

Alain (Émile Chartier) (1868-1951)

(1939)

Préliminaires à l'esthétique

Un document produit en version numérique par Mme Marcelle Bergeron, bénévole
Professeure à la retraite de l'École Dominique-Racine de Chicoutimi, Québec
et collaboratrice bénévole

Courriel: <mailto:mabergeron@videotron.ca>

Site web: http://www.geocities.com/areqchicoutimi_valin

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"
dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Site web: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Un document produit en version numérique par Mme Marcelle Bergeron, bénévole,
professeure à la retraite de l'École Dominique-Racine de Chicoutimi, Québec
courriel: <mailto:mabergeron@videotron.ca>
site web: http://www.geocities.com/areqchicoutimi_valin

à partir de :

Alain (Émile Chartier) (1868-1951)

Préliminaires à l'esthétique (1939)

Une édition électronique réalisée à partir du livre d'Alain, PRÉLIMINAIRES
À L'ESTHÉTIQUE. Paris : Éditions Gallimard, 1939, 306 pages. Collection
" nrf ".

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times, 12 points.

Pour les citations : Times 10 points.

Pour les notes de bas de page : Times, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001
pour Macintosh.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition complétée le 23 juillet 2003 à Chicoutimi, Québec.



Table des matières

Préliminaires à l'esthétique Avant-propos, avril 1939

I. –	<u>Cris chantés</u> , 26 octobre 1907
II. –	<u>Contagion au théâtre</u> , 25 novembre 1907
III. –	<u>Concours de violons</u> , 5 février 1909
IV. –	<u>Le chant de l'homme</u> , 16 février 1909
V. –	<u>La raison architecte</u> , 4 mai 1909
VI. –	<u>Artistes sans génie</u> , 25 mai 1909
VII. –	<u>Concours de poésie</u> , 28 juin 1909
VIII. –	<u>Dessins d'enfants</u> , 14 juillet 1909
IX. –	<u>Vraie et fausse culture</u> , 18 juillet 1910
X. –	<u>L'éternel portrait</u> , 21 novembre 1910
XI. –	<u>Bijoux et armures</u> , 14 juillet 1911
XII. –	<u>Pensée historienne</u> , 11 août 1911
XIII. –	<u>Sur le roman</u> , 13 octobre 1911
XIV. –	<u>Contre la curiosité historienne</u> , 8 janvier 1912
XV. –	<u>L'art militaire</u> , 13 mars 1912
XVI. –	<u>La tradition dans les arts</u> , 12 avril 1912
XVII. –	<u>Les cloches de piques</u> , 16 janvier 1912
XVIII. –	<u>L'esprit des cloches</u> , 13 septembre 1913
XIX. –	<u>Sculpture peinte</u> , 5 octobre 1913
XX. –	<u>De la prose</u> , 30 mars 1914
XXI. –	<u>La musique comme pensée</u> , 29 mars 1921
XXII. –	<u>L'imprimé</u> , 10 avril 1921
XXIII. –	<u>De l'art théâtral</u> , 23 avril 1921
XXIV. –	<u>Vertu du langage</u> , 26 avril 1921
XXV. –	<u>L'art de l'écran</u> , 6 mai 1921
XXVI. –	<u>Artisans et artistes</u> , 21 mai 1921
XXVII. –	<u>L'école du jugement</u> , 27 mai 1921
XXVIII. –	<u>L'homme sans tête</u> , 28 mai 1921
XXIX. –	<u>Du langage propre à chaque art</u> , 3 juin 1921
XXX. –	<u>Contre l'excès d'expression dans la sculpture</u> , 14 juin 1921
XXXI. –	<u>Art académique</u> , 7 juillet 1921
XXXII. –	<u>Architecture</u> , 27 juillet 1921
XXXIII. –	<u>L'homme au tambour</u> , 17 août 1921
XXXIV. –	<u>Matière et forme</u> , 24 août 1921
XXXV. –	<u>La soupe de cailloux</u> , 28 août 1921
XXXVI. –	<u>Des mots</u> , 16 septembre 1921
XXXVII. –	<u>L'art du comédien</u> , 2 novembre 1921
XXXVIII. –	<u>L'emphase dans la musique</u> , 24 novembre 1921
XXXIX. –	<u>Ubu roi</u> , 8 décembre 1921

- XL. – [Les jeux de la couleur](#), 12 décembre 1921
 XLI. – [Le bruit dans la musique](#), 19 janvier 1922
 XLII. – [Le philtre et l'amour](#), 22 janvier 1922
 XLIII. – [Le pape](#), 29 janvier 1922
 XLIV. – [La grande comédie](#), 31 janvier 1922
 XLV. – [Le merveilleux dans les passions](#), 3 février 1922
 XLVI. – [Visages](#), 23 février 1922
 XLVII. – [L'éloquence](#), 18 avril 1922
 XLVIII. – [L'art du dessin](#), 3 octobre 1922
 XLIX. – [Jeux de théâtre](#), 5 octobre 1922
 L. – [Shakespeare](#), 30 décembre 1922
 LI. – [L'immobile](#), 10 février 1923
 LII. – [De la métaphore](#), 24 février 1923
 LIII. – [Profil grec](#), 26 février 1923
 LIV. – [Dieux olympiens](#), 10 mars 1923
 LV. – [Le temple grec](#), 20 mars 1923
 LVI. – [Le potier](#), 14 avril 1923
 LVII. – [La musique mécanique](#), 3 juin 1923
 LVIII. – [Lutte entre la couleur et le dessin](#), 7 juillet 1923
 LIX. – [Le métier et l'art](#), 8 août 1923
 LX. – [Images sans relief](#), 14 août 1923
 LXI. – [L'artiste](#), 1^{er} octobre 1923
 LXII. – [Ornements](#), 2 novembre 1923
 LXIII. – [La règle du maçon](#), 19 novembre 1923
 LXIV. – [La tragédie](#), 24 novembre 1923
 LXV. – [La presse](#), 1^{er} janvier 1924
 LXVI. – [Ambition de l'artiste](#), 17 janvier 1924
 LXVII. – [De la poésie](#), 16 février 1924
 LXVIII. – [Vertu du dessin](#), 13 mars 1924
 LXIX. – [L'homme complet](#), 18 avril 1924
 LXX. – [La comparaison, soutien des pensées](#), 1^{er} mai 1924
 LXXI. – [L'architecture, règle suprême des arts](#), 28 mai 1924
 LXXII. – [Ne pas prétendre](#), 24 juillet 1924
 LXXIII. – [Les griffonnages](#), 28 juillet 1924
 LXXIV. – [L'orateur](#), 3 décembre 1924
 LXXV. – [L'ornement et la matière](#), 15 mars 1925
 LXXVI. – [L'artiste et le métier](#), 15 avril 1925
 LXXVII. – [Oeuvres](#), 20 août 1926
 LXXVIII. – [Peinture moderne](#), 18 novembre 1926
 LXXIX. – [Réveillon](#), 24 décembre 1926
 LXXX. – [Le chant et le cri](#), 8 juin 1927
 LXXXI. – [Dessin et peinture](#), 12 mars 1928
 LXXXII. – [Le cheval ailé](#), 5 février 1929
 LXXXIII. – [L'acteur sur l'écran](#), 7 février 1929
 LXXXIV. – [La pythie](#), 28 février 1929
 LXXXV. – [Cortèges](#), 27 avril 1929
 LXXXVI. – [Clochers](#), 3 mai 1929
 LXXXVII. – [L'action sur l'écran](#), 28 octobre 1930
 LXXXVIII. – [Disques](#), 1^{er} novembre 1930
 LXXXIX. – [Le commun langage](#), 2 avril 1932
 XC. – [La devise du poète](#), 27 octobre 1932
 XCI. – [Pour le vers régulier](#), 1^{er} octobre 1933

- XCII. – [La politique de Hugo](#), 2 mars 1935
- XCIII. – [Le jeu du poète](#), 1^{er} avril 1935
- XCIV. – [Les Djinns](#), 1^{er} mai 1935
- XCV. – [Musique menacée](#), 25 mai 1935
- XCVI. – [Le chœur des enfants](#), 1^{er} juin 1935
- XCVII. – [Le sublime quotidien](#), 18 juin 1935
- XCVIII. – [L'action, source du beau](#), 15 novembre 1935
- XCIX. – [Les leçons du langage](#), 1^{er} décembre 1935
- C. – [Le tissu de Dickens](#), 1^{er} mai 1936
- CI. – [La nymphe écho](#), 1^{er} septembre 1936

Alain (Émile Chartier)
(1868-1951)

***PRÉLIMINAIRES
À L'ESTHÉTIQUE***

Paris : Éditions Gallimard, 1939, 306 pp.
Collection nrf.

[Retour à la table des matières](#)

Préliminaires à l'esthétique (1939)

Avant-propos

Avril 1939

[Retour à la table des matières](#)

Pendant longtemps je me heurtai à la beauté comme à un mur. La poésie offrait à l'analyse une résistance qui semblait invincible. L'architecture montrait un visage persuasif sans bienveillance. Il fallait, comme je connus par l'expérience, une naïveté égale à celle de l'artiste, pour découvrir une doctrine esthétique. Aussi ne manque-t-il pas de Propos faibles sur ce difficile sujet. Je n'ai rien tenté d'aussi hardi que le Système des Beaux-Arts. Ici un art éclairait l'autre, telle est la vertu du Système.

On a rassemblé dans le présent recueil des Propos d'Esthétique qui sont, les uns antérieurs au Système et qui y conduisent, les autres postérieurs au Système et qui le confirment sans s'y rattacher directement. Les difficultés qu'on y trouvera ne barrent point la route, au contraire elles montrent souvent plus d'un chemin ; et en effet il y a plus d'un chemin. Il ne faut pas se tromper au Système ; ce qu'on y aperçoit de vrai est un contact et une convenance de la prose avec les belles œuvres. Dès qu'on s'approche familièrement de l'édifice, de la statue ou du dessin, dès que les fières œuvres ne repoussent plus l'idée, la réflexion a fait tout ce qu'elle pouvait. Le lecteur remarquera aisément que la poésie était sous ce rapport le plus résistant des arts, la poésie, et par conséquent la prose qui en est l'opposé. Tous les progrès de la doctrine des Beaux-Arts m'avancèrent du côté de la poésie, qui fut ainsi le

juge de l'esthétique. Car la poésie défie le commentaire. C'est l'éloquence qui conduit à comprendre la poésie ; la musique éclaire comme il faut ces deux arts.

Parmi les Propos de la première époque (celle qui précéda les livres), il s'en est trouvé qui perçaient tout seuls jusqu'au voisinage des œuvres. On rencontrera dans ce qui suit tous les essais de ce genre. On sait que les lettres de Michel-Ange disaient fort peu de chose sur le beau, sur l'expression, sur l'harmonie, et beaucoup sur le marbre et le travail des carriers. Il fallait suivre ces sévères pensées. J'ai conduit les miennes d'après cette sérieuse leçon du Grand Artiste et, par ces préparations, je me suis trouvé capable de concevoir et d'écrire le Système des Beaux-Arts. Ce fut pendant la guerre que de grands loisirs me permirent d'exécuter ce projet très ancien. Il s'agissait de faire la place du Beau dans l'Histoire des Hommes. Hegel m'y invitait par sa succession admirable : l'Art, la Religion, la Philosophie. C'était une partie de la doctrine de l'Esprit retrouvé dans la nature. Je ne tentai pas de refaire ce travail, un peu trop métaphysique pour mon goût. Ce que je cherchais, c'était exactement une physique des œuvres d'art, c'est-à-dire un moyen de saisir la beauté de près, et non pas comme signe d'autre chose, mais comme signe d'elle-même.

Ceux qui s'intéresseront à cette longue recherche seront bien aise de connaître des essais aveugles, c'est-à-dire qui cherchent le but à tâtons,

Aveugle aux doigts ouverts évitant l'espérance !

Avril 1939.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

I

Cris chantés

26 octobre 1907

[Retour à la table des matières](#)

Au matin vous entendez dans la rue des cris chantés, qui vous indiquent l'heure qu'il est, comme « du mouron pour les p'tits oiseaux », ou « harengs d'anuit », ou « merlans à frire, à frire », ou « qui veut des toiles, voilà des toiles, voilà des toiles à laver ». Si vous observez bien les sons qui vous arrivent, vous constaterez que vous n'entendez pas des mots, mais seulement une certaine chanson, que vous reconnaissez.

On peut faire la même remarque au sujet des commandements militaires. Deux choses y sont importantes : la voix qui monte ou descend, et aussi un certain rythme. Il y a même des cas où un silence mesuré est l'essentiel d'un bon commandement, comme lorsque l'officier dit : « En joue... feu ! » Là est certainement l'origine de la musique. Celui qui sait diriger, sans surprise et sans ambiguïté, les actions d'une troupe d'hommes, est nécessairement bon chanteur, et chante en mesure.

Le langage à distance est naturellement musical ; il emprunte sa mélodie à l'accent du langage ordinaire ; mais il la purifie et la simplifie afin d'être

mieux compris, et de plus loin. Toutefois, supposer qu'un homme a inventé ainsi la mélodie, c'est encore faire trop de part à l'inspiration.

À la chasse, il est nécessaire que les chasseurs s'avertissent de loin ; ils ont commencé sans doute par crier en arrondissant leurs mains autour de leur bouche ; puis ils ont fait des porte-voix en écorce et en métal ; et là-dedans ils mugissaient en ne gardant de la voix ordinaire que l'aigu et le grave, joints à un rythme. C'est alors que la physique a réglé et comme filtré ces cris-là ; car un tuyau ne renforce pas également tous les sons, mais seulement ceux qu'on appelle harmoniques ; et, comme ceux-là s'entendaient mieux que les autres, on a appelé bons crieurs et maîtres dans l'art de crier ceux qui poussaient ces sons-là ; c'est ainsi que le porte-voix est devenu peu à peu trompette, cor de chasse, clairon, en même temps que l'art de crier devenait l'art de chanter ; toute notre musique est bâtie sur les notes que donne un clairon ou un cor de chasse. C'est dans ce qui nous entoure, dans la nature même qu'il faut chercher l'origine des institutions, et non dans les vieux papiers.

L'inspiration, si on tient ferme à la physiologie, consiste plutôt en une résonance de nos propres actions. Un chanteur découvre ainsi sa propre puissance et les marches de sa grandeur. Au reste, le parler tout ordinaire, si on arrive à l'entendre sans le comprendre, forme une sorte de mélodie qui monte, descend, s'élançe et finit.

26 octobre 1907.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

II

Contagion au théâtre

25 novembre 1907

[Retour à la table des matières](#)

J'ai rencontré un fin lettré, qui sortait d'un théâtre où il avait vu une grosse farce. Et il admirait comme il faut peu d'invention pour faire rire une foule d'hommes. « Vous n'imaginez pas cela, me dit-il. Dans la pièce qu'on vient de jouer, un des personnages s'appelle César. Et cela permet à un autre de dire en montrant une maison : César en sort ; voilà certes un plat calembour ; eh bien, la salle tout entière en a ri jusqu'aux sanglots ; et moi-même, moi qui vous parle, j'ai ri aussi fort que les autres. Cela est inexplicable. Qu'est-ce donc que le théâtre ? »

Cela m'a rappelé beaucoup d'exemples du même ordre. J'ai vu des gens pleurer au théâtre ; et je sais pourtant qu'ils n'ont pas le cœur tendre, ni la larme facile ; et assurément il est peu vraisemblable que des histoires imaginaires puissent par elles-mêmes les émouvoir plus que ne le font les grands et même les médiocres malheurs dont la vie réelle est remplie. J'ai souvent, comme tout le monde, admiré la puissance de ces émotions théâtrales. Maintenant, il me semble que j'en comprends la cause.

Ce qui agit au théâtre, c'est la contagion des sentiments, qui n'est qu'un cas de l'imitation. Si vous bâillez au théâtre, vous observerez que ceux qui vous

font face, et qui ne vous ont même pas remarqué bâillant, se mettent bientôt à bâiller, eux aussi ; et cela peut gagner toute la salle. Pourquoi ? Sans doute parce que nous sommes portés, par une habitude utile, à faire toujours, dans le doute, les mouvements que nous voyons faits par nos semblables. C'est ainsi que le courage est contagieux, et la peur aussi. Le rire et les larmes se communiquent de la même manière, et ainsi se multiplient au delà de toute limite. Vous souriez. Votre sourire fait éclore mille sourires et ces mille sourires, par contagion, vous font rire c'est pourquoi la cause la plus faible agit alors très énergiquement. Aussi l'auteur du drame ou de la comédie ne doit-il chercher qu'une chose : provoquer par des moyens aussi simples et aussi clairs qu'on voudra une émotion bien déterminée et sans mélange. Aussi les nuances de sentiment produisent-elles peu d'effet au théâtre, et les passages trop brusques du rire aux larmes sont-ils fort dangereux. J'ai vu souvent, dans le drame romantique ou la comédie bourgeoise, le tragique soulever des fous rires ; cela venait de ce que le rire provoqué l'instant d'avant par le bouffon courait encore le long des galeries.

Et, j'y pense, les plaisanteries de cirque, qui ne sont pas remarquables par leur finesse, ne doivent-elles pas leur puissance à ce simple fait que les spectateurs sont face à face, et qu'ainsi la contagion du rire se produit entre eux plus aisément ?

25 novembre 1907.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

III

Concours de violons

5 février 1909

[Retour à la table des matières](#)

Ils ont fait récemment, à Paris, une bonne expérience sur les violons. On sait que les vieux violons, particulièrement les italiens, sont très recherchés à cause du son très parlant et en même temps très musical qu'on en peut tirer. Il ne s'agissait point de ruiner une aussi solide réputation, mais seulement de voir si le culte des vieux violons italiens n'allait pas jusqu'à la superstition. Car notre oreille est moutonnaire aussi, et nous ne pouvons pas ne pas admirer les sons d'un Stradivarius qui a été payé vingt-cinq mille francs.

On fit donc une expérience contre les préjugés. Deux violonistes firent entendre, dans l'obscurité, un lot de violons choisis, les uns jeunes et les autres vieux. Artistes et amateurs tendirent l'oreille et eurent à choisir six violons sur dix-huit. Toutes précautions étaient prises pour qu'on ne pût juger que sur le son. Il arriva que, parmi les six violons triomphateurs, il y eut, comme on pouvait s'y attendre, quatre illustres italiens d'un âge respectable, mais aussi un violon moderne qui n'avait pas cent ans et un autre qui n'avait pas un an. Ce résultat, que je n'avais pas prévu, m'a fait faire d'utiles réflexions.

J'expliquais la supériorité des vieux italiens, comme tout le monde, en supposant d'abord que les luthiers d'autrefois avaient un tour de main et un art de choisir les bois ; ensuite que les années rendaient les violons meilleurs, parce que le bois devenait de plus en plus sec, et peut-être même assouplissait ses fibres à la musique.

L'expérience dont il s'agit m'a fait considérer ces choses d'un œil plus froid. Il ne faut pas croire que les arts aient beaucoup changé au cours de l'histoire. Sans doute, autrefois comme aujourd'hui, les luthiers fabriquaient un beau violon de temps en temps, parmi des centaines de violons médiocres. Ce bon violon, fils de l'industrie et du hasard, était en ce temps-là à peu près ce qu'il est aujourd'hui ; c'est pourquoi il avait plus de chances que les autres de rester aux mains des artistes, d'être manié avec respect, d'être couché dans le velours, et ainsi de durer jusqu'à notre temps. Les autres, violons médiocres ou mauvais, sont sans doute tombés aux mains des violoneux ; ils ont péri dans quelque saoulerie.

Il ne faut pas juger le temps passé d'après ses œuvres. On est tenté de croire que les artisans d'autrefois avaient de précieux secrets. Mais c'est peut-être trop supposer. Ils ont fait, sans doute, dans tous les temps comme aujourd'hui, un peu de tout, du médiocre, du passable, du beau aussi, par rencontre. Le Temps a choisi.

5 février 1909.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

IV

Le chant de l'homme

16 février 1909

[Retour à la table des matières](#)

Lorsque le poupon a bien dormi et bien mangé, il chante. Ce n'est qu'un gazouillis d'oiseau. En même temps il remue les bras et les jambes, tapant de sa cuiller sur la table, heureux de ses mouvements, et du bruit qu'il fait dans le monde. Tel est le premier jeu de l'enfant ; et l'essentiel de tous les arts est enfermé dans le drame sans forme qu'il se joue à lui-même.

Tout cela se disciplinera, car la nécessité est la mère de l'industrie. Ce poupon se changera en un bon petit garçon qui récitera des fables, et enfin en un bon citoyen qui récitera des vérités. Il sera, je l'espère, utile aux autres et raisonnable avec lui-même ; il fera convenablement son métier, se promènera le dimanche, et dira à quelque autre poupon dont il poussera la voiture : « Sois donc raisonnable. » Le jour où il ne sera plus poupon du tout, il mourra d'ennui.

Mais il ne mourra pas d'ennui. Vous le verrez, vers sa seizième année, donner de grands coups de pied dans un ballon, et se donner beaucoup de mal pour vaincre selon les règles. Plus tard, le long des rues, vous l'entendrez chantonner tout seul. Vous le verrez au cirque, au théâtre, sur le port, se nourrissant de bruits nouveaux et d'images nouvelles. Si vous le chargez d'un

sac et d'un fusil, il partira pour la gloire, heureux de marcher, de crier, de frapper.

Je suppose qu'il ait un métier bien plat, comme de copier des circulaires administratives. Il y mettra de la poésie tout de même, déclamant sur l'encre, sur la gomme à effacer ou sur l'avancement ; il doublera sa pauvre existence par des récits sans fin sur le chef et le sous-chef. Il vous assommera, vous qui l'écoutez, mais il se plaira à lui-même. Tous les Homère n'ont pas rencontré un Achille et une prise de Troie.

Il lira de f ades romans, peut-être. Mais il s'y mettra, lui. Il vivra mille vies savoureuses. Il en inventera une au coin de chaque rue. Si l'on racontait à un homme toutes ses pensées, il en serait écrasé ; mais il est tout entier à son jeu ; il pense comme l'oiseau chante. Son journal lui fait faire le tour du monde. Au Maroc, au Japon, à Messine, sur la mer, sur la montagne, dans la guerre, dans le crime, en une seconde il est victime, il est assassin, il est avocat, il est juge. L'instant d'après il s'arrête au milieu du pont ; le couchant se multiplie dans les vagues du fleuve ; les coteaux sont bleus une poussière dorée s'élève ; un ponton grince un grand bateau s'amarre au quai ; des bruits clairs flottent sur l'eau. Notre poète en est saisi ; son poème coule à pic, le voilà peintre, et mieux que jamais peintre ne peindra. À deux pas de là, il rencontre son chef, grand poète aussi. Tous deux se réveillent, et se disent des pauvretés. Ô divin poupon, comme tu es sage quand tu fais tant de bruit avec ta cuiller. Cela fait passer la soupe.

16 février 1909.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

V

La raison architecte

4 mai 1909

[Retour à la table des matières](#)

« L'art dégringole à mesure que la raison avance. » Cette idée, exprimée avec force dans une lettre de Georges Bizet, me revenait à l'esprit comme je considérais les mouvements de quelques fourmis humaines qui travaillaient à déboulonner la Galerie des Machines. Cette grande carcasse de fer est une des plus belles choses que j'aie vues. Pourtant ceux qui l'ont construite n'étaient pas brûlés de passions infernales ; ils ne vivaient point dans l'attente de quelque miracle, et leurs rêveries n'étaient pas peuplées de dieux et de diables. Ils voulaient tout simplement construire un bâtiment assez vaste et assez élevé pour qu'on n'y fût point incommodé par l'odeur et lachaleur des machines. Ils ne voulaient que faire grand et en même temps solide, et je crois assez que c'est justement pour cela qu'ils ont rencontré le beau. Rien n'est moins orné, rien n'est plus sévère ni plus monotone que cet immense édifice, avec ses fermes toutes pareilles, massives, bien appuyées par terre, courbées selon les lois de la chaudronnerie et lourdement assemblées par le haut. L'ensemble touche au sublime ; tous ceux que j'ai interrogés à ce sujet pensent comme moi.

Rappelez-vous ce que c'est qu'une Exposition Universelle. Imaginez tous ces palais de plâtre, toutes ces cariatides, toute cette symbolique déshabillée,

ces Industries aux lourdes mamelles, ces Sciences en peignoir de bain, tenant leur compas, ces cotonnades de tous ordres, ces macarons, ces choux, ces rosaces, et toute cette céramique bleue et jaune. Tout cela était fait pour plaire, et c'était laid à faire hurler les chiens. La Galerie des Machines écrasait tout ce luxe barbare ; la logique était cent fois plus belle que l'imagination.

Nos cathédrales seraient bien laides si elles n'avaient pour nous plaire que les statues des saints et des rois, ou les monstres des gargouilles. Mais tous ces ornements faits pour plaire sont heureusement perdus dans l'ensemble. Ce sont les lignes tout à fait simples, sévères et dénudées de la grande nef qui sauvent tout. Moins une cathédrale est ornée, plus elle est belle quand elle est belle. Or ceux qui ont arrondi et entre-croisé ces arceaux à vingt mètres du pavé ne pensaient pas, je crois, à la beauté ; ils pensaient à la solidité ; ils ont rencontré le beau sans l'avoir cherché. La superstition fut le premier moteur, j'en conviens ; mais c'est la raison qui fut l'architecte.

Michel-Ange a tracé de sublimes figures ; il était croyant ; il avait peur de l'enfer ; c'est entendu. Mais ce ne sont point ces sentiments qui l'ont élevé jusqu'à la beauté ; il le dessinait, cet enfer, souple, fort, vivant, et vrai, pour tout dire d'un mot. C'était la folie qui payait, mais c'était la sagesse qui sculptait.

4 mai 1909.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

VI

Artistes sans génie

25 mai 1909

[Retour à la table des matières](#)

Il y a trop d'artistes. On n'y peut rien, direz-vous. On peut toujours le constater. Le premier venu, s'il essaie de peindre d'après nature, s'aperçoit avec ravissement que ce n'est pas aussi difficile qu'il le croyait. Surtout s'il a un maître habile, et s'il ne craint pas d'imiter les nuages de l'un, les bruyères de l'autre et les ronds dans l'eau d'un troisième, il arrivera très vite à faire quelque chose de convenable. Quand l'encadreur y aura passé, cela arrêtera le regard un instant, et l'on trouvera quelque chose à louer. Je ne sais pas comment nous avons conduit notre éducation esthétique ; le fait est qu'elle nous a rendus très indulgents.

Bref, notre homme a la manie de peindre. Douce manie. On le voit au bord du fleuve, ou dans les bois, assis sur son pinchard, et brossant une étude. Je soupçonne qu'il n'a plus le temps de regarder la nature tant il est occupé à la copier. S'il n'en fait qu'un passe-temps, et s'il gagne sa vie à quelque guichet, voilà un homme heureux. Mais s'il veut vivre de peinture, le voilà ridicule et malheureux.

Il y a une chose que l'on devrait dire, c'est que le commencement, dans les beaux-arts, n'est jamais difficile. On arrive très vite au passable. On n'imagine

pas, si on ne l'a pas tenté, à quel point il est facile de composer un morceau de musique agréable à entendre, ou quelque mélodie sur des vers de mirliton, si seulement on a appris les éléments. Mais, dites-vous, j'ai l'oreille mal accordée. Bon ; achetez de la cire, de la terre glaise ou de la pâte plastique, et mettez-vous à modeler ; vous réussirez ; dans la sculpture on réussit tout de suite. Le grand et le profond est tout à fait inaccessible ; mais le médiocre est à la portée de la main ; tout le monde a du talent pour modeler. Essayez, vous dis-je ; triomphez des premières difficultés, ce qui est un jeu d'enfant, et vous mépriserez les sculpteurs.

Pour écrire, aussi, tout le monde a du talent. Il suffit d'avoir beaucoup lu, et de bien imiter. J'ai connu des « faiseurs » de vingt ans qui vous imitaient à la perfection France, Renan, ou Barrès. Je suppose qu'ils gagnent maintenant leur vie à quelque feuilleton ou à quelque courrier des Théâtres ; les plus habiles rajeunissent de vieilles phrases ; les autres se contentent de les recopier. On publie tous les ans des milliers de romans qui se ressemblent pour le fond et la forme, et qui sont tous originaux de la même manière.

Toutes ces œuvres d'art sont bien écrites, bien peintes, bien sculptées ; et ce n'est rien du tout. Encore peut-on bien être indulgent pour ceux qui écrivent, vaille que vaille. Car, que seraient les idées si elles n'étaient écrites ? Mais en vérité le plus plat paysage réel et le plus sot visage d'homme vivant sont des merveilles, si on les compare à une étude ou à un portrait, même choisis parmi les meilleurs.

25 mai 1909.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

VII

Concours de poésie

28 juin 1909

[Retour à la table des matières](#)

« La Conquête de l'Air », tel est le sujet du concours de poésie pour l'année qui vient. Ce n'est pas mal choisi. Les poètes exploitent depuis des siècles les lieux communs, les mythes, et les faits de l'histoire ; ils se jouent dans un monde de rêves ; ou bien, s'ils se mettent à décrire, ils tombent toujours sur quelque rapport inattendu, comme il s'en présente dans la rêverie paresseuse. Je lisais récemment un poème couronné, qui n'était pas méprisable. Il s'agissait de « l'arbre » ; et voilà un beau sujet. Ce n'était pourtant qu'un prétexte. L'image de l'arbre évoquait d'autres images, les enfants, la maison. Les astres, vus à travers les feuilles, étaient des fruits d'or dans l'arbre. Cela n'est pas laid, mais cela n'est pas vrai. Dans son poème, il parlait de tout, excepté de ce que c'est réellement qu'un arbre. Je ne vois pas non plus ce que l'on ajoute aux étoiles en disant que ce sont des fruits d'or, ou des clous d'or, ou les ornements d'un manteau royal. Les étoiles, autant que nous savons, ont quelque chose de bien plus saisissant, dès qu'on y pense réellement, que tous ces oripeaux de théâtre, dont on les habille.

Dans le « Jules César » de Shakespeare, il y a une conspiration, la nuit, dans un jardin, entre tous ces républicains maigres qui veulent tuer César.

Après de terribles serments, l'un d'eux dit qu'ils doivent maintenant se séparer, parce que le jour va venir ; et, levant son épée, il montre l'heure que marquent les étoiles. Ce geste si simple nous tire subitement des rêveries de l'histoire. Car pour nous aussi, toutes les nuits, les étoiles tournent ; pour nous aussi, selon la saison, l'une ou l'autre étoile annonce le soleil. Ces rapports vrais, ces heures réelles entrent tout d'un coup dans le drame. Je pense à César, qui dort pendant que les étoiles tournent et que son destin se rapproche de lui ; car les passions de ces hommes gravitent avec les étoiles ; et cette épée est un météore aussi, une trajectoire composée avec d'autres. Mais César prétend moissonner à l'heure qu'il a choisie, et remplir à son gré les saisons, et c'est en vain qu'on lui crie : « César, prends garde aux Ides de Mars. » C'est ainsi qu'une image vraie vivifie tout le reste, et fait marcher l'histoire d'un pas assuré.

Je ne sais pas comment les poètes feront marcher leurs rimes avec l'hélice et le gouvernail de profondeur. Je crains seulement qu'ils ne méditent pas assez sur la chose même, et sur les rapports vrais qui font que le planeur s'élève, tourne et redescend. Assurément, si vous mettez en vers une leçon de mécanique avec ses chevaux-vapeur et ses cosinus, cela sera plus plat et plus ennuyeux encore qu'un poème sur les échecs. L'abstraction n'est jamais belle. Mais si vous saisissez le rapport vrai dans la chose même, ce regard pensant enlèvera tout votre corps jusqu'aux nuages. Quand Boileau, plat rimeur, disait : « Rien n'est beau que le vrai », il ne croyait pas si bien dire.

28 juin 1909.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

VIII

Dessins d'enfants

14 juillet 1909

[Retour à la table des matières](#)

Tout art tombe bientôt dans la manière, s'il ne retourne pas aux sources. Et la source du beau est double ; il faut une chose, et il faut un homme. Quand un homme, par pur jeu, saisit une fleur, ou une branche, ou un oiseau, ou n'importe quoi, d'un trait de crayon ou de pinceau, c'est toujours vivant ; c'est quelquefois beau. Pourquoi c'est beau, quand c'est beau, on n'en sait rien. Je croirais assez que c'est un mouvement de joie, sain, libre, décidé, hardi, qui fait le beau ; on dirait bien que c'est l'amitié d'un homme et d'une chose qui fait le beau. L'essentiel c'est une perception ingénue d'un objet naturel.

Tout ce qui est appris, tout ce qui est copié sur la perception d'un autre fait pitié. Ce sont des arrangements de rhéteur, des maquillages, des flots de rubans pour plaire aux autres, non pour se plaire à soi. Ainsi, de copie en copie, on arrive à ces misérables bouquets qui se répètent en diagonales sur nos papiers peints : courbes concentriques, courbes symétriques, fleur à l'en-droit, fleur à l'envers, vrille qui n'a jamais rien saisi, rubans qui n'attachent rien. Lieux communs du dessin.

Je suivais ces réflexions, auxquelles m'avait conduit un papier à fleurs couleur lie-de-vin, lorsque je rencontrai un homme à idées, qui veut qu'on respecte les naïfs dessins des enfants. Il m'emmena chez lui, et me fit voir une collection merveilleuse ; c'étaient des dessins originaux, sans retouches, faits par des artistes de neuf à onze ans, gamins des écoles rurales, qui n'ont aucune notion des styles, et qui n'ont jamais vu ni la Vénus de Milo, ni la Joconde, mais seulement des champs, des bêtes, des hommes, et le ciel comme plafond. Ce sont des dessins d'imagination, comme « la descente d'un ballon » ; ou des dessins que j'appellerai de sentiment, comme « le Printemps », « l'Automne ». C'est fruste, c'est maladroit, c'est surchargé de détails et de personnages ; mais c'est franc, c'est riche, c'est fort comme les plus naïves scènes de Shakespeare ; tout y est entassé, comme dans les tableaux des Primitifs. Ces petits sauvages recommencent l'histoire.

Mais le plus beau, c'est quand ils composent des ornements d'après une fleur ou un papillon. Ils jouent alors avec des formes et des couleurs ; et c'est pour faire honte aux hommes. Naturellement il m'a montré ce qu'il y avait de mieux. Cela dépasse tout ce que vous imaginerez. La ligne a été tracée d'un coup. Par quelle harmonie entre le regard et le geste ? Je ne sais. Les couleurs s'étalent en larges touches. Par quelle résonance de leurs yeux jeunes ? Je ne sais. Mais il est impossible de les vouloir autrement. Cela est affirmé. C'est ainsi qu'ils ont vu. Un, surtout, s'est fixé pour toujours dans ma mémoire. Il avait répété sur une bande le même papillon jaune et brun. Tout d'un coup, a-t-il vu le ciel derrière, ou son œil a-t-il répondu selon les affinités des couleurs ? Il a tracé une large bande double, d'un bleu vif. Et c'est comme s'il avait versé, d'un seul coup, toute sa joie sur le papier.

14 juillet 1909.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

IX

Vraie et fausse culture

18 juillet 1910

[Retour à la table des matières](#)

Comme je parlais, devant un Sorbonagre, d'un roman de Balzac qui me plaît, le Sorbonagre me dit : « Vous vous occupez spécialement de Balzac ? » À quoi je répondis que je le lisais souvent, et avec plaisir. « Mais, dit-il, n'en ferez-vous point un livre ? » « Je comprends bien, lui dis-je, monsieur le Sorbonagre, qu'un livre est essentiellement quelque chose sur quoi on écrit un autre livre. Mais, je rougis de l'avouer, quand je lis un de mes auteurs préférés, je n'ai point de pensées si sérieuses ; et je lis pour mon plaisir. »

« Il faut, me dit-il, user au plus vite ce plaisir-là, du moins, si vous visez la haute culture littéraire, dont je vous crois digne. On rirait d'un homme qui reviendrait d'Italie et qui dirait : « J'ai vu un tableau ainsi composé, de tels personnages, l'un « assis, l'autre agenouillé, qui semblaient parler ou prier ; je ne sais de quelle époque « est ce tableau, ni de quelle école, ni de quel peintre ; mais il m'a plu. » Un tel homme passerait pour un barbare sans culture. Eh bien, Monsieur, il n'y a pas encore longtemps, on passait pour avoir des lettres dès que l'on avait lu et relu les grandes œuvres. Et croyez bien que nous n'avons pas eu peu de peine à changer tout cela. Mais c'est chose faite ; et la culture littéraire est maintenant hautement scientifique. »

« Je suis, lui dis-je, un barbare avide de culture. Instruisez-moi. »

« Voici. Avant tout, ayez une méthode pour lire. On perd un temps infini à relire. Il faut qu'une lecture vide complètement un livre. Ne lisez donc que la plume à la main. Ayez devant vous un double répertoire ; l'un selon l'ordre alphabétique, où vous noterez tous les mots d'importance, avec mention de l'œuvre, de la page, et de la ligne. L'autre selon les matières, qu'il sera bon de classer au préalable ; par exemple, au sujet de Balzac, vous aurez, je suppose, la psychologie de Balzac, la religion selon Balzac, la sociologie de Balzac, et d'autres chapitres dans ce genre-là, que vous remplirez peu à peu de vos renvois et de vos extraits. Quand vous arriverez à la fin, vous pourrez dire : j'ai lu Balzac. Dans la suite vous n'aurez à relire que vos fiches, où vous trouverez les idées et les sentiments, groupés cette fois comme il faut. Après cela, vous aborderez l'étude des sources, lisant les romanciers du même temps et ceux qui ont immédiatement précédé ; puis les correspondances et les mémoires. Vous viendrez ensuite aux manuscrits des bibliothèques, toujours prenant des notes, et les classant dans votre répertoire. Ce travail fait, vous pourrez, en relisant vos papiers, comprendre enfin l'œuvre et l'homme, ce qui est quelque chose, et surtout écrire après cela un bon guide pour la culture des jeunes gens. Laissez passer encore dix ans, et l'on ne se moquera plus de la critique littéraire on saura Montaigne ou Balzac comme on sait maintenant la physique. »

Ainsi parlait le Sorbonagre, en se balançant sur un pied. Hélas ! je m'échauffe encore en lisant Jean-Jacques. Quand sortirai-je de l'enfance ? Selon mon opinion, le bonheur d'admirer est ce qui éclaire une lecture et ce qui enlève le lecteur. J'ai souvent conseillé de lire les auteurs sans jamais prendre de notes, et de les lire jusqu'à ce qu'on les connaisse bien. Si vous écrivez sur ces lectures, rien n'empêchera l'enthousiasme de passer dans votre propre style, et votre essai sera digne de l'auteur.

Rien n'est affligeant comme de plates remarques sur un merveilleux roman. Je veux qu'au contraire vous imitiez cette belle écriture et que vous empruntiez les couleurs de l'auteur pour colorer votre résumé. Outre que je ne connais pas d'autre méthode de se faire un style, il sera vrai aussi que vous arriverez au double résultat de faire connaître les œuvres et de donner envie de les lire. C'est par ce moyen que l'on mettra en marche le grand navire de la littérature qui, présentement, manque de mouvement. J'ai cru comprendre plus d'une fois que les littérateurs modernes repoussent cette méthode si naturelle. Il faudrait un peu de feu dans les ouvrages d'initiation.

18 juillet 1910.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

X

L'éternel portrait

21 novembre 1910

[Retour à la table des matières](#)

Je regardais hier le buste d'un philanthrope c'était une tête à moitié chauve, une barbe en pointe, et l'air d'un sous-chef à son bureau. Peut-être de son vivant avait-il cet air-là ; car les hommes prennent souvent un air déplaisant dès qu'ils pensent qu'on les regarde ; et le sculpteur avait copié toutes les rides, ce qui fit dire peut-être, à la famille et aux amis, que c'était bien ressemblant. Tous ces témoins sont morts, et il nous reste un vilain bonhomme de marbre.

Puisque l'on élève des statues, je voudrais une école où l'on enseignerait les règles de cet art, qu'il est facile de retrouver d'après les anciens. La première règle est d'embellir ; il faut ramener l'homme à un âge moyen et ne laisser que les rides qui marquent des pensées ; et encore, sans mouler ni copier car les rides sont en mouvement dans un visage ; le marbre, c'est tout à fait autre chose. Si vous faites un coureur en marche, il sera toujours immobile ; ce serait une faute si l'on copiait un moment de la course, il faut exprimer toute la course par une seule attitude. De même, il faut exprimer tous les mouvements d'un visage par des traits immobiles. On y arriverait peut-être sans le chercher par d'autres simplifications que je vais dire.

D'abord se délivrer de la mode, qui nous cache l'homme ; le faire au saut du lit ; donner à ses cheveux le mouvement naturel ; et, pour cela, composer une des chevelures humaines. Il y a peut-être dix mouvements naturels des cheveux ; il faudrait les étudier, les travailler d'avance, en marbre et en bronze ; il y a les cheveux d'Homère, les cheveux de Cicéron, les cheveux de Septime Sévère.

Autant à dire pour les traits et pour la forme de la tête ; il y a un certain nombre de types. Des fillettes disaient, pour s'amuser : « Moi je suis poire ; toi tu es pomme. » Il y a la figure de chèvre, comme celle de Musset ; la figure chevaline, longue et osseuse ; la figure du bon Satyre, avec le nez relevé et le front en coupole. Quelque naturaliste, qui enseignerait dans cette école de sculpteurs, ferait voir comment les caractères d'une figure humaine répondent les uns aux autres ; s'il expliquait pourquoi, en considérant l'attache des mâchoires, le jeu des muscles, et l'équilibre mécanique du sourire, de la parole, de la mastication, cela n'en vaudrait que mieux. On créerait une dizaine de modèles humains ; on retrouverait pour chacun le mouvement naturel de la barbe, les surfaces principales et l'attache du cou par derrière qui, lorsqu'elle est juste, donne la vie et le repos à l'ensemble. On exposerait ces immortels sans nom, et chacun y choisirait son portrait.

Ainsi on aurait la vraie ressemblance, et la vraie éternité d'un homme. Que reste-t-il d'un homme ? Une manière d'être humain. De grandes choses, et non pas de petites misères ; un portrait pour l'avenir, non pour les morts. Plus beau que l'homme ; plus homme que l'homme. C'est l'expression qui nous trompe ; on appelle expression l'air de chacun, qui le fait reconnaître ; mais cela c'est plutôt l'impression que l'expression ; l'impression est belle chez le vivant ; dans le marbre, elle est hideuse. L'expression suppose un langage ; quelque chose de commun et d'ordinaire, qui ait pourtant de la beauté et de la puissance ; un beau vers dit une chose banale, avec les mots les plus simples ; la plus belle musique est une chanson de berger, ou de marin. De quel berger ou de quel marin ? Que nous importe ? Laissons pourrir ce qui est mort. Mais l'histoire gâte tout. Je propose ici un art des portraits éternels. Un bon visage tout simple a son éternité propre ; il la perd, par exemple, s'il mêle un mouvement du nez avec un mouvement du menton qui ne s'y accorde pas ; chaque homme, disait Goethe, est éternel à sa place. Je dirais que chaque homme est éternel dans ce qu'il exprime.

21 novembre 1910.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XI

Bijoux et armures

14 juillet 1911

[Retour à la table des matières](#)

D'où vient cette mode, si ancienne, des bagues, bracelets et colliers ? Si l'on ne considérait que les colliers et les bracelets, on pourrait croire que ce furent des signes d'esclavage ; et il serait difficile de comprendre comment on arriva à les porter volontairement et avec plaisir, comme signes de puissance et de richesse. Et, du reste, cette interprétation n'explique pas les bagues, ni les boucles d'oreilles.

Mais si l'on prend tous ces ornements comme d'anciennes armures, tout s'explique assez bien. La gorge est un des points vulnérables du corps, de là les colliers. Mais il y a sous l'oreille et au-dessus des colliers, un point encore vulnérable, où l'on sent battre les artères carotides ; et des plaques d'or ou de métal, pendues 'aux oreilles, pouvaient arrêter ou détourner une flèche ou une sagaie. Enfin les coups de tranchant sur le poignet et sur les doigts mutilaient l'ennemi pour toujours, parce que les tendons coupés se rétractent et qu'ainsi la cicatrisation ne les répare point ; ce furent donc des blessures redoutées, contre lesquelles, bien avant le gantelet de fer, on trouva les bagues minces en dessous, élargies et allongées en dessus, comme on les fait encore, et les bracelets, surtout à plusieurs cercles, qui protégeaient sans paralyser. Ces armures furent précieuses et désirées, en même temps qu'elles furent les signes

du courage et de la force, puisqu'elles étaient portées par les guerriers. Chez nous l'épaulette, qui fut d'abord une espèce d'armure contre les coups de sabre, est encore un ornement et un insigne.

Comment les faibles, et notamment les femmes, aimèrent à porter de tels signes, comment ce qui était utile devint beau, comment l'armure devint ornement, ce n'est pas, difficile à comprendre. Les gravures et ciselures s'expliquent, de mille façons. D'abord, il y eut des bracelets glorieux, tout tailladés et bosselés dans les combats ; et puis on imita ces vénérables modèles, et les bijoutiers de ce temps-là, qui étaient armuriers, en étudiant ces lignes et ces formes, y découvrirent des figures régulières, des feuilles, des fleurs, des animaux, des visages, auxquels on prêta naturellement des vertus mystiques.

Car je crois que le dessin fut inventé par hasard, et se trouva fait sans qu'on l'eût cherché. Par exemple, ce furent les nœuds du bois, respectés d'abord à cause de leur dureté qui ébréçait l'outil, qui donnèrent la première idée de la sculpture ; ceux qui ont sculpté des cannes savent bien que c'est la forme de la racine qui suggère l'image d'un homme ou d'une bête. Ainsi l'objet d'art étonna l'artiste tout le premier, car il ne cherchait que l'utile ; et c'est avec ravissement, sans doute, qu'il découvrit, dans ses propres œuvres, une signification qui n'était point dans sa volonté. Et ce procédé est encore aujourd'hui celui des poètes, qui travaillent à égaliser leurs vers et à les faire rimer, sans prévoir les résultats quelquefois merveilleux de cette recherche tâtonnante. Et ces réflexions sont pour montrer, qu'un archéologue trouverait occasion de réfléchir, si l'envie lui en venait.

Ces exemples font voir où se trouve précisément la beauté et où elle est, si je puis dire, nichée. Ce qui est beau, c'est la rencontre de la nature et du sens, comme il est évident dans les bonnes rimes. Ce qui orne, ce n'est point de porter l'armure d'un brave, mais c'est d'y trouver son nom ou sa ressemblance dans les entailles faites par l'adversaire ; encore mieux si l'artiste imite ce genre de hasard ; c'est pourquoi, sans doute, il y a ce trait de la violence dans les gravures. On remarquera que tout contribue à compliquer les problèmes d'esthétique. Par exemple, de ce qu'une matière rare conserve mieux les marques, on pourrait conclure que cette matière est belle ; elle est belle parce qu'elle conserve une belle empreinte.

14 juillet 1911

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XII

Pensée historique

11 août 1911

[Retour à la table des matières](#)

Je viens de lire une vie de Tolstoï, écrite par un homme de première valeur. Cela est bourré de textes, et insupportable à lire. Quelle manie historique ! Les meilleurs esprits en sont touchés ; toutes leurs puissances en sont diminuées. Chose étrange au premier moment, et qui s'explique si l'on veut y penser. Voilà un homme qui écrira bien un roman de première valeur, une biographie imaginaire qui me saisit, qui me transporte ; il veut faire une biographie vraie ; il n'y dit que des vérités ; et toutes ces vérités ensemble me font sentir une erreur radicale. Pourquoi ?

Voici pourquoi. Tolstoï a vécu longtemps. D'abord tout à ses passions ; et puis tout à sa famille ; et puis tout au bien public ; et puis tout à l'Évangile. Ces fleurs, ces fruits, ces moissons ont mûri successivement pour notre nourriture ; et cette nourriture ne s'use point. Mais en lui tout cela s'usait et se desséchait tour à tour, par le cours des années. Le temps que rien ne précipite, que rien ne ralentit, le temps qui conduit toutes les choses ensemble, le temps achève enfin par degrés insensibles ces changements irrévocables ; et par l'oubli, justement. Qu'est-ce que dix ans dans le souvenir ? Ne les cherchez pas là ; ils sont cachés avec les autres années dans le présent, et méconnaissables. Qu'est-ce qu'une idée que l'on avait, et que l'on n'a plus ? Le temps efface ses propres pas.

Mais l'historien veut recommencer le temps ; il veut raccourcir le temps ; il veut renverser le temps. Il prévoit la *Sonate à Kreuzer*, que l'auteur pourtant ne prévoyait pas. Il rapproche des idées, des sentiments qui n'ont jamais été ensemble, qui ne peuvent pas être ensemble. La pensée historienne revient de *Résurrection* à *Anna Karénine*. Pauvre pensée historienne, qui ne peut pas être historienne et qui ne veut pas être pensée ! Ombres errantes. Ombres du Styx. Ombres qu'on ne pèse point ; qu'on ne touche point ; qui ne sont nulle part. Toute histoire est histoire des morts, et morte.

Noble artiste, te voilà croque-mort. Mais non. Pense en avant. Toute la vie possible est en avant. Tolstoï est de ceux qui vivront toujours en avant. Son œuvre grandit maintenant et se déploie ; ce sont des avenues que j'y vois, et des perspectives ; un avenir lié à toutes les choses et à toutes les pensées, d'instant en instant. Laisse-toi porter par l'œuvre, et tu écriras cette vie-là.

Peut-être importe-t-il, pour l'art de la biographie, que l'on s'exerce à parcourir le temps en fixant son regard sur l'avenir, car c'est ainsi qu'on vit. La vie, les idées, les amours, tout est en projet, tout est en avant. L'historien a coutume de regarder en arrière, c'est une chose qu'il faudra changer si l'on veut transporter l'histoire dans les Beaux-Arts.

11 août 1911.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XIII

Sur le roman

13 octobre 1911

[Retour à la table des matières](#)

Quelqu'un me disait hier que le roman est peut-être un genre usé, comme sont l'épopée et la tragédie. J'en vins à chercher quelque forme d'écrire qui pût remplacer le roman ; et je pensai aux faits divers, dont on est bien loin de tirer toute l'émotion possible et toutes les pensées possibles ; on laisse ce genre aux apprentis, ou bien aux barbouilleurs ; et j'ai même à remarquer que, dans les journaux qui photographient la vie quotidienne de la planète, les récits et les commentaires sont d'une niaiserie jusqu'ici sans exemple. Cette décadence fait prévoir que le fait divers, ne pouvant se maintenir aussi bas, va remonter jusqu'aux sommets.

