





L'ART

ET

LE GESTE

COULOMMIERS
Imprimerie PAUL BRODARD.

L'ART
ET
LE GESTE

PAR
JEAN D'UDINE

Toute œuvre d'art est une série d'attitudes....
Tout artiste créateur est un mime spécialisé.

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
LIBRAIRIES FÉLIX ALCAN ET GUILLAUMIN RÉUNIES
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—
1910

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.



819223
3273/14
17/11/13



PRÉFACE

A mes chers maîtres et amis :

E. JAQUES-DALCROZE ET FÉLIX LE DANTEC.

Si l'artiste et le savant, dont je viens de rapprocher ici les noms, étaient seulement mes amis, il est probable que je ne leur aurais pas dédié ce livre. Ce n'est pas un bien joli cadeau à faire, même à de graves personnes, que de leur offrir trois cents pages d'esthétique. Mais si je professe aujourd'hui, sur la nature de l'art et sur la culture du sentiment artistique, des théories quelque peu subversives, la faute en est, en grande partie, aux deux esprits si dissemblables et pourtant si voisins, qui ont eu sur l'évolution de ma pensée une influence prépondérante. Il faut bien qu'ils portent la peine de leur péché. Je veux les forcer à croire, au moins une fois dans leur vie, à la justice immanente, en mettant sous leur patronage un travail dont ils sont grandement responsables. Qu'ils le sachent d'ailleurs! je ne recherche ici le couvert de leurs noms déjà glorieux que par gratitude, par une gratitude à la fois très affectueuse et très déférente. Bien qu'à peine leur cadet, je reste confondu de la stérilité de ma vie intellectuelle, quand je songe au monde d'idées et d'émotions remué, depuis vingt ans, par ces deux êtres si prodigieusement fertiles. Je ne suis rien, entre eux deux, qu'un petit

trait d'union. Encore sied-il que je le reconnaisse et c'est la marque de cette reconnaissance, au double sens dialectique et cordial du mot, que je tiens à leur donner en tête de cet ouvrage.

Lorsque je commençai, il y a plus de vingt ans, à réfléchir aux origines de l'art et à sa nature, la dissemblance des jugements, portés par les amateurs et par les connaisseurs sur les œuvres artistiques fut le premier phénomène qui me frappa. Je voyais des individus que je tenais pour également intelligents, sensibles et sincères, apprécier et goûter la musique, la peinture ou la poésie avec des divergences de vues déroutantes pour quiconque a toujours vécu loin des luttes d'école et des disputes philosophiques. Comme, d'autre part, au cours de mes classes, j'avais déjà constaté des contradictions du même genre; que mon cher et vénéré professeur d'humanités, le Père Bergeron, un obscur Jésuite, dont l'âme était lumineuse et l'intelligence incomparable, s'était vainement ingénié, devant nous, à excuser les hommes du xvii^e siècle, ses bien-aimés classiques, d'avoir méconnu l'art du moyen âge, j'en avais conclu, avec un bon sens très terre-à-terre, dont je ne parviendrai probablement jamais à me débarrasser, que les œuvres d'art n'ont pas de valeur absolue et que nos sentiments d'attrait ou d'aversion pour tel tableau, telle sonate ou telle tragédie sont des sentiments essentiellement personnels. Je me lançai bientôt dans la critique d'art, sans aucune science, sans criterium, mais avec toute l'ardeur, tout le zèle, toute la passion des anarchistes, et j'eus la chance de pouvoir me faire tout de même assez bien écouter, sans doute parce que ma voix témoignait, « sans fausse note et sans fadaise, du doux mal qu'on souffre en aimant ». Il va sans dire que plus j'avancé dans cette carrière, sans autre guide que mes sympathies

et mes antipathies individuelles, plus je m'apercevais qu'effectivement la beauté est chose relative, puisque des esprits très fins et très avertis détestent les uns Shakespeare, les autres Racine, les uns Raphaël, les autres Delacroix. Je ne pouvais sérieusement considérer ni comme un coquin, ni comme un sot M. Debussy, lorsqu'il invectivait Beethoven, en le traitant de « vieux sourd ». Car, enfin, si c'est son sentiment!.... Je ne suis moi-même ni assez injuste, ni assez modeste, pour me croire un coquin ou un sot, parce que je ne prends pas de plaisir à la musique de Rameau. Et puisque personne ne parvient non plus à dégager avec évidence, avec certitude, de l'ensemble des œuvres d'art, la moindre norme de beauté, il m'apparut plus logique et plus naturel d'admettre tout simplement que la *Symphonie héroïque* est un ensemble de sonorités séduisant pour certaines personnes et ennuyeux pour d'autres. Ou, en termes plus généraux, que les artistes créateurs sont des gens capables d'agencer, sous le nom d'œuvres d'art, des sons, des lignes, des couleurs ou des phrases qui charment ou émeuvent un certain nombre de personnes, sans que le nombre de personnes émues constitue lui-même un gage de supériorité ou d'infériorité pour l'œuvre envisagée. Sinon j'aurais été contraint de tenir, comme criterium de beauté, ou bien le suffrage du plus grand nombre, avec M. Francisque Sarcey, ou bien le suffrage du plus petit nombre, avec les esthètes et les symbolistes, ou bien le suffrage des connaisseurs, ce qui serait une prime certaine à la médiocrité.

Pendant que, dans mon esprit, se précisait ainsi la conviction que les sentiments artistiques sont purement subjectifs, les livres de M. Félix Le Dantec paraissaient, les uns après les autres, avec une rapidité foudroyante. Ils m'apprenaient à me méfier des embûches du langage et à

me contenter de termes généraux sur toutes les questions auxquelles on n'est pas encore capable de répondre complètement. Je trouvai philosophique, en effet, de ne rien préciser de mes théories, et je m'en tins volontairement à cette formule très vague :

Une œuvre d'art est le signe de l'émotion d'un artiste, signe susceptible d'éouvoir à leur tour d'autres êtres humains.

Dans une lettre écrite à une fillette, en 1903, voici comment je définissais ce phénomène de réversibilité : « Sais-tu, ma chère enfant, de quelle manière on transporte la force par l'électricité? Au moyen d'un moteur quelconque, à eau ou à vapeur, on met en mouvement une de ces machines électriques, très répandues aujourd'hui, qu'on nomme des dynamos. La dynamo transforme l'énergie mécanique du moteur en énergie électrique. Avec un conducteur on dirige où l'on veut ce courant, et, si on le fait pénétrer dans une autre dynamo, susceptible de produire un courant de même forme, cette seconde dynamo se met à tourner à son tour, retransformant cette fois l'énergie électrique en énergie mécanique. Une machine dynamo-électrique est donc capable ou de produire un courant quand on la met en mouvement, ou de se mettre en mouvement quand on y fait passer un courant. C'est un phénomène de réversibilité. L'art, et spécialement l'art musical, repose sur un phénomène semblable. Une émotion, soit d'ordre sentimental, soit d'ordre intellectuel, détermine, chez un homme, ce que les anciens philosophes appelaient « un mouvement de l'âme », c'est-à-dire un état particulier du système nerveux qui arrive à précipiter ou à ralentir les mouvements du cœur. Si cet homme est musicien et doué du génie créateur, il appliquera cette force émotive à la réalisation d'une œuvre d'art, mélodie

ou sonate, symphonie ou drame lyrique, et traduira de la sorte son émotion en signes sonores. Ces signes arriveront à notre connaissance par l'intermédiaire de l'oreille et pourront, si nous sommes musiciens nous-mêmes, nous causer une émotion, sinon semblable, du moins analogue à celle qui détermina l'émotion du compositeur. Il y eut chez lui transformation d'une émotion en signes sonores; il y a chez nous seconde transformation des signes sonores en émotion. »

On pourrait dire encore, pour parler le langage prudent et fécond, dont M. Le Dantec a posé les bases dans ses derniers livres¹ : en présence d'une œuvre d'art qui leur plaît, les hommes imitent l'émotion du créateur de cette œuvre, ce qui permet de connaître *a posteriori* que cette œuvre est, *pour eux*, une œuvre d'art, puisqu'elle a eu pour effet de leur suggérer une imitation agréable. En écoutant une symphonie de Beethoven, j'imité — tant bien que mal, mais enfin j'imité — l'émotion du symphoniste, tandis que M. Debussy ne l'imité pas. C'est le contraire qui a lieu pour la musique de Rameau; sans que ni l'auteur de *Pelléas* ni moi ayons tort ou raison. Ce qui me conduit à dire que les hommes ne sont pas vis-à-vis des œuvres d'art des résonateurs indifférents, mais des résonateurs spécifiques². Ce n'est du reste pas la question que je traiterai dans ce livre; je la réserve pour un autre volume. Ce que je veux étudier ici, c'est, non pas comment une œuvre d'art peut se transformer en émotion chez l'amateur, mais comment l'émotion d'un créateur peut se transformer en œuvre d'art.

Sur ce point mes réflexions remontent à une époque relativement ancienne, et c'est encore M. Le Dantec qui m'a facilité l'intelligence du problème.

1. De *l'Homme à la Science et Science et Conscience*.

2. Voir plus loin, p. 113 et suivantes.

— qui leur permettaient, sans connaître une pièce de chant ou d'orchestre, de s'en rendre sensoriellement un compte assez précis.

Cette corrélation artistique des sons, des couleurs, des parfums, des saveurs, des mouvements, constitue le phénomène connu sous le nom de *synesthésie*. Je l'étudierai longuement dans ce livre¹. Depuis une quarantaine d'années la littérature s'en est beaucoup servie. Tout l'art des Goncourt repose sur la possibilité, non seulement d'évoquer avec des phrases des sensations plastiques, mais de les *imiter* par la sonorité même et le rythme de ces phrases. Les esprits trop positifs et les esprits idéalistes attachent une sorte de discrédit à ce phénomène, les uns, comme M. Max Nordau, y voient une marque de régression vers un temps où les sens de l'espèce n'étaient pas différenciés et se confondaient tous dans le toucher; d'autres (généralement les musiciens, qui inclinent volontiers à la métaphysique) se révoltent à la pensée que la splendeur d'un art pourrait ne pas tenir avant tout à sa *pureté*. La pensée qu'une symphonie, par exemple, peut valoir autrement que comme édifice de sonorités, ayant en elles-mêmes leur source et leur objet, leur paraît un sacrilège. Ils en parlent comme les mathématiciens, qui veulent absolument que les mathématiques soient nées d'elles-mêmes, en dehors de toute expérience sensible, et n'aient d'autre but qu'elles-mêmes, en dehors de toute application pratique. Ces mathématiciens oublient qu'enfants ils ont tous raisonné comme la petite fille à qui l'on enseigne que 4 et 5 font 9 et qui demande aussitôt : « neuf quoi? » Les musiciens oublient de même qu'ils ont tous demandé jadis, en écoutant un *Nocturne* de Chopin, ce que ce morceau représentait et

1. Voir notamment les chapitres III et suivants.

De tout temps, j'ai aimé d'un égal amour tous les arts. Je n'ai jamais pu me décider à choisir entre la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, la littérature et la danse. Et si je ne les ai pas tous cultivés, c'est que le marbre coûte trop cher et qu'on se lasse, à la fin, de tracer des plans de châteaux qui ne seront jamais construits, même en Espagne. A part cela, je crois bien que j'ai pratiqué — bien ou mal peu importe — tous les modes de manifestations artistiques, depuis la suite d'orchestre jusqu'au décor de théâtre, depuis le sonnet jusqu'à la calligraphie, depuis le roman jusqu'à la caricature. J'ai travaillé toutes sortes de traités didactiques et consacré sept années de ma vie à établir moi-même une théorie esthétique des couleurs. Déjà grisonnant, je viens encore d'entamer deux nouvelles études techniques et j'espère bien continuer. Tout cela, du reste, n'aurait aucune importance, si, en pratiquant toutes les expressions sensibles des émotions humaines, je n'étais arrivé à *sentir* leur extraordinaire unité, leur solidarité parfaite, leurs intimes correspondances. Non seulement je fus frappé de très bonne heure de ce fait qu'on peut exprimer par des sensibles de n'importe quelle espèce tout sentiment né d'une impression de n'importe quel sens (visuel, auditif, olfactif, gustatif ou tactile); que l'on peut, par exemple, évoquer musicalement un clair de lune ou picturalement une mélodie, mais je reconnus encore qu'une œuvre d'art, quand nous l'aimons et par le fait même que nous l'aimons, est susceptible de nous suggérer des impressions de n'importe quel ordre. J'en arrivai de la sorte à pratiquer la critique musicale en paraphrasant par des évocations de lignes, de couleurs, de parfums, de saveurs, de densité, de mouvements, les sonorités que j'avais entendues, et mes lecteurs parurent prendre goût à ces « décalquages » — le mot est de M. de La Laurencie

— qui leur permettaient, sans connaître une pièce de chant ou d'orchestre, de s'en rendre sensoriellement un compte assez précis.

Cette corrélation artistique des sons, des couleurs, des parfums, des saveurs, des mouvements, constitue le phénomène connu sous le nom de *synesthésie*. Je l'étudierai longuement dans ce livre ¹. Depuis une quarantaine d'années la littérature s'en est beaucoup servie. Tout l'art des Goncourt repose sur la possibilité, non seulement d'évoquer avec des phrases des sensations plastiques, mais de les *imiter* par la sonorité même et le rythme de ces phrases. Les esprits trop positifs et les esprits idéalistes attachent une sorte de discrédit à ce phénomène, les uns, comme M. Max Nordau, y voient une marque de régression vers un temps où les sens de l'espèce n'étaient pas différenciés et se confondaient tous dans le toucher; d'autres (généralement les musiciens, qui inclinent volontiers à la métaphysique) se révoltent à la pensée que la splendeur d'un art pourrait ne pas tenir avant tout à sa *pureté*. La pensée qu'une symphonie, par exemple, peut valoir autrement que comme édifice de sonorités, ayant en elles-mêmes leur source et leur objet, leur paraît un sacrilège. Ils en parlent comme les mathématiciens, qui veulent absolument que les mathématiques soient nées d'elles-mêmes, en dehors de toute expérience sensible, et n'aient d'autre but qu'elles-mêmes, en dehors de toute application pratique. Ces mathématiciens oublient qu'enfants ils ont tous raisonné comme la petite fille à qui l'on enseigne que 4 et 5 font 9 et qui demande aussitôt : « neuf quoi ? » Les musiciens oublient de même qu'ils ont tous demandé jadis, en écoutant un *Nocturne* de Chopin, ce que ce morceau représentait et

1. Voir notamment les chapitres III et suivants.

qu'ils ont dansé dans le salon, quand leur tante jouait des sonates de Mozart¹.

Or les livres de M. Le Dantec, notamment la préface des *Lois naturelles*, me confirmaient dans la conviction d'une unité objective des phénomènes physiques, puisque leur auteur me démontrait, avec une admirable clarté, que tout l'effort de la science consiste à transporter, au moyen d'instruments, dans le canton de la vision des formes, qui est par excellence le canton de la mesure, l'étude des phénomènes qui se passent dans les autres cantons sensoriels. « Le fait même que cette étude a été possible, écrivait le biologiste, prouve, comme le fait de son côté la conservation de l'énergie, qu'il n'y a pas de différence essentielle entre les diverses qualités que créent nos sens, à leur taille, dans le monde extérieur. Et le mot mesure a pris aujourd'hui, dans la science, la signification presque absolue de « comparaison faite par le moyen des yeux ».... La découverte des principes d'équivalence nous a permis de réunir beaucoup de ces données, si disparates à première vue, dans une langue unique et simple, qui est l'ébauche de la mécanique universelle. »

Sous l'influence de cette théorie, j'en venais à me convaincre de plus en plus de la possibilité d'une correspondance analogue dans le domaine artistique, d'une correspondance constante entre nos sensations de divers ordres. Chaque fois, me disais-je, qu'un artiste se contente d'agencer, suivant des formes nouvelles, les matériaux de son art, que lui ont légués ses prédécesseurs, il n'agit qu'en praticien. Pour faire œuvre d'artiste, il faut nécessairement opérer des transpositions. Le musicien, par exemple, agira comme artiste en exprimant, au moyen de

1. On trouvera tout ceci longuement exposé et discuté dans la première partie du présent ouvrage, surtout dans le chapitre vi.

sons, des émotions d'ordre sentimental ou des impressions d'un canton sensoriel non sonore. Idée que j'exprimai sous cette forme générale :

Tout artiste est un transformateur; toute création artistique est une transmutation.

En combinant cette formule avec celle énoncée plus haut : « Une œuvre d'art est le signe de l'émotion d'un artiste, signe susceptible d'émouvoir à leur tour d'autres êtres humains », j'atteignais déjà plus de précision dans ma conception de l'art. J'y discernais :

1° CHEZ LE CRÉATEUR :

Émotion sentimentale ou impression du canton sensoriel X et transformation de cette émotion ou de cette impression, dans l'œuvre d'art, en sensation du canton Y.

2° CHEZ L'AMATEUR (processus inverse) :

Sensation du canton Y produite par l'œuvre d'art et transformation de cette sensation en une émotion sentimentale ou en une sensation suggérée du canton X.

Deux anneaux manquaient encore à la chaîne qui se construisait peu à peu sous mes yeux. Comment, chez l'artiste, la sensation de l'ordre X peut-elle se transformer en sensation de l'ordre Y? Qu'y a-t-il entre elles de commun? Comment, chez l'amateur, le phénomène inverse se produit-il? Qu'y a-t-il de commun entre la sensation Y déterminée par une œuvre d'art et la sensation X suggérée par cette même œuvre? Pourquoi Gounod disait-il que la partition du *Reve* est parfumée? Qu'y avait-il de commun entre la sensation sonore causée à l'auteur de *Faust* par la musique de Bruneau et la sensation olfactive qu'elle lui avait rappelée?...

Ici le rôle de l'intuition commençait à entrer en jeu dans mon esthétique. Déjà, depuis plusieurs années, j'avais été vivement frappé du fait que la musique, même

la plus « pure », pouvait suggérer à certaines personnes des mouvements corporels qui correspondaient sans doute étroitement avec les modalités sonores, dans l'esprit de ces personnes et surtout dans leur sensibilité instinctive. Isadora Duncan, M. Félix Weingartner, Miss Ruth avaient *dansé* devant moi de la musique, qui n'était pas ce que l'on appelle communément de la musique de danse. Et la mimique expressive du chef d'orchestre était bien une danse, tout comme les bonds et les ondulations des jeunes femmes. Une série de raisonnements, que l'on retrouvera dans le cours de ce livre, et l'étude approfondie des partitions de Gluck m'amènèrent vite à reconnaître qu'en effet *toute musique est de danse*, idée que j'énonçai d'abord sous la forme : « Toute mélodie est une série d'attitudes ».

Mais si toute musique est de danse, comme beaucoup d'œuvres musicales nous procurent, en même temps, des émotions sentimentales ou nous suggèrent des sensations non musicales (sensations de couleurs, de parfums, de saveurs, etc.), ne serait-ce pas que les anneaux manquants à ma chaîne de tout à l'heure étaient précisément la danse ou, pour me servir d'un terme plus général, le geste, l'attitude. Deux sensations, pensai-je, sont synesthésiques l'une de l'autre, quand toutes deux sont susceptibles de suggérer au sujet qui ressent cette synesthésie une attitude identique (sans que forcément les mêmes sensations soient synesthésiques pour des sujets différents et précisément c'est à cela que tient la divergence des jugements et des goûts artistiques).

De là à compléter comme suit ma formule esthétique, il n'y avait qu'un pas; je l'eus vite franchi :

1° CHEZ LE CRÉATEUR :

Sensation de l'ordre M = attitude X = sensation de l'ordre N (fixée dans une œuvre d'art);

2° CHEZ L'AMATEUR :

Sensation de l'ordre N = attitude X = sensation de l'ordre M (à la condition bien entendu que l'amateur soit lui-même capable de prendre l'attitude X).

Toute l'esthétique s'est immédiatement éclairée dans mon esprit de la plus vive lumière, à la faveur de cette formule, mais il est certain que je n'aurais pas osé généraliser à ce point mes observations, si les deux amis, à qui je dédie ce livre, ne m'avaient pour ainsi dire tracé le chemin. M. Le Dantec, en effet, parti de l'étude du mimétisme, dont il avait risqué une première explication dans un de ses anciens livres¹, se préoccupait sans cesse davantage des phénomènes d'imitation au point d'arriver, dans ses derniers ouvrages, à expliquer toute la vie par une théorie mécanique des résonances colloïdales. On trouvera plus loin l'analyse d'un chapitre du livre intitulé : *De l'Homme à la Science*, où il démontre comment les relations d'équilibre qui s'établissent entre un colloïde (les tissus de l'être humain sont colloïdaux) et son ambiance sont des phénomènes de résonance. Ce qui était capital pour ma thèse, dans cette conception nouvelle de la vie, c'est que non seulement j'avais le droit désormais de considérer comme rythmique et par conséquent du domaine de la danse (ou du geste) les modifications macroscopiques de nos attitudes segmentaires, mais que je pouvais aussi attribuer « à nos modifications physiologiques, en présence des phénomènes sonores et colorés, le caractère d'attitudes, de modifications rythmiques à très petite échelle, analogues à celles que déterminent en nous les phénomènes de la pesanteur². »

Ma formule : *sensation de l'ordre M = attitude X = sen-*

1. *L'Unité dans l'être vivant*, F. Alcan, éditeur.

2. Voir plus loin, p. 116 et précédentes.

sation de l'ordre N devenait donc admissible, même si la sensation M était une sensation de timbre, de nuance, de parfum ou de saveur.

Or, au moment même où M. Le Dantec aboutissait à sa conception rythmique, c'est-à-dire mécanique de la biologie, un artiste, que j'avais toujours fort admiré comme musicien, M. Jaques-Dalcroze, arrivait à une conception également rythmique et mécanique de l'art et expérimentait pratiquement la justesse de sa conception, en inventant et en enseignant avec fruit sa méthode de *Gymnastique rythmique*.

Parti de ce point de vue, dont je tâcherai plus loin de montrer l'évidence, que *le sens acoustique de la durée a pour base le sens musculaire de l'effort* et ne peut exister qu'en fonction de ce sens, M. Dalcroze, voulant perfectionner le rythme musical, chez ses élèves de solfège, eut l'idée infiniment simple mais géniale de leur faire réaliser des rythmes avec le corps tout entier, au lieu de se contenter de leur faire battre la mesure. Or il arriva ce qui devait arriver fatalement si, comme j'en suis convaincu, le geste est le facteur de toute synesthésie, que, non seulement l'exercice de la *Gymnastique rythmique* perfectionna très rapidement le sens de la durée, mais que, par une sorte de choc en retour, tout ce que la musique renferme de sensations transmues de tous ordres agit bientôt directement sur l'organisme des élèves de M. Dalcroze et perfectionna singulièrement leurs gestes, même leurs gestes expressifs. Ils deviennent plus musiciens, parce que plus rythmiques et, cultivant leurs gestes en fonction de la musique, ils deviennent en même temps plus sensibles aux excitations des autres cantons sensoriels.

M'étant mis à l'école de M. Dalcroze, je puis affirmer expérimentalement aujourd'hui que non seulement nous

pouvons danser tous les rythmes macroscopiques d'un morceau de musique, mais qu'en cultivant en fonction de la musique notre sens des attitudes segmentaires, nous pouvons encore traduire, au moyen de celles-ci, jusqu'aux « modifications rythmiques à très petite échelle », qui caractérisent les résonances de nos tissus colloïdaux, sous l'empire de nos diverses activités sensorielles.

Finalement j'en arrive même à considérer le tempérament créateur comme une fonction de cette faculté imitatrice : TOUT GÉNIE ARTISTIQUE EST UN MIME SPÉCIALISÉ.

C'est l'idée que je développe dans les pages qui vont suivre.

On comprend maintenant quelle dette j'ai contractée vis-à-vis de M. Le Dantec et vis-à-vis de M. Dalcroze. Faute de pouvoir mieux faire, je m'en acquitte en leur offrant ce travail? Que le savant m'excuse si parfois je parle un peu trop en artiste. Pour me garder son indulgence, aux endroits lyriques de mon livre, il se souviendra que lui-même a commencé son *Traité de Biologie* par un morceau dont un littérateur serait fier. Et que l'artiste me pardonne si j'emploie trop souvent, avec la témérité de l'inconscience, le langage scientifique : il s'est rendu parfois coupable du même méfait dans les exposés de son admirable méthode. Mais, hélas! pour me présenter avec plus de confiance devant eux et devant le public, il me manque la merveilleuse logique du premier et l'inépuisable verve créatrice du second. J'ai du moins, comme eux, la conviction et la bonne volonté.

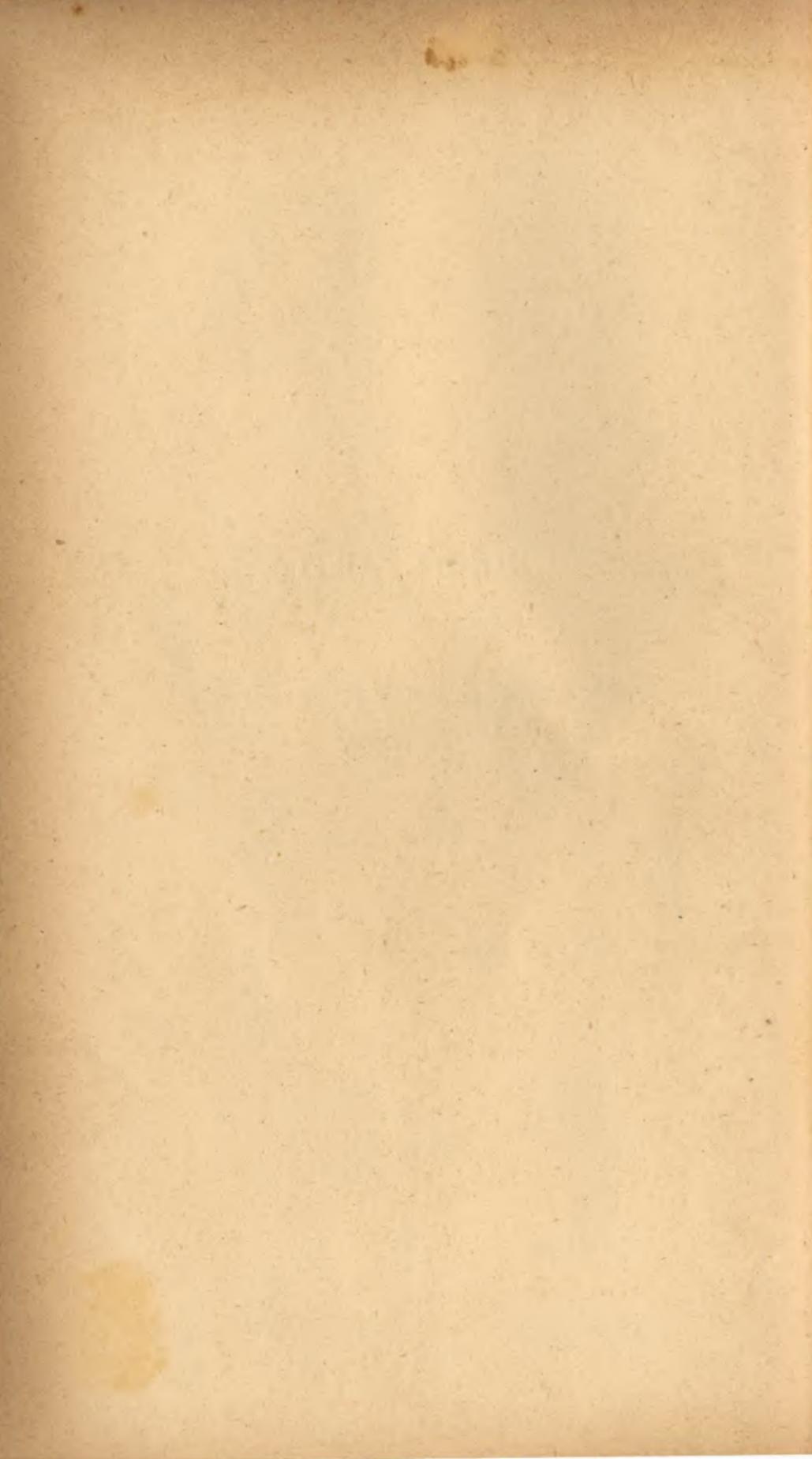
J. D'U.

Genève, le 9 juin 1909.



PREMIÈRE PARTIE

L'IMITATION DES RYTHMES
NATURELS



CHAPITRE PREMIER

L'Émotion de l'Artiste, la Volonté de produire et l'Inspiration.

Je prie instamment le lecteur (qu'il me pardonne mon exigence) de ne pas commencer ce livre sans en lire attentivement la Préface et de ne pas le fermer sans l'avoir relue.

Vivre c'est vibrer. Si loin que nous cherchions dans le passé, nous ne saurions nous rappeler un seul moment de notre histoire qui ne soit une minute d'émotion, un de ces instants redoutés et bénis, où se rompt le rythme placide de l'existence quotidienne, au profit de quelque émotion plus ou moins vive, plus ou moins longue.

Seules nos passions de tous ordres et de tous degrés, soi-disant « mouvements de l'âme », nés d'une rupture momentanée d'équilibre entre notre organisme physiologique et le milieu où il évolue, nous permettent de prendre conscience de notre propre vie.

Couler des jours dépourvus des luttes et des crises que les circonstances — au sens à la fois le plus général et le plus précis du mot — réservent aux natures fortement individualisées, c'est ignorer le goût de tout ce qui nous entoure et méconnaître cet univers dont le contact douloureux ou bien-faisant nous révèle notre sensibilité.

Quand il se brûle au poêle mobile ou se fait une bosse au front contre l'angle de la commode, quand il savoure un éclair au chocolat ou s'extasie devant les bocaux du pharma-

rien, l'enfant prend conscience de lui-même, par les modifications d'équilibre que ces phénomènes : la tôle chaude, le cuivre ciselé, la crème sucrée, le liquide rose ou vert apportent à son organisme. Il se sent vivre.

Ernest Hello, dans son livre de *l'Homme*, nous montre l'être humain constamment soumis à la vie de relation. Si la relation se rompt, l'homme s'étonne et rit; si la relation se sent, l'homme s'émeut et pleure. Le rire et les larmes, voilà les deux gestes indissolublement liés à toutes les fortes variations de notre équilibre, sous l'empire du milieu extérieur. Dans les sociétés très civilisées, on s'habitue à dissimuler ces deux spasmes typiques, mais ils demeurent sous-entendus derrière toutes nos joies et toutes nos souffrances. Quand Charlemagne montra aux ambassadeurs persans les trésors de sa chapelle d'Aix, à la vue de ces merveilles d'orfèvrerie, étalées devant leurs yeux, ils *rirent* du matin jusqu'au soir; et, tout au long de la *Chanson de Roland*, le puissant et vigoureux empereur *fond en larmes*, à chaque nouvelle inquiétante, à chaque souvenir attendrissant.

Nos rires et nos larmes, c'est toute notre vie. Mais de quelle diversité de rires, de quelle variété de larmes notre évolution ne se jalonne-t-elle pas!

Le soir, au moment où il allait s'endormir, on est venu chercher l'enfant dans son petit lit : « Viens vite, bébé! viens voir comme c'est beau! » Et, l'enveloppant dans un châle, on l'a porté jusqu'au seuil du jardin. Des centaines de vers luisants piquaient, le long des plates-bandes, leur lueur froide et bleue, comme si le ciel étoilé fût tombé dans les massifs de pivoines et de dahlias familiers.

La nuit, la calme nuit d'automne... Très haut, toute petite dans l'immensité sombre, la lune claire avance lentement. Ses reflets miroitent au pied de la falaise, en écus d'or, pareils à quelque trésor fabuleux, brassé par l'éternel remous, contre le granit des grandes roches tragiques. Et l'adolescent, debout dans la brise vivifiante, participe, le cœur en fête, à la mystérieuse féerie des rayons et des vagues.

Au sommet de la haute colline dénudée, le vent corne lugubrement. Un jour gris enveloppe les maigres buissons de genévriers qui se tordent sur le gazon triste. Pas une chaumière, pas un vivant à l'horizon. Et, si loin que l'œil puisse se poser, partout un immense moutonnement de sapins ou de croupes nues et sombres. Avec la morsure de la bise, l'homme mûr a senti son cruel isolement dans l'espace, la solennelle fatalité de l'effort nécessaire et stérile.

Ainsi, tout au long de nos ans, la nature apostille de ses paysages gracieux ou désolés, romantiques ou grandioses les phases de notre évolution psychologique. Un phare blanc sur la mer bleue, et voilà fixé dans notre mémoire le goût de l'amour que nous promenâmes à son pied. Un cygne glissant sur l'eau froide de l'étang, dans le parc tout blanc de neige et la saveur, amère et douce à la fois, d'un jour de crise et de résurrection ne s'effacera jamais plus de nos souvenirs.

C'est la part, la part gigantesque de la matière dans l'éducation de notre sensibilité. L'évocation rétrospective de chacun de ces sites, de ces tableaux indélébiles ressuscite en nous l'attitude que déterminera l'émotion de nos heures choisies; et Frédéric Amiel a pu dire, en ce sens, dans une phrase célèbre, que tout paysage est un état d'âme.

Ces miracles d'impression, opérés en nous par un cadre fugitif ou par la vision cinématographique d'une heure, toute passion les provoque aussi, d'une façon moins précise peut-être, mais plus intense et plus irrésistible encore. Chacune de nos amours, chacune de nos haines, en détruisant momentanément notre équilibre, imprime en nous son rythme, et qui ne s'effacera plus. M. Lionel Dauriac, dans son beau livre sur *Richard Wagner*, a dit, à propos des relations du maître illustre et de Mathilde Wesendonk :

« A ceux qui se plaindront de l'impossibilité, pour l'homme, de faire, sur les sommets, un peu plus qu'une halte éphémère, nous dirons qu'entre une passion qui s'apaise et un amour qui s'éteint, il est peut-être permis de voir une différence. Il n'est pas plus de passion éternellement dévorante qu'il n'est

de mal éternellement déchirant. Ceux qui éprouvent l'illusion de cette éternité-là, s'en délivrent ordinairement par la mort. Passé la période aiguë, les grands amours imitent les grandes maladies, dont on sait que le corps garde à jamais les traces. Et parce qu'ils ont cessé de nous asservir, on se figurerait volontiers qu'ils ont cessé d'être. La vérité est qu'ils sont descendus au plus profond de nous, pour y prendre, graduellement et insensiblement, la sérénité des choses éternelles. Cela ne veut pas dire qu'on n'aimera plus désormais. On aimera peut-être encore et ailleurs : après Mathilde Wesendonk, Cosima de Bülow. Mais l'empreinte de l'être ardemment et profondément aimé reste indestructible : indestructibles aussi les effets de ce renouvellement intérieur, sans lequel il n'est point d'amour vrai. »

Chaque sentiment comporte, en effet, des gestes particuliers qui nous divulguent, peu à peu, le caractère essentiel de la vie : le mouvement. Depuis la première communiant, frissonnant de mysticisme puéril, jusqu'au physicien, qui découvre, dans une attitude d'orgueilleuse patience, la photographie à travers les corps opaques ou la télégraphie sans fil, tous les êtres perfectionnent sans cesse leur métrique intérieure ; et la vie la plus pauvre en événements contient quelques-unes de ces brisures de rythme, sources de douleurs ou de joies, sans lesquelles nous serions aussi inertes que les cailloux du chemin.

Les travaux de la pensée, les plus abstraits en apparence, s'accompagnent eux-mêmes de cette mimique essentielle. Je n'oublierai jamais mon premier raisonnement. J'avais peut-être trois ou quatre ans ; je me tenais debout dans l'embrasement d'une fenêtre. Il pleuvait. Je regardai longtemps le lit qui se trouvait dans la chambre, et je me dis : « Un lit, c'est fait pour se coucher ». Je savais, et depuis longtemps, que je couchais dans mon petit lit. Mais je constatai alors, pour la première fois, ma faculté de généraliser et d'abstraire, et l'ivresse que j'en conçus me fit entrer soudainement dans un monde nouveau, comme si l'attitude déductive, que

je venais de prendre, me conférait une seconde naissance.

Que d'émotions de même genre tout homme n'éprouve-t-il pas, chaque fois qu'entre les phénomènes il découvre des rapports qu'il n'avait pas encore perçus! Le tressaillement de l'inventeur ou du philosophe, devant la vérité qui se dévoile, n'est ni moins vif, ni moins sacré que celui de l'amoureux étreignant dans ses bras les formes qui le troublent.

Qu'est-ce donc qu'un artiste, sinon l'être particulièrement sensible aux mouvements produits en lui par les émotions de toutes sortes, et soucieux de conserver le souvenir de ses attitudes successives, en fixant chacune d'elles dans quelque matière inaltérable, qui en assure la survivance et en facilite indéfiniment l'évocation.

Tous les hommes, à vrai dire, sont capables d'élaborer les rythmes que leur ont fourni la nature et le sentiment, puisque tous les vivants, même les bêtes, sont doués d'imagination. En se plaçant au point de vue que je viens d'indiquer, on définirait précisément l'imagination : *la faculté de créer des rythmes nouveaux par des combinaisons de rythmes antérieurement enregistrés*. Et le rêve, qu'on le prenne au sens propre du mot, comme le mirage du sommeil, ou dans le sens figuré, comme la faculté de s'évader des contingences, est bien un phénomène de même ordre que la création artistique.

Le rêve, même le songe, nous apporte en effet des rythmes capables de modifier notre mentalité, c'est-à-dire l'équilibre de nos attitudes, aussi fortement que les faits et que les passions de la vie réelle. A ce point que, réciproquement, un homme, habitué à vibrer continuellement sous l'influence de ses méditations ou des œuvres créées par les autres artistes, en arrive à prendre des habitudes de rythme psychique telles que les faits de sa vie réelle, eux-mêmes, se teignent de je ne sais quelle irréalité et prennent un caractère presque aussi subjectif que les rythmes imaginaires dont il est saturé. A force de rêver le rêve, on en vient à rêver la vie.

Cependant l'imagination, fût-elle extrêmement développée, n'est ni une faculté suffisante, ni même une faculté néces-

saire pour assurer à celui qui la possède le génie artistique.

Pour que celui-ci existe, il faut, je le répète, que les rythmes ressentis ou imaginés soient cristallisés dans une forme inaltérable (mots et phrases d'une langue définie, sons, couleurs, marbre, bois ou pierre). L'existence du *double*, du « substratum » dans lequel se fixe le rythme, est essentielle à l'existence du phénomène artistique. La perception ou la conception de l'attitude la plus charmeuse ou la plus tragique du monde, si elle ne s'extériorise, si elle ne s'incarne dans une matière palpable (arts plastiques), dans un mouvement susceptible de mesure (poésie, musique), n'a pas artistiquement plus de valeur que n'en aurait, dans l'industrie, une quantité formidable d'électricité, produite par un générateur quelconque, et qui se perdrait dans l'espace, au lieu d'être captée sous forme de courant. Pour qu'il y ait phénomène artistique, le rythme conçu par l'artiste ne suffit pas ; il faut encore le rythme senti par l'amateur. Et l'œuvre qui lie ces deux formes d'attitudes doit avoir une existence concrète, consister en signes matériels, pour solidariser les émotions d'êtres également matériels.

Nous avons le plus grand tort, à notre époque, d'abuser de tous les mots. Nous disons de l'homme sensible et cultivé, qui ne manque pas un concert Colonne et qui va souvent au musée du Louvre, mais qui n'a jamais improvisé deux mesures de musique ni tenu un crayon : « Un tel est si artiste ! » Ce n'est pas vrai ; nous devrions dire seulement : « Un tel est si amateur ! » On demandait un jour à Richepin quel était, à son gré, le plus grand poète de notre temps. Il répondit plaisamment : « Un capitaine en retraite de ma connaissance, qui, tous les matins, prend son café, allume sa pipe, va s'asseoir au jardin devant ses rosiers et se met à rêver ». Richepin badinait. Un homme, quel que soit son imagination ou son idéalisme, s'il ne compose pas de vers, n'est pas un poète. Il aime et sent la poésie, c'est un amateur. Il ne fixe pas des attitudes dans de la matière sonore et ne mérite pas le nom d'artiste.

Bien des personnes, d'ailleurs, croient qu'elles créent des mouvements, quand elles ressentent à peine ceux que leur impose la vie. J'ai fréquenté jadis un homme prodigieusement borné au point de vue de la sensibilité artistique et particulièrement dénué de tout sens musical ; il me disait souvent avec un grand sang-froid : « Quel dommage que je n'aie pas appris le solfège et l'harmonie ! Je composerais des symphonies admirables, que j'entends chanter en moi ! »

Hélas ! il y a des gens aussi dénués que celui-ci de sentiment artistique et qui apprennent, en effet, l'harmonie et le solfège. Ce qu'il y a de terrible, c'est qu'ils écrivent des symphonies !... Mais c'est l'envers du problème, et nous l'examinerons plus tard¹.

J'ai connu également une jeune fille et son père qui, fort bien équilibrés du reste, et d'esprit positif en apparence, avaient contracté une singulière habitude. Ils imaginaient des romans ou plutôt un roman unique, sans conclusion, comme la vie réelle. Ils ne l'écrivaient jamais, le continuaient indéfiniment et collaboraient sans cesse. Ils connaissaient réciproquement leurs personnages, avaient fixé mentalement les caractères de leur héros et s'entretenaient, dans leurs promenades quotidiennes, des faits et gestes de ces êtres imaginaires. Le plus sérieusement du monde, le père disait à sa fille : « Tu sais, Jeanne, Paul Letellier épousera bientôt Fernande ; leurs parents les ont fiancés ». Et Jeanne répondait avec conviction : « Oh ! papa, comme Louise va être jalouse ! comme elle va souffrir ! »

Les inventions et les analyses psychologiques de ces deux fantaisistes valaient peut-être celles de Balzac ; pourtant ce n'étaient pas des artistes. Ils ne l'étaient même pas au degré de tel fournisseur de feuilles populaires, qui invente des personnages absurdes, les lance dans d'in vraisemblables aventures, mais « couche » tout cela sur le papier, donne un

1. Voir chapitre x.

corps, un semblant d'existence à ses élucubrations et « fait répandre bien des larmes à tous les lecteurs ».

Si risibles qu'ils paraissent, mes dilettantes du roman-feuilleton ne diffèrent pas essentiellement des autres dilettantes. Le « non-vouloir » produire ou l'incapacité de produire, c'est tout un. La Carolus Dubroquens d'Anatole France, qui, toute sa vie, porte son grand tableau « là », dans sa tête, manque de la qualité la plus indispensable à l'artiste, la volonté de produire, j'allais dire la volupté de produire. Il ne faut pas l'oublier : la stérilité est le vice capital d'un créateur, comme sa vertu première est la fécondité. Fécondité relative, sans doute. Pas n'est besoin de remplir toute une bibliothèque, comme Dumas père. Mais, tout de même, le « délicat ciseleur » qui réalise péniblement une douzaine de sonnets dans sa vie, ou rature, pendant vingt ans, dix pièces de piano, est tout près de n'être qu'un impuissant. Rêver de se survivre, tâcher de conférer à tous ses frissons une forme incorruptible, c'est là le caractère essentiel du tempérament artistique.

Mme Péchin, la ménagère des Tintelleries, veut avoir une âme immortelle ; l'artiste brûle également d'immortaliser ses émotions. Et les aspirations de l'un et de l'autre dérivent probablement d'une commune horreur pour le *non-être*, d'un atavique besoin, qui assure à la fois la perpétuité de l'espèce et la perpétuité de la pensée. Tout homme de bonne foi, ayant tenu la palette ou couvert de notes les portées de cinq lignes, est contraint de s'avouer qu'il a toujours accompli ces besognes, les premières fois du moins, avec l'unique et ferme espoir de laisser derrière lui l'éternel témoignage d'une heure d'enthousiasme ou de souffrance.

C'est pourquoi je disais, tout à l'heure, que l'imagination créatrice n'est pas, chez l'artiste, une faculté suffisante, ni même une faculté nécessaire. Le plus sûr moyen de produire un chef-d'œuvre n'est pas d'inventer d'extraordinaires péripéties, des cas de conscience exceptionnels, d'étranges combinaisons de sons, de lignes ou de couleurs, mais simplement

d'écrire d'une main précise et fiévreuse, sous la dictée de la vie. Combien de merveilles n'ont-elles pas été léguées à l'humanité, par des littérateurs ou des artistes, médiocres d'ordinaire, le jour où, sous l'empire d'une forte émotion, ils se sont bornés à transcrire pieusement et fidèlement, à copier le rythme que la douleur ou la passion venait d'imprimer à leur cœur.

Nous verrons ultérieurement que le caractère le plus essentiel de l'œuvre d'art est le style, expression souveraine de la personnalité de l'auteur. Il ne faut donc pas m'arrêter tout de suite et m'accuser de dire que l'œuvre d'art doit être la *photographie* de la nature, la représentation directe des phénomènes. Je discuterai là-dessus les opinions du rationalisme pur¹. Mais il est bien entendu, dès ici, que l'imitation dont je vante l'efficacité est celle de l'attitude humaine en présence du phénomène, et non pas l'imitation du phénomène lui-même. Tout un art — la musique — disparaîtrait si je prétendais le contraire : une symphonie, inspirée par un soleil couchant ou par l'amour paternel, ne peut être évidemment la *copie* de ce soleil ni de cet amour ; mais la *transcription* (et la plus fidèle sera la meilleure) du rythme directement suggéré au compositeur par ce spectacle ou par ce sentiment².

En tous cas, le principe dont il importe de se pénétrer dès l'abord, sous peine d'errer sans cesse, quand on parle des ouvrages de l'art, c'est qu'ils n'ont de valeur qu'à proportion de leurs attaches directes avec la vie. Elle seule peut découvrir les rythmes efficaces enfermant dans leurs mystérieux rapports de durée, d'intensité, de forme, une puissance irrésistible.

1. Voir p. 126 et suivantes.

2. Qu'on ne m'oppose pas non plus les œuvres décoratives ou de musique pure. Je leur consacrerai plus loin tout un chapitre et montrerai, je l'espère, comment une sonate, un rinceau, un menuet, un cul-de-lampe ne sont eux-mêmes que la transcription de mouvements, qui, pour n'être pas directement inspirés par la vie, résultent du moins de combinaisons de rythmes émotifs et exigent de leurs créateurs la même sensibilité générale que la composition d'un opéra ou d'une toile historique (Voir p. 93 et suivantes).

sistible. Et la matière modelée sous l'empire d'une attitude sincèrement émue est seule capable de suggérer aussi des attitudes qui provoquent une émotion spontanée.

La volupté de produire, dont je parlais plus haut, peut devenir si impérieuse chez certains êtres, qu'elle s'exerce pour elle-même, sans préoccupation de laisser de trace, sans aucun souci de perpétuer le souvenir de l'exaltation fécondante. L'artiste, dans ce cas, donne encore une forme matérielle à son rythme intérieur, mais il ne la fixe pas d'une façon durable; il ne se préoccupe pas d'en affermir les contours par un travail d'élimination et de perfectionnement.

Cette sorte de productions fugitives et brillantes n'est autre, on le devine, que l'*improvisation*. Elle existe dans tous les arts; même dans ceux qui demandent le concours d'une substance permanente, comme la sculpture et la peinture. L'esquisse est le témoin séduisant, mais incomplet, de ces heures brèves, où, troublé par un site, par une physionomie, par un modelé, par un coloris qu'il imagine ou qu'il aperçoit, l'artiste en transcrit, le plus rapidement qu'il peut, sur le papier ou dans la cire, les éléments essentiels. De cette esquisse, conçue dans la fièvre, il ne tirera peut-être jamais une statue ni un tableau; il ne l'a ébauchée que pour elle-même, pour l'ivresse de palper les insaisissables rapports entre ses sensations optiques et l'état d'âme qu'elles déterminent en lui, sans arrière-pensée de transmettre son émotion. Et c'est une folie de notre époque de faire figurer, après coup, dans les expositions, ces documents, dont la principale valeur tient plus à leur genèse qu'à leur existence même.

Pourtant, il faut le reconnaître, la séduction des esquisses est infinie. La transmutation soudaine d'un rythme inspirateur en une matière définie et mensurable a quelque chose de magique. Parce que la rapidité de l'exécution supprime toute apparence de mécanisme intermédiaire entre le frisson de l'artiste et son expression, celle-ci paraît jaillir directement au contact de celui-là, sans aucune déperdition de mouvement. Image directe de la vie, l'improvisation en paraît une

image animée. A cela tient sans doute que tant de peintres ou de sculpteurs, même parmi ceux qu'ont stérilisés des habitudes académiques, font des esquisses émouvantes. Mais seuls les grands génies, c'est-à-dire les génies très humains, sont capables de conserver à des œuvres patiemment construites, longuement travaillées, ce caractère frémissant et passionné qui fait le charme des ébauches.

Le prestige de tout un art, celui des Japonais, tient précisément à son caractère d'improvisation. A considérer leurs admirables aquarelles, leurs prodigieux netzkés, qui semblent exprimer en dix traits de pinceau, en quelques coups de burin, tout un paysage, tout un organisme vivant, on oublie vite que l'art peut et doit provoquer en nous autre chose que ces sensations intenses, mais un peu superficielles, et l'on est tenté de croire que la puissance de la peinture et de la sculpture tient moins à la quantité d'émotion suggérée par les œuvres, qu'au rapport entre cette quantité et les éléments matériels employés pour la faire naître. Qui sait d'ailleurs si là n'est pas la vérité? Prétendre mesurer ce qui n'est pas mesurable : la somme de frissons renfermée dans un ouvrage d'art, serait dangereux et fou. Et l'on peut dire, en faveur de l'impressionnisme — emploi systématique de l'improvisation picturale — que partout où un peu de nature est directement transmis avec une sincérité parfaite, la nature est complètement représentée. Le mythe eucharistique est le mythe esthétique par excellence : de même que Jésus se trouve tout entier, avec son corps, son sang, son âme et sa divinité, dans chaque hostie et dans chaque fragment d'hostie, de même la vie est renfermée tout entière, avec ses rires, ses larmes, son évolution sans fin et sa décevante caducité, dans chaque œuvre, dans chaque fragment d'œuvre créée par un artiste de génie, depuis le bout de draperie ciselée par Phidias jusqu'à l'humble rondelle d'une poignée de sabre japonais, où quelques filets de pluie font fléchir un roseau.

Dans les arts qui nous émeuvent par l'intermédiaire du son

— la musique, la poésie, l'art oratoire, — l'improvisation offre, mieux encore que dans les autres, son double caractère de spontanéité presque absolue et d'évanescence à peu près fatale. Elle y atteint aussi son maximum de charme et de pouvoir. Je ne parle pas seulement du plaisir légèrement puéril que tout homme, même sage et réfléchi, prend au côté sportif du phénomène. On aime à entendre un orateur improviser (les poètes n'improvisent plus guère désormais, sauf dans quelques races primitives, où je doute qu'ils produisent des chefs-d'œuvre). Mais on admire trop souvent, pour elle-même, la facilité de celui qui peut organiser des phrases correctes et sonores, sans être arrêté ni par leur structure ni par le choix des mots, et le danger couru par l'improvisateur nous intéresse plus que le sens du discours. L'auditeur — il est légion — qui déclare, en rentrant chez lui : « Je n'ai pas très bien compris ce que disait un tel, mais il parle si bien ! » a tout juste éprouvé la même émotion que le spectateur du cirque devant l'équilibriste qui aurait pu se rompre la tête et ne l'a pas fait. Je ne jurerais pas que certains orateurs illustres n'aient pas dû leur célébrité à cette faculté d'étonner les foules par leur débit, plutôt qu'à la justesse de leur pensée ou qu'à la sincérité de leur lyrisme.

Mais à côté de cette séduction d'essence inférieure l'improvisation oratoire présente la même qualité merveilleuse que l'improvisation plastique : l'expression directe et spontanée de l'émotion de l'artiste. Jamais orateur, limant ses périodes dans le silence du cabinet, et les présentant au public, même avec un art achevé, ne touchera ses auditeurs comme celui qui leur présente sa pensée, sous une forme incorrecte peut-être, mais toute palpitante d'élan et de sincérité, assouplissant la matière verbale au feu de son enthousiasme, la forgeant sous le marteau de sa conviction. Ah ! le pauvre spectacle offert par ces conférenciers qui s'assoient tranquillement devant le public et lisent, avec des grâces préparées, des propositions pâles et propres, mollement agencées trois semaines à l'avance ! Faut-il que leur cœur batte faiblement

dans leur poitrine, pour n'avoir jamais jeté là ces feuillets interposés entre leur sujet et le public qu'il s'agit de persuader et d'émouvoir, pour ne s'être jamais dressés, insoucieux du qu'en-dira-t-on et des incorrections insignifiantes de la forme et n'avoir pas jeté toute vive en pâture à leurs frères, dans une ivresse orgiastique, une âme agitée de divins tressaillements!... Comment se fait-il que les musiciens d'aujourd'hui, hypnotisés par la peur d'une faute de construction ou d'une banalité, aient eux-mêmes abandonné presque tous cet art de l'improvisation, qui procure à qui le pratique l'ineffable jouissance de contraindre l'atmosphère à répéter les mouvements les plus mystérieux de son cœur, à propager en ondes mélodieuses les moindres frémissements de sa chair. S'assimiler l'espace! Joie de conquérant, dont ils se privent par je ne sais quelle fausse prudence! Gloire inoffensive et désintéressée, que leur interdit leur timidité vaniteuse! J'ai parlé de la volupté de produire, c'est-à-dire de fixer dans la matière durable les plus fugitifs de nos rythmes intérieurs; mais, pour l'artiste véritable, pour celui qui tremble sans cesse au centre de la vie, comme la feuille de peuplier dans la brise, ce n'est pas assez de cette volupté-là! Confiant dans l'éternelle souplesse de sa pensée, dans l'éternelle fertilité de son désir, il doit se gaspiller. L'improvisation est la forme généreuse de ce gaspillage : Savonarole harangue d'une langue âpre et violente les florentins luxurieux; le vieil Hokousai sabre, avec son inlassable pinceau, la feuille qu'il jettera tout à l'heure dans le vent; Liszt répand sur ses disciples de Weimar les torrents harmonieux déchaînés par son génie de prince-évêque, porteur de l'encensoir et de l'épée.

Mais, hélas! l'improvisation n'échappe pas plus que les autres formes de création artistique aux imperfections de toutes les choses humaines. Elle s'évanouit presque fatalement, sans laisser de traces; car l'enregistrement par le phonographe ou la sténographie de mélodies ou de discours improvisés n'est qu'un vain effort pour saisir l'insaisissable.

Présentés au public, sans corrections, en dehors de l'atmosphère ardente qui les vit naître, ils comporteraient toujours trop de fautes pour entraîner l'admiration du lecteur, et corrigés de ces défauts, qui font partie intégrante de leur structure, ils perdraient l'équilibre mobile, auquel tient justement leur puissance expressive. D'autre part, l'instantanéité de l'improvisation n'est, elle-même, qu'apparente. Pour fonctionner avec une rapidité merveilleuse, le mécanisme transmutateur qui, d'un occulte mouvement de l'être fait un morceau de musique ou de peinture, n'y joue pas moins, tout entier, avec tout ses rouages. La lumière, elle aussi, parcourt l'étendue avec une vitesse qui dépasse notre imagination et paraît infinie. Elle met pourtant huit minutes à venir jusqu'à nous de l'astre qui nous fait vivre. L'émotion d'un artiste, fût-ce d'un musicien, a beau se transformer rapidement en ondes sonores, cette transformation n'est ni instantanée, ni rigoureusement spontanée. L'homme le plus doué du monde, à son heure de passion la plus intense, ne créera pas une minute d'harmonies expressives sans avoir exercé longuement, à l'avance, ses facultés créatrices. Il faut apprendre, ou tout au moins *s'apprendre* à improviser, comme on apprend à écrire, à composer de la musique ou peindre. L'organiste en pleine exaltation, malaxant ses claviers, n'accomplit pas une besogne psychique moins complexe que le professeur, qui, sagement, à sa table de travail, agence une fugue à quatre voix. L'improvisateur appartient, au même titre que les autres artistes, à la catégorie des transformateurs de sensations et les phénomènes qui président à sa production ne sont ni moins nombreux, ni soumis à des nécessités moins impérieuses que les phénomènes dont s'accompagnent les créations plus réfléchies. Ils s'enchaînent ou s'engendrent plus rapidement les uns les autres, et voilà tout!

Le psychologue n'a donc pas à étudier spécialement le mécanisme des improvisations, leur genèse présentant exactement les mêmes caractères que la genèse de n'importe quelle

œuvre d'art. Mais j'ai tenu à insister sur cette extériorisation particulière de nos rythmes intérieurs, parce qu'on y surprend, avec plus d'intensité qu'ailleurs, l'effervescence particulière dont s'accompagne toute production véritablement artistique et que l'on nomme l'inspiration.

Qu'est-ce donc que l'*inspiration*? J'avoue que si j'étais obligé d'y voir une cause de la volonté créatrice, j'inclinerais à penser, avec les esprits religieux, que l'inspiration, au sens étymologique du mot, est un souffle d'en haut, invitant impérieusement l'artiste à donner un corps à des idées d'origine supérieure, dont il est l'intermédiaire élu. Sans aller chercher aux frissons des créateurs cette origine mystique, il me semble plus simple d'y voir, non point une cause mais une simple résultante.

Regardez jouer des enfants! Comme parfois ils restent mornes et impuissants à faire naître en eux le plaisir! Ils échangent sans conviction vingt idées contradictoires, établissent des conventions compliquées, essayent de les appliquer, n'aboutissent à aucun résultat, s'embrouillent, se chamaillent et s'ennuient. D'autres fois, au contraire, vous les voyez saisis d'un désir ardent d'organiser telle partie; tout de suite ils se comprennent, ils connaissent parfaitement les règles du jeu, et, comme ils sont adroits, exercés à courir, assouplis aux mouvements qu'il s'agit d'effectuer, les voilà tout de suite en pleine action! Leur figure rayonne, une ardente conviction illumine leurs regards.

Comme ils s'amuse! Comme ils sont surexcités! Si vous les arrachez à leur partie, il leur faudra longtemps pour reprendre goût à la vie réelle. Dans ce monde imaginaire du jeu, le rythme de leur petit être était si différent du rythme que vous prétendez les contraindre à reprendre!... N'est-ce pas là, dans un domaine plus humble, l'image parfaite, je dirais mieux, le caractère même de l'inspiration? Ces enfants n'ont pas bien joué, parce qu'ils étaient surexcités; ils se sont surexcités parce qu'ils ont bien organisé et bien réussi leur jeu. Ce n'est point parce que l'artiste est inspiré qu'il

sent naître en lui la volonté de produire et qu'il crée dans la joie; c'est parce que, ayant été ému dans sa sensibilité d'homme, et ayant voulu traduire son émotion par le langage des arts, il a su entreprendre cette traduction, par la force de son désir, et qu'il a pu le faire grâce à la culture antérieure de sa faculté créatrice. Tous les hommes sont inspirés; tous, à un moment de leur vie, ont connu cette ivresse de pouvoir exprimer les sentiments les plus profonds de leur cœur, ne fût-ce que dans un aveu d'amour balbutiant et délicieux!

Mais cette flamme, qui nous brûle et que nous adorons, ne brille qu'une minute et s'éteint tout de suite, nous laissant plus tristes et plus désemparés qu'avant. Pensez-vous donc que, chez un Michel-Ange ou chez un Beethoven, le souffle, le fameux souffle daigne gratuitement poursuivre son intervention mystérieuse et fertilisante, jusqu'à ce qu'ils aient achevé les *Fresques de la Sixtine* et la *Symphonie avec chœurs*? Ou ne croyez-vous pas plutôt que ces maîtres, dans l'épanouissement de leur liberté et de leur autonomie, ont su entretenir chez eux le foyer de l'émotion, en voulant s'immortaliser avec plus de force que nous autres et en sachant acquérir la plénitude humaine du pouvoir, par l'exercice patient et quotidien de leur technique? Une sensation cruelle ou douce nous atteint. Nous souhaiterions la fixer dans un poème et nous prenons notre carnet. Les premiers vers naissent dans l'exaltation du moment; ils nous semblent inspirés. Ils le sont, en effet, puisque leur création même entretient quelques minutes notre surexcitation bienfaisante. Mais voici que déjà une rime ne vient pas, une césure nous arrête, la construction d'une phrase nous préoccupe. Notre volonté fléchit, notre enthousiasme tombe et, vaincus par l'insuffisance de notre métier et par la médiocrité de notre vouloir, nous renonçons à l'extériorisation d'une attitude, dont le rythme s'est trop vite effacé pour que nous puissions le saisir en son originalité native. Victor Hugo, lui, puissamment paisible et vigoureux, monte sur sa terrasse vitrée de Jersey. Il sait l'idée générale qu'il veut développer ce matin, prend tranquillement la

plume et commence sa tâche. Les vers s'alignent machinalement, par le simple jeu d'une habitude admirablement entretenue; peu à peu le vertige de la fabrication ravit le poète, il oublie son plan, ses préférences prosodiques, sa syntaxe; la tête lui tourne, dans l'orgueil de sa force, et de sa sérénité; grisé de rythmes et de sonorités nouvelles il s'inspire et s'immortalise librement, volontairement.... Tous les grands maîtres en sont là, et Fromentin nous montre avec raison Rubens se procurant chaque après-midi, d'un esprit calme et fier, cette exaltation fécondante, s'enivrant de formes et de couleurs, puis, la journée finie, se lavant les mains, « faisant seller un cheval et n'y pensant plus ».

A vrai dire, il importe peu pour l'artiste, et même pour l'esthéticien, de connaître l'essence de l'inspiration. Elle n'est, après tout, qu'un simple épiphénomène de la création artistique. Encore convient-il pratiquement de s'en rendre compte. Tant de paresseux, de timides ou d'impuissants, sorte de jansénistes de l'art, mettent leur inertie sur le compte de divinités malveillantes, qui leur mesurent parcimonieusement la « grâce » esthétique. Ils se documentent peureusement pendant des années, en attendant l'heure, qui ne vient jamais, où ils pourront sortir de leur pauvre soi-même ! Qui sait si une plus juste notion des choses ne leur rendrait pas un peu d'énergie et ne les déciderait pas enfin à quelque audace, vis-à-vis de l'inspiration : elle est femme et se donne à qui la prend. Il n'est pas d'artistes privilégiés du ciel. Nous sommes tous capables d'être inspirés et de produire des œuvres d'art, dans la beauté tiendra surtout à la qualité de nos émotions et à notre expérience de la vie. Mais ne croyons pas que le désir de créer doive être la conséquence d'un état d'âme vertigineux; il en est, au contraire, la source.

Et c'est avec raison, je pense, qu'en tête de ce chapitre j'ai écrit dans cet ordre :

L'Émotion de l'artiste, la Volonté de produire et l'Inspiration.

CHAPITRE II

Les Arts descriptifs : Peinture. — Sculpture. — Littérature.

Si la volonté de fixer le souvenir d'une émotion et de l'immortaliser est l'essence même de l'œuvre d'art, le premier souci de l'artiste doit être de choisir les signes qui lui permettront de représenter cette émotion et de se la remémorer ensuite. De tous les moyens adoptés dans ce but par l'humanité, l'écriture est assurément le plus répandu. Puisque le langage articulé permet d'exprimer à des interlocuteurs ses impressions et ses pensées, la représentation graphique de ce langage est évidemment aussi le moyen le plus clair et le plus facile de conserver sa pensée et de la transmettre. Toute personne qui connaît une langue et l'écriture correspondante, est capable de comprendre l'inscription ou le livre destinés à perpétuer la mémoire d'un fait historique, d'un raisonnement ou d'une émotion. Et pourtant le langage écrit est loin d'être le type le plus parfait d'expression artistique, parce que, le plus souvent, il n'est qu'un signe mnémotechnique n'ayant avec l'objet représenté aucune ressemblance rythmique et nous allons voir précisément qu'une matière élaborée en vue de fixer une émotion n'a de valeur artistique qu'à la condition expresse de *ressembler à cette émotion*.