Déjà certains journaux veulent un ingénieur pour écrire sur une explosion, et un romancier pour raconter quelque crime domestique ; mais ces spécialistes passent sur le récit à proprement parler et se perdent en commentaires ; c'est à peine si, de place en place, on aperçoit quelque pointe ou quelque arête du fait réel, qui déchire leur commentaire ; et je ne vois point qu'un génie de narrateur se soit encore essayé aux faits réels, aux faits sans correction, sans ornements ajoutés, sans ces inventions qui rendent les romans vraisemblables. Il arrive au contraire, ainsi qu'on l'a assez souvent remarqué, que le genre littéraire qui est à la mode, comme sont le théâtre et le roman, dévore et digère tout ce qui arrive, et en fait des récits arrangés. C'est ainsi qu'avec des

incidents de grève on fait un drame ; et ce n'est que le vrai rendu vraisemblable. Le réel tout seul est bien plus dramatique, bien plus symbolique, bien plus enseignant que n'importe quelle fiction, mais autrement. Non pas par l'enchaînement, la préparation, l'histoire des individus, la reconstruction enfin que l'on admire dans *Britannicus*, modèle du genre ; mais au contraire par la surprise, par la rupture des idées, par les abîmes d'ombre, par les rafales, par la présence de l'univers sournois ; par la marche du temps aussi, qui est réglée, qui emporte d'un même mouvement toutes les choses de ce monde, sans un retour, sans un arrêt. L'événement fait naufrage derrière nous, et l'eau reflète d'autres spectacles. Cette explosion fut de la veille, et de l'avant-veille ; le temps la repousse un peu à chaque moment ; il faut lui dire adieu ; il faut dire adieu à son malheur. Au lieu que, dans nos fictions, tout est en même temps ; hier a la même force qu'aujourd'hui. Le vrai historien, l'historien de l'histoire contemporaine, se souviendrait comme on se souvient, et percevrait comme on perçoit ; il représenterait non pas la route du temps, mais le temps lui-même en marche ; et le lecteur ici inventerait les causes en subissant le fait ; tandis que, dans notre art d'écrire, le lecteur subit les raisonnements et invente les faits, ce qui forme assez mal l'esprit public, peut-être.

13 octobre 1911.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XIV

Contre la curiosité historique

8 janvier 1912

[Retour à la table des matières](#)

Un auteur n'est point tenu de se montrer. Car, si ses écrits ne sont pas tout à fait faibles, il y perdra. La conversation a des lois tyranniques ; si un auteur réfléchissait en compagnie comme il fait la plume à la main, il offenserait par un oubli radical de ceux qui l'entourent. Aussi par amitié il suivra ce qu'on dit, répondra, contredira, s'en ira à l'aventure dans les chemins des autres ; s'il n'est pas pédant, il sera tout à fait ordinaire. Je suis même assuré qu'un esprit généreux et panier-percé se perd trop souvent en conversations. Une femme bien remarquable, et qui tint salon pendant des années, me disait : « Pour qu'une conversation vive, il faut que l'on se dévoue à contrarier par jeu, et cela fausse le jugement. » Cela est plus vrai qu'on ne veut le croire ; mais peu de gens en conviendront, parce que les plaisirs de société sont vifs.

Stendhal, à ce qu'on raconte, était brillant en conversation, mais emporté aussi et presque brutal. Aussi se cachait-il sous des pseudonymes changeants, sans doute afin de ne point jeter ses vraies idées dans les joutes de paroles. Il est sûr que les voltigeurs à banderilles mènent le taureau où ils veulent. Au lieu que les idées poussent et fleurissent dans le recueillement ; et la patience est sans doute la principale vertu de l'écrivain ; il attend que les notions s'ordonnent après le premier tumulte, et qu'enfin les mots se détachent en

grappes mûres ; moment qu'il faut saisir au lieu de secouer l'arbre et de faire sa récolte par terre.

Je dis aussi que la curiosité historique, à l'égard d'un auteur, est une espèce d'injustice. Car on veut les connaître souvent afin de comparer ce qu'ils écrivent avec leur nature et avec leurs actions ; comme ceux qui fouillent dans les lettres intimes. Si l'auteur écrivait sa pauvre petite histoire, il ferait de méchants livres. Mais non ; il y met le meilleur de lui-même, ce qu'il est au meilleur moment, quand les passions et les besoins de l'animal sont couchés et dorment ; et cette sincérité étudiée est la plus rare.

Mais il n'y a rien aussi de plus attristant qu'un auteur en représentation, qui imite ses propres écrits. C'est alors qu'il ment. Car la raison n'est qu'un éclair fugitif presque toujours. Lumière fixée dans un mot ou dans un livre ; juge et témoin incorruptible alors de toutes les passions et petitesses, et de celles de l'écrivain aussi. Bref la raison est au-dessus des faits ; elle les éclaire infatigablement ; c'est sa manière propre d'agir dans le monde. Comme un phare, qui ne change ni le vent ni les vagues, ni le brouillard, mais qui luit seulement selon le nombre et la règle.

8 janvier 1912.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XV

L'art militaire

13 mars 1912

[Retour à la table des matières](#)

L'armée est belle par elle-même. Hier comme le bleu du ciel traînait jusque sur la terre et enveloppait toutes les choses d'une buée tiède, j'ai vu un sous-officier de dragons en grande tenue arriver d'un trot mesuré, seul, au milieu d'une large avenue. Cette chose humaine, toute petite sous le ciel, mais si bien dessinée, si bien définie, si bien gouvernée, saisissait le regard despotiquement. Cette forme d'homme, simplifiée par l'uniforme, par le casque, par la discipline des mouvements imposés au cheval, exprimait la résolution et l'indifférence. La flamme de la lance, qui frissonnait au vent, rappelait seule la liberté de la nature. Tout exprimait une force raisonnable.

L'anglais Carlyle, dans son *Sartor Resartus*, a esquissé une Philosophie des Habits. Riche matière pour la plaisanterie anglaise. Et le voilà qui nous représente ce que seraient des juges tout nus. « De mauvais radis fourchus » selon le mot féroce de Shakespeare. Mais le satirique, ici, dépasse le but, et nous conduit à une idée frappante. L'homme nu n'est qu'un animal. Cet état ne convient qu'à l'enfance ; autrement il nous fait rougir, et ce n'est pas sans raison. Car, sans le costume, qui est le lien de société, l'homme ne se tient plus, l'homme est misérable, il pense à s'enfuir ; autant dire qu'il ne pense

plus. Très certainement, il ne peut plus être juge ; il craint les choses, ses semblables, et lui-même. Au contraire, l'uniforme lui donne sécurité et dignité en même temps ; et tout costume est uniforme, plus ou moins.

L'art militaire triomphe ici. Observez quelque cérémonie. Les insignes des gouvernants, les robes mêmes des magistrats et des savants laissent encore trop à la fantaisie. On saisit dans ces toques inclinées à droite ou à gauche, dans ces rabats tortillés, dans ces hermines râpées, dans ces rubans déteints, toute l'incertitude des idées. Cela sent l'invective, l'ironie, l'hérésie. Ces cortèges un peu trop libres font penser au carnaval ; j'y vois du cynisme et du débraillé, soulignés même par le costume ; bref un tout petit peu de ce désordre qui frappe dans un singe habillé. Aussi l'art de penser est jeune, et n'a point trouvé ses formes. Tandis que l'art militaire a défini les siennes. Il vous prend un paysan à la charrue ; en six mois il en fait un dragon ou un cuirassier. Les voilà maintenant en masse, ces sauvages enfants de la terre ; cette ligne sombre hérissée de lances vient sur nous comme une marée d'équinoxe. Vous n'y reconnaissez ni un ami, ni un frère, ni un paresseux, ni un débauché, ni un joueur. Les passions sont effacées ; c'est la vertu humaine toute pure. C'est la raison décidée, la dernière preuve en marche, l'action enfin.

Ici le jugement le plus ferme est mis en déroute, comme les lièvres aux grandes manœuvres. Car nous adorons ce qui existe. Mais lorsque ce qui existe signifie sans ambiguïté la science, l'ordre et le courage, il faut bien qu'une espèce de délire poétique soulève le spectateur, jusqu'aux cris et jusqu'aux larmes. L'homme ainsi joint à d'autres par l'uniforme et le cortège sent en lui-même toute sa force, soit pour conquérir, soit pour comprendre ; d'où il prend cette bonne opinion de ses semblables, qui le remet à sa première jeunesse, à tout croire, à tout espérer. Tourner cet amour en haine, cette justice en injustice, cette discipline en domination, c'est tout l'art du despote.

D'où l'on voit qu'il n'est pas tellement facile d'être un homme, et que l'on peut perdre cette sorte de substance de soi-même, par trop mépriser l'ordre. Ici se place l'analyse sociologique qui a bien des principes à nous faire entendre ; sans compter que l'on peut entendre un des plus beaux spectacles qu'il y ait.

13 mars 1912.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XVI

La tradition dans les arts

12 avril 1912

[Retour à la table des matières](#)

Dès que l'on s'entretient sur les beaux-arts entre gens qui n'ont rien à vendre ni aucune raison de mentir, on retrouve une vérité d'importance, c'est que les œuvres d'art sont filles de tradition. Tout ce qui est nouveau est laid. Les nouvelles formes de meubles sont toutes laides ; les vieilles commodes sont presque toutes admirables ; il y a des proportions et des courbes qui donnent l'idée de la perfection ; tandis que je ne crois pas qu'il y ait un exemple de ligne courbe récemment inventée qui soit supportable. Cela ne veut point dire que les artistes d'autrefois valaient mieux. Il n'a été conservé que le meilleur ; tout le reste est pourri et oublié. Et le meilleur, à chaque époque, est toujours sorti de l'imitation des meilleures formes. Chacun inventait, en imitant ; et c'est sans doute encore ainsi, maintenant ; mais nous sommes encombrés d'inventions médiocres, ce qui gâte le goût de beaucoup, et fait crier les autres. Or je crois que ce fut ainsi toujours. Pendant que les fous inventaient, les sages copiaient ; et les plus vigoureux des copistes y mettaient leur nature, leur coup de pinceau, leur coup de ciseau, leur mordant, leur accent. Shakespeare copiait ; ses pièces sont faites comme les autres pièces de son temps ; on trouve des Hamlet avant Hamlet, comme des Cid avant le Cid.

Seulement le copiste génial y met sa griffe ; et ces coups de griffe seront copiés aussi.

Lisez du Molière ; cela vient du fond des âges ; l'homme a seulement choisi ses modèles, et puis y a exprimé sa force, peut-être en simplifiant, en nettoyant ; ce comique est simple comme les beaux ornements ; une ligne décidée, le trait renforcé où il fallait ; voilà le « sans dot », ou le « que diable allait-il faire dans cette galère ? ». Si même on regardait sans préjugé, on verrait que ce qui est le plus imité est aussi le plus Molière, et le plus beau. Les plus beaux vers de nos romantiques ont la forme classique ; il y a peut-être quelque exception, mais je la cherche encore.

On a fait toutes les belles choses comme les bons violons. On dit qu'il n'y a de bons que les vieux violons ; mais parmi les copies des vieux violons, il y a sans doute quelques sujets un peu supérieurs encore à leurs modèles on les gardera ; le travail du bois et les sons des grands artistes les auront achevés dans cent ans et dans cent ans comme maintenant on dira que l'art des luthiers est perdu. Ceux qui le font croire sont ceux qui ne savent pas copier.

Un trait sublime est toujours tout à fait ordinaire ; un air sublime, de même. On sent que beaucoup d'auteurs l'ont cherché ; et celui qui le trouve enfin ne peut jamais dire ce qu'il doit au travail des autres. Stradivarius n'a pas inventé la forme du violon ; personne n'a inventé la cathédrale gothique. De quoi l'historien triomphe, disant qu'il faut retrouver toutes les esquisses manquées ; mais non. Tout au contraire ; il faut copier maintenant le chef-d'œuvre. La tradition agit par le mépris de l'histoire et par l'oubli des œuvres manquées. Il n'est pas vrai qu'une esquisse manquée puisse instruire le luthier ; au contraire, il n'a d'attention qu'à la forme qui est maintenant la meilleure. On peut dire que ce sont les oreilles qui ont confirmé la forme des violons. Mais quel respect aussi des anciennes formes ! Quelle défiance à l'égard des nouveautés ! À bien regarder, il en est presque de même pour le bon français. Il faut copier et encore copier ; et inventer en copiant. Et ici se trouve cachée l'invention artistique qui prend son élan à imiter comme le musicien prend son élan à jouer ce que le grand Maître a écrit. La musique est ce qui explique le mieux ce passage et qui montre le mieux qu'il n'y en a point d'autre.

12 avril 1912.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XVII

Les cloches de Pâques

16 janvier 1912

[Retour à la table des matières](#)

Comme j'écoutais les cloches de Pâques, qui jouaient un gai carillon, je perçus comme une buée sonore autour de la chanson ; cela faisait une autre musique ; cela faisait de la musique ; car le carillon n'était qu'une chanson vulgaire ; et les coups de cloche rythmés, précipités, redoublés, ressemblaient plutôt à des bruits qu'à des sons ; mais il en résultait, si l'on y faisait attention, des sons mariés, aériens, riches, chargés de développements. Mine d'or pour le musicien.

La véritable musique s'engendre d'elle-même, se produit d'elle-même par la richesse de son commencement. Rien n'étonne, tout est attendu, mais pourtant non prévu ; ces sons qui se rejoignent, s'écartent, s'accordent, se contrarient à point nommé ; ces sons que l'on perd et que l'on retrouve, comme les fils d'un tissu, ces échos obligés, ces compensations, ces chemins qui s'ouvrent, ces places nettes où la mélodie vient se loger comme une source dans le creux du terrain, cette plénitude parfaite des sons, cette conservation, cette renaissance dans la fuite du temps, voilà ce qui ravit. Sans aucune science, à ce que je crois, mais seulement par le génie de l'écouteur, qui discerne et qui sauve ce qui est viable à chaque instant, et éteint tout le reste ; car il faut convenir que la belle musique fait des marges de silence autour d'elle ;

tout ce qui vibre doit entrer en elle ou périr. Au lieu que le mauvais musicien fait des bavures de bruit et comme de la charpie pour les oreilles. Bref la vraie musique se pose et existe par la nécessité ; la première note, par les résonances, en appelle d'autres ; cela commence comme un beau voyage ; on part ; les horizons glissent d'un mouvement assuré. Mais le mauvais pilote accroche sa gaffe, se prend dans ses cordes et dans sa toile, colle au rivage ; il y a ainsi des musiques à remous et à clapotis ; la moins mauvaise se sauve par l'obstination, toujours est-il qu'elle ne vaut rien ; je lui donne un prix de vertu, non un prix de musique. Il s'agissait d'écouter, et non de vouloir.

Sur quoi l'exécutant doit régler aussi son génie, s'il veut faire revivre une grande chanson. Car l'auteur n'a pas prévu tout ce que peuvent donner les premiers sons, selon l'instrument et l'édifice ; et c'est à l'exécutant de penser à ce qui va suivre, et d'en faire sortir une première esquisse, à partir du premier accord ; le chanteur par la force du gosier, naturellement préparé pour ce qui suivra ; le violoniste par le tremblé du doigt, qui choisit les sons accessoires en contrariant la corde ; le pianiste enfin par la pédale, qui lâche toutes les cordes à propos et les arrête à propos. Sans ces précautions et ce recueillement, la plus belle musique sera souvent médiocre à entendre. Et il faut dire que le plus difficile de tout c'est la première note. Vous êtes-vous demandé comment il se fait qu'un bel air soit beau dès son premier commencement ?

16 avril 1912.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XVIII

L'esprit des cloches

13 septembre 1913

[Retour à la table des matières](#)

Il y a une beauté dans les cloches, qui laisse bien loin notre musique. Ces nappes de sons courent d'un bord à l'autre, dans une belle vallée, le long du fleuve, sur un beau lac, et font des vagues. Nul n'y résiste ; mais on n'y resterait point ; c'est un passage ; et cela plaît par souvenir, comme d'un court voyage. Sur quoi les poètes s'égarèrent en mille rêveries ; mais l'idée même de la cloche ressemble bien plus à l'impression naïve.

Il y a deux musiques que la nature règle encore. Le cor et tous les genres de trompette nous apprennent les intervalles justes ; car, en soufflant dans un tuyau, on ne produit que les sons harmoniques ; dès qu'on fit des trous, la musique fut trop libre ; et, surtout maintenant, la musique n'est qu'un jeu presque sans règle. Mais le son des cors et trompettes n'était réglé que par l'intonation ; le rythme dépendait de la marche ou de la danse.

Il n'y a point de cloches dans le monde antique, que je sache. Les sauvages tapent sur un gong ou sur des cymbales. Ici l'intonation est mal réglée ; et, dans la cloche même, il y a des hasards et des sons étrangers. Mais la cloche suspendue a son rythme propre, qui dépend de la pesanteur ; en tirant sur la

corde, on ne précipite point les sons ; ils mesurent le temps, par loi physique. L'âge des cloches marque ainsi la découverte d'un rythme étranger à nos passions. Dans la sonnerie à toute volée, chaque cloche se balance suivant sa grandeur, et le battant de même ; de là des entrelacements de rythmes que le fondeur n'a pas prévus, et que le sonneur ne peut changer. Tantôt alternés et élargissant leur ronde, tantôt précipités les uns sur les autres, noués et bientôt dénoués, les sons ne reviennent qu'à de longs intervalles aux mêmes groupes. En quoi nous reconnaissons quelque chose d'humain, mais sans projet, et par l'effet des forces. Si nous tapions sur les cloches comme sur des gongs, nous n'aurions pas de ces saisissements et de ces surprises ; mais un délire des passions seulement, et quelque convulsion nègre.

Les cloches sont plus éloquentes lorsque le sonneur les abandonne. Elles reviennent alors tout à fait à la nature, par des battements imprévisibles, presque gauches ; toutefois l'oscillation libre s'y fait sentir ; on se souvient, on attend, on espère ; mais la nécessité nous comble ; elle nous surprend et nous satisfait. Ainsi l'esprit des cloches nous apporte toujours l'inaction et l'attention mêlées, état qui ne peut durer. Les sentiments chrétiens sont certainement liés aux cloches ; et cette éducation a fait plus, sans doute, que la doctrine et les sermons. Mais, non plus, on n'y pouvait rester. La cloche annonçait un art nouveau qui surmonterait ces rythmes de nature, et les combinerait avec l'ancien rythme des pas, de la danse et du discours. Peut-être faut-il dire que la musique des anciens ignore ce rythme lent, qui ne ressemble à rien d'humain, qui représente plutôt la nature, et qui est triste sans tragédie ; tel est l'esprit de l'Adagio romantique. Et l'on n'y peut rester. Aussitôt le paganisme revient, par le Scherzando qui est danse, ou par la marche héroïque. Goethe serait donc classique, puisqu'il haïssait les cloches, le tabac et le christianisme, disait-il. Et comme on dit de lui qu'il aimait la musique, et aussi qu'il ne l'aimait pas, je sais quel genre de musique il aimait ; je le sais par les cloches. Ce qu'il y a d'original dans les cloches, c'est la pesanteur et les lois de balancement qui servent alors de rythme et de mesure. Il n'y a point d'autre musique qui se meuve ainsi par le poids ; je ne pense point aux carillons qui font entendre une mélodie étrangère, je pense à la mélodie propre des cloches balancées qui est bien plus éloquente ; qui ne cherche point à dire une chose, mais qui les dit en masse et presque en cortège. D'où la volée des cloches signifie une sorte d'indifférence non sans apprêt. Rien n'exprime mieux la fête que ce rappel sans fin des harmonies qui importent surtout quand les cloches semblent se fatiguer et languir dans l'oubli de la fête. Les hommes entendent toutes sortes de cloches, et l'Angélus est, parmi ces mouvements, le plus remarquable ; car on entend le sonneur et ses trois coups ; cela n'est pas naturel. La nature le tire à la volée, nous l'attendons ; ce désir nous revient de loin comme une prière écoutée.

13 septembre 1913.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XIX

Sculpture peinte

5 octobre 1913

[Retour à la table des matières](#)

On s'est demandé pourquoi la mode de la sculpture peinte ne s'établissait point. Peut-être cela vient-il de ce que ces deux arts se repoussent par leur notion essentielle. Que veut le peintre ? Fixer une impression entre mille ; cela ne veut pas dire qu'il sera comme un photographe de couleurs qui choisirait son moment ; ce n'est pas si simple. Il faut du style ici comme dans tout art, c'est-à-dire l'expression resserrée, plus frappante que la chose même. Mais enfin, quand l'œuvre est faite, c'est une impression d'un moment qui est maintenant durable, que le spectateur retrouvera toujours, sur laquelle il pourra, réfléchir. La fameuse Joconde offre toujours le même sourire. Un paysage présente toujours la même saison et la même heure. Lorsque l'amateur change de place, ou modifie l'éclairage, ce n'est point pour donner au tableau une signification nouvelle ; mais c'est pour le voir tel qu'il est ; c'est pour recevoir l'impression unique, constante et forte ; pour n'en rien perdre. Un tableau n'a qu'un aspect.

Une statue a mille et mille aspects ; un édifice, de même. Faites un pas dans une cathédrale, vous changez tout. C'est bien la chose qui est devant vous, non une impression fixée de la chose. Une peinture peut représenter l'intérieur d'une cathédrale, avec les arcs qui s'entrecoupent ; mais si vous marchez en regardant le tableau, les piliers ne marchent pas avec vous ; la

voûte n'a point cette mobilité si saisissante ; car, chose digne de remarque, l'architecture est changeante, la peinture est fixe. Une statue vous donnera des milliers de vues, toutes différentes, et liées entre elles, selon votre mouvement, ou selon l'heure. La cathédrale est un tableau que le soleil colore de mille façons. L'aurore, le midi, le couchant, la saison s'y représentent. On comprend que l'uniformité de couleur soit ici la règle ; il faut que l'ornement coloré soit l'exception. C'est l'heure qui peint la statue. C'est pourquoi ces arts repoussent d'eux-mêmes, et naturellement, tout ce qui fixe l'impression, par exemple une distribution de couleurs une fois pour toutes.

La musique, la danse, la poésie, l'éloquence forment un troisième groupe opposé aux deux autres. Ici l'objet et l'impression s'enfuient ensemble. Il ne dépend point de l'auditeur ni de l'exécutant de s'arrêter, de recommencer, d'accélérer, de retarder. Chaque impression ne dure qu'autant que l'auteur le veut. L'ensemble n'existe à aucun moment. Ce n'est pas comme la peinture, où l'impression vous attend, et se laisse goûter et approfondir. Ce n'est pas comme l'architecture et la sculpture, où l'objet subsiste pendant que vous en tirez autant d'impressions qu'il vous plaît.

5 octobre 1913.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XX

De la prose

30 mars 1914

[Retour à la table des matières](#)

J'ai quelquefois parlé assez durement des poètes ; je n'aime pas beaucoup plus les orateurs, je dis excellents. Un homme de profonde culture me querellait là-dessus, disant que tout discours parti du cœur prenait de lui-même le mouvement et le rythme de l'éloquence, plus sensible et mieux réglé seulement dans la belle poésie. Il citait de mémoire, et choisissait bien. Je ne sus pas défendre la prose comme il fallait. Il me semble que la voix d'un lecteur la gâte toujours, et que les yeux la saisissent mieux. Elle est sans complaisance elle trompe l'oreille ; elle ne veut point chanter nulle convulsion Sibylline. Nulle sauvagerie. Nulle religion. C'est l'humain tout dépouillé. Le trait mord comme un outil.

Napoléon, pendant la campagne de France, après que Soissons fut rendu deux jours trop tôt, resta un moment silencieux, et dit : « Ce n'est qu'un accident ; mais en ce moment j'avais besoin de bonheur. » C'est d'un homme qui, en d'autres temps, faisait aussi le destin. Voilà un coup d'aile. Les déclamateurs ne font qu'essayer ; celui-là fait. Chose digne de remarque, c'est dans Stendhal, homme du même temps et de la même action, que j'irais chercher d'autres exemples de cet art sans retouches. « Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était

aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il envoyait cette force, il envoyait cet isolement. C'était la destinée de Napoléon ; serait-ce un jour la sienne ? »

Je n'y vois point trace de cette imitation que l'on appelle rhétorique ; cette prose sans comédie est d'un temps où l'art officiel déclamait. La volonté s'y montre, plutôt que le désir. L'action dévore le sentiment ; de même cette prose dévore des volumes de vers, comme la terre boit l'eau. Les images n'y sont pas comme un décor d'opéra ; elles sont mouvement, éclair, ombre d'oiseau. Il est beau que le mot décrire ait deux sens, en sorte que décrire un mouvement ce soit le faire. Aussi l'un compare, mais l'autre symbolise. Je ne suis pas près de savoir ce qu'est la prose, ni ce qu'elle peut, ni ce qu'elle doit. J'ai souvent admiré les critiques d'art qui écrivent quelque chose sur la peinture ; car la peinture est encore plus cachée que la prose. Aujourd'hui j'aperçois une opposition entre la poésie et la prose ; la poésie étale et grandit des images de rencontre ; une certaine prose coule à fond ce genre d'ornements. Il faudra pourtant bien que l'on apprenne à jouer de la prose comme à jouer du violon. Dans Stendhal, je trouve un art qui rabat trop l'ornement ; alors que Chateaubriand est, si l'on peut dire, poète en prose sans difficulté ; toutefois, je sais qu'il n'est pas sans danger d'imiter Chateaubriand. Au rebours, Stendhal desséchera plus d'un jeune génie.

Stendhal est aussi loin que possible de l'orateur. Un sermon est redondant. Il faut accorder cela à l'oreille, la frapper plus d'une fois et la ramener. Préparer, annoncer ; c'est l'attente de toute façon, qui fait la puissance de l'orateur et du lyrique, attente de rime, attente de césure, attente de chute. Une période est comme un drame qui se prépare, se noue et se dénoue. C'est un orage vu par la fenêtre. L'autre artiste est dans le creux même des choses ; on entend l'écho de ses pas ; non pas deux fois ; une seule fois. Il suspend l'outil, il lève les yeux ; toute la poésie passe, comme un bruit de coteau à coteau. La magie de ce style nu, c'est qu'au lieu d'attendre, comme l'enfant à la comédie, on regarde derrière soi. On relit par un vol des yeux, on reprend l'image. Ce trait arrêté vous fait courir ; au lieu que l'autre court pour nous, qui sommes assis. C'est pourquoi l'un veut être déclamé, et l'autre veut être gravé. Prose, messager de bronze, toujours sur un pied.

30 mars 1914.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXI

La musique comme pensée

29 mars 1921

[Retour à la table des matières](#)

La guerre était finie à peine qu'ils coururent à la musique. Je les vois encore au Trocadéro, visages marqués et ravagés. Ils venaient là pour apprendre de nouveau à vivre ; et moi de même. Ce que fut la vie intérieure, pendant ces années tragiques, nul ne le saura assez. Les émotions étaient trop fortes, et, sans doute, se succédaient d'après la loi de fatigue, qui veut des compensations. Mais chacun, qu'il se livrât à l'anxiété, à la terreur, à la haine, à l'enthousiasme, à la sévérité, chacun s'y jetait tout, sans précaution et sans aucune pudeur à l'égard de soi. De façon qu'aucune pensée n'étant avouable, il régnait sur les visages une uniformité triste.

J'ai observé aux armées ce rebondissement et ces pensées sans mesure, hagardes, folles. On les voyait mieux là, je le suppose, parce que l'action militaire ne reçoit pas l'hypocrisie ; et toujours est-il que, dans le cercle des hommes de troupe, là où je fumais ma pipe, les pensées étaient improvisées, violentes, informes, selon les secousses et les ressources du corps humain. « Qu'on en finisse, et soyons tous Allemands, je m'en moque » ; un peu après : « Qu'on y retourne seulement, en Allemagne ; le revolver au poing, et toutes les filles y passeront. » Ou bien, plus triste encore : « Si j'étais tué, sais-tu,

mes parents seraient fiers. » Puis des imprécations contre l'officier, contre le civil. Des projets d'avenir, bien dignes de ce beau présent : « Passe pour cette guerre ; j'y suis j'y reste ; mais pour la prochaine ils ne me prendront pas. » Ou bien, retour d'énergie : « Si l'on attaquait partout à la fois, droit devant soi, on les enfoncerait, qu'est-ce qu'on attend ? » Le même homme disait et pensait ces choses, et bien d'autres. Les pensait-il ? Une convulsion n'a jamais été une pensée. Deux convulsions opposées n'ont jamais fait la plus petite vérité. Violence partout. Dans le misérable corps humain, visé et menacé en toutes ses parties, violence. Les mêmes régiments on les a vus, violents contre l'ennemi, violents contre leurs chefs. Je ne juge pas autrement d'un pauvre homme qui suivait la guerre dans son fauteuil. Violence contenue et lente, toujours sans mesure. Et moi aussi bien, quoique plus défiante, quoique économe de gestes en ce temps-là ; accusant trop, louant trop sans mesure aussi.

Ce qu'ils venaient chercher à la musique de Beethoven ou de Wagner, ils le trouvèrent. Une règle extérieure pour sentir une règle inflexible. La colère, l'amour, le pardon l'action et le repos ; le nœud et la solution ; le tremblement, les larmes, le repos ; l'adieu, l'absence et le retour. Mais tout cela mesuré et réglé par le génie, selon l'humanité en équilibre et réconciliée ; selon les forces et selon le courage et selon la faiblesse. De ces mouvements composés une pensée peut naître ; plus d'un pleura enfin et se reconnut. J'ai lu que Beethoven était le plus grand penseur de son temps. Ce jour-là je le compris.

Je m'aperçois qu'il ne suffit pas de dire que la musique exprime les sentiments. Il faudrait dire qu'elle fait les sentiments. Il est très difficile d'éprouver sans tumulte ; et en particulier les souvenirs du combattant ne peuvent se produire dans la sérénité ; ils s'écartent de la ligne belle et vraie que l'amour suit à grand'peine. On comprend bien que les douces larmes ne sont pas données sans le secours du poète. Ici le poète, ce fut le musicien. Ce fut donc l'artiste qui sauva l'homme ; l'homme put sentir en homme ; ce jour-là, un Allemand pouvait y venir ; il était homme et cela suffisait. Malheureusement, ces merveilleux moments n'ont point duré. Autrement, quoi de plus simple que de faire la paix avec le plus musicien des peuples peut-être ?

29 mars 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXII

L'imprimé

10 avril 1921

[Retour à la table des matières](#)

L'imprimé est l'instrument moderne de l'analyse. Les anciens usaient du dialogue, et Platon a laissé le modèle achevé de ces discours rompus. Nos improvisations ne s'enchaînent que trop, et la passion oratoire sait bien créer des apparences persuasives, surtout lorsque l'on parle à soi. Chacun, en ces temps difficiles, s'est harangué lui-même plus d'une fois, toujours violent et emporté, souvent logique, car les deux se tiennent. De tels discours ressemblent à des actions, et sont soumis, dans le fond, aux lois de l'action commune, d'après lesquelles ce qui est déjà fait engage et même précipite. Comme l'avalanche, qui grossit à mesure qu'elle roule. Ces signes impétueux, dès qu'ils sont jetés au dehors, font groupe, église, parti, mais, par la même fureur de s'accorder avec soi, dissidences, divisions, hérésies. Ce genre d'activité, qui faisait toute la vie publique des anciens, domine encore dans la nôtre. Au temps où j'essayais d'agir par discours publics, un auditeur ami me dit, parlant d'une preuve à laquelle les oreilles n'étaient pas accoutumées : « Je ne crois pas que cet argument portera » ; ce mot me fit réfléchir ; car il ne se demandait pas si l'argument était bon.

Il faut toujours penser en compagnie ; l'homme qui pense pour lui seul est un fou. Mais il me semble que penser avec les grands Anciens, comme fit Montaigne, et avec Montaigne, Pascal, Rousseau, Voltaire et tant d'autres

silencieux dont la foule s'accroît de siècle en siècle, est une autre manière de penser en compagnie, qui diffère de n'importe quel troupeau pensant comme, dans l'École, l'universel diffère du général, et la compréhension de l'extension. Pardonnez ces mots barbares ; quelques-uns peut-être en seront réveillés, qui ne sont pas les pires. Bref il y a manière d'écrire pour soi, qui est pour tous ; et une manière d'être d'accord, qui est de ne point chercher du tout à s'accorder. Je devais donc penser devant moi, en quelque sorte, sans me soucier d'autre chose, et régler ce qui reste à faire sur ce qui est fait et le travail sur l'esquisse, comme font le sculpteur et le peintre. Et l'expérience m'a fait voir que l'œuvre imprimée est bien plus œuvre ou bien plus objet que l'œuvre écrite ; car ainsi la pensée est éclairée également et en toutes ses parties ; celui qui imprime tous les jours ressemble à celui qui sculpte le marbre ou la pierre ; il apprend la prudence.

10 avril 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXIII

De l'art théâtral

23 avril 1921

[Retour à la table des matières](#)

L'art cinématographique est encore enfant. Chacun parmi les ambitieux et besogneux le tire à soi, pour en faire beauté, gloire ou profit. Avec cela il est clair que nul ne sait encore ce que c'est. Il est très plaisant à penser qu'un art qui s'offre, qui se jette aux yeux, qui accroche le promeneur à chaque tournant, ne soit pourtant pas capable de montrer ce qu'il est. À ceux qui cherchent par là je dirais volontiers : « Comparez par les différences, et poussez jusqu'aux oppositions ; les ressemblances ne mènent à rien. »

Voici la fête de Shakespeare. Belle occasion d'imaginer *Hamlet* ou *Othello* sur l'écran, et de comprendre ce que ces drames y perdraient. Je crois qu'ils perdraient tout. Car l'action et le mouvement ne sont presque rien au théâtre ; on peut en faire voir une partie ; on peut les simplifier jusqu'à représenter une grande bataille, par trois ou quatre personnages, et dans un décor à toute fin. Shakespeare est peut-être l'homme qui a osé le plus contre ce genre de vraisemblance qui concerne le mécanisme de l'action. Homme de métier d'abord, ayant touché en quelque sorte le tragique dans le moment où il est renvoyé de la salle à la scène, et redoublé par cet échange, il a suivi et saisi l'objet véritable, qui est le développement des sentiments et des pensées par

les signes. Tant que le signe exprime le sentiment et la pensée, ce n'est point théâtre. Un homme qui me fait comprendre qu'il est jaloux, ce n'est point théâtre ; mais un homme qui devient jaloux par le signe, un homme qui se marque lui-même par le signe, et qui ne peut effacer la marque, voilà le théâtre. J'ai vu autrefois que l'acteur Got, qui était un rusé bonhomme, tirait de grands effets de ce stratagème qui consiste à lancer le geste avant l'idée, et à réfléchir en quelque façon sur son propre geste, comme s'il y cherchait sa pensée. En cette ruse de comédien est enfermée, peut-être, la formule de l'emportement véritable, qui n'est pas dans un mouvement précipité, mais plutôt dans ce rapport singulier qui subordonne la pensée au signe ; retenue ou non, prudence ou non, il faut qu'elle suive. Le signe c'est l'irréparable.

Tous les peuples ont eu une magie. Et la magie est une physique fantastique où les paroles sont des causes. Idée profonde qui fut d'abord, comme il est naturel, étendue à l'univers des choses, ce qui conduisait au miracle extérieur, apparence emouvante, si on l'attend et si on l'espère, mais froide et presque ridicule à voir, parce qu'elle est sans vérité. Tel est le merveilleux, roi de l'opéra classique. Mais le théâtre représente la magie dans sa vérité. Les mots y sont causes, et sans remède ; rien ne peut faire que ce qui a été dit n'ait pas été dit. « Tu seras roi. » La taupe chemine, comme dit Hamlet ; prodigieuse image. Et *Othello* est creusé de taupes, qui sont paroles. Que les paroles soient échangées entre deux, ou dites de soi à soi, il n'importe pas. Si je parle à moi, la puissance du mot est encore mieux séparée de toute action et rencontre. Et sous ce rapport la parole est le plus puissant des signes, parce que j'entends ma parole, tandis que je ne vois pas mon geste. Ainsi le monologue est le moyen le plus naturel du théâtre, et le plus puissant. Un homme seul, qui se parle à lui-même, et par là se change lui-même, cela n'est que pour lui ; et, par cela même, vrai pour tous.

D'après ces remarques et bien d'autres, que Shakespeare vous aidera à suivre, il y aurait une opposition violente, et presque sans ressemblance, entre l'art théâtral, immobile et monologuant, et cet autre art encore mal déterminé qu'il faudrait appeler l'art silencieux et agité. Ces propositions n'épuisent point un sujet vaste ; elles l'effleurent à peine. En continuant par là, peut-être faudrait-il penser avec Comte que la conscience de soi naît en chacun du monologue, par lequel on se perçoit soi-même comme un objet. Et, par ces causes, nous ne pouvons supposer une conscience en ces personnages de l'écran, malgré les actions qu'ils nous jettent au visage.

23 avril 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXIV

Vertu du langage

26 avril 1921

[Retour à la table des matières](#)

Après les convulsions de la Grande Guerre, l'intelligence abstraite se retrouva la même ; comme après une grande colère, l'homme est, non point chargé de ce souvenir, mais en vérité plutôt délivré, je dirais même purifié, et de nouveau conçoit sa vie selon la raison, oubliant que l'obstacle véritable est dans cette colère même, et de ce qu'elle se trouve trop au-dessous de la raison abstraite et de ses prises. N'avez-vous pas admiré, comme tous les partis sans exception ont accordé leurs principes avec le frénétique mouvement de guerre ? *La Paix par le Droit* aussi bien ; le socialisme international aussi bien. D'où je ne conclus point que la raison est sans puissance sur les passions ; mais seulement qu'il y a une raison abstraite qui est trop loin des passions, qui ne sort point des passions, qui n'y plonge point ses racines ; raison qui ne demande point assez de peine ; qui n'est point troublée, il est vrai, par le tumulte corporel ; mais qui en revanche ne modifie ni ne retient nullement le tumulte corporel. Paroles sur la tempête. Signes vains d'une perfection séparée. Dont l'algèbre est le modèle en ses discours inhumains, j'entends qui ne gardent rien en eux de la forme humaine ; un tel langage est trop loin du cri ; c'est pourquoi, souverain contre l'erreur, il est sans puissance contre la faute. Et l'esprit vivant reste au travail dans les entrailles, sans secours, réduit au cri, à la convulsion et au désespoir ; ne sachant plus se punir

lui-même par le combat. Penser trop loin de son corps, c'est faire l'ange ; et aussitôt la bête nous tient.

Une statue est un langage bien différent de toute espèce d'algèbre ; langage qui d'abord rappelle et affirme le corps entier, et le rattache en quelque sorte à la tête pensante ; d'où, aussitôt la tête et le visage sont comme vidés et nettoyés de pensée, mais en revanche le corps perd quelque chose et même beaucoup de son apparence animale ; dans ce puissant langage, qui est figuré, la pensée circule en tous les muscles ; l'ordre est partout ; rare et difficile, mais efficace. Et, par imitation et admiration, aussitôt cette puissante discipline dispose le spectateur selon la retenue et la sagesse, sans aucune parole.

La musique de même, et plus intimement encore, parce que, nous invitant à chanter selon la règle, elle pacifie le corps entier par le dedans, faisant ordre et beauté de ce qui est profondément animal, du cri. Et appelons belles ces manières d'exprimer qui nous changent tout entier ; nous n'osons pas dire qu'elles soient vraies. Trop loin sans doute de l'algèbre.

Mais le langage commun est intermédiaire, et nous prend plus près du diaphragme ; non pourtant sans défier l'algèbre, comme on voit en Platon, en Marc-Aurèle, en Montaigne, en Descartes. disposant aussi le corps humain par la vertu des images, mais faisant de l'image idée, comme Comte se plaît à le faire voir par des mots comme cœur, droit, juste, sentiment, et tant d'autres, qui portent chacun un grand secret dans leur double ou triple sens. Et ce langage civilise dès qu'on l'élève jusqu'à la pensée, sans en rien refuser ni rejeter. Au contraire tout genre d'algèbre détourne des vrais problèmes, et civilise la raison abstraite seulement, qui n'a point besoin d'être civilisée ; qui ne saisit rien ; qui développe sa propre forme sans contenu. Les combattants, de si loin revenus, avaient soif, non de raison, mais de musique. Et musique est raison en acte. Or, voici que la raison abstraite me rappelle au devoir d'apprendre l'espéranto. Et, à côté, l'imperturbable ido me rappelle que l'espéranto est encore une sorte de langue barbare, encore trop près du cri, encore mêlée et souillée de nature. Mais n'ai-je pas appris qu'il existe une algèbre universelle, capable de dérouler toutes nos pensées possibles en x et en y ? Mes amis, je vais relire *Illiade*.

26 avril 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXV

L'art de l'écran

6 mai 1921

[Retour à la table des matières](#)

Celui qui s'assied devant le spectacle cinématographique doit être comparé, il me semble, à un homme qui deviendrait subitement sourd. Ainsi il est privé d'une partie de son être, et établi en solitude. Car il faut remarquer que le sourd est bien plus seul que n'est l'aveugle, par cette cause que l'aveugle recherche et entend la société des hommes, en sa plus touchante expression, au lieu que le sourd s'inquiète de tout voisinage, et n'est confiant et rassuré en lui-même que s'il est séparé. C'est donc la solitude qui tombe comme un manteau sur la foule, en ces spectacles où le mouvement est séparé des bruits et de la rumeur. Et, comme ce bruit et cette rumeur nous enveloppent toujours, comme c'est par là que tout événement nous est près et intime, le spectacle se trouve aussi reculé et séparé de nous. Mur de silence entre les choses vues et la foule qui voit ; c'est pourquoi la rumeur ne passe point dans la foule ; et tous se taisent, comme font les sourds. Voilà donc une assemblée de sourds-muets. Quelles idées y peuvent naître, et de quelle espèce, cela vaut la peine d'examiner ; mais ce n'est point facile. Cet art nouveau se développe par des raisons extérieures et d'ordre purement mercantile ; il coûte peu, et prodigue naturellement des richesses qui sont inépuisables en leur apparence ; il fait durer ses artistes ; il les multiplie, il promène partout ses ombres sans poids et sans volume, qui ne respirent point, qui ne mangent point. L'effort de l'acteur

fut fait une fois ; mais cet acteur est peut-être mort ; c'est pour nous comme s'il était mort. Cet effort, ce travail pour nous plaire, refait pour nous, cette sensibilité aux huées, aux applaudissements, cette peur et ce triomphe, soit du tragédien, soit du gymnaste, tout cela est passé ; nous n'en voyons que le fantôme. Et, comme la crainte que le gymnaste tombe est passée et effacée, ainsi en tous ces drames de l'écran, le tragique est passé et effacé ; nous n'avons point cette chance qu'un meilleur geste ou une meilleure intonation ravive soudain les passions ; nous n'y sommes pas intéressés ; nous n'y pouvons participer. Ainsi le spectateur n'est pas moins vidé et desséché de contenu que n'est cet acteur sans poids et sans épaisseur. Art creux et comme vidé de tout contenu, il a besoin de pensée ; mais il n'est même point pensé. Peut-être repousse-t-il la pensée.

Les sociologues ont donné le nom de représentations collectives à ces idées que l'homme ne peut former seul, ni même reproduire seul, et qui ne sont possibles qu'en une assemblée, par l'échange, la confirmation et la purification des signes. Et ils veulent entendre que toutes les idées sont nées ainsi, non par la présence de la chose à l'homme, mais par la présence de l'homme à l'homme. Idée elle-même immense, et qui est née seulement au dix-neuvième siècle, pour sa propre vérification, car elle supposait donc aussi une suffisante incubation des autres idées dans le commun patrimoine. Toute idée naîtrait donc d'un échange de signes, et grandirait par cérémonie. Je renonce à mesurer le développement possible de cette conception, dont, par le hasard des temps, nous sommes les ministres.

Toujours est-il que le spectacle cinématographique est comme la négation de cette idée même, négation qui vient aussi à point nommé, apportée par la sourde et muette industrie. Négation qui pousse fort loin ses racines, car l'opposition est séculaire entre la pensée qui fait les machines et l'autre pensée qui fit les religions et les mœurs. Et puisqu'il faut appeler poésie cette pensée de foule, où la foule parle à la foule, peut-être devrait-on dire que la mécanique de l'écran efface toute poésie. J'imagine Goethe là-devant, aussi irrité qu'en présence des hommes à lunettes, qu'il ne supportait point, comme on sait. Et cet amour de l'œil nu en ses reflets, où sans doute il se plaisait à lire la première âme de chacun, est vraisemblablement de même espèce que cet amour de la première naissance, que printemps réveille en tous. Au lieu que le cinéma est vieux comme la hache de pierre, et plus ; il n'a point d'âge. Cela fut déjà, autant de fois qu'on a voulu ; sans jeunesse ; usé déjà aux coutures en son neuf. Et si les sourds-muets en pensent quelque chose, c'est sans doute ceci : « Oui, nous savons ; nous connaissons déjà vu ; allez vite. »

6 mai 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXVI

Artisans et artistes

21 mai 1921

[Retour à la table des matières](#)

Je suppose que Shakespeare était dans son théâtre comme un menuisier dans son atelier, qui cherche dans les bois s'il a en réserve une planche convenable, qui fabrique des tables, des armoires et des coffres selon le goût du public, et même sur commande, et qui orne librement toutes ces choses selon son génie propre, sans même y penser. Il me plaît de croire que, si le bouffon entre en scène, c'est parce qu'il y a dans la troupe un acteur aimé du public et qui triomphe dans ce genre ; et que, si le bouffon chante, c'est que l'acteur comique avait une bonne voix ; qu'un acteur grand et gros fut comme le modèle de Falstaff, et ainsi du reste. Peut-être ces rôles de portiers, de palefreniers, d'hommes du peuple sont-ils d'abord pour donner emploi à toute la troupe ; et il se peut que le mot soit réglé sur les moyens et la mémoire d'un acteur d'occasion, employé principalement à moucher les chandelles. Quant au sujet même de la pièce, il était souvent pris d'un autre auteur ; comme Molière qui fit un don Juan parce que cette fable attirait alors le public. Et ce n'est pas un petit avantage si le public connaît d'avance l'action et les personnages. Les yeux et les oreilles sont préparés.

Un acteur aimé est aussi comme une forme connue, et que chacun dessine d'avance. C'est par là que le génie trouve son chemin. Comme un beau bahut ; il ressemble à tous les bahuts, mais il est beau. Où les autres bahuts sont

sculptés, il est sculpté, mais par le génie. La ligne est selon la coutume ; mais infléchie ou relevée un peu ; et cela suffit. Il y a très peu de différence entre une belle chose et une chose qui ne mérite même pas attention ; comme on voit souvent un visage qui ressemble à un beau visage, et qui est laid.

« C'est un métier de faire un livre, dit La Bruyère, comme de faire une pendule. » Stendhal copiait dans les vieilles chroniques des anecdotes italiennes ; je ne sais ce qu'il a mis de son cru dans l'histoire des Cenci, et je suis peu curieux de le savoir. C'est en copiant que l'on invente. Et celui qui fait une pendule, je l'envie si on lui donne d'avance la matière, la chose incrustée, les figures et même la forme. Car s'il hésite entre la forme massive et les colonnettes, il ne choisira pas ; je le vois errant et tâtonnant. Et quelle raison de choisir ? Il n'y a pas des formes belles et des formes laides, mais il y a une beauté de toute forme. S'il faut inventer à la fois la forme et la belle forme, c'est trop pour un homme. Un peintre qui a un portrait à faire, il n'a plus guère à hésiter ni à choisir ; et si le modèle veut se poser d'une certaine manière, encore mieux ; le portrait est alors fait d'avance, beau ou laid ; il reste à le faire beau ; l'imagination ne flotte plus, et le pinceau va.

Tous les bahuts ne sont point beaux ; toutefois tous sont d'ouvrier. Un acteur, et chef de troupe, c'est-à-dire ayant métier et outils, ne fera pas toujours une belle pièce ; mais il fera une pièce. Et toutes les pièces sont peut-être faites ; non pas toutes belles ; cependant il y a une beauté de toutes. Et si ce n'est pas toujours un homme du métier qui la découvre, c'est toujours un homme qui la reçoit du métier, et qui l'exécute selon les plans de l'artisan. Si les moyens aussi sont imposés, ce n'en est que mieux. Si j'ai dans mon orchestre un premier violon à doubles cordes, c'est, une occasion de tirer de lui toute son âme ; ou d'un orchestre, que l'on a formé, que l'on connaît bien, toute son âme. Wagner était chef d'orchestre. Il suffirait de regarder une tête d'homme de Michel-Ange pour comprendre que les plus étonnantes inventions sont très près de la chose, et si voisines de l'ordinaire que c'est seulement l'artisan sans génie qui fait voir la différence. Et cela est vrai aussi des grands poètes, qui disent des choses tout à fait communes, avec les mots de tout le monde, et selon l'ordre le plus naturel. Il n'existe peut-être pas d'exemple plus fort de ce que je dis là que le *gruppato* des musiciens, qui est un ornement de virtuose, connu, prévu, usé comme un carrefour. Mais écoutez les groupes aux violons dans la mort d'Yseult ; voilà l'inimitable, qui ressemble à tout. Quand je vois que nos artistes se tortillent à chercher du nouveau et de l'inouï, je me permets de rire.

21 mai 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXVII

L'école du jugement

27 mai 1921

[Retour à la table des matières](#)

L'homme n'a guère de jugement ; mais l'Humanité montre un jugement infaillible. Qui va aux Salons, il est perdu ; qui va aux Musées, il est guéri. Rien n'est plus plaisant que l'espèce d'égarement qui saisit les hommes de goût dès qu'ils se font critiques. Car il est vrai que la masse des œuvres consacrées assure l'esprit et le met en possession du beau ; mais il est vrai aussi que cette masse d'œuvres ne laisse pas voir le plus petit commencement d'une règle pour juger. Je sais très bien reconnaître le beau, en Beethoven, en Michel-Ange, en Shakespeare ; mais je ne sais point le voir en telle musique neuve, en telle peinture fraîche, en telle pièce d'avant-hier. L'imagination est trop forte ; le jugement est décoché suivant l'humeur, et cette première opinion recouvre l'œuvre entière comme d'un voile. Hésitant d'abord et même flottant ; puis soudain ferme et obstiné sur un jugement de hasard, voilà l'esprit humain. Je vois que nos peintres d'Institut sont durement traités par l'ordinaire de la critique ; sans aucun doute on les a loués en d'autres temps. Et je vois qu'on paye quelquefois très cher des barbouillages dont il est aisé de dire tout le mal possible. Il y a un grain de folie dans tous ces jugements. Aussi pourquoi vouloir juger de premier mouvement et comme d'instinct ? La prévention nous guette et nous tient toujours. Pourquoi ne pas vouloir être prévenu, mais bien prévenu ?

On me fit entendre un jour une courte composition de Beethoven, que je ne connaissais point, copiée à la main et sans nom d'auteur. Je fus prudent, et je ne dis rien d'irréparable ; mais le jugement manquait d'assurance. Il n'y a qu'un moyen de se garder contre de telles surprises, c'est de connaître tout. Mais il vaut mieux reconnaître que les grandes oeuvres sont toujours plus puissantes, plus saines à l'esprit dans l'éclairement de la gloire. Qui se défie ne juge qu'à demi, et en quelque façon se refuse. C'est comme si l'on résistait au maître de danse. Raideur n'est point danse. Ou au maître d'équitation. C'est un défaut commun de vouloir inventer en apprenant. Michel-Ange, presque enfant, fut trouvé copiant une sculpture antique ; ainsi il travaillait en amour et grâce, sans résister ni se défendre ; et c'est ainsi que l'on devient fort.

Ce paradoxe est frappant dans les Beaux-Arts ; et peut-être n'y a-t-il que le beau qui nous humanise. Dans toute recherche, et malgré les apparences, que ce soit politique, physique, ou même géométrie, il faut savoir se mettre à l'école et s'y remettre, et ne point se jeter dans la première objection venue ; mais toujours dans l'humain se chercher soi-même ; enfin se conformer selon la grandeur. Épicurien si je lis Lucrèce ; stoïcien avec Marc-Aurèle, et copiant la physique de Descartes. Les erreurs de Descartes sont bonnes ; elles sont sur le bon chemin. Leibniz n'a pas, à ce qu'ils disent, tout à fait compris ses infiniment petits ; c'est justement là que je m'instruirai, imitant ce mouvement humain, juste compromis entre le supérieur et l'inférieur.

L'histoire fait partie de la vérité esthétique elle nous permet de suivre le changement et même de le prévoir et de l'attendre ; alors le grand artiste n'est plus pour nous scandaleux comme il fut pour ses contemporains ; l'histoire l'attendait, l'histoire l'annonçait ; on dira que c'est réduire l'histoire et effacer la politique. Oui, mais ce sera peut-être l'effet le plus étonnant des beaux-arts, de nous intéresser aux dynasties du pinceau et de ne pas seulement laisser un peu d'attention pour les rois de force. Cette grâce du corps et de l'esprit ensemble, et qui invente avant les preuves, je la conquiers par l'obéissance. Et j'ai trouvé sublime ce mot de Michel-Ange, presque au terme de sa vie, comme on lui demandait : « Où vas-tu si vite, par cette neige ? » « À l'école, répondit-il, pour essayer d'apprendre quelque chose. »

27 mai 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXVIII

L'homme sans tête

28 mai 1921

[Retour à la table des matières](#)

Ici et là on voit des trous, des soubassements et des piédestaux, qui annoncent autant de monuments consacrés au courage et à la victoire. Et pourtant, chose remarquable, personne n'attend rien de beau ; le public, autant que l'on peut savoir, se prépare à critiquer non à admirer ; et ceux qui organisent voudraient que la chose fût déjà dressée depuis longtemps, et qu'on n'y pensât plus. Je plains les artistes, qui vivent et travaillent dans ce mauvais air. J'imagine quelque gymnaste, sur le point de se lancer au trapèze pour quelque saut difficile, et la foule assurée qu'il va tomber, et lui aussi. Un timide ne peut bien danser, surtout si les spectateurs se moquent déjà. Au jeu de ballon les équipes sont mieux soutenues.

Le défilé de la victoire fut certainement beau. Mais aussi le public n'avait point de doute ; l'admiration attendait l'œuvre, et bondissait au devant. L'exécutant, grand ou petit, n'avait point l'intention de plaire ; il ne cherchait pas ; il n'inventait pas ; il allait tout droit selon une règle connue ; libre et assuré. Comme dans la danse bretonne, si bien mesurée ; tous beaux, et sans aucune faute. Seulement imaginez, dans un défilé militaire, le moindre essai de mimique hors de la règle, la moindre intention de plaire ; le ridicule passerait

aussitôt toute attente. Ou, dans une danse libre, une mimique amoureuse ; ce seraient des grimaces de singe.

En cette perspective des Tuileries, si l'on s'y promène, on voit de tout, du beau et du laid, et le public ne sait point choisir, à ce qu'il semble. Toutefois les deux Arcs plaisent absolument. Non par le détail, les allégories et les anecdotes, qu'on ne voit même pas, mais par une simplicité de formes qui doit très peu à l'imagination et presque tout à l'art de bâtir. Ces voûtes suivent la plus simple des courbes, la plus connue, la plus ancienne ; c'est la forme naturelle du pont et de l'aqueduc. Et il est bon de remarquer que ces antiques constructions plaisent encore, même par des restes mutilés. Forte leçon pour le promeneur. D'après quoi il jugera aisément tout ce peuple de statues, méprisant celles qui veulent plaire, se détournant de celles qui parlent, interrogeant celles qui ne disent rien, comme Ganymède, ou César, ou Hercule, ou les Nymphes chasseresses. Encore mieux cet homme nu, qui n'est rien du tout et ne fait rien, et n'exprime rien. C'est un homme.

On connaît l'homme sans tête de Rodin. C'est un homme qui marche. Et ce qu'on en peut dire de plus simple, c'est que l'artiste n'a point trouvé de tête qui fût ici convenable, et qui sût marcher avec le corps. La simplicité ne peut aller plus loin. Cet homme qui marche ne veut rien exprimer. Je crois pourtant que cette puissante métaphore est entrée dans nos pensées. Je la retrouve en Liluli. Non pas épuisée. Inépuisable. Car les pensées sont vaines, instables et folles quand l'action est en marche. Comme de ceux qui faisaient la guerre ; leurs motifs étaient variés et changeants comme les nuages au ciel ; et cela n'importait guère ; la poitrine et les jambes étaient déjà en route. L'action dévore la pensée. Et, par opposition, considérez le Penseur qui se retient d'agir, bras et jambes noués, corps replié ; non pas une forte tête ; non pas un grand front ; non pas cette sottise mimique, et ridicule, de l'homme qui exprime pour les autres cette pensée de comédie : « Il me vient une idée. » Mais plutôt c'est le corps retenu et comme enchaîné qui fait que cette tête, qui ne signifie rien, exprime pourtant quelque chose. Justement en la place qui lui, convient, devant le temple des morts. Juste au péristyle du Panthéon « offert par le peuple de Paris ». Il y a de ces harmonies dans les actions des foules. Et l'homme sans tête ne serait pas mal placé non plus, entre les deux Arcs, sur le chemin de la victoire.

28 mai 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXIX

Du langage propre à chaque art

3 juin 1921

[Retour à la table des matières](#)

Lorsque la sculpture bavarde, je m'en détourne. Lorsque la musique décrit, je m'en détourne. Si l'architecture tend devant mes yeux un décor sans épaisseur, et derrière lequel il n'y a rien, je m'en détourne. D'une peinture qui fait danser ses personnages, je me détourne. Je veux que chacun des arts parle le langage qui lui est propre, au lieu de bégayer dans une langue étrangère. Un homme de bronze me fait entendre qu'il a résolu de mourir pour son pays ; mais un poème ou une page d'éloquence exprimera bien mieux une telle résolution par ses motifs. La sculpture, je l'ai remarqué, est d'autant plus ambiguë qu'elle tente d'expliquer davantage. Dès qu'une statue ouvre la bouche, je ne sais plus ce qu'elle dit. Preuve que la sculpture ne doit point chercher du tout de ce côté-là.

Si je pouvais faire comprendre, en une page ou deux de prose, ce que dit la *Neuvième Symphonie*, il n'y aurait plus de *Neuvième Symphonie*. Quand la musique imite le vent ou la pluie, elle perd son temps ; quand elle décrit les passions tragiques, elle perd son temps. Pour tout dire en peu de mots, je reconnais l'œuvre d'art à ceci, qu'elle n'exprime qu'elle-même, et que ce qu'elle exprime ne peut être traduit en aucun autre langage. De telles formules ne peuvent nullement être prouvées ; mais l'on a souvent l'occasion de les

appliquer. Car il arrive que l'on n'ait rien à dire contre un groupe sculpté, que l'on approuve le sujet, l'intention, le groupement et même les formes, sans que l'œuvre ait pourtant le plus petit commencement de réalité. Je dirais même que si nous commençons par l'approbation, ce n'est pas un bon signe que l'œuvre soit réellement une œuvre ; c'est qu'elle nous prend à la tête, non à la ceinture. Comme une femme qui ferait plaider par un avocat qu'elle est aimable et belle. Une cathédrale ne prouve point qu'elle est belle ; mais si vous y entrez, voix, attitude, gestes, tout est changé aussitôt sans que vous y pensiez. Je dirais que le caractère d'une œuvre d'art, c'est réalité et puissance plutôt que beauté. Et c'est une manière de dire que la beauté ne se prouve point.

Où vais-je ? À débrouiller pour moi-même un paradoxe assez fort. Il peut arriver qu'une œuvre dialoguée soit bien composée, remplie de nobles pensées, de mouvements vrais, de péripéties émouvantes, et que je n'en puisse penser autre chose que ceci : « Ce n'est nullement du théâtre ; c'est de l'histoire mise en dialogues. » J'aurais assez souvent l'occasion d'employer cette formule si je m'essayais au difficile métier de critique. Mais je n'aime point trop conseiller, ayant éprouvé par moi-même que ce n'est que l'éloge qui peut servir ; et encore faut-il dire que l'éloge, s'il donne le courage d'entreprendre, n'en donne nullement les moyens. Je préfère donc, réfléchissant tout seul à ma mode, rechercher ce que c'est proprement que théâtre, et en quoi consiste ce langage qui n'est point éloquence, ni poésie ni peinture. Et je crois que l'exacte description de cette sorte de maison ou d'enceinte, ouverte du côté du public, et en même temps séparée du public, conduirait directement à comprendre ce que c'est qu'un personnage tragique, fermé de toutes parts et seul, mais ouvert aussi du côté du public. Cette remarque si simple explique tout le comique ; elle aiderait à comprendre aussi le tragique, et d'abord le rôle subordonné qui convient à la fatalité extérieure. J'ai voulu dire que le théâtre n'est pas moins fermé que les autres arts et c'est une occasion de penser comme il faut à cette sorte de chaire dont les sermons ont une si prodigieuse action, soit pour réformer les mœurs, soit surtout pour conserver le merveilleux langage qui nous propose nos idées.

3 juin 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXX

Contre l'excès d'expression dans la sculpture

14 juin 1921

[Retour à la table des matières](#)

Cette statue, qui veut représenter le courage des Parisiens pendant la guerre, est, de loin, moins déplaisante que beaucoup d'autres, sans ces profils cassants et ces pointes grêles qui sont des erreurs de principe. Nous n'avons donc que demi-mal. Mais, dès qu'on s'approche, cette femme de marbre vous jette au visage l'expression la plus vulgaire, la plus impudente, et en même temps la plus ambiguë. Je doute que les enfants puissent la considérer sans grimacer eux-mêmes ; car ces signes veulent une réponse, et on ne sait laquelle. Dans la mauvaise littérature, un trait efface l'autre ; au lieu que la sculpture rassemble et fixe sous le regard toutes les parties de son discours, ce qui donne quelque chose de hagard par trop signifier. Les yeux y ajoutent encore, qui sont traités par un procédé de sauvage, au moyen de deux petits trous noirs dans la prunelle ; expression inhumaine, violemment ambiguë. On pense aux yeux de ces grotesques poupées anglaises, qui donnent un rire sans espérance. Mais ce n'est pas la première fois que le sculpteur est puni d'avoir voulu parler.

Attention. Ce discours est trop loin de la chose, peut-être. Je soupçonne ici une double erreur et une double punition. Car, en supposant que le marbre puisse parler, qu'avait-il à dire ? Parmi les mensonges impudents que l'on nous

propose, le développement connu sur le courage des Parisiens est un des moins vraisemblables. J'ai connu, comme bien d'autres, le temps des Gothas et des Berthas. Je puis affirmer que les Parisiens n'en riaient pas, autant que j'ai pu voir. Mais s'ils ont ri quelquefois après l'explosion, ce rire n'exprimait pas encore beaucoup. J'ai connu de ces rires, en des bombardements plus serrés ; ce n'était pas beau à voir ; ce n'était pas plus beau que la convulsion de terreur qui, l'instant d'avant, déformait le visage humain. Selon mon opinion ce rire n'était qu'une convulsion complémentaire ; et le tout ensemble exprimait une terreur bien naturelle, dont les marques restèrent longtemps et furent longtemps lisibles sur le visage des vrais combattants. Au reste ceux qui riaient ainsi étaient, je l'ai bien remarqué, ceux qui se montraient les plus faibles devant la peur. Si quelque souvenir m'est resté d'un homme courageux, je formerais plutôt l'image d'un homme immobile et impassible. Aussi, quand un chroniqueur écrit que gavroches et midinettes riaient à l'obus, je ne vois là qu'une apparence arrangée selon le vœu des pouvoirs. Dans ces mêmes temps quand une maison était mise en poudre, ou brûlait comme une torche, les pompiers arrivaient aussitôt, et, entre autres travaux, cousaient les cadavres en des sacs bien propres, et garnis de sciure de bois, et les emportaient bien vite. Nettoyages.

Comme au reste il est clair que tous ceux qui avaient pu partir étaient partis ; comme j'ai surpris en ceux qui restaient les mêmes précautions que je prenais moi-même, comme de suivre le trottoir nord, et autres manœuvres que l'homme qui a fait la guerre trouve tout à fait naturelles ; comme j'ai souvenir de cette panique qui jeta une foule dans les souterrains du métro et fit peut-être soixante morts ; comme j'ai eu le loisir, certains soirs, d'observer les mouvements de la peur sur des visages d'hommes et de femmes ; comme je sais que le poltron oublie sa peur et essaie d'imaginer qu'il a du courage, je n'aperçois pas ce qu'on pourrait dire de vrai et de grand sur ce que fut Paris pendant la guerre. En revanche je connais comme tout le monde le rire faux et les odieux discours de la frivolité, par lesquels beaucoup refoulaient des sentiments insupportables et peut-être s'en délivraient. Optimisme de commande, au reste surveillé par la police. Or ce visage du civil en guerre est peut-être le chef-d'œuvre de l'art politique ; mais l'art du statuaire n'a rien à y prendre de beau. L'homme fut hagard et hors de soi par ces pressions extérieures. Et c'est peut-être pour cette raison que le sculpteur a réalisé cet étrange visage et inhumain. La guerre n'est pas belle.

14 juin 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXXI

Art académique

7 juillet 1921

[Retour à la table des matières](#)

L'homme n'est pas méchant. Je rencontre dans mes chemins, plus souvent que je ne voudrais, un monument de pierre sculptée, tout neuf, d'intention louable, mais que je n'arrive pas à trouver supportable. Je passe sur le symbole et sur l'arrangement ; le sculpteur ne me conduit pas jusque là ; je cherche des mains, des bras, des épaules, des draperies qui rappellent la structure du corps humain ou les plis d'une lessive séchant sur les cordes ; je ne trouve rien de pareil. Je cherche pourtant de bonne foi, il me semble, car il est agréable d'admirer. Le sculpteur a la partie belle. On ferme un livre, et souvent trop vite ; mais l'œuvre sculptée se présente toujours au même tournant. Il faut se résigner à la voir et revoir ; le mieux serait de l'aimer.

Ils étaient plusieurs, là autour, qui s'exerçaient de tout leur cœur ; mais les éloges étaient sans force ; l'œuvre, hélas, parlait trop clairement. Il s'éleva un murmure de critiques, et je vis que j'étais bien loin d'avoir remarqué tout ce qui pouvait me déplaire ; ainsi chacun, par ce qu'il entendait des autres, devenait plus hardi et plus assuré. Mais parut le sculpteur lui-même, encore occupé à sur veiller quelques nettoyages ; il sourit à quelques visages qu'il reconnut ; il y eut des saluts courtois ; la politesse et la bonne grâce effacèrent aussitôt les pensées désagréables. Il est pénible de déplaire ; un visage

heureux est comme une sculpture aussi, d'un court moment, et qu'on ne veut point gâter. Ce sculpteur n'apprendra jamais la sculpture à ce que je crois ; mais il apprendra, je n'en doute pas, à deviner de loin les groupes où l'on ne dit point ce qu'il voudrait qu'on dise, et à s'y porter aussitôt afin de rappeler par sa présence les égards que l'homme doit à l'homme. Qui se montre partout n'est guère critiqué. L'intimité, les rivalités, l'amitié même, permettent des vérités aigres ; mais, à l'égard d'un homme que l'on connaît seulement un peu, la plume même est sans courage ; j'en ai fait cent fois l'expérience. L'art académique, qu'il soit de littérature, de sculpture, de peinture, ou de politique, est surtout occupé à modeler des visages vivants, et de ce facile travail il fait succès et gloire. C'est peu de chose de penser à un homme poli et qui veut plaire ; il n'en faut pas plus pour faire fléchir quelque sévère et ingrate pensée. En bref je dirais que c'est la bienveillance qui explique presque tous les maux humains. Cette sottise haine, et académique, à l'égard du peuple ennemi, est de politesse. En cela sincère profondément, et presque invincible.

La mauvaise sculpture est un petit mal ; mais la faiblesse des jugements individuels, qui se montre là comme ailleurs, est un grand mal. Sur la guerre, comme sur cette mauvaise imagerie de pierre, les hommes seraient d'accord s'ils ne craignaient point de déplaire. Mais il se fait des opinions sacrées, qui ne sont de personne, et que chacun respecte et salue. Ces lieux communs de l'ambitieux, ils ne sont point de lui. Sa pensée est hors de lui, hors de tous, et saluée par tous, respectée par tous. Pensées abstraites, qui ne règlent nullement les passions, et auxquelles, par détour, les passions anarchiques prêtent leur propre et meurtrière violence. En quoi il y a une ombre de vérité ; car il faut bien que la pensée vraie soit la pensée commune ; et telle est bien la décisive épreuve de toute pensée, même sauvage et solitaire en son commencement. Mais s'accorder d'abord, avant de savoir ce que l'autre pense et ce que l'on pense soi-même, c'est mal partir. C'est se ranger sous un signe. Ce que les armées représentent très bien ; car le signe qui les rassemble ne signifie rien autre chose que l'assemblée elle-même, et une loi d'accord sans aucun contenu. « Avec toi jusqu'à la mort ; mais du diable si je sais pour quoi faire. » Tel est le fond de chaque pensée élémentaire, en ce bouillonnement des forces. Mais ce vide de l'esprit se montre déjà dans le sourire du candidat à l'Académie. Ici commence la guerre.

7 juillet 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXXII

Architecture

27 juillet 1921

[Retour à la table des matières](#)

La Sorbonne est une des plus laides maisons que j'aie vues. Je m'étonne que les gens de goût qui y enseignent, il y en a certainement plusieurs, supportent l'injure que le malfaisant architecte leur jette continuellement au visage. Hélas, ce sont des parvenues comme lui. S'ils s'étaient échauffés pour autre chose que pour de bonnes places à guetter, à assiéger, à occuper, lui n'aurait pas eu une Sorbonne à bâtir, et eux n'auraient pas le plaisir de s'y asseoir et d'y faire des exordes en mauvais style ; ce plaisir ne s'use point, et leur bouche la vue. Bref, il est tout à fait impossible qu'un homme de doctrine, et difficile à remplacer, refuse jamais de parler dans le grand amphithéâtre, en donnant pour raison que les statues en niche que l'on y voit dépassent la laideur permise. Il faudrait trente ans d'hypocrisie et de flatterie, et qu'après cela un homme libre se fît voir ; c'est ce qui n'est point dans la nature humaine. Voilà donc des hommes de goût, et cultivés, qui n'exercent point leur puissance.

Certes, il y en a bien une douzaine là-dedans à qui je passerais leur exorde, fruit de timidité, et que j'écouterais sans fin s'ils m'expliquaient Notre-Dame de Paris, la fontaine de Carpeaux ou les sculptures égyptiennes. Dès qu'ils voient l'objet beau, ils s'y fixent et s'y attachent ; et je sais qu'ils s'arrêteront à Saint-Germain-l'Auxerrois, pour leur plaisir seulement, et sans aucune comé-

die. C'est pourquoi, devant le laid insolent, j'attends d'eux quelque énergique réaction, toujours en vain. Ce goût serait donc anémique, en quelque sorte, et trop loin de l'humeur. Hegel remarquait déjà qu'un certain genre d'extravagance devient plus rare, et que le bourru, l'emporté, le distrait, le moqueur, le glorieux ne se voient plus guère qu'au théâtre. Tout compte fait, je ne suis pas sûr que nous y gagnions quelque chose, car cette guerre atroce fut faite par des hommes parfaitement polis et remplis de bons sentiments. Il est toujours assez clair que les sentiments les plus éminents sont trop purifiés de sang et de bile. Je n'ai remarqué aucune méchanceté réelle en cette guerre ; j'ai quelquefois regretté d'en trouver trop peu contre la guerre. Molière, en son *Misanthrope*, a posé la question. Mais je reviens aux Beaux-Arts.

On a placé, dans un jardin où je vais souvent, une statue que je m'efforce de ne pas voir. Philinte, s'il la trouvait dans son parc, au retour d'un voyage, aimerait mieux y chercher quelque chose à louer. Mais Alceste, à la place de Philinte, dirait aussitôt : « Enlevez cela. » Hélas ! ce n'est qu'un fantassin qui soulève la pierre d'un tombeau. Ce n'est pas neuf, ni obscur. Ce n'est pas plus laid que n'importe quel monument aux morts. L'expression ne fait pas de doute ; il ne manque que la forme et la ligne. Le marbre fait comme un brouillard. Nos Philinte sont assez bien doués pour reconnaître le beau quand il se montre, et même le juste ; mais je les vois insensibles souvent à l'injuste, et toujours au laid. Par quoi le laid risque de s'étendre, et de fermer toutes les avenues. Par cette facilité et douceur des honnêtes gens, peut-être tous les maux reviendront sous une forme extérieure, de façon à reprendre et diminuer des individus estimables, mais trop peu musclés en ce qu'ils ont de supérieur. Et c'est une occasion de comprendre le haut prix des êtres forts, et même violents. Car il faut tempérer et régler, certes ; mais si la force manque, que tempérez-vous et que réglez-vous ? D'autant que faiblesse fait masse, et que l'esprit trop prudent finira par être déplacé de sa loi intérieure. Comme dans ce magasin du Bon Marché qui a nom Sorbonne, croyez-vous que la pensée y puisse garder la forme humaine ? Ces couloirs sont pour le trafic. Et je n'ai jamais poussé ces ridicules portes de verre sans y voir, au lieu de ma propre image, quelque empressé chef de rayon, comme ce cordial penseur, toujours ouvrant ses portes de verre. Mais ne nommons personne.

27 juillet 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXXIII

L'homme au tambour

17 août 1921

[Retour à la table des matières](#)

Il y a quelque chose de plus étonnant, dans un orchestre, que l'homme aux timbales, et c'est l'homme au tambour, chargé aussi communément de la grosse caisse, des cymbales, et de la cloche du monastère. C'est un homme qui s'ennuie continuellement et qui ne se trompe jamais. Vous lui voyez presque toujours le genre d'embonpoint des gens qui bâillent ordinairement sans ouvrir la bouche. Hippocrate explique que, par ce mouvement naturel ainsi contrarié, le diaphragme se trouve refoulé vers le bas, en même temps que l'homme qui bâille ainsi avale de l'air, comme font les grenouilles ; d'où une dyspepsie que les modernes ont appelée canonique. L'homme au tambour est donc assis au plus haut de l'orchestre comme un chanoine à vêpres, et ne s'étonne de rien tant que le sublime musical s'exprime par des sons seulement. Mais dès qu'il voit les deux harpistes qui commencent à frotter de leur pouce toutes les cordes hautes, ce qui indique le passage à la couleur, si j'en crois les critiques, alors il saisit ses armes, ouvre sur le chef un regard intelligent, et loge son bruit dans le temps avec une précision mécanique, ce qui signifie combat, victoire, ou fête populaire, ou bien troupeaux de vaches et prière du soir, selon l'instrument choisi.

Il m'est arrivé, comme à beaucoup, d'être rassasié de sublime, et d'observer ce petit monde si exactement gouverné. J'ai toujours remarqué que tout ce qui est bruit rythmé est soumis à une discipline véritablement militaire, alors que les sons se promènent assez souvent hors de leur juste chemin. Les cors sont célèbres sous ce rapport, mais il ne faudrait pas oublier les flûtes, les clarinettes et les bassons ; il arrive même que nos seigneurs les violons ajoutent quelque chose aux hardiesses harmoniques ; mais l'homme au tambour ne se trompe jamais ; et le chef, quand il ouvre les bras, déchaîne toujours son bruit à point nommé, comme un homme qui décharge du bois.

Il est sain de penser que le principal d'une marche triomphale consiste dans ce bruit de pas si bien imité et si puissant sur l'imagination ; l'orchestre est tout entier subordonné à la percussion, et cela est juste. Mais aussi la percussion est militairement soumise à l'homme qui tient la baguette et qui est une des puissances incontestées du monde humain. Nos sentiments, nos émotions sont marqués par des pas de foule ; la destinée n'a point de meilleur symbole.

Quels sont les goûts et les préférences de l'homme au tambour ? Tient-il pour les classiques ou pour les modernes, pour l'harmonie ou pour la mélodie, pour la fête russe ou pour la fête espagnole ? Je suppose qu'il juge de tout cela d'après la partie de tambour. Peut-être s'amuse-t-il du chef d'orchestre. Mais trop souvent sans doute il l'a vu mâcher de la gomme, faire signe aux cuivres de sa main roulée en cornet, secouer les trémolos du bout de sa baguette, et finalement montrer l'orchestre au public comme pour dire : « Que ferais-je sans eux ? » Ce sont produits américains ; on ne vend plus que cela. Et quelquefois je me demandais si tous ces musiciens d'orchestre aiment beaucoup la musique. Il me semble que, s'ils l'aimaient, ils mourraient tous à la fleur de l'âge. Je me souviens d'un premier violon, qui avait joué son solo à peu près comme on prend un purgatif, et qui se levait aux applaudissements, de l'air d'un homme qui va manquer son train de minuit quinze. Mais la vraie musique s'arrange de tout, et même de l'orchestre. Je faisais allusion au bruit des harpes frottées, qui n'est pas plus musical que le bruit des cymbales ; notre plus grand effet de musique consiste donc en des coups frappés. Comment la mélodie se pose dans ce tumulte, comment les violons se sauvent du cataclysme, c'est sans doute cela qui intéresse le musicien dans ce bruit, et il faut reconnaître que cette musique sauvée du bruit fait un étrange drame. Ce qu'il en résulte pour l'harmonie, la mélodie et l'orchestration, on voudrait le savoir et peut-être est-ce trop difficile. Assez heureux je suis d'avoir découvert dans la musique quelque chose de sauvage et de fort. L'homme au tambour a cent fois raison de se prendre au sérieux.

17 août 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXXIV

Matière et forme

24 août 1921

[Retour à la table des matières](#)

Le ciment armé ne donne rien de beau ; ce n'est qu'un plâtre durable. Pourtant si quelque matière obéit à l'idée, c'est bien celle-là. Un palais peut exister d'abord en idée, puis en dessins et plans sur le papier des dessins et plans on passera au moule en creux on dressera le moule ; on coulera la maison par parties ; il n'est point de courbes, de corniches, de moulures qu'on ne puisse tenter par ce moyen ; le fer servira de squelette et permettra d'oser tout. Pourquoi est-on assuré d'avance qu'un tel palais sera laid ?

J'insiste sur un paradoxe étonnant. On se sent fort ici, quoique sans preuve. Un homme de goût, qui aura passé trente ans de sa vie à contempler les belles formes de l'architecture, est tout à fait incapable d'inventer une belle forme, qu'il tourne son crayon comme il voudra. Or il y a des centaines d'églises de village dont toutes les formes sont belles. Même la tourelle où est logé l'escalier fait ornement. D'où l'on viendrait à copier toujours. Mais voici quelque chose qui est encore plus étonnant. Si l'on copie en ciment armé le plus beau des modèles, la copie sera laide. Vous résistez ; vous dites que je n'en puis rien savoir. Toutefois, les œuvres nous instruisent assez. Le fer forgé est beau ; la fonte est laide. Les ornements fondus qui sont sous l'appui-main

de nos fenêtres sont copiés sur de bons modèles, et tous laids. Il y manque la marque de l'artisan, la marque du travail et de l'invention ensemble. Peut-être faudrait-il dire que le beau est toujours de rencontre, et qu'il est reconnu après qu'il est fait. Même d'un chandelier de cuivre, vous vous, détournez, si vous apercevez seulement la ligne du moule, les petites soufflures, enfin les marques de la reproduction mécanique.

On appelle didactique un poème dans lequel il est évident que l'idée existait avant la forme que le poète lui a donnée. Il a fait miracle, pourtant, logeant l'idée dans l'étroite mesure, et la bornant par la rime à point nommé. Mais le vrai poète est celui qui trouve l'idée en forgeant le vers. Il faut que la rime soit raison. Il faut que l'on sente que l'écrivain n'aurait point tourné par là s'il avait écrit en prose, et que la belle rime a apporté avec elle l'image brillante, que rien n'expliquerait, que rien même ne justifierait sans la nécessité de rimer. Miracle toujours sensible à l'oreille du lecteur ; miracle renouvelé. La même chose se remarque dans la belle prose, comme je voyais hier en Chateaubriand ; ce que l'on appelle le trait, en Pascal aussi, en Montesquieu aussi, c'est quelque chose qui n'est pas dans l'idée, mais qui convient à l'idée, qui l'éclaire ou qui l'achève, et de façon que l'on sente qu'il n'aurait pas été trouvé si ce qui précède n'avait été écrit d'abord ; c'est l'heureux coup de marteau, qui étonne l'artisan lui-même.

Claudiel a dit quelque chose, sur les cathédrales, qui vaut bien qu'on lise *l'Annonce faite à Marie*, quoique je ne voie rien à comprendre dans ce drame. Son naïf architecte de cathédrales dit bien qu'il ne s'en forme aucune idée d'avance ; mais il se met dedans, et il construit comme on construit ; c'est la pierre d'attente qui donne l'idée. Comme il est clair que Shakespeare ne préméditait rien que de mettre en scène l'aventure d'Hamlet, vengeur de son père. C'est par les rencontres d'improvisation qu'il est grand ; mais aussi la matière résistait. Un acteur petit ou grand, gras ou maigre, des fleurets au magasin d'accessoires, un bel escrimeur à montrer, des comiques à employer dans la pièce tragique, un figurant par hasard ivre, une actrice qui chante bien, voilà des pierres de toute forme. Et je vois très bien le dramaturge réel exécutant avec les moyens du bord, comme le peintre peint avec les couleurs qu'il a. Il en résulte une sorte d'effet de nature que rien ne peut remplacer. Au contraire nos dramaturges ont d'abord une idée et des personnages ; d'où ces tragédies en ciment armé.

24 août 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXXV

La soupe de cailloux

28 août 1921

[Retour à la table des matières](#)

Gœthe est fils d'Août. Je ne puis mépriser tout à fait l'antique idée qui veut faire dépendre la destinée de chaque homme de la situation astronomique qui a dominé ses premières heures. Il est aussi sot de rejeter que d'accepter ces anticipations, qui furent sans doute les premières pensées humaines ; il faut que toute erreur trouve sa place parmi les vérités. Il est assez clair qu'un enfant qui commence par s'étendre et s'étaler à la chaleur de l'été n'aura pas les mêmes dispositions ni les mêmes sentiments que l'enfant qui grandit d'abord sous le manteau de la cheminée ; ce dernier sera un vrai fils des hommes, et s'attachera plutôt au problème humain, du sommeil, du feu, des gardiens, de la justice ; le premier sera plutôt un fils du ciel, ami des vents migrants et des eaux libres ; et s'ils sont poètes, ce seront deux poètes. Mais ces différences sont tressées avec tant d'autres dans la nature de chacun, que le préjugé astrologique doit rester à l'état métaphorique, et suspendu sur nos pensées comme ce ciel même, qui laisse tout à expliquer dans sa clarté impénétrable. Il faut serrer de plus près le puissant individu. Toutefois de ce téméraire départ jusqu'à la soupe aux cailloux, qui occupa l'esprit de Gœthe adolescent, il y a un chemin lumineux.

On sait que des cailloux de silex, traités par l'alcool comme fit Goethe, ou seulement refroidis brusquement dans l'eau, présentent la silice sous la forme d'une gelée transparente. Goethe raconte, en ses mémoires, qu'il médita intrépidement là-dessus, pensant avoir trouvé, en cette forme d'apparence animale, la terre vierge des alchimistes, mais vainement il essaya tous les réactifs qu'il put imaginer sur cette amorphe gelée ; il ne put d'aucune façon, dit-il, faire passer cette prétendue terre vierge à l'état de mère. Seulement, par cette idée aventureuse, il fut jeté dans des recherches de minéralogie qui l'occupèrent toute sa vie. D'où l'on peut se faire quelque opinion de ce que c'est qu'une idée vierge et mère. Car le sentiment poétique, à partir du moindre objet, ferme un cercle immense qui va du ciel aux enfers, et le penseur ne cesse plus d'aimer comme son propre être cette unité métaphorique. Qui ne commence par finir ne sait plus commencer. Si l'on ne se met à l'école des poètes, on ne peut comprendre ce qu'il y a de vaste, de pénétrant et d'inspiré dans la simple observation. Chacun peut remarquer la même puissance dans Platon. C'est pourquoi je ne puis croire que l'âme voyageuse de Platon soit fille de Novembre. Ses rêves d'enfant, dont il fit pensée, l'ont porté loin en avant de nous. En Goethe je retrouve ce précieux mouvement par lequel le poète termine d'abord ses pensées, comme d'un coup de filet où la nature entière est prise. De là cette ampleur des moindres poèmes et, en revanche, cette poésie des moindres pensées. Comme des arches de pont ; mille troupes, richesses humaines, passions, passeront dessous et dessus ; mais le pont est jeté d'abord, sans qu'on ait égard au détail de ces choses.

Idées vierges, parées d'une beauté prophétique. Après la certitude préliminaire, le doute créateur. Il vient, par l'abus d'une mécanique expérience, des époques où l'on veut dire qu'il y a des idées fausses ; un caillou n'est plus alors qu'un caillou ; une chose n'est plus qu'elle-même ; ce vrai abstrait n'est qu'un peu de sable dans les mains. Mais, lorsqu'il naît un Goethe, tout recommence, et de nouveau l'Astrologie éclaire l'Astronomie. Hegel peut venir après Goethe, et tant d'autres, qui auront appris de nouveau à penser d'après l'anticipation poétique ; ce n'est que renouer l'antique histoire où l'on voit que les premiers physiciens étaient des poètes. D'un mouvement naturel, ils se portèrent à la pensée initiale ; ils s'établirent dans la contemplation lyrique. Pour douter il faut d'abord être sûr ; il faut donc que le beau précède le vrai. C'est ce qui est rassemblé dans l'antique légende où l'on voit que les pierres se rangeaient d'elles-mêmes en murailles, palais et temples, aux sons de la lyre.

28 août 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXXVI

Des mots

16 septembre 1921

[Retour à la table des matières](#)

Auguste Comte, qui a écrit sur le langage magistralement, ne se lasse point d'admirer la profonde ambiguïté du mot Cœur. On peut méditer là-dessus autant qu'on voudra, mais personne n'aura l'idée de redresser le langage. La sagesse populaire ne conseille pas ici, mais décide. L'expérience des siècles, qui a formé le langage en des myriades d'essais et selon la commune nature humaine, est de loin supérieure à nos faibles investigations. Qui sait bien sa langue sait beaucoup plus qu'il ne croit savoir.

Le même mot désigne l'amour et le courage, et les relève tous deux au niveau du thorax, lieu de richesse et de distribution, non lieu d'appétits et de besoins. Remarque qui éclaire mieux le courage et surtout l'amour ; le physiologiste est détourné par là de confondre les passions avec les intérêts ; pourvu qu'il pense et écrive selon la langue commune, le voilà averti. C'est ainsi que, par l'affinité des mots, plus d'une grande vérité se dessine au bout de la plume ; et le poète rencontre encore plus d'heureuses chances que le sculpteur. D'où vient qu'il est vain de vouloir penser d'abord, et exprimer ensuite sa pensée ; pensée et expression vont du même pas. Penser sans dire, c'est vouloir écouter la musique avant de la chanter.

Mais faisons sonner encore notre beau mot. Il a deux genres, comme dit le philosophe. C'est le cœur masculin qui est surtout courage ; c'est le cœur féminin qui est surtout amour. Mais chacun des sens s'éclaire par l'autre. Car d'un côté il n'y a point de vrai courage si l'on ne sait aimer. La haine ne va donc point avec la guerre dans le même homme ; et l'esprit chevaleresque se montre ainsi dans une manière de dire que nous avons reçue, et non pas inventée. D'un autre côté il n'y a pas d'amour plein non plus si l'on ne sait oser et vouloir. La fidélité se montre ainsi en même temps que l'amour. Et le pur amour que l'on nomme charité est volontaire, et je dirais même courageux. C'est un triste amour que celui qui tient ses comptes, et qui attend que l'on mérite. Mais la mère n'attend pas que l'enfant mérite. Elle ose espérer, et oser espérer de quelqu'un c'est aimer. Le sentiment qui n'a point ce trésor de générosité habite au-dessous du diaphragme, et ne jure jamais de rien. Nul ne supporte d'être aimé pour sa beauté, ni pour ses mérites, ni pour ses services ; de là les drames du cœur, de ce cœur si bien nommé.

Ces développements sont bien faciles à suivre dès que l'on est dans le bon chemin. J'aime mieux rappeler d'autres exemples, et inviter le lecteur à en chercher lui-même. Le mot nécessaire a un sens abstrait qui échappe ; mais le sens usuel nous rappelle aussitôt comment la nécessité nous tient ; Comte méditait avec ravissement sur ce double sens. On dit un esprit juste, et on ne peut le dire sans faire paraître la justice, qui semble bien loin, et aussitôt l'injustice, comme source de nos plus graves erreurs. On dit aussi un esprit droit, et le droit, sans pouvoir écarter la droite des géomètres, que ce discours appelle et retient. Aimer passionnément, cela évoque aussitôt esclavage et souffrance ; la manière de dire est ici annonciatrice. Je veux citer encore affection, charité, culte et culture, génie, grâce, noblesse, esprit, fortune, épreuve, irritation, foi et bonne foi, sentiment, ordre. J'insiste, comme fait Comte, sur le double sens du mot peuple, qui enferme une leçon de politique ; puisque le même mot désigne aussi bien l'ensemble des citoyens et ceux qui travaillent.

Heureux qui sait ce qu'il dit ! Proudhon, homme inspiré, trouvait à dire, contre un philosophe de son temps, qu'il n'écrivait pas bien, et que ce signe suffisait. Bien écrire n'est-ce pas développer selon l'affinité des mots, qui enferme science profonde ? Aristote, en ses plus difficiles recherches, trouve souvent à dire : « Cela ne sonne pas bien. »

16 septembre 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXXVII

L'art du comédien

2 novembre 1921

[Retour à la table des matières](#)

Tous les arts ont leurs secrets, mais l'art du comédien est peut-être le plus caché de tous. L'idée qui se présente d'abord, et qui est bien trompeuse, est que l'acteur doit donner l'apparence d'un homme qui éprouverait véritablement la fureur, l'horreur ou le désespoir. Toutefois ce n'est pas si simple. Nous sommes au théâtre comme à la messe ; la première fin est de composer et conserver les signes ; tout ce qui étonne, tout *ce qui* est ambigu, tout ce qui est violent fait aussitôt scandale et honte parmi les spectateurs ; d'où, par une réaction naturelle, un rire contagieux doit résulter.

Guitry, dans *Monsieur Piégois*, avait trouvé un geste vrai. Comme il entraînait un homme désespéré, à qui il essayait de donner quelque espérance, il le coiffait d'un chapeau mou, et l'autre se laissait équiper, semblable à une chose inerte ; l'effet aurait dû s'élever au tragique ; mais le chapeau se trouvant mis de travers, la salle riait. Signe ambigu, donc ; aussi périlleux, et pour les mêmes causes, que l'hémistiche célèbre, prononcé par une jeune princesse : « Il m'appelle à régner. » Le poète avait tort. Au théâtre il ne faut point signifier en même temps deux choses.

Mounet-Sully arrivait au plus beau tragique dans *Œdipe*, par des mouvements composés selon la tradition. Dans *Hamlet* le même acteur se livrait à une gymnastique improvisée, et quelquefois faisait rire. Chacun sent bien qu'il serait imprudent de recevoir sur le théâtre un homme réellement irrité ou réellement affligé. Dont la raison est que les signes naturels des passions sont ambigus ; un homme dans les paroxysmes est réellement égaré ; les spectateurs seraient égarés aussi.

Cette expérience n'a jamais été faite au théâtre. Dans les réunions publiques elle est faite assez souvent, lorsqu'un homme gonflé de rancune ou de colère parvient à conquérir la tribune. C'est alors que l'on comprend que l'éloquence naturelle est tout à fait sans puissance. Premièrement l'homme passionné parle trop vite et n'est pas entendu. De plus les gestes et l'expression du visage n'étant nullement composés, l'expression ressemble à un texte surchargé que chacun lit à sa manière ; l'unité du sentiment se trouve rompue ; chacun improvise l'applaudissement, le blâme, la moquerie. Le rire triomphe bientôt, qui délivre du scandale, sentiment pénible et sans objet. D'après quoi l'on peut comprendre assez bien ce que c'est qu'un orateur, et aussi ce que c'est qu'un comédien. Une nécessité commune à ces deux arts est que l'on soit entendu ; le plus grand génie doit se soumettre à cette condition. D'où l'on peut deviner que les arts solitaires ont été formés par les arts de société, comme on peut nommer l'éloquence et le théâtre. C'est la foule qui a discipliné l'expression ; c'est le renvoi des signes par la foule qui a purifié les signes. Ainsi la poésie et la musique, au sortir du théâtre, étaient bien plus près de l'humain. Il est clair en tout cas que le comédien peut apprendre de l'orateur l'art de modérer ses passions imaginaires ; car l'orateur souvent éprouve des passions réelles, mais toujours il les domine, et en quelque sorte s'en retire, se livrant en revanche à une émotion réglée et rythmée que l'on doit appeler poétique. Il faut que le comédien trouve aussi sa mélodie et se garde surtout de chercher le ton naturel par l'imitation des conversations ; il n'y a point de piège plus redoutable ; on en viendrait à parler comme l'homme parle. Au contraire il faut que le comédien toujours chante au lieu de crier, comme il doit, au lieu de s'agiter, danser. L'action au théâtre est plutôt danse qu'action. Il y a une mélodie du geste pour donner un coup de poignard. Ces principes sont oubliés, mais, heureusement, les conséquences en sont encore enseignées par quelques bonshommes enivrés de théâtre et éperdus d'admiration pour les fameuses tragédies. Je conclus qu'elles sont l'école du sentir, de l'aimer, du mépriser et de tous les sentiments.

2 novembre 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXXVIII

L'emphase dans la musique

24 novembre 1921

[Retour à la table des matières](#)

On dit souvent que Chopin a célébré, dans ses Polonaises ou ses Valses, les malheurs de sa patrie ou les tourments de son propre cœur. Mais le musicien échappe à ces jugements littéraires par cette modestie en action qui est l'âme de la musique. Là-dessus vous pensez peut-être à quelque musicien emphatique ; toutefois je vous propose cette idée, que la moindre trace d'emphase ou d'enflure, comme on voudra dire, déshonore aussi bien la musique que la statuaire ; encore plus clairement la musique, parce que la musique, comme une banderole dans l'air, se déforme par le plus faible remous de colère, d'orgueil ou de vanité. Le chanteur témoigne comme il faut là-dessus, car, dès qu'il manque à la modestie, si peu que ce soit, le son devient cri et offense les oreilles ; en même temps le rythme est déplacé et la phrase est rompue. La vertu du violoniste et du pianiste est de même qualité. Toute la puissance du quatuor à cordes, quand il fait revivre quelque œuvre immense de Beethoven, vient de ce que les artistes se font serviteurs de la musique et n'expriment plus alors autre chose que la nature humaine purifiée. Chopin l'avouait ingénument, lorsqu'il publiait sous le nom de Préludes et d'Études, des compositions émouvantes dont quelques-unes vont jusqu'au sublime. C'est la musique qui m'a averti de ceci que l'expression des émotions, dans les arts,

était peu de chose. Plus un adagio a d'ampleur et de hauteur, plus le sentiment qu'il exprime est indéterminé. Ces remarques conduisent à une contradiction en ce qui concerne le théâtre musical ; car, alors, le sentiment est proposé et défini. Il faudrait peut-être dire de tous les arts qu'ils n'expriment jamais tel sentiment, mais plutôt qu'ils développent un espace des sentiments qui donne de la grandeur à tous. On a dit souvent que la tragédie ressemblait au mélodrame ; il faut ajouter que l'harmonie propre aux vers est ce qui élève les sentiments jusqu'au tragique, c'est-à-dire jusqu'à un point où l'on cesse presque d'éprouver à force de hauteur. Sans doute pour la poésie, on arriverait à circonscrire le sentiment poétique et à le séparer de tout ce qu'exprime le langage. Car il est vrai que le poème grandit les moindres mots. La musique aussi nous détourne vers une autre dimension des sentiments, mais l'homme demande compte à la musique de ces effets magiques, et ne comprenant point que la négation seule de l'existence agitée et inquiète est tout le sublime, il cherche quelque dieu extérieur, qui serait objet ou idée ; cette recherche est idolâtrie à proprement parler.

J'ai observé en son action un puissant pianiste, assez connu par ce privilège d'égaliser, autant qu'on peut l'attendre, le Beethoven des trois dernières sonates. Il me donnait quelque idée de Beethoven lui-même improvisant au clavier. C'était le masque sourd et aveugle. En cette forme humaine, toute volonté de plaire ou d'émouvoir était effacée. Alors naissait le chant, sous la seule loi de se répondre à lui-même, de se continuer lui-même, et de s'achever selon sa loi interne, sans aucune perturbation extérieure. Ainsi improvisait le Maître du Temps, se donnant d'abord une matière par une sorte de tumulte riche de commencements et discipliné par un rythme fort, et puis développant cette richesse selon toute attente, reprenant et mettant en place toutes les sonorités suspendues, jusqu'au triomphe du mouvement retenu, où les silences mêmes sont comptés, le rythme défait, la sonorité surmontée, le temps délivré et soumis. C'est l'entretien de la puissance avec elle-même. Le signe est la négation des signes ; ainsi cette puissance s'exerce en tous, dans ces précieux moments, sans aucune supercherie. Peut-être faut-il avoir suspendu en quelque sorte par son milieu, avoir pesé et mesuré un moment ce silence auguste, pour retrouver ensuite le Temps dans les jeux et variations, objets soumis, pensées transparentes.

Métaphores encore ; littérature encore ; mais du moins tout près de l'objet et ramenées à la forme de l'objet, en vue de rappeler que la musique est seulement musique, qu'elle se termine à elle-même et se suffit. Ce qui éclaire en même temps les autres arts, non moins tentés par l'emphase et la grimace, mais moins promptement punis peut-être.

24 novembre 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XXIX

Ubu roi

8 décembre 1921

[Retour à la table des matières](#)

J'aime à penser que les premiers sculpteurs travaillèrent sans projet, sur quelque roche de forme singulière, ou sur quelque noueuse racine, et s'étonnèrent les premiers d'une grimace du bois ou de la pierre, qu'ils n'avaient point cherchée. On conte qu'un peintre, désespérant d'imiter l'écume à la gueule d'un monstre, jeta son pinceau sur l'image commencée, et que ce hasard fit l'affaire. Belle légende. Il est vrai pour tous les artistes que le difficile est de reconnaître un beau trait, et de ne le point gâter par la retouche. Goethe disait qu'il faut être vieux dans le métier pour s'entendre aux ratures. Le beau n'est point prémédité ; et la méditation de l'artiste, semblable en cela à celle du spectateur, doit respecter d'abord, en vue de comprendre.

Ces réflexions sont nées d'Ubu Roi. Cette œuvre, si l'on regarde aux idées, est peu de chose. Si l'on songe aux vérités que Gargantua et Pantagruel ont su nous faire entendre, ou bien au sens profond de *Liluli*, on voudrait nier *Ubu Roi*, qui ne dit rien que lui-même. J'en aurais fait, il me semble, le *Prince* de Machiavel, montrant d'abord le monstre à forme humaine tout nu, et l'habillant ensuite de majesté. Là-dessus j'écrirais dix actes ou vingt. Mais doucement. Les idées ne me manquent pas, et je crois qu'elles ne manquent à personne.

J'ai des manteaux de toute couleur pour le monstre ; seulement où est le monstre ? Où est la noueuse racine dont je ferais visage ? Ubu existe. Chacun l'habille à sa manière. C'est une racine qui grimace et qui veut retouche. Mais gare à la retouche. Vous gâterez la forte esquisse, je le parie. Jarry fut artiste en ceci surtout qu'à ses vingt ans il sut n'ajouter rien à cette œuvre d'enfance. On voit très bien comment la simplicité enfantine fait profondeur ; c'est que l'observation découvre la nature rugueuse qui est l'explication de tout. La mécanique, alors substituée aux intentions, est ce qui fait rire et ce qui dissout l'importance. Ainsi Ubu est vivant à la manière des contes. On peut essayer de les comprendre, toutefois il faut d'abord les accepter. Comme le Sphinx ; vous y pouvez accrocher toutes les pensées du monde, mais l'œuvre existe en attendant.

J'ai beaucoup insisté sur cette œuvre de forte satire parce que j'y vois les caractères du beau et notamment celui-ci, d'exister par la matière, sans aucun ornement de perception. Je suppose qu'il faut avoir été bien des fois ministre pour voir ainsi les rois.

Ubu n'a point de pensée, ni aucun projet. Tout ce qu'il voit de bon, il le prend ; on ne peut même point dire qu'il ose ; dès qu'il ne déchire pas, il a peur ; en même temps qu'il conspire, il pense à trahir et livrer ses complices ; mais que dis-je là ? Il ne pense point. Ce sont deux gestes en même temps. Ubu est bien au-dessous de la lâcheté, de la trahison et de la cruauté. Il faut un peu de prudence et même de retenue pour s'élever jusque-là. La sottise est bien plus haut encore. Cette puissante satire, mais informe, veut-elle dire que, pour être roi, les vices les plus bas sont encore un luxe inutile, une parure, une hypocrisie ? Ainsi les vêtements du Prince étant tous enlevés, non pas les premiers et les plus extérieurs, qui sont courage, loyauté, justice, mais les vêtements de dessous, qui sont sottise, bassesse, férocité, il reste la force nue, qui suffit. Ubu peut porter ces systèmes de politique ; mais ce sont encore des vêtements. Tout ce qui règne serait donc au-dessous du pire. À ce degré d'audace, il n'y a même plus de satire. La Grande Comédie se montre, et les passions, dépouillées de toute parure et de toute pensée, secouent toute l'importance par le rire.