Imaginez un amoureux, à qui sa maîtresse demanderait, au cours d'une promenade au clair de lune : « Promets-moi de ne pas oublier cette heure ineffable ! » et qui lui répondrait :

« Sois tranquille, ma bien-aimée, je vais faire un nœud à mon mouchoir. » Je prends là un exemple grotesque, mais, au fond, la littérature n'est pas en soi un mode d'expression plus artistique, qu'elle en soit encore aux franges nouées de diverses manières, dont se servaient jadis, comme écriture, certaines peuplades de l'Amérique centrale, qu'elle en reste aux coches ou baguettes taillées utilisées par les boulangers avec leur clientèle populaire, ou qu'elle en arrive au degré de perfection suffisant pour appeler sous les drapeaux, par voie d'affiche, les jeunes gens de la classe 1910. Le fait même de manier une langue avec une absolue perfection de forme et de l'employer à la narration de conjonctures pittoresques ou sentimentales, n'implique pas du tout que l'on crée par là-même des œuvres d'art. La connaissance parfaite d'un vocabulaire et d'une syntaxe assure à un écrivain une valeur réelle, procure aux lecteurs un plaisir intellectuel parfois intense, allant même jusqu'à l'émotion la plus vive, mais qui peut n'avoir absolument rien d'artistique, si les qualités plastiques de ce langage ne correspondent pas étroitement, *rythmiquement*, aux attitudes dont s'accompagnent, dans la vie, les phénomènes exprimés par ces signes conventionnels. M. Gustave Lançon, différenciant avec juste raison dans *l'Art de la prose* la beauté artistique des œuvres littéraires de leur beauté organique — propriété, clarté, brièveté, netteté, ordre, — a dit excellemment : « Il y a un art d'écrire en prose, sans que pour cela toute prose écrite selon cet art doive être de la prose d'art.¹ » Et, comme exemple d'écriture, organiquement parfaite et pourtant dénuée de tout pouvoir évocateur, il cite ce passage des *Contes de Perrault* :

C'estoit elle qui nettoyoit la vaisselle et les montées, qui frottoit la chambre de Madame et celle de Mesdemoiselles ses filles; elle couchoit tout au haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paille, pendant que ses sœurs estoient dans des chambres parquetées, où elles avoient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête; la pauvre fille souffroit

1. Voir plus loin, p. 179.

tout avec patience et n'osoit s'en plaindre à son père, qui l'auroit grondée, parce que sa femme le gouvernoit entièrement. Lorsqu'elle avoit fait son ouvrage, elle s'alloit mettre au coin de la cheminée et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisoit qu'on l'appeloit communément, dans le logis, Cucendron; la cadette, qui n'étoit pas si malhonnête que son aînée, l'appeloit Cendrillon; cependant, Cendrillon, avec ses méchants habits, ne laissoit pas d'être cent fois plus belle que ses sœurs, quoyque vestues très magnifiquement.

« Ce style, écrit M. Lançon, est d'une propriété, d'une propriété exquises, net, limpide, lumineux; par lui, nous prenons le contact des objets dont il expose les signes; nous percevons les choses en lui, et notre perception ne s'arrête pas un instant à lui. Il s'abolit pour nous par sa justesse même. C'est un style excellent: aucune sensation d'art ne s'y attache, ce n'est pas un style d'artiste. »

Malheureusement le langage contribue à perpétuer une méprise fâcheuse là-dessus (nous le verrons souvent coupable de pareils méfaits) en employant le même mot *art* pour désigner, à la fois, un travail bien fait et la peinture fidèle, le calquage rythmique de nos sensations. On dit, par exemple, dans notre pays, l'École des Beaux-Arts et l'École des Arts et Manufactures, comme si l'adjonction d'une épithète suffisait à différencier radicalement le sens de deux substantifs, et comme si le fait de bien construire une machine avait une ressemblance quelconque avec la cristallisation sonore ou colorée d'une émotion humaine.

Abandonnons, pour le moment, la littérature. Nous y reviendrons, quand nous serons plus à même de montrer dans quelle mesure elle est susceptible, elle aussi, de fournir, suivant l'expression de M. Lançon, « une imitation artistique analogue à celle de la peinture et de la musique ¹ ».

Dans son dernier livre, *Science et Conscience*, M. Félix Le Dantec applique successivement, dans tous les domaines, le langage de l'équilibre et de l'imitation, dont il a si nettement posé les principes. Comme il n'est pas artiste et qu'il raisonne

1. Voir p. 32 et suivantes, 46 et suivantes.

en toutes matières avec un bon sens implacable, son chapitre sur l'art est fort irritant pour les esthéticiens. La vérité est pénible à entendre, quand elle blesse des convictions irraisonnées. Je crois, pourtant, que personne ne peut s'inscrire en faux contre les lignes suivantes empruntées au paragraphe sur la peinture documentaire :

« Si l'on ne peut considérer le musicien comme imitant la nature, le peintre, en revanche, a une œuvre toute d'imitation. J'entends le peintre proprement dit, car le peintre décorateur accumule, sur nos murs, des motifs choisis pour le plaisir des yeux, et réalise ainsi une sorte de création comparable à la création musicale. Le peintre proprement dit fait des portraits, ou des paysages, ou des tableaux de genre, qui tous reproduisent un *modèle* choisi dans la nature. Et il est bien certain que les premiers peintres avaient pour but de représenter de leur mieux, d'une manière durable, les scènes ou les gens qu'ils avaient eus sous les yeux.

« Dans le travail du peintre qui imite un modèle, il y a forcément deux actes distincts, successifs. D'abord, il reçoit une image par les yeux et cette image transmet à ses centres supérieurs ce que nous avons appelé la traduction ou l'interprétation de l'image reçue; et cette traduction, cette interprétation s'accompagne de sensations diverses que l'on appelle l'émotion artistique.

« C'est au moyen de sa traduction personnelle de l'image que le peintre conduit, grâce à son sens des attitudes, le crayon et le pinceau; il crée alors une image nouvelle qu'il regarde comme il regardait son modèle et qu'il interprète comme lui. Et il s'efforce, par des retouches successives, de faire coïncider les deux interprétations. »

Sauf l'affirmation relative à la musique, que nous discuterons bientôt, tout ceci me paraît irréfutable. De tous les arts, la peinture est, avec la sculpture, celui dont le caractère imitatif est le plus évident. Praxitèle imite un jeune homme s'appêtant à tuer un lézard; Véronèse imite une réunion de seigneurs en train de festoyer; Rembrandt imite un homme

qui réfléchit; Hiroschigué imite un marais sous la pluie; Claude Monet imite la brume du soir enveloppant une meule de paille. La sculpture polychrome est une imitation plus stricte encore de la nature; et les personnages du musée Grévin paraissent à la foule l'effort suprême de l'art, la représentation la mieux réussie de l'être humain : « Il ne leur manque que la parole ! » Aux esprits raffinés, un portrait en grisaille de Carrière, un petit crayon de Holbein ou d'Ingres semblent pourtant bien plus éloquents, bien plus vivants même qu'un mannequin de cire, habillé « au naturel ». C'est que l'habitude des œuvres d'art introduit, dans le jugement des êtres cultivés, un élément d'appréciation contre lequel la philosophie positive s'élèverait en vain : l'amour du style. Nous verrons plus tard dans quelle mesure l'amateur a raison d'exiger de l'artiste cette qualité, que M. Le Dantec définit, sans la nommer, « la part personnelle inévitable introduite par le peintre dans son imitation objective de la nature ». Nous avons établi déjà que l'artiste n'a pas à copier la nature mais à transcrire sa vision personnelle des phénomènes; et nous dirons en temps utile, avec Tœpffer, que « le peintre, pour imiter, transforme ». C'est entendu. Seulement, lorsqu'il s'agit d'images visuelles, nous avons, pour les percevoir, un organe tellement bien éduqué qu'il apporte à tous les hommes des documents précis et concrets, à peine différents d'un individu à l'autre. En étudiant d'abord dans le domaine pictural les efforts d'imitation de l'espèce et des individus, on obtiendrait donc, j'en suis persuadé, une base très sûre pour toute la psychologie de l'art.

Or je pense que la grande loi biologique de Fritz Müller : « L'ontogénie, ou développement de l'individu, est la récapitulation brève et rapide de la phylogénie, ou développement de l'espèce à laquelle il appartient », s'applique rigoureusement à l'esthétique. J'entends par là que tout homme traverse, dans ses efforts d'imitation artistique, les mêmes phases qu'a traversées la civilisation à laquelle il appartient, et je voudrais examiner brièvement, dans la peinture, ces phases parallèles.

« Si l'on se plaçait au point de vue scientifique, dit M. Le Dantec, on n'hésiterait pas à déclarer que la part personnelle introduite dans un travail d'imitation est une cause d'infériorité, et je suis convaincu que les premiers artistes auraient été enchantés de pouvoir supprimer la personnalité de leurs œuvres. » Je ne crois pas cette affirmation juste, si l'on donne un sens strict aux mots « les premiers artistes ». Le désir de l'imitation rigoureuse *du modèle* est l'apanage des adolescents. Pendant leur enfance, individus et races ont une conception plus large de l'expression plastique; ils cherchent avant tout un *signe* des objets à représenter facile à exécuter et facile à reconnaître et s'estiment contents lorsque ce signe a été compris. Ils ne s'embarrassent ni du problème des proportions exactes, ni de ce souci du détail qui hante l'esprit des artistes préoccupés de reproduction fidèle. Leur but leur semble atteint dès qu'ils ont découvert certains caractères facilement reconnaissables, dans les objets qu'ils veulent exprimer, peut-être même « le caractère essentiel ou saillant » de ces objets, comme disait Taine. Leur art est un art d'impression et, par là même, il exprime souvent la vie avec une intensité qui enchante quelques esthéticiens. C'est ainsi que certains esprits modernes très raffinés, M. Elie Faure, par exemple, se font les apôtres d'un retour à l'archaïsme, parce qu'ils y voient, avec raison, je pense, une synthèse provisoire mais grandiose. Synthèse, en effet, que l'homme-enfant et le peuple-enfant tentent dans leurs dessins ou dans leurs sculptures, graffiti et marionnettes informes, bonshommes de neige ou de marbre, où couvent « une vie somnolente, une chaleur qui n'est pas flamme encore ». Dans leur imitation de la nature ne perce aucun effort de copie littérale, mais un souci très humain et essentiellement artistique d'interprétation. Regardez une effigie d'animal, tracée sur les parois d'une roche ou sur un morceau d'ivoire, par les hommes préhistoriques, le cheval de la grotte de Combarelles, par exemple, ou le mammoth du musée de Saint-Germain, et vous verrez combien ces artistes de la première heure ont été

hantés par le souci du style plus que par celui de la vérité objective. Chose frappante ! ils ont osé des teintes plates, des cernés larges comme la main, des hâchures d'une liberté telle, et si distantes de la réalité, que seuls l'art japonais et celui du XIX^e siècle finissant (ou peut-être quelques isolés, comme Pisanello) ont risqué depuis pareille stylisation. L'indépendance de l'artiste vis-à-vis du modèle s'affirme avec une sûreté admirable, non point sans doute par système, mais par naïveté, la pensée de reproduire exactement les divers éléments de leur sensation ne se présentant même pas à l'esprit de ces audacieux inconscients.

Les dessins de l'enfant, s'il n'est pas trop déformé par la vue de mauvaises gravures, j'entends de gravures sottement habiles, ou par un enseignement criminel, offrent ce même caractère d'expression rapide, d'imitation globale et abrégée. La peinture naît, chez eux comme chez les peuples sauvages, avant l'écriture, dans le même esprit de sociabilité, dans l'unique espoir de faire comprendre aux autres, par des signes inconsciemment choisis, mais non point arbitraires, ce qui les a intéressés : le nouvel animal qu'ils ont combattu dans la brousse, l'autruche, « le grand poulet » sur lequel ils sont montés au jardin zoologique. Ils ne dessinent pas encore pour dessiner, condition indispensable à l'éclosion des recherches minutieuses. Ils dessinent pour fixer leurs sensations et pour les communiquer aux autres. Je me rappelle avoir demandé à une petite fille de trois ou quatre ans de me barbouiller ce qui lui passerait par la tête, ce qu'elle aurait vu dans la rue. Quelques jours après, elle m'apportait une feuille de papier où elle avait tracé deux droites parallèles coupées par deux lignes sinueuses : « C'est nounou conduisant petit frère aux Buttes-Chaumont », me dit-elle ; et comme je paraissais mal comprendre son croquis, elle me fit observer, d'un air de pitié pour mon intelligence obtuse, que les deux traits parallèles étaient les rails de tramway qu'il convient de traverser avec précaution, en se rendant au jardin public, et les deux lignes sinueuses, les grands rubans rouges de la nourrice. J'ai

compris, ce jour-là, quelle puissance de synthèse peut régner dans le cerveau d'un petit enfant.

Peu à peu, cependant, l'homme et la race, à force de dessiner, deviennent plus habiles, remarquent certains mouvements des doigts qui ont tracé fortuitement des images plus ressemblantes, mouvements dont ils se serviront désormais dans des cas analogues. Je me suis laissé dire que, dans les écoles des Beaux-Arts, on apprend ainsi certains trucs traditionnels : le chiffre 333 répété en tout sens fait le « feuillé » de certains arbres, tandis que 666 sert à exprimer d'autres essences. Il y a aussi les railleries des esprits plus observateurs que sensibles, des spécialistes notamment ; le cavalier dira au décorateur de vases : « Tu fais le cou de tes chevaux trop court, leurs sabots trop élevés ». Petit à petit, les peintres aperçoivent la possibilité de tracer des images des choses, qui ne seront pas plus évidentes, mais qui seront plus justes, d'une justesse plus objective tout au moins. Les progrès industriels fournissent aussi à l'artiste des couleurs plus nombreuses et l'invitent aux subtilités de la polychromie. L'homme et le peuple grandissent. Voici venir l'heure de l'art primitif, tout d'analyse méticuleuse et de recherches patientes. Les Van Eyck feront tout de même des merveilles, parce qu'ils ont du génie, mais, oubliant que le but de l'art est de nous transmettre leur émotion à eux et non la totalité du spectacle qui la leur causa, ils peindront, dans une prairie où l'on peut compter les pétales de chaque fleurette, de graves personnages, magnifiquement recueillis et vêtus d'étoffes reproduites brin à brin. Le gardien du chef-d'œuvre nous offrira une loupe pour admirer ces minuties et nous sortirons peut-être de Saint-Bavon sans avoir songé à ce qui fait le prix du chef-d'œuvre, à sa vérité générale, n'en ayant admiré que les vérités contingentes. Ainsi les garçonnets qui ont l'âme militaire, copient à l'aquarelle des tableaux d'Edouard Detaille et nourrissent pour lui le culte que l'on doit au peintre dont les chasseurs à cheval n'ont jamais, à leur dolman, des boutons de fantassins...

Vient ensuite l'époque de la maturité. Enfin capable de

reproduire strictement, dans leurs plus petits rapports de forme ou de couleur, dans leurs modalités les plus diverses, n'importe quels objets matériels, n'importe quelles formes vivantes; l'art ou l'artiste en plein épanouissement n'est plus hanté par ce souci un peu enfantin du détail, de l'habileté naïve qui donne, aux yeux des civilisations finissantes, tant de charme aux ouvrages des primitifs. Telle peinture du xv^e siècle, exécutée sur un panneau de bois somptueusement ciselé et doré, où les vêtements des personnages, brodés magnifiquement par un pinceau fier de ses adroites modulations, s'enrichit encore de gemmes et de perles incrustées, peut exercer une séduction très vive sur les regards qu'ont blasés ou blessés les défauts contraires d'une virtuosité d'un autre genre, systématiquement brutale et négligente. C'est la loi d'action et de réaction, la loi d'éternel va et vient que nous retrouvons sans cesse dans l'histoire du goût artistique, comme dans l'histoire des sentiments humains. Mais si nous considérons en soi l'art primitif, d'un cœur sain et sans parti-pris de délicatesses conventionnelles, la myopie de sa vision, la prudence excessive de sa facture, la grâce forcément un peu mièvre de sa sensibilité nous semblent tout de même des défauts, des causes d'infériorité sur l'épanouissement des âges d'or, où l'équilibre s'établit enfin entre l'esprit de synthèse et l'esprit d'analyse, où l'homme fait, la civilisation à son apogée concilient la forte expression des premiers artistes à la sage observation de leurs descendants et joignent la délicatesse d'expression de ceux-ci à l'audacieuse volonté de ceux-là.

Savoir tout dire, ne dire pourtant que l'essentiel, mais le dire d'une façon parfaite, c'est évidemment l'effort suprême de toute imitation artistique. Pour chaque art et dans chaque peuple cette heureuse conciliation du fougueux idéalisme archaïque et du précieux réalisme primitif ne dure que peu de temps, pendant une période privilégiée, que suit bientôt la décadence presque fatale. Il est également fort rare que, chez l'individu, l'équilibre entre la sensibilité et le savoir une fois obtenu ne fasse pas promptement place à une habileté

purement mécanique. C'est que l'artiste, aussi bien que la civilisation, qui, par l'observation patiente des objets, parviennent à en exprimer tous les caractères, oublient trop souvent leur modèle. Au lieu d'imiter la nature, ils n'en imitent plus que les imitations et substituent à leur émotion devant les phénomènes le plaisir d'employer les formules connues, qui les ont heureusement servis, dans des transcriptions antérieures. Les écoles se forment, avec des doctrines absolues; les académies, au lieu de faire prudemment, humblement admirer les rapports heureux entre les chefs-d'œuvre du passé et la vie fugitive, dont ils immortalisent une minute lointaine, ne vantent que les procédés des maîtres et non leur âme. Loin de donner celle-ci pour modèle à l'émotivité des jeunes artistes, on les invite sottement à copier les moyens matériels qui furent bons dans des circonstances données, et, par conséquent, ne peuvent plus l'être désormais, car rien, dans l'univers, ne se recommence identiquement. Si les Louvre et les Pinacothèques sont les asiles sacrés où doit s'abriter longuement la méditation de l'artiste, ils deviennent des foyers de corruption, le jour où s'y installe un chevalet, qui ne devrait jamais se dresser que devant la campagne toute frissonnante de vie, devant le corps humain épanoui dans l'exercice tranquille de ses facultés ou crispé par le jeu des passions. Le peintre de village, essayant de copier, sur une enseigne d'auberge, la bouteille de bière, qu'il boira tout à l'heure, ou les billes de billard, qu'il a fait rouler ce matin sur le tapis vert, accomplit une besogne plus artistique que le lauréat des beaux-arts cherchant à s'assimiler la technique de Clouet, pour peindre des figures du *xx^e* siècle, au moyen des recettes qu'inventa cet homme de la Renaissance.

Je regardais un jour, avec l'un des dessinateurs les plus délicats et les plus originaux de notre temps, un album de portraits au crayon de Holbein. Après nous être extasiés sur ces merveilleuses effigies, nous nous demandâmes comment il se fait qu'un artiste contemporain, dont je tairai le nom, et qui dessine avec la même perfection qu'Holbein, en employant

rigoureusement les mêmes procédés que lui, reste si loin de l'illustre bâlois. L'un d'eux avait du génie, l'autre n'en a pas. Mais qu'est-ce que le génie, sinon la sincérité, la naïveté dans l'intelligence de la vie? Holbein imitait ses modèles et notre membre de l'Institut imite Holbein. Toute l'histoire des décadences est là. Tant qu'un homme imite ses rythmes intérieurs, il est un maître, s'il réussit cette imitation; du jour où il imite ses œuvres réussies, il n'est plus rien qu'un pasticheur.

Nous ne faisons pas ici l'histoire de l'art et n'avons pas à nous demander ce qui peut se produire artificiellement dans une civilisation persistante (la nôtre par exemple) à la suite de ces quatre périodes caractéristiques de toute évolution imitatrice ¹ :

ENFANCE	Période de synthèse.	Imitation globale.	Archaïsme.
ADOLESCENCE.	Période d'analyse.	Imitation stricte.	Primitivisme.
MATURITÉ	Période d'équilibre.	Imitation libre.	Age d'or.
VIEILLESSE	Période des formules.	{ Imitation des imi- tations anté- } Décadence. rieures.	

Remercions seulement la peinture de nous avoir facilité, par son caractère d'imitation directe, l'intelligence de ces quatre types différents dans l'effort des traductions esthétiques et tournons-nous vers les autres arts, pour tâcher d'y surprendre quelque chose d'analogue.

Nous avons dit, plus haut, que la littérature n'est pas en soi un mode artistique d'expression; elle représente par des signes conventionnels parfaitement clairs les objets qu'elle prétend définir, mais n'imité pas ces objets. Quand je dis : « chaise », ce mot suffit à évoquer l'idée d'un meuble pour s'asseoir à toute personne qui entend le français, mais n'imité en rien ni la forme ni la destination du meuble. Un étranger, en l'entendant, ne saurait de quoi il est question.

Toute la parole articulée dérive pourtant d'un effort d'imitation directe des objets par la voie humaine. Ces imitations vocales se trouvent à la base de toutes les langues du monde;

1. Voir plus loin, p. 224 et suiv.

elles correspondent aux graffiti des peuplades sauvages. L'homme des cavernes, au retour de la chasse, devait raconter ses exploits à sa famille avec des bruits articulés analogues à ces dessins archaïques, expressifs et synthétiques comme eux. Je causais dernièrement avec un Égyptien, qui sait à peine quelques mots de français; il traduisait toute idée de lutte, d'hostilité, d'antagonisme, par ces deux syllabes : poum-poum! Nous nous comprenions fort bien. Tout l'effort de la philologie ne tend pas à autre chose que de remonter, dans la généalogie de chaque mot, jusqu'à l'onomatopée initiale.

Au fur et à mesure que le vocabulaire d'une peuplade se complète et s'enrichit, il s'écarte aussi de son rôle purement imitateur. La difficulté de trouver des inflexions suffisamment caractéristiques de tous les actes et de toutes les pensées, qu'il s'agirait d'imiter vocalement, incite les hommes à établir, plus ou moins inconsciemment, des lois arbitraires, dont la connaissance permette d'exprimer facilement les rapports les plus compliqués de l'existence courante. En même temps que les mots ou signes sonores des objets se déforment et se multiplient, chacun d'eux se spécialise dans l'expression d'une entité, d'une qualité, ou d'une activité, — substantif, adjectif ou verbe — et quand la langue est enfin arrivée au point de perfection qui permet aux habitants d'une même contrée d'échanger, sans confusion possible, tous les propos nécessaires à la vie de relation, cette langue n'imité plus du tout les phénomènes qu'elle définit avec tant de précision.

Entre sa période synthétique et sa période analytique, la peinture ne connaît pas ce stade purement intellectuel. C'est que la peinture n'a qu'à exprimer aux yeux ce qui est perçu par les yeux, tandis que le langage articulé veut nous faire comprendre par l'oreille tous les phénomènes portés à la connaissance de l'homme par chacun de ses sens et toutes les émotions que leur perception détermine en lui. Un langage d'une perfection purement organique, comme celui des *Contes de Perrault*, que M. Lançon nous citait tout à l'heure, répond admirablement à ce postulat utilitaire.

Mais, parmi les personnes qui parlent ou écrivent parfaitement une langue, il s'en trouve qui, douées d'une plus grande sensibilité aux rythmes de la vie, éprouvent l'impérieux désir de doter leurs phrases, non seulement d'un sens clair et précis, mais encore de ce caractère d'imitation sans lequel il n'est pas d'œuvre d'art. Dans le langage que leur ont légué les aïeux, ces écrivains trouvent tous les éléments nécessaires à leur effort d'imitation. Ils y trouvent, en effet, l'harmonie et le rythme. Je ne fais pas un cours de littérature et n'ai pas la prétention d'énumérer, même brièvement, les couleurs dont se compose la palette du prosateur ou du poète. Il faut pourtant que nous trouvions quelques exemples de ces imitations. Les traités de rhétorique, si piètrement conçus pour la plupart, en énumèrent un certain nombre. L'allitération est le plus connu de tous. Elle peut n'être qu'un simple jeu de mots, comme dans les amusettes populaires : « Ton thé t'a-t-il ôté ta toux ? » ou « Didon dina, dit-on, du dos d'un dodu dindon. » Ces répétitions de consonnes n'imitent en aucune façon les sujets des phrases où on les a accumulées ; elles ne sont donc pas artistiques, tandis que le caractère artistique d'imitation n'est pas douteux dans un vers comme celui de Racine :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

ou dans le distique de Delille :

Mais vois d'un pied léger Camille effleurer l'eau,
Le vers vole et la suit aussi prompt que l'oiseau.

Les voyelles et les diphtongues, plus encore peut-être que les consonnes, se prêtent à ces combinaisons d'harmonie imitative. Théophile Gautier écrira par exemple :

Les pigeons sur les toits roucoulent,
Roucoulent amoureuxment.

Mais il faut nous entendre, sous peine de restreindre l'effort d'imitation de la littérature à un rôle matériel et borné.

Encore une fois, ce que l'art doit imiter — et la littérature, en tant qu'art, n'échappe pas à cette règle, — ce sont beaucoup moins les phénomènes eux-mêmes que nos « états d'âme », que notre attitude intime en leur présence. Nous essayerons plus tard de spécifier nettement ce que nous entendons par là; mais on comprend déjà que si les rythmes des poètes ou des prosateurs peuvent, sans peine, imiter le mouvement extérieur des choses, leur bruit matériel (*Pro-cumbit humi bos — L'essieu crie et se rompt*), ces rythmes peuvent imiter aussi nos impressions, nos passions, dans leurs nuances les plus délicates. Les suspensions brusques d'une phrase, sous l'empire de la colère ou de l'indignation, le « *Quos ego...* » de Virgile, le « *Qui depuis...* » de *Britannicus*, en sont des modèles tangibles. La Fontaine est plein de ces effets psychologiques de syntaxe.

Rappelez-vous, pour nous en tenir à un seul exemple, la fable intitulée : « L'Homme et la Couleuvre ». La vache ayant déclaré à l'homme qu'il est plus mauvais et plus ingrat que le reptile,

L'homme tout étonné d'une telle sentence
Dit au serpent : « Faut-il croire ce qu'elle dit?
C'est une radoteuse; elle a perdu l'esprit.
Croyons ce bœuf. » — « Croyons! » dit la rampante bête.

Le verbe croire est un verbe actif; grammaticalement il exige toujours un régime direct. Il a suffi à La Fontaine de l'employer neutralement, pour que l'acquiescement de la couleuvre soit traduit avec une incroyable justesse de rythme. « Croyons! » dit la rampante bête. Quelle complaisance laconique! quelle résignation! quel esprit accommodant chez cette couleuvre.

Depuis les classiques, nous avons poussé bien plus loin ce souci de l'imitation artistique par la sonorité de la phrase et par sa construction. Flaubert, délaissant, il est vrai, les rythmes syntaxiques — et c'est là son grand défaut — n'imitait guère les choses qu'avec des harmonies et des rythmes de

vocabulaire, mais il les imite merveilleusement et *Salammbô* est un prodige de peinture sonore. Les Goncourt, renchérissant encore sur lui, inventèrent « l'écriture artiste », procédé assez artificiel et souvent agaçant par l'excès même de ses efforts picturaux. Mallarmé, poussant le système à ses limites extrêmes, oublia qu'avant d'être un art la littérature est un mode précis d'expression, dont les signes ont une valeur conventionnelle mais nécessaire; il réalisa, dans des phrases désarticulées, une musique insuffisamment musicale pour se suffire à elle-même, et d'un caractère d'imitation trop incertain pour se substituer utilement au sens fixe des mots, dont il faussait arbitrairement les rapports. Les deux auteurs contemporains qui ont peut-être manié le français de la façon la plus artistique, Pierre Loti et Verlaine (j'entends le Verlaine intelligible des bonnes pièces), ont respecté pleinement le côté organique et purement intellectuel de la langue, tout en évoquant, par leurs combinaisons de rythmes et de sonorités, par la souplesse de leur syntaxe et la subtilité de leurs harmonies, ce qu'il y a de plus mystérieux dans notre rythmique émotive en face de la nature. Ces nuances que préconisait le pauvre Lélian constituent précisément le côté artistique de la poésie; « rien que des nuances », par opposition à tout le reste, qui n'est que « littérature ».

Calmes dans le demi-jour
 Que les branches hautes font,
 Pénétrons bien notre amour
 De ce silence profond...

Le pinceau de Watteau n'imiterait pas avec plus de justesse la solennité mélancolique du parc sous l'éternel bruissement du feuillage, que le rythme impair évoque dans son asymétrie continue. Quelle obscurité propice aux effusions sentimentales nous dispensent ces syllabes sourdes, étouffées, comme ouatées de mousse, au sein desquelles le cœur s'attendrit et se gonfle! Et ce « pénétrons bien »; je ne puis le voir écrit sans un de ces soufflets, dont les musiciens se servent pour

indiquer un crescendo : « Pénétrons bien notre amour de ce silence profond », crescendo, decrescendo. Oh! l'aspiration langoureuse, le divin soupir de tendresse et de volupté!

Apercevez-vous un peu mieux, maintenant, ce que j'entends par l'imitation des rythmes naturels?

Je ne m'attarderai pas à montrer (ce qui serait du domaine de l'histoire) que l'imitation littéraire présente, chez chaque peuple et chez chaque individu, dans un ordre peut-être différent et plus complexe, les mêmes phases que l'imitation picturale (synthèse, analyse, équilibre et décadence — ici la décadence se nomme rhétorique). J'ai hâte de me demander si nous pourrions découvrir, dans les autres arts, les mêmes caractères d'imitation que dans la peinture et la littérature. *A priori*, l'on est tenté de dire que non.

Taine, par exemple, pose d'abord l'excellente définition : « L'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées dont elle modifie systématiquement les rapports. Dans les trois arts d'imitation, sculpture, peinture et poésie, ces ensembles correspondent à des objets réels. » Puis l'illustre penseur, qui certainement n'était pas un artiste lui-même, ajoute : « Mais si l'on peut rencontrer des ensembles de parties liées qui ne soient pas imités des objets réels, il y aura des arts qui n'auront pas pour point de départ l'imitation. C'est ce qui arrive et c'est ainsi que naissent l'architecture et la musique. En effet, en dehors des liaisons, des proportions, des dépendances organiques et morales que copient les trois arts imitateurs, il y a des rapports mathématiques que combinent les deux autres, qui n'imitent rien. »

Cette proposition me semble absolument erronée. Tout Berlioz est là pour démontrer que la musique peut imiter quelque chose, puisque jamais ce compositeur n'a écrit une belle page, qu'il ne s'efforçât de transcrire, parfois avec un

rare bonheur, une vision, un mouvement, un phénomène extra-musical. Ce même Loti, dont je parlais à l'instant, raconte, dans un de ses livres, qu'une page de piano de Chopin, qu'il jouait dans son enfance, évoquait invinciblement, pour lui, la pluie chaude d'un pays tropical tombant sur une végétation de forêt vierge. Et Mendelssohn, musicien peu suspect de littérature, Mendelssohn lui-même, pendant qu'il composait l'ouverture de la *Grotte de Fingall*, écrivait à ses parents : « Le milieu en ré majeur est très bête et tout le développement sent davantage le contre-point que les mouettes et la morue salée, et ce devrait être le contraire ».

Je pourrais donc répondre à l'affirmation de Taine, en citant la Chevauchée des Walkyries, l'Incantation du Feu ou les Murmures de la Forêt. Mais ce ne serait envisager que le côté extérieur du problème, analogue aux harmonies imitatives d'Homère ou de Virgile. Or, j'entends que la musique n'imité pas seulement, d'une façon accidentelle et quasi photographique, quelques bruits naturels, mais que, contrairement aux idées généralement admises, elle imite toujours quelque chose et souvent un objet très éloigné de son mode sonore d'expression : un parfum, par exemple, le papillotement du soleil sur la mer, la tristesse d'un cœur méconnu.

Si nous parvenons, comme je l'espère, à découvrir le mécanisme secret de cette imitation, nous aurons trouvé, du même coup, le principe d'imitation sur lequel repose aussi le caractère artistique de l'architecture. Nous n'arriverons d'ailleurs à celui-ci que beaucoup plus tard; ne présumons pas le résultat de nos réflexions.

A coup sûr, nous voici face à face avec un phénomène de transformation évident, cas particulier de la résonance universelle : l'imitation des sensations d'un ordre par des sensations d'un autre ordre, d'une sensation colorée, par exemple, par une sensation sonore. Nous ne saurions aller plus avant dans notre étude des imitations artistiques, sans étudier de près ce phénomène si curieux des *synesthésies*. Arrêtons-nous donc ici quelques instants, pour interroger le mécanisme des

équivalences sensorielles, des *correspondances*, que Baudelaire a chantées, dans son sonnet fameux :

Comme de grands échos, qui de loin se confondent,
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

CHAPITRE III

Les Synesthésies. — La Poésie.

La possibilité d'imiter avec des sons une sensation visuelle tant soit peu complexe, de composer, par exemple, un morceau de musique susceptible de suggérer l'image d'un jardin sous la pluie, demande à être démontrée. Mais certaines correspondances plus simples sont connues et admises désormais par tous les esprits scientifiques. Jadis on les attribuait uniquement à des associations d'idées. Si le son de la flûte évoquait l'odeur du réséda pour un sujet donné, on disait que celui-ci avait dû respirer le parfum de cette fleur, en écoutant jouer un flûtiste. Aujourd'hui nous admettons comme certaine l'existence de ces correspondances, sans faire intervenir dans leur production aucun élément intellectuel; et nous donnons le nom de *synesthésie* à cette sorte d'écho, de concordance entre des sensations de divers ordres. Trouver le son de la clarinette jaune d'or ou le ton de ré bémol bleu d'outre-mer, attribuer à l'odeur du benjoin le timbre du saxophone, assimiler au goût de la mangue la dissonance de quinte augmentée, voilà autant de synesthésies. Sans doute les progrès de la science ont-ils contribué à nous faire accepter la réalité de ces rapports mystérieux. De jour en jour, en effet, l'on s'efforce davantage d'appliquer à l'étude de tout phénomène spécial — son, couleur, odeur ou saveur, etc., — des moyens d'investigation *autres* que ceux développés en nous par l'expérience de ce phénomène. C'est même-là, au

dire de M. Le Dantec, au début des *Lois naturelles*, ce qui caractérise la science par rapport à la connaissance humaine directe : « Connaître un son par l'ouïe, c'est agir humainement; l'étudier au moyen du récepteur des formes visuelles, c'est agir scientifiquement ». L'appareil construit par M. Maneuvrier, grâce auquel on peut déterminer le mouillage des vins par le téléphone, est un parfait exemple de procédé scientifique. « Voilà une particularité (la saveur du vin) qui semblait être uniquement du ressort du goût et qui est connue par l'ouïe. Cette connaissance est indirecte, c'est vrai, mais elle suffit à montrer qu'il n'y a pas d'abîme entre les qualités de la matière que connaît le goût et celles que connaît l'ouïe¹. »

Si tel est le procédé d'investigation le plus fécond que la science possède, pourquoi nous étonner des transpositions d'un sens à l'autre, si fréquentes chez les artistes, peut-être même indispensables à la genèse des œuvres d'art, et dont les synesthésies ne sont que la manifestation élémentaire? L'unité essentielle des phénomènes sensibles leur enlève tout caractère mystérieux. Dans un excellent article, paru au *Mercur*e de France le 1^{er} avril 1902, M. Victor Ségalen exposait avec beaucoup d'ingéniosité le mécanisme des sensations associées et leur valeur esthétique. Il distinguait soigneusement, les unes des autres, les synesthésies qui ont le caractère fatal, objectif d'une « hallucination » et qui marquent une sensibilité morbide, de celles qui ont seulement une valeur d'« analogie » et demeurent subjectives. Voir telle couleur, quand on entend telle note de musique, c'est un phénomène maladif, d'origine nerveuse, et qui disparaît avec le retour à la santé. Je connais personnellement un homme d'une soixantaine d'années, intelligent, très pondéré, peu suspect d'exaltation artistique — c'est un financier — qui m'a très nettement décrit certains phénomènes de cette nature éprouvés par lui, il y a quelques années, à la suite d'un surmenage dans son

1. Voir aussi Préface, p. x et xi et plus loin la note de la p. 114.

travail professionnel. Quand il se reposait, dans son salon, si quelqu'un se mettait au piano, il voyait les sons former, au-dessus de l'instrument, sur le fond blanc de la muraille, des vapeurs colorées, qui changeaient de ton suivant les accords. Elles frissonnaient, transparentes, comme la vibration de l'atmosphère sur le sol brûlant, au mois d'août. Elles étaient très faiblement teintées, mais variaient sans cesse avec les harmonies, tantôt roses, tantôt jaunes, tantôt bleues, tantôt vertes, tantôt mauves, (avec prédominance du rose). Il est fâcheux qu'une personne connaissant bien la musique n'ait pas été mise au courant de ce phénomène, et n'ait pas noté les correspondances éprouvées par ce sujet très conscient et très sincère. Au bout de peu de jours, la détente nerveuse s'étant produite, le phénomène cessa. C'était bien là une de ces synesthésies morbides, auxquelles M. Ségalen prête le caractère fatal, objectif d'une « hallucination ».

Ces correspondances peuvent d'ailleurs être artificielles chez les malades. J'ai lu quelque part une expérience faite sur une hystérique par le D^r Richet, je crois. Cette femme ne distinguait plus aucune couleur. Si on lui montrait des écheveaux de laine de diverses teintes, en la priant de faire un effort pour désigner la laine rouge, elle n'y parvenait pas. Mais, si on lui disait : « Nous allons vous montrer des écheveaux de toutes les couleurs, quand vous verrez l'écheveau rouge, vous entendrez sonner les cloches », aussitôt que cet écheveau était placé devant ses yeux, elle s'écriait : « J'entends sonner les cloches ! » Elle ne percevait plus les couleurs que sous forme de sensations sonores, associées par suggestion.

Ces synesthésies morbides ne nous intéressent pas directement.

Les autres, en revanche, celles qui consistent à *penser* à une sensation d'un certain ordre, en présence d'une sensation d'un autre ordre, me paraissent d'un intérêt puissant, peut-être même primordial en esthétique. Je sais bien qu'une sorte de discrédit s'attache encore, dans l'esprit de beaucoup de gens, à ces phénomènes, que tout le monde éprouve cepen-

dant, sans vouloir se l'avouer. Si je cherche, en causant avec des amis, quelle couleur évoque plus particulièrement pour nous le son du hautbois et que nous tombions d'accord sur le vert (sans doute à cause de l'acidité particulière de ce timbre et de l'acidité de cette couleur), telle personne présente haussera les épaules et ne se doutera pas que, dans la vie courante, elle procède pratiquement, d'une façon continue, à des associations du même genre. Il est évident, par exemple, que certains saveurs répondent très nettement à certaines odeurs. Pour tout le monde le chocolat a le goût de son odeur (quand j'étais enfant, je mangeais un petit pain sec, à quatre heures, en me plongeant le nez dans une boîte qui avait contenu du chocolat, pour me donner l'illusion d'en croquer une tablette), tandis que le fromage est dans le cas contraire, sans quoi personne n'en mangerait, car personne n'aime à sentir l'odeur de cet aliment. Et ces mêmes individus qui raillent nos associations sensorielles raconteront, cinq minutes après, que le dernier tableau de M. Dagnaa-Bouverel est très *froid*, que la nouveauté entendue aujourd'hui au Concert-Colonne était bien *grise* et que l'hôte, chez qui elles ont dîné hier soir, leur a fait des plaisanteries *salées*. Sans insister, pour le moment, sur le rôle du langage, en pareille matière, rôle que nous aurons à étudier vers la fin de ce livre ¹, il faut bien faire remarquer pourtant à quel point il est révélateur de ces comparaisons continues, que nous établissons inconsciemment entre nos sensations de différentes natures. Dans les *Éléments du Beau* ², ouvrage sur lequel j'aurai l'occasion de revenir, M. Maurice Griveau a fixé d'une façon très claire le principe de ces correspondances verbales.

Il nous montre que des épithètes comme « froid, chaud, tiède, dur, mou, pâle, coloré, fort et faible... » représentent dans le langage, en vertu d'une sorte « d'agglutination psychique », le produit de sensations de divers ordres, « dont la vertu terminale et commune est demeurée, tandis que les

1. Voir plus loin, p. 218 et suiv.

2. Paris, F. Alcan, 1892.

images initiales et divergentes se sont fondues dans la mémoire ».

Comme exemple, il prend l'*image tactile* de douceur, l'*image gustative* de douceur, l'*image auditive* de douceur et l'*image visuelle* de douceur (cette dernière plus indirecte, plus cérébrale) respectivement créées dans le cerveau par la palpation de cire à modeler, par la dégustation d'une pêche bien mûre, par l'audition des jeux de flûte d'un orgue et par la vision du coloris « caressant » de certains peintres.

Ces quatre espèces d'images, fournies chacune par un sens, se fondent en une image « générique », où chacune d'elles dépouille son écorce spécifique et « apporte la quintessence de son contenu ».

« L'image graphique de la pêche, écrit M. Griveau, celle de la cire, celle des tuyaux d'orgue, celle du tableau dans son cadre, n'entrent ici pour rien; mais les représentations du for intérieur se superposant, se fondent, à la manière des clichés de Galton, en une image générale, assez trouble, l'image de faible résistance, de *douceur* idéale. »

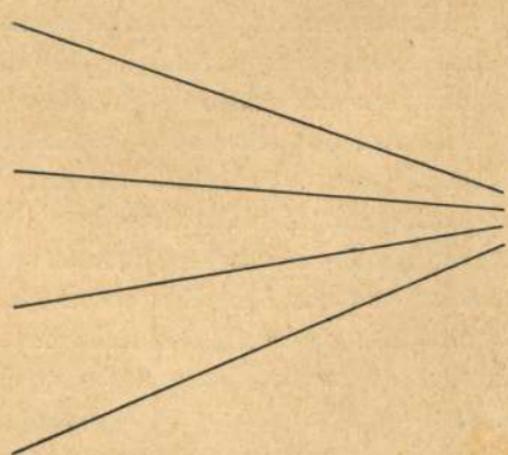
Image tactile
de
douceur

Image gustative
de
douceur

Image auditive
de
douceur

Image visuelle
de
douceur

Image totale
de
douceur



Il est certain que les anciens attachaient moins d'importance que nous à ces correspondances, et que notre hyper-

acuité nerveuse en a beaucoup développé l'intensité depuis un demi-siècle. Mais, du fait que l'on prenait jadis moins de souci de les percevoir et de les mettre en évidence, en faut-il conclure qu'elles n'existaient pas? Je crois que ce serait commettre une grave erreur. Sans doute les réactions provenant de ces correspondances ne se produisaient pas aussi clairement que de nos jours, parce que les synesthésies conservaient alors un caractère inconscient et général. On traduisait plus globalement en poésie l'attitude suggérée par le murmure du vent dans les bois, ou, en musique, l'attitude suggérée par un paysage d'automne. Mais la synesthésie brute, la synesthésie élémentaire, à laquelle l'art et la littérature modernes attachent un prix irritant pour les esprits conservateurs, est moins une nouveauté qu'une simplification analytique de la synesthésie synthétique d'autrefois. C'est, en somme, l'éternel processus historique : synthèse d'abord, analyse plus tard ; et l'équilibre se rétablit toujours, par le jeu continu de la vie.

Hüysmans est l'apologiste de ces correspondances élémentaires, où une sensation simple d'un certain ordre est mise en parallèle avec une sensation simple d'un autre ordre. Son livre *A Rebours* demeure la bible de la synesthésie analytique. Des Esseintes, le héros de ce roman, discute à perte de vue sur la couleur des rubans qu'il convient d'attacher à la reliure de tel livre de Mallarmé, et invente un « orgue à bouche » qui témoigne, dans cette sorte de transpositions, d'une subtilité merveilleuse. Dans cet instrument, chaque liqueur représente un son particulier : « le curaçao sec correspondant à la clarinette, dont le chant est aigret et velouté ; le kummel au hautbois, dont le timbre sonore nasille ; la menthe à la flûte, etc. ; le violon représentant la vieille eau-de-vie, l'alto simulé par le rhum plus robuste, le vespetro lent et déchirant comme un soupir de violoncelle... »

Depuis on a continué ces exercices. Claudine, nièce rurale de Des Esseintes, ne mange probablement pas les crayons bleus, l'encre et le papier buvard pour la saveur propre de,

ces substances, mais comme évocateurs de sensations plus subtiles : elle pratique la synesthésie. Et, quand Marius-Ary Leblond écrivit naguère l'histoire de cette jeune femme qui veut donner son cœur à celui de ses prétendants capable de deviner, parmi ses robes de diverses couleurs, laquelle lui plaît davantage, ce littérateur jouait également de la synesthésie.

Il ne faut pas croire d'ailleurs que l'idée de ces parallèles, dus à la collaboration de deux sens différents, soit l'apanage exclusif d'esprits recherchés et la marque d'une grande complication mentale. Je croirais plutôt le contraire. Sans aller jusqu'à prétendre, avec M. Max Nordeau, que l'utilisation croissante des synesthésies marque la décadence de l'art et une sorte de régression physiologique vers l'époque où les êtres, doués d'organes moins spécialisés, discernaient un moins grand nombre de cantons sensoriels¹, je pense tout de même que ces recherches témoignent d'une espèce de plaisir enfantin à constater, entre les choses, des rapports matériels très simples. Pour en revenir à ces onomatopées dont je parlais plus haut, et qu'on trouve à l'origine de toutes les langues, étaient-elles autre chose que des synesthésies admises par le consentement général de chaque peuplade? Actuellement encore, les ouvriers emploient volontiers des termes d'origine synesthésique. C'est ainsi que les carriers de Fontainebleau appellent le grès très dur grès *pif*, le grès dur grès *paf* et le grès très tendre grès *pouf*, du bruit que fait leur pic en s'y attaquant. (Leur pic, quel mot évocateur, imitateur!)

Il serait intéressant d'établir une classification méthodique des synesthésies, en examinant successivement les rapports des sensations de chaque canton avec les sensations de tous les autres cantons. J'entends que cela serait intéressant pour les psychologues. Car les artistes, eux, n'ont que faire de telles connaissances; leur instinct seul doit leur dicter les

• 1. Voir plus loin, p. 98 et suivantes.

rapports intimes et tout à fait subjectifs sur lesquels fonder leurs transpositions imitatrices. Et si les synesthésies simples (non morbides, non fatales, mais artistiques et de valeur purement analogique) sont très subjectives, *a fortiori* les sensations associées plus complexes, correspondances mystérieuses sur lesquelles repose toute la valeur évocatrice de l'art, sont-elles encore plus individuelles. Tout le monde est à peu près d'accord pour comparer la couleur rouge au timbre de la trompette, parce que le son de la trompette est éclatant et que la couleur rouge paraît également éclatante à presque tous les hommes. (En dernière analyse, l'épithète commune entre deux sensations de cantons différents est toujours une épithète motrice : *éclatante*, qui éclate, qui fait une brusque explosion.) Mais quand il s'agit de savoir si le *Prélude à l'après-midi d'un faune* évoque avec justesse l'atmosphère mélancolique et tendre d'une belle journée finissante, les mouvements caractéristiques de ces deux phénomènes : la musique de Debussy et la chaleur d'un crépuscule estival, étant infiniment plus compliqués, on est beaucoup moins d'accord sur leur parallélisme. Cette divergence de vues est la conséquence même de toute transposition artistique. Si nous appelons A un morceau de musique et P le phénomène qui l'a inspiré, la transposition de A en une sensation de même canton que P devant être faite par un auditeur, qui n'est pareil, ni comme hérédité, ni comme éducation, au compositeur qui a traduit P par A, rien ne prouve que les deux traductions seront identiques et superposables en sens inverse. Je regrette d'être obligé de parler de ceci prématurément et de faire intervenir l'amateur, dans mon raisonnement, quand j'en suis encore à étudier les débuts du mécanisme créateur. Mais c'est qu'une synesthésie, intuitivement perçue et exprimée par un artiste, n'a de valeur qu'à la condition d'être également perçue, du moins inconsciemment, par les autres hommes que l'artiste s'efforce de toucher. Et il faut absolument que je montre, avant d'étudier le phénomène si complexe de la composition musicale, qu'une

synesthésie artistique, devant toujours être perçue par un être humain, ne doit présenter aucun caractère systématique et surtout ne doit pas être demandée à un procédé scientifique impersonnel. Avec quelques exemples, je me ferai peut-être mieux comprendre.

J'emprunterai encore à la littérature, où les transpositions sont plus facilement perceptibles que dans les autres arts, — surtout quand on enseigne par la voie du livre, — deux modèles de synesthésies, dont tout lecteur perçoit l'effet inconsciemment, humainement, et que leurs auteurs ont certainement imaginées de la même manière, uniquement par leur sensibilité extrêmement affinée.

Victor Hugo, peignant Eviradnus, le chevalier d'Alsace, le redresseur de torts, le défenseur des justes opprimés, nous dit, en son prodigieux langage :

Dans l'horrible balance
Où les princes jetaient le dol, la violence,
L'iniquité, l'horreur, le mal, le sang, le feu,
Sa grande épée était le contrepoids de Dieu.

Voyez tous ces mots courts, brusques, rudes : le *dol*, le *mal*, le *sang*, le *feu*, dont le poète accumule devant nous le tas énorme, rapidement. Dès qu'il en a bien chargé l'un des plateaux, comme il dépose, dans l'autre, d'un geste fier, cette *grande épée*, sonorité calme et lourde, qui s'étire et s'amenuise dans l'*é* fermé de sa dernière syllabe, encore agrandie par l'*e* muet qui la prolonge. Et n'est-ce pas un miracle de synesthésie de faire équilibre avec trois syllabes seulement aux treize syllabes des crimes : le dol, la violence, l'iniquité, l'horreur, le mal, le sang, le feu?

Lisons maintenant ce passage de *Pêcheur d'Islande* : « Le ciel s'était couvert d'un grand voile blanchâtre qui s'assombrissait par le bas, vers l'horizon, passait aux gris plombés, aux nuances ternes de l'étain. Et là-dessous les eaux inertes jetaient un éclat pâle, qui fatiguait les yeux et qui donnait froid.

« Cette fois-là, c'était des moires et rien que des moires changeantes qui jouaient sur la mer; des cernes très légers comme on en ferait en soufflant contre un miroir. Toute l'étendue luisante semblait couverte d'un réseau de dessins vagues qui s'enlaçaient et se transformaient, très vite effacés, très fugitifs.

« Éternel soir ou éternel matin, il était impossible de dire : un soleil, qui n'indiquait plus aucune heure, restait là toujours, pour présider à ce resplendissement des choses mortes, il n'était lui-même qu'un autre cerne, presque sans contours, agrandi jusqu'à l'immense par un halo trouble. »

Il faudrait étudier mot par mot ce texte, évocateur jusqu'à la magie avec ses sonorités claires et mates d'argent terni. Voilà qui est peint, non seulement par le sens des propositions, mais plus encore par la matière verbale, blanche, lisse, sans rayonnement, par la syntaxe, dénuée de toute résonance, d'une souplesse opaline, et fuyante. Sans doute l'auteur n'a-t-il mesuré systématiquement ni la construction de ses phrases, ni la densité de ses vocables. Mais une attitude merveilleusement favorable à l'observation du paysage décrit, une mise en équilibre parfaite avec l'atmosphère ambiante lui ont suggéré le rythme évocateur, ont déterminé les rapports de longueur et de mouvement des périodes, de timbre et de poids des épithètes. Et le soleil, transcrit par ce geste parfait, s'amplifie dans un élargissement centrifuge sans fin qui, par l'artifice d'un participe et d'un adjectif employé substantivement, nous le montre « agrandi jusqu'à l'immense ». *Immense*, nasale mourante qui fond, avec une souplesse d'estompe, la clarté de l'astre dans le gris universel.

Quelques esprits analystes, doués médiocrement comme sens des attitudes, constatant ces rapports intimes entre phénomènes de cantons sensoriels différents, cherchent à opérer des synesthésies mécaniques, à transcrire *mot à mot* certaines impressions d'un art dans un autre. Quelquefois le défaut du système ne saute pas aux yeux. Il y a, depuis quelque temps, des musiciens qui mettent des tableaux en symphonies.

Récemment un jeune compositeur français cherchait à décrire instrumentalement, personnage par personnage, le plafond peint par Paul Baudry dans la salle du Grand Opéra de Paris, et le Maître allemand, Richard Strauss, a composé naguère, sous le titre de *Sinfonia domestica*, une très longue pièce d'orchestre, remarquable d'ailleurs, dans laquelle il prétend traduire par des thèmes et des harmonies particulières plusieurs enfantillages dans ce genre : les oncles d'un bébé s'écriant à sa vue : « c'est tout à fait sa maman ! » et les tantes répliquant : « c'est tout à fait son papa ! »

Que l'on puisse s'*inspirer* d'un tableau pour composer une symphonie, pour peindre un tableau, rien de mieux. J'ai cherché à montrer, dans le premier chapitre de ce livre, que l'inspiration n'est précisément que l'épiphénomène de l'effort accompli pour fixer une émotion, au moyen d'une transposition artistique. Mais c'est un sophisme d'entreprendre des versions « littérales et juxtalinéaires », comme nous disions au collège. On comprend mieux la vanité d'une telle prétention en examinant des cas où la sensation traduite et la sensation traductrice restent plus élémentaires. Je connais un orfèvre, très intelligent et très cultivé, mais sans doute médiocrement artiste, qui veut, à tout prix, créer des vases et des bijoux *originaux*, et qui, n'ayant probablement aucune idée créatrice, s'est dit que toutes les formes naturelles sont belles (ce qui n'est du reste pas vrai), et se contente, pour obtenir, les formes les plus pures, de copier strictement des courbes produites par les instruments de physique destinés à l'analyse des phénomènes de toutes natures¹. Il prend notamment pour modèles les courbes lumineuses obtenues sur un écran au moyen des diapasons, munis de miroirs à leurs extrémités et vibrant dans des plans perpendiculaires l'un à l'autre, dont on se sert en physique pour étudier la complexité respective des divers intervalles musicaux. Il copiera, par exemple, sur une boucle de ceinture, l'espèce de 8, plus ou moins élégant

1. Voir plus loin, p. 154 et suivantes.

de contours, produit par deux diapasons accordés à l'octave et je crois qu'il serait difficile de lui ôter de l'esprit que la consonnance d'octave, constituant en musique un accord parfaitement simple, sa boucle ne participe pas de cette simplicité et ne détermine pas en nous, par l'intermédiaire de l'œil, une émotion semblable à celle que nous cause l'audition d'un accord d'octave. Et s'il fabrique une broche, en ciselant dans l'or la courbe spéciale produite par deux diapasons sonnant à la neuvième l'un de l'autre, il est persuadé qu'il crée dans l'art plastique une émotion correspondante à celle que les accords de M. Debussy ont introduite dans l'art musical. Ceci est tout à fait erroné. Une méthode scientifique, c'est-à-dire purement objective, d'analyse ne garantit en rien la similitude des sensations causées par les deux phénomènes que cette méthode mesure l'un au moyen de l'autre. Parce que le thermomètre centigrade marque 20° au-dessus de zéro, devrai-je en conclure que j'ai deux fois plus chaud que si ce même thermomètre marquait — 10°? Quand je verrai un rayon lumineux, après s'être réfléchi dans les miroirs de deux diapasons en vibration, dessiner sur un écran certaine forme typique de 8, je pourrai affirmer que ces deux diapasons sonnent à l'octave l'un de l'autre. Mais si je veux découvrir quelle forme décorative, perçue par mes yeux, me cause une émotion de même ordre que la consonnance d'octave, perçue par mes oreilles, il faut que je recherche cette forme uniquement au moyen de ma sensibilité propre, subjectivement. Et je crois pouvoir affirmer, dans un langage très général, que je tâcherai de préciser plus tard, qu'il y a certainement une combinaison de lignes dont la vue doit suggérer à chaque homme une émotion, c'est-à-dire une attitude interne, identique à celle que lui suggère l'audition de tel ou tel accord. Mais aucun instrument autre que le sens artistique (cet indéfinissable sixième sens, dont parlait le bon Rodolphe Tœpffer) ne peut révéler cette synesthésie, propre à chaque individu et valable seulement pour lui et pour tous ceux qui sentent de la même manière que lui sur ce point particulier. Si dix personnes

cherchent ensemble de quelle couleur doit être la reliure de *Pêcheur d'Islande* et que cinq d'entre elles seulement trouvent qu'elle doit être grise, cette synesthésie est vraie pour ces cinq personnes et fautive pour les cinq autres. C'est pour cela que l'art n'est pas un langage universel, une sorte d'espéranto idéaliste, comme le voudrait Tolstoï.

Je suis d'accord avec Arthur Rimbaud que les voyelles ont une sorte de couleur propre, mais s'il veut m'imposer sa gamme :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu,

je lui dirai : halte-là ! C'est vrai pour vous ; pour moi c'est faux ! Et si quelque appareil de physique permet, un jour, de projeter sur un écran les voyelles sous forme lumineuse, je n'accepterai pas davantage les données de cet appareil, à mon point de vue d'artiste, pour peu qu'elles contredisent mes sensations, qui ne sauraient me tromper. Si je trouve que la prose de Fromentin me fait penser à la couleur bronze, aucun raisonnement ni aucun appareil au monde ne me prouveront que j'ai tort, et qu'elle devrait plutôt me faire penser à la couleur mauve. Contester une synesthésie intuitive est aussi absurde que de dire à quelqu'un : « Vous vous trompez en aimant telle personne ; elle est indigne de votre amour ». C'est un propos vide de sens. L'amour ne peut jamais nous tromper ; il se légitime par son existence même, puisqu'il est d'ordre purement intuitif. Un phénomène, une sensation ; un autre phénomène, une deuxième sensation, identique à la première, chez un sujet donné, et voici une synesthésie contre laquelle toutes les lois de la logique et tous les instruments du monde ne prévaudront jamais. Si le mot « bulbeux » me dicte une attitude identique à l'attitude que me suggère la vue d'un dôme russe, une association organique s'établira dans mon esprit entre cette forme architecturale et la sonorité de son qualificatif. Le mot « bulbeux » me paraîtra l'image vivante d'un contour qui, comme lui, s'étrangle vers son centre pour se regonfler ensuite, dans un mouvement analogue à celui

que me suggère la double labiale. Je sais bien que l'épithète de « bulbeux » a été donnée aux dômes russes à cause de leur ressemblance avec un oignon, qui est un bulbe. Cependant si quelque lecteur conteste que l'imitation sonore de cet adjectif soit plus forte que son sens étymologique, qu'il ferme ce livre : nous ne nous entendrons jamais sur le terrain de l'art.



CHAPITRE IV

Les Arts synesthésiques. — La Danse.

« La danse n'a d'autre but que de montrer de belles formes dans des poses gracieuses et de développer des lignes agréables à l'œil; c'est un *rhythme muet, une musique que l'on regarde.* »

Ainsi s'exprimait Théophile Gautier, dans un feuilleton daté de 1838. La synesthésie sons-mouvements est, en effet, la plus simple et la plus complète de toutes; elle s'impose presque fatalement aux êtres habitués à obéir spontanément aux injonctions de leur sensibilité. Chez les petits enfants elle paraît presque obligatoire. Parce qu'ils ont la candeur de l'ignorance et la parfaite spontanéité des amours qui s'ignorent, ils ne séparent point l'une de l'autre leur passion de la musique et leur passion de la danse. Menez en dix, menez en vingt, menez en cinquante autour du kiosque où résonne la musique militaire, et, quel que soit le morceau que l'on y joue, vous les verrez immédiatement danser, tous les dix, tous les vingt, tous les cinquante, à moins qu'il ne se trouve parmi eux quelques-uns de ces pauvres petits êtres, à qui l'on enseigne, dès le berceau, à rester sourds à tous les appels de la nature, à remplacer par des attitudes conventionnelles leurs attitudes instinctives, à substituer un bon ton de commande aux réflexes les plus heureux de leur tempérament. Chez les sauvages, la synesthésie sons-mouvements ne se montre pas moins impérieuse, à en croire les relations des voyageurs; et nous la voyons

également mettre en branle les paysans, les simples, les ouvriers, aux premiers accents d'un instrument ou d'une fanfare. Qui ne se rappelle, dans son enfance, à l'époque où une éducation toute théorique commençait à tuer en nous les meilleurs germes du sentiment artistique, qui de nous ne se rappelle s'être moqué de paysans ou de soldats en promenade, parce qu'ils faisaient des gestes de danse, en entendant de la musique, que l'on nous apprenait déjà à considérer comme « sérieuse » et « pure », c'est-à-dire dépourvue de tous liens avec la vie, avec les inspirations intuitives de notre organisme physique? L'antiquité, qui joue, dans notre civilisation, le même rôle que l'enfance dans la vie humaine, et dont nous avons appris à respecter les intuitions, en jugeait pourtant comme ces simples. A deux des muses, Euterpe et Terpsichore, incarnations de la musique et de la danse, elle avait donné des noms qui s'enchaînent, comme pour indiquer leur plus intime union, leur parenté plus proche. Et durant de longs siècles, elles demeurèrent indissolublement unies; on n'invoquait point la protection de l'une sans se donner à l'autre du même coup.

Tout à l'heure nous tâcherons de surprendre, dans son mécanisme extrêmement subtil, la solidarité des deux arts, de constater que la musique est l'évocatrice naturelle de la danse et que les rythmes sonores, non seulement les rythmes macroscopiques (représentés dans notre art contemporain par les rondes, les blanches, les noires, les croches et les barres de mesure), mais encore les rythmes vibratoires beaucoup plus rapides, générateurs de la mélodie, de l'harmonie et du timbre, sont tous traduisibles par des danses, par des attitudes. Il semble donc, *a priori*, que nous devrions étudier la musique avant la danse. Mais, je le ferai bientôt voir, ce n'est que par un phénomène de réversibilité que la musique est devenue, dans notre civilisation, la mère de la danse; historiquement c'est, au contraire, la danse qui a dû engendrer la musique. Celle-ci ne peut pas se comprendre, si on ne la considère pas comme issue des mouvements corporels accom-

plis par les premiers représentants conscients de notre espèce.

Dans un ouvrage comme celui-ci, force est d'avancer lentement, prudemment. Pour prévenir toutes les objections, il faudrait pouvoir tout dire à la fois. Je montrerai plus loin¹ que, dans le domaine des arts plastiques, ce que nous appelons la ligne, division objective de l'espace, n'est esthétiquement et subjectivement qu'une *fonction* du temps. L'ensemble de lignes formées par un monument, le rythme spatial d'une colonnade nous causent une émotion artistique par leur traduction en rythme musical dans notre cerveau qui le perçoit. Ceci demandera de longues explications. Pour le moment, admettons comme distinctes l'une de l'autre, ce qui n'est pas vrai, notre notion sensible de l'espace et notre notion sensible du temps, et nous allons comprendre tout de suite comment la musique a dû trouver dans nos sensations musculaires les notions de durée qui lui servent d'élément primordial.

Pour cela mettons-nous un instant dans la situation des premiers hommes, encore dépourvus de tous les instruments compteurs des petites durées, que nous avons créés depuis et qui tous dérivent du pendule (horloge, métronome, etc.). Il a fallu arriver à Galilée pour constater l'isochronisme des petites oscillations. Donc, pendant des millénaires, l'humanité ne possédait aucun moyen de partager objectivement la durée en petites parties égales. L'alternance du jour et de la nuit, puis, avec les observations astronomiques, la mesure du jour sidéral ont permis, de bonne heure, à l'homme de diviser ce *je ne sais quoi* indéfinissable dans lequel se succèdent les événements de la vie, en longues périodes à peu près égales. Mais, quand il constatait qu'entre le moment où il partait de sa caverne pour arriver à la clairière voisine il lui fallait un certain temps, et que, pour arriver de cette clairière au fleuve passant au bas de la colline, il lui fallait un temps un peu moindre, s'il cherchait à connaître exactement

1. Voir p. 102 et suivantes.

le rapport de ces deux durées, au moyen d'une très petite commune mesure, il ne possédait pas le moyen de l'obtenir par un calcul de durée indépendant de son organisme physique. Què faisait-il? Il comptait le nombre de pas effectués par lui dans chacun des trajets, en tâchant de régulariser sa marche, c'est-à-dire en s'habituant à faire des pas de longueur strictement égale, en s'efforçant d'éprouver une sensation d'effort identique dans chacune de ses jambes. Il éduquait soigneusement ainsi son sens de l'effort musculaire et la régularité même de cet effort, constamment contrôlée par la régularité des espaces compris entre ses deux pieds, créait peu à peu dans son cerveau le sentiment du rythme, de l'isochronisme mental.

Vous aurez beau retourner le problème dans tous les sens, vous ne pourrez jamais renverser ce processus. Avec une baguette coupée dans un arbuste, nous pouvons diviser objectivement la route en intervalles spatiaux rigoureusement égaux. En faisant un pas par intervalle ainsi mesuré, et en répétant souvent cet exercice (nos deux jambes étant d'égale longueur) nous habituons notre cerveau à créer dans nos membres des innervations égales, à marcher régulièrement et quand ces exercices sont souvent répétés, au sentiment musculaire de l'égalité de chaque pas se substitue bientôt un sentiment d'égalité rythmique, qui traduit en sensation d'ordre musical les sensations spatiales et musculaires originelles¹. La marche, la course, le saut, la chevauchée, la manœuvre des rames créent pour l'homme des rythmes successifs, auxquels viennent s'ajouter les rythmes du pouls, de la respiration, etc., et tous ces rythmes, nous les entretenons par notre sens auditif. Car notre cerveau, une fois habitué à mesurer la durée en fonction de nos efforts musculaires, nous savons réciproquement mesurer ces derniers en fonction de nos perceptions auditives. Avec un bruit de métal ou de bois choqué, de tambours ou de clairons, avec un chant

1. C'est pourquoi je pense que le sens rythmique doit s'affiner chez les enfants contraints de monter et de descendre beaucoup d'escaliers.

vocal, nous régulariserons nos mouvements corporels. Mais, encore une fois, la faculté même de produire ces bruits, ces chants d'une manière isochrone, c'est-à-dire la faculté musicale rythmique a dû s'acquérir d'abord en fonction des sensations musculaires, contrôlées par des mesures spatiales. La musique est née de la danse. Et je montrerai plus tard comment, à l'heure qu'il est, notre sens des durées relativement grossier peut encore s'affiner prodigieusement par des exercices musculaires spatiaux. Mais la réciproque est vraie : le sentiment subjectif des durées, une fois créé dans le cerveau de l'homme sous forme de musique, la musique devient, à son tour, l'inspiratrice des mouvements objectifs de la danse.