8 décembre 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XL

Les jeux de la couleur

12 décembre 1921

[Retour à la table des matières](#)

Tout le monde connaît ces figures de cire qui sont l'enseigne des coiffeurs. Nous étions fatigués de ces masses neigeuses sans modelé et sans couleur, et de ces yeux de poupée ; personne n'y faisait plus attention. Quelque artiste eut l'idée de revenir à la nature et de mouler des épaules réelles ; il y ajouta les couleurs de la vie, ces bruns, ces rouges, ces verts que l'on aperçoit aisément sur un visage, et que la métaphore des lis et des roses avait fait oublier. Aussitôt les poupées de plâtre furent exilées dans les quartiers misérables, et l'on vit une production industrielle de brunes, de blondes et de rousses. Maintenant on aperçoit les effets d'un travail précipité ; la nature est oubliée ; on copie la copie, non point selon le procédé de l'honnête artisan, qui sait copier, mais d'après le tour de main de l'artiste déchu, qui change en copiant. Une épaule ronde est placée dans le voisinage du cou, comme un signe, et les rondeurs de la poitrine sont distribuées au-dessous du menton ; c'est tout à fait ainsi que l'étalagiste dispose des cravates ou des porcelaines. Même dans ces cassures du moulage, qui étaient d'abord naturelles, on voit maintenant le procédé et la hâte. Ce sont d'autres poupées. Le coiffeur s'en moque ; il ne fait attention qu'à ses postiches ; en cela il est louable, et plus artiste que le mouleur.

J'ai dû remonter jusqu'à ces poupées de cire pour comprendre les images colorées qui ornent les Illustrés, au temps de Noël. Ce sont des signes aussi ; c'est le papier-monnaie du dessin et de la couleur. Et ce portrait d'une femme blonde aux yeux bleus est encore au-dessous des figures de cire ; car ici le procédé mécanique, exigé par l'industrie même, exerce sa tyrannie sur l'artiste déchu. Les procédés simplifiés et en quelque sorte abstraits donnent, par la combinaison des signes, une sorte d'expression qui étonne au premier moment. Essayez vous-même de tracer l'ovale d'un visage au-dessus d'un cou mince. Deux taches bleues pour les yeux, une bouche de vermillon pur, une masse de cheveux selon la rencontre donneront aussitôt une sorte de pensée et même un sentiment. Comme les phrases d'un mauvais romancier posent une espèce de problème par leur assemblage. Mais le portrait est sans épaisseur ; on perd son temps à deviner. C'est à peu près de la même manière qu'un chapeau bien enfoncé sur les yeux change le regard, et fait un sphinx à bon marché. Ces premières apparences sont les lieux communs de l'expression picturale. Et je comprends que le vrai peintre efface d'abord ces signes, qui ne signifient rien.

Que le public ne soit pas dupe de cette imagerie, j'en vois la preuve dans les musées et dans ce culte universel des oeuvres véritables. Ce qui est plus étonnant, c'est que le maître de la production industrielle, qui a peut-être de très beaux tableaux chez lui, regarde aussi peu à ce qu'il vend que le coiffeur à ce qu'il expose dans sa vitrine. Je reçois quelquefois une revue d'horticulture qui est bonne à lire. La couverture est ornée d'une reproduction en couleurs soit de chrysanthèmes, soit d'œillets, soit de roses ; ce sont des fleurs rares et choisies, certainement belles ; la reproduction colorée est informe, et bien au-dessous du moindre bouquet, même à demi fané. Mais ces pauvres essais exigent un outillage, des recherches, et de l'argent. Les frais sont faits. Celui qui paye veut admirer selon la dépense, et il y parvient.

Ce qui frappe en ces inventions, qui ne tarderont pas à être dépassées, c'est que les couleurs sont comme les signes d'un langage qui a pour fin de frapper vivement les yeux. Un beau rouge c'est un rouge très rouge et qui souligne la forme d'une rose. On viendra de là à chercher la couleur vraie ; c'est ce que cherche le peintre, et l'on comprend pourquoi, dans cette recherche si naturelle, il est si souvent mal compris. Un homme qui colore ses pensées n'a pas pour unique fin d'exprimer le vrai, mais plutôt d'éveiller l'attention. C'est peut-être par cette puissance naturelle de la couleur comme signe que la peinture est le plus secret de tous les arts.

12 décembre 1921.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XLI

Le bruit dans la musique

19 janvier 1922

[Retour à la table des matières](#)

Je vois que l'on admire, dans les musiciens de ce temps-ci, les hardiesses et nouveautés ; moi je m'en moque. Les grandes beautés en Beethoven ressemblent souvent, pour les moyens et la complication de l'écriture, aux œuvres de Mozart et de Haydn. Beethoven peut être sublime par des moyens nouveaux et par l'audace harmonique ; par la simplicité il ne l'est pas moins. Un chant tout nu, comme Malbrouck, est assez beau ; et je ne m'en lasse point. Un beau dessin de Vinci, à peine appuyé et sans aucune ombre, est achevé en sa nudité abstraite. Prenez le papier le plus commun et le plus vil crayon ; saisissez du regard et du geste cette marchande de fruits qui pousse sa voiture ; fixez d'un trait en même temps votre mouvement et le sien ; si le trait est juste, cette œuvre sera vénérée encore dix siècles après vous. Une belle mélodie, de même, peut exister et durer au-dessus des siècles par le son d'un violon solitaire. Tout ce bruit que vous faites, et tout le bruit que font les musiciens, n'est que pour faire naître la mélodie sublime, sans grincements ni sifflements ni battements autour ; il faut que les bruits soient vaincus. Je ne discute pas sur vos bruits ; j'attends la victoire de la musique sur le bruit. Nos raffinés qui tendent l'oreille, disant : « Voilà un furieux frottement ; voilà des dissonances diaboliques ; voilà un embrouillement de sons et de bruits comme je n'en

entendis jamais. Cela est admirable en vérité », nos raffinés, donc, me font penser à ce Chinois légendaire à qui l'on demandait ce qu'il préférait dans un morceau de concert, et qui disait : « C'est le commencement que je préfère », voulant désigner le moment du chaos, celui où chacun accorde son instrument.

J'ai entendu des musiques singulières ; ces bruits recherchés ne me choquent point trop ; je les connais tous ; je les entends tous assez en n'importe quelle musique. Ces hardiesses sont aussi anciennes que la musique elle-même. Un aveugle, qui était accordeur de pianos, me disait : « Un piano que j'ai accordé pour le mieux me paraît discordant deux jours après ; ce ne sont pas des accords que j'entends, mais un tumulte informe.. » Il ne savait pas assez, peut-être, retrouver la musique dans le bruit. Il est bien hardi de faire entendre les sons d'un piano, car ce sont des bruits. Tout est faux dans ce qu'on entend ; tout est sifflement, battement et hurlement, dans l'orchestre et dans les voix, dans le quatuor à cordes même, si l'on y fait attention ; vous pensez bien que les grains de la colophane, les fibres de l'érable et les boyaux de mouton font tous les bruits possibles ; le miracle de la musique est en ceci que la pure mélodie, que nulle oreille n'entend, domine pourtant tous ces bruits inhumains. Comment ose-t-on chanter, par ce larynx gémissant et râlant ? Mais la belle musique fait que l'on ose chanter.

Et la victoire est toujours belle, toujours nouvelle, toujours suffisante pour une oreille exercée. Allons, musicien naïf, je veux te donner courage contre de folles opinions ; ouvre ton piano et joue selon les règles quelque suite bien plate ; ce n'est pas difficile ; toutefois écoute scrupuleusement, au lieu de juger ; ce n'est que du bruit ; ce sont des sons étrangers les uns aux autres par l'imperfection de l'instrument. Joue maintenant l'étude de Chopin, en mi majeur ; ce sont les mêmes sons, ou plutôt les mêmes bruits, mais réconciliés ; le bruit est méprisé, oublié ; la musique se montre. Cette apparition de la musique dans le bruit est bien émouvante ; c'est la première émotion musicale sans doute ; on s'assure que des bruits n'ont pas de sens et tout à coup ils prennent un sens ; cela est miraculeux. Il n'y a sans doute de belle musique que dans le bruit. Peut-être l'auditeur est-il alors porté à modeler la musique comme en partant d'un chaos. Tous les bruits sont en révolte et la mélodie est pourtant sauvée ; elle est pure, elle est idéale ; elle n'a pas plus de corps que la ligne droite. Et pourtant elle a un corps qui est fait de bruit ; elle est réelle par sa victoire sur le bruit. Beethoven est le roi de ces magiciens qui évoquent d'abord un monde de bruit et qui y réalisent l'harmonie et la mélodie.

19 janvier 1922.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XLII

Le philtre et l'amour

22 janvier 1922

[Retour à la table des matières](#)

J'ai souvent eu occasion, en lisant des Contes, de vérifier une intéressante remarque que j'ai lue autrefois, c'est qu'il n'y a point de merveilleux dans l'ordre moral. Les enchanteurs et les sorcières peuvent tout sur le prince Charmant, et même le changer en oiseau bleu, mais ils ne peuvent point changer son cœur ; même vêtu de plumes, et privé du langage humain, il vient encore chanter à la fenêtre de la bien-aimée. Et comme cette fidélité indomptable du héros rencontre toujours des volontés capricieuses, ou bien divisées les unes contre les autres, elle trouve finalement passage. En quoi les Contes sont beaux et vrais. Courage et constance triomphent. Et, à côté de cette vérité capitale, les fantaisies d'imagination concernant l'ordre extérieur sont bien peu de chose. Dans le fait, les plus grands maux, et d'abord la guerre, viennent des passions en nous et autour de nous, choses menaçantes, et en apparence invincibles, mais dont toute la force est pourtant en ceci qu'on y croit et qu'on leur cède.

J'ai trouvé un autre genre de vérité, moins tonique et bien plus amère, dans un conte que l'Académie vient de couronner encore une fois, et que l'on m'a fait lire. C'est ce roman de *Tristan et Iseult*, dont on m'a dit merveilles bien

des fois, et que je n'aime point. J'y retrouve les enchantements et les fées, j'y crois retrouver cette fidélité héroïque qui va à ses fins à travers tous les obstacles ; mais le philtre me gêne tout ; c'est une faute, il me semble, contre les règles du genre. Encore si Tristan et Iseult l'avaient bu volontairement, afin de fortifier en quelque sorte leur serment par une nécessité extérieure, je suivrais d'un cœur ami les effets de cette opération magique ; j'y retrouverais, malgré ce philtre, les miracles du sentiment. Il me plairait de voir revenir ce Tristan sous diverses figures ; et la forte simplicité d'Iseult me ravirait lorsqu'elle dit : « Dès que je reverrai cet anneau, j'obéirai à celui que j'aime ; il n'y aura ni gardes armés, ni murailles. » Mais la nécessité extérieure, que je ne puis oublier, corrompt et souille en vérité cette fidélité héroïque ; car c'est par hasard et méprise que Tristan et Iseult ont bu dans la même coupe le breuvage magique qui les attache l'un à l'autre. Je ne méconnais point les beautés d'expression, ici et là ; ce sont comme les débris d'une admirable histoire ; mais mal recollés, et joints à d'autres qui ne s'y accordent pas du tout. Et cela me rappelle l'aventure de don Juan, que peut-être j'ai inventée, et qui est aimé d'une belle femme, mais folle à lier ; il n'en est pas plus fier. Par-dessus tout c'est la volonté libre et fidèle qui est aimée ; c'est elle aussi qui aime. Ce qu'il faut dire surtout, car c'est ce qui intéresse les naïfs problèmes du cœur, c'est que la fatalité qui subit l'amour ne peut point du tout aimer ni être aimée. L'amour est du règne de la grâce et de la pure liberté. C'est pourquoi celui qui aime par philtre ne peut pas du tout dire qu'il aime, ni être aimé. Ce qui est inévitable et exactement pathologique, n'est pas aimé. Cette remarque se résigne à étonner ; il le faut pour un bon jugement de l'amour et des devoirs qui en résultent. De quelque côté que l'on considère ses chères pensées, la fidélité n'est jamais une nécessité que l'on éprouve ; à bien regarder, la fidélité est plutôt tout le contraire ; elle suppose l'intime sentiment d'une infidélité possible. Tel est le fil d'or qui devrait joindre ensemble les hardis ou ingénieux stratagèmes du cœur ; et le chant du rossignol, imité par l'amoureux, serait sublime alors ; sublime aussi ce miracle du rosier qui, après la mort des amants, joint encore leurs tombes. Mais cette antique histoire s'est trouvée mêlée à d'autres ; et ce récit porte la marque d'érudits rapiéciers qui tous ont manqué de cœur ou de goût, ce qui est ici la même chose.

22 janvier 1922.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XLIII

Le pape

29 janvier 1922

[Retour à la table des matières](#)

Je vois qu'on juge mal du pape défunt. Le moins qu'on dise, c'est qu'il ne sut point dominer du regard ni juger du haut du ciel les immenses événements qui marquèrent son règne. Essayant de méditer sur ce grand sujet, je suis arrêté aussitôt devant la doctrine austère et cohérente, que je puis bien décrire du dehors, mais dans laquelle je ne puis entrer. Il faut avoir récité des milliers de chapelets, il faut avoir lu mille et mille fois la lettre du bréviaire, en prononçant chaque mot, si l'on veut penser à la manière d'un prêtre catholique. Que l'esprit d'un humaniste se forme non seulement à lire et à comprendre, mais encore à relire les Humanités, c'est ce qui est évident. Mais qui donc sait relire ?

J'ai donc repris *L'Otage* de Paul Claudel, qui est un de mes bréviaires ; et j'y trouvai une fois de plus l'occasion de comprendre ce que c'est que relire ; car j'en puis réciter des passages ; mais, faite sans doute de cet objet solide qu'est l'œuvre elle-même, je suis renvoyé d'une idée à l'autre ; j'explique, je réfléchis, je ne médite pas. Il en est tout autrement si je m'astreins à lire le texte lui-même ; je suis tenu alors et ramené ; je pense comme il veut, et non comme je veux. Les développements et les rapprochements, c'est lui qui s'en charge. Et la puissance du beau, qui me détourne d'abrégé, de transposer,

d'arranger à ma mode, me met en présence comme d'une chose de nature, qu'il me faut prendre comme elle est. Cet aspect monumental me fait reconnaître les grands livres ; et, en même temps, à relire lettre à lettre un livre que j'ai lu plus de vingt fois, je me fais quelque idée de ce que c'est que doctrine.

Lisez donc aussi ce bréviaire, sans passer un mot. Vous y trouverez un pape, et, autant que je puis savoir, des pensées de pape. Le pape aussi, dans les temps napoléoniens, était un arbitre que chaque parti voulait tenir, et avoir à soi, dans une prison ou autrement, de la même manière que l'on a des armées, des munitions et le bon droit. Mais le pape Pie, vénéré ou non, prisonnier ou non, ne veut point choisir, tenu par la doctrine, récitant la doctrine, et jugeant comme par une précaution invincible la diabolique agitation, importante, orgueilleuse, qui rend mauvais même le bien, qui rend injuste même le droit. Aux arguments de l'insomnie, qui sont toujours de belle apparence, il répond comme un directeur de séminaire : « Il faut dire son chapelet quand on ne dort pas et ne pas ajouter la nuit au jour à qui sa propre malice suffit. »

La doctrine se fait ; l'humanité se fait. Nous y pouvons et devons ajouter beaucoup ; mais il y a une sagesse acquise. J'ai souvent cité, pendant les années de guerre, le vieil axiome : « Nul n'est juge en sa propre cause. » Certes ce principe n'était pas caché ; le difficile n'était pas de l'inventer. Il s'agissait seulement de faire place à l'esprit ; et, en toute circonstance, c'est de même. Le génie du pape consiste à rendre la sagesse présente, car, faute de cet avertissement, nous courons dans la mêlée et nous lançons des apparences de pensées. De quoi les véritables pensées peuvent nous faire honte. Et nous voilà à comprendre ce que c'est que chercher le vrai, et où on le trouve. L'infailibilité est le fait de l'esprit. Vous demandez une doctrine de la paix ; or, elle est dans le bon sens et dans les pensées les plus ordinaires. Celui qui relira les lettres pastorales du pape défunt y trouvera peu de choses qui répondent à ses espérances ou à ses désirs ; mais certainement il y trouvera un fort avertissement contre les pensées d'estomac, de, foie et de rate, qui sont toujours persuasives, même quand elles déraisonnent, mais qui sont toujours fausses, même quand elles disent vrai. Les rustiques stoïciens, auxquels l'Église a pris beaucoup, disaient déjà qu'un fou qui crie en plein jour qu'il fait jour, n'est pas moins fou pour cela. Ainsi, dans l'agitation inférieure, l'esprit n'y doit point descendre, ni y jeter de ces cris qui imitent la pensée ; encore moins chercher le coup juste. Aucun coup n'est juste.

29 janvier 1922.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XLIV

La grande comédie

31 janvier 1922

[Retour à la table des matières](#)

Le *Cocu Magnifique* appartient certainement à la grande comédie. Ce jaloux, qui ne souffre que de ce qu'il ignore, nous décrit le vrai des passions en traits énormes. Le langage commun nous avertit assez là-dessus ; car il est clair qu'un mari qui connaît son malheur n'est point trompé ; d'après cette folle logique, Cromelynck a dessiné une bouffonnerie démesurée et neuve. Et cet Estrugo est un confident de comédie qui ne ressemble à aucun autre ; il n'a jamais le temps de parler. Bruno, son impétueux ami, fait les demandes et les réponses. « Estrugo, tu es un brave ami, j'ai besoin de te consulter. Je sais ce que tu vas me répondre, et j'ai plaisir à l'entendre. Mais ici je t'interromps ; tu n'as pas pensé, Estrugo... » Estrugo ne dit rien ; il fait seulement quelques gestes. Les inventions de ce genre caractérisent la grande comédie ; et comme il en paraît une ou deux par siècle, il faut les marquer au passage.

Cette comédie, autant que je puis conjecturer, ne plaira pas. On dira et on a déjà dit qu'il y a de l'in vraisemblable dans ce caractère. Or, ce n'est pas précisément cela qui nous détourne ; non pas, mais autre chose, dont on ne trouve point trace dans Molière, ni dans Beaumarchais, ni dans Courteline ; quelque chose que l'on doit appeler l'impudicité. La grande comédie se moque naturellement de la morale ; il n'y a point de doute là-dessus ; le grand rire

balaie tout ; aussi n'est-ce point pour des raisons tirées de la morale que la grande comédie doit rester chaste, mais pour des raisons de physiologie peut-être ; car on sait que le rire est contraire aux manifestations animales de l'amour, toutefois la relation inverse n'est pas moins vraie ; et il n'est que trop vrai que l'impudicité est sérieuse. Comme nul ne rit avec bonheur d'une disgrâce physique réelle, ainsi le rappel des lois physiologiques les plus impérieuses est bien loin de donner à rire ; ce qui donne à rire c'est cette partie des passions qui est pensée ; la plus haute bouffonnerie est dans les opinions. « Sans dot » est une opinion. Ce qui fait que la jalousie arrive bientôt au ridicule, c'est qu'en l'homme elle n'est pas réglée sur les lois du désir, mais plutôt sur le besoin de savoir et de comprendre ; et j'aperçois un contraste insupportable entre la subtilité de Bruno qui est ridicule et en même temps presque tragique, et certainement humaine, et le rappel voulu et presque continu de ce qui est le moins pensé dans l'amour. Cette opposition même pourrait bien signifier quelque chose de profond ; mais la grande comédie est un genre abstrait et pur, par cette raison, elle-même physiologique, qu'il ne faut point éveiller à la fois deux émotions incompatibles.

31 janvier 1922.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XLV

Le merveilleux dans les passions

3 février 1922

[Retour à la table des matières](#)

Le Merveilleux à l'état naissant n'était point la négation d'un ordre connu ; mais plutôt c'était un premier essai de mettre quelque ordre dans les apparences du monde. Comme la famille et la tribu étaient gouvernées, ainsi on supposait que l'était le monde. L'ordre humain portait l'univers. Et les choses offraient des miracles seulement en ce sens qu'on y expliquait la pluie, le vent, le volcan et l'éclipse par des causes qui, dans l'ordre humain, ne sont nullement miraculeuses, comme la colère, la jalousie, le mépris, le pardon, la vengeance. C'est pourquoi je considère comme une sorte d'axiome que jamais, dans l'âge du merveilleux, l'action des dieux ou des génies ne put changer les passions des hommes par d'autres moyens que ceux que nous employons encore aujourd'hui, comme discours, promesses ou menaces. Et les contes dans lesquels cet axiome se trouve vérifié, et qui sont très nombreux, doivent être jugés très anciens d'après cela, et fidèlement transmis. La poésie d'Homère représente encore bien ce que l'on peut appeler le Merveilleux naturel ou spontané ; car on y voit que les dieux envoient bien des songes aux hommes, ce qui revient à leur donner des conseils ; mais les dieux ne changent pas le caractère d'Achille, d'Ajax ou de Thersite ; et chacun de ces hommes interprétera à sa manière le même songe ou le même conseil. C'est pourquoi Achille est vraiment un homme, et la colère d'Achille vraiment une chose humaine.

En Virgile se montre déjà le Merveilleux emprunté. Le miracle n'est plus l'objet d'une pensée sérieuse ; ce n'est plus qu'une manière de dire ; aussi voyons-nous que le merveilleux revient en quelque sorte de l'ordre extérieur jusqu'à l'ordre humain. L'Amour, fils de Vénus, s'assied sur les genoux de Didon, et voilà que la passion se développe à la manière d'une maladie. Et c'est le même genre de Merveilleux que fait voir le philtre, dans la légende de *Tristan et Iseult* ; seulement il y a cette différence que le miracle Virgilien a le même âge que l'Énéide ; au lieu qu'il me paraît évident que le miracle du philtre n'a point le même âge que les plus belles parties de cette antique légende de Tristan. Aussi la vérité humaine reste intacte en Virgile ; l'Amour, fils de Vénus, n'y joue qu'un rôle métaphorique ; Didon aime comme nous aimons. Au lieu que Tristan et Iseult savent très bien qu'ils sont empoisonnés ou malades, comme on voudra dire ; et cela fait un mélange presque monstrueux avec d'autres traits, sans doute plus anciens, et conformes à l'humaine nature. Quand on veut restituer la naïveté des vieux contes, il n'est pas mauvais de penser un peu à ce que c'est que naïveté. Mais un érudit souvent ne pense à rien. Ces lignes sont pour expliquer mieux un jugement que quelqu'un estimait trop sévère.

3 février 1922.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XLVI

Visages

23 février 1922

[Retour à la table des matières](#)

Il y a un genre d'expression qui se jette au visage de tous. Comme ces bavards qui ne peuvent se retenir de parler, ainsi il y a des yeux, des nez, des bouches qui ne peuvent se retenir d'exprimer. On voit des personnages impérieux, menaçants, décidés, ou mélancoliques, ou méprisants, aussi bien quand ils achètent un journal. J'ai connu un homme qui riait toujours. Ce sont de tristes privilèges, qui rendent sot. Je plains ceux qui ont l'air intelligent ; c'est une promesse qu'on ne peut tenir. Le visage pense le premier, en quelque sorte, et la conversation réelle n'arrive jamais à s'accorder avec les muettes réponses. Je suppose que la timidité résulte principalement de ces messages que l'on envoie en avant de soi sans l'avoir voulu, et dont on ne sait pas soi-même le sens. Aussi toutes les fois que je rencontre quelque homme au visage de spadassin, dû à quelque rencontre de nez, de sourcils et de moustaches, je devine un timide, qui par ce détour peut bien être aussi un violent ; comme un acteur qui a le costume mais qui ne sait point le rôle.

De ces petites misères résulte une antique règle de politesse, d'après laquelle il faut dresser le visage à ne rien signifier sans l'avoir voulu. L'esprit gouvernant doit se retirer d'abord sous des apparences neutres comme sous un abri ; sans cette précaution il se trouve esclave des apparences, et toujours en

retard d'une réplique. L'esprit, le sentiment, la beauté même, tout cela doit être d'abord caché et comme réservé. Le visage humain est achevé et en quelque façon tourné par ce refus d'exprimer par quoi il se cache en lui-même. Il appartient au peintre de suivre d'un trait dans l'autre cette sorte de fuite. Le photographe ne peut le faire. Il s'en faut que les beaux visages connaissent assez ce grand secret ; l'être humain se trouve alors livré aux curieux. Le prix d'un sourire suppose d'abord qu'on ne sourie pas aux glaces et aux meubles. Il y a une jeune bourgeoise, dans *la Chartreuse*, dont les yeux semblaient faire conversation avec les choses qu'ils regardaient ; comparez cette petite sottise à la divine Clélia, dont le beau visage n'exprimait d'abord qu'une indifférence non jouée. Mais le plus beau portrait de notre galerie littéraire est sans doute celui de Véronique, dans le *Curé de Village*. Véronique, enfant merveilleusement belle dont les traits furent épaissis et comme masqués par la petite vérole, mais qui retrouvait sa beauté première par l'effet d'un sentiment profond. La vraie puissance pour une femme serait d'être belle à volonté. Telle est la vraie puissance de toute femme. La beauté n'est sans doute jamais autre chose que cette circulation de la beauté. Une femme qui a de l'âme ne cesse d'apparaître. Le peintre a beaucoup à faire ; car il doit représenter cette magie mouvante et c'est ce que l'on nomme faire vivre.

Cela est senti par les effets ; aussi la vraie coquetterie va-t-elle toujours à se garder de plaire ; et son mouvement le plus juste est toujours un refus d'être belle, comme l'esprit enferme toujours que l'on refuse de comprendre trop. Au fond c'est rabaisser ce qui est de nature et relever le prix du consentement. Je crois écrire ici les conseils d'une mère à sa fille ; mais je les entends autrement. Je ne considère pas seulement l'effet produit sur le spectateur ; ce qui m'intéresse c'est ce retour des signes qui agit si puissamment sur le signaleur. La beauté même devient laide si elle s'offre à l'admiration ; vous trouverez aussitôt des preuves de ce que je dis là. La beauté non enveloppée exprime aussitôt un peu d'aigreur et d'inquiétude et quelquefois une sorte de stupidité agressive. De même les signes de l'attention tuent l'attention. L'observateur, en ses meilleurs moments, semble distrait.

C'est assez dire que le visage humain nous trompera par tous ses aspects. Je finis par comprendre très bien le masque tragique. C'était une forme qui ne changeait pas, et qui annonçait un rôle. Un pauvre visage humain n'était pas assez fort pour modeler une immense assemblée.

23 février 1922.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XLVII

L'éloquence

18 avril 1922

[Retour à la table des matières](#)

Il y a de bas intrigants dont la mimique nous fait rougir quand ils en viennent aux confidences. Vous aviez imaginé peut-être une ruse innocente ou tout au moins de bonne compagnie ; mais le bas intrigant, en faisant voir qu'il vous a compris, montre le mouvement et les traits d'un fripon, ce qui est un fort avertissement, et quelquefois une punition. Il ne faut donc point mettre une proxénète dans les secrets d'amour, ni employer un escroc à quelque finesse de procureur ; ou bien, en un autre sens, c'est une bonne chance d'en arriver là, parce qu'on se voit alors en eux tel qu'on ne veut pas être. Et cela aide à apercevoir qu'on a encore à faire des découvertes dans ses propres pensées, tant qu'on ne les a pas exposées à d'autres.

En revanche quelle belle tenue et quel agréable miroir nous trouvons souvent en ceux qui font métier de conseiller ou de persuader ! Ce sont de beaux danseurs, qui ornent votre musique. Ceux-là vous renvoient aussi vos propres pensées, mais composées et tout à fait présentables. L'esprit triomphe en ces passages difficiles ; l'autre valet de comédie mime légèrement, et enlève vos scrupules par un pas de danse ou une pirouette ; la friponnerie alors a des ailes. La gravité est une sorte de danse aussi ; celui qui ne s'étonne point

donne par cela seul un puissant conseil, et souvent mauvais. Talleyrand a achevé lui-même son propre portrait en disant que les manières sont tout. L'homme ne valait pas cher ; mais je comprends qu'il ait été précieux aux puissants ; c'était comme un miroir agréable où l'homme envieux, lâche ou cruel se voyait presque beau.

L'éloquence est elle-même une mimique qui relève et compose des opinions tout à fait vulgaires. Il n'est point de plaideur qui n'aille entendre son avocat. Non pas du tout pour, trouver en l'orateur un portrait grossi de lui-même, violent, irritable, inquiet. Tout au contraire, si l'avocat sait son métier, on verra paraître cette apparence du droit, qui fait que l'on plaide. La cause du plaideur sera juste et raisonnable un moment, par cet homme impartial et assuré. Les passions du plaideur sont relevées au niveau de l'idée. Or, c'est ainsi que l'on persuade ; c'est toujours mettre en forme les opinions de l'auditoire. On comprendra d'après cela cette prodigieuse attente de l'auditoire, et ce silence orienté, plus touchant que l'acclamation. L'orateur, en tous ses gestes et discours, fait signe seulement qu'il a compris ; il renvoie à ses auditeurs leur propre pensée, mais bien vêtue. C'est pourquoi vous observerez que le naturel et la familiarité ne plaisent point à la tribune ; ce sont des grimaces grossières. Un bouffon est sans puissance ; sans puissance aussi les fous que l'on entend quelquefois dans les assemblées, et qui offrent l'image des passions nues ; ces mimiques déréglées délivrent l'animal en chacun et font des tumultes qui rompent la persuasion. Par opposition on peut comprendre l'art du véritable orateur, qui résiste toujours aux mouvements de l'instinct, et qui sait parler bas quand on attend qu'il crie. Ce sont des effets de théâtre, mais avec cette différence que l'auditoire n'approuve pas finalement tout ce qui est dit sur la scène ; toutefois il doit toujours l'approuver un moment, et c'est par cette condition que la poésie dramatique se rapproche de l'éloquence.

L'orateur, lui, joue le rôle de ce triomphant personnage qui met en forme les opinions de tous. À quoi la mimique immédiate sert beaucoup ; mais relevée ; et la culture y prépare, qui est une continuelle mimique ou singerie devant les meilleurs modèles. L'art de persuader ne consiste donc point du tout à changer les opinions de ceux qui écoutent, mais bien à leur donner un air de raison, par la manière ; c'est ainsi que les preuves font plaisir, non point du tout parce qu'elles agissent sur l'auditeur, mais seulement parce qu'elles font voir que ses opinions peuvent porter ce genre d'ornement. « Prouvez-moi qu'il y a des preuves de ce que je crois. » Tel est le jeu des assemblées.

18 avril 1922.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XLVIII

Art du dessin

3 octobre 1922

[Retour à la table des matières](#)

Au temps où l'on m'enseignait l'art du dessin, il restait encore dans les cartons quelques modèles que nos aînés avaient copiés ; mais nous méprisions ce genre de travail ; nous en étions à dessiner Néron enfant ou des choses comme cela d'après le plâtre ; et je ne me souviens pas d'avoir vu alors un seul dessin qui méritât un regard. Depuis l'on en est venu à dessiner la chaise et le broc ; les dessins sont plus laids que jamais. L'on se sauve en disant qu'il s'agit principalement d'exercer l'attention et de former l'observateur. Il y a abondance de discours plats, et les enfants n'ont aucune idée de ce que c'est que l'art du dessin. Erreur de doctrine. Pourquoi voulez-vous que l'on apprenne à dessiner en observant de belles statues ? Non, mais à sculpter. Le statuaire a effacé le dessin, s'il sait son métier. Existe-t-il un beau dessin d'après la Vénus de Milo ? Est-ce même possible ? Tout au plus pourrait-on dessiner passablement d'après le bas-relief, qui participe du dessin. Pour les objets réels, ils sont maîtres de dessin comme de tout ; mais encore faudrait-il choisir, et, si l'on veut copier la chaise, faire une chaise avec du bois et de la paille ; car la chaise est elle-même une œuvre. Ce n'est pas qu'on ne puisse trouver une chaise ou un escabeau dans le dessin d'un maître ; toutefois ce n'est point à copier des choses que le maître a appris la ligne et le trait. Mais la ligne exprime le mouvement, comme le trait exprime le geste qui court après le

mouvement. Et que voulez-vous qu'exprime une ligne, si ce n'est le mouvement ? Car il n'y a point de lignes ; mais aussi le souvenir du mouvement, seul témoin de l'insaisissable, ne peut être bien rendu que par la ligne la plus déliée, la plus assurée, la plus décidée, la plus abstraite, la plus aérienne. À quoi vient se mêler le trait, qui est l'âme de la ligne, et qui mêle à l'image du dessiné l'image du dessinant.

Un dessin peut être laid en lui-même, comme une écriture est laide ; et le défaut le plus commun, en ceux qui observent bien, est que la ligne est juste, et que le trait ne l'est pas. Dans les dessins que les enfants tracent pour leur plaisir, tout est manqué ; mais on y voit en clair cette poursuite du mouvement par la ligne. Et l'on sent bien qu'il faudrait partir de là. Seulement, on revient d'abord, par prudence, à Néron enfant, chose immobile à jamais par décret sculptural.

Comme on apprend la musique en chantant de belles musiques, non autrement, ainsi on apprendra à dessiner en copiant de beaux dessins, non autrement. La seule faute, en cette méthode que nous méprisons, était que les dessins n'étaient point de beaux dessins. Or il n'y a rien de si facile que d'avoir chez soi tous les beaux dessins ou presque. Cet art est le seul qui ne perde rien par la reproduction photographique, et les cartes postales en témoignent ; le grain même de l'ancien papier se trouve imité sur ce carton vulgaire ; le dessin revit en son entier. Maintenant je choisirais encore, en ces dessins si aisément multipliés, ceux qui sont de purs dessins, j'entends où la ligne est nue ; il faut alors que le copiste se discipline lui-même et apprenne cette danse de la main qui est ici le grand secret. Car il ne suffit pas d'aimer et d'espérer, et la première expérience le fait voir, par ce trait brutal, appuyé, intempérant, qui salit la chose aimée. Il faut apprendre aussi à aimer, qui est respecter. Et c'est ce que l'objet vivant n'apprendra jamais assez ; car l'observation ne tempère pas le geste ; mais au contraire c'est le geste qui tempère l'observation. Retiens le geste, si tu veux connaître. Écoute, si tu veux chanter. Ce qui est barbare, sans méchanceté aucune, c'est la force enchaînée qui pèse sur le crayon. Barbare aussi ce regard qui déjà voudrait changer l'être. De quoi ce trait nous avertit, en ces beaux dessins où la main pense encore mieux que l'œil, démêlant le libre fil des actions, et délivrant toute nature de cet enduit épais que projettent ensemble le regard tyran et le regard esclave. Aussi dire qu'un beau dessin se passe de couleur, c'est trop peu dire.

3 octobre 1922.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XLIX

Jeux de théâtre

5 octobre 1922

[Retour à la table des matières](#)

J'ai connu une femme riche de raison et d'expérience, et qui n'aimait point regarder les figures sculptées dans les coins mal éclairés ; elle craignait, disait-elle, de les voir remuer. « Mais elle savait bien, dit le pédant, que c'étaient des figures de bois. » Une fillette eut peur et perdit le sommeil parce qu'elle voyait l'ombre des feuilles en mouvement sur le rideau de sa fenêtre. Elle savait bien aussi que ce n'étaient que des feuilles agitées par le vent qui faisaient ombre. Celui qui a le vertige sait bien aussi que le garde-fou est solide. Et nous voilà revenus à la supposition d'un homme très sage sur une étroite planche, à cent pieds en l'air. Nul ne supporte un danger imaginaire. Et à dire vrai toutes les craintes sont imaginaires. Quand la chose redoutée nous tient, ce n'est plus crainte, mais douleur. Tout ce qui est crainte, anxiété, horreur, est de nous ; nous y suffisons. Les choses n'y sont pour rien. Tout le drame est en notre corps, qui commence et retient mille actions sans nos ordres et contre nos ordres. Les fausses opinions ont fait plus de mal que le fer et le feu.

Mais le difficile est d'apercevoir comment l'opinion et la peur s'entrelacent. Une bonne d'enfant avait inventé ce jeu de se mettre à quatre pattes sous la peau de loup. L'enfant finissait par hurler ; néanmoins il aimait ce jeu. On comprend bien, d'après cet exemple, comment la peur, même de jeu, arrive à nous prendre. La mimique réussit trop. L'enfant, par la peur feinte, voyait

enfin un vrai loup. Ces jeux sont de tous les âges, et promptement sanguinaires, car la colère suit de près la peur. Montaigne tenait donc la bête par le poil quand il s'arrêtait à penser aux enfants, qui s'effraient du visage qu'ils ont eux-mêmes barbouillé. J'ai tout juste assez pratiqué l'équitation pour savoir que le mauvais cavalier fait peur au cheval, communiquant sa propre alarme à cet animal craintif. Ainsi nous effrayons-nous nous-même, animal bien plus proche.

On a assez dit que les fausses croyances expliquent les passions des barbares. Et il est vrai qu'une fausse idée de l'éclipse ou de la comète peut rendre une foule malade de peur jusqu'à la folie. Mais le tumulte, fils de peur, fait peur aussi. Nos passions se meuvent dans ce cercle. C'est pourquoi je ne crois pas que les passions naissent seulement d'opinions fausses, comme beaucoup ont dit. Les dieux et les spectres ont fait peur parce qu'on y croyait ; mais il faut dire aussi qu'on y croyait parce qu'on avait peur. Il y a une part de jeu dans toutes les superstitions ; ce sont comme des pièces de théâtre où tout le monde finit par être dupe. La preuve fait peur ; mais encore bien plus la peur fait preuve. Cette femme dont je parlais craignait de voir un miracle ; et elle n'avait pas tort. Il y a un échange entre l'effrayant et l'effrayé, qui les transforme forme tous les deux. Au reste il n'est pas nécessaire que l'objet grimace, et la nuit noire peut effrayer encore plus que l'ombre ambiguë. Le sentiment religieux est peut-être, en sa simplicité originelle, l'expérience d'une présence absolument impossible à constater, sinon par la peur elle-même. Les hommes ont vécu pendant de longs siècles avant de savoir qu'ils pouvaient être effrayés, anxieux ou tristes par les seuls mouvements du corps humain, et sans aucune cause extérieure. De là vint que, dès que l'on commençait à supposer des sorciers ou jeteurs de sort, une peur commençait à se mouvoir entre le sorcier et l'autre, comme au jeu du loup ; et le sorcier lui-même s'amusait à croire, et amusait les autres ; cette comédie finissait en drame ; au reste, le mot comédie règne encore sur le domaine entier du rire et des larmes. Et il se peut bien que le premier sculpteur ait eu peur de la statue qu'il avait faite. L'art serait donc plus ancien que la religion.

5 octobre 1922.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

L

Shakespeare

30 décembre 1922

[Retour à la table des matières](#)

« Ne retire point la valeur d'un homme. » C'est en ces termes qu'un charbonnier livreur parlait à un autre charbonnier livreur. Sortant de la gare avec des centaines d'autres ombres, et imitant comme elles le pas de la civilisation mécanique, j'avais pourtant remarqué de loin ce groupe de Dieux Olympiens sur le bord du trottoir. L'un grand, l'autre petit, tous deux forts, et bien plantés sur la planète, comme des êtres qui, ayant leur vie gagnée, exercent leur pensée souverainement. On ne voit point de ces visages aux juges, parce que nos juges sont sans doute, parmi les ombres, ceux qui jugent le moins. Il n'est pas permis d'épier l'homme, et cela n'est point nécessaire ; dès qu'on le voit, on le voit tout ; je passai, heureux, ayant repris corps parmi les ombres. J'avais vu l'Homme.

Je soupçonne que les dieux à forme humaine étaient seulement des hommes, mais soudainement éclairés dans leur fonction d'homme ; c'est pourquoi il y eut toutes sortes de dieux, les uns labourant, les autres combattant, tous rendant par leur être une sorte de justice ; par leur être, dis-je, et non par leur vêtement ; une sorte de justice par leur puissance, et non par leur impuissance, comme il semble. Il n'est point d'enfant qui ne mette aussitôt sa main dans la

forte main d'Hercule ; c'est pourquoi ces petits vivent sans peur au milieu des hommes. Toutefois ils n'y font point réflexion. Le beau est partout, mais il est rare que la mémoire le garde ; la mémoire garde l'apparence et le reflet ; la mémoire se moque. Dont l'Écran est le symbole, en son agitation mécanique ; semblant de semblant, moqueur moqué.

Shakespeare n'a point de précaution, ni aucune malice. Son œuvre est faite de débris ; une jambe ici, un poing là, un œil ouvert, un mot que rien n'annonce et que rien ne suit. Mais tout est de présence réelle. C'est ainsi que l'Homme se montre ; et cela suffit ; que ce soit l'homme de la rue, le portier ou César ; Cléopâtre, Juliette, Jessica ; Falstaff, Autolycus, Henri VIII, tout est égal ; c'est dans le non être qu'il y a des rangs ; le non-être est bien composé. Mais l'être repousse la composition, qui est combinaison. Gœthe le courtisan se moquait des ombres, ombre lui-même en cela ; mais il a vu l'Éternel aussi. « Tout homme, dit-il, est éternel à sa place. » L'art est cette mémoire qui ne se moque point. Faust existe éternellement par soi, vieux en ce matin jeune. Mignon chante et danse éternellement loin du soleil et des orangers. Ces puissants débris de l'Éternel sauvent encore deux Opéras ; le ridicule n'a point de prise sur ces ruines augustes. On fait crédit à ces jardins de papier ; on fait crédit au ténor, à la basse profonde, et à l'étoile de danse. Qui n'attendra, qui n'aura patience s'il est assuré qu'il verra les Dieux ?

30 décembre 1922.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LI

L'immobile

10 février 1923

[Retour à la table des matières](#)

L'art exprime la puissance humaine par l'immobile. Il n'y a point de meilleur signe de la force d'âme que l'immobile, dès que l'on y reconnaît la pensée. Au contraire dans n'importe quel genre d'agitation il y a de l'ambiguïté ; comme dans un cheval au galop ; on ne sait dire si c'est ambition ou épouvante, charge ou déroute ; et les images instantanées prises aux courses de chevaux m'ont découvert un animal fou, au lieu de ce puissant, souple et assuré vainqueur que je croyais avoir vu. Dans l'homme de guerre en action on retrouve aussi les signes de la terreur et du désespoir ; non pas même séparés ; mais plutôt ce que l'on voit dans l'action violente a quelque chose de l'égarément des fous. C'est pourquoi le vrai signe de la puissance est le signe de la résistance et comme du recueillement. Sourd et muet aux attaques continuelles de toutes choses, non pas guettant et effaré comme un animal, mais ne voyant et n'écoutant que par décret, tel est le héros. Dont la statue fut le premier modèle, car elle ne change point.

On s'étonne de la puissance des beaux portraits ; c'est qu'ils ne sont point harcelés par les mouches et les rayons, ni par les prières, ni par l'admiration. Ce n'est pas qu'ils expriment peu ; mais ils expriment selon l'ordre de leur nature, non selon les assauts du dehors. À vrai dire, tout portrait est portrait de

majesté. C'est une grande flatterie de représenter un homme impassible. Le fait est que le moindre incident fait tourner la tête d'un roi, mais non pas celle du portrait. Un portrait est surhumain ; un portrait a déjà une signification religieuse. On comprend qu'il est difficile de peindre les actions. Au vrai la seule peinture des actions est la danse, et l'on découvre bientôt en toute danse une recherche de l'immobile dans le mouvement, ce qui est la loi de la danse. En réalité on ne voit pas une action un peu compliquée. Même au théâtre, où l'action est représentée au naturel, on ne peut peindre une action vive ou violente sans beaucoup de confusion. Aussi faut-il choisir le moment immobile qui expliquera le mieux les mouvements.

Pour la musique, qui se risque bien plus avant dans la représentation du changement, la loi se montre encore plus sévère, qui exige le recommencement et le retour. La musique n'est jamais qu'une longue variation ou bien une imitation répétée d'un même trait. Un son tout seul est déjà toute la musique par une constance et immobilité dans le changement. Si le bruit, qui n'est que changement, entre dans la musique, il faut aussitôt quelque loi rythmique, d'autant plus simple et impérieuse que le bruit est plus bruit. Je remarque la même immobilité dans un roulement de tambour que dans un son tenu ; la même immobilité et la même volonté.

Ce que l'on conte des anciens mimes, et qui est à peine croyable, fait voir qu'ils remuèrent les foules par le repos, non par le mouvement. Et chacun, en observant quelque puissant acteur, même comique, s'apercevra que le mouvement, dans son jeu, n'est qu'un passage d'une immobilité à une autre. La scène ne reçoit point le tumulte, mais plutôt, et encore plus évidemment dans les foules, une suite de tableaux d'où le mouvement même est effacé par la puissance de quelque loi chorégraphique. De quoi l'art de l'écran fournit une preuve par le contraire, et sans la chercher ; car le mouvement perpétuel est la loi de ses productions, non pas seulement parce que la parole manque radicalement ; et l'on comprend qu'être muet de naissance ce n'est point se taire ; mais surtout parce que l'acteur se croit obligé de s'agiter sans repos, comme pour faire hommage à l'invention mécanique.

10 février 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LII

De la métaphore

24 février 1923

[Retour à la table des matières](#)

La métaphore est plus ancienne que la comparaison. On pourrait penser le contraire à la première réflexion, en voulant considérer Homère et ses comparaisons célèbres comme situés à l'origine de l'histoire humaine ; les métaphores seraient des comparaisons abrégées, comme si quelqu'un écrit : « Le torrent de l'éloquence », au lieu de développer séparément et parallèlement les deux termes : « Comme un torrent... ainsi l'éloquence. » J'ai considéré les choses ainsi, au temps où je rêvais d'écrire sur les métaphores ; c'est que je n'avais pas appris à regarder toujours plus en arrière. Or, bien en arrière d'Homère, se presse un monde humain qui parle par contes, proverbes, paraboles, statues et temples, et toujours métaphoriquement. Il est vrai aussi que je n'avais pas assez considéré la métaphore comme l'état premier de toute comparaison. Le langage enferme toute la poésie.

Les vrais proverbes, par exemple, sont de pures métaphores. La comparaison n'est pas seulement abrégée ; bien mieux, un des termes manque. « Que chacun balaie devant sa porte. » Certaines paraboles portent la même marque, en ce que l'idée s'y exprime sous la forme d'un objet, sans aucun la fable des grenouilles qui demandent un roi est de cette espèce, à cela près que, dans

toutes les fables, et en quelque sorte au-dessous du tableau, quelque grammairien, je pense, a écrit une morale. C'est de la même manière que nous avons voulu donner un titre à certaines sonates de Beethoven. Mais, selon l'usage ancien, il n'y a jamais d'idées à côté de l'image ; bien plutôt l'idée est dans l'image et ne s'en sépare point. Les paraboles évangéliques portent souvent la marque du grammairien ; elles se développent alors à la manière des comparaisons ; d'autres, qui sont comme des Sphinx, sont plus anciennes de style et plus vénérables, comme celle du figuier qui fut maudit parce qu'il ne portait point de figues, « et ce n'était point la saison des figues ». Je crois avoir deviné cette énigme ; mais je ne veux point me hâter de l'expliquer. Sans doute y a-t-il ici plus d'un sens, comme dans les proverbes ; et l'on peut craindre, si l'on tire à soi ce que l'on voit, de brouiller sans remède ce que l'on n'a pas encore deviné.

Il est vraisemblable que les signes les plus anciens sont sans paroles, et ainsi absolument métaphoriques ; bien mieux, qu'ils sont métaphoriques involontairement, si je puis ainsi dire. Par exemple un tombeau, dans les temps anciens, ce ne fut qu'un tas de pierres qui protégeait le cadavre contre les loups. Plus le défunt avait d'amis, et plus le tas de pierres était gros. Telles furent les premières Pyramides, et sans doute la pesanteur et la forme des pierres donnèrent une première idée de ces formes cristallines, que la piété des amis ne fit qu'achever. Mais, achevés ou non, ces tombeaux furent aussitôt des signes puissants ; ces caractères d'écriture, qui sont parmi les plus anciens, furent donc tracés avant qu'on sût les lire ; mais à chaque fois qu'un homme essayait de les lire, une pensée nouvelle s'y enfermait avec le mort ; ainsi naquit le culte, d'où devait sortir plus tard la religion qui brise les tombeaux, et, en délivrant l'idée, croit délivrer l'âme.

Tout est mystérieux dans les origines et la difficulté est souvent de se faire une âme de primitif. L'ancien langage fut d'abord écrit. Et cette première écriture fut l'art. Il resta quelque chose de ces beaux caractères dans les Alphabets. Je vois par l'exemple du tombeau comment l'homme apprit en même temps à écrire et à lire. La métaphore se trouve logée au point où un signe matériel porte un sens qui le dépasse de loin. Le ciel offrirait encore de beaux exemples de cette poésie naturelle. Car les étoiles signifièrent le bœuf, les oiseaux, l'aigle et le cygne, Persée et Hercule, enfin une histoire éternelle ; et cependant les corps célestes ne cessaient point de verser un sens métaphorique, qui fut présage. Notre langage participe encore, de mille manières, de l'antique ornement, et c'est de là qu'il est apte à faire un style et à émouvoir de façon inexplicable. La métaphore renaît de ses cendres, comme Phénix, roi des métaphores.

24 février 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LIII

Profil grec

26 février 1923

[Retour à la table des matières](#)

Les monstres des gargouilles ressemblent au visage humain de façon à faire trembler. Le dieu grec ressemble au visage humain de manière à nous consoler tous. Ce sont deux imitations de la nature, l'une et l'autre vraie. Le monstre exprime à sa manière que le corps humain est animal ; le dieu signifie un corps pensant. L'un nous invite à nous défier, et il est vrai qu'il faut se défier ; l'autre nous invite à nous confier, et il est vrai qu'il faut se confier. Ce sont deux modèles ; l'un, de l'expression non gouvernée, l'autre de l'expression gouvernée. D'un côté le corps abandonné, de l'autre le corps repris selon la musique et la gymnastique. De l'un l'âme séparée ; dans l'autre l'âme réconciliée.

Dans le profil animal le nez, comme dit Hegel, est au service de la bouche ; ce double système, qui a pour fonction de flairer, de saisir et de détruire, avance en ambassade ; le front et les yeux se retirent. Les statuaires de la bonne époque n'ont donc pas mal dessiné leur dieu, choisissant cette structure du visage où le nez est comme suspendu au front et séparé de la bouche. Au sujet de la bouche, le même auteur fait cette remarque que deux mouvements s'y peuvent inscrire par la forme, ceux du langage articulé, qui sont volontaires, et d'autres que j'oserai appeler intestinaux. Il faut que le réflexe viscéral

y domine, ou bien l'action gymnastique. Dans le fait, un menton retiré et comme branlant, une lèvre pendante réalisent aussitôt quelque ressemblance animale. D'où je tire la raison qui fait qu'un menton architectural, articulé et musclé selon la puissance, signifie l'esprit gouvernant ; ce qu'il y a de l'invertébré dans la bouche se trouve ainsi ramené au modèle athlétique ; aussi la forme expressive de la bouche est, toujours soutenue par quelque menton herculéen. La plus profonde amitié, qui veut instruire, se trouve jointe à la force. L'éclat des yeux, langage d'une âme prisonnière, est comme déplacé dans ces puissantes formes ; aussi bien toute politesse conduit à modérer ces signaux ambigus que prodigue l'œil d'un chien ou d'une gazelle. Ainsi le héros de marbre conduit très loin ses leçons muettes. Le héros de marbre n'est autre que le dieu Olympien. Il est incontestable que la perfection qui conduisit à la construction du dieu Homérique, c'est la perfection de l'athlète ; et cette conception n'est pas médiocre. Car la raison de l'athlète est fonction de la force et d'une prompte exécution des ordres par tout le corps.