Historiquement la solidarité des deux arts dura jusqu'à la parfaite éclosion du plus jeune d'entre eux, car la symphonie elle-même tire son origine de la danse. Ce furent des motifs de danse, alternativement lents et rapides, que les vieux maîtres groupèrent tout d'abord en suites d'orchestre. Haydn en fixa plus tard l'ordre et la teneur, pour créer la forme suprême de notre musique occidentale, et ce caractère originel se retrouve dans tous les chefs-d'œuvre du genre, même les plus nouveaux de tendances, comme l'admirable *Symphonie en si mineur* de Borodine, qui, d'un bout à l'autre, évoque la vision des danses caucasiennes, dont ses thèmes principaux sont directement inspirés.

Depuis deux ou trois siècles on a pourtant séparé Terpsichore et Euterpe, au nom de je ne sais quel idéalisme artificiel. Nous en sommes venus, par un déplorable excès de culture cérébrale, à mentir à toutes nos aspirations, à nous les dissimuler et à les dissimuler comme des tares. On ne danse plus en écoutant de la musique et, si quelque artiste plus libre, obéissant à son instinct, danse au son d'une œuvre classique, les musiciens dogmatiques, avec un sourire de supériorité méprisante, parlent de sacrilège. Nous verrons pourtant, je l'ai déjà dit, que la danse, la danse intégrale, peut traduire tous les éléments expressifs de la musique. Mais, sans aller jusqu'à l'identification des deux arts, et sans même

remonter à leur origine, comme nous venons de le faire, n'ont-ils pas entre eux un élément commun, évident, indiscutable : le rythme? Sans doute le rythme se retrouve partout et les neuf sœurs relèvent de lui; l'histoire et l'astronomie, la poésie et l'architecture, tout est soumis au rythme. Mais, tandis que, dans beaucoup d'arts et de sciences, il ne se manifeste que par lentes périodes, par longues divisions (parfois même indirectement, comme dans la peinture et la sculpture), dans la musique et dans la danse, au contraire, il commande en maître absolu; il leur impose des ordres brefs et continus et, dans les deux arts, divise la durée (durée des mouvements ou durée des sons) suivant des rapports tellement stricts, suivant des principes de symétrie et d'égalité tellement semblables, que chacune de ses injonctions y est indifféremment traduisible dans le langage de l'une ou de l'autre muse. On pourrait presque dire, de ce chef, qu'il n'y a pas entre les deux arts sensations associées, mais sensations identiques, *isesthésie* plutôt que *synesthésie*. Qu'un rythme soit exprimé par des sons, qu'il soit exprimé par des mouvements, c'est quelque chose de si parfaitement semblable pour l'homme qu'il en est arrivé, lorsqu'il s'agit de rythmes simples, à ne plus dissocier l'élément sonore de l'élément cinétique. Prononcez, devant n'importe qui, ces mots : « une marche, une valse, une polka », immédiatement votre interlocuteur pensera au rythme acoustique et au rythme musculaire de ces divisions particulières de la durée; il y pensera simultanément, sous leur double forme musicale et plastique. Cela est tellement vrai que, d'instinct, tous les ouvriers qui accomplissent une tâche rythmique, s'aident dans leur travail, en associant le rythme musical au rythme corporel et régularisent le second au moyen du premier¹. Tandis que, dans les corporations où le labour n'est pas rythmique, le sentiment musical s'émancipe vers des formes plus complexes. Le haleur de chalands, le soldat chantent des mélopées, lentes ou vives, mais toujours très

1. Voir plus loin, p. 206 et suivantes.

simples; le peintre en bâtiments cultive la romance, voire l'air de grand opéra. Aussi la danse, si déchuë qu'elle soit aujourd'hui, n'arrive-t-elle pas à se passer de toute musique. Oh! ce qu'elle en conserve se réduit à peu près au rythme tout nu, mais enfin elle tient tout de même au rythme, coûte que coûte! Qu'un accordéon ou une guitare lui suffise, il se peut; encore lui faut-il quelques sonorités, si médiocres soient-elles, pour lui « marquer le temps ». Un soir de 14 Juillet, dans un bal en plein vent de quartier pauvre, j'ai vu l'orchestre réduit à une clarinette, un trombone et une basse en cuivre. La clarinette jouait la mélodie et les deux autres marquaient la mesure. S'il eût fallu perdre encore l'un des instruments du trio, les dilettanti du carrefour eussent évidemment sacrifié la clarinette, car personne ne danse plus la mélodie et si, par hasard, Isadora Duncan, passant par là, avait prétendu conserver plutôt l'instrument chantant que les deux instruments rythmiques, on l'aurait regardée d'un œil hostile, comme une personne un peu « timbrée ».

C'est précisément le secret de la déchéance de Terpsichore dans les temps modernes. La danse a toujours besoin de musique, parce qu'elle ne peut se passer du rythme. Mais la musique en est venue à mépriser la danse, parce que celle-ci, désormais, *ne cultive plus que le rythme*, — et encore!

L'influence de la mélodie sur les mouvements corporels est pourtant, si l'on veut bien y réfléchir, presque aussi importante, que celle du rythme. Toutes les personnes qui savent bien valser reconnaissent tacitement l'influence de la mélodie sur les réflexes musculaires. Quand nous disons qu'une valse est « dansante » et qu'une autre valse ne l'est point, cela n'aurait aucune signification si nous n'exprimions de la sorte que la mélodie de la première valse suggère, mieux que la mélodie de la seconde, la giration langoureuse propre à ce genre de danse, — puisque toutes les valses comportent, par définition, même mouvement et même carrure.

C'est seulement quand la danse, par la justesse de ses attitudes, par la diversité de ses gestes, par la souplesse de ses

inflexions, reflète les moindres particularités, mélodiques aussi bien rythmiques, d'un chant ou d'un morceau instrumental, qu'elle est prospère, vivante et belle. Le simple fait, pour m'en tenir à cet exemple élémentaire, le simple fait que toutes les valse, quel qu'en soit le mélòs, se valsent de la même manière est, à mes yeux, la condamnation immédiate de la danse moderne.

Lorsque nous parlons de la danse antique, nous ne savons pas au juste ce qu'elle était, puisque nous ne l'avons pas vue; mais tous les documents qui la concernent et qui sont parvenus jusqu'à nous, tant littéraires qu'iconographiques, nous montrent combien elle fut noble, souple, variée. Elle servait à l'expression des sentiments les plus élevés et allait de la procession solennelle à la bacchanale ardente. Comment mourut-elle? Il est probable que le christianisme contribua fort à la tuer; le mépris de la chair et des grâces matérielles qu'enseigne la religion de renoncement ne pouvait se concilier avec un art où le mysticisme tenait peu de place et qui ne conserverait guère de puissance s'il renonçait aux damnables séductions de la beauté physique. Pourtant le Moyen Age avait trop le sens du pittoresque et de l'expression pour ne pas prendre plaisir aux évolutions corporelles, fût-ce pour mimer, avec elle, de diaboliques folies. Et, dans certains pays à la fois profondément mystiques et violemment sensuels, comme l'Espagne, la danse reparut et se perpétua jusqu'à nos jours sous sa forme religieuse. Enfin la Renaissance italienne, s'éprenant à nouveau de la beauté du corps humain, dans sa nudité triomphante ou dans sa souplesse richement drapée, remettait la danse en honneur, avec toutes les subtilités d'un humanisme qui se passionnait également pour le rythme d'une belle croupe ou pour la cadence d'un sonnet raffiné.

La froideur académique du xvii^e siècle allait malheureusement passer par là, emprisonnant aussi bien la danse que la poésie dans des formes rigoureuses et solennellement rigides. Et pendant que le ballet d'opéra évoluait peu à peu vers l'odieuse virtuosité, sèche, abstraite, mécanique et d'une si

monotone complication, que nous connaissons aujourd'hui, la danse de cour et de ville agonisait dans les mouvements, beaucoup trop fixes déjà, de la pavana et du menuet, de la sarabande et de la chacone, sur des musiques jolies encore, en attendant qu'une société égalitaire en vint, sous l'uniforme de l'habit noir, à une totale impersonnalité de gestes et à l'indigence rythmique de danses comme la polka, la mazurka ou la valse, qui, pendant une soirée, ramènent autant de fois les mêmes gestes machinaux que deux temps, trois temps ou six temps sont compris de fois entre dix heures du soir et six heures du matin. Cette monstruosité, que réalisa le XIX^e siècle, serait incompréhensible vraiment, si, comme le disait le prince hindou d'Anatole France, le bal n'était une préparation à l'orgie, une excitation au stupre. A vingt ans on peut prendre à cet exercice un plaisir d'épiderme; la folie du quadrille américain peut amuser des gamins et des fillettes récemment échappés du collège. Mais l'homme de trente-cinq ans capable de conduire gravement un cotillon, c'est-à-dire de tourner à six temps pendant trois ou quatre heures, est évidemment un dégénéré. Devant tant de niaiserie, l'épilepsie de la matichiche ou du cake-walke apparaissent comme des miracles de vie et de saveur.

Il n'est du reste pas impossible de se rendre compte de quelle manière se sont rompus techniquement les liens étroits de la danse et de la musique. La danse étant le plus vieux des arts, les premiers stades de son évolution se perdent dans la nuit du passé. Avant l'orchestrique grecque, qui réalisa probablement le parfait équilibre de la musique et de la danse, celle-ci dût connaître, comme ses sœurs cadettes, la peinture et la littérature, une ère de synthèse, correspondant à la préhistoire, et pendant laquelle, encore maladroit et brusque, l'homme traduisit d'une façon sommaire les rythmes qu'il percevait dans les bruissements de la mer ou de la forêt, dans le chant des oiseaux, ou que lui dictait le fonctionnement de son propre organisme, puis une ère d'analyse, où il s'efforça de copier textuellement les rythmes sonores, perçus par lui

dans la nature, ou nés de son imagination. La décadence vint ensuite, de la même manière que dans les autres arts. Les successeurs des grecs — romains et byzantins — au lieu de prendre, comme leurs sages devanciers, les modèles de leurs mouvements dans la musique et dans la nature, copièrent sans doute ces mouvements eux-mêmes, les compliquant à faux par des altérations successives et leur enlevant ce caractère de vie et d'émotion que leur assuraient leurs sources primitives. Feuillotez le volume publié à la librairie Hachette par M. Maurice Emmanuel, et consacré à la danse grecque antique. Il est illustré en partie d'après les monuments figurés, en partie au moyen d'analyses chronophotographiques, obtenues avec les appareils du docteur Marey. Non seulement la laideur impitoyable des mouvements du ballet italien vous apparaîtra, d'après ces planches, avec une évidence agressive, si vous les comparez aux attitudes exquisés d'harmonie, de gaité, d'emportement ou de charme des danseurs antiques, mais ces vignettes vous montreront encore l'abîme qui sépare les mouvements de l'orchestrique grecque, tous dictés par la musique et par la nature, des prétendues reconstitutions de ces mêmes danses, exécutées par des ballerines modernes. Ce que je disais plus haut, à propos de Holbein et d'un pasticheur moderne, je pourrais le répéter ici textuellement : tant qu'un homme imite les rythmes de la nature ou ses rythmes intérieurs, il est un maître, s'il réussit cette imitation — c'était le cas des danseurs helléniques ; du jour où il imite ses œuvres réussies, il n'est plus qu'un misérable pasticheur.

La danse, dans sa période de sénilité (elle dure depuis deux mille ans!) est tombée plus bas que n'importe quel art, parce que non seulement elle a cessé d'écouter les rythmes subtils exprimés par les éléments musicaux qui ne sont pas directement communs aux deux arts : la mélodie, l'harmonie, les nuances de timbre et d'intensité sonores, mais parce qu'elle a fini par ne plus imiter même les rythmes extérieurs de la musique, ceux qu'il est possible de battre sur un tambour. Si vous alliez un jour dans quelque grand théâtre,

sans autre préoccupation que de comparer tout simplement les rythmes effectués par les danseuses et les rythmes de l'orchestre, vous seriez stupéfaits de constater qu'aucune durée, ni du chant, ni de l'accompagnement, ne soit, je ne dirais pas même traduite vaguement par les entrechats anguleux et sottement habiles des demoiselles du premier quadrille, mais même respectée le moins du monde. On connaît la facétie classique du chef d'orchestre disant à de mauvais instrumentistes : « Messieurs, je vous donne rendez-vous au premier point d'orgue ! » La danse, telle que la conçoivent nos modernes chorégraphes, n'a guère plus de respect pour la musique ; ses évolutions absolument arbitraires, sans aucune parenté intime avec la symphonie, arrivent, vaille que vaille, à peu près en même temps que la cadence musicale au bout d'une période, dont elles n'ont exprimé ni le caractère, ni la structure, ni même les césures les plus apparentes. Je me rappelle avoir vu, à l'Opéra de Paris, danser un ballet sur de la musique de Mozart, où une période de huit mesures, symétrique et carrée comme l'auteur de *Don Juan* savait les écrire, était occupée pendant cinq mesures par un dessin corporel et pendant trois mesures par un dessin tout autre. Et le public ne paraissait pas choqué le moins du monde de ce non-sens musical. Dans quelle rigoureuse mesure il est possible de traduire par des mouvements corporels les modalités rythmiques d'une œuvre musicale, c'est ce que nous examinerons de près quand nous étudierons les moyens de favoriser l'invention des signes artistiques¹. Mais abandonnons, pour le moment, ce côté du problème et demandons-nous si les mouvements corporels peuvent exprimer d'autres éléments musicaux que le rythme, par exemple les rapports numériques intuitifs et cachés, qui traduisent l'émotion du compositeur sous forme de mélodie, d'harmonie ou de combinaisons de timbres ? Quoique la danse moderne, oublieuse de toute synesthésie un peu subtile, paraisse

1. Voir plus loin, chapitre XII.

l'ignorer, je suis persuadé que oui, et je l'ai déjà fait apercevoir superficiellement, en parlant des valse plus ou moins « dansantes ». Il nous faut insister là-dessus, car ici nous arrivons à un point extrêmement délicat, mais capital. Si je ne parviens pas à démontrer que des mouvements de danse ou que des attitudes humaines peuvent imiter réellement — sinon objectivement — toutes les particularités d'une musique donnée, il me sera impossible de faire accepter ma conception de l'art. Je voudrais établir, en effet, parce que je crois cela profondément vrai, qu'à chaque émotion, de quelque ordre que ce soit, correspond une attitude, un mouvement corporel, et un seul, et que c'est par l'intermédiaire de ce mouvement que s'opère la traduction synesthésique extrêmement complexe dont s'accompagne toute création artistique.

Essayons donc de constater d'abord que, pour un art (et je choisis la musique, qui passe pour l'un des plus abstraits), toutes ses ressources de toutes natures sont susceptibles de suggérer, à qui les perçoit, des mouvements particuliers dont le caractère d'imitation ne soit pas douteux. C'est encore chez M. Le Dantec, — il faut toujours s'en référer à cet auteur quand il s'agit d'imitation, — que je vais chercher les éléments d'une discussion qui nous permettra de pénétrer plus profondément au cœur du phénomène, d'apparence si mystérieuse et probablement d'ordre purement physiologique, que nous nommons le sentiment artistique.

Dans un de ses derniers livres, *de l'Homme à la Science*, le philosophe-biologiste se demandait en quoi consiste « ce que nous appelons *ressemblance* entre un acte observé par l'animal et un acte exécuté par lui ». Et il prenait comme un des exemples les plus complexes et les plus frappants de cette sorte de « ressemblance » les danses d'Isadora Duncan, qui *mime* et par conséquent prétend *imiter*, par ses mouvements corporels, de la musique de Beethoven. Il rapprochait de cette tentative chorégraphique celle de l'âne qui voulut imiter le petit chien et celle de la grenouille qui cherchait à

se faire aussi grosse que le bœuf, et il observait que, dans ces divers cas, le succès ou l'échec de l'imitation n'est pas la chose principale; c'est l'effort même de l'imitation qui nous intéresse, à notre point de vue théorique. Or, quand Isadora Duncan danse un morceau de Beethoven, il y a évidemment *pour elle* une corrélation étroite entre les gestes qu'elle effectue et la musique qu'ils accompagnent, « c'est-à-dire qu'elle a l'impression d'un accord entre les influx provenant au même moment de son oreille et de son sens des attitudes ». Mais, observant que la même corrélation n'existe pas nécessairement pour les spectateurs de ces danses, qu'ils peuvent fort bien ne trouver aucune ressemblance entre les mouvements de la danseuse et la symphonie qui les inspire, M. Le Dantec en conclut « que la notion d'imitation est indépendante de la réalisation, par un être vivant, d'un phénomène *identique* à un autre phénomène observé au moyen de l'un des organes des sens ». C'est ce qu'il appelle *imitation avec traduction*, et ce n'est pas là, dit-il, l'imitation véritable, l'imitation parfaite, dans laquelle le phénomène reproduit est *identique* au phénomène imité.

Je concède au savant biologiste que l'imitation d'une sonate de Beethoven, dansée par Isadora Duncan, n'est pas une imitation objective et que, par conséquent, tous les hommes ne peuvent pas être d'accord sur la valeur de cette imitation; mais il faut croire que pour beaucoup d'hommes elle est valable, car beaucoup d'artistes aiment à regarder les évolutions de cette danseuse, en écoutant la musique qui les suggère. En art, c'est là l'essentiel. Tous les gens organisés de la même manière qu'elle, au point de vue de la synesthésie de son mouvement, trouvent, au moins globalement, sa traduction de Beethoven suffisante, puisqu'ils éprouvent du plaisir à voir la musique du maître allemand incarnée dans ces attitudes. Que cette traduction ne soit pas parfaite et reste personnelle, qu'une autre danseuse également bien douée en puisse donner une toute différente, j'en conviens avec M. Le Dantec. Mais quand il s'agit d'art, c'est mal poser le problème

que de réclamer une mesure impersonnelle des choses. Je reparlerai de ceci, en m'appuyant sur un exemple très précis et très concret, lorsque je traiterai, à propos du style, de la différence entre l'art et la science. Il suffirait que dix personnes sentissent une ressemblance entre les mouvements et les attitudes d'Isadora Duncan et l'adagio de la sonate pathétique qui les lui suggère, pour que cette imitation fût excellente et *réelle* aux yeux de ces dix personnes. « Un spectateur, écrit M. Le Dantec, n'eût pas su lire la musique dans le geste d'Isadora Duncan sans avoir fait une étude approfondie de la manière dont la danseuse *accordait* le geste et la mélodie. Celui qui, ne connaissant rien de la célèbre mime, eût prétendu *comprendre* ce qu'elle faisait, eût été dans le cas d'un illettré qui ferait semblant de s'intéresser à un beau livre. » La comparaison n'est pas tout à fait juste; il ne s'agit pas ici de *comprendre* un rapport conventionnel et fixe, mais simplement de *sentir* un rapport intuitif et spontané. L'imitation parfaite, nous dit encore le même auteur, « celle dans laquelle le phénomène reproduit est identique au phénomène imité, est une chose prodigieusement rare si elle existe ». Il n'y a pas, en effet, d'imitation parfaite dans le cas d'Isadora Duncan, je l'ai déjà reconnu; il n'y en a jamais en art, sans cela tout le monde serait toujours d'accord sur la valeur des chefs-d'œuvre. Et cependant ce n'est pas pour elle seule, je le répète, qu'Isadora Duncan imite la musique de Chopin ou de Beethoven; des centaines de personnes jouissent de cette imitation, sans doute parce qu'elles se sentent capables d'en concevoir une du même genre. Et M. Le Dantec me fournit lui-même le meilleur argument en faveur de ma thèse. « Quand nous exécutons des gestes, écrit-il, *nous sentons* que nous les exécutons; autrement dit, il se fait dans nos centres nerveux une représentation de nos mouvements personnels, représentation dont nous ne savons rien dans le détail, si ce n'est qu'elle nous permet de savoir ce que nous faisons. Pierre Bonnier a donné le nom de *sens des attitudes segmentaires* au sens qui nous permet de connaître à chaque

instant les dispositions relatives des segments mobiles de notre corps. Nous n'avons pas besoin de savoir comment est défini ce sens particulier, il suffit que, grâce à lui, un ébranlement de nos centres nerveux nous donne la représentation de nos gestes... »

Voilà qui me donne amplement raison. Et je triompherai même tout à fait, quand j'aurai ajouté, toujours avec le même auteur : « Sans sortir du domaine du geste, qui de nous ne s'est amusé à contrefaire quelque tic ridicule d'un de ses amis ? Celui qui exécute cette contrefaçon n'a pas besoin de se voir dans la glace ; s'il s'y voyait, il serait peut-être fort déçu, et ceux qui le regardent ne devinent pas fatalement qu'il a imité, à moins qu'il n'ait un talent de mime assez rare. Et cependant son sens des attitudes lui envoie une impression de gestes qui s'accorde, dans ses centres nerveux, avec le souvenir du geste souvent observé chez son ami. C'est là la définition même de l'imitation ; elle consiste en un accord entre l'image perçue d'un phénomène extérieur et l'image, que nous fournit notre sens des attitudes, du geste que nous exécutons¹. »

Ainsi donc, si j'entends une harmonie musicale, et que je fasse un geste pour exprimer ce que j'éprouve à son audition, j'ai le droit de dire que, pour moi, subjectivement, ce geste est bien la représentation de l'harmonie entendue, dès l'instant qu'il y a concordance « entre l'image que je perçois de cette harmonie et l'image que mon sens des attitudes me fournit du geste que j'exécute ».

Il n'est pas jusqu'au timbre lui-même qui ne soit susceptible d'influer sur la qualité des mouvements suggérés par une page symphonique. Je m'en suis aperçu d'une façon frappante, en entendant, un jour, une pièce d'orchestre de Sibelius. J'écrivais à ce propos, dans le *Courrier Musical* du 15 novembre 1903 : « A cette légende symphonique, intitulée le *Cygne de Tuonela*, on pourrait donner pour sous-titre : ou

1. Voir aussi plus loin, p. 199 et suivantes.

la puissance évocatrice du timbre. La plus grande qualité de l'œuvre réside, en effet, dans le choix du cor anglais, pour évoquer le solennel volatile. Quand cet instrument entame une mélodie plus correcte que géniale, on *reconnait* immédiatement l'oiseau mythique. Il est très ressemblant, si j'ose dire, et je pense que je ne pourrai plus voir nager un cygne sans penser à ce cor anglais. »

De tels exemples suffisent pour poser en principe qu'à toute sensation auditive, *de quelque ordre que ce soit*, correspond un mouvement, qui, pour celui qui l'effectue et pour tous ceux qui sentent qu'eux-mêmes, à l'audition du même signe musical, auraient exécuté spontanément à peu près le même geste, ce geste est la traduction, l'équivalent de cette formule sonore. Pas n'est besoin d'ailleurs que le geste soit réalisé, pour que naisse l'émotion artistique. Il peut n'être que pensé; mais il existe toujours, au moins en puissance, que l'on s'en rende compte ou non. Si l'audition d'une phrase musicale nous émeut, c'est parce qu'elle provoque en nous une série de réflexes viscéraux, que nous traduirions spontanément par une danse corrélative, si nous n'étions comprimés par une éducation dogmatique et par des préjugés maintenant séculaires. Faisant allusion à la possibilité de cette traduction, j'ai maintes fois écrit, dans des articles consacrés uniquement à l'analyse d'œuvres musicales : *toute mélodie est une série d'attitudes*, et je généraliserai bientôt cette définition en l'étendant à toutes les œuvres d'art.

Mais quand je parle de la danse comme moyen de traduction toujours possible des signes musicaux, il va sans dire que j'entends ce mot dans son sens le plus large. Le chef d'orchestre danse, en mimant la symphonie qu'il dirige; l'acteur, en traduisant par des jeux scéniques les émotions du drame musical, danse également. Appelons, si vous le voulez, ces réflexes physiologiques des *gestes*, sans chercher, pour le moment, à définir le geste d'une façon précise¹.

1. Voir plus loin (chapitre VII) le caractère rythmique de nos modifica-

Laissons-lui provisoirement le sens étymologique large « d'activité corporelle », qu'il offre dans des locutions comme « gesta Dei per Francos » ou comme « Chansons de gestes ». Et tâchons, à la lueur de la synesthésie sons-mouvements, de préciser le caractère imitateur de la musique et de démontrer que, si certaines entités musicales, certains signes sonores sont susceptibles de suggérer des gestes à leurs auditeurs ou à leurs interprètes, c'est parce que ces signes sont nés eux-mêmes sous l'influence d'attitudes analogues, pensées ou prises par le compositeur.

La danse naît de la musique; mais la musique, nous l'avons vu, est d'abord née de la danse; elles s'engendrent continuellement l'une l'autre, par un phénomène de génération alternante, dont nous avons déjà perçu quelques effets, qu'il nous faut étudier de plus près encore et dont la connaissance nous servira de clef pour l'esthétique tout entière.

tions physiologiques en présence des phénomènes sonores et colorés, et toute la fin du chapitre XI, sur les Attitudes créatrices.

CHAPITRE V

Les Arts synesthésiques. — La Musique pittoresque et sentimentale.

Nous venons de voir la musique, née de la danse, engendrer la danse à son tour. Ce dernier point ne fait de doute pour personne, même pour les esprits superficiels. Mais avant d'examiner les autres réflexes, que l'art des sons paraît capable de nous suggérer directement (sensations colorées ou sapides, tactiles ou olfactives, sentiments de force, d'amour, de langueur, etc.), il est nécessaire d'examiner, à la lueur de quelques exemples, les suggestions musicales d'ordre moteur, où le geste évoqué n'a ni l'amplitude, ni la symétrie que l'usage exige pour accorder le nom de danse à des mouvements corporels.

Si j'appelle danse, comme je l'ai fait tout à l'heure, dans un sens large, toutes les attitudes humaines (isochrones ou hétérochrones), je m'écarte en effet du langage courant, qui réserve cette qualification aux mouvements dont les rythmes sont souvent répétés et possèdent un plus un grand commun diviseur de durée facile à percevoir. Je m'explique.

On dit : « Ma nièce danse comme un ours ; la fille du conseiller Dupont danse à ravir ; Mlle Zambelli est une danseuse exquise ». Mais on ne dit pas : « M. Jaurès danse bien ses discours ; M. Weingartner danse parfaitement le Berlioz ; M. de Max danse *le Cid* mieux qu'aucun autre tragédien. Et pourtant rien ne différencie essentiellement les modes

expressifs de ceux-ci des trémoussements de celles-là. L'orateur et le comédien, exécutant des gestes dont les durées ne sont pas fixées d'avance et ne comportent que des communes mesures très petites, on peut, il est vrai, trouver que cette arhythmie apparente enlève à leurs séries d'attitudes le caractère de danse. Mais pour le chef d'orchestre ou pour le tragédien lyrique, dont les gestes (s'il est sensible et artiste) sont tous réglés par la musique, c'est réellement une danse, au sens strict du mot, qu'il exécute en dirigeant l'orchestre ou en jouant son rôle. Pour tout le monde un discours de Bossuet, un morceau de Renan sont de la littérature au même titre qu'une tirade de Corneille ou qu'une stance de Musset, bien que les rythmes de celles-ci soient d'une perception bien plus facile (avec leur commune mesure de douze pieds) que les rythmes complexes de ceux-là. Mais dans ce domaine on a deux noms : prose et poésie, grâce auxquels on peut considérer comme relevant du même art les œuvres que je cite, tout en les distinguant les unes des autres par une étiquette, qui sauve notre amour des catégories. *L'Oraison funèbre du Prince de Condé* est un chef-d'œuvre de la langue française, un chef-d'œuvre en prose, *la Nuit d'Octobre* en est un autre, un chef-d'œuvre en vers. Or, il n'y a pas plus de différence entre les gestes d'un bon ténor jouant *Siegfried* et les gestes d'une ballerine exécutant la valse lente de *Sylvia* qu'entre ces deux échantillons de notre littérature. Le premier danse en prose, la seconde danse en vers; et si l'on donnait à chacune de ces formes de danse un nom spécifique, tout le monde tomberait immédiatement d'accord qu'elles ne constituent en effet que deux modes d'un même phénomène : l'enchaînement de séries d'attitudes.

Ainsi donc, même à notre époque, la musique suggère encore des mouvements de danse à ceux qui l'entendent, lorsqu'elle se présente à eux avec des rythmes simples, des carrures régulières. Mais on tend de plus en plus à nier, contre toute vérité, que si la musique n'est ni carrée, ni d'une homogénéité rythmique évidente (comme dans les airs de ballet)

elle n'est pas directement suggestive de ces gestes expressifs et dramatiques que j'appelle de la danse en prose. Pourtant, encore un coup, ces deux formes de danses ne diffèrent entre elles que par l'ordre de grandeur de leurs plus grands communs diviseurs rythmiques. Voyez la valse ou la polka. L'unité de durée qui mesure leurs pas est le temps ou le demi-temps (la noire ou la croche, pour parler le langage des musiciens), durées relativement longues, qui, même dans un mouvement rapide, ne tombent jamais au dixième de seconde. Et tout le long d'un même morceau, ces étalons de mesure conservent non seulement leur « valeur », leur durée isochrone, mais encore un coefficient métrique constant, trois pour la valse (trois noires ramenant un accent fort, qui permet à un enfant de quatre ans de battre la mesure de cette danse), quatre pour la polka (toutes les quatre croches recevant également un accent fort). Aussi, pour tout le monde, le rythme de la valse et de la polka paraissent-ils très dansants.

Dès qu'une musique s'éloigne de ces mesures simplistes, la majorité des auditeurs déclare qu'elle n'est pas *dansante* (on dirait mieux *dansable*), parce que le corps de l'homme est très insuffisamment éduqué au point de vue de la coordination des mouvements, notre cerveau n'étant pas exercé à obtenir une prompte obéissance de nos muscles. Prenons, par exemple, le rythme musical formé par une série de mesures à trois temps, où le premier temps se composerait d'une noire (une note), le second de deux croches (deux notes égales chacune à la moitié d'une noire) et le troisième de trois croches (triolet ou trois notes égales chacune au tiers de la noire). Il n'y a pas un individu sur cinquante qui soit capable d'exécuter du premier coup ce rythme avec les pieds en marchant simplement un pas par note. Et pourquoi? Parce que le plus grand commun diviseur rythmique, dans ce dessin métrique, tombe au sixième de temps, les deux notes du duolet et les trois notes du triolet ayant, en effet, pour commune mesure le sixième de la noire. Demandez à un musicien, même habile, de vous battre avec les mains

quatre temps réguliers, dans un mouvement lent, et puis, brusquement, invitez-le à frapper cinq coups réguliers dans le même temps qu'il en frappait quatre précédemment; il n'y parviendra pas sans un long exercice, le plus grand commun diviseur rythmique de ces deux rythmes étant égal au cinquième de la noire dans le premier mouvement. De là à déclarer que toute musique qui n'est pas spécialement composée pour la danse n'est pas dansante, il n'y a qu'un pas.

Mais, du fait que nous ne savons pas réaliser corporellement tous les mouvements dont la musique nous offre l'image sonore, s'ensuit-il que notre cerveau ne perçoive pas inconsciemment l'image plastique de ces mouvements? Je ne le crois pas. Je suis, au contraire, persuadé que le dynamisme de la musique est un phénomène constant. Et si, nous autres auditeurs, nous sentons obscurément ce dynamisme suggéré par toute image sonore, il faut nécessairement que cette image soit née elle-même d'une image motrice plus ou moins inconsciemment perçue par le compositeur.

C'est en écrivant une monographie de Gluck que j'ai, pour la première fois, nettement compris ce processus constant :

1° *Gestes accomplis ou pensés par le compositeur.*

2° *Transmutation de ces gestes en signes sonores.*

3° *Retransmutation des signes sonores, par l'auditeur ou l'interprète, en geste pensés ou accomplis.*

Je cherchais, dans le petit livre dont je parle¹, ce qui, chez l'auteur d'*Alceste* et d'*Orphée*, donne à sa mélodie un caractère si puissamment dramatique. Pour tâcher de résoudre ce problème, je me demandai d'abord ce qu'est une mélodie, et me répondis, en termes très généraux, *c'est essentiellement une série de sons successifs*, seule définition qui ne préjuge pas et par conséquent ne risque pas de mal juger toutes les phrases musicales. Mais j'observai immédiatement qu'une série de sons successifs « peut aller du roulement de tambour jusqu'au divin solo de flûte qui accompagne, dans

1. Gluck, Collection des *Grands Musiciens*. H. Laurens, édit.

Orphée, la danse des âmes heureuses, de la récitation la plus insipide de Lulli jusqu'à l'air savamment agencé par Piccinni ou par Pergolèse. Or si la récitation de Lulli, si le cri du coucou, si le roulement de tambour sont des mélodies dans l'acception théorique du mot, elles ne passeront, en fait, pour telles, aux yeux, ou pour mieux dire aux oreilles de personne. Entre la mélodie telle que nous la concevons pratiquement, c'est-à-dire le chant, soit vocal, soit instrumental, où l'émotion se traduit par une série de notes variées, par une certaine « courbe » toute pleine d'accents, d'intonations diverses et de lyrisme; entre cette mélodie et la mélopée, récitation terne et monotone sur un petit nombre de notes, parfois sur une seule, il y a des degrés à l'infini. Où cesse la mélopée? où commence la mélodie? Personne ne pourra jamais le déterminer. Aussi le caractère mélodique d'une phrase musicale ne dépend-il pas de cette phrase, mais de celui qui l'écoute. Deux personnes intelligentes et très musiciennes peuvent différer totalement d'avis à ce point de vue, et nous devons considérer la « mélodicité » comme un phénomène relatif. »

« Pour mieux s'entendre, ajoutai-je, il est cependant possible de classer les différentes espèces de mélodies d'après leurs formes, sinon d'après leur valeur intrinsèque, et de les ramener à quelques « types » principaux, suivant la manière dont y entrent en jeu les divers éléments des sensations sonores et principalement la hauteur et le rythme. » Et je divisai artificiellement, de la sorte, toutes les mélodies en trois types principaux :

1° Les *Récitatifs* ou *Mélodies du premier type*, qui se caractérisent par la répétition fréquente de plusieurs syllabes sur une même note, par une absence complète de symétrie rythmique et généralement aussi par un faible écart entre les notes extrêmes du chant. Les récitatifs constituent, par conséquent, des mélodies très voisines de la simple déclamation et à peine organisées.

2° Les *Mélodies du deuxième type*, ou *Mélodies proprement*

dites, dans lesquelles les éléments sonores entrent plus largement en jeu; les notes y sont plus variées et plus étendues sur l'échelle des hauteurs, et les rythmes, quoique libres encore, plus particularisés et soumis à une certaine unité d'allure. Mais les uns et les autres, quoique s'éloignant déjà de la déclamation, demeurent encore soumis assez étroitement aux exigences du texte. Il s'y établit, en quelque sorte, un compromis entre la musique, qui commence à s'organiser suivant ses modes personnels, et le poème, qui conserve néanmoins une autorité directrice. Il va sans dire que cette forme mélodique peut trouver place même dans la musique purement instrumentale; mais elle n'est, en ce cas, qu'une sorte de réminiscence des mélodies vocales de la même catégorie.

3° Enfin les *Mélodies du troisième type*, celles que l'on nomme des *Airs*, où la liberté du compositeur disparaît devant le parti-pris d'obtenir des courbes et des rythmes symétriques, indépendants des paroles chantées et des nuances particulières du sentiment ou de la pensée. L'air, à raison même de son organisation très complexe mais très fixe, ne peut représenter qu'un état d'âme général. Plus conventionnel en soi que le récitatif et que la mélodie du deuxième type, et plus éloigné qu'eux de la déclamation verbale, l'air favorise beaucoup moins la finesse de l'expression, mais il possède l'avantage d'une puissance lyrique plus grande, d'un « dynamisme » plus intense, dynamisme que les Italiens ont malheureusement affaibli en soumettant leurs ariosos à une réglementation étroite et dogmatique.

« Mais il faut bien se garder, disais-je, — et c'est là ce que les musiciens ont rarement la sagesse de faire — il faut se garder d'établir entre ces divers types mélodiques une hiérarchie quelconque. Le *Récitatif*, la *Mélodie proprement dite* et l'*Air* ne constituent pas des degrés d'émotion musicale supérieurs les uns aux autres. N'attachons pas à cette classification une idée de *qualité*, mais seulement une idée de *quantité* mélodique. La qualité d'une mélodie tient à toute autre

chose. Si l'Air est plus organisé que le Récitatif, cela ne veut pas dire qu'il soit plus musical, ni plus expressif; il est autre, voilà tout. Une valse de Métra est aussi organisée qu'un scherzo de Beethoven; et ne vaut pourtant pas telle mélodie liturgique, qui l'est à peine. » Chacun de ces trois types mélodiques (entre lesquels, bien entendu, peuvent se classer une infinité de types intermédiaires) correspond à une activité physiologique particulière, allant de la narration simple et de la gesticulation restreinte, qui accompagne les discours ordinaires, à l'exaltation lyrique et aux mouvements amples et cadencés, qui trahissent plastiquement cette exaltation. Je montrai, dans mon étude sur Gluck, que précisément le caractère dramatique et vrai de sa musique tient à ce que les signes sonores de cet auteur, passant continuellement par tous les types mélodiques, utilisent aussi toute la gamme des rythmes correspondants, — asymétriques et libres dans le récitatif, symétriques et réglés dans l'air.

« Le second acte d'*Armide*, écrivais-je, offre un admirable spécimen de cette variété morphologique avec le monologue de l'enchanteresse, où se trouvent employées successivement toutes les espèces de courbes vocales. Armide est en présence de Renaud endormi et s'apprête à le poignarder. Dans un récitatif entrecoupé, haletant, où les notes du chant n'ont d'autre rôle que de suivre fidèlement toutes les indications du texte, tour à tour elle crie sa soif de vengeance et soupire ses hésitations à frapper le beau chevalier sans défense. Peu à peu, sous l'influence de sa pitié grandissante, le chant s'accroît et s'achemine vers une délicieuse mélodie du second type. L'héroïne se laisse désarmer par sa tendresse naissante et se décide, au lieu de tuer son ennemi, à le séduire par des enchantements. Elle atteint de la sorte un état passionné à demi inconscient, où le raisonnement et les arguties sentimentales font place à l'exaltation : « Démon, transformez-vous en d'aimables zéphirs... Volez! conduisez-nous au bout de l'univers! » Les paroles se répètent, la mélodie libre se transforme en une sorte d'incantation rythmée, et la voix, suivant des

périodes symétriques, s'enlace à la chanson du hautbois, cependant que la palpitation légère des violons, par son dessin obstiné, peint le vol des Esprits subtils et diaphanes.

Une telle page contraint donc l'interprète et l'auditeur, doués de sentiment artistique, à prendre la série d'attitudes que Gluck a conçues comme devant être successivement celles de son héroïne à cette heure de crise.

J'insiste là-dessus, parce que, si je parviens à bien expliquer ce que j'entends par la transmutation de la musique en geste et du geste en musique, je suis sûr de me faire comprendre sans peine, dans les raisonnements qui vont suivre. Ouvrez donc encore les partitions de Gluck, et voyez comme tous les gestes sont exprimés, chez lui, au moyen de transpositions extraordinairement justes. Quand, par exemple, Armide cherche à *se traîner* sur les pas de Renaud, qui vient de s'enfuir, quand Clytemnestre invite le soleil à *reculer* devant le forfait d'Agamemnon, quand la terre *se refuse* aux pas chancelants d'Alceste mourante, la voix et l'orchestre trouvent, chaque fois, des inflexions, des rythmes, des accords, des silences réellement picturaux, que la vision de ces mouvements impose à nous avec une intensité qui tient réellement du prodige.

Si la musique de Gluck nous impose ces images motrices, c'est évidemment qu'elle naquit, elle-même, sous l'empire de sensations d'ordre moteur. Or, nous avons la chance d'être renseignés sur la manière de composer du vieux maître et de savoir qu'il n'écrivait pas une ligne de récitatif ou de mélodie pure sans *mimer* à l'avance tous les gestes de ses chanteurs. Méhul, qui, lors de sa première visite au chevalier, l'avait surpris dans cet exercice étrange, raconte que des chaises, rangées autour de la chambre où improvisait l'auteur d'*Iphigénie*, représentaient pour lui les personnages et les choristes de son drame. Il leur faisait faire maintes évolutions, les changeait de place et exécutait au milieu d'elles des danses et des promenades qui lui permettaient de trouver, immédiatement après, sur son clavecin, les formes musicales les

mieux adaptées à la scène en cours de composition. En revanche, quand il s'agissait des airs, airs vocaux ou airs de ballet, Gluck, qui n'était pas un fécond inventeur de thèmes et, peut-être même, ne jouissait pas d'extraordinaires facultés musicales, ne se gênait aucunement pour emprunter au vaste répertoire de ses opéras italiens les mélodies dont il avait besoin, parce que, dans ce cas, il suffisait que les quelques mesures typiques de chaque air et le dessin rythmique des accompagnements correspondissent au sentiment global, dont il voulait décrire l'exaltation.

Toute musique, si l'on veut bien y réfléchir, tire sa force expressive d'une puissance motrice identique.

Prenons les œuvres les plus carrées et les plus simplement rythmiques de toutes, c'est-à-dire celles dont les durées sonores ont les plus grands communs diviseurs possible; la musique d'Offenbach, par exemple. La grande masse du public vous dira qu'en l'écoutant « on ne peut pas se tenir sur sa chaise », expression merveilleusement caractéristique de son pouvoir moteur. Elevons-nous ensuite à un genre musical moins isochrone, à la mélodie wagnérienne, je suppose. Proclamer le dynamisme de cette musique, c'est encore affirmer son pouvoir moteur sur l'organisme de l'homme. Pourquoi le thème héroïque de Siegfried (8 notes : 3, 2 et 3) nous paraît-il si prodigieusement évocateur, sinon parce que sa triple expansion ascendante nous exprime, par une irrésistible synesthésie, la triple détente d'un bras vigoureux brandissant une épée? Je me souviens combien je fus frappé, certain jour où je vis, pour la première fois, l'un des compositeurs modernes les mieux doués, le plus lyrique de tous à coup sûr. Il faisait répéter à une jeune fille un air d'opéra quelconque, un air de *Mireille*, si j'ai bonne mémoire. Je n'oublierai jamais de quels mouvements expressifs il appuyait ses explications, combien il mimait les phrases de la mélodie, purement sentimentales cependant, serrant le bout des doigts, comme pour tenir une fleur et l'élever lentement vers le ciel, en offrande virginale. C'était exquis de simplicité un peu emphatique. Toutes les

nuances de la musique se trouvaient traduites dans ce geste, et je devinai que ce compositeur lui-même, quand il écrit sa musique sensible et passionnée, doit se la représenter d'abord sous forme motrice, d'une touchante et naïve sincérité.

Enfin si nous arrivons à la musique la moins motrice de toutes, celle de *Pelléas et Mélisande*, n'est-elle pas, elle aussi, l'expression d'une attitude particulière? Son absence de dynamisme, ses sonorités extatiques, son atmosphère de brume anesthésiante, ne traduisent-elles pas la staticité presque absolue des personnages, — forme négative du mouvement, que Mœterlinck lui-même a si justement caractérisée, dans le *Temple Enseveli*, en écrivant à propos de ses premiers drames : « Cet inconnu prenait souvent la forme de la mort. La présence infinie, ténébreuse, sournoisement active de la mort remplissait tous les interstices du poème. Au problème de l'existence il n'était répondu que par l'énigme de son anéantissement. D'ailleurs c'était une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux, simplement parce qu'ils se tenaient moins immobiles que les autres et que tout mouvement trop brusque dans la nuit attirait son attention. Il n'y avait autour d'elle que de petits êtres fragiles, grelottants, élémentaires, qui s'agitaient et pleuraient un moment au bord d'un gouffre, et les paroles prononcées, les larmes répandues ne prenaient d'importance que de ce qu'elles tombaient toutes dans ce gouffre et qu'il arrivait parfois qu'une d'elles y retentissait d'une certaine façon, qui permettait de croire que l'abîme était vaste, parce que le bruit qu'on y faisait était confus et sourd. »

Je sais bien que ce caractère de « motricité », pour employer un barbarisme à la mode chez les spirites, n'apparaît avec évidence que dans certaines œuvres, dans quelques pages musicales. On ne le découvre pas directement dans beaucoup d'ouvrages classiques. Une sonate de Mozart, un lied de Schumann, pour rythmés qu'ils soient, ne nous affectent pas spécialement par leur caractère plastique. Beaucoup d'excel-

lents musiciens vous affirmeront de bonne foi que seule la *sonorité* de ces pièces les émeut, à l'exclusion de toute suggestion plastique. Et si leurs auteurs pouvaient nous répondre, ils nous diraient probablement, eux-mêmes, qu'aucune image motrice n'a présidé à la construction de ces poèmes sonores.

Demandons-nous donc ce que peut suggérer la musique, si elle ne provoque pas des mouvements chorégraphiques ou dramatiques, et nous verrons que les musiciens dont je viens de parler se méprennent probablement sur la véritable origine de leur émotion et de leur technique.

Pour cela passons rapidement en revue les facultés évocatrices de la musique, en nous éloignant progressivement de ses suggestions motrices.

Suivant la théorie de M. Griveau, à laquelle j'ai déjà fait allusion, les épithètes qui nous servent à caractériser nos impressions nous tiendront lieu de réactifs, pour contrôler la nature particulière de ces impressions.

Les images tactiles seront naturellement les premières à requérir notre attention ; et celles de l'ordre amoureux les plus nombreuses de toutes. L'amour étant le sentiment capital de notre vie, les impressions qui l'accompagnent tiennent également dans l'art une place prépondérante. Aussi que de mélodies *caressantes, enlaçantes*, depuis le spasme réaliste d'*Esclarmonde*, rythme érotiquement moteur, depuis l'étreinte frénétique de Tristan et Yseult, jusqu'à l'imperceptible frôlement de Pelléas et Mélisande, auprès de la fontaine, jusqu'à l'enivrante griserie d'Antar, s'endormant à jamais dans les bras de la fée, à la fin de l'admirable poème symphonique de Rimsky-Korsakow ! La mélodie se déployant dans le temps, comme série d'attitudes, peint, avec toutes ses modalités, la caresse qui est une succession de contacts dans l'espace et ne vaut que par son renouvellement. L'accord, de caractère statique, peint le baiser, statique lui-même. Tristan Bernard nous montre quelque part des amants se donnant « un interminable baiser qui fut bon pendant quelques se-

condes ». L'accord *fondant, savoureux, exquis*, lorsqu'il se fait entendre, n'est bon, lui non plus, que pendant quelques secondes, au bout desquelles il lui faut un remplaçant. Le prélude de *l'Or du Rhin* évoque, par la monotone variété de ses rythmes, les mouvements de l'eau du fleuve, mais par l'unique accord le remplissant tout entier, durant tant de mesures, c'est l'eau même qu'il exprime, la qualité chimique de la matière, où va se jouer le premier acte du grand drame. Trois notes créent l'image tactile de l'élément fluide, sa continuité. Gounod, assistant à une représentation de *Faust*, vers la fin du troisième acte, lorsque Marguerite apparaît à la fenêtre, saisit un de ses amis par le bras : « Écoutez, lui dit-il, ne vous semble-t-il pas que des cheveux de femme entourent votre visage? » Puissance tactile d'un dessin de violons bien trouvé.

Froide ou chaude, ardente ou tiède, la musique reste encore dans le domaine du toucher, dont notre sens de la température n'est qu'un canton particulier, *L'Album des Jeunes*, de Schumann, renferme une petite pièce de piano intitulée *En hiver*, dont les harmonies ont je ne sais quoi de glacial, qui évoque impérieusement non seulement la vision d'une campagne blanche de neige, mais l'atmosphère même, sèche et froide, où la vie latente dort sous le givre. Lorsque, dans la nuit amoureuse, Brangène écoute la fanfare trop proche encore et refuse d'éteindre sa torche, la musique décrit à la fois, avec une intensité vergitineuse, le mystère du désir, l'obscurité profonde, le ruisseau qui gazouille, la flamme brûlant au cœur de l'héroïne, plus dévorante que celle du signal. Et tant de souffles contradictoires, fraîcheur de l'ombre, ondulation de l'écharpe, braises de l'amour, enlacements frénétiques des amants, traduisent dans le domaine des sons tous les contacts tragiques dont se tisse la vie de relations, lutte universelle des éléments, conflits des passions, chocs, divines étreintes, par quoi la nature tour à tour hostile et fraternelle fait nos âmes blessées ou délicieusement palpitantes!

Terne ou étincelante, sombre ou lumineuse, voici que la

musique entre dans le domaine chromatique. Il est à peine besoin d'insister pour montrer cette faculté que possède l'art des sons d'évoquer, dans notre imagination, des visions de couleurs. Pour tout le monde la musique de *Carmen* est colorée, la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakow est une symphonie chatoyante. Nul ne conteste que le finale du *Crépuscule des Dieux* ne soit un morceau fulgurant. Dire d'une œuvre qu'elle est pâle ou grise, c'est lui décerner un brevet de médiocrité. Si de telles impressions s'attachent à l'ensemble d'une composition musicale, c'est évidemment que certains groupements, certaines successions sonores sont susceptibles isolément de provoquer des synesthésies d'ordre visuel.

Causant, un jour, avec un officier fort intelligent, esprit curieux mais extrêmement soucieux d'un parfait équilibre intellectuel, un de ces hommes de juste milieu, que l'on rencontre fréquemment dans l'armée française depuis quelques années, je lui expliquais sommairement ce qu'est l'harmonie musicale, et lui ayant joué plusieurs quintes de suite, pour lui faire percevoir leur dureté, j'eus la surprise de l'entendre me dire spontanément : « Ces quintes me font le même effet que du blanc et du rouge placés côte à côte ». Et je vous jure que mon interlocuteur n'avait rien d'un Des Esseintes. « Alors, me diront les esprits circonspects ou pythagoriciens, vous devriez commencer par le commencement, étudier de près toutes les synesthésies élémentaires, les classer, en dégager les principes. » Quand je traiterai des sciences d'art, j'espère démontrer, je l'ai déjà dit, que ce serait la plus vaine et la plus décevante des besognes que d'essayer de codifier ces impressions subjectives¹. En tous cas, il me suffit pour le moment de constater qu'il y a dans nos esprits des relations spontanées entre nos sensations de tous ordres. Or on reconnaîtra sans difficulté que la musique peut mettre en branle jusqu'à notre imagination olfactive ou sapide. Quand *le Rêve* de Bruneau parut, Gounod dit au jeune compositeur : « Mon fils, tu as

1. Voir plus haut, p. 47 et plus loin, p. 154 et suivantes.

écrit là une partition parfumée ». Si nous déclarons que les Symphonies de Borodine ont quelques chose de fauve, c'est surtout à leur relent que nous faisons allusion ; la scène de la taverne dans la *Damnation de Faust* évoque une atmosphère étouffante, chargée d'odeur de boissons et de victuailles ; telle composition de l'école russe fait songer à la confiture de rose. Et si vous m'objectez que les œuvres orchestrales de décadence possèdent seules ce caractère extra-musical, reprenez la *Symphonie Pastorale*, jouez-en l'orage, au piano tout simplement, et vous serez contraint d'avouer que les harmonies et les thèmes si musicaux du chef-d'œuvre beethovenien peignent l'obscurcissement de l'espace, la chute de la pluie avec ses grosses gouttes lourdes, la formidable rafale accompagnant le météore, l'éblouissement des éclairs et donnent jusqu'à l'impression d'une atmosphère chargée d'électricité. Il y a dans la partition deux ou trois pages qui sentent l'ozone.

Or qu'est-ce que tout cela ? Que voulons-nous dire en parlant de la densité, de la température, de la couleur, du parfum, de la saveur d'une musique ? Il me semble impossible de trouver une explication satisfaisante à ces synesthésies, tacitement reconnues par l'universalité des hommes, si nous n'admettons pas l'origine motrice de toute musique. Au contraire, dès que l'on accepte la genèse plastique des signes sonores, le phénomène artistique devient très facilement compréhensible. Si la musique est née du geste et reste toujours évocatrice du geste inspirateur, il est infiniment probable que toutes nos sensations de tous ordres naissent également d'un réflexe plastique. Une mélodie est une série d'attitudes, mais une frise décorative, faite de motifs purement ornementaux, est elle-même une série d'attitudes, je le démontrerai plus loin¹. Si ces deux séries coïncident, nos deux groupes de sensations, les visuelles et les acoustiques, coïncideront aussi en vertu de l'axiome que deux quantités

1. Voir p. 99 et suivantes.

égales à une troisième sont égales entre elles. Je suppose que l'audition de quintes successives ait déterminé chez l'officier dont je parlais tout à l'heure une attitude réflexe A (nous tâcherons de définir ultérieurement ce que c'est qu'une attitude esthétique). Si cette série des quintes lui a fait tout de suite penser à une juxtaposition de blanc et de rouge, n'est-ce point précisément parce que cette juxtaposition lui avait suggéré antérieurement une attitude réflexe à peu près identique à l'attitude A ?

Toutes ces transmutations d'aspect si mystérieux, qui nous permettent de trouver une musique embaumée ou une peinture savoureuse, se réduiraient en somme à des équivalences très simples de la forme :

Sensation de l'ordre M = attitude X = sensation de l'ordre N,
équivalencé dans laquelle nous ne songeons plus à l'intermédiaire, c'est-à-dire au geste suggéré et suggestif.

Je m'illusionne peut-être ; mais je crois qu'après une réflexion suffisante tous les esprits sincères adopteraient cette hypothèse, comme la plus logique dans l'état actuel de nos connaissances, si la musique, à côté de ses vertus en quelque sorte matérielles et physiques, ne possédait une puissance de suggestion sentimentale, la plus prodigieuse qui soit au monde.

Tant de personnes aiment la musique uniquement à raison de ses qualités émotives ! Ce qu'elles demandent à la mélodie et à l'harmonie, c'est avant tout des rêves d'amour, de vengeance, de haine, de tendresse, de gloire ou de pitié. Il me semble pourtant difficile qu'une telle considération suffise à éloigner de mon système la classe des amateurs sentimentaux, la plus nombreuse de toutes. Car si ma théorie est juste pour la musique synesthésique, pourquoi ne le serait-elle pas également pour la musique pathétique ? Au fond celle-ci ne diffère pas essentiellement de l'autre, et même, si l'on y réfléchit, la traduction dans le langage concret de l'art d'une émotion sentimentale peut-elle se faire autrement que par la peinture des mouvements et des attitudes dont ce senti-

ment s'accompagne d'ordinaire? Vainement nous essayerions de nous représenter ce que peut être l'irritation, la tendresse, la fureur, la sérénité d'un autre être, autrement qu'en nous imaginant les attitudes et les jeux de physionomie (formes affinées du geste) de cet individu. Et même, à vrai dire, le caractère plastique d'un sentiment est plus évident que le caractère plastique d'une sensation. Rien ne trahit les mouvements internes que déterminent, chez un ami, la perception d'une belle harmonie colorée, la dégustation d'un mets délicat; tandis que les sentiments affectifs dont s'accompagnent ces réflexes physiologiques sont presque toujours apparents. L'extase ou la délection, l'attrait ou la répugnance se traduisent en rythmes extérieurs, perceptibles et faciles à noter pour le musicien qui les ressent lui-même ou les discerne chez un autre homme. « Peindre symphoniquement ou mélodiquement l'amour, la valeur guerrière, l'abattement moral, écrivais-je dans mon petit livre sur Gluck, ce n'est, en somme, rien autre chose que de traduire en sons des gestes amoureux, guerriers ou abattus. Que Clytemnestre, au paroxysme du désespoir, invoque contre les Grecs la colère des Dieux, dans un air très tendu et parfaitement carré, ou que, sur quatre notes voisines, dans une mesure de récitatif, Iphigénie, rougissante de pudeur virginale, murmure à son amant : « Ah! qu'il vous est aisé de tromper ma faiblesse! » c'est exactement la même vérité d'expression, c'est la même sensibilité vécue, dont la musique ne semble être, pour ainsi dire, que le signe naturel, que l'enregistrement passif. »

Un romancier, dont la sensibilité musicale est hors de doute, et qu'on ne saurait suspecter d'intellectualisme, M. Romain Rolland, écrivait naguère, à propos de son Jean-Christophe, dans *La Foire sur la Place* : « Ce qui l'écœurerait surtout dans cette plèbe musicale, c'était son formalisme. Jamais entre ces gens il n'était question d'autre chose que de la forme. Du sentiment, du caractère, de la vie, pas un mot! Pas un d'eux ne se doutait que tout vrai musicien vit dans un univers sonore, comme les autres hommes dans un univers visible, et

que ses journées se déroulent en lui, comme un flot de musique. La musique est l'air qu'il respire, le ciel qui l'enveloppe. La nature se réfléchit dans son âme comme une musique. Son âme même est musique; musique, tout ce qu'elle aime, hait, souffre, craint, espère. Une âme musicale, quand elle aime un beau corps, le voit sous forme de musique. Les chers yeux qui le charment ne sont pas bleus, ni gris, ni bruns; ils sont musique; elle éprouve, à les voir, l'impression d'une caresse de notes, d'un accord délicieux. Cette musique intérieure est mille fois plus riche que la musique qui l'exprime, et le clavier est inférieur à celui qui en joue. Le génie musical se mesure justement à la puissance de la vie et à celle de l'exprimer au moyen de l'instrument imparfait, d'arracher à la misérable épinette le cri profond de la vie. »

Tout cela est absolument juste. Mais, encore une fois, que peut bien être le don d'exprimer des sentiments par des enchaînements musicaux, sinon la faculté de trouver des mouvements sonores dont les rythmes subtils coïncident aussi exactement que possible avec les rythmes corporels de l'être jouissant ou souffrant? Pour employer l'expression de M. Romain Rolland, le « cri profond de la vie », qu'il s'agit d'arracher à la misérable épinette, c'est le geste du vivant, ce sont les modifications, non seulement de ses attitudes segmentaires, mais de ses attitudes viscérales : circulatoires, respiratoires, digestives, etc.

Plus tard nous aurons à nous demander dans quelle mesure la perception de nos attitudes sensorielles ou psychologiques est susceptible de se développer systématiquement, soit par l'éducation directe, soit par l'exercice même des arts, et dans quelle mesure elle relève de l'intuition, c'est-à-dire des connaissances ancestrales fixées par l'hérédité. Mais, dès ici, nous devons nous arrêter, dans notre analyse des différents arts, considérés comme moyens d'imitation des rythmes naturels, pour examiner de plus près la valeur esthétique du geste.

Le geste! Nous l'avons entrevu déjà, dans la peinture et la

littérature, servant d'intermédiaire entre l'émotion exprimée et le phénomène physique expressif. Dans la danse, il nous est apparu s'adressant directement à nous, sans aucune transposition. Nous n'avons pu nous passer de lui pour expliquer la force expressive de la musique synesthésique ou pathétique. Et bientôt même nous étudierons deux formes d'art, l'ornementation et la musique pure, équivalents pictural et sonore de la danse, où il agit non plus comme transformateur, mais comme inspirateur spontané.

Considérons-le donc encore, et de plus près, dans son rôle caché de médiateur. Cet examen nous facilitera l'intelligence de l'architecture, le plus matériel, le plus utilitaire et pourtant le plus parfait de tous les arts, celui qui dérive le plus directement du phénomène auquel le geste les rattache tous : la gravitation universelle¹. Et nous pourrons alors substituer à la phrase célèbre de Hans de Bülow : « Au commencement était le Rythme », la formule à la fois plus précise et plus générale :

« Au commencement était le Geste. »

1. Voir plus loin, chapitre VII.

CHAPITRE VI

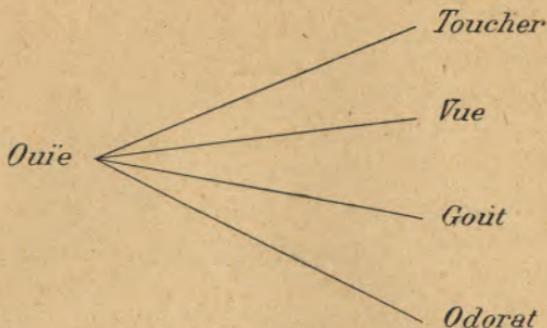
Les Arts cinématiques. — La Musique « pure » et l'Art décoratif.

Entre la musique et les impressions qu'elle provoque ou rappelle (sensations ou sentiments), nous venons de voir qu'il se cache toujours un réflexe physiologique, un geste ou un ensemble de gestes. Parodiant le vers d'Agrippine, dans *Britannicus*, l'Attitude pourrait dire, en parlant de l'Art musical, sans distinction de genre :

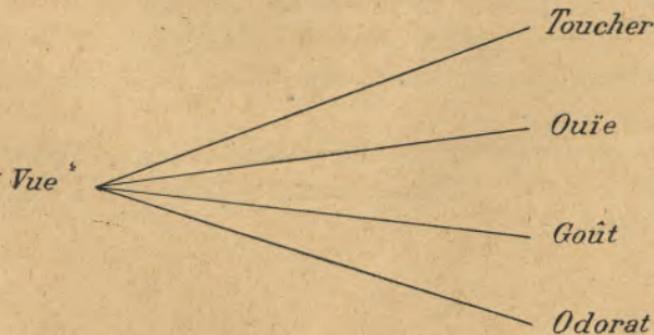
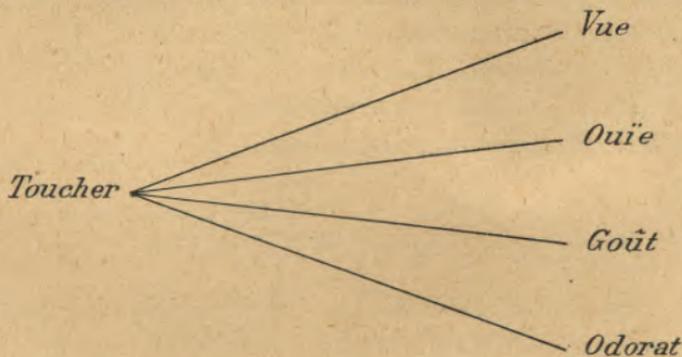
...invisible et présente,
Je suis de ce grand corps l'âme toute-puissante.

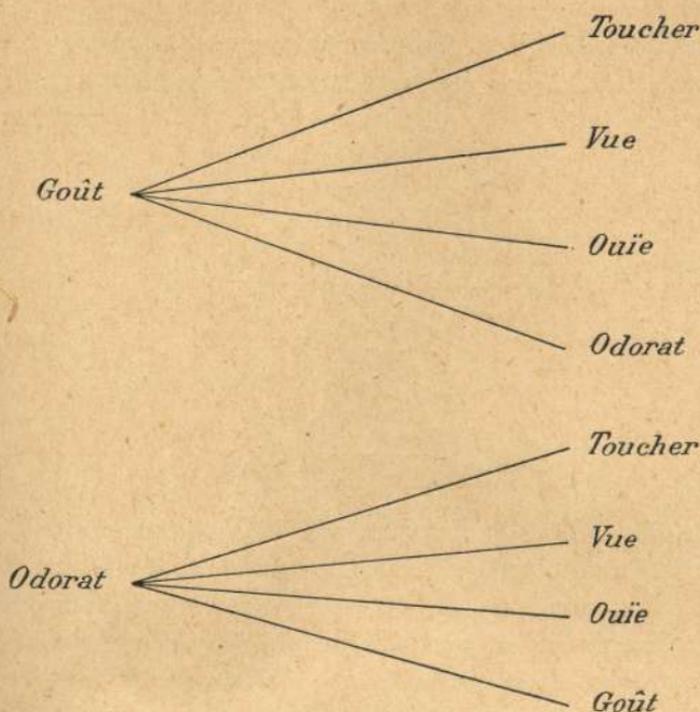
La danse (ou synesthésie sons-mouvements), dans laquelle le geste corrélatif du phénomène sonore est toujours apparent, nous a permis de soupçonner la présence occulte d'autres gestes, également corporels, dans toutes les manifestations musicales, qu'elles soient évocatrices d'une sensation tactile, — lourdeur ou légèreté, mouvement ou immobilité, chaleur ou froid, dureté ou mollesse, — d'une sensation optique, gustative ou olfactive.

Comme résumé de nos observations là-dessus, nous pouvons indiquer par le schéma suivant ces liaisons (ou résonances) esthétiques :



Mais, nous l'avons vu, dans le chapitre des Synesthésies, la musique n'a pas le privilège des correspondances subjectives. Elles existent entre les sensations de tous les cantons. Aussi pouvons-nous établir pour les quatre autres sens, sur le même modèle que pour l'ouïe, les schémas ci-dessous :

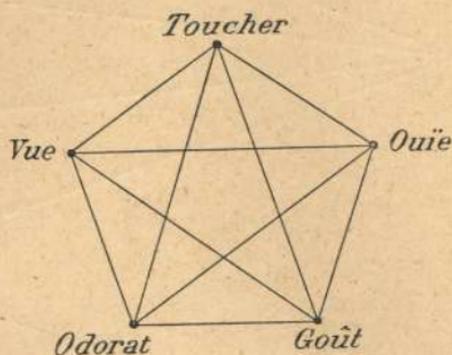




Si nous voulions vérifier la possibilité de toutes ces correspondances, le langage, réactif parfait de nos sensations, nous apporterait la certitude qu'elles existent toutes (à la condition toutefois que nous comprenions dans le toucher toutes les sensations qui relèvent de lui, telles que les sensations de mouvement, de poids et de température). Mais je n'écris pas ici, je le répète, un traité de rhétorique, d'harmonie ou de peinture, et ne puis m'arrêter à donner des exemples de chacune de ces synesthésies. C'est au lecteur, s'il veut se convaincre de l'existence de toutes les formes de résonance, d'en rechercher lui-même des exemples dans sa mémoire sensible ou dans la littérature. Il se rappellera, je suppose, la saveur, le haut *ragoût* de tel *coloris* (synesthésie vue-goût) où se remémorera le vers de Baudelaire : « Nous aurons des lits pleins d'*odeurs légères* » (synesthésie odorat-toucher), etc.

Le détail des correspondances esthétiques est affaire de

curiosité; ce qui nous intéresse c'est leur principe même et la possibilité d'établir la figure schématique suivante qui montre chacun de nos cinq sens relié synesthésiquement aux quatre autres :



Or, l'hypothèse que la danse m'a permis de faire sur l'origine motrice (ou plus généralement tactile) de toutes les émotions musicales, pourquoi ne l'étendrions-nous pas à toutes les correspondances et, par elles, au phénomène esthétique tout entier? N'est-il pas probable que si deux sensations d'ordres différents s'évoquent réciproquement chez un sujet donné, c'est que toutes les deux suggèrent à ce sujet une attitude identique? De telle sorte que toutes les correspondances synesthésiques, quelles qu'elles soient, simples ou complexes, explicites ou implicites, se réduiraient en somme, comme je l'ai déjà dit, à des équivalences de la forme :

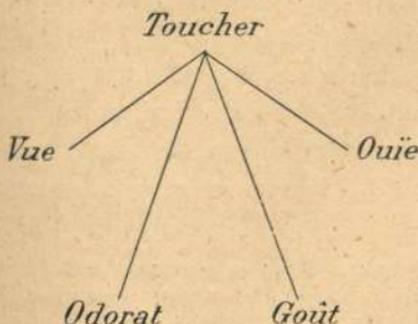
** Sensation de l'ordre M = attitude X = sensation de l'ordre N,*
 équivalences dans lesquelles nous ne songeons plus à l'intermédiaire, c'est-à-dire au geste suggéré et suggestif. Et ceci permettrait également, comme je l'annonçais plus haut, d'étendre au domaine esthétique entier ma définition plastique de la mélodie — toute mélodie est une série d'attitudes — et de dire, d'une manière plus générale, *toute œuvre d'art est une série d'attitudes.*

Le geste, l'attitude deviendraient ainsi les intermédiaires constants de toutes nos émotions, et le sens du toucher entretrait chez nous en fonction chaque fois que la vie ou qu'une

œuvre d'art intéresserait un ou plusieurs de nos autres sens, même quand ceux-ci nous paraissent impressionnés le plus isolément par le phénomène sensible.

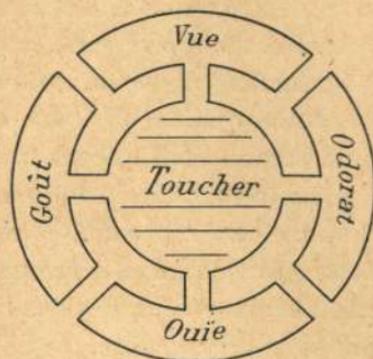
Il importe néanmoins d'établir une distinction entre les différents arts. Si l'imitation, qui constitue essentiellement l'œuvre d'art, se fonde très fréquemment sur une *double traduction* (traduction d'un canton sensoriel quelconque dans le langage du geste et deuxième traduction du langage du geste dans un second canton sensoriel), elle peut aussi ne comporter qu'une *traduction simple* (du canton tactile « geste » dans un canton sensoriel quelconque), ou même s'exprimer directement dans le canton tactile, *sans aucune traduction*. Mais, en tout cas, le canton tactile est toujours intéressé dans toute émotion artistique. En reprenant et en perfectionnant le schéma pentagonal, par lequel je représente, dans la page précédente, les rapports synesthésiques des cinq cantons sensoriels, je me ferai mieux comprendre.

Puisque nous avons été contraints de supposer que deux sens quelconques ne peuvent jamais être solidaires l'un de l'autre, ni même résonner sympathiquement, sans que le toucher leur serve d'intermédiaire, nous ne pouvons jamais nous représenter graphiquement les liaisons de ces deux sens (en nous servant du schéma en question) sans passer par le point qui représente le toucher. La vraie forme de ce schéma serait donc celle-ci :



Dans ce graphique tous les sens se trouvent, en effet,

représentés comme étant en communication les uns avec les autres par l'intermédiaire du toucher. Mais alors il devient plus logique d'établir une figure où le toucher occuperait une place centrale entre les quatre autres sens. Le nouveau schéma que voici répond à ce postulat et me paraît, en même temps, satisfaire à toutes les données de nos observations antérieures.



Cette figure, on le voit, se compose de deux zones concentriques occupées, celle du centre par le toucher, et celle de l'extérieur par les quatre autres sens, — ces derniers constituant des cantons isolés les uns des autres et ne communiquant entre eux que par l'intermédiaire du toucher¹.

Depuis le moment où, abandonnant l'imitation directe des phénomènes naturels, nous avons abordé le problème de leur imitation indirecte, nous avons toujours vu le toucher remplir cette fonction médiatrice.

Les arts synesthésiques (la poésie et la musique notamment) nous sont apparus avec leurs imitations transformatrices, exprimées dans notre nouveau schéma par un trajet complet d'un des cantons de la zone extérieure à un autre des cantons

1. Je serais tenté de compléter la valeur symbolique de ce graphique en striant de hachures horizontales le cercle du toucher. J'exprimerais ainsi que le goût et l'odorat sont en relations normales et constantes l'un avec l'autre, suivant une route facile et toute tracée, tandis que la vue et l'ouïe ne peuvent entrer en communication que par un circuit sinueux et compliqué, que seule peut créer une haute culture intellectuelle et artistique.

de cette même zone, en passant par le cercle intérieur. Relisez les trois chapitres qui précèdent; tous les exemples qu'ils renferment ont trait à ce genre de relations.

Mais nous pouvons concevoir l'attitude (le toucher) jouant, non plus un rôle d'intermédiaire, mais un rôle de promoteur spontané de sensations non tactiles. Graphiquement il n'y aura plus en jeu que le cercle intérieur et un seul des cantons de la zone extérieure. Nous aurons ainsi une deuxième classe d'œuvres d'art, ne comportant plus une double traduction sensorielle, par conséquent plus de synesthésie proprement dite, mais une traduction simple du domaine moteur (ou tactile) dans un seul des quatre autres cantons sensoriels.

Enfin, peut-être, le domaine du toucher pourrait-il même être seul intéressé dans une troisième classe d'œuvres d'art, où n'entreraient en jeu que les sensations d'ordre tactile (ou moteur) représentées graphiquement par le cercle intérieur de notre schéma.

Arrêtons-nous d'abord à l'examen des œuvres de la deuxième classe. Elle comporte deux formes d'art, l'une relevant du sens de l'ouïe, l'autre du sens de la vue, illustrées toutes deux par des chefs-d'œuvres innombrables : la *musique pure*, celle où les sons paraissent combinés pour le seul plaisir auditif, sans aucun souci d'imitation, et l'*art décoratif*, où la couleur et la ligne sont également agencées pour le plaisir des yeux, sans aucun effort de représentation objective.

Je sais bien qu'au premier abord la plupart des symphonistes, à qui j'avancerais que leur art est d'origine motrice ou tactile, s'étonneraient d'une telle affirmation et y contrediraient. J'ai déjà tenté de prouver (pages 83 et suivantes) que les compositions musicales même d'ordre purement sentimental — et peut-être dans ce cas plus que jamais — sont forcément d'ordre plastique; la peinture mélodique ou symphonique de l'amour, de la valeur guerrière, de l'abattement moral, ne pouvant être autre chose que la traduction en rythmes sonores des rythmes corporels produits par des gestes amoureux, guerriers ou abattus. Mais, me diront beau-

coup de compositeurs et d'esthéticiens, la musique, pour charmer, n'a besoin d'évoquer aucune image extra-musicale, aucun sentiment. Une fugue de Bach, un menuet d'Haydn ne représentent ni un paysage, ni un héros, ni une émotion, ni une idée. Ces morceaux nous plaisent uniquement par l'effet qu'ils produisent à notre oreille, abstraction faite de toute intervention quelconque d'aucun de nos autres sens. Tous les arguments de ces apologistes du « son pour le son » se réduisent au raisonnement suivant. La musique, en soi, n'est faite, comme tout bruit, que de mouvements vibratoires qui, suivant la théorie de M. Pierre Bonnier, nous affectent, en inscrivant des formes d'ébranlement différentes sur la surface sensorielle de notre organe auditif. Par rapport à nous, la musique est la perception de ces mêmes mouvements, perception très vague d'abord et purement physiologique, mais qui, par les effets de l'éducation, devient de plus en plus consciente et permet à certains auditeurs de discerner, par exemple, dans un ensemble orchestral, le mode et le ton dans lesquels on joue, le timbre de chacun des instruments, les notes et les particularités rythmiques de chaque mélodie, et même de chaque accord. Cette analyse auriculaire des formes sonores et leur comparaison avec d'autres formes, également sonores, causent à l'auditeur instruit une jouissance qui, au dire de ces esthéticiens, est essentiellement le plaisir musical.

Tel n'est pas mon avis. Je sais bien que certains esprits, et des plus remarquables, ont consacré des volumes à la défense de cette théorie. Je persiste néanmoins à croire qu'il y a là une confusion susceptible de fausser tous les raisonnements en la matière. On confond le plaisir intellectuel (résultat de la perception des formes musicales dont s'accompagne, chez un auditeur éclairé, l'audition d'un morceau de musique) avec le plaisir esthétique lui-même, plaisir direct, spontané, intuitif, causé par notre attitude en présence du mouvement sonore. Jouez devant un harmoniste consommé, devant un homme du peuple et devant un enfant le scherzo de la *Symphonie avec chœurs*; seul le musicien jouira de l'épiphé-

nomène accompagnant le phénomène musical, j'entends que seul il prendra plaisir — un très réel plaisir, j'y consens, mais un plaisir intellectuel — à l'analyse auriculaire des formes sonores, tandis que les deux autres auditeurs seront charmés, tout comme lui, par le phénomène proprement dit, c'est-à-dire par la modification réflexe de leur rythmique corporelle sous l'influence des rythmes musicaux.

Que la culture intellectuelle permettant l'analyse auriculaire des formes sonores puisse intensifier nos réactions spontanées en présence des sonorités musicales, j'en suis parfaitement d'accord avec tous les esthéticiens, et plus tard je consacrerai un chapitre à cette question de la culture artistique. Il est évident qu'un musicien bien cultivé pourra réagir à telle page musicale compliquée, dont les rythmes présentent des plus grands communs diviseurs trop petits pour influencer la rythmique grossière d'un illettré musical. Mais il ne s'agit pas ici de l'intensité, ni de l'étendue de la jouissance musicale, mais bien de son essence. Or j'affirme que les professionnels, qui prennent un plaisir d'art à entendre un quatuor de Vincent d'Indy (abstraction faite de l'épiphénomène intellectuel greffé sur ce plaisir) jouissent de cette musique exactement de la même manière que des ouvriers qui se mettent à danser dans un cabaret, quand l'orgue mécanique leur joue *Frou-Frou* ou la *Mattchiche*. Les uns et les autres réagissent plastiquement au rythme sonore et c'est cette réaction qui constitue le plaisir artistique. L'origine de l'art musical nous en est le plus sûr garant. Si je voulais le démontrer, je n'aurais qu'à répéter intégralement tout ce que j'ai déjà dit à propos des rapports de la danse et de la musique, sur les origines plastiques de celle-ci. Pour le poète, l'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux; pour le philosophe, la musique est un mouvement transmué qui se souvient du geste. L'origine chorégraphique de la sonate, de la symphonie n'est pas douteuse historiquement et l'équivalence plastique des formes sonores les plus complexes n'est pas impossible à trouver. Pour expliquer à des enfants ce qu'est la

fugue, je l'ai comparée, dans un petit livre de vulgarisation, « au jeu de « Saut-de-Mouton », qui est aussi une espèce de fugue, puisque, à tour de rôle, les uns « donnent des dos », pendant que les autres sautent, et que l'on se poursuit de la sorte indéfiniment ». Ce n'était qu'une plaisanterie; elle correspond néanmoins à une réalité et j'expliquerai plus loin comment une méthode nouvelle pour l'éducation du sens rythmique permet de constater qu'il n'y a pas une soi-disant forme sonore qui ne soit traduisible par un mouvement correspondant.

Je sais que l'habitude contractée par les compositeurs modernes d'agencer des sonorités, sans aucune préoccupation de mouvement concomitant ou corrélatif, a eu pour conséquence d'enlever à leur musique tout aspect directement moteur ou plastique. Chez Haydn et chez Mozart, sonates, quatuors et symphonies gardent encore un reflet de leur origine chorégraphique; non seulement le menuet, le rondo demeurent assujettis à la métrique et à la carrure caractéristique de ces danses, mais toutes les parties de ces ouvrages classiques méritent encore par leur allure générale le titre de *mouvements* qu'on leur donne dans le vocabulaire courant. Quand on songe au premier « mouvement » de la symphonie en *sol mineur* de Mozart, d'une mélancolie si agitée, d'une tendresse pleine d'emportement, qui songerait à nier son caractère moteur? Avec Beethoven, la musique « pure » perd souvent de ce caractère; elle passe du domaine rythmique matériel à un domaine plus « intérieur », et suggère plus rarement des mouvements corporels macroscopiques. Les rapports entre cette « intériorité », pour parler le jargon de la métaphysique allemande, et la « motricité » sont devenus si lâches que si, par hasard, une personne plus dansante que les autres éprouve le besoin de danser effectivement la *Sonate pathétique* ou la *Symphonie héroïque*, beaucoup de musiciens s'étonnent d'une telle synesthésie. Beethoven est évidemment moins dansable que les symphonistes, ses prédécesseurs. Schumann le deviendra moins encore, et celui qui prétendrait

danser — du moins au sens strict du mot — les *Nocturnes* de M. Debussy nous surprendrait à bon droit. Pourtant il n'y a qu'une variation d'intensité entre tous ces rapports son-mouvement, et non pas une variation essentielle. Comme je l'ai déjà expliqué (et j'y reviendrai), les diverses durées d'un rythme possèdent toujours un plus grand commun diviseur. Au fur et à mesure que la musique passe du domaine moteur apparent dans le domaine moteur intérieur, cesse d'exprimer les mouvements corporels segmentaires, pour se faire l'écho de nos gestes microscopiques, de nos « états d'âmes », c'est-à-dire de nos attitudes viscérales, ce plus grand commun diviseur s'abrège énormément, au point qu'à un moment donné des mouvements de bras ou de jambes deviennent beaucoup trop grossiers pour correspondre aux finesses de la musique. Mais, comme mouvements corporels, il n'y a pas seulement ceux de ces quatre membres; notre physionomie, par exemple, l'expression de notre visage, régie par un rythme beaucoup plus subtil, pourra fort bien correspondre à la rêverie d'une musique plus extatique. Notre respiration, les battements de notre cœur, les frissons de notre peau sont modifiés eux-mêmes par des sonorités dénuées, en apparence, de tout pouvoir tactile. Et, en fait, nous ne jouissons de l'audition d'un morceau sonore qu'à raison de ces réflexes physiologiques, correspondant aux réflexes physiologiques qui ont accompagné et réglé la création du morceau. Ce serait évidemment une erreur de danser macroscopiquement (avec les bras et les jambes) une musique à très petite échelle; mais il n'y aurait pas erreur moindre à croire que nous jouissons de cette musique comme si nous étions de purs esprits, doués d'un seul organe matériel, l'organe auditif¹.

1. On a beaucoup discuté naguère, entre critiques musicaux, le caractère rythmique ou non rythmique de tel compositeur contemporain; ce n'est là qu'une question d'échelle. Cet auteur est rythmique pour tous ceux dont la rythmique intérieure possède un plus grand commun diviseur de durée plus petit ou au plus égal au sien; il n'est pas rythmique pour ceux qui conservent des étalons de durée plus grands. Reste à savoir si, en créant des miniatures au-dessous de l'échelle humaine ordinaire, on ne commet pas une erreur, un crime de lèse-physiologie.

Mais reprenons le schéma de la page 92, il va nous convaincre définitivement du caractère plastique de toute musique, quelle qu'elle soit. Nous y voyons chacun des quatre sens spécifiques en communication libre avec le toucher. Ce n'est pas là une représentation arbitraire; elle correspond étroitement aux données de la physiologie et à la réalité des phénomènes sensibles. Dans l'évolution de l'espèce, tous nos sens ne sont, en effet, que le résultat d'une spécialisation du toucher. Chez les animaux inférieurs c'est le seul sens existant. Au fur et à mesure que les êtres s'élèvent dans la série animale, telles cellules de leur périphérie se perfectionnent et deviennent un organe spécifique. Deux, trois, quatre sens (peut-être même davantage chez certains animaux) se constituent et s'affinent successivement de la même manière. Tous ne sont, à vrai dire, que des perfectionnements du toucher et l'on pourrait presque affirmer que chacun de ces sens est d'autant plus parfait et d'autant plus capable de nous procurer des émotions artistiques qu'il constitue *un toucher à plus grande distance*. Nos sens spécifiques se classeraient, de la sorte, à la fois comme portée spatiale et comme portée artistique décroissantes¹, dans l'ordre suivant :

Vue : Toucher à très grande distance.

Ouïe : Toucher à grande distance.

Odorat : Toucher à distance.

Goût : Toucher immédiat.

Or, si chaque sens spécifique est né historiquement du toucher, la culture de chaque sens se fait aussi, chez tous les individus, à l'aide du toucher. Nous avons montré déjà comment le toucher (le mouvement de la marche) a éduqué chez les premiers hommes le sens acoustique des durées. A l'heure

1. Je n'entends pas établir par là une hiérarchie des arts. L'art le plus parfait est, pour chaque individu, celui qui lui procure les plus grandes jouissances. Mais, dans l'ensemble de l'humanité, il n'est pas douteux que les arts remplissent un rôle social, en rapport direct avec la portée spatiale des sens auxquels ils se rattachent.

qu'il est, la meilleure manière de chanter ou de jouer régulièrement d'un instrument est encore de battre la mesure, c'est-à-dire de régler le mouvement sonore au moyen de mouvements corporels segmentaires, de demander à notre sens de l'effort musculaire de venir en aide à notre sens musical des durées. Mais laissons de côté, pour l'instant, ce problème très complexe de l'indissoluble union entre l'ouïe et le toucher et tournons-nous vers l'union non moins indissoluble de l'art décoratif et du geste.

Ici, nous nous heurterons également à l'incrédulité des techniciens. Tout comme les symphonistes, les décorateurs nous diront : « Les arabesques polychromes que nous érèons sur ce plat de porcelaine, sur la panse de ce vase d'émail, sur la frise de ce mur, sur la marge de ce livre, sont nées uniquement de certains rapports de formes et de couleurs dont les proportions séduisent notre œil, abstraction faite de tout mouvement ». Eh bien ! là encore, il y a illusion de la part de ces créateurs. Leurs arabesques, leurs semis, leurs entrelacs, leurs motifs d'apparence abstraite n'imitent rien, pensent-ils. Je crois, au contraire, qu'ils imitent toujours des mouvements.

Réfléchissons d'abord aux deux domaines, très différents l'un de l'autre, dont se compose notre sens optique : le canton de la vision des formes et le canton de la vision des couleurs. Occupons-nous d'abord du premier.

Il n'est pas besoin de réfléchir longtemps pour constater que le canton de la vision des formes n'est que le résultat d'une éducation tactile de notre œil. L'enfant — et ceci est classique — ne voit que des taches colorées, mais, à force de toucher des substances, en même temps qu'il en reçoit les impressions purement chromatiques, il arrive progressivement, par associations sensorielles, à compter visuellement les objets et par conséquent à les discerner les uns des autres, au seul moyen de ses yeux. Mais avant de pouvoir dire : il y a sur cette table quatre objets, un encrier, un livre, un porte-plume et un crayon, combien faut-il qu'il ait touché d'ustens-

siles analogues? On me présente une assiette et, du regard, j'y compte 5 prunes. Mon sens de la vision des formes suffit à me renseigner là-dessus, mais éduqué d'abord, très patiemment éduqué par mon sens tactile et indissolublement lié à lui. Car si le plat est grand et renferme (même sur une seule couche) 26 prunes, il faudra que je les touche pour être sûr qu'il y en a 26. Et, si l'on me montre, en été, un thermomètre gradué, où seul le chiffre du zéro soit inscrit en face du degré correspondant, pour savoir s'il fait 34° de chaleur, je serai obligé de compter une à une les petites stries transversales, en les suivant avec un bec de plume ou la pointe d'un canif.

Ainsi donc voici dans le domaine des arts plastiques, toute une partie de nos sensations rattachées au sens du toucher. Cela ne prouve pas encore qu'il y ait forcément du mouvement dans un motif décoratif. Nous allons y arriver, en revenant pour une minute à la musique pure.

Si, dans le domaine optique, il existe un canton d'origine tactile — celui de la vision des formes, — dans le domaine acoustique n'existe-t-il pas un canton d'origine également tactile, celui de l'audition des formes, auquel nous aurions dû penser déjà? A vrai dire il est moins apparent que l'autre, parce que, en dehors de l'art, l'oreille nous renseigne moins fréquemment et moins sûrement que l'œil sur les formes que notre toucher seul peut percevoir sans chance d'erreur. Si l'on décharge à ma porte une charrette chargée de bûches de bois, le seul moyen certain de savoir combien il y avait de bûches dans cette charrette sera de les compter, en les jetant du tas qu'elles forment sur le trottoir sur un nouveau tas que j'élèverai à côté. (Si je veux compter combien il y a de cartes dans un jeu de cartes, je ne me fierai pas à mon coup d'œil, je les ferai tomber une à une, de ma main gauche sur la table, avec les doigts de ma main droite). Mais je suppose que je me sois mis à ma fenêtre pour regarder décharger la charrette de bois, je saurai à deux ou trois unités près, combien elle contenait de bûches, parce que si le déchargeur en a pris quelquefois deux ou trois ensemble, je les aurai vues. Si je me

contente d'écouter le bruit que font ces bûches, en tombant sur le trottoir, je ne serai pas si bien renseigné, parce que si deux bûches sont tombées à terre rigoureusement ensemble, j'aurai cru qu'il n'y en avait qu'une, et s'il en tombe plusieurs à très petits intervalles, je ne saurai pas distinguer s'il y en a trois ou quatre. Néanmoins je pourrai dire, au quart près, combien l'on a déchargé de bûches; et c'est là le canton de l'audition des formes. Ainsi, quand nous voyons un beau tapis de Perse, notre œil nous avertit, d'une part, grâce à notre sens de la vision des couleurs, que ce tapis est d'une tonalité générale vieux-rose, avec des dessins polychromes où le vieux-bleu et le blanc-ivoire dominant, et, d'autre part, grâce à notre sens de la vision des formes, que ces dessins, répartis sur les bords du tapis, sont en forme de petits losanges, au nombre d'une douzaine environ sur chacun des grands côtés du tapis et de sept ou huit sur ses petits côtés. Quand nous entendons l'adagio de la sonate « Clair de lune » de Beethoven, notre sens de l'audition des hauteurs sonores nous apprend que cette musique est douce et rêveuse, grave et mélancolique (si nous sommes exercés en solfège, nous pourrions discerner que le ton général du morceau est celui d'*ut dièze mineur*, qu'il est écrit dans le *medium* du piano avec quelques modulations passagères) et notre sens de l'audition des formes nous apprendra (en comptant sur nos doigts, s'il le faut), que, dans l'accompagnement, un accent fort revient toutes les douze notes et que chaque membre de phrase mélodique se compose de quelques sons lentement espacés, dont il est facile d'apprécier les durées relatives. Ce sens de l'audition des formes, éduqué par le toucher, constitue le *rythme proprement dit* des œuvres musicales. Pour qu'il jouât dans le domaine acoustique un rôle véritablement corrélatif de celui que la vision des formes remplit dans le domaine optique, il faudrait que ce dernier soit aussi d'essence rythmique, en un mot que les lignes, au moyen desquelles nous définissons optiquement la forme des objets (et dont les combinaisons servent de base à l'art décoratif),

soient calculables, pour nous, en fonction de la durée. *A priori* cela ne semble pas vrai; les *lignes* paraissent bien plus une fonction de l'espace qu'une fonction du temps.

Cependant une longue réflexion et, je puis le dire aussi, la pratique simultanée de l'ornementation et de la composition musicale m'ont convaincu de bonne heure que les lignes jouent, dans les arts plastiques, exactement le même rôle que le rythme dans l'art des sons. Aucune sensation organisée n'existerait, ni pour l'œil ni pour l'oreille, sans la présence de l'une et de l'autre. De la couleur sans forme, du son sans rythme peuvent nous causer un certain plaisir physique mais ne sauraient jamais suffire à nous transmettre intelligiblement une émotion, tandis que, au contraire, de la forme sans couleur (des arabesques, par exemple une composition au trait, une caricature de Caran d'Ache) et du rythme sans mélodie (une batterie de tambour, un cliquetis de castagnettes) sont, par eux-mêmes, des signes esthétiques précis et complets. J'en suis donc venu à me demander si les lignes d'un ornement ou d'un monument ne nous affectent pas de la même manière que les rythmes d'une sonate, non point en fonction de l'espace qu'elles occupent, mais en fonction des temps absolus et les durées relatives que notre œil met à en parcourir les divers éléments. A une époque où mon esprit n'était guère accoutumé aux spéculations théoriques, mais où j'avais déjà noirci pas mal de papier à musique et peint des centaines d'ornements, j'écrivis à ce sujet quelques paragraphes, dans une plaquette consacrée à la *Corrélation des Sons et des Couleurs en Art*¹, travail bien incomplet mais ayant le mérite de la précision. Je voudrais reproduire le passage de cette brochure relatif aux rythmes et à la ligne, parce que, dans sa naïveté un peu enfantine, il offre l'avantage d'un raisonnement clair.

Partant de l'expérience, j'avais d'abord montré que, dans les arts plastiques et dans la musique, lignes et rythmes sont

1. Fischbacher, éditeur.

corrélatifs, parce qu'ils y jouent respectivement le même rôle de bases essentielles et suffisantes.

« Mais, ajoutais-je, si l'on observe que le rythme est la division du temps dans le domaine de l'acoustique, et qu'au premier abord les lignes paraissent plutôt des divisions de l'espace, on n'admettra peut-être pas cette corrélation sans hésiter.

« Cette dernière observation n'est vraie qu'objectivement.

« Il est évident qu'en soi tel polygone, par exemple, est bien une certaine division de l'espace; mais perçues par nous, les lignes droites qui limitent ce polygone (car nous ne l'imaginons pas sans voir mentalement ses côtés) sont bien des divisions du temps, elles aussi.

« On définit, en effet, la ligne droite, le plus court chemin d'un point à un autre, et cette définition ne voudrait rien dire, si les mots « plus court » n'y étaient employés en ce sens que la ligne droite est le chemin qui permet d'aller dans le *minimum de temps* d'un point à un autre.

« Un monument, c'est-à-dire un ensemble de lignes, nous paraît-il *grand*? c'est qu'il faut à notre regard un *temps relativement considérable* pour en parcourir les formes, et lorsque nous accomplissons un trajet, il nous semble d'autant *plus long*, que nous avons *plus hâte* de le franchir.

« Le paysan calculait jadis l'étendue de ses cultures par « jours », c'est-à-dire par les journées de travail qu'exigeait leur labour, et pourtant, quand il parlait de son journal de terre, il se représentait bien le rectangle ou le trapèze de talus et de fossés limitant sa propriété.

« Si, d'un tramway ou d'un train en marche, nous regardons des rails qui vont se croiser un peu plus loin, leur rapprochement progressif, sous l'influence de notre propre vitesse, nous paraît un mouvement; et ce mouvement, transportant subjectivement dans le domaine du temps ce qui est objectivement dans le domaine de l'espace, instinctivement nous nous demandons : *quand* ces rails vont-ils se rencontrer? tandis qu'en réalité nous devrions nous dire : *où* leur croisement se produira-t-il?

« Si donc les formes sont en soi les divisions de l'espace, elles doivent être considérées, par rapport à nous, comme des divisions du temps, et puisque l'art ne s'attache point aux vibrations physiques des corps, mais aux sensations que ces vibrations procurent, les lignes d'un tableau, d'une statue, d'un édifice, sont bien les divisions optiques du temps, corrélatives aux divisions acoustiques du temps, qui constituent le rythme en musique.

« C'est précisément en ce sens que parfois l'intuition des artistes, transposant les sensations des divers arts, parlent du rythme et du mouvement d'une œuvre picturale, ou des qualités plastiques d'une œuvre musicale. Dans le premier cas, ils attribuent à des formes l'allure et les propriétés d'un rythme sonore, d'une mélodie et, dans le second, ils découvrent dans un chant ou dans un morceau symphonique les caractères d'une arabesque décorative, d'une architecture. »

Depuis plus de quinze ans que j'ai écrit ces lignes, non seulement je n'ai pas changé d'avis à ce sujet, mais je suis au contraire plus persuadé que jamais de leur justesse.

D'une part, en effet, la psychophysique est venue confirmer mon empirisme un peu simpliste. Jadis la philosophie admettait déjà que l'enfant nouveau-né ne perçoit que des taches colorées, et qu'il lui faut une longue expérience pour apprécier la distance des objets ou leur profondeur (troisième dimension des corps); mais elle croyait, en revanche, que la faculté de discerner leurs deux premières dimensions, hauteur et largeur, est innée, que, par exemple, l'enfant perçoit directement la rondeur d'un cercle ou l'acuité d'un clocher. On a changé d'avis depuis et tous les jeunes psychologues admettent aujourd'hui, je pense, que la notion optique de hauteur ou de largeur des corps est acquise expérimentalement par l'intermédiaire du toucher comme la notion de leur profondeur, et qu'elle se perfectionne ensuite grâce à la sensation produite par l'effort musculaire nécessaire pour que les diverses parties d'une ligne donnée viennent impressionner successivement le même point de la rétine. Une ligne

quelconque se présenterait donc toujours à nous comme un mouvement correspondant, en sens contraire, à celui que notre œil accomplit pour la parcourir.

Quand la forme objective d'une ligne est très grande et que, par suite d'une circonstance particulière, notre œil la parcourt tout de même très rapidement, le caractère moteur de notre sensation optique en sa présence devient évident. Tous les enfants s'amuse, dans le train en marche, à regarder, le long de la voie, le « mouvement » de descente et d'ascension des fils télégraphiques, qui, sans cesse abattus par le *passage* brusque d'un poteau, remontent sans cesse vers le poteau suivant. Dans l'espace ces fils télégraphiques dessinent une guirlande immobile, mais, pour le voyageur, cette guirlande devient un mouvement. C'est ce qui se passe à une plus petite échelle, d'une façon moins évidente, mais non moins réelle, pour les ornements de l'art décoratif ou pour les lignes d'un monument. Quand les peintres qualifient de « beau mouvement » les arabesques dessinées sur leur toile par les personnages ou par les objets qu'elles représentent, ils n'usent pas d'une vaine métaphore. Et nous-mêmes, lorsque nous qualifions de « mouvements de terrain » les sinuosités naturelles d'un paysage, nous ne faisons aucunement allusion aux soubresauts de leur genèse géologique, mais bien à l'impression produite en nous par la vue de ces sinuosités.

D'autre part, je constate chaque jour davantage l'étroite corrélation entre le caractère esthétique des lignes et celui des rythmes, au fur et à mesure que j'approfondis pratiquement l'usage des unes et des autres. Un ensemble de lignes décoratives — et il en est de même des contours d'un monument ou d'un paysage — est lent ou rapide, calme ou agité, reposant ou excitant, suivant les dimensions respectives des droites qui le composent, suivant les angles plus ou moins obtus que ces droites font entre elles, suivant que les courbes mises en jeu sont engendrées par des rayons vecteurs plus ou moins longs, se continuent dans des directions constantes ou

se retournent sur elles-mêmes, ce qui revient à un ensemble de mouvements, toujours appréciables en fonction de la durée, et dont la qualité esthétique ne saurait s'exprimer au moyen d'épithètes spatiales et statiques. C'est pourquoi le langage courant parle du « rythme d'un ornement » ou d'un « vase à la courbe mélodique ». Quand tel écrivain dithyrambique, célébrant un morceau de M. Rodin, le qualifie de « musical », cet écrivain ne fait pas de la littérature; il exprime une sensation réelle.

Feuilletez n'importe quel ouvrage renfermant des reproductions de l'architecture grecque ou de l'« art appliqué » au moyen âge, feuilletez le livre où M. Grasset étudie théoriquement les éléments et les propriétés des diverses formes ornementales, et vous verrez que les lois de symétrie, de carrure, d'équilibre, qui assurent la beauté d'une broderie, d'une rosace, d'un manche de couteau, sont toutes, en fin de compte, des lois de durée, correspondant étroitement aux lois de symétrie et de carrure des rythmes musicaux. Un ornement qui tourne, une colonnade qui s'incurve, un motif qui se répète, une spire qui augmente ou diminue de rayon comportent exactement les mêmes qualités et les mêmes propriétés expressives qu'un motif musical rythmique, qu'un dessin « ostinato » d'accompagnement ou que l'altération d'un mouvement sonore par un « rallentendo » ou un « accelerando¹ ».

Dans le dernier chef-d'œuvre de Wagner, lorsque l'écuyer Gurnemanz va conduire Parsifal hors du bois, où s'est passée

1. Réciproquement enfin, l'étude systématique de la mesure musicale, en fonction des mouvements musculaires, inventée par M. Jaques-Dalcroze (Voir plus loin chapitre XII) m'a prouvé expérimentalement cette solidarité subjective de la forme plastique et du rythme sonore. Notre cerveau reçoit si bien la même image rythmique de l'audition de durées sonores ou de la vision de formes géométriques que j'arrive personnellement à obtenir de mon corps les mêmes mouvements complexes et coordonnés en pensant indifféremment à ces durées ou à ces formes. J'exécute, par exemple, avec la même facilité la série de gestes correspondant au rythme musical composé d'une « noire », d'une « blanche » et d'une « noire », en pensant à ces valeurs musicales ou en me représentant un carré placé devant moi perpendiculairement sur l'une de ses pointes.

la première scène du drame, vers le temple du Graal, où se déroulera le second tableau, il prononce ces mots étranges : « Du sieh'st, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit. » « Vois-tu, mon fils, en espace se change ici le temps ! » Et le décor — l'espace — commence, en effet, à *passer* lentement sous nos yeux, en même temps que la musique *passé* à nos oreilles. Reconnaissons, dans ce jeu de scène, l'une des plus merveilleuses intuitions d'une œuvre qui en renferme tant ; il matérialise le phénomène sur lequel reposent toutes nos émotions d'art et par lequel toutes relèvent de la mécanique générale : l'équivalence esthétique du temps et de l'espace.

CHAPITRE VII

Les Arts statiques.

Coloris et Harmonie. — L'Architecture.

Je pense avoir suffisamment démontré le caractère moteur que présentent, dans la majorité des cas, les signes concrets dont se compose une œuvre d'art. Mais, malgré tout, l'imitation des rythmes naturels ne comporte pas uniquement cette cinématique mystérieuse. Il faut le reconnaître, les rôles apparents de la ligne et du rythme peuvent être tellement réduits, nos cantons de la vision et de l'audition des formes si faiblement intéressés dans certains chefs-d'œuvre, que la vision des teintes et des nuances, l'audition des timbres et des hauteurs sonores y semblent seules en jeu. Que devient l'intervention du toucher dans de tels ouvrages? S'abolit-elle entièrement? Se manifeste-t-elle encore sous une autre forme?

Ici, nous atteignons définitivement le roc sur lequel reposent obscurément chacune de nos émotions artistiques et, j'en demande pardon aux lecteurs qui voudraient interdire à l'esthéticien la sensibilité de l'artiste, je n'aperçois pas sans un frémissement d'enthousiasme et sans une sorte de terreur tout ensemble le terme de mes investigations... Je fouillais le sol d'une pioche ardente encore que méthodique et ne saurais demeurer impassible au moment où elle heurte enfin le dur granit.

Le phénomène naturel, d'où dérivent, en dernière analyse,

toutes les formes d'art, c'est la pesanteur, on va le voir. Par la pesanteur, les œuvres les plus diverses obéissent aux lois de la gravitation universelle, dont elles ne sont que l'expression émotive; et ma conception de l'imitation des rythmes naturels s'étend ainsi des rythmes cinématiques (ou macroscopiques) de la danse, de la mesure musicale, ou de la forme des corps aux rythmes de l'échelle chimique que leur rapidité même nous rend imperceptibles, comme la vitesse de rotation d'une roue de machine en abolit le mouvement apparent. Tout à l'heure j'essaierai de démontrer de quelle manière notre résonance physiologique à l'unisson d'un coloris ou d'une harmonie donnés (résonance qui est du ressort de la pesanteur) détermine nos émotions esthétiques devant la tonalité d'un vase ou devant un accord suggestif. Mais j'ai besoin d'un instant d'arrêt avant de demander à une telle conception de m'expliquer, une dernière fois, toutes les jouissances motrices, que j'ai déjà passées en revue, et de découvrir le mouvement non seulement dans les lignes de l'architecture mais encore dans sa masse, non seulement dans la cinématique picturale et musicale des arabesques et des durées sonores mais encore dans la statique apparente d'une nuance délicate ou d'un timbre charmeur.

Quand Baudelaire écrivait :

Je hais le mouvement qui déforme les lignes,

il mentait à la vie. Mais, plus forte que son blasphémateur, la vie se vengeait de lui, car le mot « ligne », qu'il proférait, sans en saisir toute la portée, sous-entend le rythme. Le Parthénon ou la Vénus de Milo, dans leur immobilité sereine et leur sommeil de marbre, sont, pour l'admirateur inconscient qui les contemple, le plus continu et le plus complet des mouvements, non seulement par leurs lignes qui se déroulent à nos yeux enchantés, mais encore par leur masse, que des rythmes infiniment rapides dorent sur l'Acropole ensoleillée ou pâlisent dans l'ombre silencieuse du vieux

Louvre. Pesanteur et durée — et qui dit durée dit rythme forcément — sont inséparables et solidaires l'un de l'autre.

Il y a quelques années, je passai la nuit dans un village du Finistère, dont j'étais allé dessiner l'église, chef-d'œuvre à la fois barbare et raffiné de la Renaissance bretonne. De ma chambre d'auberge, j'entendis le son des heures, une à une, tomber sur le bourg endormi. Et chaque fois que les cloches au timbre vieillot tintaient sous les marteaux rouillés, je revois en pensée les poids de l'horloge. Je les avais remarqués, l'après-midi, dans l'église : deux énormes pavés suspendus à des câbles. Et, toute la nuit, avec ce sens du rapport mystérieux des choses que nous donne le demi-sommeil, je songeai que la course de la terre dans l'espace — dont l'horloge partageait si exactement la durée — était régie précisément par la même force qui faisait aussi fonctionner cette horloge. La gravitation, qui entraîne notre globe, meut, en même temps, les poids et les pendules des machines à diviser le temps et c'est, par conséquent, la pesanteur qui nous donne à la fois le sentiment de la durée¹ et le moyen de diviser cette durée. Une pensée si troublante m'empêcha de dormir. Si des variations dans l'attraction universelle voulaient que les révolutions des astres fussent irrégulières, nous n'en saurions rien ; car nos horloges, mues par cette même force, continueraient à diviser proportionnellement le jour sidéral ; il y aurait toujours douze heures, égales en apparence, de midi à minuit, et notre sens de la durée, gouverné lui-même par la pesanteur, puisqu'il est fonction de nos sensations musculaires, ne nous avertirait pas non plus de ces variations du temps.

Je ne me doutais pas alors de l'importance que prendraient plus tard à mes yeux les réflexions de cette nuit de fièvre. Je ne pensais pas que je ramènerais un jour au seul rythme toutes nos émotions esthétiques, non seulement celles qui dérivent de rythmes macroscopiques, soumis à la loi des temps lourds et des temps légers (faussement appelés temps

1. Voir plus haut p. 54 et 55.

forts ou temps faibles), mais encore celles dont l'origine motrice est le moins apparente, les sensations colorées, par exemple.

Tout ce que je dis là est assez obscur, j'en conviens; mon expérience, trop neuve en la matière, ne dépasse guère les intuitions de l'humanité, qui, dès longtemps, s'exprime là-dessus en termes suggestifs. Car non seulement, comme je l'ai déjà observé, les épithètes motrices de « rythmes » et de « mouvement » se sont attachées, par le consentement universel, aux formes des ouvrages plastiques, des phrases musicales et littéraires, mais la puissance attractive de la tonalité, les limites naturelles des vers et des stances, la densité des vocables révèlent encore, à qui le veut comprendre, leur véritable nature par cet admirable terme de « cadence » (*cadere*, tomber) qui peint si merveilleusement l'obéissance de la matière artistique aux exigences de la pesanteur.

Dès ici pourtant, nous comprenons que le progrès constant vers lequel tend toute évolution artistique n'est en somme qu'une constante réaction contre ces exigences. Nous alléger, planer, avoir des ailes, tout rêve idéal, tout essor, toute « conquête de l'air », en art ou en poésie, n'a d'autre mode de manifestation que l'espacement progressif et constant des cadences, que la perpétuelle émancipation de ces chutes fatales. C'est que le toucher, en effet (ce sens que nous avons représenté graphiquement, par sa position centrale dans notre schéma, comme étant aussi le centre de notre vie esthétique et comme l'éducateur des quatre autres sens), le toucher ne comporte pas seulement des activités motrices. Il est, avant tout, le sens du poids des choses, et c'est comme sens du poids qu'il vient en aide à notre sens de la vision des couleurs et de l'audition des sons. Si je disais vrai, des couleurs ou des sons ne pourraient jamais affecter nos yeux ou nos oreilles — même abstraction faite de leurs lignes géométriques, de leurs rythmes macroscopiques — sans que notre sens du toucher intervint, non plus comme sens du mouvement, mais comme sens de la pesanteur. Ainsi se trou-

verraient définis, avec leurs caractères, les arts de la deuxième classe : arts son-toucher arts couleur-toucher, et l'on comprendrait comment, suivant une loi d'oscillation constante, tous les arts alternent historiquement de la prédominance du toucher-mouvement (lignes et rythmes) à la prédominance du toucher-pesanteur (coloris et harmonies). Plus il y a de mouvement dans l'art, plus les œuvres obéissent à l'attraction des cadences et les organise; plus il y a espacement et dislocation des cadences, moins il y a de mouvement.

Mais je dois démontrer pour cela comment un ensemble de couleurs décoratives, d'harmonies musicales peut affecter réellement notre sens tactile; comment la vue d'une étoffe orientale, l'audition de quelques accords d'orchestre déterminent en nous des impressions relevant de la mécanique universelle et comment les rythmes d'une substance colorée ou sonore déterminent physiologiquement, dans notre organisme, des rythmes à très petite échelle, qui se traduisent subjectivement par des sensations de même ordre que les sensations musculaires d'effort ou de pesanteur.

C'est encore aux derniers livres de M. le Dantec que j'emprunterai les arguments nécessaires à la défense de ma thèse. A vrai dire, pour assurer là-dessus la conviction de mes lecteurs, je devrais les inviter à lire intégralement les derniers livres de ce philosophe : *De l'Homme à la Science* et *Science et Conscience*. Mais je sais force artistes qui reculeraient devant un tel travail. Je vais donc tâcher d'extraire d'un de ces deux volumes¹ les raisonnements les plus directement applicables à ma théorie.

M. Le Dantec commence le passage dont je parle en rappelant que le meilleur exemple pour mettre en évidence la conservation de l'énergie mécanique est le pendule, dont les deux liaisons, celle qui l'unit à la terre (la pesanteur) et celle qui l'unit à son point de suspension (le fil) suffisent à déterminer le mouvement qu'il prend quand on l'écarte de sa position verticale.

1. *De l'Homme à la Science*, p. 156 à 171.

Un grand nombre de systèmes (les ressorts, par exemple) sont susceptibles d'exécuter, sous une impulsion initiale, qui respecte également leurs liaisons plus complexes, des mouvements oscillatoires analogues à ceux du pendule. Tantôt ces séries de mouvements ne détruisent pas les liaisons du milieu ambiant où ils se produisent; tantôt elles y déterminent un trouble, un changement; « un enfant dirait qu'un ressort oscillant dans l'air y a fait du vent ».

Cet air ambiant peut d'ailleurs être lui-même, tout comme le pendule, le siège de mouvements oscillatoires. Mais tandis que dans les pendules ou les ressorts la durée de l'oscillation est fixée d'avance et constante pour un même système, l'air, dont les liaisons sont moins exigeantes, est, au contraire, capable de prendre des mouvements vibratoires très différents. C'est ainsi qu'un diapason vibrant dans l'air libre lui communique son propre rythme, ce qui permet d'entendre à distance la note caractéristique du diapason et c'est l'*imitation* par l'air de ce rythme oscillatoire qui a reçu le nom de *résonance*. L'indifférence de l'air, par rapport à la vitesse vibratoire du son qu'il transmet, varie suivant la nature des corps solides limitant l'espace où il s'étend. Tantôt le son s'éteindra très vite, tantôt il se communiquera facilement au milieu élastique qui l'entoure. Dans ce dernier cas on dit que ce milieu élastique est un *résonateur* du son produit, résonateur *indifférent* quand il peut, comme la table d'harmonie d'un piano, renfoncer n'importe quel son, résonateur *spécifique* quand il ne peut entrer en branle que sous l'influence d'un son donné, — un tuyau d'orgue, par exemple. « Ces résonances sont, dit M. Le Dantec, le premier exemple d'*imitation objective* que nous rencontrons dans la nature... Les vibrations qui se transmettent par l'éther des physiciens sont, à une autre échelle, l'objet de résonances également intéressantes. La vibration lumineuse en est le modèle le plus connu. » Nous ne voyons les corps que parce qu'ils sont des résonateurs pour les vibrations lumineuses : ils imitent les différentes lumières. Les corps colorés — rouges, jaunes, bleus, etc. —

jouent ainsi, dans le domaine optique, le rôle de résonateurs spécifiques (*imitant* chacun telle ou telle lumière); les corps blancs sont des résonateurs indifférents (susceptibles d'imiter toutes les lumières) et les corps noirs, au contraire, n'imitent aucune lumière; ils se comportent vis-à-vis de la lumière « comme un morceau de feutre vis-à-vis du son ».

Or chaque corps défini, s'il conserve généralement sa valeur, comme résonateur des mouvements vibratoires, à travers les diverses conditions de milieu qu'il traverse, ne transporte que très rarement, avec lui, le son ou la lumière qu'il a précédemment imités. Certains corps pourtant, « ayant été longuement éclairés, transportent avec eux, dans l'obscurité, une luminosité durable. Ces corps sont de structure colloïde. »

Partant de là, M. Le Dantec reconnaît dans les corps colloïdes les résonateurs les plus parfaits qui soient¹. Il nous montre comment, à raison de la structure particulière de ces corps, toute oscillation réalisée en un point de l'un d'entre eux se généralise dans toute la masse, lorsqu'elle est homogène, et il nous fait observer que le même colloïde peut être un résonateur pour des mouvements vibratoires d'échelles différentes, par exemple, à la fois, pour des vibrations mécaniques, acoustiques et lumineuses. Et même chez certains colloïdes, du moins chez les colloïdes vivants, il peut exister « des relations d'équilibre entre les phénomènes qui se passent dans leur sein à ces diverses échelles, ... entre des phénomènes qui, sans les corps vivants, se seraient éternellement ignorés² ».

Puis M. Le Dantec entre dans des considérations sur la chaleur, qui ne nous intéressent pas directement et dont il faut retenir seulement un passage, où l'auteur démontre que l'emploi du mot *vitesse*, quand il s'agit de mouvements vibra-

1. Les tissus de l'être humain sont de structure colloïde et c'est précisément pour cela que notre organisme, comme nous le verrons un peu plus loin, *imite* les rythmes colorés que perçoivent nos yeux et les rythmes harmoniques que nous transmettent nos oreilles.

2. Ne faudrait-il pas voir précisément dans ces relations la cause physiologique du phénomène des synesthésies?

loires, entraîne une certaine confusion entre le *nombre* d'oscillations effectuées par un corps en un temps donné et l'*amplitude*, l'*intensité* de ces vibrations. Par exemple, « deux sons égaux en hauteur et différents en intensité sont produits par des mobiles qui ont à chaque instant des vitesses différentes dans l'intérieur d'oscillations de même durée. On dit cependant que ces deux sons ont même vitesse vibratoire. A cause de la confusion entre ces deux vitesses, il vaut mieux dire *rythme*, pour indiquer que les oscillations d'un objet et de son résonateur ont même durée. Les résonateurs imitent des rythmes. C'est seulement dans les cas où il s'agit du rythme que les phénomènes d'équilibre conduisent à une résonance, à une imitation véritable. »

Ceci posé, revenons à l'imitation des rythmes par les colloïdes, *imitateurs, résonateurs par excellence*. Une série d'observations, qu'il serait trop long d'analyser, permet de se rendre compte que les colloïdes qui constituent nos centres nerveux ne sont pas des résonateurs spécifiques, mais des résonateurs indifférents. Seulement ces centres nerveux offrent ceci de tout particulier que les résultats de leurs *imitations* s'y emmagasinent « sous forme de ce qu'en psychologie on appelle des souvenirs ».

Je cite textuellement le paragraphe où M. Le Dantec définit cette propriété merveilleuse.

« Supposons qu'une table d'harmonie, résonateur indifférent, ait été mise en branle par une corde donnant le *la*³. Elle renforcera ce son pendant un certain temps, et ses vibrations, se transmettant à l'ambiance, finiront par s'éteindre en se transformant dans des formes d'énergie non sonores. Cela fait, la table d'harmonie aura *oublié* ce qu'elle vient de faire; elle sera dans le même état que si elle avait servi de résonateur à un *mi* ou à un *sol*; elle restera un résonateur indifférent comme par le passé. Il n'en est plus de même pour un protoplasma qui a une fois imité un rythme donné; pendant plus ou moins longtemps ensuite, ce protoplasma conservera, par rapport à ce rythme, un caractère spécifique acquis. Nous

ne saurions nous figurer cette acquisition de caractère rythmique au moyen du modèle grossier que nous avons imaginé précédemment pour les colloïdes. L'équilibre de ces corps merveilleux peut être comparé, en gros, à celui de ressorts tendus; mais que diriez-vous d'un ressort, qui, tendu par la résonance d'une note donnée, conserverait ensuite la propriété de donner cette note quand on le lâcherait? C'est précisément un phénomène de cet ordre que nous rencontrons chez les protoplasmas vivants. »

« Les protoplasmas vivants, colloïdes très complexes, sont bien susceptibles d'imiter, au sens précédemment défini, des couleurs et des sons; mais nous pourrions désormais laisser de côté ces mouvements rythmiques, moins importants pour notre étude, et conserver néanmoins cette notion féconde, tirée des comparaisons précédentes, que les relations d'équilibre qui s'établissent entre un colloïde et son ambiance sont des phénomènes de résonance... »

Nous n'avons pas à suivre M. Le Dantec, quand il étend sa notion du rythme des colloïdes aux phénomènes d'assimilation, d'adaptation, ou d'hérédité. Ce qui nous intéresse, en revanche, c'est cette notion même, et sa justesse me semble suffisamment établie pour admettre que les particules des colloïdes, qui composent le corps humain, étant unies entre elles par des liaisons plus complexes, mais de même ordre que la liaison qui unit un pendule à la terre, nos modifications physiologiques, en présence des phénomènes sonores ou colorés, sont bien des attitudes, des modifications rythmiques à très petite échelle, analogues à celles que déterminent en nous les phénomènes de la pesanteur.

S'il en est ainsi, le langage des artistes doit confirmer cette théorie et nous fournir des expressions empruntées intuitivement à notre sens de la densité physique. Or prenons la manifestation musicale en apparence la moins motrice du monde : un accord isolé. Notre oreille seule fait connaître à chacun de nous si la sonorité lui en est plaisante ou déplaisante. Mais je mets au défi le théoricien le plus positif de

définir l'agrément ou le désagrément de cet accord autrement que par une épithète tactile. En dernière analyse on aboutit toujours à une proposition de ce genre : « Cet accord est *dur* (sensation analogue à celle que nous éprouvons en heurtant ou en palpant un corps dur), il *s'adoucit* quand on altère l'une de ses notes de telle ou telle façon (sensation analogue à celle que l'on éprouve si l'on enveloppe le corps dur de manière à en rendre le contact moins brutal) ».

Dans le domaine des harmonies picturales, nous ne saurions non plus définir que par des épithètes « barométriques » nos sensations visuelles simples, j'entends nos sensations visuelles statiques, indépendantes des sensations motrices déterminées en nous par la forme des objets ou des arabesques colorés : une couleur est lourde, légère, mate, épaisse, sourde, vaporeuse, adjectifs qui nous sont tous fournis originairement par notre sens de la densité des corps. Quand nous disons qu'un coloris est chatoyant, miroitant, papillotant, nous ne parlons pas d'une couleur unique, mais d'un jeu de couleurs où les proportions spatiales des éléments juxtaposés remettent indirectement en cause notre sens optique moteur, et nous revenons alors aux sensations cinématiques définies dans le chapitre précédent.

Ainsi s'explique la possibilité d'arts de la deuxième classe (son-toucher et couleur-toucher) qui ne soient pas cinématiques mais statiques ; le toucher n'apportant pas dans ces arts son expérience du mouvement mais son expérience de la pesanteur¹.

Mais pouvons-nous éprouver une émotion artistique sans que notre sens du toucher soit aucunement associé aux autres sens ? Peut-il y avoir des arts, ou tout au moins un art d'une troisième classe, dans lequel notre sens du poids et du mouvement soit seul intéressé, abstraction faite de nos autres organes ?

Au premier abord on est tenté de croire que la danse est dans ce cas et de lui attribuer un caractère purement tactile,

1. Voir au chapitre des *Étiquettes verbales* (p. 220 et 221) comment les hommes peuvent, suivant leur culture et suivant les époques, accorder leurs préférences tantôt aux sensations dynamiques, tantôt aux sensations statiques.

en songeant, par exemple, que le danseur solitaire peut éprouver une émotion d'art, sans avoir besoin ni de musique pour régler ses évolutions, ni de miroir pour se regarder. Il n'en est rien pourtant, d'abord parce qu'il n'y a pas phénomène artistique sans transmission de l'émotion du créateur à des spectateurs et pour ceux-ci le canton optique est toujours intéressé par la danse. Et puis, en second lieu, les rythmes corporels de la danse évoquent fatalement des rythmes musicaux et les créent au besoin. Je pense que même un sourd-muet dansant aurait le sens de la durée sonore. La pantomime est dans le même cas; non seulement elle n'a pas de raison d'être sans spectateurs, qui en perçoivent une notion optique, mais nous verrons encore plus tard que, sans la musique qui les stylise, le jeu des attitudes segmentaires, quelque expressif qu'il soit, n'entre pas dans le domaine de l'art. La statuaire pratiquée par un aveugle — ce qui s'est vu plus d'une fois — n'intéresse non plus que le canton du toucher; mais c'est là une exception pathologique et d'ailleurs les statues de cet aveugle causent aux clairvoyants une émotion où le sens des couleurs joue son rôle ordinaire.

Le seul art qui ait une origine purement tactile, à peu près indépendante de tous les autres sens, est donc l'architecture.

Avant d'être un art, l'architecture est, comme la littérature, une création utilitaire de l'esprit humain. De même qu'une langue parlée ou écrite doit avant tout permettre la description précise des phénomènes qui intéressent la vie de relations et la transmission précise des idées, l'architecture a pour premier objet de nous procurer un abri contre les intempéries des saisons. Avant d'être un monument, la maison doit être un foyer, où nous soyons garantis contre le froid, la neige, la pluie, contre les ardeurs du soleil, contre le vent, contre les attaques des animaux sauvages, contre les incursions de l'ennemi de notre race et contre les tentatives du rusé voleur. Pendant des millénaires, la caverne réalisa, tant bien que mal, ce minimum de conditions indispensables au bien-être de nos ancêtres. N'étant pas une construc-

tion artificielle de l'homme, elle n'était pas une œuvre d'art.

Mais dès que les habitants des grottes voulurent établir leur demeure en dehors de ces excavations naturelles, ils durent imiter ce qui donnait aux abris sous roche tant de commodités : l'espace libre et le couvert. Et tout de suite alors, un problème artistique se présenta pour l'espèce humaine en même temps qu'un postulat d'ordre pratique ; il fallait se soumettre le plus habilement possible aux lois de la pesanteur, et, dès qu'il y a *choix* dans les proportions de matériaux en œuvre, il y a *rythme* et par conséquent fixation et transmission d'une émotion personnelle.

Quand, tout enfants, nous nous amusons, nos premiers jeux sont presque toujours des sélections relatives à l'équilibre des corps solides, soit que nous construisions des châteaux de cartes, soit que nous édifiions des « Babel » branlantes de tabourets et de boîtes superposés. Il n'y a pas seulement dans ces travaux puérils le plaisir d'effectuer une expérience scientifique, mais bien aussi la volonté d'exprimer notre émotivité artistique ; nous participons réellement, en vertu de je ne sais quelle imitation organique, à l'équilibre que nous venons d'instaurer. Quand nous invitons nos mères ou nos petits camarades à contempler ces merveilles, nous agissons dans la plénitude de notre conscience du beau, avec le ferme espoir de transmettre à d'autres vivants un peu de notre émotion. Et nous jouissons de ces expressions de la pesanteur indépendamment des lignes réalisées par les masses en jeu. Il nous importe peu que les chaises ou les bibelots superposés affectent des formes baroques ; c'est la simple constatation de leur équilibre qui intéresse notre sentiment esthétique des rythmes attractifs.

Le sens artistique architectural doit présenter exactement le même caractère. Sans doute les lignes d'un monument, par le fait que notre œil les perçoit, créent en nous les rythmes moteurs qui accompagnent toutes nos sensations visuelles cinématiques, mais ce n'est là qu'une sensation artistique secondaire, greffée sur l'émotion architecturale, d'ordre

purement statique. Chercher, quand on construit un monument, à réaliser d'abord de belles lignes, c'est commettre une erreur anti-artistique, et qui date de la Renaissance. La beauté optique des formes monumentales doit être une conséquence de l'équilibre des masses pesantes; ce n'est point à celles-ci de se soumettre *a priori* à un postulat du canton de la vision des formes. Seulement toute construction parfaitement logique se trouve *a posteriori* plaire à notre sens moteur visuel. Le temple grec, bien bâti pour sa destination, est beau à regarder, et la cathédrale gothique, qui s'efforce de monter vers le ciel, pour donner beaucoup d'air et beaucoup de lumière à une foule abritée de la pluie sous un climat humide, réalise un ensemble de lignes qui séduisent nos regards. Mais l'ogive et le contrefort ne sont pas des « dessins » inventés pour nous plaire par leurs formes, ce sont des organes qui, parfaitement adaptés à leur fonction statique, créent des mouvements que nos yeux trouvent beaux par surcroît. La « beauté », que notre intellectualisme moderne croit découvrir dans les pièces d'un musée d'histoire naturelle, n'est pas de la beauté artistique. De même la beauté architecturale d'un monument ne tient pas à ses formes, mais à son équilibre matériel, à son rythme statique, à l'imitation plus ou moins parfaite de la pesanteur qu'il nous suggère.

« Cependant, me dira-t-on, la vue d'un beau monument émeut bien toute notre sensibilité artistique, non seulement notre sens visuel linéaire et chromatique, mais même, si nous sommes cultivés, notre sens musical, ce qui se comprend aisément, puisque la rythmique spatiale dont il nous offre le modèle est, d'après votre propre théorie, toujours traduisible en rythmes de durée, suggestifs de sonorités mélodiques. » C'est qu'en effet, comme je l'écrivais au début de ce chapitre, nous touchons ici au ressort le plus caché, mais en même temps le plus essentiel du phénomène artistique. Si nous pensons que le toucher a éduqué tous nos sens et s'associe encore à toutes leurs opérations, nous comprenons aussi qu'il est comme imprégné des émotions de nos divers cantons

sensoriels et que, par là, ma division des arts en arts synesthésiques, cinématiques et statiques n'est qu'un artifice d'analyse! Chaque fois qu'un de nos sens est esthétiquement intéressé, tous les autres s'émeuvent indirectement, puisque notre toucher, entrant toujours en fonction, entraîne, par des liaisons indestructibles, la résonance de nos autres organes. De telle sorte qu'il n'existe pratiquement que des arts synesthésiques et que le plus simple et le plus mécanique de tous, l'architecture, ne peut nous émouvoir, sans que nos sensibilités plastique et musicale s'éveillent aussitôt.

Si nous voulons dégager d'une telle conception le précieux enseignement qu'elle comporte, arrêtons-nous un instant devant le plus élémentaire des chefs-d'œuvre, la Pyramide d'Égypte.

Quels sont, en effet, les solides les plus simples que puisse construire l'industrie humaine? La sphère et le cône, le cube et la pyramide. La sphère n'est pas d'ordre monumental; l'hémisphère a fourni plus tard à l'humanité la coupole et le dôme, conceptions déjà compliquées du génie mécanique. Le cube, en ne s'effilant pas par le haut, ne produit pas cette impression cinématique d'élancement, qui, dans le cône et la pyramide, nous donne un sentiment d'allègement concilié à une obéissance plus logique que dans le parallépipède aux exigences de la pesanteur. Le clocher n'est pas moins solide que la tour qu'il dépasse en élévation, parce qu'il s'amincit vers le haut et son affaiblissement, qui fait sa force, fait aussi son apparente légèreté.

La pyramide est donc essentiellement, pour employer le langage trivial du bon sens, un tas de matière lourde qui monte très haut tout en demeurant très solide. Et c'est le sentiment combiné de sa solidité et de sa hauteur qui nous procure en sa présence, par un réflexe mimétique, un plaisir essentiellement artistique. Impressionné par la grandeur écrasante des montagnes, touché du religieux émoi que tous les hommes, artistes ou non, éprouvent devant la nature, l'architecte de la pyramide a transcrit son émotion dans le signe le plus simple et le plus parfaitement intelligible : une grande masse en équilibre. Devant

ce monument notre attitude imite à la fois son élévation et sa solidité. Nous nous sentons, en sa présence, fermement liés au sol et pourtant debout. Être debout! expression parfaite de l'activité humaine, de la volonté, de la vie. Être debout! se sentir face à face deux adversaires égaux, l'univers et soi.

Regardez maintenant le Saint Georges de Donatello, tout droit sur son triangle de sustentation (les deux pieds écartés et, juste au milieu devant eux, la pointe du haut bouclier sur lequel il s'appuie)! Ce sentiment combiné d'érection et de solidité que nous procure l'admirable statue, je crois bien que voilà, dans tous les cas, le point de départ constant de nos plaisirs artistiques et que, tout compte fait, l'unique moyen concret d'exprimer et de transmettre une émotion, c'est de construire un système de matière en équilibre.

Les pierres de Pæstum, d'Angkor ou de Chartres, le drame de Sophocle, le tercet de Dante, la période de Bossuet, la fugue de Bach ou l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, ne sont pas des formes combinées en tant que formes, comme le croient et le croiront toujours les Beckmesser, mais uniquement de la matière en équilibre. Finalement, tous nos sens ne connaissent qu'une seule jouissance et ne comprennent qu'un seul langage, celui de l'attraction universelle.

Souvenons-nous de ceci quand nous arriverons au problème du mécanisme réalisateur : il n'y a pas de formes en art, il n'y a que des matières et la seule norme de beauté, c'est la concordance des œuvres avec notre sens individuel et variable de l'équilibre.

Mais regardons encore une fois la Pyramide. Par sa masse elle nous affermit, par ses lignes que la distance agrandit ou diminue, par sa couleur, que le soleil change d'heure en heure, elle modifie sans cesse nos réactions plastiques, optiques et musicales sur les dyades indéfinies du lent et du rapide, du clair et de l'obscur, du grave et de l'aigu. Toute entière elle est rythme et tout entiers devant elle, nous sommes la chose vivante et vibrante, le réactif esthétique par excellence; nous sommes le geste et l'attitude.