L'opposition entre l'Olympien et le monstre des gargouilles est utile à étudier jusque dans le détail. Le monstre, c'est l'animal, tout rassemblé sur lui-même, tout embusqué, tout dissimulé. L'Olympien s'avance à découvert, tout offert aux coups. Tel est notre modèle de majesté.

Je le veux bien, répond le disciple. Pourtant si je suis né avec un nez camus et un menton rentrant, qu'y puis-je faire ? À quoi je dirais ceci, qu'un visage correctement dessiné est toujours plus voisin des proportions convenables qu'on ne voudrait croire au premier regard ; cela vient de ce que les mouvements, signes et grimaces sont plus remarqués que les formes ; et c'est de là que la caricature tire tous ses effets, fixant le mouvement dans la forme. Mais il faut dire aussi que celui qui ne gouverne pas son visage offre aisément une caricature de lui-même, et aussi bien lorsque l'envie, l'ironie ou la cruauté s'inscrivent sur un masque régulier. La forme grecque doit donc être prise comme maîtresse de mouvement. Par une surveillance des signes, il est possible que le visage humain soit transformé en opposition à la nature animale, et selon le modèle divin. Il y a donc lieu de passer à l'action, c'est-à-dire d'éviter tous les mouvements de la face par lesquels la bouche et le nez s'avancent en exploration, ce qui tire le nez avec la bouche. D'où paraîtra déjà un autre homme, qui est le vrai ; je crois aussi que la gymnastique conforme au modèle humain changera toujours un peu la forme elle-même et que ce changement suffit pour la réconciliation. Mais je vois beaucoup d'hommes qui sont dupes de leur propre visage.

26 février 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LIV

Dieux olympiens

10 mars 1923

[Retour à la table des matières](#)

Dans un régime de lecture, de souvenir et de méditation, il semble que l'âme néglige le soin de former le corps, et de le préparer aux actions. Mais le corps se venge bien, agissant alors comme une bête peureuse, d'où la maladie, et cette colère qui la suit et l'aggrave. C'est pourquoi ceux que nous appelons intelligents portent tous dans la forme extérieure les signes de la timidité. De tous ces mouvements tumultueux et mal régis sont nées sans doute beaucoup de maladies, filles de la peur et de l'indignation. Mais l'âme, de son côté, n'y gagne point beaucoup ; car, comme elle ne peut se séparer, ni même se retirer, elle reçoit le contre-coup de toutes ces maladies proprement imaginaires, sous la forme de sentiments romantiques. Par exemple je crois comprendre que la peur de la mort est un effet de cette sorte d'hostilité et d'anxiété à l'égard du corps, animal non dressé ; bref je crois que c'est seulement la crainte continuelle de ce que le corps va faire sans permission, et même contre l'intention, qui fait que l'on craint la mort ; ce serait l'effet dernier de la timidité et je dirais même de la pudeur.

Gymnastique et musique furent le grand secret des athlètes. Musique règle d'abord les émotions, les faisant naître à point nommé, et de façon que les petits mouvements commandés par le son et le rythme conduisent à une

solution aisée ; au reste la musique ne va jamais sans la danse, qui est seulement plus ou moins explicite. La musique règle ainsi les mouvements libres, c'est-à-dire qui dépendent seulement de la structure humaine. Gymnastique règle les mouvements de lutte et de conquête, dénouant en même temps colère et peur par la parfaite convenance de l'idée, du mouvement et de la chose. C'était réduire ces folles prévisions que nous nommons des pensées, et, par ne vouloir que ce que l'on fait, faire aussi tout ce que l'on veut. C'est ce qu'exprime le parfait repos des athlètes. Au lieu donc de soumettre les mouvements à la coutume, ce qui prépare la panique, ces dresseurs d'eux-mêmes firent jouer l'habitude par l'exercice ; et c'est de là que vint ce beau sens, encore enfermé dans le mot habitude, qui veut dire possession, au lieu que coutume est costume, qui est abri et prison pour le timide. Et l'habitude n'asservit point, mais au contraire délivre, faisant couler en quelque sorte le vouloir jusqu'aux fibres les plus intimes des membres, de façon que l'action la plus nouvelle et la plus imprévue soit exécutée en perfection, non point après qu'elle a été pensée, mais dans le moment même qu'elle est pensée. Ainsi il n'arrive jamais à l'athlète de penser qu'il donne un coup de poing sans, en même temps, le donner. Cet état heureux efface les passions. Qu'est-ce que la haine sinon cette douloureuse pensée de donner une infinité de coups de poing sans qu'on en donne seulement un ? Et je parie que nos hommes volants les plus habiles sont tels par ceci qu'ils ne pensent jamais aucun mouvement sans le faire, ce qui les délivre de peur et de maladresse en même temps. Seulement, par cette union à une mécanique, ils n'agissent point selon la forme de leur corps, et ne font ainsi qu'une réconciliation passagère.

La souveraine beauté de la statue athlétique n'exprime rien de nos sentiments séparés, que nous appelons bien des états d'âme ; mais au contraire elle exprime que, par musique et gymnastique, tous les états de l'âme sont passés dans le corps, et en concorde avec la forme corporelle. Il n'y a donc plus d'âme séparée ; la forme est immortelle et divine ; ce que représentent en idée vraie les Dieux Olympiens. Les morts, par une naturelle conséquence, sont des ombres, c'est-à-dire encore des formes corporelles ; l'âme ne se conçoit point séparée ; d'où elle ne s'irrite point contre son compagnon, ce qui efface cette méditation de la mort, effet du sentiment chrétien ; je dis effet, et non point cause. D'où cette règle étonnante que l'homme qui agit ne craint point la mort.

10 mars 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LV

Le temple grec

20 mars 1923

[Retour à la table des matières](#)

La Pyramide est le signe de la mort. Bien clairement par sa forme qui est celle des montagnes. Laissez agir la pesanteur, et le tas de pierres se disposera selon la forme pyramidale. Cette forme est donc le tombeau de tout édifice ; mais l'effrayant est que l'architecte a bâti volontairement selon la mort, cherchant la durée par là, comme si la vie était une courte, perturbation ; ce que représentent aussi ces statues enchaînées ; mais la pyramide est une image bien plus parfaite de l'éternelle inaction ; ainsi elle annonce au spectateur l'imperceptible et introuvable momie. Cet accord entre l'idée et l'image frappe en même temps toutes les parties de l'homme et les fait résonner en parfait accord dès la première vue ; on m'a dit que la pyramide est parmi les plus belles choses que l'on peut voir et je le crois bien.

Le Temple grec est le signe de la vie. Tout est entrepris et dressé contre la pesanteur. La colonne par ses proportions, et par toutes ses parties, signifie qu'elle supporte ; et l'angle droit règne ici, qui est le signe du maçon ; rien ne s'écroule ; toute la masse refuse de se joindre à la terre par ces lignes de pente que tracent les forces aveugles. Ce qu'exprime le joyeux portique autour, évidé, aéré, chemin de vie. La pente même du toit, si hardiment élevée et

soutenue, reposant dans l'air par ses bords coupants, est comme un refus de durer au prix de se soumettre ; effort équilibré, pensée active, à la mesure de l'homme ; car l'immense, qui est surhumain, n'y est point cherché. Socrate et Platon souriaient à cette maison de l'homme, signe du mesureur, signe du géomètre, mais séparée de l'homme, et laissant libre jeu à l'autre signe, au dieu athlétique, image parfaite de la pensée réconciliée avec la vie. Sur les hauts lieux le temple respire comme un homme. Les chemins de la terre et les chemins de la mer se montrent entre les colonnes, en images coupées et mouvantes ; la foule s'anime à cet air vif et à ces perspectives ; les lois portent l'invention. Ici les cortèges pensent ; d'où cette variété et cette grâce des frises, encore sensibles dans la moindre draperie ; tout chante la liberté heureuse, l'oubli et le renouveau. Tout est printanier et aventureux ; tout est païen ; ce mot n'a eu de sens qu'une fois. Cette beauté parle encore ; et le temple vide jette encore par ses colonnes et sur ses degrés le cri de l'athlète et l'activité Olympique. Nullement du dehors au dedans ; car ce n'est point le tombeau énigmatique ; mais du dedans au dehors ; car ce n'est point le tombeau de l'esprit, mais plutôt il y ressuscite d'instant en instant et s'en envole, comme cette Athéné entreprenante, qui toujours met ses chevaux au char et prend le fouet. Logette de l'esprit guetteur, ouverte aux quatre vents ; forme inflexible et riante. Image unique au monde de la liberté selon la loi.

20 mars 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LVI

Le potier

14 avril 1923

[Retour à la table des matières](#)

Le grand secret des arts, et aussi le plus caché, c'est que l'homme n'invente qu'autant qu'il fait et qu'autant qu'il perçoit ce qu'il fait. Par exemple le potier invente quand il fait ; et ce qui lui apparaît plaisant dans ce qu'il fait, il le continue. Le chanteur aussi, Et celui qui dessine, aussi. Au contraire ceux qui portent un grand projet dans leur rêverie seulement, et qui attendent qu'il s'achève dans la pensée seulement, ne font jamais rien. Ce qui est jugé ici, c'est une conception de l'imagination comme pouvoir d'inventer hors de toute action. Lorsque nous rêvons, nous recevons nos images ; mais lorsque nous agissons, nous les faisons. L'écrivain aussi est soumis à cette loi de n'inventer que ce qu'il écrit ; dès que ce qu'il a écrit a valeur d'objet, il est amené à écrire encore et encore autre chose ; aussi c'est un grand art de ne pas raturer, mais au contraire de sauver tout. Cette idée offre des perspectives.

Ce que nous faisons et ensuite percevons est de trois espèces. L'action est la première, qui change le solide et y enfonce le pouce ou l'outil. C'est l'art rude, qui modèle, qui taille et qui construit. De mes mains je pétris un peu de glaise et j'y imprime les mouvements de la fantaisie en même temps que la forme de mes doigts ; dès que je remarque quelque forme en cette glaise et que je la continue, me voilà modéleur. De même si je découpe un visage avec

mon couteau dans quelque noueuse racine. Tel est l'art du simple soldat, ou de l'exécutant. La loi de cet art est que la force s'y montre toujours par la matière résistante.

La voix est la seconde espèce, soit qu'elle crie, qu'elle chante, qu'elle déclame ou qu'elle parle. Ici l'objet, qui est ce que je perçois, est d'un instant ; et la mémoire est l'instrument de l'artiste ; car, de quelque façon que je commence, il faut que je continue, ce qui est recommencer ou imiter, en changeant un peu. D'un côté mon propre modèle, qui est ce que j'ai chanté, m'échappe ; mais en revanche il ne se prête point à la rature, et il faut que je le sauve tout ; d'où naît la phrase musicale, la moins libre de toutes les inventions, si elle est belle. Un beau chant ne pourrait être continué autrement, ni être terminé autrement. Au lieu que la mauvaise musique recommence toujours. Tel est l'art de l'aède, qui est comme la mémoire des guerriers. L'orateur et le poète sont soumis à cette condition de se conformer à une sorte de modèle de leur parole ; sans quoi on entend mal ce qu'ils disent. Cela suppose qu'ils essaient leur voix. Cet art a reçu de grands développements. Celui qui voudrait soutenir que l'orateur ne chante pas aurait bientôt la preuve du contraire ; car il n'y a point d'orateur sans quelque mélodie mesurée et balancée.

Le troisième art est l'art du geste ; et c'est l'art du chef. Le geste dessine l'action, mais n'est point l'action. Sous la forme de la danse, il ressemble à la musique en ce qu'il se continue en s'imitant lui-même ; et s'il écrit alors sur le sol ce qui sera le chemin du chœur, c'est sans le vouloir. Le geste tracé, qui est dessin ou écriture, reste léger et effleurant selon son essence, et ne marque sa forme qu'assez pour la pouvoir reconnaître et continuer ; assez et non pas plus ; cette sobriété, qui est aussi clarté, est la loi du chef. De là vient qu'un beau dessin est souverain par la légèreté, laissant même intact le grain du papier et n'y laissant qu'une fine traînée, et même interrompue. Un dessin n'est nullement sculpté en creux dans le papier ; cette main n'appuie jamais. Les plus belles écritures font voir aussi ce mépris des moyens, et cette économie de force. J'en parle impartialement, car ma plume veut toujours percer le papier et je n'y peux rien ; par quoi je me reconnais sculpteur et prolétaire, peut-être aède à la rigueur, mais nullement chef ; nullement traceur ni directeur ; mais plutôt écrivant comme on sculpte dans du bois, et m'arrangeant du coup de ciseau ; car comment le reprendre ?

14 avril 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LVII

La musique mécanique

3 juin 1923

[Retour à la table des matières](#)

Les musiciens se voient déjà devant des salles vides et d'insaisissables larrons recomposant la musique à toute distance d'après des variations correspondantes du champ électro-magnétique. Ces craintes sont chimériques. Peu de gens ferment les yeux devant l'orchestre. Presque tous désirent voir en même temps qu'ils entendent, et rapporter l'attaque du cor au mouvement et à l'effort de l'homme. Il n'est point de virtuose qui ne mime la musique en même temps qu'il la fait entendre. Et l'on a assez dit qu'un chef d'orchestre mime les sons et les parties, les annonce et les analyse, non seulement pour les exécutants, mais pour les auditeurs aussi. D'où quelque raffiné musicien, de ceux qui voudraient lire la musique comme on lit Euclide, conclura que l'auditoire est encore barbare. Je crois, tout au contraire, que ces mouvements des musiciens et du chef, en accordant les perceptions de la vue à celles de l'ouïe, achèvent en cela la musique. Ce concert des sens et enfin de tous les mouvements du corps humain appartient au grand art. Les signes humains concordants qui vont de l'artiste à l'auditoire, l'échange même et la contagion entre les auditeurs des mêmes signes, esquissés et retenus, l'applaudissement enfin qui délivre l'admiration et prépare pour ce qui va suivre l'attention redoublée et le miraculeux silence, tout cela ensemble donne un corps à la

musique. Il ne faut pas moins pour réduire ce maigre plaisir de critiquer, qui toujours guette, et enfin cet ennui mathématicien qui suit toutes les démarches de l'intelligence séparée.

La mécanique retranche l'homme. Aussi tous les arts périssent par la morsure mécanique. Les moindres marques du moulage déshonorent l'œuvre, en la rabaisant au rang du signe abstrait. Jusque dans les œuvres écrites, le mauvais style se reconnaît aux traces du moule et le bon à la trace du pouce, qui rend tout l'homme présent. L'art de l'écran est mort dès sa naissance, par cette absence de l'homme. L'acteur mime devant d'autres acteurs ; il n'entend point l'applaudissement ; il n'éprouve point cette puissante attitude et disposition, cette attente des spectateurs, enfin ce muet langage de l'amphithéâtre. Et de son côté, le spectateur, devant la reproduction mécanique, ne reconnaît plus son conquérant et maître, ce Jupiter des tempêtes. Aussi ne ressent-il pas cet espoir, si souvent comblé, de porter l'acteur encore plus haut par l'admiration. Si vous doutez là-dessus, allez voir l'homme aux combats de boxe ou aux solennelles parties de ballon. Vous verrez que les beaux moments de l'exécution sont obtenus par l'enthousiasme et que ces miracles ne se répètent point. Le même effet se produit au théâtre et les grands acteurs sont ceux qui savent sentir ce qu'on leur demande et le jeter au visage de leurs admirateurs. Le drame est ainsi entre l'acteur et le spectateur.

L'écran a effacé l'ancien drame ; ce n'est point qu'il plaise davantage ; mais la reproduction mécanique offre un spectacle et le multiplie à peu de frais. La lanterne à projections, servie par quelques manœuvres, vivra un an quand l'entrepreneur de drames est ruiné après dix représentations. Les concerts électro-magnétiques ressemblent, sous bien des rapports, aux projections de l'écran ; mais ils plaisent par d'autres causes ; le plaisir de monter, de régler, d'inventer un peu, de saisir l'impalpable et de lui rendre existence est presque tout dans cette passion nouvelle ; mais ce plaisir s'usera. Il est clair aussi qu'une machine parlante coûte bien moins qu'un petit orchestre. Mais la machine est aussi un infaillible moyen de rendre toute musique ennuyeuse. La musique, encore bien plus que la mimique, veut être portée aux bras de l'homme, et en retour acclamée. Le moindre chanteur des rues vaincra le téléphone, et sans aucune peine.

3 juin 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LVIII

Lutte entre la couleur et le dessin

7 juillet 1923

[Retour à la table des matières](#)

La peinture s'égaré naturellement par cette condition qui est la sienne de représenter seulement l'apparence. Sa seule règle est de copier exactement la nature ; toutefois cette règle manque dès qu'on veut s'y appuyer ; car il faudrait donc copier la bruyère brin à brin ; et ce n'est pas brin à brin que la nature nous montre la bruyère sur l'alpe ou à la bordure de nos bois. Mais n'est-il pas évident qu'un profil d'homme ne nous montre qu'un œil ? Aussi voit-on que les enfants dessinent souvent deux yeux sur un profil ; et ce monstre qu'ils ont dessiné nous rappelle que l'apparence est menteuse, et qu'un homme a réellement deux yeux. Ainsi la règle qu'il faut copier la nature se change en une autre, c'est qu'il faut copier l'apparence, et se garder par-dessus tout de penser l'objet tel qu'il est. Courbet, imitant les apparences d'un tas de bois mort sous les arbres, ne voulait point savoir qu'il représentait un tas de bois mort ; il s'en tenait à la couleur seulement. L'expérience fait voir que l'on sait toujours trop comment est fait l'objet dont on veut peindre l'image ; et tout peintre, en ses premiers essais, suit toujours plutôt l'idée que l'impression, plutôt la vérité que l'apparence. On sait que Corot représenta d'abord les arbres à peu près comme un marchand de bois les voit ; dans la suite il arriva à conquérir l'apparence, qui n'est plus ni arbre, ni brume, ni ciel, mais ensemble

tout cela. Toutefois il n'est pas certain que cette apparence émouvante soit la pure apparence, la première apparence ; car, si j'ouvre les yeux au réveil, que vois-je d'abord ? Je ne puis le savoir que si je pense ce que je vois, disant que ceci est un arbre, cela une prairie, cet éclair une flaque d'eau et ainsi du reste ; ce que je vois n'est jamais la pure et simple apparence ; ainsi tout est permis, parce que le pinceau craint le raisonnement.

Le dessin soutient la peinture, mais comme la béquille soutient le boiteux. Le dessin est fort de sa règle, qui nous est montrée et rappelée par l'ombre des objets. De quelque façon que se projette l'ombre de ma main sur un mur, il y a une vérité de ce contour ; ce que Ingres a voulu dire en une formule célèbre. Mais, d'un autre côté, l'apparence ne nous fait point voir de lignes ; l'ombre n'est pas bordée par une ligne ; encore plus évidemment le contour d'une joue ; il faut donc que la couleur efface la ligne ; seulement il est presque impossible que la ligne ne subsiste pas en son idée, et me voilà à peindre selon l'idée, ce qui nie la peinture.

L'art de la peinture est ainsi travaillé par une lutte qui ne cesse point, l'apparence et le vrai tirant chacun à soi ; d'où il arrive que les œuvres manquées flottent toutes entre le dessin colorié et le jeu informe des couleurs. Toute réflexion est funeste ici, car l'un pense trop, et l'autre pense à ne pas penser ; la vérité de la chose est affirmée par le dessin ou niée par la couleur ; ce n'est toujours pas l'apparence pure. Le peintre ne peut donc se sauver que par le bonheur de peindre, qui se satisfait de lui-même et efface toute idée et tout projet. Il est connu que les meilleurs peintres de la nature non apprêtée vivent longtemps ; c'est dire la même chose que de dire qu'ils sont heureux de peindre. Aussi cette grâce de nature ne s'imité point. Il y a quelque chose de pire que de vouloir peindre selon la vérité de l'objet, c'est de vouloir peindre selon la vérité de la peinture. Car les couleurs sur la palette sont aussi des idées, mais de nature chimique. Et l'on peut remarquer que toute décadence de la peinture se marque par quelque chose de purement minéral ou chimique dans la couleur. Dont le bleu de Prusse et le rouge géranium, justement redoutés, sont les symboles.

7 juillet 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LIX

Le métier et l'art

8 août 1923

[Retour à la table des matières](#)

Quelqu'un me conseillait d'écrire un roman. Je le veux bien ; toutes les formes sont bonnes ; mais il faut l'occasion. Qu'est-ce que l'occasion ? Voici. Supposons que le malheur des temps m'ait fait errer de ville en ville avec une troupe de comédiens, sans aucun doute j'aurais écrit des pièces de théâtre. Bonnes ou mauvaises, ce n'est pas la question. Toujours est-il qu'on apprend en essayant, et non point en pensant qu'on essaie. Mais écrire une pièce de théâtre sans savoir par quels acteurs elle sera jouée, sur quelle scène, pour quel public, je ne le puis. Il m'est arrivé d'apprendre la musique. Savez-vous comment ? Nous avions au lycée une petite fanfare assez misérable. L'achat des parties imprimées nous ruinait ; j'essayai de distribuer moi-même les parties d'après la réduction au piano, qui ne coûtait que quelques sous. J'appris ainsi la mauvaise musique, qui, il est vrai, suit en gros les mêmes règles que la bonne ; c'était un commencement. Si le hasard m'avait jeté ensuite dans l'orchestre et les chœurs, et avec de bons praticiens, certainement je me serais essayé à distribuer, à diriger et tout naturellement à composer. Bien ou mal. Combien d'armoires ont été faites qui n'étaient pas belles ; mais c'étaient toujours des armoires. Menuisier d'abord, et sculpteur ensuite s'il se peut.

Je n'étais point né, je vous le jure, avec une disposition spéciale à écrire ces courts articles sur tous sujets. Mais partout je vis que les journaux puissants étaient au service de tous les genres de tyrannie et que la résistance s'exprimait en mauvais français. Je vins au secours. Je ne savais pas le métier ; je l'appris ; et, selon mon opinion, je suis en train maintenant de l'oublier, faute d'un journal réel. Ce journal-ci est abstrait. Entendez-moi, je l'écrirais tout sur des exemples si je pouvais. Mais enfin la nécessité du journal je ne la sens pas obliquement comme elle s'exerce. Je n'ai pas à faire des incendies, ni des lancements de bateaux. Or c'est là qu'on se trouve en communication avec la foule des lecteurs ; c'est là qu'on apprend le métier. J'en viens à mon roman. Et j'ai souvent pensé que mon roman serait né de nécessité, si quelque journal ami avait manqué d'un feuilleton pour les portières. J'aurais donc écrit un mauvais roman, ce qui m'aurait donné passage pour en écrire un bon, peut-être. Sur quoi, et comment composé, c'est ce que je ne sais point. Les possibles flottent.

J'ai toujours eu un goût très vif pour le dessin et pour la peinture ; goût trompeur, si j'en juge par les effets. Mais la nécessité ne m'a peut-être point mordu assez aux talons. Si j'avais appris le métier de graveur, on saurait alors si j'étais né pour être un bon graveur, un médiocre ou un mauvais. Le métier de peindre ou de dessiner est bien plus caché ; chacun barbouille aisément. Ce n'est jamais que la nécessité extérieure qui nous révèle à nous-même ; c'est ainsi qu'avant d'être un grand général il faut d'abord être un général, j'entends commander à une armée réelle, en face d'un ennemi réel. Dont la peinture elle-même me donna un jour quelque idée, par un hasard. Pendant la guerre je fus amené à dessiner sur une boîte d'horloge en bois verni, avec des crayons de couleur presque vernis eux-mêmes, de façon que la couleur ne marquait pas une fois sur trois. Mais j'avais du temps à perdre, et la patience des forçats. D'où vint que moitié gravant, moitié dessinant, variant l'attaque et rusant avec les deux surfaces ennemies, je fus jeté bien loin de mes traits faciles, et conduit comme malgré moi à une espèce de force et de réalité. Cet Adam et cette Ève, car c'était mon sujet, étaient aussi nouveaux que l'arbre auquel ils s'appuyaient ; mais enfin l'idée prenait corps. Je ne pense pas que je puisse jamais retrouver une si mauvaise planche et de si mauvais crayons.

8 août 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LX

Images sans relief

14 août 1923

[Retour à la table des matières](#)

Une carte postale illustrée ne nous met point en mouvement, parce qu'elle ne répond point au mouvement. Ces montagnes seront toujours aplaties et lointaines. Les vraies montagnes ont bien aussi cet aspect, et ne changent point par nos mouvements tant qu'elles sont très loin ; mais alors les premiers plans sont bien éloquents, et nous entraînent par le jeu des perspectives. Si vous voulez comprendre la puissante action qu'exercent les choses sur nos mouvements, pensez à la puissance d'arrêt d'un mur, qui se montre soudainement tout près de nous, ou bien d'un escalier qui s'ouvre devant nos pieds. Les éloquents reliefs communiquent leur solidité aux autres objets et l'univers se creuse par notre mouvement en arrière. C'est par la violence de tels mouvements qu'un gouffre est perçu. C'est ainsi que l'être se déploie devant le promeneur ; c'est ainsi que la montagne s'entr'ouvre.

D'autres énigmes se montrent, en leurs apparences d'abord immuables et sans replis ; ainsi naît la passion de l'alpiniste, passion que rien ne peut lasser ; la montagne n'est pas mieux vue de loin par celui qui l'a gravie ; au contraire, il sait mieux qu'un autre ce qu'elle cache. D'où vient peut-être que le montagnard est le plus entreprenant des hommes. Le métayer en son clos de Touraine ne voit point les choses d'assez loin pour qu'il désire les voir de plus près. Au contraire dès que l'horizon est loin, il faut y aller voir ; il faut vaincre

ces aspects immobiles, sans réalité ; le désert veut qu'on le traverse. L'architecture se définit principalement par les mouvements qu'elle imprime au visiteur ; elle n'exprime rien d'autre qu'une attitude de l'homme et une certaine disposition à éprouver les grandes rencontres humaines.

La mer est bien réelle à vos pieds ; chacune des vagues qui déferle contente l'esprit de sa courte existence ; mais la prévision, qui va chercher d'autres vagues au loin derrière elle, est bien faible devant l'apparence de ce grand miroir coupé droit comme un mur. Cet horizon n'a point de vérité ; il faut donc partir. Il y a un point de l'île de Groix d'où l'on voit cette ceinture bleue tout autour ; l'insulaire ne peut rester chez lui.

Nos rêves ne nous meuvent point ; cela vient de ce que le moindre mouvement fait tout crouler. Je rêve que je prends le piolet ; mais cette seule mimique change toutes mes pensées ; me voilà à rêver que je cultive mon jardin. Au lieu que la carte illustrée ne change point du tout par mon mouvement, le rêve change trop. Il n'y a que le réel qui change selon les lois de la perspective. Si vifs que soient nos souvenirs, nous n'avons toujours pas la peine de les parcourir ; mais plutôt il semble que nous passions d'une carte illustrée à une autre ; ce n'est qu'une imagerie ; nous n'avons aucun moyen de la rendre réelle par l'exploration.

L'art de l'écran me mit cette vérité sous les yeux. Chacun peut remarquer que les images projetées sur l'écran sont sans réalité tant qu'elles participent seulement du mouvement des choses. Au contraire, la projection des choses immobiles, montagnes, gorges, rives d'un lac, dès qu'elles sont mises en mouvement par le mouvement de l'observateur lui-même, prend aussitôt un relief et une solidité étonnants. C'est ce qui arrive quand les vues sont prises d'un train ou d'un bateau en mouvement. Je ne sais ce qu'obtiendrait un promeneur qui ferait tourner son film tout en marchant ; il est vraisemblable que les spectateurs se croiraient aussitôt en promenade et que les changements de l'apparence donneraient du relief aux objets ; car ce genre de mouvement que nous donnons aux choses par notre mouvement propre est justement ce qui les met en place et leur donne solidité. Le Panthéon n'est qu'une image plate, tant qu'il est assez loin de moi pour que mes mouvements n'en changent point l'apparence ; mais si je tourne autour en levant les yeux c'est alors que le dôme soulève le ciel. Et c'est cet effet de rendre les tranches d'air visibles, selon l'expression de Rodin, c'est cet effet que l'image photographique ne produit jamais.

14 août 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXI

L'artiste

1^{er} octobre 1923

[Retour à la table des matières](#)

Le rouge-gorge est le roi de l'automne ; il en porte les couleurs ; bronze poudré d'or sur les ailes, et cette tache de feu qui remonte de la poitrine aux joues et encercle à demi l'œil intelligent. Rien ne parle plus fortement à l'œil qu'un autre œil, cette chose qui fait voir qu'elle voit ; d'où tant de suppositions pour un regard, et souvent fausses. Mais le rouge-gorge fait voir bien d'autres signes. Il accourt au bruit du râteau ; il suit le jardinier et lui parle de son cri sec qui imite le choc des cailloux ou la cassure des branches. Le voilà perché sur la pomme de la pelle, ou sur l'arrosoir. S'il daigne piquer quelques miettes de pain, ce n'est pas en glouton. Non comme un voleur, mais comme un ami. Bientôt rassasié, il part comme l'éclair et, sur quelque souche noire, il module la chanson de l'automne, qui est comme un rappel de tous les chants, mais plus grêle, éclatant et froid comme le soleil d'hiver. Il chante, par souvenir ; c'est l'ami du poète.

Toujours seul, si ce n'est au temps des nids. En tout jardin l'on voit un rouge-gorge, et l'on n'en voit qu'un. Chartreux d'automne, après les joies de l'été, il affermit le solitaire. Son chant répond à celui de ses semblables, mais toujours de loin, comme les pensées. Ainsi est-il naturellement métaphorique, et symbole de l'esprit favorable. Il n'est point de bienvenue qui vaille la sienne. Haut sur pattes, et portant ses ailes pendantes comme les basques d'un

habit, il salue comme un ambassadeur. Souvent, du coupant de son aile, il essaie l'air ; tout est vie et force en son aspect. Mais quelquefois aussi, tout arrondi et frileux au soleil du soir, il murmure tout bas et pour lui-même ; on l'entend à peine ; on devine le chant au tremblement de sa gorge, ce qui invite à ces douces et fluides pensées que l'on se dit à soi-même. Solitude et paix, c'est bien l'esprit de la saison.

Mais pourquoi seul ? On finit par tout voir, dès qu'on ne change pas de lieu. Vers ce temps-ci on peut rencontrer deux ou trois rouges-gorges dans le même lieu. Souvent un jeune, à peine paré de son rouge, se perche aussi sur l'arrosoir, ou vient becqueter près du seuil, saluer, parler, enfin prendre possession. Alors du haut du chêne, part une flèche sanglante. Les plumes volent. L'usurpateur est attaqué au corps, à l'œil. Le combat est furieux, tournoyant, court. Le vaincu est chassé hors des limites, et n'y revient guère. Par hasard j'observe le vainqueur. Les plumes hérissées, en aigrette, la poitrine gonflée, la tache de feu noircie d'ombres orageuses, méconnaissable, laid.

Il n'y a point de beauté sans force, soit d'une femme, soit d'un poète, soit d'un oiseau. La force est belle dans son repos. Mais que vienne le semblable, le prétendant, l'autre rouge-gorge. Quoi ? Même dorure ? Même signe couleur de feu ? Mêmes marques royales ? Mon propre être usurpé ? Quoi ? Un autre penseur ? Un autre chanteur ? Un autre législateur ? Un autre sage ? Un autre centre du monde ? Un autre miroir du monde ? Imaginez un autre Hercule, avec la massue, avec la peau du lion de Némée. Le poil volera, et les arbres trembleront jusqu'aux racines. Tout être aime et recherche son semblable, voilà le lieu commun, qui finit peut-être par être vrai ; mais le premier moment est difficile. Hegel, sobre et fort ici, marque les étapes d'une pensée qui naît à elle-même. Reconnaissance, c'est le moment où l'homme qui pense découvre un autre homme qui pense. Aussitôt après reconnaissance, combat. Cela étonne d'abord et même choque ; on y veut voir une métaphysique de la guerre, à l'allemande ; mais il faut examiner ; ce n'est que le premier moment, où les différences ne sont pas encore saisies. Cet autre Hercule en marche et mission, c'est moi-même. Usurpateur. Aussi quelle douce amitié par les différences, qui ne manquent jamais. Mais cette colère du plus gracieux des oiseaux peint bien notre premier mouvement. Par quoi je comprends cette mythologie aussi vieille que le monde, d'après laquelle les animaux seraient l'image grossie de nos passions. Paix et guerre ensemble dans le corps de ce doux oiseau. La pensée manque en ces petites têtes, la pensée qui voit les différences, et qui fait les différences. Heureuses différences, qui feront la paix.

1^{er} octobre 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXII

Ornements

2 novembre 1923

[Retour à la table des matières](#)

L'homme ne pense que les choses ; quand son attention ne se porte plus aux choses, il dort ; d'où les charlatans ont tiré des méthodes assez simples pour faire dormir au commandement ; il ne s'agit que de rassembler l'attention sur un point brillant ; comme tout est rapport et comparaison dans notre connaissance des choses, celui qui ne connaît qu'une chose sans rapports ne connaît plus aucune chose ; et, parce qu'il ne connaît plus aucune chose, il dort.

Nul ne croira aisément ce que je dis là. Chacun se croit en mesure de réfléchir sans l'appui de ce monde autour. Cependant vous les voyez qui cherchent des idées sur les tentures et jusque dans la corniche. Et je crois qu'ils tortillent leurs idées et aussi leur langage selon que le plâtrier a tortillé les rinceaux et les macarons. Ces ridicules rosaces, qui entourent au plafond le crochet de la lampe, ont reçu plus d'une confiance. Cependant les mains, sur les bras du fauteuil, cherchent d'autres métaphores. Les tapis de prière, par les jeux énigmatiques des couleurs et des lignes, sont aussi d'étonnants conseillers. Sans doute l'ornement, par cette répétition plus ou moins variée, contribue à ramener nos pensées errantes, et ainsi nous rappelle à nous-mêmes. C'est ce que chacun peut remarquer en gros ; car nos pensées dépendent

toujours du décor ; maintenant comment un banquier règle l'esquisse de son entreprise sur la moulure ou la rosace, c'est ce qu'il ne sait point. L'art selon lequel nous faisons métaphore de tout n'apparaît pour ainsi dire qu'en débris, toutefois bien éloquents, dans les figures du langage. Mais, après tout, puisqu'il nous plaît de comparer l'éloquence à un torrent et la poésie à une source, on comprend assez qu'il n'est point de forme qui ne puisse représenter passablement n'importe quelle pensée, et en même temps l'orienter d'une certaine manière. Ce qui n'est pourtant pas tout mystère, si l'on réfléchit à ceci que tout crochet ou tournant dans la forme que les yeux saisissent fait un geste des mains et de tout le corps, ce qui, suivant le cas, emporte ou modère, fléchit ou ramène jusqu'à nos résolutions, qui sont l'âme de nos pensées. Ainsi le macaron est l'emblème d'une difficulté que je n'avais pas assez aperçue ; l'angle fait changement décidé ; la ligne sinueuse que je perds me jette dans les possibles, sans compter que le sens même des figures, hommes, animaux ou plantes, me fait me ressouvenir des objets auxquels j'ai affaire ; d'où je voudrais conclure que l'homme d'entreprise aime naturellement les choses de l'art, au lieu que l'utopiste se contente d'une cellule de moine ; mais ce n'est pas si simple ; et toutefois ce chemin est bon qui me conduit à rendre compte assez bien de tous ces hasards de nos pensées, au lieu d'en charger le cerveau, bureau de passage, à ce que je crois, et de communication, aussi indifférent à tout ce qui le traverse que le télégraphiste l'est aux dépêches qu'il transmet tout le jour. Un homme qui cherche des idées doit les chercher en lui-même, et désigne sa tête comme le coffre où elles sont enfermées. L'homme n'est nullement ainsi ; l'homme cherche des variétés qui ne soient pas inquiétantes. Ces variétés sont les ornements, et l'art d'orner est premièrement l'art de ne pas effrayer, comme il est évident si l'on fait ornement d'une tête de tigre. Par l'ornement nous allons à la dérive sans nous en douter, nous trouvons des idées et nous goûtons le plaisir de penser. Ulysse, j'en suis sûr, laissant courir ses doigts sur l'arc fameux, se souvenait et déjà se vengeait. Il est remarquable que toutes les armes sont ornées, et cela prouve peut-être que nos pensées de guerre ont besoin d'être nourries, ce qui signifierait que nous ne sommes pas si méchants.

2 novembre 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXIII

La règle du maçon

19 novembre 1923

[Retour à la table des matières](#)

Il faut qu'une belle porte soit d'abord une porte. Si un siège n'est point fait pour que l'on y soit bien assis, il ne sera jamais beau. L'utile va toujours devant, et l'artiste est d'abord artisan. Comme on voit dans les anciennes maisons, où l'ornement est toujours soumis à l'œuvre. Le beau ne fleurit que sur l'utile. Jusque dans la poésie, où la mesure et la rime eurent d'abord pour fin de servir la mémoire, comme on voit dans les proverbes. L'un grave un récit dans la pierre par le ciseau, et l'autre le grave dans la mémoire des hommes par la coupe, le mètre et l'assonance. L'architecture domine tous les arts par cette règle de maçon. Le versificateur dit : « Soyez plutôt maçon », voulant précipiter le maçon ; mais il fallait dire : « Soyez d'abord maçon. »

Il n'existe point dans le monde un ornement libre qui soit beau. Le plâtre permet tout ; toutefois il ne s'est point trouvé d'homme qui ait pu surmonter la facilité ; l'imagination fait la folle ; la forme engendre une autre forme ; ce sont des monstres sans squelette. Les enfants de l'esprit sont tous laids. Grande leçon pour l'écrivain. Aussi parmi ceux qui cherchent le beau, il n'en restera pas un. Une poutre qui dépasse appelle le sculpteur ; en vérité elle est déjà forme. Au contraire, si une fausse poutre est mise là pour le sculpteur, le

plus puissant génie ne sauvera pas cette forme que le maçon désapprouve. C'est qu'il n'y a point de mesure à l'ornement dès qu'il va de l'esprit à la chose. De la chose à l'esprit, au contraire, tout est beau. Le saillant fait déjà sculpture ; l'artiste achève ce que le maçon a commencé. Mais, dira l'écrivain, ces métaphores ne m'expliquent rien. En quoi suis-je maçon ?

Pascal ne cherchait point l'ornement, seulement il voulait dire quelque chose ; c'est en quoi il était maçon. Tacite racontait quelque chose, c'est en quoi il était maçon. En ces deux exemples on reconnaît le métier, l'avare métier, qui ne mettra pas une pierre de trop. L'ornement alors est trouvé, et non cherché ; le coup de ciseau au delà est comme involontaire, et n'entame pas beaucoup cette dure matière. Aussi l'ornement ne dépasse jamais. Mais quel métier que celui du romancier ! Où est la règle du maçon ? Il faudrait n'être point maître de l'intrigue, ni des personnages. Car si l'arrangement est fait pour l'ornement, cela se voit ; les fils de l'esprit pullulent sur la frise ; l'entassement de beautés est sans remède. C'est ce qui arrive en toute phrase, et même par l'ordre des mots, dès que le sujet n'est qu'une occasion de bien écrire. Ne faites donc point un beau roman, mais d'abord un roman ; je veux dire, racontez quelque événement tel qu'on vous l'a transmis. Occupez-vous seulement de bien exprimer par des mots ce que vous avez à faire entendre. N'ajoutez rien par intention de plaire. Toutes les fins de phrase qui essaient de bien tomber, comme on en trouve dans Proust, rompent le récit. Voilà ce que signifie le fameux style du Code pénal de Stendhal. Autour de cette matière résistante, vous pourrez changer par petits traits ; c'est dans l'exécution qu'on trouve l'ornement. Aussi Stendhal a tiré ses plus beaux romans du journal des tribunaux, où les faits sont tout secs. Ou bien il traduisait quelque vieux récit. On trouverait aisément dans les bons écrivains cette sorte de matière étrangère qu'ils ont reçue d'un narrateur. C'est donc une très bonne condition si l'on se donne comme tâche de fixer un récit que l'on a entendu et qu'on ne veut point changer ; c'est sculpter dans la pierre dure. Au lieu que si l'on a choix, c'est comme si la matière céda ; aussitôt l'ornement se pose là, et l'événement lui-même prend forme de moulure. C'est pourquoi il n'est pas certain qu'un récit ne soit pas une meilleure matière qu'une chose vue ; car en une chose vue on choisit davantage, ce qui donne entrée au désir d'orne, toujours trompeur.

19 novembre 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXIV

La tragédie

24 novembre 1923

[Retour à la table des matières](#)

On dit bien la Comédie pour désigner toute espèce de théâtre, et même le plus tragique. Chacun sait assez ce que c'est qu'un homme qui, dans la vie ordinaire, donne la comédie. C'est un homme pesé et jugé. La même pensée ne cesse pas d'éclairer le spectateur en toute comédie, aussi bien de poignard et de poison. Si l'on prenait au sérieux la tragédie, il faudrait donc se mettre d'un parti, se jeter au secours, ou bien courir chez le commissaire ; ces émotions, multipliées par l'assemblée, feraient un grand tumulte. Aussi tout est disposé, dans la salle et sur la scène, pour que même le spectateur le plus naïf ne se laisse jamais prendre tout à fait. Le décor est pour avertir, non pour tromper. L'art même des acteurs doit ressembler en cela au décor. Au reste, ici comme en tous les arts, les nécessités du métier conduisent l'artiste dans son vrai chemin. L'acteur ressemble à l'orateur en ce qu'il doit premièrement se faire entendre. Or, dans les scènes réelles, nul ne parle pour une assemblée de témoins. L'action théâtrale, par les mêmes causes, doit être annoncée et en quelque sorte étalée pour les spectateurs ; et cela n'a point lieu pour les événements réels, que nul, peut-on dire, ne voit jamais. De toute façon, l'art théâtral est détourné de faire illusion ; et c'est par là que le spectacle est un spectacle. De même la peinture est peinture par ce cadre orné qui la sépare des autres choses, et la propose aux yeux seulement comme un spectacle. Ces

précautions sont d'importance ; le spectateur est averti par là qu'il doit d'abord et continuellement consentir, et, mieux, chercher lui-même et composer lui-même le sentiment qu'il éprouvera. Et c'est pourquoi il est vrai de dire qu'il y a de bons spectateurs comme il y a de bons acteurs. Certes, on apprend à se plaire au théâtre, et d'abord on apprend à mépriser ce qui est accessoire. On s'étonne quelquefois de cette simplicité du décorateur, qui vous plante des rochers, des gorges et des précipices sur son plancher de bois ; le bruit des pas nous avertirait assez si l'œil ne voyait très bien la séparation du rocher peint et du plancher sonore ; et cela n'est pas plus étonnant que d'entendre un conspirateur parler en vers ou chanter. Dire que l'on n'arrive pas à faire illusion, c'est trop peu dire ; l'illusion n'est nullement cherchée.

Il y a une sécurité admirable dans ce spectateur qui se dispose pour prendre part aux passions homicides. Au vrai tout le rassure, et il faut que tout le rassure. Il suffit d'un regard sur le trou du souffleur, si ingénieusement disposé qu'il est impossible qu'on ne le voie point. Que vient-on maintenant me dire de cette coutume presque barbare de réserver, comme au temps de Racine, des places sur la scène pour les spectateurs de qualité ? Non point barbarie, il me semble, mais signe au contraire d'un art purifié. Cette salle en demi-cercle, ce palais des rois, auquel il manque un mur, ne seraient pas moins étonnants ; mais le spectateur n'oublie jamais qu'il est au spectacle ; tout le lui rappelle. La rime le lui rappelle. L'action ne doit jamais le toucher ; toucher, mot brutal ; mais c'est plutôt le spectateur qui la touche juste autant qu'il veut, et non pas plus.

La musique nous avertit encore mieux que la rime ; mais il est vrai aussi que la musique nous atteint de plus près et plus indiscrètement ; Wagner, par exemple, souvent plus qu'on ne voudrait. Aussi je ne trouve point mauvais que le chef d'orchestre me fasse signe, et me montre, en quelque sorte, les éléments de la tempête symphonique, qui sont violons et trombones. Ces gestes me ramènent à la musique. Ainsi je reste juge, contemplateur, séparé. J'ai refuge. Et contre qui ? Contre moi-même. Semblable à l'Olympien qui se retire bientôt du combat pour Troie, et pèse seulement les destins. Ce mouvement est sublime en l'homme parce qu'il est lui-même tragédien de toute minute, ambitieux, soupçonneux et de courte vie. Mais ce peu, qui est lui-même, ici il le juge de peu ; il en est maître, il s'en retire ; il est arbitre ; il se reconnaît, petit ; mais mieux encore il se reconnaît en ce moment de réflexion que le plus rusé des arts lui ménage. Un chien aboierait.

24 novembre 1923.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXV

La presse

1^{er} janvier 1924

[Retour à la table des matières](#)

Les Grecs et les Romains pensèrent sous la forme de l'éloquence ; raison et discours, c'était le même mot en grec, logos, et logos fut dieu. Nous commençons à pouvoir comprendre cela, par le recul des temps. Leur logique du oui et du non est bien clairement la logique du prétoire ; et c'est ce qui nous entraîne encore, non pas à croire, mais à dire, que celui qui est réduit à répondre oui et non sur le même objet se trompe, et que celui qui accorde ses discours les uns aux autres a raison. Étrange idée pourtant, si l'on voulait bien y penser sérieusement ; idée d'avocat ou de juge. Il n'est pas du tout évident que le plus habile rhéteur soit le plus pénétrant et le plus profond penseur. Au contraire la coutume de penser en discutant et réfutant, même avec soi-même, nous détourne souvent de la perception droite. Sans doute nous devons accorder toutes nos pensées ensemble, et tous nos discours ensemble ; mais quand cela est fait, rien encore n'est fait. L'univers s'en moque. L'univers n'est pas un discours bien fait et ne ressemble pas à un discours bien fait. Cette idée ne nous est pas assez familière. Nous nous défions de ce raisonnement théologique, d'après lequel l'objet d'un discours parfait existe ; nous nous défions moins de cet autre raisonnement, qui veut conclure que ce qui est impossible dans le discours est impossible dans le fait. C'est pourtant la même faute.

Hume, qui est parmi les sceptiques peut-être le plus étonnant, se plaisait à montrer qu'une droite ne peut pas être tangente au cercle. Car, disait-il, il faut un point commun à ces deux lignes ; or le plus petit point d'un cercle est toujours d'un cercle, c'est-à-dire courbe, et le plus petit point d'une droite est toujours droite ; ils ne peuvent donc coïncider. Mais aussi les habiles géomètres savent bien tourner cette difficulté de rhétorique, par un discours subtil sur les limites. Toutefois, bien avant que ce discours fût purifié de toute contradiction, Leibniz pensait en bon géomètre et apercevait un immense paysage d'idées que nous n'avons pas fini d'explorer. Bref, quoique le discours ait soutenu d'abord la géométrie, c'est pourtant le discours qui doit se soumettre à la géométrie. Ainsi pour tout, selon la vraisemblance ; mais je ne vois que Hegel qui ait directement surmonté le discours.

Voilà que la philosophie des avocats, si longtemps régnante, m'entraîne par son prestige propre. Ce que je voulais dire, c'est que nous pensons communément maintenant sous un autre régime, que nos arrière-neveux devront définir aussi et juger et surmonter. Ce n'est pas l'éloquence ; ce n'est pas tout à fait le livre, et c'est plutôt le journal. La presse typographique a changé profondément la manière de persuader ; mais l'éloquence, commune, d'un instant, d'une occasion, est mieux représentée par le journal que par le livre, ce que le mot presse, en son sens principal, exprime irrésistiblement. Nous ne sommes pas bien placés pour mettre en forme cette logique de la presse, qui est la nouvelle rhétorique. On peut voir déjà qu'elle parle aux yeux, et non aux oreilles ; aussi qu'elle est de sa nature oublieuse, au lieu que l'éloquence ne cesse pas de se souvenir, et de rappeler ce qu'elle a dit, comme elle annonce par ses divisions ce qu'elle dira. De même, la condition logique des plaidoyers, qui est qu'on ne dise pas oui et non en même temps d'une même chose, est comme ensevelie en cette multitude d'affirmations et de négations que la vertu de l'imprimé fait exister en même temps. C'est le papier qui fait la transition. La presse donne la forme et la cohérence d'un objet, même aux idées les plus disparates ; l'œil parcourt ces feuilles éphémères, cohérentes par le papier ; les idées, par l'autorité des titres, gravitent selon une loi étrangère, et l'illustration y fait entrer des fragments d'univers. Nos rhéteurs utilisent cet art de persuader, sans y penser, et nous le subissons tous, sans y penser. Je dis tous, car ce n'est pas parce qu'on se défie du journal que l'on échappe au journal ; je ne puis que le nier énergiquement, ce qui est penser, sinon comme lui, du moins par lui.

1^{er} janvier 1924.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXVI

Ambition de l'artiste

17 janvier 1924

[Retour à la table des matières](#)

On raconte de Liszt et de Chopin une de ces anecdotes diaboliques qui flattent en chacun de nous la partie médiocre. En quelque château on voulut entendre Chopin improvisant, toutes lumières éteintes. Liszt alors lui dit à l'oreille : « Laisse-moi jouer à ta place ; ils n'y feront pas de différence. » C'est ce qui fut fait. Alors s'éleva dans la nuit le chant inimitable ; l'âme unique se fit connaître par cette attaque du clavier qui délivre le son, efface le bruit, humilie le chant. Jamais, pensaient-ils, Chopin ne fut mieux lui-même. Aux lumières, il y eut un peu de confusion.

On ne sait ce que Chopin pensa de cette expérience. Je ne suppose pas qu'il l'ait bien prise, j'entends à la parisienne, et se moquant de lui-même. Balzac dit qu'il y avait du singe en cet artiste, et jusqu'à effrayer. D'un tour de main dans ses cheveux et d'une grimace Chopin imitait l'un ou l'autre. Mais sa musique ne se moque jamais et n'imité jamais ; je n'y entends jamais le plus petit écho de cette singerie du chien qui aboie quand le piano chante. J'oserai dire en revanche que j'ai entendu plus d'une fois dans la musique de Liszt quelque chose de ce bruit diabolique qui menace toujours la musique.

On raconte aussi de Chopin qu'il ne se plaisait pas à jouer devant les foules, parce qu'il ne savait pas déchaîner le redoutable bruit qu'un piano enferme. Il n'avait pas, pour tout dire, ce qu'on appelle bien plaisamment la puissance, comme si toute la puissance possible n'éclatait pas dans un chant solitaire, grêle et presque sans corps. Mais que de musiciens, comme on peut l'entendre de nos jours, s'étudient à couvrir la musique comme par un bruit de chaises remuées ! Chopin n'a pas écrit pour l'orchestre. Il craignait ce bruit, si aisément mystificateur. Stendhal, dans le même temps, resserrait sa phrase et se gardait de vocifération. La belle prose est assez bien gardée contre les singes. Pour la belle musique, je ne sais si on en pourrait dire autant. Chopin, d'après ce que l'on sait, ne supportait aucune espèce de méprise. Un jour il fut reçu en même temps qu'un musicien de second ordre auquel on témoigna une nuance de respect de plus qu'à lui ; il ne revint plus. Voilà un trait que j'approuve ; et si j'étais ambitieux, c'est ainsi que je le serais.