DEUXIÈME PARTIE

LE MÉCANISME DES SIGNES
IMITATEURS

CHAPITRE VIII

L'Art et la Science. — Le Style.

Si la volonté de fixer le souvenir d'une émotion et de l'immortaliser est l'essence même de l'œuvre d'art, écrivais-je au commencement de mon chapitre sur les *Arts descriptifs*, le premier souci de l'artiste doit être de choisir les signes qui lui permettront de représenter cette émotion et de se la remémorer ensuite.

Cette phrase renferme un mot, le verbe *choisir*, dont nous devons maintenant étudier le sens et la véritable portée. Les signes artistiques, lignes et rythmes, sons et couleurs, qui servent d'intermédiaires entre l'émotion de l'artiste et l'émotion de l'amateur, sont-ils déterminés à l'avance, fatalement, par les rythmes naturels inspirateurs? Ou bien le poète, le peintre, le sculpteur, le musicien conservent-ils la liberté d'employer tels signes de préférence à tels autres, de n'imiter que partiellement la nature, ou même d'altérer les données de leurs modèles objectifs, en substituant aux rythmes de ces modèles des rythmes différents, qui leur semblent plus expressifs et plus généraux?

Avec M. Le Dantec, nous avons déjà vu le peintre¹ conduisant, grâce à son sens des attitudes, le crayon et le pinceau : « Il crée alors une image nouvelle, qu'il regarde comme il regardait son modèle et qu'il interprète comme lui. Et il

1. Voir plus haut, p. 23 et 24.

s'efforce, par des retouches successives, de faire coïncider les deux interprétations. » Et un peu plus loin, le même auteur, constatant qu'il est impossible d'obtenir une coïncidence absolue entre ces deux interprétations, nous a dit : « Si l'on se plaçait au point de vue scientifique, on n'hésiterait pas à déclarer que la part personnelle introduite dans un travail d'imitation est une cause d'infériorité. »

Si l'on se place au point de vue scientifique, oui ; si l'on se place au point de vue artistique, non. Parce que, dans le premier cas, ce que l'on cherche, c'est une reproduction littérale, c'est l'écho, le calquage des rythmes naturels, c'est leur analyse. Tandis que, dans le second cas, ce ne sont plus ces rythmes eux-mêmes, qui nous intéressent, mais l'émotion qu'ils nous ont causée, les rythmes personnels qu'ils ont déterminés en nous ; ce n'est plus l'analyse objective des phénomènes, mais bien leur synthèse, effectuée par un organisme humain généralisateur et fortement individualisé. La science tend à la vérité impersonnelle ; l'art n'a soif que de style.

Et ceci me paraît tellement évident et simple, que j'hésiterais à y insister, après la longue argumentation qui remplit la première partie de ce livre, si, depuis la fin du XIX^e siècle, nombre de critiques d'art — généralement les plus cultivés, — sans doute frappés des progrès constants de la science, et vivement impressionnés par ses méthodes, mais mal débarrassés des notions métaphysiques d'Idéal et de Beauté, n'opéraient entre l'esprit scientifique et la sensibilité artistique une singulière confusion. Ils nous présentent l'art et la science comme des expressions analogues de la vérité et, dans un langage bâtard, prétendent soutenir la similitude, que dis-je ! l'identité de ces deux fonctions radicalement dissemblables du génie humain.

Il est difficile de combattre ces esthéticiens, parce qu'ils évoluent systématiquement sur un terrain mouvant, dans une atmosphère de brume, qui les rend insaisissables. Plus on les serre de près, plus ils échappent aux arguments de la logique, en s'enveloppant dans le voile ténébreux de grands

mots, qu'il faudrait traduire d'abord en langue vulgaire et mettre ensuite en syllogismes, suivant la bonne méthode de ces Messieurs de Port-Royal, pour en discuter utilement.

Ces théories nouvelles se conçoivent dans une certaine mesure, étant données les conditions sociales et les tendances intellectuelles de notre temps. Les découvertes de la science se sont tellement multipliées au cours du XIX^e siècle, et leurs conséquences philosophiques ont acquis, depuis quelques années, une importance si prépondérante dans la pensée humaine, qu'aucun individu cultivé ne peut s'en désintéresser totalement. Désormais tout le monde se tient, plus ou moins, au courant des problèmes que posent et que résolvent peu à peu la physique, la chimie, la biologie, la mécanique, l'archéologie, la linguistique. L'histoire et l'histoire naturelle, par leurs progrès quotidiens, modifient continuellement nos façons de penser. Et c'est pourquoi beaucoup d'artistes, disons-mieux, presque tous les artistes intelligents semblent croire que ces connaissances scientifiques doivent aussi modifier nos façons de sentir et d'exprimer nos sentiments par la plume, l'ébauchoir, l'archet ou le pinceau. S'ils ne voyaient dans les relations de l'art et de la science qu'un rapport indirect, je serais tout à fait de leur avis et moi-même, tout le premier, je crois à la transformation probable des sujets artistiques sous l'influence croissante de nos connaissances positives. J'en reparlerai plus tard¹ et reconnais dès ici que, sous cette influence, l'art, qu'il soit plastique ou sonore, inclinera probablement de plus en plus vers la décoration pure, j'entends l'embellissement de la vie, à l'exclusion d'une sentimentalité d'origine plus ou moins mystique. Il est incontestable que déjà la *Mattchiche* correspond mieux aux aspirations musicales de la masse que les romances attendrissantes chères à nos mamans; et je ne serais pas éloigné de voir, dans cette évolution, un contre-coup du rationalisme grandissant.

1. Voir plus loin, p. 254 et suivantes.

En revanche, je me refuse à suivre les artistes et les critiques, qui ne peuvent plus proférer un discours, ni écrire dix lignes sur la peinture ou la musique, sans invoquer la Science, ses données matérielles et ses indications philosophiques. Je m'y refuse parce que j'estime que les découvertes des savants ne sauraient avoir aucune influence directe sur les sentiments ni sur les formes artistiques.

Un livre de M. Camille Mauclair, *les Trois crises de l'Art actuel*, ouvrage excellent par certains côtés, par son style d'abord, par le sincère amour de l'art que l'on y respire, et par la logique de quelques-unes de ses parties, est un parfait modèle de cette tournure d'esprit à la mode chez les jeunes esthéticiens.

Loin de moi l'idée que M. Mauclair ne comprend pas les théories scientifiques; il semble, au contraire, en maints endroits, les pénétrer fort bien. Mais il en oublie la nature, dès qu'il parle d'art et le métaphysicien reparait, chez lui, avec une insistance troublante. N'est-il pas infiniment curieux, par exemple, de voir le soi-disant apôtre d'une peinture plus ou moins « moniste », écrire encore des phrases dans ce goût : « Il n'existe aucune théorie physique ou psychologique capable de démontrer qu'un agglomérat quelconque de matière soit privé de vie et par conséquent d'une forme de conscience, et il en existe beaucoup, par contre, qui laissent supposer inversement que tout agglomérat remanié, extrait de la matière, travaillé, soumis à une certaine géométrie de formes, en vue d'un but, emprunte de ce fait même une conscience et une vie, appréciables par hypothèse sinon par constatation. » Je ne sais pas quelles sont les théories qui permettent une telle hypothèse, mais je suis sûr qu'elles ne sont pas scientifiques, à moins que l'on ne fasse perdre aux mots « vie » et « conscience » leur sens habituel. On peut dire alors tout ce que l'on veut et ce n'est plus que de la littérature. Et je suis également bien certain que lorsque Chardin peignait un sucrier, il ne songeait pas, mais pas du tout, à la « conscience » de la porcelaine. J'ai même peine à croire que

M. Mauclair, si artiste et si sensible du reste, ait, quoiqu'il en dise, la moindre sympathie pour l'esprit scientifique, puisqu'il n'hésite pas à écrire un peu plus loin : « J'ai souvent pensé qu'un portrait, même mauvais, devait vivre, parce que le fait de recréer sur une toile des yeux, un nez, des lèvres, de la chair, c'est-à-dire les signes éternels de l'être humain, suffisait à fixer là, dans ce symbole peint, un peu de l'universelle force attractive des formes ».

Un tel langage ne m'inquiéterait guère, si tous les écrivains d'art n'avaient désormais à la bouche les mots de force et d'énergie, de filon et de polyèdre. Ils feraient mieux, en tout cas, de ne pas chercher ainsi, pour leurs théories intuitives, une base scientifique, dont elles n'ont que faire. L'esprit scientifique et l'esprit artistique se rencontrent rarement chez le même individu. A la rigueur ils peuvent se trouver réunis dans un cerveau critique; je me demande si jamais un producteur, sauf Gœthe, les a possédés ensemble.

Mais, chose étrange! lorsqu'il s'agit, non plus d'artistes parlant un langage qui voudrait être scientifique, mais de « scientifiques » aimant l'art et se consacrant à son étude, nous constatons, entre leurs croyances positives et leur langage d'esthéticiens, un désaccord non moins frappant. Je ne parle pas de savants, comme Hæckel, qui ne se pique pas de sentiment artistique, et à qui nous ne saurions en vouloir de manquer de goût et de songer à transformer les cathédrales en palmariums et en aquariums. Encore est-il fort curieux de voir le grand-prêtre du monisme, dès qu'il prétend s'occuper d'art, oublier les plus élémentaires conditions de la vie, et ne pas réfléchir que ses animaux et ses plantes mourraient tout de suite, faute de lumière, à Notre-Dame de Paris, ou sous le dôme de Cologne. Je songe à certains écrivains français de culture scientifique étendue, doués d'un réel sentiment artistique, musical et pictural tout ensemble. Aussitôt qu'ils s'occupent de problèmes d'art, on dirait que ces naturalistes perdent le bénéfice de leurs connaissances positives; ils retombent dans un mysticisme déguisé mais indéniable et se lais-

sent constamment tyranniser (si puissante est la force des habitudes séculaires!) par la notion métaphysique d'idéal, qu'ils réprouvent sûrement en tant que biologistes.

Ces considérations pseudo-scientifiques, si fréquentes désormais chez les peintres et les critiques d'art, ne se rencontrent guère, jusqu'à présent, dans les propos des musiciens. Chez ces derniers, elles prennent une autre forme, plus technique et que j'étudierai bientôt¹. Du reste les musicographes manquent presque tous de culture générale et, dans la plupart des cas, au lieu d'envisager les œuvres à un point de vue réellement esthétique, ils n'en parlent qu'en théoriciens, plus préoccupés de discuter l'emploi de tel accord ou de telle modulation, que d'examiner l'esprit, la tendance des morceaux, ou l'émotion qui s'en dégage. Et, d'un autre côté, la musique est un art trop peu matériel et trop peu intellectuel tout ensemble, pour que ses représentants et ses adeptes soient naturellement entraînés vers les doctrines scientifiques. Cependant, même en musique, la confusion entre l'art et la science commence à être de mode et l'on en vient à écrire, à propos de la *Mer* de M. Debussy : « Jamais il ne s'en est fallu de si peu que le mystère entier du monde ne nous fût révélé! » ou à chercher dans la *Symphonie avec Chœurs* la clef des origines, avec plus de confiance que dans un bon traité de cosmogonie.

A vrai dire, je ne sais trop comment combattre cet état d'esprit. Les esthéticiens dont je parle savent, aussi bien que moi, ce que je pourrais leur objecter à cet égard. Si je leur montre une photographie en couleurs, qui est la description vraiment scientifique d'une personne donnée, et qui, plus exactement qu'aucun dessin, recrée sur une plaque « des yeux, un nez, des bras, de la chair, c'est-à-dire les signes éternels de l'être humain », je suis bien certain qu'ils se refuseront à attribuer beaucoup de vie à cette image et à penser qu'il « s'y fixe un peu de l'Universelle force attractive des

1. Voir plus loin, p. 152 et suivantes.

formes » — à moins qu'ils ne partagent les convictions du Dr. Baraduc et ne croient encore à l'envoûtement par l'image. Je suis du moins tout à fait sûr qu'aucun de ces écrivains ne préfère un portrait peint par M. Bonnat à un portrait de Carrière, bien que, dans son travail d'imitation, le second ait introduit, à n'en pas douter, une part personnelle beaucoup plus grande que le premier, et par conséquent, se montre beaucoup moins véridique que lui, scientifiquement parlant. Oh! je le devine, ces critiques me répondront immédiatement qu'il existe une vérité supérieure à la vérité mécanique des imitations photographiques. « Carrière, me diront-ils, peint des images plus vivantes et plus suggestives que celles de M. Bonnat. » C'est entendu! Mais ne détournons pas les mots de leur sens universellement admis. Ne disons pas que telles œuvres d'art sont plus belles que telles autres, parce qu'elles sont plus *vraies*, quand précisément leur supériorité tient à ce qu'elles sont, sinon plus fausses, du moins plus transformées, plus éloignées de la vérité objective, à ce qu'elles en constituent des représentations subjectives, individuelles et stylisées.

Il me tarde d'en finir avec cette digression qui n'est pas inutile, à une époque où l'on risque d'embrouiller toutes les notions esthétiques, en voulant attribuer à l'art je ne sais quel caractère d'ésotérisme investigateur.

Le rôle de la science est d'analyser fidèlement les phénomènes, d'énumérer toutes les relations de cause à effet, qui s'y manifestent indifféremment à n'importe quel observateur, et de résumer ensuite ces relations, au moyen d'énoncés plus généraux, que l'on appelle des *lois* et qui sont aux expériences ce qu'une table est à un catalogue¹. Pas plus que l'art, d'ailleurs, la science ne doit prétendre à expliquer l'univers, mais, tandis qu'elle le décrit aussi minutieusement et aussi impersonnellement que possible et abrège sa narration en groupant les phénomènes par catégories aussi larges qu'il se

1. Voir la Préface des *Lois naturelles* de M. Le Dantec.

peut, l'art, au contraire, enregistre des émotions à la fois individuelles et synthétiques et plus il donne à chacun de ses récits un caractère particulier, une couleur accidentelle, mieux il atteint son but. En science il faut analyser les phénomènes impersonnellement et généraliser leur description; en art c'est tout l'opposé; il s'agit d'y réagir avec sa sensibilité propre, synthétiquement, et de particulariser les signes de nos émotions.

Un naturaliste veut-il décrire l'appareil phonateur des chats-huants, il étudiera, chez le plus grand nombre de ces bêtes, qu'il pourra se procurer, le fonctionnement de leur larynx, disséquera leur gorge, recueillera leurs cris avec des appareils enregistreurs, qu'il examinera ensuite au microscope et quand il connaîtra parfaitement, dans le détail, tout ce mécanisme, il résumera ses expériences dans une monographie, d'où sera rigoureusement bannie toute impression personnelle, où ne figureront point les particularités vocales de tel ou tel rapace examiné par lui. Et les lois du cri de l'espèce se trouveront ainsi exprimées, de telle sorte qu'elles restent vraies pour le plus grand nombre possible d'individus.

Au contraire Gluck cherche-t-il à noter les sinistres rumeurs qui frappent les oreilles d'Alceste mourante : le bruit lugubre et sourd de l'onde qui murmure, des oiseaux de la nuit les funèbres accents! » c'est un ruisseau particulier que son orchestre décrit, c'est une orfraie déterminée qui piaule par les anches de ses clarinettes et de ses bassons. Et si le compositeur vivait encore, il pourrait nous dire quel soir il entendit l'oiseau sinistre, dans le tronc pourri de quel arbre luisaient ses yeux nocturnes.

Il en va de même dans le domaine plastique. J'ai sous les yeux deux images, qui mettent en évidence la différence essentielle de la science et de l'art. J'ai trouvé un jour dans un journal quotidien une grossière photogravure servant de réclame à une maison d'appareils de toilette. Elle représente une jeune femme prenant une douche, et comme j'avais été frappé du charme de son visage, formé seulement par quelques points

d'inégales grosseurs, j'eus la curiosité de faire, en me servant d'une loupe, un agrandissement à très forte échelle de cette petite figure. Quand on voit de près cet agrandissement, il est impossible de discerner ce qu'il représente. Les yeux, qui deviennent très expressifs dès qu'on les regarde de loin, se composent de quelques taches, 4 ou 5 pour un œil, 5 ou 6 pour l'autre, et sont tels qu'on pourrait les définir analytiquement en « comptant les points » comme les dames qui font de la tapisserie : 1^{er} rang, un point carré; 2^e rang à gauche, un point carré un peu plus gros, au milieu un point carré vide, à droite un carré un peu plus petit; 3^e rang, un point triangulaire au-dessous du carré blanc. Et voilà l'analyse d'un regard de femme gracieux et mutin, obtenu par un appareil photographique et par un tulle interposé entre l'objectif et la plaque sensible! Voilà la description scientifique d'un sourire! Tout le visage de ce modèle pourrait être analysé de la sorte, d'une manière absolument impersonnelle.

Je prends maintenant une caricature du comédien Albert Brasseur par M. Sem. Deux ailes de corbeau font les cheveux, deux brosses les sourcils, deux boules de loto les yeux et au-dessous un point entre deux traits minuscules forme le nez, une parenthèse couchée la bouche, un V tordu encadre le visage et voici une effigie d'une vérité objective nulle, et pourtant d'une puissance d'expression, d'une vie si intenses, d'une personnalité tellement typique, c'est-à-dire si fortement individualisée, qu'elle est parfaitement ressemblante et que dans cent ans elle amusera même les personnes qui n'auront jamais vu ni M. Brasseur, ni une seule de ses photographies. C'est une œuvre d'art. La caricature n'est pas la forme la plus élevée de l'art; elle est, par définition, la forme la plus essentiellement artistique de la représentation humaine.

Le phototypie n'a pas de style; les caricatures de M. Sem sont le triomphe du style poussé jusqu'à l'exagération.

Et voilà le miracle du style : cette expression très individuelle d'un phénomène synthétiquement perçu, expression intelligible à beaucoup de personnes à raison de la généralité

des sensations qui la déterminèrent, intéressante et vivante à proportion de la particularité des signes expressifs employés pour la transmettre.

Mais qu'est-ce donc que le style?... Il y a quelques années, dans un petit livre sur la musique, écrit pour les adolescents¹, je posais la question à une jeune correspondante imaginaire. « Au premier abord, écrivais-je à cette fillette, il semble difficile de l'expliquer. Le mot style possède plusieurs sens qui paraissent très différents sinon contradictoires.

« Et d'abord on parle de style pour signifier le goût dominant d'une race ou d'une époque, le caractère commun à toutes ses œuvres d'art : le style grec, le style renaissance, le style Louis XV.

« Mais, d'autre part, on n'emploie pas moins souvent ce vocable pour exprimer le genre, la manière, les formes spéciales d'un auteur : le style d'Homère, le style de Rubens, le style de Beethoven. Là-dessus M. de Buffon, qui écrivait avec des manchettes de dentelles, a dit doctoralement : « Le style est de l'homme même », voulant exprimer par là que le style est chose propre à chaque individu, qu'il est le signe de notre personnalité, quelque chose, si tu veux, comme une marque de fabrique.

« Comment donc comprendre un mot qui prétend exprimer à la fois la façon de sentir d'un temps, d'un peuple tout entier et celle d'un seul individu?...

« Il y a mieux, car on dit encore : cet auteur a du style; cet autre manque de style. Balzac manquait de style; Ingres fut un peintre de grand style. Voyons, voyons! nous n'y sommes plus du tout. Si le style est la marque de chaque homme, un artiste peut avoir un mauvais style, ou un bon style, mais qu'il n'en ait aucun, voici quelque chose d'incroyable, n'est-ce pas?

« Eh bien! non, ma petite; tout cela se concilie facilement et c'est au moyen d'une quatrième acception que nous allons relier les trois autres ensemble.

1. *Petites Lettres pour la Jeunesse*, sur le Jugend Album de Schumann, Joanin et C^{ie}, éditeurs.

« Je n'ai pas besoin de te demander si tu reçois un journal de modes. Cela va de soi. Et, comme toutes les demoiselles aujourd'hui s'intéressent à mille petits ouvrages soi-disant artistiques, ripolinage ou broderie, mosaïque ou peinture au pochoir, ton journal te donne de nombreux modèles pour ces sortes de travaux? Tu as donc lu bien souvent, au bas des planches, des mentions de ce genre : bouquet de roses « stylisées » pour la gravure sur cuir, bleuets « stylisés » pour la dentelle au lacet, ronde d'enfants « stylisée » pour la pyro-peinture, etc. Or qu'est-ce que cette soi-disant stylisation de fleurs ou de bébés, sinon une simplification de leurs formes naturelles, une transposition méthodique, une adaptation en un mot? On a tout simplement choisi, comme faciles à exprimer par le procédé en vue, quelques-uns des éléments caractéristiques du sujet inspirateur.

« Quelques-uns seulement, prends-y garde! Là réside le nœud du problème.

« Demande à un forgeron de village de te fabriquer une rose en fer, pour orner, par exemple, un marteau de porte. Il n'exécutera probablement qu'une image très grossière de la fine corolle, mais, s'il a du goût et le sentiment des proportions, son petit travail n'en sera pas moins artistique, parce que, dans le choix des éléments floraux à traduire par le métal, il mettra la marque de sa personnalité. Tandis que tel orfèvre très habile, en copiant textuellement les moindres pétales de la fleur, n'aurait été peut-être qu'un imitateur servile, qu'un ouvrier sans esprit.

« Le plus souvent, en effet, la virtuosité, c'est-à-dire l'habileté excessive, tue le style; aussi je la déteste furieusement. Car point de style, point d'art!...

« Sachant ce que c'est qu'un dessin stylisé, tu comprends donc, ma chérie, que, dans tout art, un auteur puisse manquer de style, s'il copie la nature au lieu de l'interpréter, s'il la décalque au lieu de rendre seulement ce qui le frappe davantage en elle. Et tu comprends que, dès lors, notre style, quand nous en avons un, doive être forcément la marque de

notre personnalité. Une définition latine très connue prétend que l'art c'est « l'homme ajouté à la nature » ; on dirait mieux que l'art c'est un peu de nature soustraite et fixée par l'homme, chaque homme choisissant, pour en faire le thème de ses inspirations, certains éléments de la réalité différents des éléments choisis par le voisin.

« Mais comme nous vivons en société et qu'il serait absurde de nous priver de l'expérience des devanciers et des contemporains, nos interprétations artistiques empruntent généralement leur goût au présent et au passé tout ensemble, le goût du passé constituant la « tradition » et celui du présent la « mode ». C'est la combinaison inconsciente de la tradition et de la mode qui caractérise les arts de toute époque à la fois sage et active. Les peuples ont, de la sorte, un style, comme les individus, c'est-à-dire une façon particulière de comprendre et d'exprimer artistiquement la nature. »

L'étude du *Goût*, de la *Tradition* et de la *Mode* fera l'objet d'un chapitre spécial¹. Pour l'instant il nous suffit de comprendre que, suivant la formule dont nous nous sommes servis plusieurs fois déjà, le style « c'est la part personnelle, inévitable introduite par l'artiste dans son imitation de la nature ». Si minime que soit cette part, elle existe toujours. M. Bonnat a un style ; pour la masse des visiteurs des salons de peinture, son style c'est le ton de pain grillé qui sert de fond à ses tableaux. Qu'il représente Renan, le cardinal Lavignerie, Félix Faure ou Mlle Bréval (qui ne vécurent pas tous devant un mur brun), il introduit, dans l'imitation qu'il fait de ces personnages, cette vision personnelle et leur attribue à tous un fond brun. Nous verrons un peu plus loin si ce style est véritablement du style... M. Signac traduit ses paysages d'une façon extrêmement personnelle en les peignant au moyen de petites taches en tons francs juxtaposés ; il a le style « confettiste ». Rembrandt avait le style « clair-obscuriste » et M. Besnard a le style « prismatique ».

1. Voir chapitre XIII.

Les rationalistes auraient tort de se plaindre *a priori* de cette déformation de la nature, sans laquelle il n'y aurait pas d'œuvre d'art, puisque le but de l'art n'est pas d'exécuter des reproductions directes des rythmes naturels mais bien de fixer les rythmes individuels que provoquent, *par résonance*, chez certains êtres très sensibles, ces rythmes naturels.

Tout comme la peinture, la musique elle-même peut avoir du style ou ne pas en avoir. Là-dessus je me contenterai de copier encore quelques fragments d'une de mes *Petites Lettres*. Il faut, à ce point vue, distinguer entre deux sortes de musiques : la musique imitative et la musique expressive.

« En ce qui concerne la première (qui est la plus rare, et que l'on rencontre à peine chez les maîtres classiques), il pourrait, à la rigueur, y avoir imitation stricte, copie littérale des bruits qu'elle prétend évoquer. Alors ce ne serait plus de la musique, mais un jeu, où certains clowns, avec leur bouche, obtiennent un meilleur résultat que ne pourraient le faire les plus habiles instrumentistes. Tout au plus a-t-on réussi quelques fois à représenter à peu près le chant ou le cri des animaux. Beethoven l'a fait, avec une extrême discrétion, à la fin de la *Symphonie pastorale*. Dès que l'on arrive aux bruits plus compliqués, il semble que l'on doive nécessairement les styliser pour les rendre symphoniques. Vois, par exemple, le bruit de la mer. Telle personne, en l'écoutant, est surtout frappée de ses murmures chromatiques, telle autre y discerne comme une sonnerie de cloches, telle autre encore des fanfares. Ainsi je me souviens que, lorsque j'habitais sur la côte bretonne, j'ai cru, pendant bien des nuits, entendre les clairons d'une forteresse voisine, là où je percevais seulement quelques notes contenues dans le fracas des vagues. Un biographe nous raconte que Victor Massé ayant, un jour de tempête, écouté longuement la mer, n'en avait retenu qu'un « rythme extrêmement régulier ». C'est ce qu'on voit en effet, dans son opéra *Paul et Virginie*, tandis que le *Vaisseau Fantôme* ou le *Roi d'Ys* nous peignent tout autrement le tumulte

des flots. De même pour le sifflement du vent, pour les rafales de la pluie, pour le tonnerre, pour les murmures de la forêt, pour tous les phénomènes sonores que Beethoven, Berlioz, Liszt et Wagner ont si poétiquement exprimés.

« On pourrait en conclure que le style est fatal en musique, lorsqu'on évoque les voix de la nature. Mais la plupart des compositeurs, ne s'inspirant que de leurs devanciers, écrivent malheureusement « de chic », suivant des formules consacrées, et leurs productions, dénuées de tout relief, ne portent, même dans les passages descriptifs, aucune trace de tempérament individuel.

« Si nous passons à la musique expressive, c'est bien pis encore. Nous n'y trouvons, neuf fois sur dix, que la représentation tout à fait conventionnelle des sentiments humains : joie, tristesse, amour, haine, espérance, colère, etc., représentations dénuées de toute personnalité. On sait qu'avec telle disposition de notes, telle carrure, tels accords, on doit obtenir à peu près tel effet, et je pourrais citer des musiciens illustres qui parfois simulèrent ainsi des passions, des douleurs et des enthousiasmes, sans les ressentir aucunement à l'heure où ils composèrent.

« Mais, me diras-tu, écrivais-je encore à ma jeune amie, comment pouvons-nous trouver dans nos sentiments des caractères musicaux expressifs à choisir de préférence à d'autres? Il n'y a pas de phrases en *ré mineur* dans mes petites peines; et mes petits plaisirs ne battent pas d'allegros à quatre temps! » Certainement si, ma chère mignonne. Quand tu es contente à la pensée que ton amie Germaine va venir passer huit jours chez toi, ou quand tu es contrariée, parce que l'on te force à porter encore un chapeau qui ne te plaît plus, ta satisfaction ou ton agacement renferment des formes musicales secrètes, un rythme et des mélodies cachées, différents du grand rythme général, du grand ensemble symphonique de ta vie. Ceux-là précisément sont les musiciens qui savent, de chacune de leurs émotions, dégager une harmonie distincte, un mouvement, un contour sonores particuliers... »

« Tu verras, disais-je un peu plus loin à ma correspondante, tu verras quelles essences rares, quelles odeurs exquises Schumann a distillées dans son *Album des Jeunes*. Distiller, tu sais ce que c'est, ma chère enfant? La distillation, dit le *Nouveau Larousse illustré*, c'est l'opération qui consiste à soumettre un corps à l'action de la chaleur, pour en recueillir les principes volatils dégagés des principes fixes. Eh bien! dans le domaine de la musique, la stylisation n'est pas autre chose, et les principes volatils sont ici les éléments rythmiques, mélodiques et harmoniques, dégagés par un auteur de la totalité des formes sonores, sous l'influence de cette chaleur merveilleuse qu'on nomme l'inspiration. »

Étant, pour chaque artiste, la marque de sa personnalité, le style peut donc varier indéfiniment. Tant qu'il existera des peintres, des littérateurs et des musiciens, des styles nouveaux surgiront en peinture et en musique. Tel style tient à une déformation des rythmes naturels, dans un sens donné, tel style à la complication naturelle d'un auteur, tel style à ses abréviations. Et l'on conçoit l'impossibilité d'énoncer aucune loi positive de style — au sens où je prends actuellement ce mot — puisqu'il entre, dans chaque style, un facteur toujours différent : la personnalité de l'artiste créateur.

Tout ce que nous pouvons dire, dès à présent, c'est que le but de l'art étant de transmettre une émotion, plus les signes de cette émotion sont généraux, c'est-à-dire plus le style en est synthétique, plus il y aura d'amateurs touchés par ces signes. Le plus beau style est sûrement le style le plus simple. L'artiste qui emploie le moins grand nombre de signes pour communiquer son émotion, et qui parvient pourtant à en exprimer toutes les caractéristiques essentielles, est évidemment l'artiste par excellence. Et volontiers j'en arriverais à adopter, comme unique règle du style individuel, la phrase que j'écrivais au début de ce livre, à propos de l'impressionnisme : « Le pouvoir expressif des œuvres d'art tient moins à la quantité d'émotion suggérée par elles qu'au rapport entre

cette quantité et les éléments matériels employés pour la représenter¹ ».

Le musée du Louvre possède un vase antique, monté au XII^e siècle en orfèvrerie. Je voudrais le voir reproduit, comme frontispice, dans tous les livres consacrés au style. C'est une sorte de flacon en porphyre, à goulot trapu. L'orfèvre qui l'a monté, trouvant à la panse de ce flacon une vague ressemblance avec un corps d'oiseau, a posé sur son orifice un long col et une tête d'aigle en argent doré; sur ses petites anses courtes, il a fixé deux grandes ailes de même métal, très simples de contours et très largement traitées, et il a exhaussé le fond du vase sur des serres et une queue, qui lui font trois pieds robustes. Pour tout le monde, dès le premier coup d'œil, l'ensemble forme bien un aigle, les ailes à demi éployées. Et pourtant comme chaque partie est loin d'imiter strictement les organes d'un oiseau! Quelle liberté dans l'interprétation! Quel souci de la ligne générale! Comme on y sent l'esprit de l'artiste, son choix et la personnalité de son tour de main! Voici vraiment, dans toute sa splendeur, le triomphe du style².

Il y a évidemment une limite à cette stylisation artistique des objets, limite indéfinissable et qui varie en fonction de milliers de facteurs. Je ne prétends pas que les graffiti ou les bonshommes de neige soient les modèles parfaits de l'œuvre d'art. Leur abréviation n'est pas un résumé synthétique des phénomènes vivants qu'ils prétendent représenter, mais une déformation maladroite de leur ensemble, au bénéfice de quelques détails typiques³. Mais je pense faire nettement comprendre les rapports proportionnels qui doivent subsister entre un phénomène inspirateur et sa représentation stylisée, en transcrivant ici quelques notes prises sur Wistler, lors de l'exposition posthume de ce peintre, à l'École des Beaux-Arts.

1. Voir plus haut, p. 13.

2. Voir aussi plus loin d'autres exemples de style, p. 256 et 269.

3. Relire ce que j'ai écrit plus haut, p. 25, sur l'art archaïque.

« Le style est une synthèse. Il consiste à choisir certains éléments de la nature, à les grouper, à les simplifier et à les exprimer avec unité, concision, netteté.

« Wistler ne possédait pas un métier à la hauteur de sa sensibilité artistique. Désespérant d'atteindre au style pour toute une partie de ses sensations, il les a simplement supprimées et sa synthèse ne consiste pas à abrégé, à condenser les éléments naturels, mais à n'exprimer qu'une seule partie, qu'un seul élément de ses sensations. Exécute-t-il une eau-forte? Il dit juste ce qu'il *sait dire* et laisse le reste en blanc, faisant de l'inachevé une élégance. Peint-il à l'huile? il noie dans une brume, dans une harmonie unique tout ce qu'il *ne sait pas dire*.

« Très artiste d'ailleurs par la distinction de la phrase unique et par l'aisance désinvolte de la prestidigitation, il a eu l'habileté de faire de ses maladresses un procédé de stylisation. »

Le *procédé*, voilà, en effet, l'ennemi que le style porte en lui-même, et ceci nous conduit à examiner la question de l'Idéalisme et du Réalisme.

Dans un délicieux livre, trop dédaigné de nos jours : *Les Réflexions et Menus Propos d'un Peintre Genevois*, Toepffer, à la suite d'une longue dissertation sur le problème qui nous occupe, écrivait : « Le peintre, pour imiter, transforme ». Avec une bonhomie charmante, comprenant l'importance de cette formule, il disait : « Répétez, lecteur! — Le peintre, pour imiter, transforme. — Vous y êtes! »

Taine, qui, par la force du raisonnement plutôt que par l'intuition d'un naturel médiocrement sensible à la beauté, avait compris cette même nécessité, l'énonçait en disant que le but de l'œuvre d'art « est de manifester quelque caractère essentiel et saillant plus complètement et plus clairement que ne font les objets ». Et il ajoutait : « Pour cela l'artiste se forme l'idée de ce caractère, et, d'après son idée, il transforme l'objet réel. Cet objet, ainsi transformé, se trouve *conforme à l'idée*, en d'autres termes *idéal*. Ainsi, les choses passent du

réal à l'idéal lorsque l'artiste les reproduit en les modifiant d'après son idée, et il les modifie d'après son idée lorsque, concevant et dégageant en elle quelque caractère notable, il altère systématiquement les rapports naturels de leurs parties, pour rendre ce caractère plus visible et plus dominateur. »

Partant de cette thèse, Taine la développait longuement dans la cinquième partie de la *Philosophie de l'Art*¹, avec cette logique un peu sèche, ce sentiment de la hiérarchie des genres propre aux esprits dogmatiques, et cet amour du développement littéraire, qui nous étonnent et nous choquent un peu maintenant. Il ne s'apercevait pas de l'erreur capitale que comporte son point de départ. Car si le choix, « la sélection » est le caractère essentiel du style (et parlant de l'œuvre d'art), cette sélection n'a de valeur qu'à une condition expresse, c'est précisément d'être non voulue, *non systématique*, non subordonnée à un plan préconçu, non la conséquence d'une opération intellectuelle, mais, au contraire, le résultat d'un goût inné, d'une impulsion irraisonnée, l'effet du tempérament. Un artiste peut reconnaître *après coup* qu'il a « manifesté plus complètement tel caractère saillant de son modèle », mais il ne doit s'en apercevoir qu'après coup. S'il y réfléchit en créant, il est perdu, parce qu'il cesse d'être le vibreur passif, le résonateur spontané qu'il doit être. Il fausse son rythme, s'il le prépare. Le poète qui sait ce qu'il fait n'est plus un poète, mais un versificateur. Sur le papier à musique partagé à l'avance en tant de colonnes, avec des armatures préparées, naîtra peut-être un morceau de musique bien fait; il n'y éclora sûrement pas une œuvre d'art. La personnalité nécessaire de l'artiste se mesure à son inconscience. J'ai dit, à propos de la volonté de produire, que le travail fait naître l'inspiration. Il est vrai; mais cet épiphénomène n'apparaît jamais qu'au moment où le créateur « perd la tête » et, réagissant passivement à ses émotions, devient, par son exaltation même, libre de toute théorie, de

1. De l'Idéal dans l'Art, *Philosophie de l'Art*, tome II, p. 223 et suiv.

toute préférence volontaire, de tout système, de toute technique. Aussi je repousse énergiquement de l'art cette notion intellectuelle d'idéal. L'idéalisme n'est pas la marque d'une supériorité de goût, ni d'une élévation morale; ce n'est qu'une doctrine. C'est une doctrine, au même titre que le réalisme. Copier la nature minutieusement, servilement, ou fausser délibérément l'impression qu'on en reçoit, sous prétexte de l'embellir, tout cela c'est le fait de gens rassis, tranquilles, peut-être fort intelligents, mais mauvais vibrateurs, qui font de l'art comme ils feraient des mathématiques, de la chimie ou de la comptabilité. Dante-Gabriele Rosetti ou Théodule Ribot sont également éloignés de cette émotivité sincère qui, devant le phénomène, ne calcule jamais, se laisse aller « tout bêtement » et peint sans savoir ce qu'elle fait. L'esthétique de Ruskin est la négation du style, au même titre que l'esthétique de Zola. Assurément je m'étonne quand on me propose comme modèle d'imitation *artistique* l'imitation photographique de Flaubert dans *Madame Bovary* :

« Alors, on vit s'avancer, sur l'estrade, une petite vieille femme de maintien craintif qui paraissait se ratatiner dans ses pauvres vêtements. Elle avait, aux pieds, de grosses galoches de bois et, le long des hanches, un grand tablier bleu. Son visage maigre, entouré d'un béguin sans bordure, était plus plissé de rides qu'une pomme de rainette flétrie, et des manches de sa camisole rouge dépassaient de longues mains à articulations noueuses. La poussière des granges, la potasse des lessives et le suint des laines les avaient si bien encroûtées, éraillées, durcies qu'elles semblaient sales, quoi qu'elles fussent rincées d'eau claire; et, à force d'avoir servi, elles restaient entr'ouvertes comme pour présenter d'elles-mêmes l'humble témoignage de tant de souffrances subies. Quelque chose d'une rigidité monacale relevait l'expression de sa figure : rien de triste ou d'attendri n'amollissait son regard pâle. Dans la fréquentation des animaux elle avait pris leur mutisme et leur placidité. C'était la première fois qu'elle se voyait au milieu d'une compagnie si nombreuse; et, intérieur-

rement effarouchée par les drapeaux, par les tambours, par les messieurs en habits noirs et par la croix d'honneur du conseiller, elle demeurait tout immobile ne sachant s'il fallait avancer ou s'enfuir, ni pourquoi la foule la poussait et pourquoi les examinateurs lui souriaient. Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude. »

Le seul passage artistique de cette description « scientifique » est la phrase où transparait un peu l'émotion personnelle de l'auteur : « ses mains restaient entr'ouvertes, comme pour présenter d'elles-mêmes l'humble témoignage de tant de souffrances subies ». J'en suis tout à fait d'accord avec M. Péladan : la photographie démontre la niaiserie du réalisme. Mais s'il n'y a aucun style individuel dans le fragment de Flaubert que je viens de citer (je ne parle pas du style organique, que j'étudierai plus loin), il n'y a pas forcément plus de style, c'est-à-dire de choix impulsif, dans l'art à tendances délibérément nobles, par exemple dans cette forme bâtarde qui s'appelle le poème en prose, dans le style de « l'écriture artiste », dans la peinture préraphaélite, ni dans la musique franckiste.

Ce même Sar Péladan, que je citais à l'instant, a défendu l'idéalisme avec une verve remarquable, dans un article dont je reparlerai plus tard¹, mais c'est surtout l'*idéalisme du sujet* qu'il avait en vue, et ceci est un tout autre problème.

Pour ce qui est de l'idéalisme de la forme, c'est purement un procédé, une manière. Ce n'est pas un style. Plus haut j'ai dit, en plaisantant, que les bruns de M. Bonnat sont « le style » de ce portraitiste. On a compris que ce n'est pas un style, mais une manière, un procédé. L'idéalisme d'un esprit raffiné, qui nous montre Dante rencontrant Béatrix sur les quais de Florence, tous deux exquis de grâce un peu niaise, de pomponnage, de beauté artificielle, dans un décor non moins édulcoré, n'est pas davantage un style. C'est encore une manière. Bouguereau n'est pas davantage un

1. Voir pages 247 et suiv.

styliste; Gustave Moreau, et Boecklin ne le sont pas non plus. L'esthète n'a pas de style; il n'en a que la grimace.

Atteindre au style, c'est bien plus difficile et c'est beaucoup plus simple que cela. Il n'y faut pas tant de façons; il n'y faut que du génie. Et toutes les théories imaginables n'ont rien à voir dans le choix rythmique nécessaire mais spontané, sans lequel il n'y a pas de chef-d'œuvre.

CHAPITRE IX

Sciences d'art. Traité empiriques et Grammaires.

Dans ses curieuses études sur les *Dogmes Musicaux*, M. Jean Huré, constatant, avec la « Sagesse des Nations », que les goûts sont différents, se demande si l'on a raison d'en conclure qu'il ne faut pas discuter des goûts ni des couleurs.

« Le miel, écrit-il, semble doux et sucré à tous ceux qui sont normalement organisés : *tous ne l'aiment pas*; pour tous il est doux et sucré.

« Le poivre et les piments sont pour tous piquants : tous le constatent lorsque leur goût n'est pas atrophié, beaucoup détestent ces mets, d'autres y sont indifférents, d'autres les goûtent infiniment.

« Devant une rose rouge, tout être, non atteint de daltonisme, s'écrie : « Voilà une fleur rouge! » et de même pour toutes les couleurs; chacun se réservant de préférer le rose au jaune, si tel est son goût.

« C'est donc parce que tous les êtres sains s'entendent et se rencontrent sur les couleurs, les sensations, et non parce que les goûts et les couleurs diffèrent selon le tempérament de chacun, qu'il n'en faut pas discuter. »

Expliquons-nous bien là-dessus, afin qu'il ne subsiste entre nous aucune confusion. Je ne dis pas que tous les êtres sains « s'entendent et se rencontrent » sur la puissance expressive de tel ou tel tableau. Pour le moment, je ne parle que des

couleurs employées par le peintre, comme signes de son émotion. Je ne me demande pas si tout le monde doit convenir que l'*Embarquement pour Cythère* est une toile merveilleusement poétique et troublante et si tout être normal doit aimer ce tableau. Je constate simplement, avec M. Huré, que tous les gens, non atteints d'une affection de la vue, y reconnaissent les mêmes couleurs dorées et blondes, les mêmes bleus des lointains, et que si, par exemple, on présente à cent personnes une reproduction trichrome du chef-d'œuvre de Watteau, en la comparant avec l'original toutes les cent tomberont d'accord que cette reproduction est plus foncée ou plus claire, plus rougeâtre ou plus verdâtre que lui.

Allant plus au cœur du problème, je me suis demandé dans un livre sur l'*Orchestration des Couleurs*¹, dont je reparlerai tout à l'heure, si tous les hommes voient le jaune et le bleu de la même manière. La question ainsi posée est insoluble et je n'ai pu y répondre; je n'en sais rien. Mais, s'il est impossible de comparer une seule sensation optique ressentie par un sujet donné avec une sensation désignée sous le même nom par un autre sujet, il est au contraire facile de comparer les rapports de deux ou plusieurs sensations entre elles, chez différents observateurs. Or le rapport de la sensation bleue à la sensation jaune est le même pour tous les hommes normaux. Si je construis un disque partagé en huit secteurs égaux, dont quatre peints en jaune et quatre peints en bleu, et que je fasse tourner rapidement ce disque autour de son centre, j'obtiens, par mélange optique, une couleur mixte M, telle que si je montre le disque en rotation à vingt personnes et que je leur présente en même temps cent échevaux de laine de différents tons verts, mes vingt personnes désigneront le même écheveau comme celui dont la couleur se rapproche le plus de la couleur M. De même pour le ton violet, produit par le mélange optique du bleu et du rouge. Ce que je puis énoncer en disant que si tout le monde ne voit pas le bleu,

1. *L'Orchestration des Couleurs*, analyse, classification et synthèse mathématiques des sensations colorées. Joanin et C^e, éditeurs, Paris, 1903.

le rouge ni le jaune de la même manière, les rapports suivants sont, du moins, parfaitement vrais pour tout le monde :

1° *Jaune : Vert :: Vert : Bleu*

2° *Bleu : Violet :: Violet : Rouge*

3° $\frac{\text{Jaune} + \text{Bleu}}{\text{Vert}} = \frac{\text{Bleu} + \text{Rouge}}{\text{Violet}}$

Il en va de même pour les sons musicaux. Rien ne me permet d'affirmer que j'entends le *do 3* ou le *mi 4* comme mon voisin. Mais je suis bien sûr que, pour lui comme pour moi, le rapport de *do 3* à *mi 4* est le même (nous le percevons tous deux comme un intervalle de dixième); ou encore que *do 3 : sol 3 :: mi 4 : si 4*; c'est-à-dire que nous reconnaissons tous deux une quinte juste, sur quelque degré de la gamme qu'elle soit construite et que si l'on altère cette quinte, en montant, par exemple, d'un demi-ton sa note supérieure, nous reconnaitrons aussi, tous deux, qu'elle est devenue une quinte augmentée.

Puisque les rapports des sensations brutes sont constants pour tous les hommes, il semble donc, à première vue, qu'à la base de tout art on doive établir une étude impersonnelle, par conséquent scientifique, de ces rapports. En un mot, que l'artiste, avant d'employer comme signes de ses émotions des couleurs ou des sons, devrait étudier à fond le mécanisme de leur rapport. Je l'ai pensé longtemps; j'ai même soutenu cette théorie, dans la préface du livre sur les couleurs que je viens de citer. Mais, en y réfléchissant davantage, j'ai tout à fait changé d'avis sur ce point, et j'estime qu'il vaut la peine d'y insister, car précisément aujourd'hui, dans le domaine musical, les progrès de l'esprit scientifique dont j'ai parlé plus haut, tendent de plus en plus à faire croire que l'étude impersonnelle des rapports des sons, c'est-à-dire l'étude de l'acoustique, doit être le fondement de toute éducation musicale, ce qui est une erreur profonde.

Le problème est très complexe et pour éviter que, dans cette discussion, l'esprit ne s'égaré en objections prématurées, je

préviens tout de suite le lecteur que je distingue, dans l'étude théorique des arts, trois classes d'ouvrages techniques absolument distinctes : Les *méthodes empiriques* (genre traités d'harmonie et de rhétorique), que je trouve utiles et commodes à l'artiste, mais non point nécessaires, les *grammaires* (genre grammaire française), qui sont indispensables, mais dont les injonctions ne sont pas elles-mêmes absolues, et enfin les *traités psychophysiques* proprement dits, ou sciences d'art (genre traité d'acoustique musicale), qui sont intéressants pour les esprits curieux, mais dont la connaissance est complètement inutile et peut-être même pernicieuse à l'artiste¹.

Occupons-nous d'abord des traités psychophysiques, dont les données sont plus certaines, plus objectives, plus scientifiques que celles des méthodes empiriques et des grammaires.

L'acoustique esthétique (recherches de Helmholtz, de Riemann, etc.) est la plus connue de ces sciences. Je pense cependant mieux faire comprendre la véritable portée des travaux de ce genre, au point de vue des progrès de l'art, en me servant, comme exemple, de la chromatique esthétique, dont j'ai poussé très loin l'étude et que je connais davantage.

Dans mon traité de l'*Orchestration des Couleurs*, j'ai donc examiné, le plus minutieusement possible, en me plaçant au point de vue purement sensoriel, les rapports de toutes les couleurs ; j'ai tenté de les classer plus logiquement que ne l'a fait Chevreul et j'ai exprimé, sous une forme très générale, plusieurs lois capitales du mélange et de la juxtaposition des teintes. Tous ces résultats, je les ai obtenus objectivement, au moyen d'instruments compteurs, procédant toujours par synthèse, avec des disques divisés en secteurs égaux, secteurs diversement colorés, dont je pouvais compter le nombre. En agissant ainsi, j'opérais scientifiquement, puisque tout l'effort

1. Ne pensons pas, pour le moment, aux études organiques, comme la déclamation et le solfège, qui font partie intégrante de l'exercice de certains arts. Nous verrons, dans le chapitre suivant, qu'un poète devrait toujours être un déclamateur et qu'un compositeur de musique ne sait jamais trop bien le solfège.

de la science, nous l'avons déjà vu, consiste à transporter dans le canton de la vision des formes, c'est-à-dire dans le domaine « de ce qui se compte », nos sensations de tous ordres. Et je croyais possible de demander, en ce qui concerne le coloris, des indications précises à la science, pour remplacer les tâtonnements du goût. En ceci je me trompais, car, lorsqu'il s'agit d'art, les données sensorielles *directes* importent seules. Pour savoir, non point quelle température il fait, mais *si j'ai chaud*, je n'ai pas à regarder, avec mes yeux, à la boutique d'un opticien, le nombre de degrés centigrades ou réaumur indiqués par les thermomètres. C'est à mon organe de réaction aux températures extérieures de me renseigner directement sur l'état de mon rythme individuel. De même, pour savoir si une couleur fait bien auprès d'une autre, je n'ai besoin de rien connaître des lois du contraste simultané; je n'ai qu'à regarder ces deux couleurs côte-à-côte et à sentir si leur juxtaposition me plaît. La seule logique valable, en matière d'art, ce sont les affirmations de nos sens, contre lesquelles ne sauraient prévaloir ni les données de la mathématique, ni les indications d'instruments compteurs. Une observation très simple a fini par me convaincre de cette vérité. Je la rapporte ici, parce qu'elle éclaire singulièrement la question.

Pour obtenir scientifiquement « une gamme type des hauteurs », j'avais établi une série de *gris* par le procédé suivant.

J'appelais zéro le *blanc* et 24 le *noir*; je divisais un disque en vingt-quatre secteurs égaux et je peignais alternativement douze de ces secteurs en blanc et douze en noir; puis, faisant tourner rapidement le disque autour de son centre, j'obtenais, par mélange optique, un gris que j'appelais *gris-12* et qui *scientifiquement* était bien le gris moyen, le gris composé par moitié de blanc et de noir. En peignant dix-huit secteurs en blanc et six en noir, j'obtenais un *gris-6*, moyen terme entre le blanc et le *gris-12*. En peignant six secteurs en blanc et dix-huit en noir, j'obtenais le *gris-18*. Et en faisant ainsi

varier successivement les proportions de secteurs blancs et de secteurs noirs, je pouvais obtenir tour à tour les gris 1, 2, 3, 4, 5, 6, etc., d'une gamme de vingt-cinq termes, passant régulièrement du *blanc-zéro* au *noir-24*. A la suite d'articles consacrés à mon ouvrage sur l'*Orchestration des Couleurs*, et de conversations que j'eus, à son sujet, avec différents artistes, j'en suis venu à penser que cette gamme type des gris, bien construite scientifiquement, n'a probablement aucune valeur en art, car rien ne prouve que les peintres choisiraient « à l'œil » les gris de ma série pour en faire leur gamme naturelle. Assurément cette gamme scientifique n'est pas sans mérite, puisqu'en me permettant de construire un *Diapason chromatique*, elle m'a conduit à des investigations nouvelles sur les hauteurs relatives du bleu, du rose, du jaune, etc., et je crois sincèrement à l'intérêt psychophysique de mes travaux; mais, en art, la dame qui choisit « à vue de nez » des écheveaux de laine grise, pour sa tapisserie, est bien plus près de la vérité que je ne l'étais avec mes disques méthodiquement construits. Ainsi, rien que pour mon *gris moyen*, le *gris-12* obtenu par le mélange en égales quantités de noir et de blanc, si je le montre à vingt personnes, en leur demandant si ce gris leur paraît clair ou foncé, les vingt personnes me répondent invariablement que c'est « un gris clair ». Dirai-je qu'elles se trompent? Pas du tout! Cela prouve simplement que, dans l'espèce, les sensations visuelles et les données scientifiques ne concordent pas. Les artistes n'ont pas à s'inquiéter de ces dernières.

Il en va de même en musique. Les conditions d'agrément ou de désagrément de la succession ou du groupement des sons non seulement *peuvent* mais encore *doivent* être étudiées par l'artiste au moyen de sa seule oreille, sans recourir aux procédés de l'acoustique, qui analyse avec les yeux tous les phénomènes sonores. La logique des monodies (modes et tons), l'empirisme polyphonique (harmonie, fugue et contrepoint), la rhétorique musicale (composition) sont susceptibles d'une culture approfondie, sans qu'intervienne la notion

scientifique de vibrations — mouvements oscillatoires comptés visuellement. Historiquement d'ailleurs (en dépit des théories grecques, que l'on s'efforce aujourd'hui de faire revivre, sans rien savoir expérimentalement de ce qu'était la musique antique), historiquement la musique a évolué en vertu de transformations purement sensorielles. Nous trouvons agréables des accords qui paraissaient désagréables à nos pères ; mais, pour les déclarer tels, nous ne nous basons pas plus qu'eux sur des données mathématiques, mais sur de simples constatations individuelles et sur l'analyse toute subjective de nos sensations. Nous aurions le plus grand tort d'agir autrement.

Pendant longtemps j'ai déploré que la théorie musicale ne soit qu'un répertoire de recettes codifiées au gré de quelques grands musiciens et au hasard de leurs trouvailles intuitives. J'aurais voulu un système de gammes logiques et des lois d'harmonie mathématiques. C'était un désir déraisonnable et anti-philosophique. Si l'on construisait mathématiquement des gammes sonores, elles ne vaudraient probablement rien pour notre oreille musicale ; et c'est pourquoi les traités d'harmonie empiriques, dont on se sert dans l'enseignement, sont les seuls bons et que toutes les recherches — Dieu sait si elles sont nombreuses, longues et indigestes ! — auxquelles se livrent, depuis quelques années, certains pythagoriciens, qui se consacrent à la théorie musicale, sans qu'aucune sensibilité artistique, sans qu'aucun goût les y prédispose naturellement, ne servent absolument à rien au point de vue artistique.

S'il peut être intéressant, après coup, pour le psychologue, de constater que la consonance d'octave est produite par deux corps sonores dont l'un effectue deux fois plus de vibrations que l'autre, dans un temps donné, cela n'a aucun intérêt pour le musicien. Ce qui intéresse l'artiste c'est que l'exécution d'une même mélodie par deux instruments, jouant à un octave de distance l'un de l'autre, produise ou non un effet agréable. Et cette impression est si peu le résultat du rapport

mathématique $\frac{2}{1}$, que M. Lionel de la Laurencie¹ a pu supposer logiquement que la résonance d'octave, qui nous semble aujourd'hui la consonance parfaite, a dû paraître dissonante au début de l'art musical. Quand nous trouvons tel concours de sons agréable ou désagréable, la notion de la simplicité ou de la complication mathématique des rapports vibratoires de ces sons n'entre pour rien dans notre sensation, puisque ces vibrations ne sont pas dissociables par nos oreilles. Aussi est-il infiniment dangereux pour le musicien de se faire une conception scientifique des combinaisons sonores. Pour peu qu'il ne soit pas personnellement très doué au point de vue de la sensibilité auditive, s'il s'en rapporte à ses connaissances acoustiques, il construira des accords dont la valeur expressive risque d'être radicalement nulle. Les jeunes compositeurs contemporains nous avertissent pratiquement de ce danger, en multipliant les offenses à notre sensibilité physiologique et leurs œuvres, se réclamant de l'acoustique musicale, perdent de plus en plus le caractère impulsif, irraisonné, vivant, qui est la seule raison d'être de l'art.

On me dira sans doute qu'à toutes les époques les novateurs, peintres ou musiciens, ont été accusés de blesser les yeux et les oreilles et que la hardiesse d'aujourd'hui est le lieu commun de demain. Je ne dis pas non, mais à la condition expresse que ce soit l'intuition, la sensibilité du novateur, et non des théories qui lui dictent les groupements nouveaux de sons ou de couleurs.

On m'objectera aussi que toute la première partie de ce livre tendant à ramener le phénomène artistique à une transposition de sensations, je ne saurais m'élever contre l'éducation scientifique des sens. D'abord ce n'est pas aux sensations du canton de la vision des formes (comme le fait la science) mais aux sensations du canton tactile que je prétends rattacher toutes les émotions sensorielles, ce qui est tout autre

1. *Le Goût musical en France.*

chose. Et, en second lieu, je n'ai jamais cessé de dire que les synesthésies intuitives, spontanées ont seules une valeur artistique¹. On se rappelle avec quelle insistance je me suis, au contraire, élevé contre les synesthésies mécaniques².

Il y a quelques mois, un jouet américain, fort ingénieux du reste, le *Wondergraph*, que l'on voyait fonctionner dans les boutiques du boulevard, est venu me confirmer dans cette opinion qu'aucune forme créée mécaniquement ne peut présenter de caractère artistique. Cet appareil se compose d'un petit disque de bois, à manivelle, monté horizontalement sur une planchette, où est également fixé un chevalet muni de quatre ou cinq échancrures. On place dans l'une de ces échancrures l'extrémité d'une baguette, dont l'autre extrémité, munie d'une pointe, est introduite dans l'un des nombreux petits trous creusés sur le disque, à différentes distances du centre de celui-ci. Le milieu de la baguette est armé d'une plume, qui repose sur une feuille de papier, maintenue à la planchette au moyen de punaises. En faisant tourner la petite roue de bois on imprime à la baguette un mouvement de va et vient, qui se traduit, sur la feuille de papier, en lignes cycloïdales variant indéfiniment de formes et de rythmes, suivant la coche du chevalet et le trou du disque moteur dans lesquels on a préalablement engagé les extrémités du porte-plume. En superposant de la sorte diverses cycloïdes, dont on peut également varier la couleur, on obtient des rosaces aussi compliquées que l'on veut, et dont chaque courbe constitutive présente une régularité d'inflexions continue et mathématique. Si la vérité scientifique était forcément belle, comme le prétendent les zéloteurs des sciences d'art, les rosaces du *Wondergraph* devraient satisfaire pleinement le regard. Il

1. Je ne tomberais dans l'erreur que je reproche aux acousticiens musicaux que si je prétendais partir de tel rythme segmentaire ou viscéral pour affirmer *a priori* l'agrément ou le désagrément de telle sensation visuelle ou auditive connexe. Or, on le verra, je préconise, au contraire, comme moyen de culture artistique, le processus inverse : partir de la sensation musicale ou picturale pour étudier et perfectionner le réflexe plastique correspondant.

2. Voir notamment p. 47 et suivantes et p. 81.

n'en est rien, et je suis sûr que pas un artiste n'éprouverait le moindre agrément à voir ces combinaisons de courbes impersonnelles. Elles ne sont pas laides, elles ne blessent pas les yeux; elles sont parfaitement *indifférentes*, parce qu'on n'y sent pas l'intervention d'une sensibilité humaine et que le dessin réalisé est le même, quel que soit l'opérateur qui ait tourné la manivelle.

Ce petit appareil est fort instructif; j'en reparlerai à propos de la forme et de la virtuosité¹. Pour l'instant il me permet d'affirmer expérimentalement que des courbes construites scientifiquement ne sont pas forcément de jolies courbes.

Quand j'étais petit, je me suis amusé comme tous les enfants à fabriquer des rosaces en papier. Je pliais de beaux disques blancs, roses ou bleus en huit, dix ou douze secteurs, et, avec des ciseaux j'y pratiquais au hasard des découpures de toutes sortes. Quand on déploie les feuilles ainsi perforées, elles offrent l'aspect symétrique d'une dentelle rayonnante, et bien qu'elles ne rappellent que de très loin les grandes « roses » de nos cathédrales, elles l'emportent cependant, et de beaucoup, sur les rosaces scientifiques du Wondergraph, parce que le hasard lui-même vaut mieux, en art, que les procédés purement mécaniques.

A un certain point de vue, cependant, les sciences d'art peuvent présenter à l'artiste un réel intérêt, en tant qu'elles le renseignent sur la nature des phénomènes sensibles utilisés par lui dans ses œuvres. Si les lois du mélange et de la juxtaposition des teintes ne peuvent guère servir le peintre ou le décorateur, il lui est, en revanche, très commode de savoir désigner les éléments dont se composent nos sensations colorées et de connaître leur classement logique. Dans mon *Orchestration des Couleurs*, par exemple, j'ai nettement démontré que 6 éléments différents entrent en jeu dans toute sensation de couleur : la *hauteur* ou *degré chromatique* de la couleur considérée, sa *teinte*, sa *puissance de hauteur*, sa

1. Voir plus loin, p. 228 et suivantes.

puissance de teinte, sa puissance substantielle et sa puissance d'éclairage. Voilà une connaissance qui peut faciliter le travail et éviter beaucoup de tâtonnements. De même, j'ai classé toutes les sensations de teintes plus logiquement et plus méthodiquement, ce me semble, qu'aucun esthéticien ne l'avait fait jusqu'ici et il est évidemment très pratique, pour un homme qui exprime ses émotions avec des couleurs, de prévoir dans quelle gamme il trouvera tel ton, de savoir, je suppose, que tel brun est le résultat du mélange optique en quantités et à hauteurs égales du jaune et du violet ou du rose et du vert. De même qu'un savant, possédant une vaste bibliothèque, gagne beaucoup de temps à en connaître le classement, pour y trouver rapidement le renseignement dont il a besoin, de même un artiste a tout intérêt à mettre de l'ordre dans son arsenal d'expressions. Une science d'art offre artistiquement cette valeur de catalogue, et c'est déjà quelque chose.

Il serait, par exemple, fructueux pour les musiciens de connaître les sirènes syllabiques du D^r Marage, sirènes prononçant *a, é, i, o, ou*, parce qu'il est utile de savoir que la syllabisation est une qualité du son distincte, irréductible, qui s'ajoute aux autres qualités antérieurement définies : la hauteur, le timbre, et l'intensité (une voyelle étant l'émission d'un son par petits groupes vibratoires de forme constante et définie).

Cependant les sirènes du D^r Marage, qui ont analysé scientifiquement la nature des voyelles, n'ont pas résolu le problème de leurs qualités esthétiques. Dans un ordre de complexité croissante les cinq voyelles, dont ce physicien a fait la synthèse, se classent comme suit : *i, ou, é, o, a*. Rien ne prouve que pour nos oreilles elles agissent dans le même ordre. Mais le simple fait de savoir que la qualité syllabique des sons ne se confond avec aucune autre de leurs qualités utilisées jusqu'ici en musique, est, pour les esprits curieux, une invitation à se lancer dans des recherches d'un ordre tout nouveau. On y ferait peut-être de charmantes trouvailles, qui

resserreraient encore les liens de la musique et de la poésie.

Dans le même esprit, je pense qu'il serait profitable de procéder à la classification des timbres musicaux. La connaissance esthétique du timbre est très peu avancée jusqu'à ce jour. Je ne sais rien de moins méthodique au monde qu'un traité d'orchestration. Pourquoi donc ne fait-on pas de recherches subjectives dans cet ordre d'idées. N'existe-t-il pas en musique des *sons complémentaires*? J'ai la conviction que si. Le phénomène du contraste simultané (dont celui des couleurs complémentaires n'est qu'un cas particulier) doit se retrouver dans toutes les sciences d'art. Je suis persuadé que le timbre de tout instrument a, par voisinage, la faculté de colorer de son timbre complémentaire les sonorités neutres du quatuor à cordes. L'étude de ce phénomène éclaircirait beaucoup la question des tessitures instrumentales à l'orchestre, et je suis persuadé qu'elle permettrait d'arriver à la connaissance logique du mariage des instruments, sans recourir aucunement à l'emploi d'appareils enregistreurs et sans même tenir compte de ce que la qualité physique du timbre est due à la présence de notes harmoniques.

Mais, s'il est commode de bien définir les éléments de nos sensations et de les classer pour en parler plus clairement et les retrouver ensuite avec plus de facilité, à cela se réduisent à peu près les services que peuvent rendre aux artistes de telles investigations, je ne crains pas de l'affirmer.

Une seule espèce de traité psychophysique, la perspective, est directement utilisable dans la création artistique, parce que cette science, relevant, comme toutes les sciences, du canton de la vision des formes est applicable aux expressions du même canton. De ce fait, la perspective rentre dans la catégorie des grammaires; nous en reparlerons tout à l'heure en même temps que de ces dernières¹.

Il y a pourtant, me dira-t-on, des sciences dont l'acquisition est nécessaire à l'artiste, l'harmonie, par exemple, que le

1. Voir plus loin, page 163.

compositeur de musique doit apprendre, avant de pouvoir transmettre ses émotions en langage sonore. Et j'entends harmonie dans le sens large de « recettes pour agencer les sons », comprenant aussi bien la fugue, le contre-point et la composition que l'harmonie proprement dite.

D'abord l'harmonie n'est pas une science — heureusement! — mais simplement le résumé d'observations faites d'après les œuvres des maîtres. Ces observations ne sont pas scientifiques, car :

1° Elles ne sont pas impersonnelles, puisque tous les théoriciens ne résolvent pas de la même manière les problèmes d'harmonie et que jamais ils n'arriveront à s'entendre complètement sur l'agrément ou le désagrément de telle formule. Or, s'il y a des querelles d'école sur une question scientifique, c'est précisément quand cette question n'est pas encore résolue scientifiquement.

2° Elles ne sont pas invariables, puisque le génie des grands musiciens consiste à imposer des combinaisons harmoniques nouvelles, à faire entrer dans le domaine courant des artifices inacceptés jusqu'à eux, à violer les dogmes des théoriciens, au grand scandale de ceux-ci. A une époque on trouvait les successions de tierces laides, tandis que l'on aimait le « déchiant » en quartes. Et je ne cesserai jamais d'affirmer que l'on ne peut pas définir une dissonance autrement que « comme un concours de sons auxquels on n'est pas encore habitué ou dont on est déshabitué ».

La prosodie poétique est dans le même cas. Un traité de prosodie n'est qu'un ensemble d'affirmations, résultats d'une expérience plus ou moins sagace, épargnant, peut-être à tort, au jeune poète la peine de chercher lui-même les conditions de rythme et d'agencements phonétiques qui assurent l'harmonie du vers. On lui dit : « Les autres ont fait comme cela avant vous ; il faut absolument mettre une césure au milieu de l'alexandrin ». Victor Hugo passe et la loi de la césure est abrogée. « Il faut alterner les rimes masculines et féminines. » Verlaine chante et voilà que des pièces à rimes

toutes masculines apparaissent pleines de grâce et de séduction.

Mais quoi! il y a tant d'esprits qui ne savent pas vivre sans s'appuyer sur des dogmes et ceux-là, naturellement, veulent faire croire à la nécessité et à la valeur objective des traités empiriques! Dernièrement une pièce en vers libres ayant été choisie, pour être représentée, à la suite d'un concours, une revue a organisé une enquête, à l'instigation d'un des concurrents évincés, sur la question de savoir si « le vers libre n'est pas un vers faux? » Qu'est-ce que cela veut dire : un vers *faux*? Je comprends qu'on puisse affirmer que la solution d'un problème d'arithmétique est fautive, si l'on trouve, par exemple que les express se croiseront à huit heures trente, quand ils doivent, d'après les données, se croiser à huit heures vingt. Mais, ne connaissant pas en prosodie de vérités objectives, je ne saurais admettre qu'il y ait des vers *justes* ou *faux*. Il y a des vers réguliers ou des vers irréguliers; il y a surtout des vers qui plaisent ou qui déplaisent, et le suffrage général en décide *a posteriori*. Mais qui oserait dire que les vers de Chénier sont faux par rapport à ceux de Racine, ceux de Hugo faux par rapport à ceux de Chénier, ceux de Verlaine faux par rapport à ceux de Hugo?... Les harmonies de Gluck aussi ont paru fausses aux pontifes musicaux, par rapport à celles de Lulli et celles de Wagner, par rapport à celles de Gluck et celles de Debussy, par rapport à celles de Wagner!...

Assurément il ne faut pas négliger de parti-pris les renseignements des traités empiriques (harmonie, prosodie, rhétorique, etc.), à supposer que notre goût personnel ne soit pas suffisant pour nous faire deviner les principes généraux que ces ouvrages renferment.

Voici, par exemple, la prosodie musicale. Je conçois que désormais les critiques poursuivent de leur haine et de leurs sarcasmes cette accentuation grossière dont les maîtres italiens, les traductions de Barbier ou de Wilder et les chansons de Rollinat offrent de déplorables exemples. Et je suis avec les théoriciens quand ils proscrivent, en principe, les chutes

féminines sur un temps fort, l'accentuation rythmique des vocables inexpressifs, articles, conjonctions ou prépositions, le relèvement de la ligne mélodique sur des syllabes muettes, l'excès de vocalises, etc. Il est certain que ces défauts répétés sont graves. Lorsque nous écrivons de la musique vocale, notre premier devoir est de respecter le sens du texte et de nous efforcer que les auditeurs le comprennent.

Mais je ne veux pas, néanmoins, que l'on m'impose les principes de la prosodie comme des lois inviolables et que l'on invite le compositeur à modeler ses rythmes, ses durées, ses coupes et ses courbes sur les accentuations du poète. Croire à la valeur absolue des règles de prosodie deviendrait aussi dangereux que de les ignorer complètement. L'analyse logique par le chant — et l'on y tend de plus en plus, hélas! — c'est la mort de la musique. Voyez la plupart du temps le mélodiste contemporain! Il prend une pièce de vers, la dissèque syllabe par syllabe et se dit *a priori* qu'il doit accentuer celle-ci, estomper celle-là, écrire ici une note aiguë, là une note grave, attribuer une valeur longue à cette voyelle, une valeur brève à cette autre. C'est parfait! mais quand il prendra son papier à portées, que va-t-il faire? Œuvre d'artiste? je le nie : car il vient, par cette analyse prosodique, prépondérante et excessive, de fermer la porte à clef sur son cœur, où il coffre tout simplement l'inspiration musicale. Et c'est cela qui me désespère et me révolte dans le purisme desséchant de notre époque. On s'agenouille devant la lettre qui tue, et, pour ne pas risquer une « faute », on renonce à l'élan, au primesaut, à la vigueur, à tout ce qui fait l'art vivant, poignant, ardent et doux!

Non, certes! ne prosodions point comme Rollinat, si nous n'avons à exprimer que des phrases mélodiques aussi insignifiantes que les siennes! Mais, si nous avons un beau chant à faire entendre, qu'importe une petite négligence, dont la crainte excessive risquerait d'éteindre les belles flammes de notre émotion!

Comprenons bien que la vie et le goût individuel sont les

seuls juges autorisés en matière d'art. Si les traités d'harmonie ou de prosodie sont commodes, parce qu'ils nous évitent les tâtonnements et nous font profiter de ceux des devanciers, leur valeur n'est que très relative, car non seulement ces traités ne sont pas scientifiques, mais ils n'ont même pas l'autorité des grammaires. Ils ne renferment, comme je viens de le dire, que l'expression d'un consentement général, tandis que les grammaires sont l'expression d'un consentement universel, parce que les grammaires ne traitent pas de la partie véritablement artistique, de la partie imitatrice et stylistique d'un art, mais de sa partie organique, dont les conventions sont de rigueur, au moins pendant un certain nombre d'années.

J'ai expliqué plus haut¹ qu'avant d'être un art la littérature est un mode précis d'expression et que la langue d'un pays permet, au moyen de signes — adjectifs, substantifs, conjonctions, verbes, etc. — agencés suivant des principes fixés par l'usage courant, d'échanger, sans confusion possible, tous les propos nécessaires à la vie de relation, mais sans imiter aucunement les phénomènes qu'elle définit avec tant de précision. Or c'est cette partie purement conventionnelle du langage, dont les grammaires enseignent le mécanisme. Aussi leur connaissance est-elle indispensable aux littérateurs. En écrivant : « Si j'aurais su » ou bien : « Quoi c'est que vous éprouvez ? » au lieu de « Si j'avais su » et de « Qu'est-ce que vous éprouvez ? » je choquerais tous les gens tant soit peu cultivés de mon temps, tandis qu'en faisant chanter par un chœur, contrairement aux règles de l'harmonie, deux quintes consécutives ou en laissant certains hiatus dans des alexandrins, je ne blesserais pas plus de cinq ou six professionnels dans une salle de douze cents spectateurs.

Mais si les grammaires sont indispensables, leurs prescriptions n'ont elles-mêmes qu'une valeur relative. Les principes qu'elles codifient ne sont pas plus fixes que les principes

1. Voir p. 20 et p. 30 et suivantes.

énoncés dans les traités empiriques. Si nous sommes sûrs que les théorèmes des proportions resteront vrais au *xxiii*^e siècle, rien ne nous prouve que les règles de l'accord des participes ne seront pas devenues tout autres à cette époque. M. Anatole France — on ne l'accusera pas de parler comme « le Renard qui a eu la queue coupée » — M. Anatole France disait dernièrement à un journaliste :

« La langue n'est pas une chose qui se puisse fixer. La langue est l'apanage des illettrés, et l'on ne perdrait rien si l'on supprimait la grammaire..... Racine s'en est-il servi? Et Pascal? Il n'y avait pas de grammaire de leur temps. Et la langue ne s'est pas améliorée depuis. Notre *xviii*^e siècle marque un développement d'idées, mais nullement un développement linguistique. La langue de Pascal est le plus haut point de la perfection. Or, je vous le répète, Pascal n'eut pas de grammaire. Sans doute, la première grammaire en date est celle de Port-Royal. Mais Nicole l'élaborait dans le moment même où Pascal écrivait et Pascal ne l'utilisa pas? Je ne crains pas de le redire : ce monument qui s'appelle la grammaire de Noël et Chapsal est une monstruosité. Elle prétend fixer l'usage. C'en est la systématisation. Et c'est une folie, puisque l'usage change.

« On m'objectera que, faute de grammaire, il y aura en un même pays autant de langues que de régions. C'est vouloir réfuter par l'absurde. Nous savons bien qu'il en va du parler comme de tous les autres usages; les grands centres font la loi et ce sont les chemins de fer qui assurent l'unité de la langue. »

Dans une Gazette rimée, sur *les Millions de Madame Humbert*, M. Raoul Ponchon écrivait, il y a quelques années, les couplets suivants :

Où sont-ils donc ces millions,
Charmante millionnaire?
Montre-les, que nous les voyions.
Quoi ça peut-il te faire?
Voyons...
Quoi ça peut-il te faire?

Montre-nous-en seulement un,
 Mais qu'il soit explicite.
 Un seul n'est déjà si commun !
 Et nous te tiendrons quitte,
 Chacun
 De nous te tiendra quitte...

« Ceux qui ont la foi les verront !
 Ils sont chez un notaire
 — A gauche, dans les environs —
 Dont je dois encor taire
 Le nom,
 Je le dis sans mystère. »

La grammaire est quelque peu bousculée dans ces vers : où donc est le grammairien qui oserait s'en plaindre ¹ ?

Mais prenons la perspective, dont je parlais tout à l'heure, et qui, elle, est réellement plus qu'une grammaire, une véritable science d'art puisque, pour tous les hommes, sans exception, les formes s'inscrivent de la même manière au fond de cette chambre noire qu'est notre œil et que le peintre utilise directement les données de la perspective dans le canton sensoriel dont elles relèvent. Eh bien ! même les données de la perspective, qui sont indispensables à connaître, soit qu'on les apprenne dans un livre, soit qu'on se les assimile à force de regarder la nature et de réfléchir à la manière dont les lignes se présentent à nous, suivant leurs différentes positions dans l'espace, même les données de la perspective ne s'imposent pas en art d'une manière absolue. La peinture chinoise et la peinture japonaise ne conçoivent pas la perspective comme le fait le psychophysicien et cependant aucun esprit libre n'oserait prétendre aujourd'hui que l'art plastique bi-dimensionnel d'extrême-orient n'a pas produit de parfaits chefs-d'œuvre — dessins, aquarelles,

1. Nous verrons, dans le chapitre prochain, que M. Anatole France, en préconisant la lecture et l'écriture, l'exercice en un mot, comme devant remplacer l'étude de la grammaire, entre rigoureusement dans mes vues et dans celles de M. Jaques-Dalcroze qui, au point de vue musical, conseille également la substitution de l'improvisation et du solfège à l'étude abstraite et morte de l'harmonie.

laques, incrustations, etc.¹? Sans aller chercher des exemples en Asie, les peintres les plus classiques n'ont-ils pas aussi quelquefois altéré la perspective avec un réel bonheur? Raphaël, par exemple, n'a-t-il pas systématiquement faussé, dans la *Transfiguration*, la vérité objective des plans? Qui donc le lui reproche?

Considérons enfin les traités d'architecture. Le problème de leur portée artistique est singulièrement délicat. Ces traités se composent de deux parties bien distinctes. L'une d'elles a trait aux conditions d'équilibre et de résistance des matériaux employés par le constructeur. C'est une science d'art, mais dont l'étude non seulement n'est pas dangereuse pour l'artiste, comme celle des autres sciences d'art, mais est encore indispensable à l'architecte, car elle joue pour lui le rôle de grammaire, en ce qu'elle s'applique directement à la partie utilitaire de la construction, comme la phonétique, la morphologie et la syntaxe s'appliquent à la partie utilitaire du langage. Et de même que, dans le seul fait de parler correctement, indépendamment de tout style personnel et de toute imitation synesthésique, il y a, nous le verrons, une sorte de beauté organique, de même, dans le fait de construire solidement et suivant les meilleures conditions économiques et statiques, il y a non seulement une sorte d'harmonie fonctionnelle mais encore l'unique élément artistique véritablement architectural de l'architecture. L'architecture, je crois l'avoir suffisamment montré², tire tout son caractère artistique du fait qu'elle imite la pesanteur. Par conséquent, dans cet art, l'élément scientifique se confond avec l'élément artistique : une belle construction est une construction solide et bien adaptée à sa destination. Je suis persuadé que, dans la danse, il en est de même et que toute la beauté possible des mouvements corporels ne peut dépendre que du fait qu'ils

1. Il y a quelques années, M. Charles Richet ayant soutenu le contraire, M. Gustave Geffroy lui répondit d'une façon magistrale, dans les *Arts de la Vie*.

2. Voir p. 118 et suivantes.

sont effectués le plus conformément possible aux lois de l'équilibre et de la physiologie (dont le rythme musical devient le régulateur). J'en reparlerai, quand, arrivé au cœur du problème de l'éducation artistique et du mécanisme profond des signes imitateurs, je montrerai comment peut s'exercer pratiquement le sens de la pesanteur¹.

Si les données des grammaires linguistiques, quoique nécessaires, ne sont pas absolues, les données de la grammaire architecturale étant scientifiques sont non seulement nécessaires mais encore absolues et cette connaissance mécanique de l'équilibre et des résistances, indispensables à l'architecte est, avec la connaissance de l'équilibre corporel, également indispensable au mime et au danseur, la seule véritable notion d'art parfaitement objective et inviolable.

Quant à l'autre partie des traités d'architecture, la décoration des monuments, la connaissance des ordres, etc., elle n'a qu'une très petite valeur. Elle rentre partiellement dans le domaine des traités empiriques, dont l'artiste bien doué doit pouvoir se passer aisément et partiellement dans le domaine des connaissances historiques, qui peuvent intéresser l'artiste, mais ne doivent influencer aucunement sur le mécanisme créateur.

En luttant ainsi contre l'autorité des dogmes et des livres pédagogiques, je parais quelque peu anarchiste. On va voir, dans le chapitre suivant, que je ne prêche pourtant pas le désordre mais, au contraire, le seul ordre profond, celui qui dérive de l'observation patiente et respectueuse de la nature et de l'exercice direct, continu et persévérant des rythmes imitateurs.

1. Voir plus loin, chapitre XII.

CHAPITRE X

L'Exercice des arts et le Métier. La Beauté organique.

L'étude des Sciences d'art, des Méthodes empiriques et des Grammaires est évidemment insuffisante pour former un artiste, parce qu'elle ne développe pas le style individuel, cette part personnelle introduite par tout esprit véritablement créateur dans ses imitations de la nature. Mais cette étude est-elle nécessaire et dans quelles conditions devons-nous la poursuivre? Il n'est pas de question que l'on discute plus que celle-ci.

« L'artiste doit apprendre *d'abord* son métier », disent les esprits conservateurs et timorés; et les esprits révolutionnaires et indépendants de répondre : « L'inspiration n'a pas besoin de métier ». Plus justement le proverbe riposte : « *Fabricando fit faber* ». Tout cela prouve simplement que l'on ne s'entend pas sur le sens du mot *métier*. Tâchons donc d'arriver à une conception plus précise de ce problème.

Les arts qui comportent, à côté de l'imitation directe de la nature, une partie purement conventionnelle (littérature, poésie) ou une partie mécanique prépondérante (architecture, danse) exigent à coup sûr des études grammaticales, ai-je écrit dans le chapitre précédent¹. Il faut connaître les principes grammaticaux d'une langue, pour pouvoir se faire entendre de

1. Voir plus haut, p. 161 et 164.

ceux qui la parlent. Il faut connaître, au moins pratiquement, les lois de l'équilibre et des résistances, pour construire une maison solide ou pour danser avec grâce. Comment doit se faire cette étude? Et dans quelles conditions arrive-t-elle à procurer à ceux qui pratiquent la littérature, l'architecture ou la danse, des expressions véritablement artistiques?

Considérons, par exemple, la littérature, où le problème du métier se présente dans des conditions connues de tout le monde.

Vers six ou huit ans, on nous met au collège, et là, pendant un lustre environ, l'on nous apprend la grammaire de diverses langues, d'abord la « phonétique », ou étude des sons et des signes qui les représentent, ensuite la « morphologie », ou étude de la forme des mots, enfin la « syntaxe », ou étude des relations entre les mots. Une fois ces premières classes terminées, on suppose que nous sommes capables de bâtir une proposition sans commettre de barbarismes ni de solécismes. Tous les gens dotés d'une bonne instruction primaire possèdent ainsi les connaissances invariables et nécessaires à qui veut écrire correctement. (Nous verrons tout à l'heure si l'on a pris la meilleure voie pour imprégner les élèves de ces principes grammaticaux.)

Toujours est-il que, rendus à ce point, les collégiens qui poursuivent leur instruction secondaire commencent les *Humanités*. Ce n'est plus maintenant la correction seule, mais l'élégance du langage qu'il s'agit d'acquérir. L'art doit intervenir désormais. Et l'on étudie, dans ce but, d'un côté les traités de rhétorique, qui dévoilent les mystères de la métaphore, de la synecdoque et de la catachrèse et, d'un autre côté, l'histoire de la littérature, qui, par ses exemples, doit former le goût et le style de l'adolescent. Voici donc nos bacheliers munis du métier littéraire et propres à faire tout de suite de bons écrivains... Le croyez-vous?... Vous souriez et vous êtes bien persuadés du contraire.

Ils ont appris le métier cependant? Oui et non. Ils l'ont appris; ils ne l'ont pas acquis. Ils savent la grammaire ou sont

réputés la savoir, et c'est une part essentielle du métier. Mais ils ne possèdent point l'autre part, celle que l'on prétend enseigner dans les hautes classes, parce que celle-là ne peut, en réalité, se conquérir que d'une seule manière : *personnellement*, et par un exercice bien autrement long, continu et acharné que par les devoirs hebdomadaires ou par les compositions du collège.

Sans doute les conseils du maître de rhétorique ont du bon ; ils dirigent la formation de goût et même, si ce maître est artiste et dévoué, ses observations peuvent établir de bonnes fondations techniques chez le disciple. Mais rien de plus, car le style, qui est la seule marque, le seul signe valable, la seule expression intéressante du métier d'un homme, le style est individuel, on l'a dit en une phrase célèbre : il faut bon gré, mal gré, se le créer soi-même.

Ainsi, dans le métier littéraire, nous apercevons deux facteurs nettement tranchés : la syntaxe — je ne parle pas de l'orthographe, elle n'a guère d'importance que dans l'esprit des pédants, — la syntaxe, qu'il faut apprendre d'une manière ou d'une autre, et le style, dont l'acquisition, facilitée par les exemples des traités, ne s'obtient réellement que par un autodidactisme sévère, persévérant et dénué de tout parti-pris.

Ces deux éléments sont tellement distincts l'un de l'autre que nous voyons constamment des gens doués d'un parfait *métier syntaxique* se montrer, quand il s'agit de tourner le moindre billet, le plus petit rapport, totalement dénués du métier que l'on est censé apprendre dans les classes d'humanités et que, faute d'un meilleur terme, j'appelle *stylistique*.

Nous rencontrons quelquefois aussi le phénomène inverse, soit que certains auteurs, comme George Sand, transgressent par ignorance diverses règles de grammaire, soit que d'autres, comme Pierre Loti, désarticulent volontairement une proposition, en la « désossant » de son verbe, par exemple, pour traduire avec plus de souplesse une impression presque

insaisissable, soit même que, comme Mallarmé,... mais ici la licence alla jusqu'au viol. Voulez-vous d'excellents exemples de métier stylistique en lutte voulue avec le métier syntaxique, relisez les strophes de Raoul Ponchon, que je citais quelques pages plus haut, ou bien les vers de La Fontaine, dont j'ai parlé, dans la première partie de ce livre, à propos des effets psychologiques de syntaxe¹.

En un mot, pour posséder le métier stylistique, il faut nous être rendus indépendants de tout, afin d'obéir passivement aux injonctions de la vie et d'extérioriser en parfaite liberté nos rythmes personnels. Il y a quelque quinze ans, je définissais l'*Inspiration* : « l'épanouissement de la liberté individuelle ». A un certain point de vue je n'avais pas tort. Je confondais seulement l'épiphénomène avec le phénomène lui-même. Faire œuvre d'artiste, c'est faire œuvre d'homme parfaitement libre. L'exaltation que nous éprouvons dans ces heures créatrices n'est que la conséquence du sentiment de notre force et de notre liberté.

Ces deux métiers, nous les retrouvons, bien entendu, dans les autres arts, avec une différence radicale, qu'il faut toucher du doigt, sous peine d'errer indéfiniment. Pour le métier stylistique, les conditions sont, dans tous les arts, exactement les mêmes qu'en littérature. Des exemples bien choisis dans les œuvres des maîtres et les conseils d'un professeur de composition peuvent constituer, pour l'artiste à ses débuts, un aiguillage utile, si cet enseignement supérieur est libéralement donné, mais jamais le style, le vrai style, celui qui marque fortement les œuvres d'un créateur ne s'acquerra, non plus ici, autrement que par le travail, les recherches, les tâtonnements individuels. Et, ma foi ! si l'on ne reçoit pas la manne des conservatoires ou des écoles des beaux-arts, et que l'on ait quelque chose d'intéressant à dire, on finit tout de même, soyez-en sûrs, par trouver la façon de l'exprimer, la bonne façon qui réponde

1. Voir plus haut, p. 33 et 162.

complètement à l'émotion intérieure, et l'on atteint tout seul au plein métier stylistique.

Mais je vais bien plus loin, j'affirme que, pour tout artiste réellement doué, ce métier-là suffit.

Le métier grammatical n'existe-t-il donc pas en peinture et en musique? Je vous demande pardon, il existe; en musique du moins, où il s'appelle harmonie, fugue et contrepoint. En peinture, il se confond davantage avec le métier stylistique. Tout peintre qui a du style possède, à n'en pas douter, le sentiment des valeurs et professe, par le fait même de l'imitation directe, un respect suffisant des perspectives linéaire et aérienne, ces trois éléments nécessaires et suffisants du dessin (autre syntaxe, dont on est si jaloux à l'Académie, et dont chaque artiste de valeur s'assimile précisément ce qu'il lui faut pour les besoins particuliers de sa peinture). Mais je m'en tiens à la musique et je le répète sans crainte : tout musicien qui a un bon métier stylistique a, par là-même, un métier grammatical suffisant, parce que les prescriptions de la grammaire musicale non seulement ne sont pas plus absolues que celles des grammaires linguistiques, mais ne sont même pas indispensables comme elles. La meilleure preuve que le métier grammatical diffère en musique de ce qu'il est en littérature, nous le trouvons dans ce fait que le principal apport technique des grands génies musicaux est précisément de violer, les premiers, certains dogmes d'harmonie, au grand scandale des théoriciens de leur temps. Monteverde, Beethoven, Wagner et combien d'autres, Bruneau et Debussy de nos jours, si vous le voulez, ont été voués aux dieux infernaux pour crime de lèse-syntaxe. A-t-on jamais reproché à Hugo, ce révolutionnaire, de mépriser les règles des participes, de *tout* ou de *quelque*? Et encore, si l'usage change, qu'importe que nous recourions, pour nous faire comprendre,

A l'impropriété d'un mot vulgaire et bas
Qu'en termes décisifs condamne Vaugelas?

M. Anatole France nous a dit tout à l'heure : « La grammaire de Noël et Chaspal est une monstruosité, la langue est l'apanage des illettrés ». Et comme on lui objectait : « Mais alors qu'apprendre aux enfants ? » l'auteur de *la Rôtisserie* a répondu :

« La lecture et l'écriture. Ces deux instruments suffisent. Pas de grammaire; la grammaire c'est le contraire de la vie et du mouvement. Qu'il y ait dans chaque classe une bibliothèque. Le maître d'école mettra tout son discernement à faire un choix. »

Eh oui! la lecture et l'écriture, l'exercice, voilà l'unique façon d'apprendre vraiment les grammaires pour les besoins de la vie, de sortir de cette éducation livresque donnée dans nos écoles, où, suivant l'expression de M. Hanotaux, « tandis que les culottes des élèves s'usent, leur esprit s'amincit, où ils n'apprennent rien à la fin qu'à répéter des leçons verbales et formelles ». Que l'enfant sache réellement lire et écrire, lire avec justesse, intelligence et amour! Qu'on ne l'habitue pas seulement à exprimer, au courant de la plume, d'un jet, ses souvenirs, ses impressions, ses aspirations! Qu'on le contraigne encore à improviser oralement! Qu'on lui apprenne tout simplement à *parler*, à se manifester avec clarté, aisance et simplicité! N'est-il pas insensé qu'un jeune homme, sorti du collège ou de l'université, après dix ou quinze années d'études, un jeune homme capable d'écrire une dissertation correcte et savante sur l'évolution de la philosophie alexandrine, sur les principes de la tutelle administrative ou sur l'équivalence mécanique de la chaleur, un jeune homme, qui d'ailleurs causera agréablement entre camarades, bavardera volontiers au cercle ou au café, n'est-il pas insensé, que ce même jeune homme, si on lui demande, à brûle-pourpoint, d'adresser dix mots de bienvenue à un étranger de passage, ou de raconter, devant une vingtaine d'amis, son voyage des dernières vacances, reste coi ou bredouille, la rougeur au front, quelques phrases informes, sans lien, sans esprit et sans grâce?

A quoi vraiment servent tant d'efforts théoriques, tant de dictées à pièges, tant de compositions littéraires suivant la bonne formule, pour en arriver à cette impuissance lamentable, quand il s'agit d'échanger quelques idées avec des congénères, au moyen d'un instrument qui suffit à l'illettré pour tous les besoins de la vie? Le collègue n'est donc pas une maison d'éducation mais de déformation. On y enseigne la grammaire, la rhétorique et la philosophie; mais on oublie d'exercer nos facultés innées; on ne nous apprend ni à penser vite, ni à parler clairement. Et tout cela par la volonté d'un pédantisme machinal et stérile¹.

Prenez le musicien. Voici un pianiste, qui jouera, sans en manquer une note, les *Rhapsodies* de Liszt, un violoniste habile comme Paganini, un prix de Rome capable de bâtir une fugue ou un scherzo avec plus de pureté que Bach ou que Mendelssohn. Demandez-leur de vous accompagner une chanson, dont vous leur fredonnerez l'air, demandez-leur d'inventer une valse, si l'on organise une petite sauterie, demandez-leur d'improviser un accompagnement pour une séance d'ombres chinoises?... Rien; plus rien! Une incertitude de rythmes, une pauvreté mélodique, une raideur d'harmonies à croire que ces artistes ne se sont jamais servis de la langue sonore pour exprimer directement une seule de leurs pensées.

Combien M. Jaques-Dalcroze a raison, dans ses cours du Conservatoire de Genève, de substituer, le plus qu'il peut, à l'étude morte et dogmatique de l'harmonie, l'étude si vivante du solfège et de l'improvisation! Et combien l'enseignement musical gagnerait à sortir de ses habitudes pédantes et puristes, pour entrer dans la vie par cette méthode féconde²!

1. A ce point de vue il n'y a pas de doute que l'éducation des jésuites, avec ses classes de déclamation, ses soirées théâtrales, ses concertations et ses sabbatines, ne l'emportât de beaucoup, en France, sur l'éducation universitaire. Et je crois bien qu'il n'y a pas à chercher ailleurs la prépondérance sociale que leurs élèves ont longtemps conservée.

2. J'ai suivi de près tous les cours de M. Dalcroze, et je puis affirmer expérimentalement que l'improvisation musicale peut s'apprendre, absolument comme l'improvisation littéraire, et que tout enfant doué d'une façon normale doit arriver, en trois années, à s'exprimer librement au piano,

Mais non; l'on trouve tout simple d'employer la langue musicale, au moyen de combinaisons abstraites, sur le papier, sans être capable de discerner auditivement une harmonie, sans pouvoir reconnaître, par l'oreille, ni sur quel degré de la gamme un accord est construit, ni quel en est le renversement, sans jamais chercher à traduire spontanément, avec la voix ou sur un instrument, l'émotion de l'heure qui passe ou du souvenir qui nous hante!

En peinture, même culture théorique, même chaos obscur et figé de formules... Mieux que les musiciens, il est vrai, les peintres, par la nécessité des esquisses, ont conservé l'habitude de l'improvisation. Et je crois qu'il y a désormais, au moins dans certains pays, un véritable effort pour orienter l'enseignement du dessin dans ce sens pratique. Mais Dieu sait si l'Institut proteste et si l'École résiste! Savoir dessiner couramment, sans « prendre des mesures », sacrifier la forme au mouvement, quelle hérésie! Delacroix disait que l'on ne sait peindre que quand on est capable de fixer sur la toile le mouvement d'un homme tombant d'un toit, avant qu'il ne soit par terre. C'est que Delacroix aimait la vie et trop de professeurs n'aiment que les exercices de rhétorique et que les devoirs sans faute.

Notez bien que je ne recommence pas l'éloge de l'improvisation pour elle-même; je l'ai déjà fait dans le premier chapitre de ce livre¹. Ce n'est pas comme but que je la préconise ici, mais comme procédé de travail, comme moyen d'apprendre son métier artistique, d'après nature, par la vie et pour la vie. Et loin de moi la pensée qu'il faille s'en tenir aux séduisants à peu près de ces expressions spontanées! Pour personnel qu'il soit et libéré des dogmes grammaticaux, l'exercice technique d'un art, partant toujours de la vie et de l'émotion, serait insuffisant s'il n'enseignait, à celui qui le

avec élégance et style. Il va sans dire que cette éducation pratique ne donnera pas de génie à ceux qui n'en ont pas. Mais nul n'a besoin de génie pour parler couramment et intelligiblement une langue.

1. Voir p. 12 et suivantes.

pratique, toutes les qualités essentielles à la réalisation des chefs-d'œuvre : le soin, la précision, la concision, la clarté, l'ordre, l'équilibre, la souplesse et la logique.

Je ne puis songer à définir dans tous les arts le rôle de chacune de ces qualités ; je sortirais de mon plan. Néanmoins j'essayerai de montrer comment chacune d'elles est indispensable à la perfection du métier en m'adressant à l'art décoratif, où elles sont le plus facilement palpables.

Quand, d'un menuisier, d'un ajusteur, d'un cuisinier, qui accomplit une besogne méticuleusement, avec adresse et conscience, on dit, dans le langage courant : « C'est un artiste », on abuse de cette épithète et j'ai déjà montré qu'il est dangereux de la décerner indifféremment à l'homme habile, fort dans un métier quelconque, et au créateur capable de fixer et de transmettre ses émotions au moyen de poésies, de peintures, ou de morceaux de musique. Néanmoins le fait même de cette confusion nous prouve que, pour la foule, la qualité essentielle d'une œuvre d'art est précisément d'être exécutée avec soin et minutie. La seule présence de cette qualité dans un travail quelconque lui confère un aspect artistique. Recueillez au hasard, dans une administration publique, les chemises sur lesquelles des employés, aux écritures les plus diverses, écrivent au crayon bleu ou rouge le nom d'un service ou d'un chef de bureau, pour la transmission de quelque pièce, et cernez patiemment, à la plume, les lettres souvent à peine lisibles de ces titres, en mettant un trait de force d'un des côtés et en respectant scrupuleusement l'enlacement et la superposition naturelle des jambages. Toujours, sans aucune exception, les titres ainsi complétés prendront un aspect décoratif et « artistique », au sens superficiel de ce mot.

C'est qu'évidemment, je le répète, la première qualité de l'œuvre d'art est d'être *bien faite*, j'entends avec soin et précision, et c'est même le danger le plus grand auquel soient exposés le décorateur et l'ouvrier d'art. En fabriquant n'importe quoi, mais avec beaucoup d'adresse et de netteté,

on arrive, si l'on n'est pas très sensible à la beauté, à croire que l'on a fait quelque chose d'artistique.

Je me rappelle avoir entendu, à l'Exposition de 1900, des ciseleurs en bronze, qui regardaient un lustre moderne, fort joli de composition, mais probablement un peu lâché de facture, déclarer avec un dédain suprême : « Jamais tout ce modern-style ne vaudra du bon Louis XV bien établi ». Du bon Louis XV bien établi n'était évidemment pas, dans leur esprit, un modèle harmonieux de lignes, ingénieux d'adaptation, mais du bronze travaillé longuement et monté avec perfection. Nous verrons plus loin que le danger de cette conception est l'oubli et parfois même le sacrifice voulu du style. Une méchante valse, amoureusement caressée par les archets de tziganes habiles, *a l'air*, elle aussi, d'une œuvre d'art, tant est puissant le mirage du « bon travail ».

Mais le danger contraire n'est pas moindre. Depuis un demi-siècle environ, sous prétexte d'art, on affecte volontiers le désordre, le « je m'en fichisme » de la facture.... Je ne veux pas (ne faisant pas ici œuvre de critique) montrer la peinture et la musique modernes se complaisant de plus en plus aux impressions hâtives, au travail bâclé, aux études où rien n'est au point, ni les proportions, ni le modelé, ni les thèmes, ni la composition générale, et où manquent la conscience, les scrupules, les inquiétudes fécondes, toute cette humilité de l'artisan qui donne tant de prix aux œuvres des vieux maîtres.

Mais prenons simplement ces titres de dessins ou de publications soi-disant artistiques, où l'on jette, avec plus ou moins de goût, tout de guingois, des lettres énormes à côté de lettres toutes petites, des O qui ne se ferment pas, des M aux jambages de toutes les tailles, barbouillés d'une plume sans pudeur, d'un pinceau sans vergogne. Assurément ces mêmes titres pourraient être parfois d'une fantaisie charmante, travaillés, mis au point, achevés. Ils ne le sont jamais et, du coup, je ne saurais tenir pour des artistes les décorateurs débraillés qui se contentent de ce prétentieux

« sabotage ». Avec juste raison ni les enfants ni le gros public n'admirent ces élucubrations.

Nier l'impérieuse nécessité du soin dans l'exécution de l'œuvre d'art (et par conséquent dans son étude même), c'est aller contre les lois universelles de l'ordre et de l'équilibre.

Prenez un motif décoratif, si beau soit-il par lui-même, et jetez-le n'importe comment, au « petit bonheur » sur la panse d'un vase ou sur un papier de tenture, vous choquerez tous les besoins rythmiques de notre être. La présence de plus grands communs diviseurs constants et perceptibles est également indispensable dans la métrique musicale et poétique et dans la métrique décorative. A ce point que, réciproquement, avec n'importe quel motif répété régulièrement ou symétriquement sur un objet, on obtient un effet sinon émouvant du moins agréable. Une ou deux initiales *quelconques* répétées bout à bout, strictement pareilles à elles-mêmes, et à intervalles égaux font toujours une bonne frise; placées en semis, elles constituent un fond somptueux. Une décoration symétrique, à un axe, prise au hasard, est souvent jolie. A deux axes, elle devient presque toujours harmonieuse. A trois axes il est à peu près impossible qu'elle ne le soit pas. C'est le principe du kaléidoscope; il en va de même en musique : la répétition d'un dessin mélodique dans une marche d'harmonie, rend agréables les groupements de sons désagréables en soi. La propreté du travail, sa régularité, son unité, voilà techniquement les qualités primordiales que tout artiste doit acquérir. Et quand il a celles-là, que les années et les années de pratique lui font acquérir sûrement, s'il ne se stérilise pas dans la répétition constante et machinale des mêmes formules, s'il soumet, au contraire, à cette discipline de la propreté matérielle les conceptions toujours nouvelles que la vie lui suggère, il est à peu près impossible qu'il ne devienne pas d'une habileté consommée et ne possède pas à fond son métier. Il va de soi que le producteur qui, toute sa vie, n'écrit que le même quatuor, ne dissèque que le même état d'âme, ou ne peint que le même chaudron, n'atteindra

qu'à une virtuosité sèche et bête. Mais celui qui, comme les vrais maîtres, comme Holbein ou comme Léonard, comme Bach ou comme Schumann, comme Dante ou comme Hugo aura fixé, dans son art, tout ce que le monde lui offrait d'images, depuis les plus humbles jusqu'aux plus émouvantes, depuis les plus familières jusqu'aux plus tragiques, depuis le manche d'un couteau ou la roue d'un chariot jusqu'au visage d'une Joconde ou d'une Christine de Milan, avec tout ce qu'ils sous-entendent de pensées, de rêves ou de passion, celui-là, courbe à courbe, note à note, reflet par reflet, aura conquis le vocabulaire et la syntaxe universelles. Il possédera son métier et ne sera pas possédé par lui.

Avec la précision, l'ordre, la clarté, l'équilibre, la souplesse, il aura conquis fatalement la splendeur unique et définitive de tous les métiers d'art, je veux dire la logique. Si je ne craignais d'accoupler deux mots, que les esprits nébuleux ont criminellement dissociés, il possédera le bon sens dans la passion. Être de flamme, sous l'empire d'une émotion, et rester parfaitement raisonnable dans la façon de l'exprimer, c'est l'unique façon de créer des chefs-d'œuvre. Cela s'apprend en travaillant tranquillement, naïvement, longuement, suivant les vieilles méthodes discréditées d'Horace et de Boileau.

Non, non ! Pas n'est besoin pour cela de savoir le fin du fin de toutes les rhétoriques, d'avoir pâli sur les traités des pédants. Lorsqu'un parnassien dogmatique nous dit, avec emphase, que tel petit poète « savait faire le vers », il nous prend pour des oiseleurs comme lui. S'il ne s'agit que de la science des livres, il faut bien dix minutes pour « savoir faire le vers ». Mais pour savoir faire *les vers*, ceux qui touchent, vivent et demeurent, il faut toute une vie de joies, de souffrances, d'exaltation et d'efforts personnels. Notre vrai maître, en art, c'est nous-même et nous seuls. Et l'unique enseignement d'un professeur digne de ce nom est de nous inculquer le sentiment de la discipline individuelle.

La vraie logique des formes est-elle donc si difficile à conquérir?

Voici, par exemple, les organeaux italiens du xv^e siècle, gros anneaux scellés dans la pierre, et dont on se servait pour passer les câbles des gondoles et des bateaux. Au-dessus du crampon dans lequel l'anneau était mobile, il y avait un éperon perpendiculaire, autour duquel les bateliers pouvaient lancer leurs amarres. Comme ils sont simples! comme ils répondent heureusement à leur destination, ces fers forgés tordus en spirale, fendus en gueule de monstre, marqués de points et de stries faciles à obtenir dans le métal souple encore! Comme cela est beau, parce que c'est pratique, bien fait, clair, sans figinologies stériles, avec amour pourtant! Or c'est ce même métier que les belles époques cultivent dans tous les arts, cette même technique appliquée mais libre, vivante et pleine, intelligente et forte, adaptant l'œuvre à la matière qui la compose et à la fonction qui l'attend.

Il est de mode aujourd'hui de préférer l'art de l'Égypte à celui de la Grèce. Loin de moi la pensée de contester la beauté de l'architecture nilotique, la virtuosité remarquable de l'industrie thébaine! mais, tout de même, la technique égyptienne reste inférieure à celle de la Grèce, précisément au point de vue de la logique générale, du bon sens, qui domine toutes les questions d'art, comme il domine tous les problèmes humains. Je ne crois pouvoir mieux faire comprendre ce que j'entends par là, qu'en citant un passage de *l'Histoire de l'Art dans l'Antiquité* (Tome I, page 101), où M. Perrot définit excellemment le *module*.

« Une des dispositions essentielles de l'architecture égyptienne, écrit le savant archéologue, se rattache à un type très connu, celui du *portique*; on appelle ainsi une alternance de pleins et de vides combinés dans de certaines proportions, non pas pour éclairer l'édifice, mais soit pour en orner l'extérieur et pour établir une circulation couverte sur une de ses faces, soit pour former des divisions dans les salles et porter la couverture. »

Or M. Perrot nous montre, au moyen de nombreux exemples, que, dans l'architecture égyptienne, les combinaisons proportionnelles des pleins et des vides, des supports à chapiteau de tel ou tel type, de la largeur des colonnes et de leur hauteur, sont telles qu'il est impossible de les classer en modes définis. « C'est là, dit-il, un des caractères qui distinguent l'architecture égyptienne de l'architecture classique. Dans l'art grec il y a un *module*, c'est-à-dire une certaine unité de proportion qui détermine les rapports des formes entre elles et qui les place les unes à l'égard des autres dans une mutuelle et invariable dépendance. Cette unité, on la trouve dans le diamètre de la colonne, et l'on appelle *canon* les modes définis de rapports proportionnels qui en résultent... C'est dans ce sens que l'on a dit de l'art égyptien qu'il n'était pas, comme l'art grec, un art chiffré. »

Mon but, en citant ce passage, est de bien faire percevoir que le vrai métier artistique ne réside pas dans la précision de formules empiriques dogmatiquement transmises, mais dans la recherche des conditions logiques de la forme, que la Grèce a toujours poursuivie avec un si rare bonheur. Je n'y insisterai pas davantage, parce qu'il me sera plus facile de mesurer la véritable valeur de la technique en art, par des expériences négatives, en examinant plus loin comment tout style se trouve aboli, dès que l'on cesse de respecter les exigences naturelles de la matière et du bon sens.

Ici néanmoins je dois plaider une fois de plus la cause souveraine du mouvement et de la vie, non pour les opposer à cette *beauté organique*, mais pour revendiquer en leur faveur la première place, au-dessus de cette beauté même, dérivant de la construction logique des œuvres.

M. Lançon, au début de l'*Art de la prose*, que j'ai déjà cité plusieurs fois, dit textuellement : « Il y a un art de la serrurerie et toute serrurerie pourtant n'est pas serrurerie d'art. De même il y a un art d'écrire en prose, sans que, pour cela, toute prose écrite selon cet art doive être de la prose d'art. » Et le même auteur écrit dans un autre passage de son livre :

« Il y a un art fait de renoncement à l'art. Il y a une prose exacte qui devient belle par le refus des moyens qui produisent la beauté formelle : elle a l'élégance géométrique de l'exactitude, elle donne à l'esprit cette sensation d'art que peut procurer l'abjuration décidée de toute intention artistique. »

L'habile théoricien définit de la sorte cette beauté organique, que je viens de montrer comme une condition à peu près nécessaire à la production des chefs-d'œuvre. Mais j'ai peur que, par un abus du mot *art*, abus que j'ai déjà signalé, il ne fasse croire qu'elle en est une condition suffisante. Non, la beauté organique seule n'est pas l'art. On ne devrait pas dire qu'un bon serrurier ou qu'un bon prosateur possède l'art de la serrurerie ou l'art de la prose. La serrurerie, en soi, est une science, ou, si vous aimez mieux, un métier, mais pas un art, car elle n'imité aucun rythme naturel, humain, subjectif, individuel. Et il en est de même de la prose en soi. Un administrateur peut atteindre, dans ses notes et ses rapports, à la beauté organique de la syntaxe — on ne devrait pas non plus dire *beauté* mais *perfection* — en écrivant avec clarté, précision, concision et pureté, mais cela n'est pas de l'art. Rappelons-le mille et mille fois : manier une langue avec la plus grande justesse mécanique, peindre photographiquement un paysage ou un visage humain, composer une symphonie irréprochable d'harmonisation, de sonorité et d'architecture, tout cela n'est que le côté extérieur, le côté formaliste de l'art. L'essence du phénomène artistique est beaucoup plus profonde.

Pour que le métier soit vraiment artistique il ne suffit même pas qu'il soit imitateur, c'est-à-dire qu'il transcrive clairement et logiquement les rythmes naturels, il faut encore, il faut surtout, et peut-être même cela suffit-il, il faut qu'il soit stylisateur, c'est-à-dire qu'il ne transcrive jamais un rythme objectif sans le faire passer par le rythme propre, synthétique et généralisateur de l'artiste.

Notez bien que je ne prétends pas du tout par là qu'un artiste, pour être intéressant, doive être personnel, ni comme

sujet, ni comme pensée. Demander à un créateur l'*originalité*, c'est une aberration de notre époque individualiste. Mais la sensibilité particulière du producteur, ses rythmes spontanés, expression de ses attitudes physiologiques, traitât-il un sujet vieux comme le monde, sont les seuls éléments qui déterminent la valeur esthétique de ses créations. Une seule chose en art est artistique, le *moi* des créateurs signifié par leurs œuvres.

Et c'est pour cela que je hais ce qu'on est convenu d'appeler la *forme*. Dès qu'elle n'évolue point, la forme est sèche et stérile. Les grands sauriens de l'époque jurassique, chefs-d'œuvre des formes vivantes de leur âge, ont disparu, parce qu'ils ne pouvaient s'adapter à des conditions de vie nouvelle. Toute forme, parfaite en tant que forme, est irrémédiablement vouée à la mort. Le génie qui porte la beauté organique de son art au plus haut degré de la perfection, suivant la forme de son temps, se légitime par ses œuvres ; il est toujours un destructeur. Un Raphaël, un Racine, un Mozart tuent définitivement les écoles dont ils sont l'orgueil et constituent, dans l'enseignement d'un art, les plus redoutables modèles.

Le danger du culte de la forme est la soumission à des lois tatillonnes, la croyance à une hiérarchie des genres.

Dans le volume sur Gluck que j'ai cité plus haut, j'ai montré comment l'erreur foncière des artistes et des théoriciens musicaux consiste toujours à croire à la supériorité qualitative de tel ou tel type harmonique ou mélodique¹. Les lullistes et les ramistes, esclaves de la déclamation littéraire, n'admettaient que le récitatif ou que les mélodies à peine organisées. Les wagnériens ne tolèrent que les mélodies très voisines du second type. De nos jours, les debussystes reviennent, tout au moins pour la partie vocale de leur musique, au type lulliste de la psalmodie, tandis qu'à toute époque les tenants de l'école italienne, bouffonistes ou piccinistes, et plus tard bellinistes, rossinistes ou donizettistes, n'ont accepté comme

1. Voir plus haut, p. 74 et suivantes.

chantantes que les mélodies du type le plus complètement organisé, c'est-à-dire que les airs.

La musique, d'ailleurs, est l'art où la croyance à la valeur absolue de la forme est le plus tyrannique et le plus décevante. C'est aussi, de tous les arts, celui où la perfection factice des recettes risque davantage de faire prendre la proie pour l'ombre. Ah! qui donc nous délivrera de tous les Ingénieurs des Accords et Modulations, de cette nuée d'architectes sonores, architectes sur le papier, convaincus qu'ils ont du métier, parce qu'ils mettent à ravir l'orthographe argutieuse qu'on leur a enseignée et qui ne se doutent même pas de ce qu'est le véritable métier, celui qui se manifeste par le style, par le sentiment des proportions, par la clarté, par un parfait et souverain équilibre, fruit de la raison, du goût et des longues recherches, le métier profond qui dicte à l'artiste ému la forme adéquate à ses pensées, la forme qui exprime et non la forme qui étouffe, la forme qui vivifie et non la forme qui tue!

En peinture où l'esprit critique est plus avancé qu'en musique, on commence à comprendre le véritable caractère, le caractère personnel du métier. En littérature il en va de même. Dans ses quatre volumes de la *Vie littéraire*, M. Anatole France célébrant, il y a déjà vingt ans, ce divin subjectivisme de l'art, se faisait l'apologiste du métier individuel ¹. Et M. Langon lui-même écrit, dans le livre que j'ai souvent cité : « Ce n'est pas que je prétende donner la recette de la prose artistique, ma prétention serait puérile et vaine. Ceux qui se flattent de l'enseigner sont des charlatans ou des naïfs. Il y a autant de proses artistiques que de prosateurs artistes, la sensation d'art que donne une prose tient à l'élément le plus individuel du style. » Je voudrais donc que l'on réservât le nom d'artistique à la prose qui donne cette sensation et qu'on n'appelât point *art de la prose* le mécanisme purement organique du langage, fût-il manié par un Perrault ou par un Montesquieu.

1. Voir notamment l'article d'un si merveilleux bon sens, sur le métier prosodique, à propos de M. Jean Moréas.

« Pourtant, me dira quelque rigoureux esthète, la forme, en art, *emporte le fond!* » Non. Ce n'est d'ailleurs pas là ce que vous voulez dire, joaillier spécieux! Et, si je causais une heure avec vous, je vous obligerais à me poser votre objection en ces termes, où je l'admets : « En art, la matière prime le sujet ». Gela, oui, j'en suis tout à fait d'accord avec vous; et vous le verrez à la fin de ce livre.

Mais, pour en finir avec la forme et le métier, permettez-moi de citer encore quelques passages d'un excellent article que M. Édouard Rod publiait naguère dans un journal quotidien¹. Parlant des bons romanciers contemporains, l'auteur de cet article constatait avec raison qu'il n'en est aucun qui ne possède un outil incomparablement amélioré et ne le manie avec une virtuosité plus exercée qu'un Balzac ou qu'une George Sand, voire qu'un Flaubert. Tous possèdent la connaissance la plus approfondie des ressources de leur art. Et pourtant M. Rod se voit contraint d'avouer que « l'énorme talent » dont témoignent les romans de ces dernières années, que la « perfection où atteignent tant d'œuvres distinguées ne vaut pas le génie qui se condenserait en un petit nombre d'œuvres de choix ». Et il en déduit mélancoliquement :

« En sorte qu'on arrive à cette conclusion un peu décevante que le progrès de la technique d'un art ne favorise pas nécessairement celui de l'art même et que la perfection des moules n'est peut-être pas la condition la plus souhaitable pour les ouvriers. Qu'on se rappelle la jolie scène des *Maitres chanteurs*, où le ridicule Beckmesser marque les fautes que fait le jeune Walter en chantant sans apprêt, dans l'ignorance des règles subtiles. Celui-ci en commet des douzaines que l'autre ne commettrait pas, et c'est pourtant lui qui est le poète... »

Une telle conclusion cessera de nous troubler si, revenant à la théorie que j'ai tenté d'exposer dans la première partie de ce livre, nous cherchons l'essence de l'art uniquement dans les rythmes de l'artiste, dans ses attitudes et dans la

1. *Le Figaro*, 9 mars 1909.

matière où ces attitudes se fixent pour la joie des autres hommes accordés au même diapason que lui. Et nous allons voir comment, pour exercer le métier stylisateur, le seul qui vaille, chacun de nous peut cultiver sa rythmique personnelle et perfectionner méthodiquement la part de génie qui lui a été dévolue par hérédité ou que les hasards de l'éducation ont fait éclore méthodiquement en lui.

CHAPITRE XI

L'Invention des Signes artistiques. Les Attitudes créatrices.

S'il n'y avait à composer des vers, de la musique ou de la peinture que les personnes tourmentées par un impérieux désir de fixer leurs émotions naturelles, et douées d'une sensibilité propre, assez puissante pour imprimer un rythme caractéristique à leurs moindres productions, toutes les œuvres d'art posséderaient le *style*, cette qualité essentielle que j'ai définie trois chapitres plus haut.

Malheureusement il n'en est rien. Le plus grand nombre des producteurs, loin de traduire directement leurs émotions dans le langage de l'art, se contentent d'agencer, au moyen de procédés connus et suivant des dispositions plus ou moins nouvelles, les « signes » esthétiques, c'est-à-dire les agents matériels d'expression antérieurement utilisés par les maîtres qui les précédèrent. S'il y a des compositeurs « wagnériens », des peintres « ingristes », des écrivains « renaniens », si un Carrière, un Fauré, un Rodin font école, c'est précisément parce que les véritables créateurs (les *seuls* qui méritent le nom d'artistes) inventant comme expression d'une sensibilité nouvelle des *signes* sonores, plastiques ou littéraires, il se trouve immédiatement force gens de goût, « que leur astre en naissant n'avait pas fait poètes » et qui, moins habiles à traduire leurs propres émotions qu'à imiter leurs devanciers, fabriquent d'estimables ouvrages en maniant, souvent avec

adresse, les recettes inventées par ces derniers et en remaniant audacieusement les matériaux d'autrui.

Je ne le leur reproche pas, s'ils fabriquent ainsi des ouvrages qui me plaisent. Je l'ai déjà dit, c'est une inexplicable anomalie de notre époque, où il y a tant de pasticheurs, de courir après l'originalité. Mais je suis sûr, que si le producteur est vraiment artiste — et je doute que son œuvre puisse nous plaire sans cela — même en se servant des signes inventés par les autres, il leur imprimera la marque de sa sensibilité personnelle et, par là même, leur infusera un sang nouveau qui les transforme. Un auteur peut courir après le succès en visant à la bizarrerie et en y atteignant, et cependant n'être pas le moins du monde original. On reconnaîtra tout de suite une symphonie ou un tableau de lui, sans que son masque révolutionnaire parvienne à dissimuler un esprit foncièrement conservateur. Le musée de Bâle renferme une salle remplie de tableaux de Böecklin, qui affectent une certaine anarchie de la forme et de la couleur, et qui, au fond, sont sages comme des toiles de Cabanel. Et, dans la même salle, une délicieuse page de Segantini, peinte avec une candeur classique et tranquille, témoigne d'une âme toute moderne et d'un pinceau véritablement novateur.

Le génie qui crée des signes, les crée tranquillement, naturellement, mais fortement et en toute liberté, surtout en toute liberté de ce que les autres ont dit avant lui. Ce n'est ni son œil, s'il est peintre, ni son oreille, s'il est musicien, qui lui dictent ces formules nouvelles, c'est son cœur seul, dont l'oreille et l'œil doivent être les patients et discrets serviteurs. Mais, hélas! que d'yeux et que d'oreilles sans cœur dans notre société artificielle!

On a presque honte, quand on y songe, d'insister là-dessus et pourtant il faut le faire, puisque tant de maîtres d'école, de critiques et de solennels bavards prétendent ravalier l'art à je ne sais quelle cuisine, métaphysique et machinale tout ensemble, où des plats hallucinants seraient préparés avec des balances et des thermomètres de précision. On confond de

plus en plus les *signes* artistiques, fruits des génies du passé, images que l'on apprend à manier théoriquement dans les conservatoires, les écoles normales ou les écoles des beaux-arts, avec les *images* artistiques, dont la vie seule nous apprend l'élaboration individuelle et spontanée.

Dans un article de Revue¹ consacré à l'Imagination musicale, M. Daubresse a exposé naguère, avec une grande clarté, l'origine, le mécanisme, la formation des *images phoniques* et leurs divers degrés d'originalité, chez les musiciens créateurs. Cet auteur appelait « image phonique » une série ou une collection d'images acoustiques, notant l'acuité, le volume, le timbre particulier du son; ses qualités significatives, verbales ou musicales; sa durée dans le temps, sa situation dans l'espace » et prétendait que toute image phonique « forme la matière d'une élaboration mentale qui, chez le compositeur, aboutit à la création musicale ».

Puis il écrivait :

« Celui qui étudierait méthodiquement la formation des images phoniques, chez l'homme, serait obligé d'établir un grand nombre de classes pour ordonner ces recherches. Il pourrait mettre au plus bas degré musicalement parlant : — numérotions-les, voulez-vous?

(1) *Ceux qui ne retiennent que les images acoustiques verbales et sont rigoureusement fermés à toute audition musicale.*

Viendraient ensuite :

(2) *Ceux qui perçoivent les sons sous forme de mélodie intelligible (j'aimerais mieux agréable qu'intelligible), prennent un certain plaisir à l'audition, mais sont incapables non seulement de reproduire, mais encore de reconnaître la mélodie tout d'abord entendue.*

Dans une troisième catégorie prendraient place :

(3) *Ceux qui peuvent reconnaître et reproduire une mélodie, mais sans rien y ajouter de leur fonds propre, sans découvrir les ressemblances avec d'autres fragments mélodiques qu'ils ont*

1. *Courrier musical*, 1907.

pu auparavant enregistrer. *L'image mentale est chez eux une simple possibilité de reproduction des sensations auditives.*

Puis il y a :

(4) *Ceux qui, à l'audition, classent les sons, les dénomment, les situent dans l'échelle musicale; qui goûtent, reconnaissent et même retiennent les combinaisons harmoniques; qui dissocient, grosso modo, les parties liées de l'ensemble, discernent la conduite des motifs, les timbres des instruments, l'agencement des masses orchestrales. Très bien doués sous le rapport de l'imagination musicale, capables de percevoir et d'enregistrer un nombre considérable d'images phoniques, dans un temps très court, de les comparer, de les analyser presque instantanément, ils ne sont cependant pas créateurs! Ils jouissent du mouvement de leurs idées, sans éprouver le besoin ou le désir de combiner des mouvements nouveaux.*

Les privilèges sont :

(5) *Les créateurs. Mieux dotés, d'une sensibilité plus délicate, pourvus d'une aptitude qui se découvre en général dès l'enfance, ils s'appellent Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Wagner.* »

Voici une classification qui tout d'abord semble excellente et je ne lui fais, à première vue, qu'une objection. Sous le n° 3 on y range « ceux qui peuvent reconnaître une mélodie, sans rien y ajouter de leur propre fonds », mais on a tort, ce me semble, de classer à leurs côtés « ceux qui peuvent reproduire une mélodie », car, pour pouvoir reproduire une mélodie, il faut posséder les facultés des individus que vous placez dans la 4^e catégorie, c'est-à-dire être capable de classer les sons et de les situer dans l'échelle musicale. Nous connaissons tous des quantités de gens qui reconnaissent parfaitement et même rapidement un air, sans être cependant capables ni de le retrouver sur un instrument, ni même de le répéter vocalement sans altérations très nombreuses. Et, en revanche, beaucoup de gens reconnaissent non seulement les mélodies mais encore les timbres et les harmonies sans être capables de répéter correctement ou de retrouver sur le piano un chant donné.

Il s'agirait donc tout d'abord de modifier comme suit le § 3 :

(3) *Ceux qui peuvent reconnaître une mélodie, une harmonie, un timbre, mais sans rien y ajouter de leur fonds propre... L'image mentale est chez eux une simple possibilité de reconnaissance, d'identification des sensations auditives.*

Et nous compléterions le § 4 en disant :

(4) *Ceux qui à l'audition classent les sons, les dénomment, etc., et possèdent la faculté de reproduire tout ou partie de ces sensations auditives.*

Là-dessus je suis persuadé que tout le monde est d'accord.

Mais il me reste à adresser une critique bien plus grave à cette classification. Elle est juste dans beaucoup de cas, je le concède, parce qu'elle statue « de eo quod plerumque fit » ; elle suppose que les facultés musicales et le sentiment artistique sont départis à tous les êtres dans des proportions à peu près égales et grandissent, chez eux, tout à fait de pair.

Malheureusement cela n'est pas vrai, ce qui fait qu'il y a bien des êtres admirablement doués pour la musique qui font de très fâcheuses compositions et quelques artistes très vibrants et très sensibles et qui souffrent d'une impuissance affreuse quand ils veulent s'exprimer par le langage des sons, qu'ils aiment pourtant de tout leur cœur, qui est même leur langage préféré.

Je pourrais insister sur cette disparité étrange mais fréquente, en vertu de laquelle on peut être très musicien, très peintre, très sculpteur ou très littérateur et peu artiste, ou réciproquement, très artiste et médiocrement musicien, médiocrement peintre ou médiocrement versificateur. Les personnes qui rentrent dans la première de ces catégories sont celles que l'on déclare généralement « bien douées », celles qui ont de la facilité. Nous en avons tous connu, dès les bancs du collège. Ces enfants crayonnent adroitement des silhouettes aimables sur les marges de leurs cahiers, riment des à propos gracieux, modèlent de gentilles figurines en terre glaise, font danser agréablement leurs petites amies et accompagnent volontiers la chansonnette.

Plus tard ils ne donnent généralement rien, continuent

toute leur vie à être les gens « qui étaient pourtant si bien doués ! » ou, s'ils s'adonnent spécialement à l'art, ils seront les fabricants heureux que guette le succès, sur qui pleuvent les commandes officielles et les récompenses et pour qui s'ouvrent toutes grandes les portes des académies. Ils sont musiciens, peintres, poètes. Ce sont bien les *images* phoniques, les *images* plastiques et les *images* verbales qu'ils manient en virtuoses, d'une main stérile et d'un esprit sans élan. Jamais ils n'imprimeront leur rythme personnel au plus petit atome de matière sonore ou colorée, jamais ils ne créeront le moindre signe nouveau de joie ou de douleur humaine; ils n'ont pas une parcelle de génie; ils n'ont même pas forcément de goût : ils ont de la facilité, peut-être même du talent. Interprètes, ils joueront proprement, gracieusement, sans vie, sans force et sans chaleur. Producteurs, ils se nomment l'abbé Delille, Troyon ou Ambroise Thomas. Tous ce qu'ils font ainsi, naturellement, sans effort, on peut apprendre à le faire dans les écoles, par l'exercice ou les méthodes que nous avons précédemment examinées, parce que c'est simplement de la littérature, de la peinture et de la musique composées d'images, dont le maniement, un peu plus difficile que celui d'un appareil photographique ou d'une machine à vapeur, n'exige pas plus de sensibilité vraie ni d'énergie créatrice. Le talent, presque inné chez certains êtres, peut toujours s'acquérir; il ne fait pas partie intégrante du phénomène artistique.

Les personnes appartenant à l'espèce d'esprits opposés, celles dont le tempérament créateur ne s'accompagne pas de dons naturels extraordinaires et n'est servi que par une médiocre facilité musicale, picturale ou littéraire, nous présentent le phénomène contraire de producteurs aptes à créer des signes artistiques souverainement expressifs, vivants et rénovateurs et malhabiles à agencer savamment les images sensibles créées par leurs devanciers. A force de volonté, de travail et de trucs, ils arrivent à masquer à peu près l'infériorité de leurs dons sensoriels sur leurs dons émotifs. Ils ne la

masquent jamais complètement, — pas plus que les êtres les mieux doués du côté musical ou pictural ne parviennent à nous faire illusion, s'ils manquent du pouvoir créateur.

Certes les deux qualités, la facilité sensible et l'aptitude créatrice, se trouvent réunies chez les artistes complets, avec prédominance de la première chez un Raphaël, un Racine, un Mozart et prédominance de la seconde chez un Michel-Ange, un Shakespeare, un Beethoven. Mais si l'une de ces facultés existe seule chez certains êtres, c'est le don inventif qui fait les vrais artistes. Berlioz, quoiqu'on dise, est un créateur plus puissant que Rameau; Haëndel a beau déclarer avec dédain « que Gluck entend le contrepoint comme son cuisinier », Gluck reste tout de même un bien autre *artiste* que lui. Haëndel et Rameau sont évidemment de meilleurs musiciens; mais Gluck et Berlioz sont de plus grands humains et c'est là seul ce qui importe ¹.

Il faut donc admettre qu'entre les individus du quatrième groupe, établi par M. Daubresse (ceux qui, à l'audition, classent les sons, les dénomment, ... et possèdent la faculté de reproduire tout ou partie de ces sensations auditives) et ceux du cinquième groupe (les créateurs), il n'existe pas une différence de dons simplement quantitative, mais bien une différence qualitative supposant, chez les uns et chez les autres, des facultés psychiques *absolument distinctes*... et je ne m'en étonne point.

Toute l'argumentation qui remplit la première partie de ce livre nous porte à penser en effet que des thèmes inventés par un créateur ne sont point « certaines images acoustiques ayant acquis assez de puissance pour s'extérioriser », mais la traduction en langage musical, en signes sonores, de sensations non sonores. Nous sommes bien forcés d'admettre

1. A cette supériorité de l'aptitude créatrice sur l'habileté sensible tient aussi la beauté des dessins archaïques, peintures des grottes de la Lozère, etc. Exécutés avec candeur par des êtres neufs et vibrants, ils égalent en puissance et surpassent en émotion les travaux des animaliers habiles, qui ont plus de talent mais moins de fougue, plus de savoir, mais moins d'amour ou d'admiration pour leurs modèles naturels.

que des images phoniques, au sens où l'on vient de définir ce mot, ont beau être triturées, amalgamées, remaniées, développées par le cerveau le mieux doué musicalement, elles ne peuvent jamais que se reproduire elles-mêmes dans un ordre différent, suivant de nouvelles combinaisons de *forme* si l'on veut, mais sans valeur expressive, sans signification, sans *matière* neuves. Il faut y prendre garde, en effet, et ne pas confondre en art, la *forme* et la *matière*¹. Avec des images phoniques antérieurement enregistrées fût-ce par millions, vous construirez de la musique de forme inédite, vous ne créerez pas un atome de matière musicale nouvelle. *Au clair de la Lune*, élaboré par l'homme le mieux doué de votre quatrième groupe, ne donnera jamais qu'une qu'une entité musicale de matière « au clair de la lune ». Si vous introduisez dans cette matière une harmonie, une trouvaille rythmique ou mélodique quelconque, qui la dénature tout en créant quelque chose d'homogène et de viable, soyez sûr que vous devez cette trouvaille, non point à une autre image musicale, mais à une impression d'un autre ordre, provocatrice de l'épiphénomène qu'on nomme *l'inspiration*, et qui accompagne toute génération spontanée.