Qu'aurais-je rêvé ? Quel genre de triomphe ? Eh bien, voici. Être auditeur en cette fête nocturne. Être capable de faire à Chopin cette offrande, de bien l'entendre. N'en croire ici que mes oreilles, savoir goûter le son comme on goûte un fruit ; savoir reconnaître un homme en cette nuit comme on reconnaît un visage. Saisir des traits aussi distincts que ceux d'un visage dans cette perception de la nuit et de l'heure, rassemblée dans un homme et renvoyée par les sons. Être assez attentif et assez présent au monde pour le retrouver en son intégrité et pureté dans le chant du génie ; me disposer et m'accorder en attente comme une harpe ; attendre les touches de l'air inspiré. Au premier choc, me trouver en doute et inquiétude ; à la deuxième minute de tromperie me lever et dire : « Mais ce n'est pas Chopin. » Vous voyez si je suis ambitieux. Une telle épreuve, qui n'est pas difficile à réaliser, a de quoi effrayer un ami de la musique. C'est un examen du jugement que de poser la question : « Est-ce de Haydn ou de Mozart ? » alors que ce n'est peut-être ni de l'un ni de l'autre ; nul de ceux qui sont alors trompés n'est bien fier. Certes, nul n'a l'idée que la création de Liszt ressemble à celle de Chopin ; nul ne se permet de laisser échapper l'homme en son plus beau moment. Et c'est pour un Chopin qu'on se le permet le moins, lui dont la musique semble révéler l'auteur par des signes éclatants. Un jour dans un salon de Londres un monsieur Frédéric, fort poli, qui était venu avec Mendelssohn et Schumann, ôta ses gants et se mit à jouer. Il y eut comme un soupir de saisissement, un murmure qui nommait Chopin ! À la bonne heure ! C'est là la gloire pure ; voilà qui relève la nature humaine.

17 janvier 1924.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXVII

De la poésie

16 février 1924

[Retour à la table des matières](#)

« Être ou ne pas être », l'anglais le dit avec moins de bruit encore. L'homme aux dents serrées ne veut point crier ; mais, encore mieux, il ne sait point crier. Ainsi se trouve dominé, comme par un athlétisme de mâchoire, ce qu'il y a d'animal dans le cri. La musique délivre au contraire ce bruit émouvant, tout en le réglant d'autre façon et par une discipline de concert ; et c'est encore l'assemblée qui discipline l'orateur. C'est pourquoi l'éloquence exprime un sentiment commun, et comme la masse de nos destinées, mais toujours selon la forme du monstre à mille têtes. L'éloquence est toujours politique.

La musique est toujours cosmique. L'univers s'y exprime tout, comme en ces danses antiques qui figuraient les saisons et les retours célestes. Seulement la loi du temps, composée dans la danse avec la loi des distances et des formes, est enfin purifiée de tout mélange dans la musique, d'où vient que l'inexprimable présence du monde, l'immédiate et indivisible présence se traduit si bien par cette dimension commune à tout. L'homme se livre et s'abandonne à l'indiscrete musique ; la profonde nature le porte ici par le dedans. D'où une sécurité un peu sauvage ; c'est le jeu de l'écho et le mugissement sibyllin

ensemble, mais dominés par la loi physique qui ne permet point que l'on sépare la beauté de la puissance, car les sons discordants s'entre-détruisent. On peut se plaire alors à ne point savoir où l'on va.

La prose ressemble à cet homme prudent, qui s'assoit par crainte de courir. La prose délie, par la cadence rompue, cette loi du temps et ce voyage qu'on ne peut refuser. S'arrêtant, elle arrête toutes choses, et se donne spectacle comme le Jupiter de *Illiade*. Les choses ne sont ici reçues que d'abord sur leurs idées ; la prose refuse l'indiscrète présence ; chaque chose à son tour, et selon l'ordre du géomètre. L'homme se fait sa place ; cette place est vide assez longtemps ; mais par cette attente, et par cette juste disposition de la scène, admirez ce moment où l'homme s'y montre, éclairé de toutes parts comme il faut. Il paraît tout entier alors, et c'est un beau moment ; c'est le trait. C'est Voltaire, c'est Montesquieu qui paraît un moment. Cet art étonnera toujours, car on n'y peut croire, et l'on relit pour s'assurer qu'on n'y peut croire. On n'y est que mieux pris.

La poésie est le terme moyen ; le plus riche sans doute en ce qu'il ne sacrifie rien, ni le choix libre, ni non plus la loi du temps, qui ne choisit point. Sur le rythme qui ne fléchit jamais, l'esprit dessine, circonscrit, resserre, non pour charger, mais pour orner le temps de tout ce qu'il laisse, toutes choses tenant en une par le miracle de l'image. Temps redoublé et allégé. L'Univers même en sa loi transparente reflète le sentiment qui l'exprime déjà. L'esprit est mêlé aux éléments, d'où le sobre dessin de la chose reçoit une substance cosmique. L'existence apparaît. L'apparence prend une solidité inattendue ; l'apparence est transformée en être. Poésie est exactement création, par cet accord continu entre la perception la plus claire et le sentiment le plus intime. Telle est cette parfaite éloquence, mais de soi à soi, fille de solitude et de silence. Attentive contre le bruit, et le doigt sur les lèvres. Oui, toujours amincissant ce peu de bruit nécessaire au rythme, toujours ramenant la musique au murmure, et retrouvant la forme par là. Ce qui s'accorde avec le menton athlétique du poète aux dents serrées. Ainsi se trouve un peu éclairé ce que l'on dit, qu'il n'y a de poésie que l'anglaise. Mais quel physiologiste expliquera, par des causes du même genre, et encore bien plus près de la chose, qu'il n'y ait de musique qu'allemande, de prose que française, d'éloquence que romaine ?

16 février 1924.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXVIII

Vertu du dessin

13 mars 1924

[Retour à la table des matières](#)

Il n'y a d'idées que puérides. Nous commençons par inventer au lieu d'observer, courant d'abord par la pensée le plus loin possible en avant. Bref nous commençons toujours par finir. La ligne droite des géomètres représente sans faute toutes ces pensées de jeunesse qui vont droit au but sans s'occuper encore des moyens. Mais considérez une pierre qui roule sur une pente ; elle est détournée, elle rebondit, elle s'arrête enfin dans quelque creux ; telle est la ligne absolument courbe, et, comme on dit, dont aucune partie n'est droite ; aussi ce n'est nullement une ligne. Nos courbes de géométrie se rapportent à des droites, et, si l'on peut ainsi parler, n'oublent jamais certaines droites qui leur donnent direction à chaque instant. La géométrie ressemble donc à une vie bien conduite, où les tournants s'orientent toujours par rapport à quelque projet bien droit. Toutefois, dans l'exécution, il n'y a point de lignes. Un corps qui se meut déplace tout l'univers, et le sillage va s'élargissant.

On s'étonne que l'homme dessine par des lignes alors qu'il n'y a point de lignes ; mais c'est que la ligne ressemble à la pensée, et non point à la chose. C'est pourquoi la ligne se moque de la couleur. En bleu ou en rouge, sur fond blanc ou jaune, cela ne change pas le dessin. Que la ligne ait un corps et une

épaisseur, cela marque l'imperfection du dessin ; la ligne la plus mince suffit si elle est bien dirigée ; faites-la fléchir un peu, et vous changez tout. Cette puissance étonne. Le dessin traduit fortement la pensée du dessinant ; non pas la pensée du dessiné. Le modèle parle énergiquement par ces lignes, mais il dit toujours la même chose. C'est un moment saisi et fixé ; aussi je n'y vois point de développement.

Je me suis souvent dit à moi-même qu'il n'y a point de vrai portrait par le dessin ; et quelquefois je l'ai dit à d'autres, qui, en réponse, m'ont fait voir des dessins où la ressemblance éclate, même si l'on n'a point connu le modèle. Il n'en est pas moins vrai que le dessin fixe l'homme et arrête le cours du temps ; image de ce qui recommence ; image du mouvement, et aussi du cours mécanique et du dessin tout nu. Non sans puissance, certes ; mais c'est la puissance de l'artiste, non celle du modèle, qui est ici représentée. Au lieu qu'un vrai portrait a de l'avenir, et nous promet quelque chose ; cela c'est le gibier du peintre.

Ceux qui ont vu le célèbre dessin de Rembrandt, qui représente Jésus prêchant, c'est la pièce dite des cent florins, pourront trouver là un exemple de ce que j'explique ici difficilement. Car le groupe des pharisiens, à la gauche, est achevé par des lignes sans corps ; et l'on peut dire qu'ils sont jugés ; le douteur doutera toujours ainsi, et le dogmatique affirmera toujours ainsi ; toujours ainsi le dédaigneux dédaignera ; ce sont des crocodiles à la forte armure. En revanche, le visage du Christ est travaillé et comme interrogé par le burin mais bien vainement ; ici était le miracle, la promesse, l'imprévisible changement ; non point la vie jugée, mais la vie jugeante. Ici le graveur voudrait peindre ; il ne le peut point. Rien ne peut effacer la ligne ; et l'embrouillement des lignes n'offre qu'incertitude et dénonce l'insuffisance de l'idée. Et ces moyens tâtonnants conviennent pour exprimer cette humanité souffrante, passive et aveugle qui entre par la droite ; non pas du tout pour représenter toute l'espérance du monde et la source des miracles. La gravure expire là. La ligne exprime la jeunesse de celui qui la trace, mais la vieillesse est comme l'écorce séchée de toutes les autres choses.

13 mars 1924.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXIX

L'homme complet

18 avril 1924

[Retour à la table des matières](#)

Le pédant nous fait voir un esprit bien fait dans un corps maladroit. L'animal a été oublié, et se venge par un désaccord entre l'enveloppe et le contenu, qui se sent dans la moindre parole. L'athlète est tout le contraire d'un pédant, parce que le corps a reçu tous les soins et toute la culture possible ; et, comme toutes les actions de l'athlète sont justes et belles, on voudrait dire qu'il pense bien, si ce n'était que sa pensée est comme répandue en son corps au lieu d'être rassemblée dans le discours. Ce n'est point l'homme, c'est un pédant retourné. Il n'est que forme extérieure ; pour les autres, et non pour soi. On le veut statue.

Dans l'homme complet on veut les deux en accord. Le jugement dans le corps est encore jugement, et telle est la politesse. Mais, au rebours, le jugement en discours tient aussi du corps et de ses hasards. On veut que cette nature, rousse ou noire, de grande taille ou de petite, se voie encore dans les pensées. Le pédant se garde de penser selon son corps, d'où cette intention grammaticale qui est la sienne. Au contraire dans l'homme complet nous aimons ces rencontres de l'expression qui sont comme des gestes involontaires et des mouvements d'équilibre. C'est la grâce de l'athlète, mais qui passe dans

le discours. Comme le danseur de corde réussit et se retrouve en quelque sorte par jeu, ainsi le discours d'homme se retrouve dans une improvisation hasardeuse, et de tout mot fait pensée. L'esprit de tout mot fait pensée. L'on aime jusqu'à cette pointe d'accent campagnard, qui fait ornement. Grandet bégayait et de ce bégaiement faisait ruse. Forte nature ; mais aussi l'esprit y était trop captif et resserré ; j'y vois pourtant la poésie à sa naissance ; et de là vient que les maximes paysannes ont souvent tant de poids. Souvent ces natures rocheuses ont du bonheur d'expression, comme des sources. Et même le chant d'un merle a du prix par le naturel. C'est ce chant même, tout physiologique, que le vrai poète délivre ; et cela va au sublime, lorsque ce chant d'oiseau, ce bruit de la vie, nullement apprêté, fait pourtant une pensée, mieux composée que les nôtres. L'orateur aussi fait sortir des pensées de son corps. C'est premièrement un grondement animal, un cri modulé selon les passions les plus aveugles, mais qui réussit en une pensée. D'où une merveilleuse attente de cet accord entre le mugissement et le sens, qui fait la période. Aussi ne sommes-nous point difficiles. On passe sur la grammaire ; mais plutôt c'est cette inspiration qui a fait la grammaire. Pour le sens, il nous suffit qu'il y soit ; assez neuf par la rencontre du corps et de l'esprit ; aussi dit-on bien que ce sont des lieux communs. Dans la prose encore, bien plus longuement méditée, bien plus aisément corrigée, il faut que le corps y soit. Le style plat est le style de l'esprit tout seul, et qui ne dit que ce qu'il veut dire. La métaphore est faible si elle convient trop ; il y faut de l'aventure. Comme dans un homme qui court ; car il ne fait que tomber et se recevoir, et rebondir de chute en chute. Aussi une des règles les plus cachées de l'art d'écrire est de ne point trop effacer, bien plutôt de sauver les mouvements naturels, les surprises, les trouvailles ; enfin de continuer toujours, ce que le corps propose, l'esprit suivant et sauvant la nature. Heureux ceux qui conservent cette nonchalance et cette grâce incorrigible. « Il faut être vieux dans le métier, disait Goethe, pour s'entendre aux ratures. » Suivant cette précieuse idée, mais hermétique, je dirais à l'apprenti : « Ne corrige que pour conserver. »

18 avril 1924.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXX

La comparaison, soutien des pensées

1^{er} mai 1924

[Retour à la table des matières](#)

La comparaison n'a pas pour fin d'expliquer, mais plutôt de régler. On ne compare point chose à chose, ni pensée à pensée, mais chose à, pensée, ou pensée à chose. Deux termes donc, dont l'un céderait à l'emportement, dont l'autre résiste. Toute pensée, par le mouvement libre qui la forme, va à l'arbitraire et au convulsif, ce que l'on voit très bien dans les récits des enfants ; mais, en tout âge, les opinions libres se séparent de l'ordre, promptement et même violemment ; je vois quelque chose de hagar dans les revendications, parce qu'elles cherchent vainement un objet. La divagation est la loi des pensées comme telles.

J'ai suivi avec bonheur la voie du géomètre, sans comprendre d'abord que cette sécurité des pensées était due aux figures inflexibles et qui toujours ramènent. Non que je croie que la figure par elle-même donne la preuve ; mais c'est qu'elle fixe la partie divagante. Or le poète aussi est à la recherche de figures ; avec cette différence que les figures du poète sont tracées par la description verbale seulement ; d'où il est conduit à leur donner la résistance et solidité d'une chose qui n'est que chose. Par exemple, le cèdre du Liban, dans Bossuet, c'est une chose qui tient ferme, même dans le discours ; aussi je vois qu'il se plaît à la suivre jusqu'au bout des branches depuis les racines et jusqu'aux nids d'oiseaux.

Il n'y a pas de profonde différence entre comparaison et description ; l'une et l'autre font rentrer dans l'expression le monde extérieur ; car il faut toujours que la nécessité extérieure soutienne nos pensées. Ceux qui disent que l'expérience est le dernier juge de nos pensées ne disent pas assez, ni peut-être tout à fait comme il faudrait dire. Les figures du géomètre ne vérifient pas ses pensées, par une mesure qui déciderait de tout ; elles font moins et plus ; elles supportent les pensées dans toute leur suite. Comme la lumière, on ne la verrait point sans quelque objet qui l'arrête ; cette comparaison est aussi vieille que la géométrie, et je n'en vois pas de meilleure. De même la rêverie du poète, il faut qu'elle soit disciplinée par quelque objet ; non point tant par un objet ressemblant que par un objet résistant. Si vous considérez quelque comparaison vénérable, soit dans la Bible, soit dans Homère, vous remarquerez que le poète développe bien plutôt la partie résistante que la partie ressemblante. Quand, dans le moment violent de *l'Iliade*, paraît le bûcheron de montagne qui va préparer son repas, il n'y a presque de ressemblance qu'entre la bataille et le travail du bûcheron. Le contraste n'en est pas moins admirable entre le travail de l'homme et la destruction de l'homme par l'homme. Aussi n'y a-t-il rien de plus plat que de vouloir expliquer une chose par une autre qui seulement lui ressemble ; mais il faut toujours qu'une des deux étant instable, l'autre soit au contraire engagée et même encastrée dans la nécessité extérieure. C'est ainsi que les monuments furent les premiers soutiens des pensées, et sont encore aujourd'hui les meilleurs ; mais aussi la loi des monuments est qu'ils nous déterminent à percevoir, et ainsi soumettent à l'ordre extérieur même celles de nos pensées qui par leur nature y voudraient échapper. Ainsi les comparaisons du poète sont comme des pyramides et des sphinx en son discours.

10 mai 1924.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXI

L'architecture, règle suprême des arts

28 mai 1924

[Retour à la table des matières](#)

On sait que l'architecture porte la sculpture et la peinture, et même les règles. Ce n'est jamais sans risque que la statue se sépare de la masse architecturale. La forme humaine est soumise ici à la loi de l'ornement, qui, quel qu'il soit, cesse d'être ornement dès qu'il n'est plus pris dans la masse. Mais il est bien plus étonnant encore de constater, on l'ose à peine, que la peinture suit le même destin que l'ornement sculpté. Tant qu'elle est maçonnée et construite, mosaïque, fresque ou vitrail, elle trouve aisément son style propre, qui sauve alors la couleur et même le dessin. Disons aussi que la forme architecturale dicte la composition, comme on voit presque partout à la Sixtine, et surtout dans les étonnants panneaux triangulaires. Les formes bibliques, assises ou couchées, sont en quelque sorte campées sous l'abri des poutres inclinées ; elles s'abandonnent à leur destin. Cette rêverie soumise à la pesanteur est une lente chute de pensées. La peinture prend autorité par cette règle des masses pesantes. On ne demande plus : « Pourquoi ainsi et non pas autrement ? » Délivrée de la condition architecturale, la couleur est toujours un peu folle. On voudrait dire que la pure apparence, tromperie essentielle, exige un support qui ne trompe point. Mais cela est un peu trop dialectique.

On serrerait de plus près cette énigmatique relation, que Michel-Ange avait devinée, en disant que la liberté se perd dès qu'elle n'éprouve plus une nécessité constamment antagoniste. Le marbre résiste, et ainsi fait paraître le vrai style de la sculpture, que le modelleur s'efforce vainement de suivre ; vainement, parce que la matière plastique obéit trop. Par cette même raison, il vaut mieux forger, ciseler ou graver que fondre. Mais la matière pesante est la plus rude maîtresse, car elle ne cesse jamais de crouler. Elle n'est en cela ni plastique ni taillable ; elle revient toujours sur l'imprudent. Corrélativement, l'esprit inventeur ne cesse pas de vivre dans ces œuvres fortement assises, pont, terrasse, escalier. Ces formes sont naturelles, car elles sont l'effet de la lente chute de la terre. Tout éboulement à demi rocheux fait une voûte. Tout sentier montant devient escalier. Ces lignes qui suivent de si près la forme de la terre, sont l'école de l'architecte, et du sculpteur aussi. La première idée de sculpter vint sans doute des formes naturelles qui d'elles-mêmes esquisaient un homme ou une bête.

Une vallée est architecturale déjà, par la pesanteur ; tous les accidents sont rabattus ; tout ce qui pouvait tomber est tombé. L'arbre aussi est architecture ; car ne point tomber est sa seule affaire ; cet équilibre parle ; il est modèle de toute façon ; il décrit par ses branches la moitié de la courbe ogivale ; et le tronc coupé sera encore le modèle de la colonne. Les ruines sont belles parce que la pesanteur s'y est essayée. De même le temps achève les statues. D'où Michel-Ange a tiré cette règle étonnante qu'une belle statue doit pouvoir rouler du haut d'une montagne sans rien perdre qui ait de l'importance. Cette prodigieuse image doit faire scandale en nos écoles de modelleurs, qui lancent des gestes et croient exprimer par là quelque chose. Et c'est là que la sculpture irait, si elle n'avait d'autre règle que d'exprimer les sentiments. Mais la première règle est architecturale ; monument d'abord. D'où cette autre expression, repliée et enveloppée, que l'homme a apprise des statues. On découvre par là cette idée immense, trop souvent oubliée, que les passions humaines ne sont point la règle des arts, mais qu'au contraire, c'est l'art qui règle l'homme, lui montrant, par la loi architecturale, sa propre forme plus belle que lui, et plus sage que lui. C'est pourquoi toute vraie statue exige une prière, et toujours l'obtient.

28 mai 1924.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXII

Ne pas prétendre

24 juillet 1924

[Retour à la table des matières](#)

On rapporte des traits étonnants de Nurmi, roi des coureurs. Il court toujours comme s'il était seul ; il ne regarde jamais où se trouvent ses rivaux ; il ne les imite point ; il ne se bande point pour les dépasser ; mais à chaque tour il consulte sa montre ; et, comme il connaît le temps qu'il faut aux plus forts coureurs pour faire un tour, il s'applique seulement à gagner régulièrement quelque chose sur ce temps-là, et il est tranquille.

L'imagination nous fait croire que les rivalités nous portent au-dessus de nous-mêmes. Cette apparence est fille d'éloquence, et résulte de ce que nous applaudissons, dans l'orateur et le tragédien, bien plutôt l'effort que le résultat. À dire vrai, nous couronnons le désir de nous plaire ; et je crois que l'on couronnerait de même le plus passionné coureur, le plus ardent, le plus bondissant, le plus gourmand de gloire enfin, si les chronomètres obéissaient à nos passions. Toutefois le temps et la distance ensemble sont des juges qu'on ne peut fléchir. C'est ce que notre coureur a fort bien compris, se donnant à vaincre non point les autres coureurs, qui en effet ne l'aident point et ne le contrarient point, mais l'obstacle véritable, qui est terrain, chose sans cœur.

En tout travail l'effort est ce qui nous trompe. Qui fait effort travaille contre soi. La colère en témoigne, et le langage dit bien que l'on s'irrite, c'est-à-dire que l'on exerce sur soi-même une violence et une contrainte. Le mieux connu de l'effort, c'est que tous les muscles tirent ensemble par contagion, ce qui fait qu'un homme serre les dents en tirant sur la corde. C'est de toute façon un travail perdu ; mais c'est bien pis, car tout se noue, les muscles de respiration et le cœur lui-même, en sorte que toute passion et toute colère nous empêche et nous ralentit. Ceux qui ont pratiqué l'escrime savent bien que l'effort pour étirer le bras est justement ce qui fait qu'on ne peut le développer dans toute sa longueur ; il y faut au contraire quelque chose de souple et d'indifférent qui réussit sans qu'on y pense. Jugez d'après cela du coureur qui s'étire le long de la piste. Il est clair que le saisissement, la surprise, l'envie, le désespoir, tous ces mouvements qui le contractent, le raccourcissent toujours un peu. Il y a donc un art de vouloir, tout à fait opposé à ce vouloir d'apparence, qui grince des dents. Quelles que soient les apparences, il faudrait dire que l'ambition n'a jamais rien fait au monde.

Je le vois dans le mouvement du musicien, et dans celui du peintre. Ils doivent se guérir d'abord de prétendre. La moindre prétention s'entendrait et se verrait. C'est sans doute le chant qui, entre tous les arts, est le meilleur maître de modestie. L'ambition tremblante ne peut conduire un son juste vers la force ni le ramener à la douceur. Ce que j'admire le plus en des artistes si follement acclamés, c'est que l'applaudissement ne les change point. Ils sont comme absents, et c'est par une politesse apprise qu'ils saluent et sourient aux bravos ; c'est alors surtout qu'ils sont comédiens.

Il n'est pas à croire que les hommes d'académie soient nés si au-dessous de ce qu'ils voudraient ; mais je suis assuré que le jeu des rivalités est ce qui les rabaisse au médiocre. Ainsi le romancier, dès qu'il veut m'étonner, je le vois grimacer et se raccourcir. Certes, l'ambition est utile si l'on veut pousser l'œuvre une fois faite ; mais dans l'exécution elle est tout à fait nuisible ; c'est pourquoi on voit tant d'hommes habiles à se pousser et tout à fait gauches à faire. Ils courent contre quelqu'un ; ils le guettent au tournant. La plume est un enregistreur fidèle ; à chaque pensée de travers elle marque un crochet. Dans le temps qu'un écrivain me veut peindre son héros, souvent il ne peint que sa propre ardeur à me séduire. Cela se voit à ce que j'appellerais les crochets du style. Homère ne fait point de crochets.

24 juillet 1924.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXIII

Les griffonnages

28 juillet 1924

[Retour à la table des matières](#)

Quand on est en doute sur l'auteur d'un dessin ou d'une gravure, c'est aux griffonnages qu'il faut regarder. L'ombre effaçant la forme, l'artiste n'a pas su continuer la ligne descriptive ; d'où ce gribouillis qui inscrit non plus la forme de la chose, mais l'impatience de l'homme. Comme on voit qu'une patte de grenouille, excitée électriquement, inscrit une courbe qui dépend de la structure, de l'excitation, et de l'énergie restante, ainsi la main du dessinateur inscrit par les hachures la forme de la main, la position habituelle, les gestes familiers, enfin l'humeur délivrée. Le paraphe des signatures enferme toujours quelque convulsion de ce genre, qui est l'image raccourcie de l'écrivain. Encore bien mieux, les griffonnages sont l'image du dessinant. Aussi l'amateur, armé de sa loupe, arrive-t-il à reconnaître une retouche du maître sur l'esquisse d'un élève, ou le contraire. Chacun reconnaît au premier regard une écriture d'après cette part de griffonnage qui y est toujours.

La ligne la plus déliée, la plus juste, la mieux réglée selon l'objet porte toujours le poids du corps humain, et inscrit les passions. Il y a donc deux choses mêlées dans le tracé, à savoir la ligne et le trait.

Un tracé est une ligne autant qu'il décrit l'objet. Un tracé est un trait, autant qu'il décrit l'homme. Et si le modèle est un homme, le dessin alors en représente deux, le modèle par la ligne, et l'artiste par le trait. Tout dessin ressemble à celui qui l'a tracé, de la même manière que la déchirure ressemble au tigre. Et quoique cette ressemblance soit plus difficile à lire que celle d'un portrait, elle saute aux yeux pourtant par ceci que tous les dessins d'un même artiste se ressemblent.

Il y a bien de la différence entre un peintre qui pose la couleur d'une touche légère, prudente, retenue, d'un seul instant, et le dessinant qui trace la ligne et le trait ensemble. Le second s'inscrit lui-même et s'affirme ; l'autre au contraire s'efface lui-même ; cette remarque est bien aisée à saisir si l'on fait attention à ceci que le peintre efface par la couleur le premier dessin qui réglait d'abord son travail. Il est clair que les touches de couleur vont encore à nous rendre le portrait du peintre en même temps que celui du modèle, mais par d'autres moyens, et à un autre niveau. On pourrait dire en gros que la peinture inscrit une manière de voir, au lieu que le dessin inscrit une manière d'agir. Ces deux arts se combattent donc, et il faut que l'un des deux l'emporte. Mais assurément c'est le dessin qui inscrit plutôt l'animal, j'entends l'émotion et l'humeur, enfin la partie sauvage.

Un dessin géométrique n'est point beau, parce que la ligne n'y est que ligne ; c'est l'objet seul qui la règle. Un dessin purement sauvage, au rebours, n'est point beau non plus, parce qu'il ne représente qu'une colère, ou un ennui, et en somme l'étirement des muscles. Mais on saisit très bien dans un dessin comment la partie sauvage s'accorde avec la partie géométrique ; car un beau trait, c'est-à-dire libre, décidé, d'une seule venue, inspiré, se trouve traduire la projection de l'objet sans aucune faute et selon une géométrie parfaite. Il y a un accord de ce genre dans toute œuvre belle ; mais il n'est point d'art où les deux contraires soient éloignés et indépendants l'un de l'autre comme ils sont dans le dessin ; car d'un côté c'est un regard purement intellectuel qui estime les distances et les rapports ; mais de l'autre c'est le geste libre, traduisant l'attitude, qui circonscrit la forme sur le papier ; l'œuvre est belle par la réconciliation des deux, lorsqu'il est clair qu'elle ne force ni l'un ni l'autre, et qu'elle ne coûte rien ni à l'un ni à l'autre. L'heureuse harmonie de l'esprit et du corps vous est jetée aux yeux par ce signe délié et suffisant. Par ces causes, le dessin est peut-être le plus émouvant de tous les arts.

28 juillet 1924.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXIV

L'orateur

3 décembre 1924

[Retour à la table des matières](#)

Jaurès n'était, il me semble, nullement orateur avec lui-même ; semblable en cela à l'athlète, qui est sans doute l'homme du monde qui emploie le moins de force à casser une noix. J'ai comparé quelquefois cette force assouplie et souriante qu'on lui voyait à parler de tout, que l'on reconnaît aussi dans les quelques pages que l'on a de lui, qui sont écrites plutôt que parlées, j'ai souvent comparé cet équilibre et cette retenue du jugement aux mains du vrai boxeur, toujours entr'ouvertes, et on dirait presque flottantes, si ce n'est sur le moment du coup porté. Chacun sait, au rebours, que les hommes passionnés serrent les poings bien avant de combattre, et même quand l'adversaire est hors de vue. Ils se battent donc avec eux-mêmes, et de là produisent à l'intérieur d'eux-mêmes une continuelle injustice, semblables à ces États mal gouvernés dont parle Platon, qui se produisent sans justice et en même temps sans force dans leurs actions, aucun être ne pouvant faire que selon ce qu'il est. Par une merveilleuse ambiguïté, le commun langage appelle esprit juste le commencement, et coup juste la terminaison de l'action efficace.

Je vis premièrement Jaurès dans son travail de force, gouvernant quatre ou cinq mille têtes. Je connus le réel de l'éloquence ; ce commencement attentif et mesuré, ce rythme compté presque dans le silence, ce thème presque sans

matière, qui ouvre, dessine et termine d'avance le champ de l'attention ; c'est comme un essai du lieu, de la résonance matérielle, de la résonance humaine, en même temps de la voix, du geste et du souffle. Comme on construit la voûte avant d'y chanter, ainsi la foule aux mille têtes regardait s'arrondir ces grands arceaux d'où lui venait un pressentiment assuré, par ces formes nues. Cependant la matière d'entendement se montrait, toute métallique, et forgée anneau par anneau. Ici ce mouvement des mains que la statue d'Albi fait voir. Enfin le chant du forgeron, et les voûtes sont remplies ; sans aucune incertitude ; et comme d'un pilier à l'autre monte et descend la force sonore ; par où la nature est réconciliée avec la preuve, selon un commun mouvement. Ce n'est pas peu de chose que de croire ce que l'on sait ; cela est persuasion. Mais ce qui m'étonna le plus, en ces mouvements, en ces acclamations qui allaient au délire, c'étaient ces retours du jugement et ces silences de la nature, de nouveau ce travail de l'entendement forgeron. Pour les uns c'était la nature qui soutenait les preuves, et pour les autres c'était la preuve qui émouvait la nature. Ainsi chacun se retrouvait tout, d'où cet accord des penseurs et des forgerons. Ce cortège s'est continué de la Concorde au Panthéon ; il court maintenant à travers le monde.

Or je compris mieux toutes ces choses lorsque plus tard et trop tard je vis Jaurès loin de la foule et avec ses amis. Jamais la paix ne me parut si belle. Les poètes chantaient à demi-voix comme pour assurer le jugement en sa retraite. Les pensées n'étaient qu'un murmure, plein de nuances de précaution et de modestie ; le rire fleurissait sur tout. C'était un peu avant la guerre, en des temps d'épineuses et même de sanglantes querelles. Je connus ce que c'est qu'un esprit retiré en soi, mesure de tout et non mesuré, force déliée, force arbitrale. Solitaire en cette presse, refusant pouvoir, et gouvernant par ce refus. Ce repos est la force des forces ; et le Penseur de Rodin est tendu et faible à côté. Qui nous sculptera cet autre penseur ?

3 décembre 1924.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXV

L'ornement et la matière

15 mars 1925

[Retour à la table des matières](#)

L'Exposition des Arts décoratifs sera toute en carton, plâtre et ciment, comme on peut déjà voir. Ainsi, l'art décoratif se trouve nié en même temps que posé. L'ornement est et fut toujours le modèle et le régulateur de tous les arts sans exception. Par exemple une statue prise avec d'autres dans la masse d'un porche gothique reçoit aisément du style, par l'autorité architecturale de l'ensemble solide auquel elle est liée. La statue libre divague, si ce n'est que le bloc de marbre lui impose encore la loi monumentale. Mais qu'est-ce qu'une statue d'argile plastique ou de plâtre, soutenue encore par une armature cachée ? Ou bien qu'est-ce qu'un jardin qui serait fait de plantes fausses ? Hors des nécessités de la terre, de l'eau, de la lumière, l'architecture des jardins périrait. Bref, on ne peut orner qu'une matière qui résiste. Le-fer forgé est souvent beau, par ceci que l'artiste, en même temps artisan, a pensé en travaillant ; la trace du marteau en porte témoignage. Au contraire, la fonte moulée est laide, parce que la matière a été saisie par le moule dans un état d'indifférence, ce qui fait une forme empruntée. Le plâtre aussi est laid parce qu'il prend toute forme. La plus belle des formes, comme on sait, perd beaucoup par cette matière trop complaisante. À plus forte raison doit-on penser que les conditions du faux-semblant, bois, fer, plâtre ensemble imitant la pierre, ne

sont point favorables à l'invention de belles formes. Ainsi l'Exposition des Arts décoratifs sera laide de forme, soit qu'elle imite, soit, pis encore, qu'elle invente.

Elle se sauvera par les objets réels, où la matière ne mentira point, par exemple un fauteuil de bois dur, une tapisserie, une assiette décorée, un ivoire sculpté, un bijou ciselé. Les vieilles maisons étaient de matière précieuse aussi ; une poutre qui dépasse en témoigne assez. Les formes ici sont conquises. La matière résistait et exigeait ; c'est pourquoi la marque de l'homme y est incorporée. C'est la matière, on dirait presque, qui fleurit. La morsure du temps le prouve bien ; car la matière attaquée par vent et pluie, par frottements et chocs, garde fidèlement la forme comme si la forme lui était naturelle. De là vient que les ruines sont belles. On pourrait même dire que la forme est sauvée pour le principal, et que c'est l'accessoire qui est rabattu ; leçon pour le sculpteur. Michel-Ange, toujours profond en ses moindres propos, disait qu'une belle statue devait pouvoir rouler d'une montagne sans rien perdre. Et nous voyons que le style des fleurs sculptées est autant l'œuvre du temps que du sculpteur ; car le temps les a soumises à la forme architecturale ; ainsi l'intention et la prétention, deux ennemies de l'ornement, ont été rabattues. Voilà comment les œuvres anciennes forment le goût.

Michel-Ange disait aussi que la règle architecturale est ce qui sauve tous les arts sans exception. Cette pensée, difficile à suivre certes, se trouve vérifiée, contre l'attente, dans l'art du costume. L'ornement brodé sur une étoffe solide, souple et chaude, prend déjà plus de beauté par ce travail d'artisan ; mais il faut encore que l'ornement soit soumis à la pesanteur, par le jeu des plis, qui est architectural car c'est la pesanteur qui le règle. C'est pourquoi, au voisinage de ces poupées de cire, qui sont laides par la forme empruntée, on aperçoit souvent quelque étalage architectural, où de belles étoffes sont en quelque sorte sculptées par la pesanteur, loi première de tous nos monuments et de toutes nos actions. L'étalagiste, si aisément ridicule lorsqu'il fait ce qu'il veut, trouve alors le beau sans le vouloir, par cette composition de l'ornement voulu avec les nécessités naturelles.

Ces remarques sont aisées à faire. Si l'on demande le pourquoi, il est moins facile de répondre. Il me semble que ce qui plaît dans la chose belle c'est qu'on y retrouve à la fois la marque de la pensée et quelque chose aussi de cette force de nature qui travaille dans la chose même, par exemple, dans un arbre ou dans un enfant. Quand nous créons, nous autres, d'après l'idée extérieure, ce n'est qu'industrie. Mais autant que l'idée semble sortir de la matière même sur laquelle nous travaillons, l'œuvre est miracle alors, et objet de religion.

15 mars 1925.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXVI

L'artiste et le métier

15 avril 1925

[Retour à la table des matières](#)

L'architecte obéit au maçon, et c'est très bien ainsi. Au contraire le plâtrier obéit à l'architecte. Par le soutien du bois et du métal, le plâtre prend toute forme ; l'architecte fait à peu près ce qu'il veut ; l'idée prend corps. Allez voir maintenant les prétendus ornements dont on a chargé le pont Alexandre, et pour célébrer les arts décoratifs. D'où il ne faudrait pas conclure que ceux qui ont trouvé ces courbes misérables, les plus laides, dirait-on, que l'on ait pu inventer, manquent tout à fait de goût ; je crois plutôt qu'ils se sont pris au piège de l'ambition. De l'homme le plus sage faites un tyran ; aussitôt il extravague. La colombe, disait Kant, lorsqu'elle fend l'air léger, peut bien croire qu'elle volerait encore mieux dans le vide.

Écoutez une Messe de Bach. Architecture sonore, on l'a assez dit, et j'ai rejeté longtemps cette métaphore. Les sons ne s'élèvent point et ne retombent point à la manière des pierres ; aussi peut-on les combiner n'importe comment ; mais le plâtre nous guette aussi par là, d'où l'on revient au travail du maçon. Bach est ouvrier. Que l'œuvre soit sublime ou médiocre, le métier se voit. Le thème revient, les ornements reviennent, les traits se développent selon le plan annoncé. Comme un escalier ; entre le sol et le palier, dès qu'il est commencé, il n'a plus le choix ; ce sera peut-être un bel escalier ; seule-

ment il faut que ce soit un escalier d'abord. Ainsi Bach, quand il écrit à deux parties pour les enfants, il est le même toujours, selon la règle et le cordeau, d'où une solidité étonnante, dont on ne veut point dire toujours qu'elle est belle. On voudrait bien dire aussi qu'un aqueduc de pierre n'est pas toujours beau. C'est une sorte de scandale, que l'artisan qui n'est qu'artisan soit toujours plus près du beau que l'artiste qui n'est qu'artiste. Mais il faut pourtant en convenir. Et à chaque fois que l'on se moque d'un procédé, parce qu'il n'est que de métier, on remarque que ce procédé est un semblant, et qui n'a point de raison, comme seraient des colonnes qui ne porteraient rien, ou des cintres pour le plaisir. De même, dans la construction musicale, dès qu'elle est vraiment construction, il n'y a pas un seul son pour le plaisir, mais chacun des sons porte quelque chose. C'est la fugue qui a raison, parce qu'elle assemble ; et une fugue sans intérêt est une fugue qui n'assemble pas.

Pour que des sons soient ensemble il ne suffit pas de les mettre ensemble. Écoutez la Bourse ; c'est le contraire de la musique. Ce ne sont que des signaux particuliers. La foule ne s'exprime nullement par ce tumulte ; et telle est pourtant la matière de la musique ; et je crois même que l'oreille musicienne y entendrait comme des moments ou des éclats d'une grande Messe. Mais le concert est rompu aussitôt. C'est que la puissance oblique, aussi nommée diabolique, y travaille sans cesse, déguisant les opinions, séparant les hommes. En revanche il suffit qu'un puissant ouvrier des sons assemble les voix d'une foule en un tissu indivisible pour que la foule soit aussitôt un seul être, un seul cœur, une seule pensée. Et cela c'est toujours la Messe, car c'est l'Église, et Dieu présent. Ne cherchez point à quoi a pensé l'ouvrier des sons ; il n'a pensé qu'à assembler les sons selon son métier. Mais par cela seul l'édifice sonore, s'il est joint, indivisible, et ample assez, fera ressortir une pensée assurée, vigoureuse, affirmative, composée et simple, et enfin une richesse que nul n'a jamais pu compter. Par quoi est effacé le diabolique doute, sans qu'il en coûte rien aux variétés et différences. L'Église Universelle fut toujours cherchée. Quiconque raisonne la cherche et la fait ; mais elle se fait et défait. Ici la voilà toute, en cette commune puissance, qui, par la loi de musique, ne peut être forte qu'à la condition d'être juste. Aussi dit-on qu'ils chantent juste, et chacun comprend.

15 avril 1925.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXVII

Oeuvres

20 août 1926

[Retour à la table des matières](#)

Je remarque dans tous les arts quelque chose qui étonne d'abord, c'est que les plus belles œuvres sont de métier, et étrangères à l'ambition de plaire. Par exemple Bach est un musicien étourdissant qui fait musique de tout ; ses thèmes, il les prend comme ils viennent, et il les pousse devant lui, selon la technique de l'orgue, du clavecin ou du violon, selon les règles de la fugue ou du canon, ajusteur merveilleux, qui rassemble enfin tous ses développements, jusqu'à les faire passer dans le cercle étroit d'une bague. Jeux d'adresse, mais qui prennent souvent de la grandeur, et qui alors écrasent tout. Il va au sublime par des artifices de métier, qui se voient, qui ne sont nullement dissimulés. Des inspirés comme Beethoven, Chopin, Wagner, reviennent là comme à la source du beau.

Un aqueduc est plus beau qu'une colonnade ; un château fort est plus beau qu'une tourelle d'ornement ; un jardin est plus beau qu'un bouquet. Les potiers ont fait naître, par la perfection du métier, des formes que l'esprit n'aurait point conçues. La peinture est fille du vitrail, de la mosaïque, de la fresque ; la difficulté d'exécuter devrait nuire à l'expression, et telle est bien la première apparence.

Comme on voudrait juger que Bach est un peu décharné, comme on voudrait croire que l'arche nue d'un aqueduc est trop unie et simple, ainsi on voudrait dire que la peinture retouchée, nuancée, riche d'intentions, libre enfin, est bien au-dessus des rudes et rocheuses images qui font voir les marques et comme les coutures du métier. Mais, dans le fait, la peinture libre est bientôt folle ; comme la musique libre est bientôt folle. L'une et l'autre, par mesure de santé, reviennent à leur âge de pierre.

Même le théâtre, qui ne montre que des apparences, se trouve promptement puni s'il recherche l'effet ou l'impression ; c'est faire les pièces aussi minces que les décors. On comprend assez pourquoi, en même temps que la musique se soumet à l'expression, le décor aussi cherche l'impression, ce qui définit l'opéra. Au contraire, les difficultés du métier et la pauvreté des moyens d'apparence, sont très salutaires au théâtre. Si les décors manquent, si les costumes sont anachroniques, si le public encombre la scène, comme aux beaux temps de la tragédie, l'auteur est ramené de l'action au discours, et contraint de représenter seulement le progrès des passions par l'effet des discours. Ici est le rocheux véritable, le vertige et le précipice. Le décorateur est ridicule à côté.

Un rhéteur dit quelquefois que Balzac écrit mal, et que c'est bien dommage. Ce style est pierreux en effet ; on y sent comme une matière qui résiste. Mais quelle matière ? La chose même, sans doute, qu'il s'agit de faire connaître. Aussi je ne trouve pas dans Balzac une seule fois l'intention d'écrire quelque chose de beau ; non, mais plutôt quelque chose de vrai. Il ne vise que là. L'aqueduc, les arènes, ne visaient aussi qu'au solide.

J'ai lu les lettres de Michel-Ange, et je conseille de les lire. Vous croirez entrer dans un chantier de maçon. Il est clair que cet homme merveilleux ne pensait jamais au beau. Il entreprenait une œuvre, et puis une autre. Son grand souci était d'avoir des marbres et d'avoir de l'argent pour payer les carriers, les bateliers, les charretiers. Il ne dit jamais : « J'espère que je serai bien inspiré », mais il dit : « J'espère que j'aurai des matériaux et du temps. J'espère qu'un pape nouveau suivra les projets de son prédécesseur. » Il n'est question que de longs et difficiles travaux, mais nulle part de perfection à réaliser, ni de sentiment à exprimer. Le ton est d'un homme dur, qui a des soucis, qui a des maîtres difficiles, qui fait son métier. Sans retour sur soi, sans aucune pensée de gloire ; je ne crois pas qu'aucun artiste ait été plus caché à lui-même. Il faudrait aller jusqu'à dire qu'en un tel homme le génie n'était absolument pas autre chose que le savoir faire, et qu'il ne voyait jamais qu'une faute de métier dans une faute de goût. Bach aurait dit de même, d'un mauvais musicien : « Il ne sait pas, son métier. » Cette vue est propre au génie.

20 août 1926.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXVIII

Peinture moderne

18 novembre 1926

[Retour à la table des matières](#)

Dans le *Pierre Grassou* de Balzac est représentée la rencontre du bon peintre et du mauvais peintre. Le mauvais peintre travaille de façon à ramener à des couleurs communes et non scandaleuses le modèle qu'il a devant les yeux, et qui est une bourgeoise assez sotte, mais avec des cheveux d'un rouge éclatant et un visage couvert de taches de rousseur. Le bon peintre, c'est Joseph Bridau, qui vient là en camarade, ne peut se tenir devant ce beau modèle ; il prend la palette, il éclaire le portrait de quelques touches hardies. La jeune personne dit que son portrait est gâté ; mais le mauvais peintre sait bien qu'il n'en est rien ; il admire ce génie qu'il ne peut suivre. Ces mouvements divers se retrouveront toujours devant une œuvre hardie et neuve. Et c'est une raison, pour le spectateur de peinture, de tenir en bride cette fureur de crier, remarquable dans le chien qui aboie à la musique.

Qui n'a pas aboyé trop vite ? Ces idées me venaient comme on faisait bruit et scandale autour d'une vente de tableaux modernes. Il est clair que les reproductions que l'on en a données sont pour faire hurler. Il se peut bien que les marchands se moquent, et que les amateurs et acheteurs se trompent. Les beaux-arts vont à leur fin à travers des erreurs étonnantes ; et il y a deux genres d'erreurs ; l'une est de se plaire aux lieux communs de la peinture ;

l'autre vient de ce que l'on repousse violemment cette erreur-là. L'art de la peinture est bien caché, et presque incompréhensible.

On sait que nous ne voyons pas les couleurs comme elles paraissent, mais comme nous savons ou croyons savoir qu'elles sont. Je transporte une feuille de papier blanc du plein air à la cave ; c'est toujours du papier blanc ; je le vois toujours blanc. Si je veux le représenter en peinture, mon premier mouvement sera d'étendre une couche de blanc pur sur la surface que j'aurai dessinée ; et chacun sait bien que cette représentation de la feuille de papier n'en donnera point la ressemblance. Au vrai, ce prétendu blanc sera jaune violacé ou rouge selon l'heure et selon la lumière. Les peintres s'exercent utilement à copier un amas d'objets blancs, comme une assiette, une nappe, un lis, donnant à chaque blanc autant qu'ils peuvent sa couleur propre, et aux ombres sur blanc, de même. Le spectateur s'étonne, parce qu'il sait que la partie ombrée d'un objet blanc n'est pas moins blanche que la partie éclairée ; mais il arrive aussi que le peintre marque un peu trop les différences. La pensée se glisse partout. L'autre disait : « Le linge blanc n'a pas de ces taches violettes, je le sais bien. » Mais le peintre à son tour se dit qu'une ombre est toujours violacée au voisinage d'une lumière jaune. Dans le fond je ne crois pas qu'il soit absolument possible de voir sans penser. Et qui jugera ?

Un beau portrait est-il l'imitation d'un beau visage ? Quelquefois oui. Un beau dessin d'un cheval est-il le dessin d'un beau cheval ? Quelquefois oui, mais enfin il faut bien reconnaître qu'un visage ridé, menaçant et même effrayant, ou qu'un vieux cheval, peuvent être aussi des modèles pour le peintre. Bref, la peinture ne peut manquer de s'attaquer au laid. D'autant qu'il est d'expérience que la tentation de faire plus beau que nature conduit à une peinture sans substance, comme est la vertu sans les passions. D'où le peintre viendra à remarquer les rides, les bosses, et enfin tout ce qui fait violence dans le modèle, violence, c'est-à-dire existence, difficile existence. Mais ne va-t-il pas aussi donner trop d'importance à ces accidents ? Sur quoi il faut dire que le dessin est plus aisé à contrôler que la couleur ; une faute de dessin peut être prouvée, et même mesurée, pourvu que le modèle soit présent. Autrement il faut se fier à l'artiste. Mais à qui se fier ? Ingres disait que le dessin est la probité de l'art. Or il existe un dessin fort connu du même Ingres, qui représente une famille et un piano ; et les touches noires du piano sont toutes par groupes de trois ; ce qui prouve que le sage Ingres lui-même ne dessinait pas toujours comme il voyait.

18 novembre 1926.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXIX

Réveillon

24 décembre 1926

[Retour à la table des matières](#)

Voici la Noël. L'hiver des choses commence, mais l'hiver du cœur est fini. Ces lumières au centre de la nuit, et ces chants du Réveillon, mot prodigieux, tout cela signifie l'aurore de l'espérance, qui est la plus belle. Ces promesses du soleil hivernal, toujours plus haut maintenant de jour en jour, froid, mais lumineux, je crois bien que les bêtes en reçoivent de la joie. Si vous observez les oiseaux. c'est une des tâches sacrées depuis qu'il y a des hommes, vous remarquerez que la préparation des nids et la saison des amours commencent bien plus tôt qu'on ne croit. Ce n'est pas une petite chose, lorsque le lendemain est constamment meilleur que la veille. Or la neige peut bien tomber, et le son des chariots nous avertir au matin que la terre est gelée ; il n'empêche que chaque jour après jour le soleil, père de toute vie, va rester plus longtemps au-dessus de notre horizon. Les bêtes ne réfléchissent point là-dessus ; et, parce qu'elles n'en pensent pas long, j'inclinerais même à croire qu'elles ne pensent pas du tout, car penser est quelque chose de complet et de grand, ou bien il n'est rien. Toujours est-il, en particulier pour les oiseaux, que la partie du temps où ils volent, où ils se nourrissent, sera de jour en jour plus longue ; cela signifie plus de vie et plus de mouvement. Observez le vol en crochet du pinson, vous le verrez plus vif ; ce vol plus vif, c'est littéralement

un reflet du soleil plus haut. Car qu'est-ce que pinson vif, si ce n'est graine nourrice, et graine nourrice, c'est soleil. Mais quête et poursuite c'est soleil encore. Le chant aussi du pinson va s'allonger en même temps que les jours ; le chant n'est que force libre, et comme résonance de ces muscles vigoureux, de cette puissante respiration que le vol suppose. Voler, chanter, ce sont des effets du soleil. Ceux qui admirent l'instinct feraient mieux d'admirer la liaison de toutes les choses.