Pour que, dans un art quelconque, des images varient et engendrent certaines entités plastiques autonomes, il faut nécessairement l'intervention d'une cause étrangère à cet art; il faut le « sixième sens » dont parle Tœpffer; et ce quelque chose d'autre, ce *nescio quid aliud* indispensable à la manifestation du génie créateur, est tout simplement l'aptitude à traduire en formules artistiques inédites des émotions d'ordre sentimental ou des sensations d'un canton sensoriel étranger au canton dans lequel on s'exprime. *Toute inspiration*, nous l'avons déjà vu, est un *phénomène de transposition* et a pour base physiologique la *synesthésie*.

Mais comme je comprends la résistance que la plupart des musiciens mettront à accepter cette théorie, je veux insister

1. Voir plus loin, p. 257 et suivantes.

un peu sur deux objections qu'ils ne manqueront pas de me faire.

« Vous semble-t-il possible, me demanderont-ils d'abord, qu'une émotion d'ordre quelconque puisse s'exprimer musicalement chez un sujet qui ne posséderait pas un certain nombre d'images phoniques enregistrées dans son cerveau ? » Je n'ai jamais prétendu cela ; j'ai même noté plus haut quelle souffrance éprouve le créateur arrêté par l'insuffisante précision des images plastiques antérieurement enregistrées par lui. Il est évident que la première condition pour s'exprimer dans un langage donné est de l'avoir étudié ou du moins de s'être entraîné à sa pratique au moyen de beaucoup d'exemples. La meilleure façon d'apprendre la rhétorique est de lire ou d'entendre les discours des autres orateurs... Je dis seulement que, sans un *stimulus* extra-sonore, les connaissances de toutes les formes musicales du monde ne feraient pas germer dans le mieux doué des cerveaux, un seul atome de matière musicale nouvelle¹.

Mes contradicteurs vont ici me poser la seconde question : « Comment démontrez-vous cette théorie ? » Je concède que, dans le canton sensoriel auditif, la preuve directe est très difficile à faire, parce que les images musicales n'étant pas mesurables objectivement, il est à peu près impossible de comparer à des formules sonores anciennes une formule sonore nouvelle en décidant si, oui ou non, cette dernière comporte quelque élément inédit que les précédentes ne renfermaient pas. Au fond pourtant je suis sûr que, tout parti-pris d'école mis de côté, il n'est pas un artiste qui ne reconnaisse que certains musiciens ont eu un génie inventif évident, tandis que d'autres ne sont que de purs architectes sonores, ce qui veut dire qu'ils sont seulement capables de constructions mécaniquement habiles, où l'inspiration n'a

1. Ou, si vous le préférez, une seule idée musicale nouvelle. Mais je n'aime pas à employer ce mot « idée », qui préjuge la question et suggère *a priori* que l'invention d'une entité musicale quelconque est un phénomène intellectuel.

point de part. Et de quelque manière que vous retourniez le problème, vous ne pourrez trouver qu'un seul sens à une telle affirmation : « Un tel est très musicien, il connaît admirablement toutes les formes musicales et les combine à ravir, mais il n'assouplit pas la syntaxe et n'enrichit point le vocabulaire sonore. »

Pour en revenir au système de M. Daubresse, s'il était exact, tous les compositeurs seraient dans le cas des enfants à qui l'on donne un « Jeu de Constructions » avec lequel ils peuvent bâtir à volonté un temple, une maison, une tour, un pont ou un tunnel, sans que jamais l'appareil, l'ornementation, le caractère de ces monuments puisse varier et sans que, de l'un à l'autre, il y ait jamais la moindre différence de style, c'est-à-dire d'émotion humaine.

Croyez-vous donc qu'en architecture, puisque nous parlons de cet art, l'*invention* soit d'ordre architectural? Pas le moins du monde! Jamais un pas n'a été fait ni ne sera fait, dans l'art de bâtir, sans variations de matière (fer ou ciment à la place de bois ou pierre), sans variations de conditions climatiques (pays pluvieux ou éventé, glacial ou torride), sans variations politiques ou morales (sentiment religieux ou scientifique, féodal ou humanitaire). Ce n'est pas une question de formes, d'images architectoniques qui a fait construire les cathédrales élancées, mais le besoin d'un grand cube d'air pour de vastes assemblées couvertes. Et ce n'est pas davantage une inspiration plastique qui a renfrogné les façades de nos tribunaux, au XIX^e siècle, mais un hypocrite souci de respectabilité.

Prenons un art plus abstrait encore, l'ornementation pure. Pensez-vous que les éléments nouveaux s'y découvrent par élaboration d'images décoratives antérieurement usitées? Erreur complète! Il entre autant d'émotion dans la recherche d'une lettre ornée ou d'un cul-de-lampe, dans la disposition d'une frise ou dans l'agencement d'un rinceau, que dans l'improvisation d'une apostrophe oratoire, dans l'invention d'une strophe lyrique ou dans la palpitante gestation d'une

mélodie nouvelle. Si William Morris et ses amis ont rénové l'art décoratif, c'est parce qu'ils étaient socialistes et poètes, et non parce qu'ils dessinaient bien. Je connais un ornemaniste contemporain qui sait tout ce que l'on peut savoir de l'art décoratif; il a médité comme pas un sur les lignes, possède la clef scientifique de toutes les courbes, a vécu, si l'on peut dire, toutes les trajectoires; il a du goût, de la patience, de la volonté, et tout ce qu'il imagine au moyen de combinaisons ultra-raffinées est aussi mort, aussi banal, aussi neutre que les rosaces dessinées par les enfants avec une règle et un compas. Demandez à M. Grasset, à M. Georges Auriol, au vieux graveur Devambez, comment ils ont créé leurs alphabets et organisé leurs belles mises en pages. Ils vous diront que leurs inventions les meilleures ont toujours dépendu, non point de calculs techniques, ni d'élaborations de graphiques connus, mais d'illuminations provoquées par une sensation agreste, par un plaisir musical, par une lecture attachante, par un souci économique.

Ce qui se passe dans ces domaines, où la sentimentalité joue tout de même un rôle si minime, doit *a fortiori* être vrai en musique. Une fugue de Bach, une sonate de Mozart sont, comme une page de Berlioz ou de Wagner, œuvres de transposition, et prétendre que ces vieux maîtres n'y cherchèrent que pures combinaisons sonores serait ravalier leurs admirables créations au rang de devoirs d'écoliers ou de productions académiques; ce serait leur refuser la part d'humanité qui les fait immortelles. Les gens qui ne voient dans les chefs-d'œuvre classiques que des édifices sonores sont peut-être des analystes insignes; ce ne sont ni des artistes ni des penseurs. L'inspiration est une, comme l'énergie moléculaire, et, dans tout art, le frémissement créateur est la marque indubitable d'une transformation, d'un changement d'état.

C'est pourquoi je critique la phrase où M. Daubresse peint ainsi le compositeur : « Son imagination musicale active, forte, développée, lui fournit sans cesse des combinaisons nouvelles; mille architectures sonores s'élèvent au centre

idéal où s'élaborent ses idées; il établit des plans; il agence des formes; il recherche des symétries ou poursuit d'originales asymétries; il découvre des rapports de sons que nul n'a perçus avant lui. Les images phoniques s'organisent, foules pressées, tumultueuses, dans son cerveau en travail... »

Tout ceci je veux bien l'admettre, mais comme *conséquence* de l'inspiration, sinon le travail d'élaboration que vous décrivez ne créera rien, rien de neuf, rien d'émouvant, rien d'artistique. Chaque fois que, sous l'empire d'une émotion d'un ordre quelconque, naît une création musicale, ce mouvement des images sonores antérieurement enregistrées se produit, j'y consens, mais tourbillonnant, tempétueux, presque instantané, absolument fatal et sans que le cerveau y ait aucune part active. C'est un phénomène organique rigoureusement soumis aux lois des attractions rythmiques et tonales, et, par là-même, ne relevant, en dernier ressort, que de la pesanteur.

Comme conclusion de tout ceci je propose de conserver le mot excellent d'*images phoniques* pour désigner toutes les entités musicales, envisagées au point de vue de leur forme acoustique seule, et de donner le nom de *signes phoniques* à toutes les traductions en langage sonore d'une émotion quelconque. La mélodie de Pergolèse *Quando corpus* est le signe phonique de sa douleur à la perte de sa fiancée; la *Marche des Pèlerins* de Berlioz est le signe phonique de la vision nocturne qu'il eut, en soufflant les braises mourantes de son foyer; les motifs de tempête du *Vaisseau fantôme* sont les signes phoniques des impressions que Wagner éprouva devant la mer en furie.

Les techniciens peuvent s'intéresser aux images phoniques, en tant que pures images. Pour les artistes une seule chose compte : le signe phonique, la matérialisation des émotions humaines. La distinction est intéressante à bien des points de vue. A une époque où tant d'impuissants érudits se posent en créateurs, la théorie que je combats est dangereuse: elle risque d'égarer, en les flattant, bien des bonnes volontés. Que

de gens, simplement capables d'élaborer des images musicales, se figurent être des créateurs de signes phoniques et nous inondent de leurs combinaisons sonores prétentieuses et inexpressives! Ne nous faisons pas leurs complices!

L'étude des images n'est que de la rhétorique musicale. L'art apparaît dans la création des signes phoniques. Le phénomène de réversibilité, mécanisme de toute émotion artistique, se produit aussitôt qu'un signe phonique atteint un être susceptible de l'interpréter, c'est-à-dire un autre artiste de même famille.

Instantanément la sensation acoustique se retransforme, chez cet auditeur, en une émotion non musicale, analogue à celle qui inspira le créateur. Sinon la musique ne serait pas un art, mais un jeu. C'est où la mène tout droit l'esthétique intellectualiste de notre temps.

L'invention des signes artistiques est donc, à proprement parler, l'apanage du génie. Et l'on pourrait, en constatant qu'il y a des êtres nés pour la création des œuvres d'art et d'autres qui ne le sont pas, raisonner tout uniment comme le fit jadis le *Journal de Trévoux*. A propos d'un livre d'esthétique, cette gazette écrivait, il y a cent cinquante ans :

« M. de Mermet a raison de critiquer les *chants sophistiqués*, les *modulations barbares* et tous les vrais défauts qui peuvent se glisser, ou se sont déjà glissés dans notre musique. Qui doute qu'elle ne puisse avoir et n'ait ces défauts. Mais ce que n'est pas tant le défaut de goût du siècle et de nos illustres que le manque de génie de compositeurs sans verve qui enfantent des monstres en tout genre de production de l'esprit humain. On a beau prêcher le goût, *il vaudrait mieux prêcher le dégoût et le repos à ceux qui n'ont pas de génie*. L'art ne peut qu'aider et jamais suppléer la nature. »

Grands dieux! que d'êtres à qui désormais il faudrait prêcher le dégoût!...

Mais une telle solution me paraît un peu simpliste. Et notre

1. *Journal de Trévoux*, décembre 1746.

analyse du phénomène artistique serait par trop décevante si, après avoir tenté de séparer les différents esprits en deux classes, d'une part ceux qui peuvent imprimer un rythme personnel à leurs expressions sensibles de la vie et d'autre part ceux qui ne le peuvent pas, nous nous contentions d'inviter au silence les innombrables réprouvés de l'art.

Mieux vaut tenter un dernier effort et, discernant de notre mieux la nature intime du génie artistique, nous demander s'il ne serait pas possible de le cultiver directement, comme on cultive le talent. Il y a quelques années je tenais pour tout à fait mystérieuse la transposition synesthésique d'où dérive toute création de « signes » originaux. Mais l'ensemble des réflexions, souvent ardues, qui remplissent la première partie du présent livre m'ont amené à considérer le geste (le rythme de nos différents états physiologiques) comme les facteurs essentiels des transpositions créatrices dont nous sommes capables.

Toute œuvre d'art est une série d'attitudes, ai-je écrit dans mon chapitre sur les « Arts Cinématiques¹ » et j'ai ajouté : « Le geste, l'attitude deviennent ainsi les intermédiaires constants de toutes nos émotions et le sens du toucher entre chez nous en fonction, chaque fois que la vie ou qu'une œuvre d'art intéresse un ou plusieurs de nos autres sens, même quand ceux-ci nous paraissent impressionnés le plus isolément par le phénomène sensible. »

On se souvient de la figure schématique par laquelle j'ai représenté ce rôle du toucher dans le phénomène artistique². Il s'agit donc à présent d'examiner jusqu'à quel point ce rôle est directement perceptible à nos sens et, par là-même, pourrait être perfectionné, comme toute activité humaine, au moyen d'exercices méthodiques et gradués.

J'écoute une sonate de Mozart, je respire une touffe de chèvrefeuille, je regarde une enluminure de vieux missel, je déguste un entremets sucré; *a priori* mes oreilles, mon nez,

1. Voir page 90.

2. Voir page 92.

mes yeux, mon palais semblent seuls intéressés à ces opérations et pourtant c'est un réflexe physiologique, une attitude viscérale, à laquelle nous ne pensons pas, qui détermine notre délectation en présence de cette mélodie, de ce parfum, de ce coloris, de cette saveur. Et ne croyons pas que nos attitudes internes n'aient aucune influence sur notre attitude générale macroscopique. La preuve évidente du contraire c'est que le mime habile pourra, sans aucun accessoire matériel, en une scène muette, nous faire comprendre, par ses attitudes segmentaires, qu'il jouit d'une musique harmonieuse, d'une senteur enivrante, qu'il contemple une étoffe chatoyante ou se régale d'un mets délicat. Il lui suffira, pour cela, de s'imaginer fortement que ses centres nerveux reçoivent des influx provenant de ses organes auditif, olfactif, visuel ou gustatif, et tout son corps, y compris son visage, prendra immédiatement les attitudes ordinairement associées dans la vie à la perception réelle de ces influx. Nous autres, spectateurs, chez qui des attitudes segmentaires analogues accompagnent également des perceptions du même genre, nous retraduirons en langage courant ces expressions plastiques. Nous dirons : le Pierrot que voici entend une musique délicieuse, il respire un doux parfum, il regarde une fine peinture, il goûte un entremets fondant. Et nous comprenons même que, si le mime a le sens du rythme ou se soumet au rythme d'un accompagnement musical, le phénomène sensible, épuré de toute contingence et généralisé par cette double traduction, aura complètement acquis le caractère le plus essentiel de l'art, le style.

Notre Pierrot, dans son imitation, n'aura pas réalisé, au moyen de tel ou tel de ses organes des sens, un phénomène identique au phénomène observé. S'il avait agi de la sorte, il n'eût pas fait œuvre d'art, et nous devons considérer au contraire la pantomime comme l'une des formes d'expression les plus artistiques qui soient au monde, puisqu'elle est une imitation des choses complètement stylisée. Suivant les termes de M. Le Dantec, que je citais dans le chapitre sur la

Danse¹, « nous venons d'assister à des imitations avec *traduction* et il suffit de réfléchir un instant pour voir que c'est là le cas général. L'imitation parfaite, celle dans laquelle le phénomène reproduit est identique au phénomène imité, est une chose prodigieusement rare, si elle existe. Mais on réserve ordinairement le nom d'imitation à l'acte par lequel un être vivant reproduit un phénomène qui, pour un observateur étranger, ressemble beaucoup au phénomène ayant servi de modèle. »

Cette sorte d'imitation se retrouve dans toute création géniale et nous avons été contraints de supposer que l'équivalence entre le phénomène imité et l'œuvre imitatrice est toujours assurée par le geste.

Aussi pourrait-on affirmer, presque sans exception, peut-être même sans aucune exception, que tous les génies artistiques possèdent le don de l'imitation, non seulement de l'imitation traductrice qui est l'essence même du langage artistique, mais de l'imitation directe des choses, au sens vulgaire et mimique du mot. Lisez la vie des maîtres. On nous y montre, neuf fois sur dix, que, dans leur enfance, ils furent des comédiens remarquables. Ils contrefaisaient habilement la démarche, les gestes, la voix et jusqu'à la mentalité des personnes de leur entourage. C'est probablement aussi à cause de ce don que, dans les ateliers, les écoles d'art, les conservatoires, règnent généralement une gaieté un peu turbulente et mille joyeuses « blagues », où les allures, les tics, les manies des bourgeois et des professeurs ne sont guère épargnés.

Remarquons, en effet, que, pour imiter une personne, nous n'avons pas besoin d'étudier devant un miroir l'imitation que nous cherchons à en faire. Notre sens des attitudes nous dicte les positions respectives que nos membres doivent occuper dans l'espace, pour qu'il y ait, sinon similitude, du moins analogie entre la position d'équilibre que nous prenons et

1. Voir plus haut, p. 63 et suivantes.

celle qui caractérise tel ou tel individu. Or, le fait même d'imiter la position habituelle d'un être entraîne l'imitation de sa mentalité. Je pense qu'au fond un bon comédien est simplement un acteur qui sait prendre une bonne attitude comique ou tragique. Accentuation juste des phrases, intonations typiques, intelligence psychologique d'un personnage, en un mot création d'un rôle, tout cela vient par surcroît au mime bien doué.

Comme, d'autre part, j'ai tenté de montrer que nos émotions esthétiques dérivent aussi précisément des attitudes qui nous sont suggérées soit par un phénomène inspirateur, joie, douleur, paysage émouvant, etc., soit par l'œuvre d'art qui lui sert de transcription, on en peut conclure que les gens naturellement bien doués comme mimes, posséderont le génie créateur, les autres, non, ou, comme je l'écrivais dans ma Préface, que tout génie artistique est un mime spécialisé. Que, par suite, il n'y a vraiment qu'à « prêcher le dégoût » à ceux dont le sens des attitudes est insuffisamment développé.

Cela est vrai dans une certaine mesure, et, par là même, le chef-d'œuvre est en grande partie le fruit du hasard, qui met en présence d'un sentiment ou d'un spectacle exceptionnels un être précisément doué pour les bien imiter. (C'est ce qui donne sa valeur à la théorie des milieux de Taine.) Interrogez les grands génies, ils vous avoueront tous que leurs meilleures pages sont nées de cette rencontre fortuite de leur sensibilité propre avec une contingence inattendue.

Mais le hasard, même dans les conditions les plus favorables, ne suffirait pas à l'éclosion d'une œuvre d'art. Il ne suffit pas que je sois naturellement capable d'imiter le prédicateur que j'ai entendu ce matin ou la demoiselle dont les manières ridicules nous ont fait rire hier au soir, pour que je les imite en effet. Il faut encore que j'aie l'*intention* de les imiter, c'est-à-dire que j'influence activement mon sens des attitudes, que je l'appelle à mon aide, que je l'excite volontairement pour qu'il entre en fonctions. Et cette intention fécondante n'est rien autre chose que la *volonté de produire* dont j'ai longue-

ment indiqué l'origine et la nature, dans mon premier chapitre.

A la longue, l'intention, en provoquant le fonctionnement continu du mécanisme imitateur, arrive fatalement à perfectionner le sens des attitudes, au point de rendre celui qui s'applique à la production artistique capable d'opérer toujours la bonne imitation du phénomène naturel. C'est dans ce sens qu'on a très justement défini le génie : *une longue patience*, on dirait mieux encore : un long acharnement. La grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf ne réussit pas son imitation, parce qu'elle cherche à lui donner un caractère objectif. Mais si elle se fût contentée d'une imitation subjective, elle aurait parfaitement pu amuser ses compagnes, en mimant les allures et l'embonpoint du ruminant. De même le musicien qui veut, avec son orchestre, faire autant de bruit que le tonnerre, n'agit pas en homme de génie, mais en sot tapageur. Beethoven, mieux doué, a pris, sous l'orage, les séries d'attitudes humaines que sa volonté de produire a transformées ensuite en rythmes sonores, capables de suggérer à notre organisme des réflexes provoqués en nous par les phases mêmes du météore. Le *hasard* lui a fourni à l'heure voulue un bon modèle d'orage, et son *intention* lui a permis de trouver des attitudes caractéristiques faciles à exprimer symphoniquement.

On comprend maintenant ce que j'entends par les attitudes ou par les gestes créateurs ; je crois qu'il serait dangereux de chercher à donner une définition rigoureuse de cette rythmique corporelle, dont les œuvres d'art ne sont que l'image stéréotypée. Pascal dit avec raison que certains mots se comprennent si bien d'eux-mêmes, pour ceux qui entendent la langue, que l'éclaircissement que l'on en voudrait donner ne ferait qu'en obscurcir la notion.

La culture du génie est donc, à proprement parler, la culture du sens des attitudes. Mais, en dehors de cet exercice pratique des arts, préconisé dans le chapitre qui précède, et dont le vieil adage : *fabricando fit faber* exprime la nécessité,

existe-t-il un moyen de perfectionner en lui-même notre sens des attitudes, de nous préparer un appareil mimique, qui, à chaque occasion, serve plus fidèlement nos intentions imitatives et, par conséquent, de perfectionner notre génie, en perfectionnant notre toucher? Les Grecs le croyaient, puisqu'ils cultivaient si soigneusement l'eurythmie. Et nous allons voir comment un artiste intuitif vient de récréer de toutes pièces, grâce à une sensibilité mimique exceptionnelle, une méthode précieuse pour le perfectionnement direct du génie créateur.

CHAPITRE XII

L'Éducation du geste. Les Étiquettes verbales.

« C'est par l'intermédiaire du corps, écrivait Platon, que l'eurythmie — expression de l'ordre dans l'âme humaine — s'insinue dans cette âme et c'est la danse gymnastique qui enseigne l'eurythmie. »

Je ne puis ici recommencer un ouvrage déjà trop long ; mais il faut que j'invite le lecteur, afin de bien comprendre ce qui va suivre, à relire attentivement le chapitre iv : « Les Arts synesthésiques. — La Danse » et le commencement du chapitre vi, sur « les Arts cinématiques ». Il se remémorera, de la sorte, que nous pouvons exprimer par la danse, au sens large du mot (ou, pour parler comme Platon, par l'intermédiaire du corps) toutes les modalités de la musique. Si, d'autre part, il admet que la musique peut exprimer, elle aussi, toutes les nuances de l'action et du sentiment, nous tomberons d'accord que c'est en fonction de l'art musical qu'il convient d'entreprendre l'éducation du geste, pour que cette éducation soit féconde. Et comme enfin la valeur expressive du geste ne dépend pas seulement de nos attitudes segmentaires, mais encore des rythmes suivant lesquels ces attitudes se modifient et se succèdent, nous en concluons sans peine que le contrôle des rythmes corporels par les rythmes musicaux et le contrôle réciproque des rythmes musicaux par les rythmes corporels sont évidemment, pour l'homme, le moyen le plus sûr de

perfectionner à la fois son sens musical et son sens mimique.

Voilà, me semble-t-il, pour quiconque a bien pénétré le sens de mon argumentation, des vérités extrêmement simples et claires. Il faut croire pourtant que notre civilisation n'est mûre pour une telle conception que depuis fort peu de temps, puisque l'éducation musicale du geste semblait oubliée depuis l'antiquité grecque et que la pensée de cultiver le sens des attitudes en fonction des rythmes sonores vient à peine de renaître dans un cerveau d'artiste. C'est M. Jaques-Dalcroze qui, le premier, a nettement repris conscience de cet axiome, que, pour entreprendre et poursuivre méthodiquement l'éducation du geste, il est indispensable de le soumettre à la discipline musicale. Il est d'ailleurs parti de la conception inverse. Il a d'abord songé à perfectionner, au moyen de mouvements corporels, le sens rythmique musical, né de la sensation musculaire d'effort, comme je l'ai longuement expliqué dans mon chapitre sur la Danse. Mais il s'est aperçu bientôt que, par une réaction dont la portée est incalculable, le sens musical, en se développant en fonction du sens des attitudes, perfectionne inversement sans limites la valeur expressive et inspiratrice du geste. De telle sorte qu'en inventant et en réalisant pratiquement sa *Gymnastique rythmique* il n'a pas seulement doté les musiciens d'un instrument de travail qui leur faisait absolument défaut ; il a réellement créé une méthode extrêmement précieuse pour la culture du génie créateur dans toutes les branches d'art.

Ce qu'est le système de M. Dalcroze, je l'ai défini, aussi exactement qu'il m'a été possible de le faire, dans une plaquette intitulée : *Qu'est-ce que la Gymnastique rythmique?*¹ » Je demande la permission de citer ici les pages essentielles de cette plaquette. On voudra bien prendre en patience les répétitions auxquelles de telles citations me contraignent. Je ne m'en excuse pas d'ailleurs : dans un problème aussi complexe que celui du phénomène artistique, il n'est pas mauvais de

1. Édition du *Rythme*, 61. Bâle.

répéter les mêmes théories sous des formes diverses, pour en faire percevoir plus clairement le sens et la valeur.

Il est d'expérience courante, ai-je écrit dans cette petite brochure, que, pour chanter régulièrement, tout au moins pendant que l'on apprend une nouvelle mélodie, le meilleur moyen est de « battre la mesure ». On est sûr, ou l'on se croit plus sûr, en exécutant ces mouvements conventionnels et répétés du bras ou de la main, de conserver une vitesse constante — sans presser ni ralentir — et de donner bien exactement aux notes leurs valeurs relatives. Un violoniste ou un flûtiste, qui étudie un morceau, bat de même la mesure, avec le pied, pour assurer la régularité de son jeu.

Réciproquement, si l'on veut obtenir que des soldats, des marins, des ouvriers effectuent des mouvements réguliers à la revue, dans la mâture ou sur les quais, on leur joue de la musique, on les fait chanter, on les dirige avec les modulations d'un sifflet.

Enfin, pour obtenir d'un orchestre, d'un chœur, d'une équipe de rameurs ou d'une troupe de gymnastes un ensemble précis, une parfaite régularité de sons ou de mouvements, on bat la mesure devant eux.

Il y a donc, au point de vue de la régularité de nos activités diverses, une parfaite solidarité entre les renseignements qui nous sont fournis par notre sens musculaire, par nos oreilles et par nos yeux.

En *battant la mesure* et en la *regardant* battre, nous faisons de la *musique* plus régulière.

En *écoutant* jouer de la musique et en *regardant* battre la mesure, nous exécutons des *mouvements* plus réguliers.

En *écoutant* de la musique et en effectuant des *gestes* réguliers, nous divisons plus régulièrement l'*espace*¹.

1. Tous les acrobates, qui exécutent des jeux basés sur l'appréciation optique des distances, le savent. Ils se font accompagner par de la musique pour réussir leurs tours d'adresse, ou du moins « comptent » mentalement, en les exécutant, ce qui est une manière de diviser acoustiquement la durée. De même, pour faire à main levée un dessin décoratif régulier (division

Leurs activités étant solidaires, le sens musculaire, l'ouïe et la vue s'exercent à la fois chez l'enfant, et chacun de ces trois sens sert à contrôler les données des deux autres. C'est ainsi que le sens musculaire et le sens visuel combinés, nous permettant de diviser régulièrement l'espace, apprennent à notre oreille à reconnaître les divisions régulières de la durée, et réciproquement.

Jusqu'à un certain âge, le petit enfant exécute inconsciemment ces expériences simultanées. Il arrive de la sorte à marcher à peu près régulièrement, à exécuter des séries de mouvements à peu près égaux comme force, à apprécier à peu près exactement les distances, à pouvoir les partager en parties à peu près égales, à chanter et à compter à peu près régulièrement et à pouvoir graduer à peu près toutes ces divisions de l'espace ou du temps, en augmentant ou en diminuant progressivement l'amplitude de ses pas, l'intensité de ses gestes, ses divisions de la durée sonore ou de l'étendue.

Cette faculté de diviser l'espace et le temps au moyen de nos divers sens et de graduer les divisions ainsi opérées est essentiellement le *sens rythmique*. Et l'on peut dire que les premières années de la vie humaine se passent exclusivement à cultiver ce sens.

Malheureusement au bout de quelques années cette éducation commune s'arrête. Les parents et les maîtres de l'enfant n'utilisent pas les relations de ses différents sens les uns avec les autres, pour obtenir de son jeune corps une parfaite coordination de mouvements et un affinement organique, dont ils profiteraient toute la vie, ni pour introduire dans son cerveau des habitudes de précision dans la mesure du temps et de l'espace, dont bénéficieraient toutes ses facultés, tant artistiques que philosophiques et littéraires. Au contraire, sous prétexte de bienséance et de bonne éducation, on s'efforce, dès que le petit garçon et la petite fille ne sont plus des bébés, d'entraver toutes les expériences musculaires, sauts, course, marche à

optique de l'espace) le meilleur moyen est de régler le mouvement musculaire des doigts par un chant mental.

quatre pattes, culbutes, gestes amples, etc., qui affinaient chez eux le sens de l'équilibre et de la motricité et perfectionneraient, par là-même, leur sens optique de l'étendue et leur sens acoustique de la durée. De leur côté, les maîtres de musique et de dessin commencent et poursuivent la culture de l'ouïe et de la vue en spécialistes totalement désintéressés des manifestations générales de la vie. Ils isolent les sens de l'élève les uns des autres et ne prennent aucun soin de lui faire percevoir comment les phénomènes musicaux et plastiques se rattachent au sens musculaire, et, par lui, à l'activité humaine tout entière. Chaque organe est ainsi cultivé *à part*, en serre chaude. L'œil ne profite pas des indications précieuses, essentielles même, que l'oreille et le toucher pourraient lui fournir; la vue et le toucher ne contrôlent aucunement les habitudes rythmiques que l'oreille contracte en se basant sur les données fournies par quelques exercices musculaires prématurément abandonnés. Enfin notre corps, ne tirant aucun profit des études artistiques poursuivies durant notre adolescence, quand nous arrivons à l'âge adulte, nous sommes habitués à nous contenter, dans la vie physique, d'un minimum de force et d'adresse qui nous déconcertent, si les circonstances nous font constater notre maladresse et l'absence complète d'autorité de notre cerveau sur nos attitudes et nos mouvements.

Tous les parents sont convaincus que leur enfant sait marcher et courir, quand il ne tombe plus par terre au moindre obstacle, ou qu'il pousse tant bien que mal son cerceau devant lui. La plupart du temps ils ne connaissent même plus le corps de cet enfant, dès que celui-ci atteint l'âge où il se lave et s'habille seul. C'est trop souvent avec un sentiment de consternation que le père s'aperçoit, si on le lui montre en maillot, combien le corps de son garçonnet ou de sa fillette est chétif. Et c'est toujours avec désappointement qu'il reconnaît, à la première expérience bien faite, que cet enfant n'est capable ni de marcher régulièrement, avec mesure et équilibre, ni de mouvoir ses membres au commandement, sans une gaucherie et des hésitations incroyables.

Sans doute les sports, si fort en honneur depuis quelques années, évitent ou réparent en partie le dommage. Mais les sports eux-mêmes sont cultivés comme une « spécialité » musculaire, sans que l'on associe à la notion dynamique de mouvement ni la notion du rythme musical, ni la notion de la grâce plastique, qui ne devraient jamais en être séparés.

Ainsi l'expérience courante, dont je parlais en tête de ces pages, ne nous sert absolument à rien puisque nous continuons à exercer nos sens musculaire, musical et plastique isolément, et non point en fonction les uns des autres, ce qui décuplerait l'intensité de leur rendement, l'intérêt de leur culture et la puissance de leurs expressions respectives.

La GYMNASTIQUE RYTHMIQUE a pour but de remédier à cet état de choses et de coordonner les différents facteurs de l'éducation. Son principe est d'associer à chaque rythme sonore, perçu par l'oreille, un ou plusieurs mouvements qui créent, dans tout ou partie de l'organisme, un rythme musculaire parfaitement *synchronique* à ce rythme sonore.

Le geste du chef d'orchestre battant la mesure et du soldat marchant au pas ont servi à M. Jaques-Dalcroze de point de départ pour cette division corporelle de la durée. Prenons un rythme musical très simple : par exemple celui produit par une série de noires dans une marche à 4 temps. Si nous jouons cette marche sur un instrument, ou si nous la chantons, nous donnerons à toutes les notes qui la composent des durées à peu près égales. Mais ce ne sera qu'un à peu près, dont l'effort musculaire, exigé par l'émission du son, assurera tant bien que mal la régularité. Et, pour peu que nous ne soyons pas doués d'un sens rythmique déjà bien développé par l'exercice de toutes nos facultés physiques, cette régularité ne sera que très approximative. Au contraire, réalisons cette même marche corporellement, en faisant un pas par « noire » et en battant avec les bras la mesure à 4 temps, immédiatement nous serons frappé des irrégularités de notre propre démarche, parce que notre sens rythmique est beaucoup plus sensible aux indications fournies par des mouve-

ments intéressant tous nos membres, que par celles provenant de quelques contractions du gosier ou des doigts et nous parviendrons sans peine à corriger ces irrégularités.

Si nous répétons cet exercice un certain nombre de fois, nous acquerrons forcément une perception et même une conception plus nette de la durée. Et si nous l'avons exécuté au son de la musique, il se sera fait dans notre cerveau une association intime et régularisatrice entre nos efforts musculaires successifs et les durées sonores correspondantes. Nous ne marcherons pas seulement plus régulièrement, nous saurons aussi chanter et jouer une marche avec plus de sûreté rythmique. En d'autres termes, et pour nous servir d'un exemple banal, un bon valseur jouera mieux une valse qu'un musicien même excellent, qui n'aurait jamais valsé.

Si l'on peut représenter corporellement, par des pas et des mouvements de bras égaux, des durées sonores égales, on conçoit qu'il est également possible de représenter, par des mouvements et par des gestes appropriés, les durées sonores ou les dessins rythmiques inégaux. Toute la méthode de M. Dalcroze, différant en cela des gymnastiques pratiquées au son du piano dans certains pays, ou de la danse — danse de salon ou de théâtre — telle que la conçoit notre civilisation, consiste précisément à exiger du corps de l'élève non pas un synchronisme global avec les rythmes musicaux concomitants, mais un synchronisme analytique et rigoureux. Quand des soldats défilent aux accents d'une Marche militaire, ils exécutent continuellement un pas par temps, et si la mélodie de la Marche renferme des durées plus longues, des notes se prolongeant, par exemple, 2 temps, 3 temps ou 4 temps (en langage musical, des blanches, des blanches pointées ou des rondes), la démarche des soldats ne se conforme pas à ces particularités rythmiques. Il continue à faire « un, deux, un, deux, un, deux, » et leurs mouvements cessent, par conséquent, de représenter la musique qui les accompagne. De même, quels que soient les dessins rythmiques des valseuses (et ils peuvent être très différents), les valseurs les dansent

toutes de la même manière. Enfin, les ballets eux-mêmes n'obéissent pas à la musique de l'orchestre; ils ne se conforment qu'à la vitesse et à la mesure générales de la symphonie, quelquefois à son sentiment. Jamais ils n'en sont la traduction plastique fidèle ni directe.

Il ne s'agit pas de discuter ici dans quelle mesure les danseurs de salon ou de théâtre ont tort ou raison de faire comme les soldats, de se contenter de mouvements juxtaposés à la musique, au lieu de faire des gestes ressemblant rythmiquement à cette musique. Mais on comprend tout de suite à quel point la GYMNASTIQUE RYTHMIQUE diffère de ces exercices et de ces danses, en sachant qu'à chaque valeur sonore (noire, blanche, blanche pointée, ronde, croche, double-croche, noire pointée, triolet, etc.) elle associe un mouvement ou une série de mouvements particuliers, que l'élève doit effectuer de lui-même, à l'audition des rythmes, en choisissant, sous la dictée sonore, dans le vocabulaire créé par M. Dalcroze, le terme plastique qui constitue conventionnellement la traduction littérale du terme musical entendu.

La GYMNASTIQUE RYTHMIQUE est donc *l'art de représenter les durées musicales et leurs combinaisons par des mouvements et des combinaisons de mouvements corporels (musculaires et respiratoires), d'associer à chaque valeur sonore une attitude, un geste corrélatif.*

Nous n'avons pas à examiner ici — ce serait entrer dans des considérations trop spéciales — la portée musicale de la Gymnastique rythmique. Il nous suffit, pour nous convaincre de sa valeur à ce point de vue, de réfléchir que cette méthode, en éduquant l'un par l'autre notre sens du rythme musical et notre sens du rythme musculaire, nous rend extrêmement sensibles à tous les rapports de durée; et qu'ainsi, formés par une expérience physique où notre stabilité même se trouve en jeu, nous arrivons à pouvoir penser un rythme complexe avec une précision absolue et, par conséquent, à l'exécuter ensuite, dans une mélodie, sans battre la mesure, *sans compter*, avec la même précision.

Laissons aussi de côté l'affinement de la sensibilité musicale par l'analyse qualitative des rythmes.

Ce qui nous intéresse en revanche, au plus haut point, c'est la portée plastique du système de M. Dalcroze. Or, on comprend sans peine que sa méthode, associant le geste à la musique et contraignant le premier à se soumettre étroitement aux exigences de la seconde, oblige l'élève à une variété et à une rapidité de mouvements qui supposent, à la fois, une grande souplesse physique et une autorité absolue du cerveau sur les membres. Les relations intimes nouées de ce chef entre les centres nerveux et les tissus musculaires ont pour effet direct et certain le développement du sens mécanique des attitudes.

Exigez d'un enfant ou même d'un adulte qu'il lève rapidement, au commandement « gauche, droite », son bras gauche et sa jambe droite, au commandement « droite, droite », ses deux membres droits, etc. Au bout de quelques commandements, ou bien il ne comprendra plus ce qu'on veut de lui, ou bien ses membres n'obéiront plus aux injonctions de son cerveau. C'est toute l'histoire de la vie humaine, dans la civilisation moderne, où l'esprit et le corps, destinés à évoluer ensemble, vivent en continuel malentendus, en tiraillements constants, faute d'avoir fait, l'un avec l'autre, suffisamment connaissance.

Dans ses exercices, la Gymnastique ordinaire attribue au cerveau un rôle tout petit par rapport à celui des muscles, ne lui demande qu'un minimum d'intervention et d'autorité, qui ne saurait amener aucune amélioration, dans son empire sur le corps ¹.

1. A cet égard, de tous les sports, l'escrime serait le meilleur, à notre point de vue, mais elle reste inférieure à la Gymnastique rythmique, non-seulement parce que le nombre de ses attitudes est beaucoup plus limité, mais encore parce que les mouvements, dans cet art, sont commandés par l'intelligence de l'agent réalisateur lui-même, tandis que, dans la Gymnastique rythmique, les injonctions venant du dehors, exigent du cerveau un double rôle de récepteur musical et de transmetteur dynamique, qui crée ou perfectionne, chez l'élève, un nombre de réflexes beaucoup plus considérables que l'escrime ne saurait le faire.

La culture intellectuelle intensive de nos collègues ne demande, au contraire, aux organes des sens et surtout au sens musculaire que des renseignements et des services insignifiants; tandis que la Gymnastique rythmique spiritualise le corps et poétise l'esprit, en les mettant tous deux sur un pied d'égalité. Elle assure, par là, au même degré, l'équilibre et la beauté des attitudes.

L'équilibre comporte l'aisance et l'énergie des mouvements. Être capable d'enchaîner les unes aux autres des attitudes diverses de tout le corps, non seulement en les faisant se succéder dans n'importe quel ordre, mais aussi avec n'importe quelle vitesse, exige autant de force que de souplesse.

Au problème de l'équilibre corporel est intimement lié celui de la beauté plastique. L'expression corporelle dépend, en effet, de la coordination de nos mouvements. C'est par leur régularité, leur précision, leur amplitude en fonction de la durée, que nous pouvons donner l'impression de la grâce.

Si l'on nous joue au piano une marche à 4 temps, et que nous fassions nous-mêmes 4 pas, 4 noires, par mesure, nous réussissons très facilement à obtenir un synchronisme parfait entre nos mouvements et cette musique. Il nous suffit pour cela de bien marquer le pas comme des troupiers. Pour peu que la musique devienne plus lente, nous aurons déjà plus de peine à conserver ce synchronisme, nous commencerons à chanceler. Et si le musicien ralentit parfois le dernier ou les deux derniers temps d'une mesure, si, pour donner plus de vigueur, plus d'accent à un temps fort il le fait précéder d'un *ritenuto*, il nous faudra beaucoup d'habitude pour ne pas retomber trop tôt et gauchement sur le pied qui doit frapper ce temps fort, pour graduer notre geste, pour ménager suffisamment notre énergie musculaire. Si l'on n'a pas essayé cet exercice, on ne saurait s'imaginer à quel point il est difficile. Mais précisément aussi de cette solidarité, qui est toute la Gymnastique rythmique, résultent à la fois l'affinement de l'expression musicale et l'affinement de l'expression plastique. On ne peut travailler au perfection-

nement de l'une, sans travailler du même coup au perfectionnement de l'autre. Musique et plastique au point de vue de l'expression, de l'émotion artistiques, sont des manifestations unes et indivisibles ¹.

La difficulté de garder son équilibre, en traduisant corporellement une musique pathétique ou simplement expressive, donne à notre corps des habitudes de beauté qu'il néglige ou dédaigne beaucoup trop. Elle le force à se servir du langage plastique, dont il ne parle ordinairement que le « petit nègre ». Possédant tous des bras, des jambes, un torse, une physionomie mobiles, nous sommes si gauches, quand il faut prendre une attitude vraiment éloquente, si maladroits, si contraints ! Nous avons un corps et nous avons *honte* de le laisser prononcer une belle phrase.

Remarquons le bien. Dans la vie, les grandes crises qui mettent en jeu notre sensibilité tout entière s'accompagnent de mouvements, d'attitudes typiques, violentes, excessives. Nous nous précipitons aux pieds d'une femme ou d'un autel ; nous nous élançons au secours d'un ami ; nous nous ruons contre un ennemi ; nous nous jetons à terre en proie au désespoir ; nous nous tordons les mains ; nous sommes secoués de sanglots. Et ces formes plastiques de nos « états d'âme » n'en sont pas seulement une émanation ; elles en font partie intégrante, essentielle ; elles en constituent le rythme inséparable, dont l'ampleur même influe directement sur l'intensité de notre passion. Notre plaisir à la comédie n'est complet que si nous rions « à ventre déboutonné », comme disaient nos pères. Un amour n'atteint son paroxysme que si les caresses ou les larmes lui permettent de s'épanouir, de s'extérioriser parfaitement. Et si la concentration d'un sentiment le rend quelquefois plus profond, c'est à raison même des efforts que nous avons dû accomplir pour refréner ses manifestations extérieures ; efforts tellement réels qu'ils nous rendent parfois malades physiquement.

1. Voir note de la page 106.

Je ne prétends certes pas qu'il faille gesticuler toute musique entendue, ni nous démener comme des forcenés à l'audition d'un drame lyrique ou d'une pièce d'orchestre. Loin de là. Mais il n'en est pas moins vrai que celui qui se sera exercé à traduire méthodiquement en attitudes corporelles les diverses formes du langage sonore, percevra, à l'audition de toutes les œuvres, des images motrices, des représentations d'efforts musculaires, qui permettront à sa sensibilité un épanouissement imaginaire mais précis, lui assurant la plénitude de la jouissance esthétique, sans exaltation morbide, sans aucune de ces secousses obscures et désordonnées provenant d'un défaut d'équilibre entre nos facultés réceptives et nos facultés réalisatrices. La gaucherie de l'imagination dérive de la gaucherie physique et gâte, comme elle, nos plaisirs et nos joies, même les plus graves et les plus élevés.

Si l'étude de la Gymnastique rythmique permet, à celui qui l'entreprend, de compter sur un double perfectionnement de sa sensibilité, dans le domaine musical, et dans le domaine des attitudes, et, par suite, d'affiner en même temps son goût pour tous les arts de la vue, à côté de ces avantages purement esthétiques, elle présente encore une vertu éducative d'ordre beaucoup plus général. Les artistes n'accorderont probablement pas, *a priori*, une très grande attention à ce côté du problème. Mais puisque nous commençons à comprendre que l'art n'est qu'une émanation, qu'une représentation synthétique de la vie, nous considérerons, au contraire, avec soin les avantages généraux de la méthode. Il est évident que si l'activité vitale d'un enfant peut bénéficier de ces exercices rythmiques, si toute son économie physique y gagne la juste appréciation de ses forces disponibles, l'art lui-même en bénéficiera forcément. Or, cette vertu éducative de la gymnastique rythmique, vertu dont il n'est pas encore possible de mesurer toute la portée, peut se résumer en un mot : l'accroissement de la concentration psychique. L'amélioration de toutes les facultés mentales, qui doit résulter fatalement

d'un exercice où le corps et l'esprits sont contraints de collaborer sans cesse, tient principalement à deux causes : l'organisation de l'économie physique et la création de réflexes nouveaux.

Continuellement, en effet, nous gaspillons nos énergies musculaires. Ne connaissant pas les forces dont nous disposons, faute de les avoir mesurées à l'étalon de la durée, faute de les avoir graduées par des exercices conscients, tantôt nous les usons dans des efforts tout à fait disproportionnés aux gestes que nous avons à faire, tantôt, au contraire, nous n'osons pas les utiliser dans des mouvements, que nous serions parfaitement capables de réussir. Il en résulte, chez nous, des erreurs d'appréciation, qui nous couvrent continuellement de confusion, finissent par nous faire douter de nous-mêmes et nous enlèvent, à la fois, tout courage et toute tranquillité. Pour éviter une bicyclette, dans la rue, nous faisons un bond désordonné et butons contre un trottoir ou nous jetons sous les pieds d'un cheval. Pour imposer le respect à un adversaire, nous ne savons pas dessiner le geste sobre, mais complet, qui manifesterait notre volonté confiante. Et quand il s'agit de traverser le cabinet du Ministre qui, assis à son bureau, attend notre requête, nous sommes entravés dans le libre exercice de notre dialectique, par le chapeau qu'il nous faut tenir à la main et par le tapis, au bord duquel nous nous sommes bêtement pris le pied. Si notre esprit était habitué à obtenir de nos membres une obéissance ordonnée, sans innervations inutiles, sans mise en jeu de tous les muscles qui n'ont rien à faire dans l'expression actuelle de notre pensée, si, par des exercices respiratoires subordonnés à l'expression et aux rythmes musicaux, nous étions devenus maîtres de notre souffle et des battements de notre cœur, nous y gagnerions le calme corporel et moral, nous éliminerions de notre vie physique tout cet énervement, toutes ces timidités, toutes ces suffocations qui interrompent le libre cours de notre activité psychique. Nous voyons souvent, à la quatrième page des journaux, l'annonce de brochures, où

quelque docteur américain divulgue les secrets pour fortifier notre volonté et notre ascendant social. Ces secrets se résument en un seul : habituer le corps à obéir passivement à l'esprit et surtout à se taire, quand il faut qu'il se taise. La Gymnastique rythmique, avec ses exigences constantes, où le mouvement et l'impassibilité sont, tour à tour et brusquement, commandés par les sons longs ou brefs, par les silences, par les « mesures à compter » de la musique, instaure dans tout le mécanisme moteur de celui qui la pratique, cette force et ce calme d'où dérivent forcément l'attention et la volonté.

En tous cas, les réflexes créés par la Gymnastique rythmique constituant, à n'en pas douter, un accroissement d'ordre et de précision dans notre activité physique, ne peuvent déterminer qu'une amélioration corrélative de notre activité psychique. Nos facultés de raisonnement, aussi bien que nos facultés artistiques en acquerraient plus d'acuité, de variété, de souplesse et d'étendue.

Si, comme le dit justement la Sagesse des Nations, « l'habitude est une seconde nature », aucune éducation meilleure ne saurait exister pour l'être humain que de soumettre toutes nos facultés à l'art ordonné par excellence, à celui dont le nom sert à désigner, dans tous les domaines, la justesse des proportions, l'équilibre des parties, l'heureuse appropriation des moyens au but poursuivi. En mettant notre organisme entier à l'école de l'harmonie, nous deviendrons nous-mêmes des chefs-d'œuvre d'harmonie. Les Grecs l'avaient compris ; c'est ce qui donna tant d'unité à la vie de ce petit peuple, dont le génie règne encore sur le monde, après plus de vingt siècles de révolutions.

Si la Gymnastique de M. Jaques-Dalcroze est actuellement la seule méthode de culture eurythmique (méthode encore à l'enfance et qui se perfectionnera sans doute avec les années), j'estime que, pour agir avec toute l'efficacité dont elle est susceptible, non plus seulement sur le sens des attitudes provoquées, mais sur le sens des attitudes véritablement créa-

trices, il est essentiel d'appeler aussi le *langage* à notre secours. Je m'explique.

Quand nous prenons une attitude expressive, soit sous l'empire de la musique, soit, comme les comédiens, au souvenir d'attitudes antérieurement connues de nous, cette attitude, si mes théories sont exactes, correspondent toujours à un sentiment et à un seul; elle est la manifestation plastique d'un rythme physiologique particulier, d'un état d'âme unique. Pour qu'en toute occasion nous soyons capables de retrouver, de *recréer* immédiatement cette attitude, lorsque nous voudrions nous en servir pour l'invention d'un rythme poétique sonore ou coloré, il faudra que nous l'ayons soigneusement catalogué, que nous lui ayons donné une étiquette facilement reconnaissable. Or, les meilleures étiquettes dont l'homme dispose, pour la classification de ses sensations, ce sont évidemment *les mots*. De même qu'à chaque sentiment correspond une attitude et une seule, à chaque sentiment correspond aussi un adjectif et un seul. Comme le disait Flaubert, il n'y a pas de synonymes. Habitons-nous donc à désigner avec précision, par l'épithète la plus juste, chacune de nos attitudes; une association intime s'opérera bientôt entre chaque geste et chaque adjectif. Et puisque nous savons classer les mots, suivant des gradations continues et des nuances infinies et précises, nous saurons, par là même, obtenir toutes les nuances voulues et toutes les progressions possibles de nos gestes, c'est-à-dire dans notre langage corporel... Le génie mimique, nous l'avons vu, est indispensable à l'artiste; mais je crois que le génie oratoire lui est également nécessaire, tout au moins cette flamme verbale intérieure, qui accompagne nos heures lyriques de création. Le geste et le mot, dans la vie courante, sont intimement, indissolublement unis. Dans le monde supérieur de l'émotion et de la pensée, ils ne le sont pas moins. L'éloquence est la condition essentielle de l'inspiration.

Le meilleur travail qui ait été consacré au rôle esthétique du langage est un livre de M. Maurice Griveau, que j'ai déjà

cité précédemment¹. J'engage vivement tous les artistes à lire les deux premières parties de ce livre (pages 1 à 135).

La méthode de M. Griveau consiste à aborder le problème esthétique par le langage. Pour lui les mots sont l'image directe de nos sensations. Les termes appréciateurs ou dépréciateurs étant, à son point de vue de physiologiste, des formes de réponse à l'excitation ou du moins à la suggestion des phénomènes, l'émission d'une épithète devient, à ses yeux, « une réaction de l'esprit, un phénomène intelligent mais toujours spontané ». Or l'attribution d'une épithète à une sensation donnée est, d'après son système, toujours corrélatrice au geste suggéré par cette sensation, si bien que les gradations d'adjectifs en gammes qualitatives ou quantitatives, dont il a créé des modèles excellents, suivent très fidèlement, il nous le montre, « la gradation du geste, des jeux de physionomie, des attitudes ». Réciproquement, quand il découvre dans les images sensorielles génériques (dans l'image de douceur, par exemple²) la fusion de plusieurs images spécifiques, il constate que « cette unité dans la *représentation* doit naturellement entraîner l'unité dans la *réaction* » et que des formes réflexes viscérales, mimiques ou physionomiques correspondent à ces excitations. C'est la confirmation, par l'étude du langage, de ma théorie sur l'origine synesthésique de toute œuvre d'art et sur le caractère essentiellement moteur de nos émotions artistiques.

« Quelle conclusion tirer du communisme des mots pour le problème esthétique? se demande alors M. Griveau. C'est que toutes nos impressions, à travers leur diversité, laissent percer un caractère fondamental commun et que cette identité subjective dans l'effet (le *motus*) se rattache à une identité objective dans la cause (le *stimulus*). » Tout est rythme dans la nature et, dans l'art, tout est mouvement. Tous nos organes réagissent aux excitations extérieures comme des touchers à distance et le sentiment du beau, « réduit à la perception consciente des oscillations très délicates, infinitésimales du

1. *Les Eléments du Beau*, Félix Alcan, éditeur. Voir p. 41 et suivantes.

2. Voir plus haut, p. 42.

rythme vital intérieur », autrement dit de nos attitudes microscopiques, nous apparaît, au dire de M. Griveau, *aussi subjectif que possible*.

Les gammes d'épithètes, construites suivant ces principes, s'étendent toutes entre l'expression de sensations fortes, d'excitations vives, d'une grande activité et l'expression de sensations faibles, du relâchement musculaire, du repos. Dans ce dernier sens il y a *paresthésie*, amollissement, nonchalance, grâce et, dans le premier, au contraire, *esthésie*, entraînement, animation, entrain, toutes sensations préférées de l'homme « à l'état normal ».

« Mais, dit M. Griveau, il faut se garder d'accentuer (dans un sens ou dans l'autre) ses préférences, tout instinctives et de signification très générale. Et d'abord l'état absolument *normal* serait, physiologiquement, l'état sauvage, celui des enfants, des plébéiens, des primitifs¹, de tous ceux qui ont un grand excès d'énergie à dépenser. Si, au lieu de prendre comme mesure l'état normal *physiologique*, on adoptait l'état normal *psychique*, c'est-à-dire le stade d'évolution cérébrale et de « progrès », on pourrait constater un *renversement* très marqué. Ceux qu'on nomme des *intellectuels*, des *cérébraux*, goûtent, de préférence, les clartés douces, les couleurs froides, les tons passés, les nuances ou les demi-teintes en polychromie, en musique; ils aiment les petites ouvertures d'angles, l'acuité des formes, la finesse des contours et des proportions, — comme ils aiment les aromes discrets, les saveurs délicates, les rythmes lents, flexueux..... En résumé, ils penchent vers les quantités de signe —; c'est dire qu'ils préfèrent la grâce à la majesté, la délicatesse à la force, et que leur fibre réagit plus volontiers par *concentration* que par *expansion*, par mouvement *centripète* que par mouvement *centrifuge*.

« Rappelez-vous ce qui se passe dans les *ressorts*; ceux à « spire large » se laissent aisément comprimer suivant l'axe;

1. On dirait mieux des archaïsants. Les *primitifs*, artistes des époques d'analyse, sont souvent des délicats, des doux. Par exemple, Memling, Fra Angelico, Stephan Lochner, etc. Voir plus loin, la note de la page 225.

la distension longitudinale les expose à *se fausser*; c'est justement le contraire pour les ressorts « à spire serrée », qui réagissent mieux à la *distension* qu'à la *tension*. La loi de renversement du plaisir montre donc, aussi bien que la loi d'oscillation du goût, une fonction essentielle de l'ÉLASTICITÉ¹. »

M. Maurice Griveau, avec un point de départ tout différent, aboutit, on le voit, à une conclusion identique à la mienne. Il demande aux mots et aux gammes d'adjectifs de le renseigner sur la nature des émotions artistiques, des sensations physiologiques (dont les adjectifs sont les étiquettes), et il en arrive à conclure que « la loi du renversement du plaisir est une fonction essentielle de l'élasticité ». En étudiant le caractère synesthésique de toutes les œuvres d'art et en m'appuyant sur les théories de M. Le Dantec, relatives à l'imitation et aux résonances colloïdales, j'en suis venu également à considérer que notre sentiment artistique n'est qu'une fonction de la pesanteur. Élasticité ou pesanteur, c'est tout un. Soit par l'étude du geste, soit par l'étude du langage, on en arrive fatalement, dans l'état actuel des connaissances humaines et si l'on pousse assez loin l'analyse, à reconnaître que l'art est la forme expressive de la gravitation universelle et que, comme toutes les manifestations cosmiques, il relève uniquement, lui aussi, de la mécanique générale.

Si j'avais nettement posé les bases d'une telle conception, dans le présent ouvrage, j'estimerais n'avoir pas perdu mon temps. Et, d'un mot, je résumerai les conséquences pratiques d'une telle théorie, en répétant avec confiance que les deux seuls modes efficaces d'éducation artistique, j'entends non point du perfectionnement technique, mais de la culture du tempérament lui-même et du génie transformateur, sont l'exercice du langage corporel (du geste) et du langage verbal (de l'éloquence). L'histoire de l'Hellade est le vivant exemple, la preuve par excellence de cette assertion, puisque le peuple le plus artiste du monde fut aussi celui qui fréquenta le plus assidûment le *Stade* et l'*Agora*.

1. Voir aussi plus haut, p. 45 et suivantes, le caractère moteur des épithètes.

CHAPITRE XIII

Déformations et Évolution du Style.

Toutes les œuvres d'art posséderaient le style, ai-je écrit plus haut, s'il n'y avait à composer des vers, de la musique ou de la peinture que les personnes naturellement douées pour la création artistique¹. Et j'ai montré que malheureusement, dans notre civilisation pleine d'artifice, mille considérations étrangères au trouble sacré du poète incitant les êtres cultivés à fabriquer des ouvrages d'art, ils y parviennent en agaçant, au moyen de recettes, de procédés mécaniques, les images fournies par leurs devanciers. Naturellement c'est le style qui manque le plus à ces producteurs encombrants et inutiles; du moins n'apparaît-il chez eux que déformé dans les sens les plus contradictoires par des facteurs conventionnels, par des préoccupations systématiques et des dogmes desséchants.

Jusqu'ici, cependant, je n'ai guère envisagé l'artiste dans ses contacts d'homme à homme avec la société qui l'entoure. J'ai bien vu les milieux où il évolue régir son inspiration mais sans me préoccuper de l'influence exercée directement par ces milieux sur les manifestations mêmes du génie créateur, sur la forme des œuvres, sur leur langage concret. Or il est clair que le producteur, vivant au milieu d'autres humains et créant dans le but principal de leur transmettre

1. Voir p. 185.

ses émotions, peut difficilement négliger, en composant, le goût des personnes à qui s'adressera son œuvre. Le plus souvent, il est vrai, son goût personnel correspondant au goût de ses contemporains, les conditions historiques ou géographiques, qui dictent à ceux-ci leurs préférences, lui dictent à lui-même des rythmes naturellement conformes aux aspirations spontanées de tous les hommes de son temps.

L'humanité, par exemple, devient de jour en jour plus bruyante et plus rapide dans ses actes. Avec les omnibus et les tramways qui, depuis quelques années, les traversent en tous sens, nos grandes villes atteignent à un paroxysme de tapage difficile à dépasser. Sur le pavé des rues les bourdonnantes autos se contentent du crépitement de leurs machines et du coin-coin de leurs trompes ; mais, dans les campagnes, où ces monstres modernes sèment la terreur et l'odeur du pétrole, les voici qui déchirent maintenant la poussière des grands chemins du hurlement de leurs sirènes : « La sirène fait fuir l'obstacle ! » dit une réclame un peu cynique. De son côté, l'usine remplit du fracas et de la giration vertigineuse des turbines la vallée, où naguère sommeillaient doucement les nymphes. Si bien que les oreilles de toute l'humanité civilisée s'accoutument chaque jour davantage à une quantité de sons et à une rapidité de rythme tout à fait inconnus jusqu'à l'aube du xx^e siècle. Ces manifestations, intimement liées à la vie quotidienne, ne sauraient demeurer sans influence sur notre goût musical et sur nos préférences artistiques. Mais si les amateurs de musique, sous l'empire de ce vacarme et de cette précipitation, montrent des exigences acoustiques nouvelles, les compositeurs sont conduits spontanément, par les mêmes causes, à leur fournir libéralement l'écho de ce tapage, non seulement par une augmentation continue de l'intensité sonore et par l'accélération des mouvements, mais encore par la complexité croissante des accords et par la brusquerie des nouvelles tournures mélodiques.

Cette sorte de coïncidence entre le goût des créateurs et le

goût du public, cette sanction de l'un par l'autre constituent, à proprement parler, la *mode*. Elles la justifient en tant que facteur de l'universelle évolution qui ne doit pas moins exercer dans le monde de l'art que dans le reste de l'univers son action nécessaire et continue.

Mais, avant de considérer la mode sous ce jour particulier, avant de voir en elle l'auxiliaire indispensable du génie et la transformatrice bienfaisante des formes artistiques, il nous faut d'abord l'envisager comme déformatrice et comme ennemie du style.

Dans le deuxième chapitre de ce livre¹, j'ai montré que nécessairement tout art passe, dans une même civilisation, par quatre phases caractéristiques : période de synthèse (archaïsme), période d'analyse (primitivisme), période d'équilibre (âge d'or), période des formules (décadence). Or, suivant que règne le goût de l'une ou de l'autre de ces époques, le style, c'est-à-dire l'expression individuelle des phénomènes naturels, se trouve lui-même accentué, voire déformé dans un sens ou dans l'autre. Et c'est l'orientation parallèle de tous les artistes d'une même race et d'un même temps, sous l'influence de ce goût commun, qui crée précisément, à côté de leur style individuel, le style global d'un pays ou d'un siècle (le style égyptien, le style Henri II, le style romantique, etc.).

Cette communauté de style à une époque donnée est naturelle ; l'esprit de sociabilité des hommes l'explique et la légitime amplement. Où la déformation du style individuel devient vraiment dangereuse, c'est aux âges décadents comme le nôtre, lorsque les hommes, ayant accompli le cycle normal des représentations artistiques, ayant passé par toutes les phases logiques de l'évolution d'un art, ayant usé de toutes les imitations possibles, n'obéissent plus à une mode imposée par les tendances générales de leur civilisation, mais à la sympathie rétrospective d'une classe d'individus, d'un clan,

1. Voir plus haut, p. 24 et suivantes.

d'une chapelle pour telle ou telle forme du passé. L'intellectualisme, l'esprit critique, la connaissance historique des formes d'ailleurs et d'autrefois viennent alors fausser toutes les imitations de la nature; les théories se substituent aux préférences spontanées dans le choix des signes; les formules oblitèrent la sensibilité. Ici les écoles font place à l'École; l'académisme dogmatise. Et là, tombant par réaction dans l'excès contraire, les esprits indépendants versent dans l'anarchie. C'est le règne du poncif, le triomphe de « l'esprit sans l'âme ».

La cause psychologique de cette fausse stylisation, de cette déformation systématique du style est invariablement la vanité des producteurs, qui, voulant à tout prix *étonner*, font dévier leur sensibilité dans un sens ou dans un autre, cherchent coûte que coûte à éblouir la galerie et, forçant continuellement leur talent, n'écrivent plus rien de franc ni de naturel. Or toutes ces déformations oscillent fatalement entre deux pôles opposés, suivant que les préférences de la chapelle à laquelle s'affilie l'artiste vont à une période d'art analytique ou synthétique. Dans le premier, il faussera son style par excès d'analyse, par *virtuosité*, dans le second cas, il le faussera par excès de synthèse, par insuffisance technique¹.

Nous avons vu plus haut² le rôle du *soin* dans l'exécution de l'œuvre d'art. Exprimer le mieux possible ses sensations est une nécessité de la création artistique; et pourtant la

1. En nous reportant aux théories de M. Griveau (Voir p. 220), nous pouvons dire que les anarchistes des époques décadentes, les artistes qui inclinent vers l'excès de synthèse propre aux enfants, aux plébéiens, aux sauvages, ce sont les forts, les énergiques. Ils ont un goût prononcé pour l'archaïsme. En musique, ce seront, par exemple, un Berlioz, un Bruneau, en peinture un Cézanne, un Gauguin, en littérature les réalistes, Zola et son école. Ils se groupent ensemble par affinité élective. Leur technique est généralement assez faible, leur expression fruste, vigoureuse et maladroite. Les dogmatiques, qui penchent, au contraire, vers l'excès de l'analyse, sont les intellectuels, les délicats, les raffinés. Ils aiment les primitifs et goûtent les architectures rares et compliquées. Ce seront, en musique, les disciples des Russes ou de M. d'Indy, en peinture ceux de Gustave Moreau et les péladanistes, en littérature les mallarmistes et les symbolistes. Leur technique est exagérée. Ils affectent la virtuosité de l'écriture.

2. Voir p. 174 et suivantes.

beauté organique ne constitue pas, j'ai suffisamment insisté là-dessus, l'élément essentiel, l'élément esthétique de l'art. Or l'habileté des époques d'analyse ou des praticiens, qui versent dans l'idolâtrie des primitifs (botticellistes, ramistes ou ronsardisants), tombe fatalement dans la virtuosité. On substitue le moyen au but, on croit à l'art en soi, à l'art pour l'art. On perfectionne démesurément la forme au détriment de l'impression. Et l'on arrive ainsi à l'impersonnalité, à l'absurdité, parfois même à la véritable laideur de l'expression.

C'est ainsi que nous voyons aujourd'hui les jeunes littérateurs s'évertuer à l'emploi systématique d'une syntaxe désuète et raffinée. Ils croient sans doute se montrer personnels par cette affectation et obtiennent le résultat contraire, puisque tous écrivent pareillement la lourde phrase du xvii^e siècle, admirable en son temps mais qui, maniée par des hommes, à la pensée de qui elle ne correspond plus, cause une impression pénible aux esprits simples et naturels. Déjà gênante chez M. Paul Adam, cette sorte de virtuosité est devenue tout à fait insupportable chez ses cadets, qui tous enveloppent leur individualité sous le même domino. Comment deviner, par exemple, un des esprits les plus pénétrants parmi les nouveaux romanciers, dans cette phrase d'une habileté si désagréable : « Il y avait une petite femme délicieusement fine et bien vêtue, à l'ombre d'un vaste chapeau plat garni d'un de ces voiles légers aux moindres souffles et qui, des plages, semblent, s'agiter en adieu perpétuel vers les inconnus qu'emportent les vapeurs gros, sur l'horizon, comme des cigares » ?