Le chant de l'homme est fils du soleil aussi. Et sans doute les fêtes, dans les anciens temps, furent des mouvements d'allégresse, suite de chaleur et de nourriture, comme on voit que les moucherons dansent au soleil. La nature soutient l'esprit. Mais ici, à la Noël, exactement fête de l'homme renaissant, c'est l'esprit qui va devant. C'est l'esprit qui allume tous ces soleils d'avance, cierges et lanternes. Car à la Noël on peut bien prévoir le printemps, on ne peut pas encore le pressentir. Il faut de longues annales et des observations accumulées pour qu'on sache, deux ou trois jours après le solstice, que quelque chose recommence, l'année, qui est comme une journée, et qui est comme une vie. C'est pourquoi cette poésie des Noël's sonne plus juste encore que le chant de l'oiseau. Le chant de l'oiseau est à peine un signe ; il n'est qu'un effet. Il forme harmonie avec le réveil de toutes choses, et ce n'est pas peu. Le chant de Noël est faible et seul, dans une nature encore endormie et triste ; mais aussi il prend sa force dans la commémoration, et, traçant les chemins de Mémoire, qui est mère des Muses, il s'imite lui-même et se répète, selon une règle inflexible, qu'on ne trouve point dans le chant de l'oiseau. Le chant de l'oiseau est comme le bruit des sources et comme le bruit du vent ; il ne dit que ce qui est. Le chant humain veut dire ce qui fut et ce qui sera, ce qui recommence, ce qui veut ressembler à soi. Il y a de l'attention dans ces couplets qui reviennent, et de l'attente aussi, car c'est le même mot. Cette parfaite mesure, ces modulations réglées, ce scrupuleux recommencement, c'est l'imperturbable foi, et c'est la religion essentielle. Non pas la joie, fille du corps, mais l'espérance, fille d'esprit toute. Écoutez ce chant solitaire, à quoi rien ne répond. C'est la fête de l'Esprit.

24 décembre 1926.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXX

Le chant et le cri

8 juin 1927

[Retour à la table des matières](#)

Tout ce qui va mal va de soi. Une faute de calcul va de soi. Une panique va de soi. Un naufrage va de soi. Il ne faut point d'attention pour tomber ; la nature s'en charge. Il n'est pas difficile d'être sot ou maladroit. Il n'est pas difficile d'être injuste. Penser qu'on n'y peut rien, et que tout va comme un homme qui trébuche et tombe, ce n'est pas difficile non plus. Ce sont des discours croulants. Contre quoi je vois que le poète travaille ; car il pose ses mots d'aplomb ; et, bien mieux, il les règle d'avance. Sans savoir encore ce qu'il va dire, il a juré de le dire selon la mesure. Après cela il peut bien chanter que tout s'écroule ; je ne le crois point ; cette sévère loi de son discours me fait entendre tout le contraire.

La musique nous recompose peut-être encore mieux. Plus profondément ; car le cri est au-dessous du mot ; c'est l'animalité pure ; et c'est à ce niveau que la musique nous reprend, voulant nous faire entendre qu'avant de bien penser, avant même de régler la parole, il faut régler le gémissement et l'aboiement, qui sont nos premières erreurs et peut-être nos seules erreurs. Si tu veux penser, commence par ne pas crier. Un cri c'est une chose qui tombe, c'est une chose qui vieillit. Le son au contraire est un miracle de constance ; le son est un cri qui ressemble à lui-même ; le son prend comme loi d'être ce qu'il est, de

demeurer ce qu'il est. Par ce beau travail de s'écouter soi, l'homme se nettoie de hasard ; il se commence lui-même de façon à pouvoir se maintenir. Telle est sans doute la première pensée, et la première forme du vrai. Mais le commun langage pousse encore plus loin, disant qu'un bon chanteur chante juste. Je puis ce que je veux, voilà le thème de tout chant. Celui qui ne croit à rien ne peut chanter.

Tout chant exprime donc la foi en l'homme, et prêche d'exemple, ce qui va bien plus loin que des mots. C'est prouver la liberté par l'œuvre ; mieux encore par l'acte. La musique est plus puissante que les autres arts en ceci qu'elle a besoin d'hommes libres ; comme elle a été faite, il faut qu'elle soit refaite, et toute portée à bras. Elle signifie que la vertu est toute de l'instant et ne s'amasse point.

Mais voici qu'elle reçoit des choses un étrange secours. Il arrive, comme on sait trop, que le cri déforme la musique. C'est une sévère loi, que la liberté se perde si elle ne s'appuie sur le monde. Le chant a une façon à lui de tomber, dans ces chevrottements, dans ces glissades continues d'un son à un autre ; c'est l'animal qui revient. La même flatterie et la même indulgence à soi se remarquent dans le violon, trop près de l'homme, et trop fidèle aux petites fautes. L'instrument mécanique, orgue ou clavecin, conserve les degrés et les différences. « Bien tempéré », dit le livre d'ordre, ce qui signifie que tout ce qui est ambigu et séduisant est ici tranché net, et que l'ordre est mis au-dessus du plaisir. L'esprit retrouve donc sa propre loi dans l'œuvre de l'artisan. Il faut que l'homme soit tout à fait un homme, sur les marches de ce grand escalier. On sent bien que l'orgue ajoute au chant la sécurité, qui est majesté. La chose nous est maintenant servante, rude servante. Telle est, en bref, la charte de l'homme. Bach triomphe ici ; mais trop fort peut-être de la règle extérieure ; ainsi sont les artisans, les plus libres parmi les hommes, et les moins soucieux aussi de l'être. En Beethoven tout est créé de nouveau à partir du chaos et des éléments. Et, par cette rencontre qu'il ne pouvait plus entendre les sons, témoins extérieurs, il eut à faire et à vouloir sans cesse, selon la loi intérieure seulement. Sans récompense. Ce discours de l'homme à l'homme a retenti dans l'histoire ; et ce n'est pas fini.

5 juin 1927.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXXI

Dessin et peinture

12 mars 1928

[Retour à la table des matières](#)

Un chanteur est bienveillant, par l'attitude qu'il prend. Envers lui-même aussi. C'est pourquoi il y a toujours opposition entre un drame bien noir et les chants et récitatifs qui le traduisent en opéra. La musique n'exprime pas les passions, elle les efface ; encore bien mieux dans le chanteur, quand il se prépare, ménage son souffle, et enfin se gouverne lui-même. La tragédie mesure déjà la terreur et la pitié ; elle nous en éloigne, à distance de vue. Il me semble que l'opéra les éloigne un peu trop, au delà de ce qu'on peut appeler la distance de sentiment distinct. La musique cependant nous prend au corps et nous allège, comme au concert ; d'où nous nous trouvons plus disposés peut-être à contempler de grands tableaux de nature, ou des cortèges, ou des cérémonies, ou des danses, qu'à suivre des actions individuelles. Le roi de tragédie est un homme ; le roi d'opéra est une institution.

Celui qui dessine est bienveillant. Lui aussi se prépare ; lui aussi se délie. La violence briserait la pointe du crayon. La satire tue aussitôt le dessin. Le commun langage dit un méchant dessin pour dire un mauvais dessin. Un dessin ne peut être juste en sa forme que s'il est juste en son trait, c'est à-dire pur, non pesant, non brutal, non grossier. Un vieil usurier, par la pointe de Rembrandt graveur, est aussi beau, ou presque, qu'un enfant. Non point par

artifice, mais par cette justesse du trait, que l'on voudrait appeler aussi justice. La ligne sans colère, et en même temps l'exacte proportion des parties, nous disposent à saisir l'équilibre vital, aussi assuré en ce visage d'usurier qu'en un crocodile, qu'en un serpent, qu'en une fleur ; au lieu que la passion dessine un serpent hideux, aussitôt reconnu par l'horreur, mais qui ne ressemble point à la nature. Une gueule de serpent qui s'ouvre, nous la voyons toujours trop grande, comme nous voyons trop grand un nez impérieux, trop enfoncés et trop noirs des yeux méchants, et ainsi du reste. C'est le mouvement d'attaque ou de défense qui fait la caricature. Valéry a dessiné en ses vers un serpent qui est une sorte de monstre, et un raccourci de toutes les privations, méchant. Il est vrai de dire que la poésie nous sauve encore d'horreur par ses moyens propres. Mais le graveur fait ornement du serpent tel qu'il est, si bien fini, si parfait en lui-même ; nullement diabolique. C'est l'imagination qui est diabolique.

Il est difficile de dire comment la peinture exprime le vrai du modèle, toujours selon la justice contemplative, mais par d'autres moyens encore, par d'autres gestes, par d'autres préparations. Cet art est plus secret sans doute que le dessin. Le dessin en sa perfection ne retouche guère ; la peinture n'est que retouche. Un honnête peintre trouvait souvent à dire d'un tableau : « Ce n'est pas assez peint. » Touche sur touche, voilà le peintre.

Je remarque ici encore un mouvement mesuré et décidé, sans aucun emportement. Mais, ce mouvement, qui pose la touche et s'en retire, nie le dessin. Ce n'est plus une forme limitée et circonscrite qui va paraître ; ce n'est plus cette suffisance de l'être limité à soi. Dans un portrait peint de Rembrandt, la ligne qui limite le haut de la tête est insaisissable ; mais plutôt il semble que le portrait surgisse ou ressorte de l'ensemble des choses, dont il n'est point du tout séparé. Ce fond souvent indistinct, d'où ressort le portrait peint, c'est la merveille ; c'est le monde, plus ou moins effacé, mais présent par la liaison, par le passage ; c'est l'ombre universelle. Si le fond est un paysage, ou un mobilier, ou une tenture, la merveille de participation est plus rare ; le dessin ici guette le peintre. La condition de la peinture n'en est pas moins la même. Il faut que cet homme peint soit dans l'ensemble des objets, qu'il en soit éclairé, porté, nourri. Et c'est peut-être le propre de la peinture, opposée en cela au dessin, de représenter l'insuffisance de l'être particulier. Relisez le Platane de Valéry. Le dessin serait ici bien inférieur au poème ; mais la peinture en approcherait.

12 mars 1928.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXXII

Le cheval ailé

5 février 1929

[Retour à la table des matières](#)

Dire qu'un cheval a des ailes, c'est bien facile ; l'imaginer est impossible ; les ailes ne tiennent pas ; elles sont aussi étrangères au cheval que peut l'être un pompon ou une aigrette. Car où sont les os et les muscles qui commanderont l'appareil volant ? Le poitrail et l'épaule sont orientés vers les puissantes pattes ; cette mécanique devrait être remontée vers l'aile, toute changée en aile, et le cheval ne serait plus un cheval. Il suffit d'avoir découpé un perdreau ou un faisán pour savoir que le moteur de l'aile n'est pas peu de chose. Tout l'oiseau est aile.

Il ne manque pourtant pas de sculpteurs qui ont attaché des ailes au dos d'un cheval ; ces sculpteurs-là n'étaient nullement architectes ; ils ne construisaient pas leur animal ; leur pensée n'allait pas jusqu'aux muscles et jusqu'aux os ; ils se bornaient à produire par le marbre ou le bronze une fantastique apparence. Or, cette apparence, je la vois et je la touche, mais je refuse en même temps de la voir et de la toucher. Je ne puis percevoir que ces ailes appartiennent à ce cheval. Je suis sculpteur aussi, moi qui regarde. Il faut bien que j'attache ces ailes sur ce dos, où elles n'ont point de lieu. Je ne le puis. C'est comme si on me donnait à percevoir une énorme coupole de pierre, suspendue sur trois colonnes grêles. Mais l'architecture ne peut mentir ; la

pesanteur défait aussitôt de tels monstres, ou bien c'est qu'ils seraient en carton et en toile. Or l'œil du spectateur est fort exigeant là-dessus ; il cherche la masse réelle et l'équilibre vrai. Et c'est peut-être la raison qui fait que les marques du temps plaisent ; car elles révèlent la pierre. Un décor de toile et de plâtre ne s'use point de la même manière qu'un pilier de pierre. Il y a donc une probité de l'architecture, qui lui est inhérente. Et c'est peut-être ce qu'entendait Michel-Ange, quand il disait que l'architecture est l'institutrice des autres arts. Toujours est-il qu'un cheval ailé n'est point possible, et ainsi n'est point vrai ; d'où j'ai grand'peine à le trouver beau.

Ces remarques mènent loin. Car la *Victoire de Samothrace* a des ailes aussi ; et je ne puis m'empêcher de vouloir les joindre à ce dos humain, qui aussitôt les refuse. Clavicules, omoplates, muscles de l'épaule, ont déjà leur emploi, qui paraît dans leur forme. Où le bréchet de l'oiseau ? Où la masse musculaire qui le porte dans l'air ? Je n'en trouve point la place ni la forme en ce corps de femme. Ainsi ces ailes n'y tiennent pas plus qu'un casque ou un manteau. Quant aux hanches et aux cuisses, puissants organes de saut et de course, quels sens ont-ils en un être qui peut s'envoler ? Ces ailes sont donc littérature seulement ; elles me disent que la victoire plane et glisse sur l'air ; elles me le disent, mais je ne puis le voir ; je ne puis construire cette sorte de monstre qui m'est proposé. Il me semble que je m'éveille d'un rêve. Car, dans les rêves, les morceaux des choses sont attachés n'importe comment. Je marche sur les eaux ; je flotte dans l'air ; je nage dans l'air par un petit mouvement des pieds et des mains. Rien n'est moins architectural qu'un rêve. Mais aussi je ne crois point que de telles fictions puissent jamais être belles. Comme dans ces *Assomptions* que l'on connaît ; la peinture de ce corps humain devrait signifier qu'il tombe ; elle n'arrive pas à me faire percevoir qu'il monte ; ces anges ailés qui le soulèvent ne peuvent même pas se porter eux-mêmes. Au contraire, dans cet esclave fatigué que Michel-Ange dessine, et dont la tête penche sur l'épaule, quelle architecture !

5 février 1929.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXXIII

L'acteur sur l'écran

7 février 1929

[Retour à la table des matières](#)

« Il y a dans le cinéma, disait cet homme, un contentement de soi qui m'irrite. Je lis partout que cet art cherche et progresse ; je lis, cela partout excepté sur l'écran. Tout au contraire je vois qu'on ne s'occupe plus de donner à ces mouvements de foule, à ces fuites, à ces rixes, à ces bousculades, seulement un peu de vraisemblance. Et, du moment que le spectateur devine ce qu'on veut lui représenter, il semble que cela suffise. Une convention s'est faite, comme en nos langages, si promptement abrégés et déformés. Il est admis maintenant, il faut bien le croire, qu'un homme qui court laisse derrière lui une douzaine de pieds en rosace ; et cette apparition de pieds immobiles signifie que l'homme court ; et l'homme qui ôte son chapeau esquisse à partir de sa tête une sorte de pont fait de chapeaux innombrables. Je vois ici de la négligence ; car, pour certains mouvements de l'eau, des arbres, de la fumée, l'apparence est sans reproche ; mais évidemment, dès que les passions sont en scène, l'acteur ne se soucie nullement de peindre ; il lui suffit de signifier. Vous avez compris que nous nous battons ? Il n'en faut pas plus. J'entends qu'il n'en faut pas plus à l'acteur, si évidemment occupé de lui-même et content de lui-même. Enfin, au lieu de s'adapter au public, on espère que le public s'adaptera ; on veut qu'il s'adapte. Il faut croire que les hommes se laissent

aisément persuader d'avoir du plaisir. Cette assurance d'un côté, cette obéissance de l'autre, j'avoue que cela fait un autre spectacle, instructif certes, mais attristant. »

« Je n'y vais plus, lui dis-je ; et je fais donc bien de n'y plus aller. Ici je crois qu'il faut résister ; car c'est l'argent qui fait sentir sa pression irrésistible. Oui, c'est bien l'argent. Le cinéma ne se propose point ; il élimine les autres spectacles, par cet avantage bien clair qu'il a d'occuper en même temps mille salles par une seule troupe d'acteurs, et encore mille fois. Aussi peut-il payer royalement les acteurs, et les retenir ; aussi peut-il payer les critiques, qui de bonne foi se creusent la tête, et nous composent une philosophie de l'écran, destinée à nous faire oublier cette multitude de pieds, de mains et de chapeaux dont vous parliez, et que je connais trop. Ces spectateurs sont bien touchants, qui donnent raison à leur intelligence, et qui donnent tort à leurs yeux. »

« On nous raconte, dit l'homme, que les acteurs américains étudient, en des miroirs grossissants, les moindres mouvements de leurs traits. Et je vois bien qu'ils tirent de leurs sourcils, de leurs yeux, de leur bouche, d'étranges mouvements, et parfaitement réglés. Mais si cela exprime la terreur, la moquerie, le chagrin, c'est ce que je ne puis dire ; ce sont des grimaces qui prennent sens par l'événement, au lieu que l'événement devrait prendre sens par les signes. »

« Monde à l'envers, dis-je ; et il n'en peut être autrement, si vous réfléchissez à ceci que l'acteur est son propre juge, et que jamais il ne lit l'effet des signes qu'il lance sur les mille visages d'un public. Le public est fait d'autres acteurs dont chacun pense à soi, et d'un directeur de troupe qui imagine le public, sans jamais le voir, et qui juge par les profits. Ce public invisible, et cet acteur devant ce miroir, ce sont de grandes images du gouvernement peut-être. L'acteur est loin ; l'acteur est sourd ; l'acteur est imperturbable. Vais-je siffler ? Je ne siffle point un acteur sourd. Je n'applaudis point un acteur aveugle. Je ne forme pas un complot de gloire avec un ambitieux qui se sépare de moi. Je ne regarde pas mes sentiments dans un miroir qui ne me renvoie rien. C'est l'humanité même qui est défaite par l'art de l'écran. L'homme est jugé ainsi qu'un animal qui saute, qui griffe, qui rugit. Il faut que la pensée soit effacée en cet étranger ; aussi la plus grande erreur de ces acteurs est certainement d'avoir pensé au théâtre. Nul rapport de la salle mécanique au salon de compagnie où des conventions règlent l'usage des signes et même le plaisir et la peine. Il y a cinquante siècles entre l'un et l'autre. Comment il faudrait faire ? Si je veux le dire utilement, il faut que je m'éloigne de ces cinquante siècles ; et ces gens sont pressés. »

7 février 1929.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXXIV

La pythie

28 février 1929

[Retour à la table des matières](#)

Je vois revenir un jeu sophistique que je me contentais autrefois de mépriser, mais qui jette maintenant une sorte de lumière au souffle du génie. On veut prouver que tout ce qui est apprêté et travaillé est mensonge. L'art est mensonge, car ce n'est certes pas du premier mouvement, sans contrôle et surveillance de soi, que l'on sculpte, que l'on fait un beau vers, et choses de ce genre. La vertu est mensonge, car ce n'est certes pas de premier mouvement que l'on est courageux, sobre, patient ; il faut gouverner les premiers mouvements, ceux qui se feraient seuls et sans nous ; il faut couler à fond certaines pensées qui ne sont pas belles, certains désirs dont on n'est pas fier. Mais suivons cette étrange idée. La vérité est mensonge, car ce n'est certes pas du premier mouvement que l'on saisit la chose et l'homme comme ils sont. La première apparence est toujours trompeuse ; il faut de grands détours et de longues préparations pour apercevoir seulement l'ordre du ciel, qui est pourtant le moins caché de tous. Par exemple le mouvement apparent du soleil, qui est d'est en ouest, nous paraît d'abord vrai ; et le vrai mouvement, qui est d'ouest en est, n'est point d'abord visible, attendu qu'on ne voit point les étoiles en même temps que le soleil ; il faut donc observer comment changent les étoiles de nuit, ce qui veut du temps, et rapporter ce changement au soleil, ce

qui veut raisonnement, c'est-à-dire gouvernement des pensées. Nous voilà au bout du paradoxe. Expliquant cela, nous mentons, car nous n'exprimons pas le premier état, l'état ingénu de nos pensées. Nous composons avant de dire. Mais qui donc croit sa première pensée ? Qui la dit sans précaution ? Attention ici. Il n'y a que la Pythie qui soit vraie, c'est-à-dire une folle ; elle participe au monde ; elle se tord selon le monde, comme une corde au feu. Elle mugit ; tel est le vrai de sa nature.

Cela ne va pas ; nous sentons que toutes les notions ici sont tête en bas. Et cela fait voir qu'il ne suffit pas de quelques abstractions irritées pour tout résoudre en désespoir. Nous ne sommes pas des machines à penser qui donneraient un résultat lisible, comme font les machines à peser et à compter. Nous sommes en mouvement et changement ; ce que nous allions penser, déjà nous ne le pensons plus. Et le mouvement est en deux sens ; ou bien nos pensées se défont et nous emmènent dans une rêverie incohérente ; ou bien nous les fixons et ordonnons, résistant à cette sorte de dissolution qui ressemble à la fonte des neiges. Par exemple je défie bien un homme de connaître et de reconnaître le plus cher de ses sentiments s'il se laisse couler lui-même comme l'eau. Il faut faire le sentiment, et le porter, et en jurer. De même il est tout à fait impossible qu'un homme dise ce qu'il pense, ou seulement le sache, s'il se regarde penser. Physique, géométrie, droit, tout s'écroule alors comme château de cartes. Il faut construire et garder ses pensées comme des forteresses. Ces remarques remuent un peu vivement ce qui est dit d'ordinaire de la réflexion. Et cela fait voir que, sur les pensées, on improvise aisément n'importe quoi. Méfiez-vous de la philosophie. Cette personne de bon accueil est bien trompeuse.

Construire et garder ses pensées, c'est ce qu'à l'école on appelle tout simplement travailler. Et le fait humain c'est que, plus on travaille, mieux on sait, comme l'éclipse le fait voir, épouvantail à ceux qui n'ont point travaillé, fait prévisible et calculable à ceux qui ont gouverné leurs pensées. Et sans doute nous n'arriverons jamais à mettre en clair tout ce que la Pythie exprime, et la Pythie c'est vous, c'est moi aussi bien. Mais un peu de paix et un peu d'ordre dans nos perceptions, c'est quelque chose. Passer de l'apparence au réel, pour une chose, et puis pour une autre, voilà le travail d'homme. Au contraire les mots sans les choses nous tromperont toujours. Mais, par une naturelle compensation, ne serait-ce point la prose du vrai poète ?

28 février 1929.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXXV

Cortèges

27 avril 1929

[Retour à la table des matières](#)

Je trouvai dans le R. P. Philéas comme une troisième jeunesse, un mouvement tout militaire, et une liberté sans précaution. « Quel sermon, lui dis-je, quel argument ? Allons, dites vite, et ne m'épargnez pas. » Les yeux brillants de victoire, il me dit : « Sermons ? Arguments ? Moyens du diable. Sachez que je ne parle plus et que je ne pense plus. Je peins. »

« Bel art, lui répondis-je, mais long et difficile. Voyez cette boîte de couleurs, elle m'a appris, du moins, que je n'y entends rien. »

« Toujours, dit-il, toujours dans les apparences. Quand vous auriez talent et génie, le monde n'est point sur vos petites toiles. »

Cette rencontre était sur la dune, merveilleux tapis, à la bordure des rochers noirs, devant le seigneur Océan, désespoir du peintre. « Ne m'entendez point mal, reprit-il. Je peins par des réalités, selon les leçons de Dieu. »

« Oui, dis-je, comme peint l'homme qui plante des arbres, et qui laisse faire la sève et le vent. Quel dessin de branches tordues, sans la moindre faute ! Et comme peint l'homme qui sème le blé ; ce vert n'est point sur nos palettes. Et comme le jardinier qui, de sable ou de gravier, de buis ou de lierre,

de lilas, de myosotis, de roses, de marguerites, et de terreau brun, et de frais gazon, compose un tableau véritable, un tableau qui change selon le ciel et la saison. »

« Encore bien mieux, dit-il. Je peins des cortèges non pas des apparences de cortèges. Mes couleurs sont de vrais hommes, rouges, noirs, verts, blancs. Je les range selon les affinités et les contrastes. Oui, je rassemble en un tapis vivant toutes les forces et toutes les passions, tout ce pouvoir d'inventer, de critiquer, et de nuire. Bien plus, cette peinture de l'ordre, qui est l'ordre, je la mets en marche sans la rompre, par la seule vertu des couleurs. Et chacun d'eux, au lieu de se dire qu'il est un homme, qu'il vaut tout homme, et de chercher son droit et son désir, se dit seulement qu'il est vert, ou qu'il est rouge, et qu'ici est son rang et sa place, n'en pense pas plus, et se trouve parfaitement heureux. Que dire du spectateur, qui attend, qui voit venir cette chose heureuse et souveraine, qui s'emplit de ce bonheur, qui envie seulement d'y être incorporé, qui rêve d'être vert, ou rouge, ou noir, ou blanc, lui aussi ? Une même idée en tous, ou plutôt une même substance en tous, qui est l'ordre, et qui n'est que l'ordre, et qui se passe de raisons. Pendant que vous vous cherchez et que vous doutez, car les possibles ne sont rien encore, eux, ils se trouvent et se pensent, l'un grenadier et l'autre cavalier, l'un diacre et l'autre évêque, sans aucun doute. Il m'a fallu quelque temps, mon cher, pour apercevoir que le dogme est tout entier dans cette réelle peinture, et que la preuve est bien faible. Qui prouve, c'est qu'il doute. Tout art se passe de preuves, comme vous savez bien. Mais vous n'avez pas assez pensé que l'art des cérémonies et des cortèges est le plus puissant de tous, et le plus populaire. Une seule de mes peintures efface tous vos articles. Aussi pourquoi dissimuler, et pourquoi ruser ? »

« Savoir, dis-je. Vous m'expliquez pourquoi l'église et l'armée ensemble gagnent toujours. Comprendre est quelque chose. Comprendre est plus fort que réfuter. »

« Et il est vrai, dit-il, que j'ai souvent pensé que vous compreniez trop bien le dogme et trop bien la monarchie. Cela serait pire en effet que de réfuter. Mais, mon cher, si nous sommes d'accord sur les mœurs des hommes, rouges, verts ou autrement, nous serons d'accord aussi sur les moyens de les gouverner et de les sauver ; car vous n'allez pas laisser le cortège multicolore errer sans chefs et sans règles ? »

« Je ne sais, lui répondis-je, notre histoire finira peut-être par quelque Léviathan se tortillant au soleil sans rien comprendre à rien. Seulement, alors, il faudra ruser de nouveau comme au commencement et rouvrir l'école où l'on apprend à douter et à critiquer. Nous nous retrouverons, mon cher, à la millièème année du voyage. »

Déjà il s'éloignait à grands pas.

27 avril 1929.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXXVI

Clochers

3 mai 1929

[Retour à la table des matières](#)

J'ai remarqué un défaut assez commun dans les églises neuves et dans les projets d'église ; le clocher est trop haut. Au reste il ne manque pas d'églises déjà anciennes qui montrent la même disproportion entre la masse et les tours. Il y a souvent du bonheur dans ces édifices qu'on dit inachevés. Il se peut que les tours de Notre-Dame de Paris attendent deux flèches démesurées ; pourtant on ne désire point et on imagine mal ces deux frêles pyramides ; il semble au contraire que les deux tours se soient trouvées achevées en dépit des ambitieux projets. La juste proportion a parlé à tous ; la base a réglé la hauteur. Le monument s'est montré meilleur juge que l'architecte. Le secret de ces harmonieux édifices est sans doute qu'élevés assez lentement, et jugés par les générations successives, ils ont effacé les plans et dessiné d'eux-mêmes à tous les yeux la hauteur qui convenait. Il s'en faut de beaucoup que l'église du Sacré-Cœur offre à nos yeux cette sage mesure et cette sorte de pudeur des lignes verticales. La même erreur m'est apparue dans le projet, non encore réalisé, d'une église de village. L'ancienne église avait été changée en un tas de pierres par les combats de la célèbre Route des Dames ; mais cette église avait déjà l'aspect d'un tas de pierres pour le principal ; le clocher s'élevant à peine au-dessus du toit. L'église neuve, autant qu'on en peut juger par un dessin d'architecte, est assez simple et robuste, et copiée sur de bons modèles,

si ce n'est que le clocher y est comme ajouté et étranger. Amiens et Bourges, par exemple, offrent une masse plus puissante, mieux ramassée. Il me semble que les Pyramides, formes naturelles d'un tas de pierres sur un tombeau, donnent les limites de l'ambition permises. On peut faire grand, mais sur large base. L'orateur qui fait des clochers démesurés étonne et ne rassure pas. Je vois, au contraire, que le vrai orateur s'élève comme les montagnes, par contreforts et versants. Ou bien, pour choisir une métaphore qui convienne mieux à cet art en mouvement, je le vois qui trace une trajectoire de grande portée, au lieu de lancer une fusée tout droit en l'air.

La hauteur est ridicule ; c'est la masse qui compte. Je pensais, comme tout le monde, en ces temps-ci, à la célèbre doctrine de notre Sorbonne militaire. L'offensive à tout prix, c'était une sorte de clocher trop haut. Quand on en est seulement au projet, il est bien facile d'élever encore un peu le clocher. Toutes les Sorbonnes se ressemblent. On a vu s'élever aussi la sociologie en projet ; la société était tout ; l'individu n'était rien. Rien ne coûte à l'ambition parlante. Une seule idée s'élève, comme une fusée. Mais il y a d'autres idées, qui feront contreforts et soutiens. Platon s'est élevé plus haut que personne, mais il a suivi la forme pyramidale.

Ses recherches dans tous les sens et en étendue de pays sont en proportion avec l'élan qu'il veut nous donner. Et souvent ceux qui le lisent estiment que la route ne monte guère, comme ces impatients qui s'approchent de la montagne. En revanche le lecteur fidèle se trouve ambitieux sans le savoir, et porté au delà de son espérance. Ruse, patience et chemins tournants. Mais cet art est bien caché. En revanche l'architecture, par cette pesanteur toujours sensible qui est sa loi première, nous offre aux regards la juste image de notre puissance. Et, à tous ceux qui entreprennent, que ce soit roman, usine, magasin de nouveautés, bataille, ou doctrine, la forme pyramidale est le meilleur modèle. C'est pourquoi, imitant un mot célèbre, je dirais à l'ambitieux : « Mon fils, tu fais des clochers trop hauts. »

3 mai 1929.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXXVII

L'action sur l'écran

28 octobre 1930

[Retour à la table des matières](#)

L'art de l'écran est impénétrable, par la même raison peut-être qui fait que l'industrie des avions et des dirigeables est impénétrable. En apparence c'est le public qui mène la danse, et qui veut admirer toujours du nouveau ; en réalité je vois des hommes actifs et ingénieux qui ont une grande situation et qui s'y accrochent. Les fonds de publicité attirent la foule et font taire la critique. Voilà un beau thème pour les marxistes, puisqu'on voit par de tels exemples comment une certaine manière de gagner sa vie compose les idées d'un homme concernant le beau, le bien, et tout l'avenir de notre espèce. Le phonographe arrivera et arrive déjà à changer l'amour de la musique et même les règles de la composition musicale, et toujours par la tyrannie cachée d'un avaricieux qui a ses fonds placés dans l'industrie des disques, et qui presse fort les inventeurs, les constructeurs, les vendeurs, et les agents de publicité.

Une telle idée s'étend prodigieusement ; je voulais seulement comparer l'art de l'écran et l'art du romancier, sujet proposé ces temps-ci par quelque agité du royaume des ombres parlantes. Ce n'est qu'un genre d'affiche lumineuse, mais je m'y laisse prendre. Le sujet est beau et neuf. En apparence rien ne ressemble plus à un récit qu'une suite de tableaux animés. Mais il faut

penser à un récit dans une grange ; il faut penser à cette magie des paroles, qui sont ici le seul moyen, ou presque ; aussi au narrateur, qui, à lui seul, est tout le spectacle ; aux chandelles de résine de l'ancien temps, aux ombres dansantes, à la nuit du dehors ; écran prodigieux sur quoi l'imagination se joue, nourrie d'attente, de peur, d'enthousiasme, et de sagesse aussi. Tout est passé, dans le récit ; il n'en est plus rien que ce ton uni de la parole, ce ton propre au récit, et musicalement réglé dans l'ancien vers épique, qui effaçait si bien le cri. Ce ton de simplicité, et qui s'abaisse encore un peu dans l'extrême du tragique, est celui que l'on entend encore dans les vrais romans, où les choses effrayantes nous regardent à travers les mots les plus ordinaires. Et je ne pense pas seulement à l'art de Stendhal, si dépouillé. Le simple récit de *l'Île au Trésor*, qui plaît par l'action et le mouvement plutôt que par les pensées, donnerait occasion aux mêmes remarques. L'homme qui raconte a vu ces choses, il en est revenu, il les juge. Cette couleur passée, en si grand contraste avec mes perceptions présentes, est sans doute ce qui compose tous nos sentiments sans exception, à coup sûr les sentiments du lecteur. Un coup de pistolet réel n'ajouterait rien au récit d'un combat ; bien au contraire, cette couleur crue et inimitable de l'événement présent ferait une monstrueuse tache dans ces perspectives du passé, comme une motte de vrai gazon dans un Corot.

L'art de l'écran me semble, et surtout quand il parle, jeter aux yeux et aux oreilles un instant qui est présent, et qui cesse aussitôt de l'être, recouvert par l'instant suivant, à peu près comme dans l'action même, et selon la même loi d'emportement, quoique atténuée par mille signes rassurants qui nous maintiennent dans la position du spectateur. En cela l'art de l'écran est un art. Mais son objet n'en exclut pas moins cette rêverie sur le passé, cette saveur du passé qui est le romanesque même. Le présent y est tout ; et ce que je verrais de neuf en cet art, ce serait le présent contemplé. Je me risque à dire que l'instant fugitif n'est pas ici l'objet de choix, mais que ce qui plaît surtout, c'est le mouvement revenant, comme des vagues de la mer, ou les remous d'une foule, ou le travail, ou la danse, ou encore les mouvements ordinaires d'un phoque, d'un lion, d'un oiseau. L'objet propre à l'écran serait donc plutôt l'éternel présent que le temps véritable. L'avenir et le passé sont exclus de ces images mobiles, absolument précises, et tout de suite absolument oubliées. L'écran n'arrive donc jamais à imiter le roman, ni le roman à imiter l'écran, non pas même un petit peu. Les pires œuvres, dans les deux genres, le montrent aussi bien que les belles.

28 octobre 1930.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXXVIII

Disques

1^{er} novembre 1930

[Retour à la table des matières](#)

Lorsque Caruso ou Chaliapine commencent à chanter, on se retourne ; on cherche le puissant animal qui rugit selon la mesure ; on ne trouve qu'une boîte et un disque tournant. Il manque quelqu'un. « Que serait-ce, disait ce professeur d'éloquence, après avoir lu un discours de Démosthène, que serait-ce si vous aviez entendu le monstre lui-même ? » Or vainement la boîte mécanique nous restitue les sons et le souffle ; nous n'entendons toujours pas le monstre lui-même. Et quand les apprentis orateurs auraient eu un disque du fameux *Discours pour la Couronne*, ou d'une *Philippique*, il aurait manqué encore l'homme, l'auditoire, la situation, tout ce qui accompagnait et soutenait le rugissement. Mirabeau et Danton ne revivraient point par le seul bruit. Quand nous entendrions Bonaparte en colère, et même le bruit de son pas précipité, cela ne nous remettrait point en esclavage, ni en attente de ce qui va suivre, car tout cela est passé, qui ne sera pas deux fois, et les suites mêmes sont passées, qui ne seront pas deux fois. Ce qui fait la beauté du récit, c'est la couleur passée, l'éloignement, et la juste proportion entre toutes les parties du fantôme. Conservez la voix, qui vous perce l'oreille et le cœur ; conservez encore la forme et le mouvement ; vous n'avez toujours pas conservé l'homme, les hommes, le moment. Les moments passés ne seront plus ; tel est le sens du

récit. Et quand on dit qu'un grand historien ou un grand poète font revivre le passé, il faut savoir aussi que le lion est mort ; sans quoi on irait aux épieux. Si Bonaparte vivait, je serais soldat, conspirateur ou marchand ; je l'entendrais de ma place et je pousserais en même temps mes actions. Le soldat, le conspirateur, le marchand n'ont de réalité que par une distance certaine à cette terrible voix. L'entendre de près, c'est le moment des poignards. Si la situation est imaginaire, que la voix le soit aussi.

Quel rapport à mon Caruso, et à cette puissante voix sortant d'une petite boîte ? Assez évident, il me semble. Car la situation de Caruso chantant est passée pour toujours. Je ne suis plus écrasé dans une salle ; je ne participe plus à cette masse humaine ; je ne fais plus écho à ce chant, écho avec deux ou trois mille enthousiastes. Il ne chante plus pour moi, pour nous. Il ne sait plus que nous l'écoutons. Il ne porte plus de sa seule voix ce magnifique silence, qui va retomber en bravos. Cette voix ne communique plus de lui à nous ; ce silence ne communique plus de nous à lui. La simple entrée d'un acteur ou d'un chanteur n'est pas deux fois la même ; elle dépend de lui, de moi, et de tous. La musique et le théâtre sont des événements de société. Vous n'accepteriez pas de rejouer une partie de cartes, la même absolument ; et cette idée est absurde, car, pour qu'elle fût la même, il faudrait que chacun la jouât pour la première fois.

Ainsi cette seconde fois serait la première. Cette folle idée nous glace. C'est pourquoi ces parties de passé qui renaissent intactes nous feraient stupides ; mais heureusement le disque s'use, ou l'aiguille est mauvaise ; nous nous retrouvons, en notre temps et en notre âge, par ce souci de mécanicien ; nous sommes alors trop petits pour cette voix. Elle-même est petite par là. La tempête que j'écoute maintenant, ce n'est pas seulement du bruit ; tous les arbres saluent ; l'eau coule sous la porte ; c'est une journée qui passe ; ce moment avance et ne reviendra plus ; un chant est aussi un moment de nature ; nous y sommes de tout notre être, et cela veut dire qu'il ne sera plus jamais ; ce sentiment qui nous presse est ce qui chasse l'ennui. Au contraire l'idée seule que l'on pourra recommencer fait naître un ennui subtil comme ce léger grincement de la mécanique.

1^{er} novembre 1930.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

LXXXIX

Le commun langage

2 avril 1932

[Retour à la table des matières](#)

Un des effets de la culture est le respect du commun langage. Les savants parlent jargon et parviennent à une clarté sans reproche, par watt, ampère, entropie et le reste. Ce qui est remarquable c'est que l'écrivain ne recherche jamais la clarté par ces moyens-là ; il ne met pas, en avant de ses essais et de ses poèmes, un lexique de termes inventés ou définis. Il ne dit jamais, et ne pense jamais, que la langue des bonnes femmes est un mauvais instrument, et une sorte de lyre mal accordée. Au contraire sur cette lyre accrochée à l'arbre, et aussi naturelle que l'arbre, il frappe, écoute, et s'instruit. Telle est la position du poète, de l'orateur, de l'écrivain. Mais comment comprendre que la langue de tout le monde soit le meilleur instrument pour penser ?

Il est maintenant familier à beaucoup qu'un organisme vivant a pu se former, à travers les générations, par l'élimination des êtres les moins adaptés ; et cela explique assez bien cette harmonie tant admirée entre l'animal et le milieu. Par une élaboration du même genre, nous voyons que la coque du bateau et la voile, comme le moulin, la faux et la serpette, comme la pelle du terrassier, le violon et d'autres objets si convenables à l'homme et à la chose, ont pris la forme, la dimension, la courbure, sans aucun inventeur et sans

aucun calcul, seulement par l'élimination des mauvais modèles. Qui se soucie de copier un médiocre bateau, ou un méchant violon ? La langue est une formation du même genre, un outil aussi, où nous devons supposer que tout répond à quelque besoin. D'après cette supposition, on devrait se fier au langage, et ne jamais reconnaître d'autres idées que celles qui chantent dans le langage, à peu près comme le musicien ne recherche pas d'autres intervalles que ceux qui chantent dans le violon. Cette méthode est celle de l'artiste ; elle fait scandale pour l'intelligence abstraite, laquelle cherche toujours, au contraire, à inventer un langage d'après les idées. L'algèbre est le triomphe de ce style étrange ; et la punition de l'algèbre à la rigueur, ce serait de ne plus rien dire, par souci de ne dire que ce qu'elle dit ; ou bien, par une application à se faire comprendre tout à fait, de ne plus se comprendre elle-même.

Je parie pour la langue commune. Je parie que tout mot d'usage correspond à une idée, et que toute liaison d'usage correspond à une attache vraie entre une idée et une autre. C'est pourquoi un arrangement des mots d'après leur naturel voisinage est toujours un tableau d'idées. Que chacun, en toute question, essaie d'abord de se donner un vocabulaire bien ordonné ; il y trouvera au moins le commencement de sa recherche, et bien plus solide qu'il n'aurait cru. Les mots respect, estime, admiration, vénération, forment une sorte de famille ; et toutefois il n'est pas sûr que je les aie rangés ici comme il faut. Le mot adoration y veut être joint. A quelle place ? Je la trouverai d'après les affinités, et les affinités se reconnaissent d'après les manières de dire, et selon qu'elles sonnent bien ou mal. De même on ne dit pas indifféremment mémoire ou souvenir ; des mémoires ne sont pas la même chose que des souvenirs. Suivez le commun langage, et vous trouverez une précieuse idée. J'en ai fait cent fois l'expérience. Développer cette idée, ce serait écrire sur toutes choses, et bien écrire. Je dis seulement en abrégé que la pensée est donnée dans la langue, comme un fruit de l'expérience humaine, et qu'il n'est point vraisemblable qu'il subsiste plus de graves erreurs dans la structure d'une langue naturelle, que dans la forme d'un bateau de Groix, ou dans celle d'un poisson. Je veux citer une fois de plus l'exemple du mot cœur, souvent commenté par Comte. Cœur signifie courage ; cœur signifie amour ; cœur signifie muscle creux. Si vous ne le prenez pas dans ces trois sens à la fois, vous écrivez mal ; et vous manquez en même temps l'occasion de décrire l'amour comme il est, et la part du sang, et la part du vouloir. Enfin, pour avoir voulu résister à la langue, vous manquez la notion. Proudhon disait d'instinct : si vous écrivez mal, c'est le signe que vous pensez mal.

2 avril 1932.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XC

La devise du poète

27 octobre 1932

[Retour à la table des matières](#)

Parmi des centaines de devises que le collectionneur tirait de sa serviette, je remarquai celle de Paul Valéry : « Faire sans croire. » Le Taciturne disait à peu près la même chose en plus de paroles : « Il n'est pas nécessaire d'espérer... » Cette citation est usée aux coudes ; mais pourquoi ? C'est que nous avons passé l'âge de croire, et en dépit de tant de bons apôtres ! Je pense à notre Taciturne, à cet homme lunaire qui, chaque matin de cinq à sept, boit du café dans l'Empyrée. De là il nous voit tout petits, mais il nous voit très bien ; et il laisse tomber sur nous ses copeaux de prose, accidents d'un travail sublime, sans aucun espoir ni aucun souci d'être compris ou seulement lu. Dans le fait, ce Mallarméen mène son temps, et on s'en apercevra. Je le vois cité partout, et bien cité. Les hommes ne sont pas bêtes ; ils n'étaient qu'étourdis par tant de folies méchantes. Et voilà un homme qui ne fait point le fou, qui ne veut ni croire ni faire croire. C'est ainsi que les idées font leur chemin.

Je comprends cette prose, qui jamais ne condescend. Sans croire. Sans se croire. La prose va sans dieu. Même dans *l'Histoire Universelle* de Bossuet il y a du Montesquieu ; aussi dans le gracieux *Télémaque*. Stendhal triomphe dans le discours sans prestiges ; et n'ayant pu suivre la longue trajectoire de

ses œuvres, il l'a pourtant prévue. Que de frondeurs qui jettent n'importe comment, et suivent passionnément la pierre ! Le vrai frondeur s'occupe seulement de bien viser. Goliath est touché au front. Même un géant de force, c'est là qu'il est le plus vulnérable. Quand la prose sans espérance a passé, il y a des sottises qu'on ne peut plus dire. Semblant n'est plus roi.

J'ai donc compris aisément cette devise de prose. Mais d'un poète, moins aisément. Toutefois, si l'on y pense avec application, on se fait l'idée d'un autre prodigieux nettoyage, nettoyage des cimes. Car, derrière les nuages qui dessinent de fausses montagnes, il y a les vraies montagnes, qu'un vent fait paraître. De même, il y a des nuages de poésie honorable, mais d'autres corps cristallins. L'inspiration, dans la poésie et dans tous les arts, est profondément cachée. Toujours est-il que celui qui se croit tout à fait est simplement un fou. On peut se lancer, et faire le fou. Les vers sont souvent l'œuvre d'une grande espérance ; toutefois ce que j'ai fini par comprendre, c'est que la naïve ambition conduit à faire des vers convenables, et qui cachent les beaux vers qu'on aurait pu faire. Succès sans remède. Il faut refuser les vers faciles ; le moindre apprenti sait cela. Toutes les esquisses faciles, l'atelier en fait justice. Mais il y a une facilité supérieure, fruit d'un travail qui espère trop. Qu'est-ce donc que le travail ?

Celui qui peint un beau portrait, ce n'est pas celui qui le voit déjà fait, qui croit le voir, qui se croit arrivé. Mais plutôt c'est celui qui fait le portrait, touchant et retouchant, et cherchant sans savoir ce qu'il cherche. Seulement ce qu'il cherchait, il le reconnaît quand il l'a trouvé, et par un patient refus de ce qui n'est pas encore la nature toute naïve. Bref, ce qui est médité n'est pas pour cela prémédité. Et sans doute tous les arts doivent craindre la préméditation, qui est réfléchir sans faire. Le propre des arts c'est un talent qui redescend au métier ; car c'est au niveau du métier que se montre le génie. Je conçois ainsi le poète assemblant pièces et pièces selon son art, non pas en vue de réussir, mais plutôt rejetant des milliers de réussites jusqu'à celle qu'il ne peut refuser. C'est être bien dur envers soi-même. Mais il le faut. Comme l'art du peintre est de ne pas finir trop vite, à quoi l'aide le travail des préparations, l'embu, le séchage, et enfin ce métier de maçon qui est le sien, de même l'art du poète, quoique par d'autres moyens, est d'effacer ce qui couvrirait si bien la place d'un beau vers, ou plutôt, car il est difficile d'effacer, de laisser longtemps à l'état de chaos sonore ce qui voudrait se précipiter. Devant le blanc du papier, ne pas croire qu'on fera aisément d'assez beaux vers ; ne pas le croire, car c'est vrai.

27 octobre 1932.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XCI

Pour le vers régulier

1^{er} octobre 1933

[Retour à la table des matières](#)

« Attention ! Danger de mort » ; ce n'est pas un poème. Non plus les trop fameux avertissements : « Passez vite », ou : « Abri immédiat. » Ce genre d'écrit nous fait sauter comme des grenouilles. Comprendre, alors, c'est agir ; et cette pensée ne se connaît pas elle-même. Au contraire, le spectacle donne des pensées ; on se dispose, on mesure d'avance son attention, et même on la termine ; les spectateurs s'entendent avant d'avoir rien entendu. Les trois coups font un creux de silence. Le théâtre est une très ancienne méthode de penser, et très bonne. C'est là que les spectateurs apprennent à changer les émotions en passions et les passions en sentiments. On y apprend à sentir, ce qui est savoir qu'on sent. Mais savoir, c'est toujours savoir où l'on va. De la distance d'abord, soit qu'on la nomme espace avant le choix, soit qu'on la nomme temps, lorsque l'on sait où l'on ira. Tout cela par anticipation, ce qui est pensée. En tout projet on commence par finir. L'expérience vient gonfler cette ligne ténue, et souvent la rompt. Le projet est en morceaux ; la grenouille saute dans le premier trou. Or moi, qui la regarde sauter, je puis m'amuser à prévoir qu'elle sautera, et jusqu'où ; elle, non. Le mouvement de la grenouille est une pensée que j'ai. C'est pourquoi on ne voit pas du tout un drame réel, ni une bataille réelle. Tout y est surprise et assaut. La victoire même défait l'esprit. Au rebours, le poète dramatique promet de ne pas surprendre, et,

mieux encore, il marque d'avance le point de surprise, et l'inattendu attendu, de façon à ne point rompre la ligne de pensée. Ce jeu de l'attente est pur dans la musique ; un seul son annonce quelque chose que je ne sais point, et que pourtant je reconnais.

Louis XIV n'aimait pas à être surpris ; la surprise, c'est l'offense même ; et vraisemblablement la surprise est toute l'impolitesse. Il faut relire, sur ce sujet-là, les pages où le petit tyran de la *Chartreuse* se trouve grenouille. Penser, c'est régner ; on ne s'en lasse point. Le poète, car c'est là que je vais encore une fois, le poète nous rend la majesté de penser. Il frappe ses trois coups, qui sont bien plus de trois. Il annonce ; il trace et mesure un temps qu'il nous donne, qui est à nous, et dans lequel il fera avancer toutes sortes d'êtres. Et ce contenu n'importe guère, pourvu qu'il soit annoncé. Rien n'est poétique par soi ; et tout le peut être. Ce qui importe, c'est ce pas assuré qui m'emmène. La rime est une précaution contre le cri, qui n'est jamais poli. Et l'art du poète dépasse de loin l'art du rimeur, par ceci, que toutes les sonorités se portent, s'annoncent et se préparent, dans l'oreille à la fois et dans le gosier ; car c'est là précisément, au nœud vital, que siège l'angoisse. La poésie guérit l'angoisse de parler, si remarquable dans le timide.

Un poème a donc un commencement, comme un discours, comme une symphonie. La première strophe du Lac est un modèle de prélude, d'autant que, par un redoublement de la préparation, c'est le temps vide lui-même qui marche ici à pas comptés. Tout vrai poème est premièrement un départ ; on en juge, presque avant de savoir ce qu'il dira. Tout vrai poème annonce aussi sa propre fin. Pareillement la *strette*, qui est le nom que les musiciens donnent au passage périlleux, doit trouver sa place un peu avant la fin. Cette marche de l'ensemble, et l'oubli des détails, qui est la loi de ce mouvement sans retours, est ce qui fait passer ce que l'on nomme les licences, et que seule la grandeur peut se permettre. C'est qu'elle reporte cette attention toujours à ce qui va suivre.

C'est pourquoi les grands poètes sont dangereux à imiter. On en considère alors les morceaux. On croit qu'une image est belle par soi et poétique par soi ; on croit qu'une négligence de rime est permise par soi. C'est vouloir le mouvement par ses parties ; c'est vouloir sauter en plusieurs fois. Un mouvement est indivisible par ceci qu'il est d'abord fini, condition étrange, condition de pensée, à laquelle le fameux Zénon est venu buter. Et, parce qu'on ne peut sentir sans penser, on ne peut non plus sentir à peu de frais, ni éprouver son propre être sans toutes ces règles de haute politesse. On s'excuse mal sur la bonne intention ; tel est l'état du vers libre.

1^{er} octobre 1933.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XCII

La politique de Hugo

2 mars 1935

[Retour à la table des matières](#)

Il n'y a point d'esprits faux. Tous visent juste ; tous sont justes. Farrère est juste. Hugo doit être tout condamné par un parti, tout sauvé par l'autre. Hugo est un de ces hommes qui font le partage. On voudrait distinguer, on ne peut. Mais honorons mieux l'espèce humaine ; c'est qu'on ne veut pas distinguer. On ne le veut pas ; c'est que chacun discerne merveilleusement les présuppositions et les suites. Si l'on est tyran principal ou tyran subalterne, on sait le prix qu'il faut y mettre. On sait ce qu'il faut nier, et même ce qu'il faut ignorer. Hugo en est un grand exemple. Toute parcelle de tyran sait qu'il faut exiler Hugo, l'exiler de ses pensées. On ne peut composer avec ce terrible poète. Aussi, en cette année de célébration, il n'arrivera pas une fois qu'un fasciste reconnaisse une belle strophe dans toute l'œuvre ; il n'arrivera pas une fois qu'un ami de l'égalité se moque de quelques vers faibles ; il l'essaiera, il s'en repentira. Belle occasion de trahir, donc, ou de s'apercevoir qu'on allait trahir.

Pourquoi donc ? C'est aveuglant, et chacun le sent au premier murmure de cette sorte de tonnerre. Ce qui retentit dans ces strophes, c'est une sorte de jugement dernier. Même quand il célèbre Napoléon, il le dépose devant Dieu. Et que signifie le dieu de Hugo, sinon les valeurs supérieures devant lesquelles les grands de ce monde sont comme rien ? Ce son lui est naturel ; on l'entend partout ; à la fin de cette longue vie, ce son remplit tout l'espace. Le

poète n'a cessé de se confirmer ; il n'a cessé de rejeter cette justice nuancée qui est l'injustice. Vous l'entendrez dans *les Châtiments*, vous voulez dire qu'il règle un compte personnel. Mais non ; dans la suite, sur les rois, sur les puissants, sur les riches, sur les prélats, il est pire, je veux dire meilleur. Qu'a-t-il appris ? C'est que tout pouvoir descend ; c'est qu'il n'y a point de tyran modéré ; c'est que l'infatuation s'aveugle elle-même ; c'est que le despotisme accomplit la gravitation qui lui est propre. C'est pourquoi le poète demande pitié pour les rois. Peut-on mieux mordre ? Pour mon compte, j'honorerais mieux les rois et Satan lui-même, en les soupçonnant de très bien savoir ce qu'ils font. Mais ce n'est que nuance ou idée à suivre ; cela ne change pas le parti.

Contre tout le respect, pour tout le respect. Contre le faux respect, pour le vrai respect. Ce bûcheron frappe fort, et frappe juste. Il l'a lui-même dit et redit, la justice n'a pas besoin de subtilité, c'est l'injustice qui en a besoin. Aussi ne cesse-t-il de faire résonner ses grands axiomes ; que la force n'est pas raison ; que la force n'est même pas courage, puisqu'elle se vante de vaincre à deux contre un. Quelle leçon pour nous, quand nous voyons que ceux qui frappent fort, sans pitié, sans pardon, finissent toujours par être loués ! Tout le monde y vient ; je veux dire que le petit ambitieux guette l'occasion de louer la brute ; et quant aux autres, souvent ils laissent faire. Mais Hugo a parlé et parle encore dans son énorme porte-voix, toujours déposant solennellement les rois, les prêtres, les riches. Là-dessus si vous craignez de vous laisser prendre, par l'éloquence, lisez seulement les *Misérables* ; tout y est dit de l'égalité, et dans la prose la plus simple et la plus nue. Alors il faut choisir.

Tel est le thème politique du poète, du romancier, de l'orateur. Vraie grandeur ; la séparation marquée à la hache ; et c'est ce qui lui a valu d'échouer complètement et presque ridiculement devant les assemblées politiques. Ce n'est pas aux importants qu'il faut raconter que toute puissance est méprisable. Bref, quand je repasse mon Hugo, quand je navigue sur cette grande mer, qu'elle soit calme ou agitée, j'aperçois que tout ce qu'a dit Hugo, et avec ce volume de voix qu'on lui connaît, c'est exactement ce que tout prince défendra de dire, dès qu'il osera selon sa pensée ; tout prince, entendez tout pape, tout prêtre, tout préfet, tout Caïphe, tout Ponce Pilate. Si donc on fait voter sur Hugo, tout est clair, tout est réglé d'avance. Je sais que tout habit doré et tout porte-épée votera contre ; et ce brillant cortège de belles apparences ne se console pas d'être hué. Il le fut pourtant et il le sera. Et encore une fois le neutre n'existe pas dès que les choses sont hardiment criées, dès que le poète parle. Quelquefois, la jeunesse semble espérer que ces grands partis seront rompus et qu'il se fera un mélange onctueux de oui et de non et de possible, de liberté et de pouvoir fort, de justice et d'arbitraire. Or ce jeu de finesse fut toujours et sera toujours le jeu très rusé du prince. Aussi l'âme du poète, en ses merveilleuses déclamations, nous met en garde contre les gros livres. Et il est vrai que les effrayantes rangées de livres sont comme les armées du pouvoir. Oui, tous, plus ou moins, nous avons besoin d'être réveillés, rappelés, sommés, simplifiés. Devant la misère de Citroën, comparée à celle d'un de ses ouvriers, c'est le plus prompt et le plus sommaire jugement qui est le meilleur.

2 mars 1935.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XCIII

Le jeu du poète

1^{er} avril 1935

[Retour à la table des matières](#)

Lorsque le jeune Victor Hugo suivit le cours de philosophie de M. Maugras, on admira une attention sans défaillance, mais dont on ne sut pas tout de suite la cause. La cause c'était que l'écolier se donnait pour règle, tout en écrivant ce qu'il entendait, de commencer par la même lettre toutes les lignes de la page. Vous l'imaginez, attentif à son problème, tantôt resserrant l'expression, tantôt la dilatant, de façon à amener juste à point l'*a* ou le *d* ; et d'ailleurs le temps de la délibération manquait, car le professeur parlait toujours et la plume allait toujours. Ce genre de travail plaît par une facilité qu'il révèle et bientôt développe. L'écolier arrivait sans doute à juger d'un coup d'œil d'abord la masse des mots qui s'offrait ; il apprenait à gouverner ce chaos, qui fait d'abord le désespoir de celui qui parle comme de celui qui écrit ; c'est qu'ils ne savent pas choisir, c'est qu'ils oublient d'instant en instant, et restent soumis à l'absurde hasard. Contre quoi le jeune Hugo avait cette règle arbitraire de l'*a* ou du *d*, de l'*s* ou de l'*o*, règle impossible à oublier, et qui agissait comme un aimant sur certains mots. Comment il apprit à ruser, à varier, à construire, défaire et refaire, comment il découvrit que cette nécessité

le rendait ingénieux, hardi, quelquefois neuf et brillant, c'est ce que le biographe ne nous dit pas ; mais on peut le deviner.

C'était déjà d'un poète de se donner une règle arbitraire et toute formelle, et de se plaire à y rester fidèle, enfin de subordonner le sens à la mécanique des mots. Car, dans l'opération opposée, de choisir les mots, l'ordre et les constructions d'après le sens, tout l'imprévu est massacré et il n'y a rien à sauver. Toutefois ce n'est guère que dans la géométrie que l'on dit ainsi seulement ce que l'on dit. Au lieu que le propre du poète est de faire surgir, soit par le mètre, soit par la rime, un mot inattendu et dont il faudra s'arranger ; ce qui à la fois remue un grand nombre de mots et réveille l'entendement, bien en peine de ces hardiesses, pour ne pas dire témérités ; et ces témérités, quand elles détourneraient le sens, sont du moins des fruits de nature, et très exactement des témoins de ce que peut le langage quand on le remue jusqu'au fond. Il suffit de réfléchir un moment pour comprendre que c'est par ce mouvement et remous des mots qu'on écrit même en prose ; car celui qui écrit une lettre, doit tirer parti de ce qui lui vient. Seulement le poète a le choix encore plus difficile, et s'en trouve bien.

Il s'en trouve bien, pourvu qu'il ose compter sur le hasard et compter sur la règle, et enfin se fier au langage, jusqu'à penser non seulement qu'il trouvera aussi bien par la règle, mais encore qu'il trouvera mieux. Telle est la foi du poète, c'est-à-dire son génie. Mais si, au contraire, il suit la règle péniblement par des allongements et des remplissages, de façon à délayer le sens et à l'affaiblir, alors le poète est un méchant poète. La faiblesse des vers de Voltaire, de Chateaubriand, de Fontanes et de tant d'autres vient de ce que le sens souffre de la règle.

Il me plaît de penser que le poète adolescent fut en état de vérifier tous ces effets, ces longueurs, ces platitudes, ces périphrases, quand il s'exerçait à commencer toutes ces lignes par la même lettre. Car, sans doute, il ne développa alors que des finesses visibles d'une lieue, et enfin les roueries du métier ; du moins il put les mépriser. Certes il y a trace et plus que trace de la mécanique à rimer dans ses vers de jeunesse ; mais je comprends qu'il devait rire quand il retrouvait les procédés de son premier jeu. Toujours est-il que, quand il se trouva en présence de Chateaubriand, qui lui lisait son Moïse, notre jeune poète parvint tout juste à admirer un seul vers, encore à demi plat. Et pourtant le grand homme lui avait dit : « Le véritable écrivain, c'est le poète. Moi aussi j'ai fait des vers, et je me repens de n'avoir pas continué. Mes vers valaient mieux que ma prose. ». En ce peu de mots sont rassemblées des erreurs évidentes et étonnantes, qui doivent à jamais épouvanter ceux qui écrivent en vers. Mais quelquefois ceux qui ont fait des vers réguliers me font penser à un naïf que j'ai connu, qui, quand il sut la marche des pièces aux échecs, crut qu'il savait le jeu.

Certes le génie de l'homme exerce sa liberté, à partir de la règle ; mais il ne pense jamais qu'il suffise de suivre la règle. C'est ainsi que le poète, de succès en succès, doit arriver à compter sur le miracle, à l'attendre, à le provoquer, par un jeu continu où le rythme et la rime ne cessent de produire un sens. D'où deux défauts opposés entre lesquels se tient le sublime. Trop d'enfance dans les poésies légères, où les rimes galopent. Un ton didactique au contraire dans les pièces où la doctrine ne se laisse pas déformer, par exemple

dans l'Évangile de la Passion mis en vers. Dans ce dernier cas, il est trop peu laissé aux mots ; dans l'autre cas, on se fie trop aux mots. Mais des milliers de fois notre poète s'est fié aux mots comme il fallait, et a fait des miracles, et des suites de miracles, pour le désespoir et l'espoir des apprentis.

1^{er} avril 1935.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XCIV

Les Djinns

1^{er} mai 1935

[Retour à la table des matières](#)

Je pense qu'on lit et qu'on récite encore, les Djinns, ce jeu de virtuose. Pour moi je considère ce poème comme une des merveilles du monde. C'est qu'aussi il me fut connu par un excellent lecteur, homme redoutable, homme de grammaire et d'humeur, qui donnait à copier un verbe grec pour une faute, mais qui, l'instant d'après, nous lisait des vers pour son plaisir et en musicien. C'est de cette bouche, dessinée comme celle d'un masque antique, que sortit un matin, sans avertissement préalable, cet étrange soupir sur la mer : « *Mur, ville – Et port – Asile – De mort – Mer grise – Où brise – La brise – Tout dort.* » Nous reçûmes ces mots, et avec les mots les images ; mais en même temps nous entendions courir un autre message, fait de bruits, d'échos et de nombres, qui se poursuivaient et se recouvraient comme des vagues ; et d'abord ce ne furent que des touches de silence selon une loi. À ce présage, dressés comme des animaux, nous sûmes que de ce silence quelque chose allait grandir, car les vagues s'allongeaient, et les rimes bientôt sonnaient et tonnaient. Cette alarme croissante suffisait ; le vol des Djinns, la maison fermée, l'homme dans la cave n'y ajoutaient guère. Bien plutôt ces notions, qui nous portaient dans un autre monde, tempéraient cette alarme sans objet et si proche. C'est ainsi que nous recevions avec une avide curiosité les vagues successives de la peur, jusqu'à la plus haute vague. Et de là, par un présage inverse et réglé à notre mesure, tout s'éloignait et s'amincissait jusqu'à nous laisser l'oreille vide, l'oreille écoutant ce vide même « *On doute – La nuit – J'écoute, – Tout fuit – Tout passe. – L'espace – Efface – Le bruit.* » Réelle-

ment nous n'entendions plus rien ; nous lisions sur les lèvres du récitant, comme font les sourds. En même temps la loi de décroissance nous apaisait. Cette magie m'est restée présente.

De quoi est-il donc question ? Je me moque des Djinns et de cet Orient littéraire ; je n'y crois pas, mais à mes propres mouvements il faut que je croie ; il faut que je m'intéresse à la loi même de mes émotions ; je résonne comme une harpe. L'éveil de la peur, la vague de peur, la transe, ce sont des choses que je connais. Ce murmure du corps, qui grandit selon le corps pour décroître selon la loi de fatigue, c'est la peur essentielle, qui n'est que peur de la peur. Et c'est parce que premièrement j'ai peur que j'imagine alors des objets effrayants. Rien ne m'effraie tant que je n'ai pas peur. Aussi ce virtuose, qui se donne la loi de la rime triple et du mètre croissant puis décroissant, ne m'en touche pas moins en mon centre ; et ce qu'il montre de savoir-faire est pour me tenir dans l'attention heureuse et sur le bord de l'émotion. C'est ainsi que l'on se connaît soi-même au miroir du poète.

Nous sommes conduits directement par les signes. Si nous voyons que tous fuient d'un certain côté, nous fuyons aussi. Les signes nous disposent d'abord ; ils agissent par le contact avant d'agir par le sens. Ou, pour parler autrement, l'attention s'élève de l'émotion. Le langage a donc deux faces. Par un côté il est toujours cri ; il nous réveille, il nous dispose, il nous fait trembler, courir, sauter par une mimique violente. L'inquiétude de l'homme nous est aussitôt communiquée. D'autre part le mot nous donne une notion ; il nous dit pillage, incendie, inondation, tigre, serpent. Or, par notre vie bavarde, nous usons les piquants des mots, nous neutralisons le langage, nous ne voulons plus en entendre cette chanson qui ne fait qu'exprimer l'homme à l'homme. C'est pourquoi le commun discours est ennuyeux ; il répète cent fois ce que tout le monde sait, comme s'il cherchait vainement l'ancienne éloquence. C'est ainsi que l'on pourrait me donner d'affreux détails sur les Djinns, mais sans arriver à faire sonner la harpe sensible. Et au contraire la musique, sans pouvoir décrire, produit aisément cet effet de résonance qui éveille toutes nos passions.

Le vrai poète se reconnaît à ceci qu'il nous attaque directement par les sons, mais en se servant des mots ordinaires. Et le plus puissant effet d'un poème résulte, comme on peut le remarquer, de ce que des mots très ordinaires participent à une marche des sons qui leur donne une valeur de présage. Ce n'est que retrouver l'ancien langage, et l'ordre véritable qui nous conduit de l'émotion à la connaissance. C'est pourquoi un poème comme celui que je citais, et qui n'est presque qu'artifice, par cela même plonge profondément dans la nature humaine, et la réveille toute. On a remarqué que la poésie se contente d'idées tout à fait communes ; et il n'en est pas moins vrai que le poète nous apprend à penser. Car ce qui n'est pas commun, c'est qu'une idée tout à fait commune se trouve annoncée par une émotion digne d'elle. Ordinairement nous remuons les mots sans faire aucun bruit qui nous réveille. Au lieu que le poète nous éveille avant l'idée, et comme il convient, par le continuel prélude qui est la loi de son art. Et le poème des Djinns est un pur prélude sur nos cordes.

1^{er} mai 1935.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XCV

Musique menacée

25 mai 1935

[Retour à la table des matières](#)

L'amateur de radiophonie se mit à louer cette machine élégante et propre, qui nous permet le meilleur de la société humaine, sans aucun des inconvénients de la vie en commun. « Quelle merveille, disait-il, et quelle nouveauté ! N'avoir de l'homme que le plus exquis ; choisir, dans ce que la société nous apporte, ce qui nous plaît, pour le temps qui nous plaît ; rompre à volonté, sans aucun risque d'offenser personne. Prendre Bach et Beethoven ; repousser la sottise dès qu'elle s'annonce ; être d'un geste à mille lieues du bavard et de l'ennuyeux. Vivre enfin avec l'esprit humain tout seul, sans flatter la partie grossière et indiscreète. Entendre la symphonie sans voir les violons, ni les cors, ces artisans, ni le chef, ce fat. Cueillir la voix merveilleuse, sans voir, sans même soupçonner la femme un peu lourde dont la poitrine descend et monte comme un soufflet. Quel changement des mœurs et de la culture ! Quelle solitude animée ! Quelle pure amitié de l'homme pour l'homme ! Révolution comparable à celle qu'apporta l'imprimerie. Car le cinéma ne change pas grand'chose. »

« Le cinéma, lui dis-je, ne change pas beaucoup la condition du spectateur ; il se trouve là avec d'autres, en troupeau avec d'autres, sans choisir. C'est toujours, sous ce rapport, l'ancien théâtre. Mais il se fait par cet art nouveau une solitude étrange de l'acteur, qui ne joue plus que pour son directeur et pour ses camarades ; d'où l'on devait glisser à des conditions étonnantes, et à des succès escomptés d'avance, contre quoi le spectateur ne peut rien. Certes,

le sifflet et les pommes cuites avaient du bon et du mauvais ; la partie la plus vulgaire de la salle faisait la loi ; il fallait dompter ces fauves ; tout l'art de l'acteur allait à cette fin. Maintenant l'acteur va de bout en bout, soutenu seulement par l'opinion des gens du métier. Ainsi, par cette mécanique, un divorce se fait aussi entre l'homme et l'homme. Que l'art doive y gagner, je n'en suis pas sûr.

« Encore moins, poursuivis-je, suis-je sûr que le changement apporté dans tous les arts et même dans la pensée par les ondes sans fil aura quelque avantage soit pour les artistes, soit pour le spectateur. Au reste, la situation du discoureur et des auditeurs, l'un ignorant tout à fait les mouvements de la foule à qui il parle, et la foule s'ignorant elle-même, et muette absolument, cette situation change toute l'éloquence. Il y manque l'échange des signes, la lourde et grossière présence, le corps enfin. À purifier ainsi l'humanité, sans doute on l'exténue. Il se peut que l'esprit devienne indifférent à l'éloquence et à la musique, ainsi séparées de l'homme. Mais comment savoir ? Cette société sans corps est quelque chose de neuf, qui ne ressemble à rien de connu. »

Longtemps après cet échange, je revenais en monologuant cherchant quelque point de résonance, et le centre humain de ces débats. « N'avoir de l'homme que le plus exquis. » Cela est-il permis ? Peut-on choisir dans la condition d'homme ? Peut-on choisir de n'avoir pas de corps ? Ou bien est-ce aimer notre semblable si on ignore ce qui en lui est peu aimable ? C'est vivre en riche ; et il me semble que ce n'est pas bon pour l'esprit, qui est alors trop séparé, trop libre, et finalement sans aucune importance. Il faut toujours au jugement quelque chose à vaincre, et d'instant en instant. Telle est l'humeur du semblable, instable, imprévisible ; telle est notre propre humeur, alors réveillée. Qui ne pense pas sous la menace des sifflets et des pommes cuites, comme joue l'acteur, celui-là ne pense guère. Et qu'est-ce que ce souci d'éloigner l'homme dans le moment où il parle ? Certes, à la guerre on avait sur le corps cette charge des corps, et la pensée ne sortait pas comme elle voulait, mais le moindre éclair de pensée, dans un sens ou dans l'autre, reçu ou renvoyé, prenait une signification et un prix de miracle ; car comment être amis si l'on n'est point ennemis ? Et encore forcés d'être l'un et l'autre, sans pouvoir du tout choisir, et enfin obligés d'aimer ce qui ne plaît pas. C'est comme l'objection imprévue, qui se fait jour au commencement, et qui change tout. Comment penser autrement ? C'est penser alors n'importe quoi. Ce n'est qu'un jeu, trop facile. Un grand acteur rend à Auguste ou à Harpagon un corps humain qui rapproche les pensées de lui et de nous-mêmes. L'exécutant remplace Beethoven ; il nous donne un spectacle des conditions rebelles à la musique ; il nous y rend rebelles ; et la victoire est une victoire. C'est pourquoi je pense qu'il importe beaucoup de voir souffler, peiner, s'appliquer et résister tous ces corps exécutants, qui ne cessent pas de menacer le sublime. Car la musique n'est pas encore assez en péril par la fausse note qui y traîne toujours. Il faut la présence et le sentiment de ces forces animales, aussi sauvages que la nôtre propre. Musique menacée, perdue, sauvée, et encore perdue, et encore menacée ; c'est l'essence même de la musique.

25 mai 1935.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XCVI

Le chœur des enfants

1^{er} juin 1935

[Retour à la table des matières](#)

Trois mille enfants des écoles ont passé sur le corps du ministre de l'Éducation Nationale. Tel est le fait que je voudrais ajouter à *la Légende des Siècles*. Mais comment faire ? Je n'ai point à mes ordres le tonnerre, ni le vent, ni le bruit des vagues, ni la marée des alexandrins, ni la fraîcheur des octosyllabes. Je n'ai que prose, instrument du douteur. Et Pissenlit, qui est un homme d'entendement, me tire déjà par la manche. « Le fait est, me dit-il, qu'il y avait à la commémoration de Victor Hugo trois mille enfants des écoles dont la tenue était sans reproche. Et M. Mallarmé les a trouvés si gentils qu'il leur a donné un jour de congé, aux trois mille et à tous. Voilà le vrai, et nous voulons du vrai. » L'ombre du chêne, comme dit Fargue, a gêné quelques Pissenlits. Donc je passe outre.

Je pense au *Petit Roi de Galice*. Les trois mille enfants on peut-être admiré cette histoire, qui n'est pas vraie non plus.

Et, n'ayant plus d'épée, il leur jetait des pierres.

Il n'est pas vrai que Roland ait mis en fuite, à lui seul, une bande de coquins bien armés. « Des canons ! Des munitions ! » C'est le cas de le dire.

Toutefois ce n'est pas ainsi qu'enfant je comprenais la chose ; mais plutôt Roland était l'homme juste, le Chevalier de la légende, l'homme qui doit vaincre n'importe comment. Or cette vue est d'un sot. La justice, dit Pissenlit, n'est point une arme ; les voleurs se moqueront d'elle, et de Roland. Cela revient à dire qu'il ne faut pas compter sur la justice. Au fond ne pas compter sur l'homme, mais sur l'animal seulement. Espérer si peu de l'homme, n'est-ce pas trahir ? Enseigner si peu de l'homme à l'homme, ne serait-ce pas trahir les trois mille enfants ? Ou bien va-t-on changer tout ? Va-t-on enseigner que les forts règnent par droit de force, et que, comme disait Calliclès à Socrate, la justice est ce qui est avantageux au plus fort ? Les enfants, cela bien compris, suivront chacun leur tortueux chemin. Mais au contraire ils vont tous ensemble de leur pas vif faire honneur au dieu de l'enfance, au poète qui n'a jamais trahi l'homme. Roland sans épée les conduit. Hugo n'a donc pas fini de vaincre ? Non, tant que les enfants n'ont pas fini de naître.

Il faut faire grande attention au poète. Trois mille fois faisaient attention ces trois mille visages. Trois mille fois attention à ce chant de l'homme, qui redresse l'entendement querelleur. Par ma foi, je me sentais enfant. Je suivis le Roland de la légende ; et vous savez comment il épousa la belle Aude. Il se battait contre Olivier ; ni l'un ni l'autre ne savaient plus pourquoi. Mais n'est-ce pas une raison suffisante, quand on reçoit un coup, de le rendre, et, quand on attend l'attaque, d'attaquer le premier ? Aussi se battent-ils comme des diables, rompent leurs épées, en font chercher d'autres et font trêve seulement pour boire un coup. Jusqu'au moment où l'idée leur vient qu'ils seraient amis et frères aussi bien.

C'est ainsi que Roland épousa la belle Aude.

Il faut donc que, dans ces folles légendes, et heureuses d'être folles, j'aperçoive toujours l'idée que la prose ne sait guère trouver, et peut-être ne peut porter, c'est qu'on se bat pour rien, c'est que l'amitié est invincible entre deux braves, et que les guerres sont des erreurs énormes, où les plus dignes de vivre s'entre-tuent, pour le grand profit des Pissenlits. Ainsi les trois mille enfants avaient gagné encore une fois. Dieu le Grand-Père, conduisant son armée d'enfants, remportait une victoire de plus. Cette bonne foi d'enfance suivait sa vie et sa raison de vivre, à la honte des hommes sans foi. Mais halte ici, dit Dieu le Grand-Père, il n'y a pas d'homme sans foi. Encore une fois soyons justes. Est-ce qu'un ministre a le loisir d'être homme ? Ce ministre-là, justement, il ne pensait guère à ces trois mille enfants ni à aucun enfant des écoles. Il avait bien assez de travail entre les Violents et les Rusés, qui tiraient sur son portefeuille. Et quand il s'avisait de penser aux enfants, il se montrait deux ou trois pédants très secs. Encore une fois, dit Dieu le Grand-Père, soyons justes et plus que justes. Ces pédants sont bien capables d'une larme en lisant quelque poème de Victor Hugo, car ils lisent bien ; seulement ils n'ont pas le temps de lire, étant occupés à ce grand jeu d'échecs où qui perd gagne, où les subalternes se secouent, disent oui à tout, et pourraient se vanter d'avoir ficelé vingt ministres. Et les belles classes toutes claires où l'on fait l'avenir selon les poètes, les belles classes sont tellement loin de ces penseurs politiques !

Alors en cette guerre d'échecs, en ces manœuvres d'administration il peut se faire les choses les plus étranges. Il se peut que le poète qui s'adressait au général Trochu en ce vers fameux :

« *Participe passé du verbe Tropchoir, homme etc.* »,

il se peut que le poète soit mis en pénitence, et avec lui les maîtres qui le lisent trop, ce qui n'empêche pas que l'on commande les trois mille enfants pour le Panthéon en même temps que les tapis et les plantes vertes. Seulement les trois mille enfants apportent aussi leur belle foi et leur certitude d'amitié. Ce qui fit que le ministre de l'enfance vit enfin des enfants. Un ministre ne peut pas tout savoir ; mais tout arrive. Et les regards de trois mille enfants vont droit à l'estomac de l'homme, en qui ils croient et qui ne croyait plus à lui-même. C'est pourquoi je disais qu'il n'est rien resté du ministre. Mais tout est resté de l'homme ; et bien heureux d'être battu.

1^{er} juin 1935.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XCVII

Le sublime quotidien

18 juin 1935

[Retour à la table des matières](#)

Au sujet de l'ennui je veux répéter quelque chose dont je suis bien sûr, c'est qu'il n'y a guère que le sublime qui puisse nous aider dans l'ordinaire de la vie. Que l'homme privé de sublime s'ennuie, et qu'ainsi l'ennui soit une maladie noble, voilà qui est aussi positif à mes yeux que la nécessité de gagner son pain. Maintenant comment gagner son sublime quotidien ? Et qu'est-ce enfin que le sublime ?

Le sublime est un genre de grandeur qui mesure toute grandeur. Par exemple une grande tempête, qui devrait nous effrayer, et qui peut nous emporter, devient objet de contemplation ; nous la regardons passer comme un spectacle. Ce moment, si court qu'il soit, nous enlève, et nous donne le sentiment du sublime, qui est tellement au-dessus de l'agréable ou du désagréable. Ce n'est pas vanité, ce n'est pas non plus orgueil. Simplement nous prenons de la hauteur, et nous considérons nos propres risques comme étant déjà arrivés, déjà dépassés. C'est ainsi qu'au théâtre nous sommes intéressés d'une manière presque surhumaine à une grande pompe de malheurs. Seulement il faut se livrer au poète. Si l'on se refuse, on le dit alors ennuyeux, et c'est vrai qu'il l'est. Une très profonde justice veut qu'on puisse se moquer de tout, et même du sublime, si on le veut ; car le sublime est le sentiment d'une liberté supérieure, et il va de soi que nul ne peut être libre par force. C'est pourquoi

l'ennui dépend de nous. Il n'y a que la, place d'un imperceptible décret entre l'admiration et le néant d'intérêt. Par exemple il y a bien une musique qui nous prend, comme on dit, et qui nous fait ronronner comme des chats. Mais ce n'est point la très belle. La très belle est ennuyeuse si on choisit qu'elle le soit. En cela elle ressemble à la plus belle poésie, et à toutes les belles choses, et j'y comprends aussi les belles actions.

Il y a quelque chose de sublime dans la position de tout homme, car il se trouve dans ce monde qui ne lui promet rien et qui le menace de toutes parts. Mais cette vue n'empêche point le goût de l'aventure et la curiosité de ce qui arrivera au tournant. Or, comme chacun a une couleur d'yeux et un balancement de navire qui lui est propre, nous devinons que chacun a une vue de l'univers, des projets, des départs, et enfin une philosophie supérieure. C'est ce qui éblouit dans le mouvement des hommes, mais à la condition qu'on veuille le voir. Et je pense quelquefois que la charité consiste moins à vouloir du bien aux hommes qu'à les trouver magnifiques tous, et à ne point se rassasier de les voir. Je conviens que l'amère philosophie de l'Ecclésiaste vient faucher toutes ces moissons ; car tout est vain, dit-elle, et tout est en vain. Toutefois j'ai connu des hommes qui savaient bien développer cette terrible idée, et frapper la terre, et mesurer leur propre petite durée, mais qui n'apercevaient que mieux la beauté fugitive des moments humains, et en quelque façon l'héroïsme de tous les hommes et de toutes les femmes. Car, « qu'est-ce que cela fait ? » tel est leur mot à tous. Une sorte de chant, qui raconte des choses tristes, suffit pour les consoler. Mais il faut, comme le soldat, remonter son sac, et parler, comme faisait Ulysse, à son propre cœur. « Courage, ô mon cœur », disait-il.

Bref, il faut prendre intérêt à la vie humaine et à la nature, de façon à dire comme Montaigne en une sorte de prière : « Tout beau, il a fait tout beau. » Je suppose que le principal de l'affaire n'est pas de croire en Dieu, mais de croire à la beauté de toutes les heures, Dieu ou non. À quoi nous forment les conteurs, les poètes, les peintres, les musiciens, qui sont nos enchanteurs. C'est ainsi qu'un peintre nous fait voir beauté dans un buisson, un fossé, un tournant de route, et le ciel au-dessus. Et la musique sait très bien élever le chagrin au niveau de la joie, de façon qu'il soit tellement beau de vivre dès qu'on a le loisir de regarder et de rêver. Je ne dirai donc pas seulement que ce sont les génies enchanteurs qui nous délivrent de l'ennui ; je dirai qu'ils nous font nous-mêmes poètes et peintres, de façon que tout spectacle ensuite nous paie de notre peine. Et, quoique je ne méprise pas Dumas, ni Stevenson, je recommanderai plutôt les grands et difficiles, comme Hugo, Tolstoï, Stendhal, sans oublier Balzac, le plus généreux peut-être contre l'ennui ; car c'est celui qui réveillera le mieux en chacun de nous l'éternel conteur d'histoires, et le poète enivré de son grand sujet, le monde, l'homme, tout.

18 juin 1936.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XCVIII

L'action, source du beau

15 novembre 1935

[Retour à la table des matières](#)

Si j'avais à traiter de l'art, j'insisterais sur ceci que l'art est une manière de faire, non une manière de penser. Ce trait est le plus évident de tous, et le plus oublié. Car il est ordinaire que l'on discute le plan d'une œuvre et que l'on considère ce que l'artiste s'est proposé, pour le comparer à ce qu'il a réalisé. Et certes il n'y a point d'œuvre sans projet ; mais ce qui est œuvre d'art dans l'œuvre dépend seulement de l'exécution et n'apparaît à l'artiste que dans l'exécution. On finira par savoir qu'il n'y a pas de beaux sujets pour le romancier. Il sera aussi bien excellent dans les parties ordinaires. Certes, il faut un sujet, afin que l'esprit se tienne tranquille et épargne à l'artiste les traits de la critique. Mais cette précaution prise, rien encore n'est beau. Il faut se mettre à écrire de façon qu'un mot en appelle un autre, et non pas de façon qu'une idée en appelle une autre. En quoi il y a des hasards, et qui ne sont pas loin du calembour. Si les rimes commandent dans le poème, on peut bien dire que dans la prose on s'attache au contraire à éviter les échos et les consonances, et cela même suppose qu'on y fait attention ; et souvent ces légers coups de barre orientent le développement d'une manière qui n'était pas prévue. Faut-il suivre ? Faut-il revenir ? C'est ici que s'exerce le jugement de l'écrivain, qui n'a, en effet, de lieu que si l'exécution est en train. Mais tout n'est pas hasard, car il y a entre les mots bien d'autres affinités que de son ; il y a les filiations ; les métaphores cachées, les liaisons confirmées déjà par les auteurs ou par le commun usage. Dans l'état d'inspiration propre à la prose, les mots courent

devant, attendent, se proposent ; refusés une fois, ils se retrouvent. Et certes aucun projet ne peut tenir compte de cette escorte de mots ; un tel courant suppose que l'on écrit, et ce qui est écrit fait beaucoup pour cristalliser ce qui suivra. Le paradoxe de l'art de la prose est en ceci que si l'on écrit d'après l'idée on arrive aisément au style plat ; au lieu que si l'on s'accorde de suivre les mots eux-mêmes et tout ce que la langue propose, on arrive quelquefois à relever l'idée elle-même, qui sort alors autre et toute neuve d'un mouvement de nature. Cet accord est proprement le beau. Le beau est un genre de vrai, mais qui échappe à ceux qui cherchent le vrai.

L'exemple de la prose est peut-être le plus difficile. La peinture est à l'opposé. Car le beau en peinture ne dépend nullement du sujet. Une nature morte arbitrairement choisie peut être belle, par exemple une pipe, un verre, un livre, un mouchoir. Et au rebours, la plus belle femme du monde peut être l'occasion d'un méchant portrait. C'est que l'action de peindre est la seule recherche possible du peintre. Tant qu'il n'a pas essayé, tant qu'il n'a pas posé la touche, sa pensée s'exerce à vide, et son imagination le trompe par un non-être qui promet toujours. Au contraire sur la touche le jugement s'exerce aussitôt, et le portrait se forme à partir d'une cellule de couleur. Bien ou mal, car cette méthode peut entraîner vers le sombre, ou vers le gris, ou vers un éclatant sans naturel ; mais le jour où ce qu'on voulait faire se trouve dépassé par ce qu'on a fait, alors voilà le beau.

La musique nous tient encore plus serrés, car les règles de fugue et de canon sont tout à fait incapables de conduire au beau. Ce qui est beau dans la musique c'est une pluie admirable et imprévue, qui vient non pas des règles ni du projet, mais de l'exécution réelle, au fond, du chant réel, qui a enfin trouvé passage, et physiologiquement, ce qui fait un accord merveilleux du sentiment et de l'expression. Tout est donc spontané dans le beau, et en même temps tout est choisi, d'après une action réelle qui va toujours la première.

Il est à peine besoin de citer le poète, car c'est lui le plus évidemment qui fait sa nature morte, c'est-à-dire pour qui n'importe quoi sera beauté, pourvu que ce soit la résonance du langage qui fasse en même temps le vers, le portrait, et l'idée. Et au rebours le froid poème didactique est celui où il est clair que l'idée, le portrait et le vers vont contre la nature et parviennent à la faire taire. Ce n'est alors que science, science du langage, science d'observation, science de versificateur. D'après ces remarques l'inspiration est un genre d'action qui éclaire l'esprit. L'art, finalement, est une action qui fait pensée. Par exemple, la rime fait pensée, l'expédient du maçon fait pensée. L'ogive est belle quand elle est faite avant d'être cherchée ; dans la suite et comme projet, elle perd presque tout, et enfin tout. Toute copie est laide par cette raison cachée qu'ici l'action se subordonne absolument à l'idée. Le paradoxe est fort, d'un Corot copié, et indiscernable ou presque du vrai, et qui pourtant n'est pas beau, ne peut l'être, ne doit pas l'être. Je dirai seulement qu'il est didactique, et que cela est empreint dans la matière même.

15 novembre 1935.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XCIX

Les leçons du langage

1^{er} décembre 1935

[Retour à la table des matières](#)

On a souvent remarqué que la première règle d'écrire est d'user de la langue commune en la prenant telle qu'elle est ; cela suppose que cette langue est un merveilleux instrument quant aux sons, quant aux métaphores, et même quant aux articulations du raisonnement. Au reste pourquoi les récits des veillées seraient-ils au-dessous de la musique populaire, qui partout est le modèle des musiciens ? Comme un violon commence à parler dès qu'on le remue n'importe comment, ainsi résonne le langage dès qu'on y touche ; mais il n'y a sans doute que le poète qui fasse assez attention à ce murmure des mots. L'entretien étant parti sur cet inépuisable sujet, nous allâmes jusqu'à tirer de notre langue nos pensées mêmes, par une exploration verticale.

L'un rappela ce que dit Comte du mot peuple, qui, que nous le voulions ou non, désigne indifféremment ou bien l'ensemble des citoyens, ou bien ceux qui travaillent des bras, des jambes et des reins. Il faut donc que l'écrivain dise, même s'il ne le pense pas, que l'élite ne compte guère ; car le langage le dit ; au reste, comme je le rappelais plus haut, le langage le prouve. Ainsi deux fois nous ramenions au jour les titres éminents du citoyen inconnu ; occasion de rire un peu de ceux qui se choisissent eux-mêmes comme chefs.

« Toutefois, dit un autre, le mot monde semble dire un peu le contraire ; car ce même mot qui enferme le ciel de Jupiter, les étoiles et les nébuleuses, désigne aussi très naturellement le petit nombre de ceux qui se croient élus. » Il se fit un petit silence. Nul de nous ne craignait de s'être avancé trop, mais chacun regardait curieusement ce que cet autre coup de sonde nous rapportait.

« Le monde, dit le premier, n'est point l'homme, il est même l'antagoniste de l'homme, la chose inerte, terrible par la masse, la chose mécanique, qu'on ne peut persuader, et dont il faut se garder. »

« C'est beaucoup, dis-je ; c'est trop ; c'est trop beau. Le monde serait donc aussi cette partie inhumaine des hommes, qui parle et agit comme les machines. Et cette partie serait sourde à l'homme comme sont les choses. Il en tomberait des calamités, comme du ciel, et de légères, folles et funestes décisions, comme celles dont on accusait autrefois les dieux. Jupiter qui verse sans faire attention les biens et les maux avec sa grande cuiller, Jupiter, ce serait l'homme du monde qui parle politique ? Non, c'est trop beau. »

« Il s'agit, dit l'autre, de savoir si c'est vrai, et si les opinions du monde sont comme des orages qui couchent les moissons. Regardons au moins cette idée. L'homme qui pioche sous une voûte de sable sait bien qu'il n'a pas de pitié à attendre de cette matière suspendue. Vingt fois il se garde ; une fois il se fie. Celui qui échappe à l'éboulement se console en se disant qu'il n'en pouvait être autrement. Au reste, il n'en lutte pas moins, et tout de suite, et allégrement, pour sauver ses camarades. La règle est qu'il faut résister, quand même on devrait succomber à la fin. Ce regard sur le monde n'est point tendre. Or, je me demande ce que peut penser un homme qui gagne sa vie à grande fatigue de ces projets, de ces pronostics, de ces orages d'opinion qui se forment dans le monde aux mains blanches, qui en effet ne craint rien, ne sent rien, n'éprouve rien de ce qu'il décrète, et qui lance des malheurs du haut de son Olympe. On voudrait en rire ; car enfin il est bien facile d'interrompre un peu les travaux de sable, et de mettre quelques étais pour empêcher que l'Olympe ne tombe sur le peuple. Mais quoi ? Si prudent qu'on soit, on se laissera prendre quelque jour ; car la rumeur du monde est capricieuse autant qu'obstinée ; une nouvelle paix, tout d'un coup criée, nous porte à une nouvelle guerre. C'est une mécanique, c'est une mode, c'est une folie d'ennui. C'est le monde aveugle et sourd ; il n'a que la face humaine. Le travailleur a cette menace sur le dos, en plus de toutes les autres. Et cette partie des hommes, qui se nomme l'élite, se nomme aussi le monde. On sait que tout ami de l'homme qui y met seulement le doigt est perdu pour l'homme, et prend rang parmi les forces sauvages. Je vois tout cela. Mais puis-je y croire ? »

« On est libre, lui dis-je, de ne pas croire le langage, ce qui est mal écrire. Il est pourtant remarquable qu'au temps où la sagesse parlait le langage de la religion, le monde était l'idole creuse, l'ensemble des brillantes promesses pour lesquelles on perdait son âme. Cette expression est pleine de sens ; écoutez comme elle résonne ! On n'a jamais dit, ni écrit, ni pensé qu'à rester peuple on perd son âme. »

Un jeune intervint : « On ne m'avait pas dit qu'à prétendre commander on perd le nom d'homme. C'est mon capitaine qui me l'a dit. J'étais au nombre de ses hommes. Je n'étais qu'un homme. Un homme ! Est-il quelque chose plus

méprisée qu'un homme, plus injuriée, plus oubliée, plus aisément dépensée qu'un homme ? Mais pourtant le mot sonne bien ; c'est un grade sur tous les grades. Suis-je digne d'être un homme ? En tout cas je choisis d'être homme. » Il se fit un grand silence. Le langage bourdonnait comme une ruche.

1^{er} décembre 1935.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

C

Le tissu de Dickens

1^{er} mai 1936

[Retour à la table des matières](#)

Dickens est immense, et il l'est comme une ville. Car une ville n'est pas une immensité d'abord dessinée, et ensuite peuplée ; ce n'est que mesure sur mesure, existences séparées, bornées, occupées d'elles-mêmes, et, à cause de cela, liées à d'autres par les besoins, par le commerce, et par le hasard, qui fait qu'une maison s'appuie sur une autre. Ainsi les villes sont des paquets de villages. Les grandes rues trompent, et les boutiques aussi ; c'est dans l'allée qu'il faut entrer, où souvent l'on découvre des cours sauvages et préhistoriques. Là se trouve l'épaisseur urbaine, et la densité humaine propre aux grandes villes. Qui habite là y est perdu, ignoré et ignorant. Il n'en est pas moins la cellule élémentaire collée à d'autres cellules. L'âme de la ville se trouve logée en ces tortueux passages, et inconnue des visiteurs.

C'est ainsi que Dickens s'étend à partir d'un centre, et toujours y revenant, toujours tissant les pensées et les rêves sur le même décor planté de biais. Il est profondément vrai que les lézardes soutiennent l'imagination ; d'où je tire quelquefois, et peut-être témérairement, que ceux qui ont grandi dans une maison sans lézardes ne peuvent point avoir d'idées naturelles. Nous voilà donc dans un monde où rien n'est selon un plan, où chacun tire parti de tout,

où nécessité l'ingénieuse montre ses solutions de fortune. Ainsi c'est le génie humain qui vous regarde de tous ses yeux. Tout est improvisé et inventé ; il n'y a pas une serrure qui marche, pas un tournant d'escalier qui ne gémit, et c'est un art prodigieux que de se glisser parmi ces hasards fixés, et d'y trouver sa place. Aussi le jugement n'y chôme point. Le jugement perceur de murs sait alors ce que c'est qu'une rue et puis une autre, d'où enfin l'on arrive au pont de Londres, à la solitude peuplée, à l'écrasante grandeur ; et la Tamise au-dessous roule des eaux inhumaines.

J'ai remarqué dans cet auteur la même manière de décrire Venise ou les Alpes, toujours par le sentiment de quelque chose qui cloche quelque part, d'une chaise boiteuse, ou d'une poutre qui porte à faux. D'où l'on voit sortir d'étonnants bonshommes, et des grimaces effrayantes ; ce sont des crevasses animées, la nécessité les marque. Bien sûr que si l'on vit à l'hôtel, avec ascenseur et chambre vernie, on arrivera à voir toutes choses et les hommes symétriques comme ils ne sont pas. C'est alors que les pensées se séparent des objets, et que les ornements s'ajoutent au style comme les bagues aux mains. Les passions ne sont plus que racontées ; on n'y croit pas. Il ne fallait que regarder mieux la première grimace ; on sait bien que cet homme au col tordu ne peut avoir que des pensées de pendu. La terreur arrive avant l'événement. Ce genre de pressentiment, cette tragédie des signes, c'est le fond des romans de Dickens. On se trouve aussitôt plongé dans la nuit des hommes. L'embûche est tendue dans le roman même ; et j'ai remarqué que, quand on le lirait dix fois, l'attente est toujours trompée. On voudrait dire à l'homme sinistre : « Mais frappe donc ! » À ce moment même, l'homme sinistre se dissout parmi les ombres. Ce jeu tragique, qui n'a point d'égal, est exactement le contraire de ce qu'on trouve au roman policier, où l'on commence par le cadavre. Et peut-être faut-il dire que la raison du commissaire, comme celle de toute administration, est la raison renversée. La vie descend des causes aux effets, et les pensées vivantes sont des pressentiments.

Je pense souvent à Shakespeare quand je me dessine le trait de Dickens ; on dirait que la civilisation ne l'a point touché, car il ne voit nullement les honorables surfaces, ni la malicieuse politesse. Tout est monstrueux et nu. Pensez à l'affreux nain du *Magasin d'Antiquités*, qui gouverne les faibles par son art de loucher et de tirer la langue. Et cette vieille fiancée des *Grandes Espérances*, qui, autrefois abandonnée le jour même des noces, a laissé la table en l'état, les gâteaux pourris, les linges tombant en poussière. Et ce dernier roman est peut-être le plus étonnant de tous par le sujet. Mais il y a de l'horreur dans tous. J'en suis présentement, en relisant *la Petite Dorrit*, à suivre de l'œil le financier Merdle qui se promène dans ses salons et au milieu de ses brillants invités comme une bête triste et condamnée. Cela sent le vol et le suicide à se boucher le nez. Et pourtant cela dure, non seulement par des longueurs très savantes et par, de blessantes répétitions, mais surtout par l'art de fermer la porte, et de nous transporter ailleurs, par une sorte d'éclipse des chapitres. Et faites comme vous voudrez, ces coupures, ces grands morceaux de silence assurent la continuité de toutes ces vies qui roulent ensemble à se toucher, quoiqu'elles ne veuillent point se voir. Ce qui est moins sensible en *Copperfield*, qui est un récit du personnage principal ; et pourtant quel chef-d'œuvre ! Toutefois, selon mon opinion, les autres romans ont encore plus de grandeur cosmique par ce regard du dieu impassible qui les décrit. Et je ne vois pas qu'aucun des autres grands romanciers ait approché de cet art de faire

marcher tant d'histoires ensemble, et toutes armées de l'intérieur par d'inflexibles natures. Car il n'y a point de comparses ; mais chaque personnage occupe aussitôt toute sa place d'homme comme sur le trottoir à l'heure de la foule.

1^{er} mai 1936.

Préliminaires à l'esthétique (1939)

XCI

La nymphe écho

1^{er} septembre 1936

[Retour à la table des matières](#)

Les répétitions et échos ne cessent de menacer le malheureux écrivain. Si j'écris de guerre, j'ajouterai qu'un tel ne s'en soucie guère ; et naguère va se glisser dans la phrase suivante. C'est comme les *mais* ; il y en a un de bon sur quatre, les autres ne sont que des échos dont on cherche vainement le sens. Sur quoi l'écrivain s'irrite ; quoi de plus naturel pourtant que de répéter le même mot ou le même cri ? Cette résonance est propre au langage, et vient d'un certain pli des organes parleurs. Quand je viens d'imaginer telle suite de sons articulés (ce qui est les prononcer tout bas), le pli n'est pas tout de suite défait, c'est comme le sourire à un ami, il en reste encore assez pour l'indifférent. Ainsi nous rimons sans le vouloir ; telle est la sottise nature ; et c'est d'elle pourtant qu'il faut que le langage prenne ce reste d'alarme nécessaire pour intéresser. Il faut donc que je surveille cette sottise et que je limite les dégâts. Mais comment faire si en même temps je m'intéresse à mes passions ? Je porte un explosif. D'où cette peur de ce qui va suivre, qui fait le supplice du timide.

C'est une raison pour qu'on s'irrite aisément de parler ou d'écrire. Serait-il vrai de dire que la méchanceté est naturelle dans le langage spontané ? On n'ose aller jusque-là. Toutefois il y a bien des exemples d'écrits mécontents et misanthropes, qui au fond ne sont que grossiers, comme ceux qui jurent pour se donner du courage. Et de là vient qu'on dit un méchant écrivain ; ce double

sens est admirable. La voix qui s'élève fait peur à tous, et d'abord à celui qui parle. C'est qu'on n'est pas maître de ce qu'on va dire, attendu qu'on ne sait même pas ce qu'on va dire, dès que l'on pense en parlant. Telle est l'impolitesse pure ; et au contraire la politesse consiste à ne pas surprendre, donc à réciter ce que tout le monde dit. Je suppose que les propos plats d'un courtisan sont moins des signes de sottise que des préparations très rusées. Il faut, se dit-il, que j'accoutume les autres à ma voix, et que je m'y accoutume moi-même. Là-dessus je conclus une fois de plus qu'il faut se méfier des sots, car il n'y a point de sots.

Où vais-je ? À ceci que le langage porte naturellement autour de lui une étrange fumée de discorde. Les fous menacent, et la raison de la menace c'est qu'ils parlent sans précaution. La contre-épreuve de cette idée est que le silence calme les passions, et le bréviaire encore-mieux, qui est une parole absolument réglée par le livre. Le récit a presque les mêmes vertus parce que l'événement même est sa règle, et que l'homme n'y met rien de soi. Et ce qui est le plus aimé, c'est un récit connu, qui ne prend à la gorge qu'au moment prévu et désiré. Le conteur a découvert le noble usage des mots.

La poésie est le plus ancien récit, et je croirais bien que c'est la poésie qui nous a d'abord consolés du langage. Le temps du discours y est tracé d'avance et divisé d'avance ; les mots sont comptés. Ce beau langage ne remord pas. Aussi l'a-t-on bien nommé le langage des Dieux. L'homme qui récite des vers prend le ton de Dieu, qui est le ton impassible. Et comment non, puisque l'avenir est réglé, déjà passé ? Cela est arrivé, dit l'homme divin, mais c'est fini. Ou plutôt c'est le mouvement du poème qui dit cela. D'où j'ai compris que l'expression poésie dramatique fait pléonasme ; le tragique ne peut être dit qu'en vers. Écoutez comme les vers mettent l'égalité entre toutes choses ; grande ou petite, la chose ne compte pas ses pieds, elle est dans le cortège, et le cortège n'attend personne. C'est pourquoi l'antithèse brille si naturellement dans le poème ; c'est que les deux termes deviennent équivalents par l'impartiale mesure. Alors le langage est du parti de l'homme, et non pas parmi ses ennemis. D'où la sérénité du récitant. Toutefois cela même lui permet d'oser, pourvu que la majesté du vers ne soit pas offensée. On descend aux enfers, on ose tout dire, car une grande paix est comme étendue d'avance. Tout est d'avance passé et dépassé. Le miracle de la poésie c'est l'avenir passé, la seule chose contre quoi nul dieu ne peut rien. Tel est le modèle du langage. Mais je veux dire, en revenant à mon commencement, que les poètes qui riment se ramènent encore plus près de la sottise nature, puisqu'ils reprennent jusqu'au balbutiement, dont ils font une règle ; c'est jouer avec ses propres diables, et faire danser l'animal. Victoire étonnante sur soi ; invasion de nature, cet absurde écho de la rime ; mais nature aux ordres, et vivifiant la raison. Cette épaisseur de matière dans les vers rimés ne peut être égalée. Voilà comment je comprends que les vers réguliers sont les plus beaux, et que, parmi les vers réguliers, les vers rimés sont les plus beaux, s'ils sont beaux.

1^{er} septembre 1936.

Fin du livre.