Chez les jeunes musiciens même impersonnalité dérivant du même souci de virtuosité. Les œuvres d'un Ravel, d'un Florent Schmitt, d'un Gabriel Dupont nous présentent la substitution systématique de subtilités harmoniques tout à fait inutiles à l'expression personnelle de leurs sensations. De même les tableaux des pointillistes, alchimistes du prisme, décompositeurs acharnés de la lumière, paraissent tous peints

par le même pointilliste. De telle sorte que, chez ces écrivains, ces musiciens et ces peintres, nous ne parvenons plus à découvrir l'élément capital de l'œuvre d'art, le frisson individuel. Je sais bien que leurs prédécesseurs immédiats contestent volontiers que ces jeunes artistes sachent bien leur métier, ce qui veut dire simplement que la virtuosité des uns n'est plus la même que celle des autres. Mais la virtuosité académique de ceux-là était déjà aussi impersonnelle que la virtuosité décadente de ceux-ci. Dernièrement l'un des vieux maîtres les plus adroits de l'école française fut chargé, par un groupe de bibliophiles, d'illustrer *les Trophées* de José Maria de Hérédia. La conscience excessive qu'il apporta dans son travail, le souci, par exemple, de ne peindre une paysanne bretonne qu'après avoir dessiné, à part, un nu d'après le modèle professionnel et des études de draperies, lui ont fait produire une œuvre souverainement habile et dénuée à un point tout à fait extraordinaire du plus petit caractère artistique. Tout est parfait dans cet ouvrage; il y manque seulement l'essentiel, le style, c'est-à-dire l'émotion de l'artiste. Cette illustration morte offre le même goût de néant que la plupart des symphonies des disciples de Franck, que les poésies de beaucoup de parnassiens, que les toiles des préraphaélites, que les sonnets des symbolistes. Quand un Saint-Saëns, défendant la virtuosité de l'écriture ou de l'exécution musicale, vient nous dire « que la difficulté vaincue est elle-même une beauté¹ », il ne réfléchit pas que le vocable « beauté » s'emploie dans bien des sens et qu'on abuse des mots lorsqu'on les fait servir, dans une acception particulière, à défendre des idées d'un autre ordre. Robinson Cruséo aussi, en résistant aux forces hostiles de la nature, dans une île déserte, fit quelque chose de « beau », et pourtant la « beauté » de sa conduite ne présente aucun rapport avec la « beauté » d'une toile de Rembrandt ou d'un motet de Pales-

1. Lettre de M. Saint-Saëns à l'avocat des « siffleurs de concertos », au cours des procès soutenus par ces derniers, en 1904, contre MM. Colonne et Chevillard.

trina. Il est temps de renoncer à cette « beauté » factice des œuvres d'art qui consiste à vaincre des difficultés et de reconnaître que les efforts d'écriture d'un Flaubert ou d'un Gautier ne constituent vraiment qu'une partie très secondaire de leur talent. La vraie beauté de l'œuvre d'art c'est la spontanéité du sentiment jointe à la précision des synthèses. La virtuosité est leur implacable ennemie, parce que la virtuosité est toujours égoïste et encombrante; elle ne s'oublie jamais, comme le véritable amour; elle se contemple et s'enfle et se travaille.

Le Wondergraph, ce jouet dont j'ai parlé plus haut¹, qui fabrique mécaniquement des rosaces, nous montre clairement le danger de la virtuosité. Pourquoi les motifs de décoration produits par cet instrument nous paraissent-ils dénués de tout caractère artistique? Uniquement parce que leur facture impeccable les dépouille du charme le plus grand de l'œuvre d'art : le sentiment de son origine humaine. Copiez à main levée une des rosaces tracées par le Wondergraph; il y a de grandes chances pour qu'elle devienne plus agréable et séduise notre regard. Les Goncourt avaient justement observé ce phénomène à propos des meubles Louis XVI fabriqués au XVIII^e siècle et de leurs copies modernes. Les premiers ont la grâce, la séduction, la vie, parce qu'on y sent la main de l'ouvrier, ses imprécisions, ses inégalités, sa maladresse involontaire — la maladresse volontaire de certains pastiches contemporains est une sottise. Tandis que les autres, les copies modernes, fabriquées à la mécanique, sont raides, froides, mortes, avec leurs rangs de perles impeccablement égales, leurs moulures sans défaut, sans souplesse, sans ampleur. Entre l'artiste et le virtuose il y a la même différence qu'entre l'enlumineur du moyen âge et le comptable calligraphe....

Quand elle se borne à rendre l'artiste impersonnel, la virtuosité n'est qu'ennuyeuse. Mais, trop souvent, hélas! elle

1. Voir p. 154.

conduit jusqu'à l'absence de logique, jusqu'au ridicule les créateurs même les plus géniaux.

A force de manier les mots, avec la maîtrise que l'on sait, Victor Hugo abuse de son habileté verbale. Il tombe dans l'enfantillage quand il constate, avec M. de la Palisse, que, « dans confrère il y a frère » ou quand il appelle le général Trochu :

Participe passé du verbe *trop choir*; homme
De toutes les vertus sans nombre dont la somme
Est zéro...

Tels les architectes gothiques, devenus trop adroits dans l'art de construire avec une légèreté qui semblait défier les lois de la pesanteur, bâtissant à Beauvais une cathédrale qui s'écroule. Ou tel encore M. Richard Strauss, abusant de son adresse à manier les timbres de l'orchestre, et composant des parties de flûte pour les contre-basses, des parties de trompette pour les altos, des parties de soufflet de cuisine pour les clarinettes.

Le caractère commun à tous les abus de virtuosité, c'est surtout l'absence de logique. Devenu trop sculpteur, le potier grec fabriquera, en forme de tête d'animaux, des rhytons, vases à boire, qui ne tiennent pas debout tout seuls. Le huchier du xv^e siècle, à force de finesse dans ces ciselures, abandonne les lignes pures et délicates du grand art gothique et ne crée plus que des formes papillotantes. Les joailliers, du temps de Louis XVI, oubliant les conditions normales de leur métier, imitent avec du métal des nœuds de ruban. On monte en or ou en argent des vases de grès, de porcelaine, de cristal, pour ajouter une richesse ou une rareté superfétatoire à un objet parfait en soi. Les musiciens, employant dans leurs œuvres les thèmes populaires, leur enlèvent, par des « embellissements » déplacés, cette simplicité touchante, cet accent naturel, cette expression directe qui faisaient tout leur prix.

Le proverbe dit, un peu lourdement mais non sans sagesse,

que *le mieux est l'ennemi du bien*. Nous avons constaté, en effet, dans le chapitre sur le métier, que la beauté organique tient surtout à la construction logique des formes. Or ce manque de sens commun, cette irrespect de la matière auquel aboutit toute virtuosité prouve que, loin d'être le maître des formes, le virtuose n'en est que le tyran et qu'il viole, en réalité, la beauté organique, dont il se prétend le grand-prêtre. Tous ces techniciens trop habiles, que nous venons de voir à l'œuvre, atteignent, en fin de compte, au même résultat que de mauvais techniciens. Quand Victor Hugo s'oublie dans ses jeux de mots, dans un vain cliquetis de phrases, il n'est plus un grand poète. Quand M. Richard Strauss compose *Till l'Espiègle*, il n'écrit pas très bien, il écrit mal pour l'orchestre. Le dernier effort du raffinement, en musique, en peinture, en poésie, s'épanouit forcément en laideur. Dans l'art comme dans la vie l'excès d'adaptation ou le défaut d'adaptation produisent les mêmes résultats. Il n'y a pas de démarche plus disgracieuse ni plus gauche que celle des coureurs à pied professionnels. Leurs jambes en viennent à ressembler aux jambes atrophiées des paralytiques, parce que marcher trop vite n'est pas bien marcher, c'est mal marcher, c'est forcer le naturel. Les pointes et les entrechats des ballerines classiques sont purement horribles. Il faut avoir le goût faussé pour se plaire aux dislocations, au cassage de chevilles, aux clowneries d'une danseuse étoile. Les harmonies d'un élève de la « Schola Cantorum », rompu à toutes les finesses de l'architecture sonore, choquent l'oreille aussi cruellement que le ferait l'orchestration d'un amateur maladroit. Et, devant la cimaise d'un Salon d'Automne, il est souvent impossible de discerner la toile peinte par un blasé qui raffine de la toile naïvement blaireautée par un douanier en vacances.

Malheureusement la virtuosité exerce sur les esprits une séduction presque irrésistible. On joue la difficulté en peinture, en littérature, en musique, par griserie, comme on fait du 420 à l'heure. Qu'il s'agisse des interprètes ou qu'il

s'agisse des créateurs, tous s'aveuglent également sur la vanité de leurs périlleux exercices, en vertu de l'axiome incontestable que *ceux qui sont capables de vaincre des difficultés les aiment toujours*. Un morceau très difficile à jouer et que vous jouez bien, vous l'aimez fatalement, fût-il détestable. Les passions sportives naissent de la sorte, et c'est où je vois avec déplaisir tomber notre art contemporain, — dans le sport. Je pense aux producteurs eux-mêmes, qui courent après la difficulté. Comme j'admirais un jour certaine dissonance d'un effet pittoresque, dans l'accompagnement d'une mélodie : « Et je crois, me répondit le compositeur, qu'on ne l'a jamais amenée ainsi ». Ce n'était plus un accord, c'était un record. Un symphoniste, un peintre, un poète capables de ces tours de force stériles ne voient plus la laideur qui en est le résultat certain. Les soi-disant connaisseurs, les badauds et les gens du monde entretiennent cet aveuglement. Et si nous leur disons que les ouvrages compliqués, subtils, trop riches de facture nous déchirent les oreilles et nous blessent les yeux, on s'empressera d'accuser nos sens d'oblitération et de grossièreté. « Ohé ! les durs d'oreille ! » nous crie textuellement l'un des farouches zéloteurs de la virtuosité harmonique.

On ne pense plus au style, on ne pense plus à l'émotion. On est habile, on est le *prestigieux* artiste et l'on exhibe triomphalement des choses atroces à voir ou à entendre. Il faut lire, dans les admirables *Vies Imaginaires* de Marcel Schwob, celle de Paolo Ucello. L'écrivain nous raconte l'existence d'un artiste poursuivant jusqu'à la folie la recherche de la forme en soi, de la forme pour la forme. Lecture troublante, où l'on acquiert la notion très nette que toute virtuosité, qui ne dérive pas d'une vanité folle, n'est qu'une aspiration métaphysique vers l'absolu.

« L'oiseau (Paolo Ucello) devint vieux, et personne ne comprenait plus ses tableaux. On n'y voyait qu'une confusion de courbes. On ne reconnaissait plus ni la terre, ni les plantes, ni les animaux, ni les hommes. Depuis de longues années, il

travaillait à son œuvre suprême qu'il cachait à tous les yeux. Elle devait embrasser toutes ses recherches, et elle en était l'image dans sa conception. C'était saint Thomas incrédule touchant la plaie du Christ. Ucello termina son tableau à quatre-vingts ans. Il fit venir Donatello et le découvrit pieusement devant lui. Et Donatello s'écria : « O Paolo, recouvre ton tableau ! » L'oiseau interrogea le grand sculpteur mais il ne voulut pas dire autre chose. De sorte qu'Ucello connut qu'il avait fait un miracle. Mais Donatello n'avait vu qu'un fouillis de lignes.

« Et quelques années plus tard, on trouva Paolo Ucello mort d'épuisement sur son grabat. Son visage était rayonnant de rides, ses yeux étaient fixés sur le mystère révélé. Il tenait dans sa main strictement refermée un petit rond de parchemin couvert d'entrelacements qui allaient du centre à la circonférence et qui retournaient de la circonférence au centre. »

Notez bien que je ne préconise pas le défaut contraire. L'insuffisance de métier résultant d'un excès de synthèse n'est pas une ennemie moins dangereuse du style que la virtuosité produite par l'excès d'analyse. J'ai déjà dit plus haut ce que je pense du désordre de la facture et de la négligence systématique dans l'exécution des œuvres ¹.

La fausse simplicité des archaïsants, qui taillent des statues à coups de hache, peignent avec un balai, n'importe comment, brosent des fleurs en carton et des bonshommes estropiés, construisent, sous prétexte de simplicité, une musique acide et râpeuse, ne nous font grâce d'aucune dureté harmonique, tous ces tâtonnements de sauvages, qu'exaltent certains critiques irrités par les sottes fadaïses de l'académisme, aboutissent, eux aussi, au mépris de la logique, à l'irrespect de la matière, et dépouillent également les créations artistiques de toute originalité. Sur la « dyade indéfinie » du simple et du complexe, de la synthèse et de l'analyse, du brutal et du raffiné, la personnalité, le style se trouvent en un

1. Voir plus haut, p. 175 et suivantes.

certain point. Dès qu'on s'en éloigne excessivement, dans un sens ou dans l'autre, on perd cette qualité par laquelle un cœur humain exprime clairement ses rythmes propres et transmet une émotion à d'autres êtres.

Où commencent l'excès d'analyse et l'excès de synthèse? Rien de fixe à cet égard. Le bon sens, la probité, le tact de l'artiste peuvent seuls le lui apprendre. A lui de vivre pleinement, fièrement, ardemment pour élargir sans cesse le champ de sa sensibilité et puis d'œuvrer ensuite avec candeur, en bon élève appliqué mais libre, intelligent et spontané, en amoureux fervent et sincère. Il trouvera sa forme ainsi. Le meilleur sermon de Massillon était, au dire de cet orateur, celui qu'il savait le mieux. Sans doute il faut travailler patiemment, scrupuleusement. Mais il ne faut pas que la harangue sente l'huile. Rien de trop, ni en plus ni en moins. Le bon sens, dont le nom seul fait lever les épaules à tous les êtres compliqués, est, quoiqu'on fasse, le seul régulateur du style et de la beauté.

Et puis à la mode d'intervenir après, non point la mode qui terrorise le prétentieux hanté par la crainte du ridicule, la mode qui souffle le ton rare au diviseur de reflets et la dissonance inédite au coupeur de comas en quatre, mais la mode qui dirige l'animal sociable dans son légitime désir de plaire et de s'exprimer clairement. Malgré tous ses défauts, elle est la part nécessaire et bienfaisante du milieu dans le progrès artistique. Changer, en français, se dit *modifier*. Sous peine de mort, il faut que l'art, comme toutes choses, se *modifie* sans cesse, se mette à la mode insensiblement mais continuellement.

Lorsque le pape Pie X, dans un *motu proprio* célèbre, voulut régenter la musique d'église, il crut qu'il pouvait figer sous une forme du passé les inspirations religieuses de l'avenir et méconnut ainsi les droits de la mode, avec une étroitesse dogmatique que beaucoup d'esprits éclairés, mais faussés par l'intellectualisme contemporain, ne craignirent pas de célébrer. « Une composition musicale ecclésiastique, disait-il est d'autant plus sacrée et liturgique que, dans le mouve-

ment, l'inspiration et le goût, elle se rapproche davantage de la méthode grégorienne; elle est d'autant moins digne de l'église qu'elle s'éloigne davantage de ce souverain modèle. » (Ch. II, § 3.) En d'autres termes, de par l'église, défense à Dieu d'inspirer un symphoniste et voici la *Messe en ré* de Beethoven, voici le *Prélude de Parsifal*, ces chefs-d'œuvre de sentiment religieux, voici le *Tuba mirum* de Berlioz avec ses timbales, — frivoles sans doute! — définitivement expulsés de nos cathédrales. Au moment où les esprits les plus distingués du clergé s'efforcent, à tort ou à raison, de démontrer que l'esprit moderne et l'esprit catholique ne sont nullement inconciliables, on commet cet illogisme étrange : on interdit au compositeur d'exprimer sa pensée, fût-elle infiniment chrétienne et pieuse, par la voix de l'orchestre, harmonieuse conscience de l'humanité nouvelle. Et voilà jusqu'où peut aller la croyance stérilisante à la valeur absolue des formes. En vertu d'un criterium ridicule, les plus secs gribouilleurs de « neumes » s'arrogeront le monopole de l'inspiration religieuse et le céleste « Sanctus » de la *Missa solemnis* sera traité par eux de composition profane!...

J'ai vu, dans mon enfance, le mécanisme de toute évolution artistique fonctionner, sous une forme si simple et si claire, avec ses deux facteurs principaux, la *mode* et la *personnalité*, que je ne résiste pas à l'envie d'en rapporter ici les circonstances.

La petite ville de Basse-Bretagne où habitaient mes parents possédait plusieurs peintres-vitriers. L'un d'eux, un ivrogne bellé, que l'on nommait par antiphrase « Kôfic-dour » (petit ventre d'eau), excellait à décorer d'enseignes éblouissantes les magasins de la localité.

Lorsque, revêtu de sa blouse blanche, éclaboussée de taches multicolores, il grimpait à l'échelle double pour écrire sur une façade : *Débit de Boissons*, Kôfic-dour, assoiffé d'idéal autant que de tafia, ne manquait point de s'écrier dévotement : « Que le dieu des beaux-arts inspire mes pinceaux! » Le dieu des beaux-arts favorisait cet humble serviteur; il lui suggé-

rait des formes de lettres inouïes et des couleurs stupéfiantes. J'aimais à le regarder peindre, tandis que ma bonne bavardait avec les commères, et je contemplais ses inventions calligraphiques bouche bée.

Ses confrères n'avaient pas autant d'audace que lui; sur l'entablement des boutiques, ils moulaient des caractères plus sages. Une année pourtant, Kôfic-dour fit école. N'imagina-t-il point de barrer tous ses A majuscules avec une ligne brisée, en forme d'accent circonflexe à l'envers, au lieu de l'horizontale classique! Cela me parut une trouvaille de génie. Je l'imitai sur mon ardoise. Et cette fois, il faut le croire, les autres peintres du pays partagèrent mon admiration, car on ne vit bientôt plus, sur toutes les enseignes, que des A majuscules barrés à la nouvelle mode, par des angles renversés.

Si nous dégageons de cette historiette la morale qu'elle comporte, nous en concluons sans peine que la personnalité la plus accusée d'un artiste n'a de valeur évolutive et, par conséquent, d'efficacité réelle que dans la mesure où la mode consacre ses trouvailles et les transmet à la postérité, et que la mode, ne consacrant et ne transmettant qu'une très petite part d'entre elles, un créateur très original peut fort bien ne pas fournir à son art plus d'éléments viables qu'un auteur considéré comme dépourvu d'originalité. Les A barrés en chevron de Kôfic-dour sont peut-être la seule de ses innovations qui ait influencé l'art de l'enseigne dans le Haut-Léon, parce que la mode a bien voulu s'en emparer. Or, quand j'y repense, je n'oserais même pas affirmer que cet ivrogne fut réellement l'inventeur du nouveau caractère. Il l'a propagé, c'est certain, mais ne le tenait-il pas d'une autre personnalité moins exubérante et moins fertile que la sienne?

D'ailleurs de quoi est faite une personnalité dite très originale? La plupart du temps beaucoup moins d'une richesse d'invention extraordinaire que de l'emploi systématique de quelques formules, toujours les mêmes. Un homme qui a beaucoup d'idées et leur trouve un très grand nombre

d'expressions diverses est un génie, mais ne passe nécessairement ni pour un novateur, ni pour un créateur exceptionnel.

Voyez, par exemple, Liszt et Wagner. A ne juger ces maîtres que par la fertilité inventive, il paraît aujourd'hui certain que le premier était plus remarquablement doué que le second. Le public contemporain ne s'en est pas aperçu. Le public ne sait jamais gré à un artiste de se renouveler; au contraire, il aime les spécialistes et le plaisir intellectuel de *reconnaître* est chez lui si grand, que les redites sont le plus sûr élément de succès d'un créateur.

Pourquoi ne pas prendre un autre exemple parmi des compositeurs tout à fait contemporains? M. Debussy passe, aux yeux de bien des gens, pour un novateur absolu. Est-on sûr qu'il soit pourtant l'inventeur des tournures de phrases et des groupements harmoniques qui caractérisent aujourd'hui sa manière? Je n'entends pas insinuer par là que ce compositeur soit incapable de trouvailles personnelles, mais je ne suis pas certain que ces dernières constituent la partie la plus remarquée de son œuvre. Et je me demande, en revanche, s'il n'aurait pas emprunté à quelques devanciers les formes dont l'emploi systématique est qualifié de « debussysme ». Kôfic-dour avait imaginé, pour ses enseignes, bien des fioritures qui ne lui attirèrent pas d'imitateurs et qu'on ne sût point apprécier, tandis que ses A chevrons lui valurent le rang de chef d'école, parmi les barbouilleurs du canton. C'est ainsi que, de nos jours, M. Eugène Grasset, qui a tant innové dans le domaine décoratif, est surtout connu par le caractère d'imprimerie qui porte son nom et qui, soit rencontre fortuite, soit imitation voulue, n'est autre que l'elzévir compact de la Renaissance.

Il est si difficile de découvrir la part d'invention réelle dans une œuvre artistique! Prenez, par exemple, les productions de jeunesse d'un grand génie. Si vous êtes son contemporain et que vous examiniez ses œuvres à leur apparition, il vous sera presque toujours impossible d'y reconnaître le germe d'une personnalité future. Plus tard, au contraire, quand vous aurez

vu éclore les chefs-d'œuvre de ce maître, il vous deviendra fort aisé de discerner, jusque dans ses premières créations, les prémices de son originalité future.

Et puis les ressemblances d'un auteur avec un autre dérivent de tant de causes, sont soumises à tant d'influences diverses ! Combien de rencontres fortuites, qui semblent le résultat d'imitations voulues ! N'est-il pas fort naturel cependant que les producteurs d'une même époque réagissent de même sorte à des conditions de milieu identique ?

Enfin des ouvrages qui nous paraissent, quand nous les voyons pour la première fois, presque pareils à ceux d'un autre auteur perdent ce caractère de ressemblance lorsqu'on les étudie de plus près.

Si bien que la personnalité est un phénomène relatif de plus à ajouter à la série infinie des phénomènes relatifs : elle tient autant au spectateur, à l'auditeur, au lecteur qu'au peintre, au compositeur ou à l'écrivain eux-mêmes.

Je n'ai pas raconté l'histoire de mon peintre-vitrier et n'en ai pas déduit les conséquences qu'elle me semble comporter, pour mépriser les personnalités fortes — les seules, au fond, qui soient intéressantes, — ni pour exalter inconsidérément les bienfaits de la mode, mais pour remettre au point leurs relations, altérées en sens contraire par le snobisme et les petites coteries. Il ne s'agit pas de s'agenouiller devant la mode, ni de lui faire de lâches concessions. C'est une maîtresse tyrannique, à laquelle il sied de résister souvent ; mais c'est une maîtresse dévouée, puissante, plus perspicace qu'on ne veut bien le dire et ses services demeurent indispensables, même à celui qui devance les goûts d'une si capricieuse personne.

S'il est misérable de la flatter, et fou de chercher à prévoir ses sourires du lendemain, il est encore plus insensé de vouloir la violenter. Elle se donne à qui lui plaît, quand il lui plaît. Prétendre la contraindre à l'obéissance est aussi enfantin que de frapper la terre du pied, pour forcer le globe à changer de direction dans l'espace. C'est pourquoi la course à l'originalité est un leurre, et nos ancêtres se montraient plus sages et plus

réellement artistes que nous, qui sculptaient mille et mille fois la Vierge dans la même pose, portant l'enfant Jésus de la même manière, ou qui se servaient sans scrupule, pour leur sonate, de la tournure mélodique utilisée déjà par plus de cent confrères. Chaque artiste doué, créant ses formes intimes d'expression, y mettait assez de son empreinte individuelle pour nous toucher encore, et faire palpiter devant nous des créations vivantes. C'est en prétendant fabriquer à tout prix du nouveau qu'une race, un peuple, un siècle n'ont plus d'école, ni de style. Quand on aura demandé depuis assez longtemps aux symphonistes de découvrir des accords nouveaux, aux peintres d'alambiquer des colorations inédites, aux littérateurs de disloquer la syntaxe et d'hypertrophier le dictionnaire, on aura créé des virtuoses merveilleux, mais on aura tué l'art.

Laissez donc à la mode le soin de faire évoluer le goût des belles choses ! Elle ira moins vite, mais elle fera de la besogne plus durable que vos briseurs de traditions, car elle constitue un élément de variation autrement puissant que tous les efforts de l'individualisme le plus outrancier.

J'ai suffisamment défendu les droits du style individuel contre les déformations que lui imposent les dogmes des différentes écoles, la virtuosité ou l'anarchie technique, pour avoir le droit de plaider de la sorte, en faveur de la mode, contre les prétentions d'une originalité systématique et artificielle. La liberté de l'artiste est son bien le plus sacré, mais c'est une liberté relative, limitée par les exigences supérieures de la logique et du sentiment. Et c'est encore le sens commun qui peut seul déterminer les frontières respectives de la mode et de la personnalité, de l'évolution et de la tradition. Ces frontières ne sont pas fixes ; qui prétendrait les marquer par des bornes immuables ferait preuve d'un esprit peu philosophique.

Je viens d'emprunter, sur ce sujet, une anecdote à la peinture en bâtiment. Je finirai par un exemple tiré de l'art égyptien. Dans ses collections, le Louvre possède une cuiller à fards, sculptée sur les bords du Nil, voici plusieurs millénaires. Elle représente, avec un très faible relief, un esclave à demi nu

tenant lieu de manche et portant sur l'épaule un fardeau de forme ovale, qui sert de partie creuse à la cuiller. Au milieu des autres ouvrages du même pays, cet ustensile surprend par son caractère japonais : technique, réalisme de l'expression, mouvement et sentiment décoratif de l'ensemble, tout, jusqu'au type et à l'anatomie du personnage, ferait croire à l'amateur non prévenu qu'il a sous les yeux une pièce nippone, fabriquée il y a tout au plus quelques centaines d'années. Il s'est donc trouvé en Égypte un artiste, probablement isolé, dont la personnalité inclinait précisément vers les formes qui caractérisèrent trente ou quarante siècles plus tard l'art extrême-oriental. Voyons-nous que cette tendance nettement originale ait influencé l'art égyptien ? Pas le moins du monde. Le réalisme qui se rencontre dans nombre de statues, au pays des Pharaons, ne se confond aucunement avec l'impressionnisme japonais, et le japonisant sans le savoir qui sculpta cette cuiller en bois, non seulement n'exerça aucune action efficace sur le goût de son pays, mais peut-être y déplut-il, et sûrement il ne songea pas à se faire gloire de modeler un peu différemment de ses contemporains.

Le temps n'était pas encore venu où le musicien rougirait d'employer les mêmes harmonies que son confrère, où le littérateur, pour remporter le prix au concours de nouvelles, écrirait dans un langage éminemment original : « Le tiroir béa, nanti d'un revolver », où il devait y avoir autant de styles que d'architectes et où le flacon à parfums lui-même, soucieux d'étonner les foules, cesserait d'être cylindrique, sphérique ou rectangulaire, pour affecter la forme ingénieuse d'une fonte de pistolet ou d'un gigot de mouton.

Que l'on envisage ces problèmes sous le jour du gros bon sens, comme je viens de le faire, ou que l'on y pense avec toutes les délicatesses de l'idéalisme le plus exalté, si l'on est de bonne foi, on aboutit à la même conclusion. Les rôles respectifs du goût général et du goût individuel n'ont pas une valeur absolue et l'on y peut appliquer ce que Mæterlinck écrit dans *la Vie des Abeilles*, en parlant de la Nature :

« Elle sanctionne l'instinct de la masse obscure, l'injustice inconsciente du nombre, la défaite de l'intelligence et de la vertu, la morale sans hauteur qui guide le grand flot de l'espèce et qui est manifestement inférieure à la morale que peut concevoir et souhaiter l'esprit qui s'ajoute au petit flot plus clair qui remonte le fleuve. Pourtant est-ce à tort que ce même esprit se demande aujourd'hui si son devoir n'est pas de chercher des vérités, par conséquent les vérités morales aussi bien que les autres, dans ce chaos plutôt qu'en lui-même, où elles paraissent relativement si claires et si précises. Il ne songe pas à renier la raison et la vertu de son idéal, consacré par tant de héros et de sages, mais parfois il se dit que peut-être cet idéal s'est formé trop à part de la masse énorme dont il prétend représenter la poésie diffuse. »

Et Maeterlinck ajoute, à la fin du même chapitre : « Au surplus, quand rien ne serait vrai de ce qui précède, il resterait à l'esprit élevé une raison simple et naturelle pour ne pas encore abandonner son idéal humain. Plus il accorde de force aux lois qui semblent proposer l'exemple de l'égoïsme, de l'injustice et de la cruauté, plus du même coup il nous apporte les autres qui sommeillent : la générosité, la pitié, la justice, car dès l'instant qu'il commence d'égaliser et de proportionner plus méthodiquement les parts qu'il fait à l'Univers et à lui-même, il trouve à ces dernières lois quelque chose d'aussi profondément naturel qu'aux premières, puisqu'elles sont inscrites aussi profondément en lui que les autres le sont dans tout ce qui l'entoure. »

Ce qui peut s'exprimer, en un français plus terre-à-terre : « Mes voisins ont leurs goûts à eux, ils ont le droit de les avoir ; mais j'ai aussi les miens qui ne sont pas moins légitimes. Puisque nous vivons ensemble, réagissons les uns sur les autres, fraternellement, eux me guidant dans mon évolution et moi les entraînant dans la mesure de mes forces et de mes sensations personnelles. En marchant ainsi de concert, nous ferons de bonne besogne. Tous ensemble nous volerons de l'avant, sur les ailes d'œuvres vivantes, fortes et naturelles. »

CHAPITRE XIV

Objet — Sujet — Forme et Matière.

Me voici bientôt parvenu à la fin de ce livre, consacré à l'analyse du phénomène artistique, et je n'ai pas encore donné de définition de l'art. Mais est-il bien nécessaire de le définir? Quand nous jouissons d'un tableau impressionnant, d'un joli papier de tenture, d'un opéra ou d'une sonate, d'un discours ou d'une description bien tournée, nous discernons très bien le plaisir que nous en éprouvons, sans qu'il soit besoin d'assigner des limites à cet agrément spécial, pour le distinguer de tout autre genre d'émotions.

Je n'ai pas non plus défini la beauté; elle n'est probablement pas définissable. Elle n'est pas une; elle varie indéfiniment suivant les races et les individus qui la cultivent; et nous savons également très bien, sans aucune confusion possible, quelle sensation particulière nous fait déclarer une tragédie, une fresque, une symphonie belle *par rapport à nous*, c'est-à-dire conforme à nos goûts.

Ce qui intéresse le psychologue et l'esthéticien, dans le phénomène artistique, ce n'est du reste pas l'œuvre d'art elle-même, — elle n'a jamais de valeur en soi, — mais c'est la propriété inhérente à cette œuvre de provoquer, chez certains individus, des émotions humaines de même ordre que celles ressenties par son créateur.

Or j'ai analysé, dans le présent ouvrage, le plus clairement que j'ai pu le faire, le premier stade de ce mécanisme délicat,

J'ai montré le créateur, sous l'empire de chaque émotion vive, prenant ou subissant une attitude caractérisée par des rythmes propres. Et ces rythmes, qui dépendent à la fois de l'émotion suggérée (imitation du phénomène naturel) et de la personnalité de l'artiste (style), j'ai examiné comment celui-ci les reproduit matériellement au moyen de sons, de lignes, de couleurs, qui fixent et conservent à jamais les rythmes de l'attitude créatrice. Le toucher, au sens large du mot, m'est apparu comme le facteur primordial de cette transposition mystérieuse.

Dans la conclusion qui va suivre, je montrerai l'œuvre d'art provoquant l'émotion de l'amateur par un processus rigoureusement inverse (Rythme de l'œuvre, attitudes suggérées par ce rythme, éclosion d'une émotion humaine corrélative à l'attitude suggérée).

Dès lors je n'ai pas besoin de définir l'art autrement que comme la *transmission d'une émotion quelconque par l'intermédiaire d'un rythme naturel stylisé*, sans qu'il y ait rien de fixe ni d'absolu dans cette transmission. Elle dépend moins de l'œuvre même que d'une concordance physiologique, d'une sorte de résonance entre chaque créateur et les individus accordés au même diapason que lui.

Il est utile toutefois de nous demander non point quel est le criterium de la beauté — nous le chercherions vainement, car il n'existe pas, — mais à quoi tient, dans le chef-d'œuvre, cette vertu transmissive. Est-ce à son objet, à son sujet, à sa forme ou à sa matière? La solution d'un tel problème sera la conséquence directe, le résumé de la théorie mécanique de l'art que je viens d'esquisser.

Puisque je donne à toute émotion esthétique le rythme pour origine, il va sans dire que ce n'est ni l'objet, ni le sujet d'une œuvre qui lui confèrent, à mes yeux, un caractère artistique.

C'est l'erreur de beaucoup de grands esprits, généralement des philosophes idéalistes, personnellement dépourvus de sensibilité au son ou à la couleur, d'affirmer que l'œuvre d'art est celle qui améliore la société, qui a pour but d'accroître la

fraternité des hommes ou leur moralité. Les partisans de cette théorie déclareront, comme Platon, que le beau « c'est la splendeur du vrai », ou, comme Tolstoï, que l'art est le langage international pour la transmission des nobles pensées. Un tel criterium, où la joie sensible, le plaisir rythmique n'entrent pour aucune part, les amène à juger, avec le romancier russe, que la *Tétralogie* de Wagner n'est pas une œuvre d'art, parce que, n'étant pas habitués aux sonorités wagnériennes, ils n'en éprouvent pas d'agrément auditif, et que l'histoire de Joseph vendu par ses frères, racontée n'importe comment, pourvu qu'elle soit intelligible, est un chef-d'œuvre artistique, parce qu'elle est émouvante sentimentalement, parce qu'elle est édifiante.

Il suffit, pour démontrer leur erreur, de leur opposer les jouissances très réelles et très sincères qu'une âme d'artiste — je parle intentionnellement leur langage spiritualiste — ressent en présence d'une œuvre de décoration pure, à la vue d'une porcelaine de Chine, à l'audition d'une fugue de Bach. Cette jouissance peut aller jusqu'aux larmes. Que Tolstoï la nie, cela prouve simplement qu'il ne la ressent pas mais ne démontre aucunement qu'elle n'existe point. Et, s'il m'objecte que le plaisir causé par la vue d'une étoffe chatoyante ou par l'audition de riches accords ne diffère pas essentiellement du plaisir causé par un mets bien préparé ou par des caresses habiles, je le lui concéderai volontiers, en lui faisant observer que la cuisine et la volupté sont aussi des arts, puisqu'ils comportent création volontaire et sélection de rythmes sapides ou tactiles. Ce sont des arts moins nobles et beaucoup plus limités dans leurs expressions que la musique ou que la peinture, mais ce sont des arts tout de même, une sauce ou un baiser pouvant avoir du style, tout comme une sonate ou un rinceau.

On peut nier d'un seul coup tout l'art du Japon, tout l'art musulman, où la pensée n'entre que pour une part minime. On peut les nier, parce que les mots permettent les énonciations les plus absurdes. Mais refuser le caractère artistique à

un laque de Kôrin ou a une arabesque de l'Alhambra, c'est se placer systématiquement, pour juger l'art, à un point de vue qui est en dehors de l'art. Une commode de Boulle ou un candélabre de Riesener ne sont ni plus ni moins artistiques que les *Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt. Ils ne touchent pas, comme ce tableau, notre sentimentalisme; ils ne nous suggèrent pas autant de pensées, mais ne sont pas moins émouvants que lui pour notre sens rythmique. Méfions-nous des affirmations des sociologues en matière d'esthétique. Un Tolstoï ou un Reclus sont des penseurs éminents, mais, quand il s'agit d'art, ils en parlent comme les aveugles des couleurs. Je ne les choisirais pas pour tapissiers.

Y a-t-il ou n'y a-t-il pas, dans un ouvrage humain, des rythmes naturels choisis et fixés par son auteur? c'est le seul point qui assure ou non à cet ouvrage un caractère artistique.

Éliminons donc immédiatement de notre discussion tous les phénomènes où l'homme n'entre pour aucune part. Discuter sur la laideur ou la beauté d'une fleur, d'un animal ou d'un paysage, ce n'est pas agiter un problème d'esthétique. Nous savons très bien qu'on ne peut pas se demander, sans être ridicule : ce zinia ou ce crocodile sont-ils artistiques? La Pointe du Raz est-elle une falaise d'art?... L'esthétique ne reprend ses droits que quand il s'agit de la représentation, par un homme, de la même fleur, du même animal ou du même paysage, Cette nature morte de Fantin-Latour, cette statuette de Barye, cette toile de Claude Monet nous semblent-elles de belles choses? La cuisine française est-elle bonne? Voilà des problèmes esthétiques.

Ne devons-nous pas accepter cependant le criterium de certains individus plus artistes, plus *esthètes* surtout que les sociologues qui, dans la définition de l'œuvre d'art introduisent, sous une autre forme, la notion de son objet, en déclarant que le caractère artistique de cette œuvre est intimement lié à son *inutilité*? S'ils prétendent par là qu'un objet pratique ne peut pas être une œuvre d'art, ils se trompent assurément. Car un pont ou un panier, dont la destination est

éminemment utilitaire, peuvent nous paraître laids ou beaux par suite d'un effort artistique dans leur fabrication. Ils peuvent témoigner nettement du style de l'ingénieur ou du vannier qui les construisirent. Il semble, néanmoins, que l'agrément plastique du pont ou du panier soit quelque chose d'inutile. Le pont serait aussi solide, le panier aussi commode, si leurs auteurs s'étaient préoccupés exclusivement de leur destination matérielle. Le criterium de l'inutilité serait donc juste si la beauté d'un pont ou d'un panier ne pouvaient s'obtenir que par le placage de vains ornements. Mais rappelons-nous ce que nous avons dit de la beauté architecturale¹, et de la beauté organique¹ et nous serons bien forcés de convenir que notre pont ou notre panier peuvent être esthétiquement beaux en vertu de leur seule adaptation à leur fonction normale et que, par suite, cette beauté ne dérive pas du tout d'un caractère de luxe surajouté à leur caractère utilitaire.

S'il faut intervention humaine et stylisation pour qu'il y ait œuvre d'art, il n'est pas nécessaire, en effet, que cette stylisation ait eu pour but, dans l'esprit de son auteur, la beauté esthétique de l'œuvre. Il est fort probable que l'ingénieur qui a construit le viaduc de Morlaix, pour le passage du chemin de fer de Paris à Brest, n'avait d'autre objectif que de concilier l'économie à la solidité, en choisissant le mieux possible les pierres de cette immense construction et la forme de ses arches. Et pourtant il a fait une œuvre dont le style paraît, à un très grand nombre de personnes, supérieur, c'est-à-dire plus clair et plus individuel, que celui du pont Alexandre III, avec toutes les inutilités malheureusement ajoutées à sa courbe hardie. Le viaduc de Morlaix est une œuvre d'art.

Un cuirassé ou une automobile seront, du même chef, des œuvres d'art, dans la mesure où leur style peut témoigner de l'individualité des ingénieurs qui les ont construits. Il est permis de discuter esthétiquement de leur beauté ou de leur

1. Voir plus haut, p. 119 et suivantes.

2. Voir plus haut p. 179 et suivantes.

laideur. On peut constater, par exemple, qu'au fur et à mesure que leurs formes répondent plus parfaitement à leurs fonctions ils deviennent plastiquement plus beaux. Si une vieille voiture, un cabriolet du temps de Louis-Philippe, nous semblent moins ridicules, moins démodés qu'une automobile datant seulement de dix ou quinze années, c'est que, sous Louis-Philippe, la voiture était déjà un instrument parfaitement adapté à sa fonction, tandis que la 26 H-P de 1890 n'était encore qu'un appareil très imparfait en tant que véhicule automatique.

Toutefois il faut bien se rendre compte que le caractère d'art d'une création humaine n'est pas quelque chose d'absolu. Les éléments esthétiques de l'émotion que nous cause la vue d'un pont gigantesque sont évidemment beaucoup moindres — parce que représentant une part d'émotion humaine beaucoup plus réduite — que les éléments esthétiques de notre émotion en face d'une fresque de Raphaël. Tout est relatif et l'espèce de beauté organique que présente une machine à vapeur ou une dynamo excellente est vraiment trop peu de chose pour justifier le titre d'École des *Arts et Manufactures* donné à l'établissement où l'on apprend à des ingénieurs à bien construire ces appareils. Ce qui ne veut pas dire qu'une cathédrale ne soit pas une œuvre aussi artistique que les tableaux et les statues qu'elle renferme. J'ai soutenu plus haut l'éminence rythmique de l'architecture parmi tous les arts et ne m'en dédis point. Mais, dans un monument (et c'est en cela que les apôtres de l'inutilité sont *relativement* dans le vrai), les préoccupations utilitaires et les préoccupations esthétiques de l'architecte peuvent varier suivant des proportions presque illimitées. Ne soyons jamais dogmatiques dans aucun sens : la vie ne tolère pas les catégories. Encore ne faut-il pas exagérer non plus dans l'autre sens ni refuser tout caractère artistique à des créations utilitaires de l'esprit humain. Et finalement nous repoussons sans crainte toutes les théories qui prétendent placer le caractère artistique d'une œuvre humaine dans son objet. L'inutilité n'est pas,

à cet égard, un criterium plus certain que la moralité : elle n'est qu'une indication relative.

Ce n'est pas davantage dans le sujet d'une œuvre qu'il faut chercher ce caractère distinctif. D'ailleurs presque aucun esthéticien, peut-être aucun, n'a jamais soutenu *directement* une pareille thèse. Et pourtant ce sont les questions de sujet qui déterminent au fond les jugements de la plupart des critiques d'art, sans doute à leur insu. Et ce sont aussi des questions de sujet qui divisent généralement les écoles.

Nul plus que M. Péladan, écrivain pourtant sensible à la beauté ou, pour mieux dire, à un certain genre de beauté, ne s'est fait l'apôtre résolu du sujet en art. Dans une très intéressante Lettre, adressée au directeur des *Arts de la Vie*, lettre à laquelle j'ai déjà fait illusion¹, il écrivait, il y a quelques années :

« Laissons les sujets : vos peintres seraient capables de reproduire le buisson tout seul sans la Vierge, sans les Prophètes ; leur touche serait celle du peintre de décors. Que les motifs soient changés, rien de plus naturel, mais qu'il n'y ait plus de motif, cela m'étonne. Je ne plaide ni pour l'anecdote, ni pour l'allégorie, ni même pour le style. » C'est parfait et vous croyez peut-être qu'en effet le sujet ne préoccupe aucunement M. Péladan. Mais alors pourquoi ajoute-t-il immédiatement cette phrase déconcertante : « Il y a deux motifs, deux seulement essentiels, la forme humaine et la personnalité humaine ».

Voilà bien la plus gratuite des affirmations ! Et pourquoi ce souci de créer une hiérarchie des motifs basée sur une préférence personnelle érigée en dogme ? C'est l'opinion de M. Péladan ; au nom de quelle certitude prétend-il nous l'imposer ? Et, s'il nous l'impose, je veux bien qu'elle ait une origine philosophique — discutable — mais je lui refuse énergiquement toute valeur esthétique. A moins que M. Péladan ne veuille pas exprimer par là que, sans l'intermédiaire

1. Voir plus haut p. 144.

du geste humain, il n'y a pas de stylisation. D'accord! Mais un paysage de Poussin ou de Claude Lorrain, de Corot ou de Claude Monet est un véhicule rythmique au même titre qu'une vierge de Mantegna ou qu'une déesse de Titien; Amiel l'a dit avec juste raison, un paysage est un « état d'âme », tout comme un visage peint par Léonard ou par Rembrandt. Et puis, si l'affirmation de M. Péladan était vraie, que deviendraient l'architecture et la musique, qui ne peuvent jamais avoir pour motif la forme humaine, et qui n'ont même pas forcément la personnalité humaine pour source directe? D'ailleurs, dans le répertoire humain, où le pontife idéaliste cantonne l'art pictural, il réduit encore le nombre des sujets. Il élimine, par exemple, les portraits, du moins toute une catégorie de portraits, de son Louvre idéal. « J'avoue, dit-il, que les portraits des rois, des nobles et des prélats m'assomment comme m'eussent assommé les originaux; la valeur historique ne pèse rien devant mon imagination. Le tableau-document, si prisé des escribouilles, me semble bon pour l'Ecole des Chartes. C'est dire que l'exposition d'un portrait contemporain de fonctionnaire constitue un scandale et un attentat contre l'art! » J'en tombe d'accord avec M. Péladan, la valeur historique d'un portrait n'entre pour aucune part dans sa valeur artistique. Mais ce n'est pas un criterium esthétique! Parce que Bossuet fut un évêque assez connu, cela empêche-t-il la représentation de ce prélat par Rigaud d'être un chef-d'œuvre? Et voyez-vous que l'Erasmus de Holbein ou le M. Bertin d'Ingres n'aient pas le droit de voisiner avec la Joconde?

Plus loin, le même auteur, renchérissant de haine contre la représentation du costume contemporain, affirme encore : « Il reste le visage et le nu : mais comme les visages même illustres sont décevants! Franck, Villiers, Hello étaient laids, Wagner a-t-il l'aspect de son œuvre, et Balzac? Zola ne ressemble-t-il pas à une caricature, et Littré? »... Des mots! des mots! Le Verlaine et le Daudet de Carrière sont de purs chefs-d'œuvre. Le portrait que M. René Ménard a fait de son

père, et qui est au Musée du Luxembourg — je cite tout à fait au hasard parmi les œuvres contemporaines — passera peut-être un jour pour aussi beau que n'importe quel Tintoret.

Tout l'article que je cite est plein de dogmes du même genre. M. Péladan repousse la représentation du moderne. Or en quoi, je vous le demande, un automobiliste équipé comme un monstre, et qui fuit dans le crépuscule, tel le démon de la vitesse, est-il moins beau que le guerrier bardé de fer chevauchant sa lourde haquenée? En quoi la femme moderne, fine, nerveuse, intelligente et sensible vous semble-t-elle, *a priori*, un modèle inférieur à la Florentine du xv^e siècle? Ce n'est pas un artiste, certes non! mais un littérateur, uniquement préoccupé du sujet des œuvres d'art, qui parle de la sorte et qui écrit encore : « Lorsque le fabuliste se dit devant un bloc :

Sera-t-il dieu, table ou cuvette?

il pose la question des modes. Quelle différence y a-t-il entre Vénus et Mme Récamier, sinon que l'une correspond à une notion synthétique et représente la qualité d'un rayonnement universel, tandis que l'autre ne manifeste qu'une individualité d'une grâce personnelle ayant sa date et son lieu. Gérard a fait un chef-d'œuvre en comparaison d'une Vénus de M. Bouguereau. Mais celui qui réaliserait Vénus l'emporterait sur Gérard. Quand Rubens nous montre Kypris lourde, grasse, et en viande plutôt qu'en chair, avec les tons que l'on voit à l'étal des bouchers, il évoque l'idée de Maritorne : la mère d'Eros ne pourrait se mêler à la Kermesse. »

Ce qu'il y a de délicieux, c'est que, condamnant aussi d'un trait de plume toutes les natures mortes, le même idéaliste écrit quelques pages plus loin : « On peut dire que l'œuvre d'art doit avoir une âme¹, mais si on me dit qu'un intérieur, c'est-à-dire une cheminée et des fauteuils dégagent de l'âme

1. On peut le dire si l'on est spiritualiste, mais je ne vois pas que cette proposition soit irréfutable, ni même parfaitement claire.

ainsi que les fleurs et les fruits, je ne comprends plus, c'est trop littéraire pour moi. » Vraiment, M. Péladan trouve trop littéraire d'affirmer qu'un fauteuil ou une poire aient une âme? Alors pourquoi écrivait-il la même année, dans la même revue : « Le jour où l'homme primitif préféra un pot à un autre, sans regarder à sa commodité, pour la satisfaction des yeux, la sensation esthétique commença... A mesure qu'il évolua, il devint de plus en plus sensible à ce caractère mystérieux et insaisissable qui lui donnait du plaisir... L'homme possède la faculté de sentir par la contemplation les qualités immatérielles des objets... Car, j'en demande pardon à l'Université actuelle, la qualité qui fait un chef-d'œuvre d'un pot matériellement semblable à un autre¹, cette inflexion des lignes, cette ineffable modulation de galbe que nulle règle n'exprime et qui n'existe en somme que par le divin hasard de l'inspiration, est immatérielle comme l'âme qui la perçoit. »

M. Péladan veut-il, oui ou non, qu'un pot ou un fauteuil aient ou n'aient pas une âme?... Je le lui concède volontiers, la « littérature » n'est pour rien dans la beauté d'une œuvre d'art. Les symbolistes furent moins des artistes que des philosophes dévergondés. Dans un plafond allégorique, ce qui est beau ce n'est pas le sujet choisi par le peintre, mais la somme d'émotion exprimée par des moyens picturaux. Quand Callot burine les Misères de la Guerre, il représente, dans une de ses planches, un pendu dont la jambe de bois se balance en l'air tristement inutile. Il produit de la sorte un effet littéraire amusant et touchant à la fois, mais qui n'a rien d'artistique en soi. L'art de Callot, c'est le grouillement pittoresque du dessin, ce sont les lignes heureusement combinées, le rapport des taches, c'est tout le côté plastique et coloré de la gravure². Le musée du Trocadéro possède un petit mou-

1. Mais non! il ne lui est pas matériellement semblable.

2. Presque toutes les caricatures des journaux illustrés, *Simplicissimus*, *Rire*, etc., n'ont qu'une valeur littéraire où le style n'entre pour aucune part. Ce qui fait la différence entre les grands caricaturistes et les simples amuseurs, c'est que tout l'intérêt des uns tient aux légendes de leurs dessins et

lage de « miséricorde », pris je ne sais où, représentant une jeune femme laborieuse, qui travaille à la lueur d'une lampe tardive, cependant qu'armé d'un grand soufflet, le diable volète sournoisement derrière elle et cherche à éteindre la petite flamme vacillante. Toute la sculpture du moyen âge est pleine de ces détails spirituels ; ils s'ajoutent à la beauté artistique d'un art exquis, mais n'en font point partie intégrante. On peut soutenir que la *Viande de Boucherie* de Rembrandt ne renferme pas autant d'émotion ni de pensée que les *Philosophes en méditation*, et que, par là, elle leur est humainement inférieure. Mais elle ne leur cède en rien artistiquement parlant, car elle n'est une représentation ni moins vigoureuse ni moins stylisée d'un rythme naturel.

Je l'ai déjà dit, presque tous les esthéticiens sont victimes de cette confusion entre le sujet des œuvres d'art et leur essence artistique. Taine lui-même, partant d'une triple unité (unité de style dans l'œuvre d'un artiste, unité de style entre maîtres d'une même époque, unité entre le style d'un temps et la vie de ce temps), Taine n'a-t-il pas écrit dans la *Philosophie de l'Art* : « Supposez que nous arrivions à marquer avec une netteté complète les différents états d'esprit qui ont amené la naissance de la peinture italienne, son développement, sa floraison, ses variétés et sa décadence. Supposez qu'on réussisse dans la même recherche pour les autres siècles, pour les autres pays, pour les différentes espèces d'art : l'architecture, la peinture, la sculpture, la poésie, la musique. Supposez que, par l'effet de toutes ces découvertes, on parvienne à définir la nature et à marquer les conditions d'existence de chaque art : nous aurions alors une explication complète des beaux-arts et de l'art en général, c'est-à-dire une Philosophie des Beaux-Arts ; c'est là ce qu'on appelle une esthétique. »

Eh ! non, mille fois non ! tout cela serait-il découvert et tous ces rapports fussent-ils établis et démontrés, nous ne connaî-

celui des autres dans le caractère synthétique de ces dessins, dans la justesse des gestes évoqués.

trions encore que l'élément extérieur de l'art, que son objet, que ses sujets les plus courants à telle ou telle époque. Nous n'aurions même pas soupçonné le caractère intime de la beauté, caractère qui tient, avant tout, aux qualités matérielles de chaque art, non point à ce qu'il dit ou cherche à dire, mais à la manière dont il le dit. L'histoire de l'art comporte évidemment la philosophie des sujets, mais l'esthétique n'est à proprement parler que la philosophie de la matière agencée par l'artiste en vue de provoquer chez d'autres hommes certaines sensations agréables ou suggestives.

— Analyser historiquement ou moralement l'*Oraison funèbre du Prince de Condé*, c'est faire ressortir de quelle sorte Bossuet célébra, dans son discours, le guerrier de Rocroi, en commentant avec toute l'urbanité d'un courtisan et toute la ferveur d'un évêque, la carrière et les sentiments chrétiens de son héros. Mais l'analyser, *comme œuvre d'art*, c'est examiner quels genres de période, quelles onomatopées, quelle syntaxe et quel vocabulaire servirent à l'orateur pour mener cette besogne à bonne fin, au plus grand consentement sensoriel de ses auditeurs. Ce serait trop peu pour l'artiste d'inventer la prosopopée finale : « Venez peuple, venez maintenant, mais venez surtout, princes et seigneurs!... » si toutes les vibrations d'un rythme et d'une sonorité quasi fluviale n'ajoutaient à cette figure de rhétorique des splendeurs musicales, qui lui confèrent un caractère évident de beauté matérielle, mesurable et plastique.

Si j'insiste là-dessus, si je tiens à ce que l'on ne confonde pas le sujet d'un chef-d'œuvre et la rythmique intime qui en est l'unique élément artistique, c'est que tout l'avenir de l'art est en jeu dans cette distinction.

Dites, avec les réalistes, que seuls les faits de la vie contemporaine et courante doivent servir de thème à l'artiste, qu'il ne faut pas peindre « l'accident » et que la falcon du drame lyrique moderne, assise au comptoir de la boulangerie-pâtisserie, pourra débiter symphoniquement des petits pains, vous défendrez là une esthétique du sujet, qui ne correspond cer-

tainement pas au besoin d'idéalisme de la majorité des hommes. Mais votre théorie aura surtout le défaut de passer à côté de la question. Ne croyez d'ailleurs pas davantage qu'en dehors de l'idéalisme, il ne saurait exister de beauté artistique. Ne dites pas que la réalité n'est belle que « quand elle réalise la notion intérieure qui existe chez nous ». Car, précisément, cette notion, cette rythmique intérieure n'est pas la même chez tous les êtres. Et ne vous illusionnez pas au point de prétendre que le peuple qui a vu la *Cène* de Vinci sourit de celle de M. Dagnan. Certainement non; il la préfère, et si vous affirmez, avec M. Péladan, que la représentation des dieux, des déesses, des princesses et des vierges offre *a priori*, sur tout autre sujet, une supériorité à peu près exclusive, scientifiques et socialistes vous répondront, non sans raison, que l'art a des chances alors de mourir avant qu'il soit longtemps et qu'en tous cas ils ne tiennent pas beaucoup à le voir subsister dans la cité nouvelle.

Ce qui cause une telle confusion entre le sujet de l'œuvre d'art et son essence esthétique, c'est que longtemps les rythmes stylisés furent presque uniquement employés à la glorification de certains mythes. On est arrivé de la sorte à identifier complètement l'émotion artistique et l'émotion spirituelle qui lui était constamment concomitante. Voyez, par exemple, la musique ou la peinture! Il est évident qu'au moyen âge, quand toutes les idées étaient mystiques, ce fut au service des idées mystiques que se vouèrent les génies d'un Fra Angelico ou d'un Palestrina. Mais de la longue association réalisée pendant des siècles entre la sensibilité esthétique et le sentiment religieux, ne concluons pas à une solidarité organique. La Renaissance a bien montré la possibilité du contraire. Les *Vierges* de Raphaël et les *Sybilles* de Michel-Ange sont parfaitement artistiques, tout en étant païennes, et notre admirable littérature du xvii^e siècle n'est rien moins que métaphysique. « Le langage scientifique est trop précis et trop net, il fait disparaître toute race de mystère, donc toute beauté... On ne peut pas être profond si l'on

est clair. » Ainsi s'exprime un savant, trompé par des simulateurs en continuelle pâmoison devant l'incompréhensible. A les voir si bien remplis de leur supériorité nébuleuse et méprisante de toute contingence limpide, on finit par croire que mystère et beauté sont synonymes. Est-ce que les Grecs pourtant, est-ce que Titien, est-ce que Racine, est-ce que Mozart furent profonds? Est-ce que les imagiers de nos cathédrales furent profonds? Et ne sont-ils point parfaitement beaux?

Dans un précédent chapitre¹, j'ai montré la différence essentielle de l'art et de la science, dans leur rôle imitateur et descriptif. Le style, c'est-à-dire la sélection subjective de rythmes imitateurs, nous est apparu comme la qualité essentielle de l'imitation artistique, et l'impersonnalité absolue de la description comme la qualité non moins essentielle des énumérations objectives, qui sont l'objet de toute science. Mais cela ne veut pas dire que j'en conclue le moins du monde à l'antinomie sociale de l'art et de la science, puisque je ne place ni dans l'objet ni dans le sujet de l'œuvre d'art son caractère artistique. Les progrès de l'esprit scientifique peuvent changer tous les thèmes des œuvres d'art, ils ne toucheront pas à l'essence du phénomène artistique, c'est-à-dire au style. Malheureusement la plupart des théoriciens parlent de ces choses en littérateurs. Ils ne sont généralement sensibles qu'à un seul art et oublient tous les autres. En quoi la musique, par exemple, pourrait-elle souffrir de l'abandon des sujets traditionnels en faveur de concepts plus neufs? En quoi cela changerait-il ses allures? Elle est un réactif si peu sensible aux évolutions de la pensée! Je vois beaucoup de musiciens qualifier de païen le *Requiem* de M. Gabriel Fauré. Or, j'ai beau faire, cette composition me semble au contraire très chrétienne et parfaitement conforme à l'esprit de la liturgie catholique. Qui de nous a raison? Peu importe! Reconnaissons seulement qu'il est fort difficile de distinguer une mélodie hérétique d'une mélodie orthodoxe. Tant qu'il y aura des

1. Voir plus haut chapitre VIII, notamment p. 131 et suivantes.

hommes, matérialistes ou spiritualistes, athées ou croyants, ils seront sentimentaux et l'archet pleurant sur les cordes sonores ou la trompette lançant ses éclatantes fanfares les fera délicieusement rêver ou tressaillir aux appels d'un dynamisme impérieux.

Pour les arts plastiques, il y a plus d'apparence que l'évolution des sujets influe sur leur destinée. Je ne parle pas seulement de la danse qui, dans une société moins chrétienne, reprendrait la place d'honneur qu'elle occupa dans des civilisations antérieures, mais encore de la peinture qui se ressentirait forcément de croyances philosophiques nouvelles dans le choix de ses représentations, — mais dans ce choix seulement et non dans son essence. Car je repousse énergiquement une proposition comme celle de M. Mauclair : « L'art n'est pas viable sans une symbolique qui résume et transpose les idées générales de l'époque ». Et pourquoi donc ? Voulez-vous représenter la lumière par une jeune femme versicolore, le transformisme par un souple jeune homme ? Je ne vous empêche aucunement de peindre Iris pour décorer un laboratoire d'optique, ou Protée pour orner un amphithéâtre de biologie. Je crois même que si vous voulez, coûte que coûte, des symboles, les vieux valent autant que tous ceux que vous pourriez inventer. Je suis sûr, en revanche, que cela ne sera jamais dans l'esprit de la science. Cela ne lui sera pas contraire non plus. C'est en *dehors* d'elle et rien ne sera changé dans le monde des formes et de la pensée. Loin de souffrir de l'abandon des thèmes mythiques ou des sujets concrets, dans une humanité que ne satisferait plus l'imitation directe des phénomènes naturels et qui peut-être même trouverait inutile, comme le font déjà beaucoup d'esprits scientifiques, la représentation sur une toile d'un corps humain ou d'un paysage, la peinture gagnerait au contraire à cette transformation du goût de devenir plus artistique, parce qu'elle se trouverait contrainte à des efforts exclusivement décoratifs. De même que la musique qui ne représente rien de concret, celle que les dilettanti appellent musique pure et qu'on nommerait mieux

musique décorative, apparaît la plus artistique de toutes, parce qu'elle est une stylisation plus complète des rythmes dictés au symphoniste par ses attitudes physiologiques, de même la peinture et la sculpture, en s'éloignant systématiquement de la copie du monde réel et en se stylisant davantage, acquerraient forcément aussi plus de style et, partant, un caractère plus foncièrement artistique. Car on peut, sans aucun paradoxe, considérer le côté abstrait de la décoration comme la limite de la synthèse sans laquelle il n'y a pas d'expression artistique.

Voici, par exemple, le lion. Quelle en est la représentation la plus artistique, j'entends celle qui offre à la fois le caractère le plus individuel quant à l'artiste qui l'a exprimé et le moins individuel quant au modèle représenté? Ce n'est sûrement pas le lion savamment empaillé, orgueil d'un Muséum. Ce n'est pas non plus le lion modelé par un animalier virtuose, dont les statues semblent des moulages destinés à l'enseignement de l'histoire naturelle. Mais regardez, au Louvre, l'admirable frise du palais d'Artaxerxès, dans les salles Dieulafoy. Et vous verrez là des félins en briques émaillées, dont les robes vertes et bleues s'éloignent singulièrement des teintes naturelles et dont les muscles énormes, arrondis en oves, ourlés de larges rubans plats, symétriquement disposés dans un but ornemental, se marient si librement avec les dentelures et les roses de l'encadrement! Ces représentations ne prétendent pas être des copies fidèles de la nature; elles ne relèvent non plus d'aucune symbolique et pourtant elles séduisent à la fois les âmes les plus lyriques et les esprits les plus positifs, en atteignant à l'intensité rythmique la plus expressive dont puisse témoigner un chef-d'œuvre plastique¹.

Le style est si prépondérant dans l'art décoratif que ce genre d'ouvrages est, de toutes les manifestations d'un peuple, celle qui porte toujours la signature ethnique et chronolo-

1. Voir aussi plus haut p. 140 un autre exemple du style dans l'art décoratif.

gique la plus évidente. Nous pouvons confondre deux toiles de chevalet ou deux mélodies sentimentales, composées à des milliers de lieues et à des siècles de distance l'une de l'autre. M. Camille Bellaigue a fait observer, avec juste raison, que telle mélodie de Caldara, compositeur italien du xvii^e siècle, ressemble, et de très près, à la divine mélodie du duo de Tristan « O nuit sereine, ô nuit profonde ! » On distinguera toujours, dans les mêmes conditions, la provenance de deux fauteuils ou de deux allegros de sonate.

Puis donc qu'une simple phrase bien rythmée, une fiole de verre, une colonne de marbre, une phrase de violon heureusement venue peuvent être belles sans exprimer aucune idée, sans correspondre à aucun sujet littéraire et sans autre objet que de flatter notre sensibilité à la ligne, au son ou à la couleur, faudra-t-il nous tourner vers la forme et chercher en elle le caractère essentiel de l'art ? Faudra-t-il dire avec M. Taine : « Il y a pour chaque objet une forme idéale, hors de laquelle tout est déviation et erreur, et l'on peut découvrir un principe de subordination qui assigne des rangs aux diverses œuvres d'art ? » Et concéderons-nous que « cette formule établit la nécessité de la beauté typique, car le type seul ne présente ni déviation ni erreur et fournit aussi les hiérarchies des ouvrages ? »

Si l'on parvenait un jour à me montrer d'une façon certaine, irréfutable, un *seul* type *absolu* de beauté, j'accorderais peut-être quelque créance à ce langage dogmatique. Mais ne voyant jamais que des hiérarchies construites selon le goût individuel de tel ou tel critique d'art, je n'accepte pas davantage la notion de forme que la notion de sujet comme base d'une esthétique.

J'ai déjà montré longuement, à deux reprises différentes¹, que la forme, la perfection organique des œuvres d'art ne se confond jamais avec l'essence intime de leur beauté artistique ; je n'ai pas à revenir là-dessus, et l'on ne peut se

1. Voir p. 180 et suivantes, p. 192 et suivantes.

méprendre, à cet égard, sur mes convictions. Je ne prêche aucunement l'anarchie de la facture. Sur ce point également j'ai suffisamment insisté¹ et l'on ne s'étonnera pas que je condamne, moi aussi, « l'insolente exécution » de tant d'ouvrages contemporains. Mais, si j'attribue au souci de la forme une valeur nécessaire, je ne lui accorde pas une valeur suffisante. Je le fais d'autant moins qu'à chaque époque ce que l'on appelle *la forme* n'est jamais *toute la forme*, mais seulement un de ses éléments, sur lequel s'hypnotise la virtuosité des producteurs. La forme, en littérature, n'était guère la syntaxe, pour Flaubert; c'était surtout le dictionnaire. La forme pour les d'indistes ce n'est ni le rythme, ni la mélodie, ni le timbre, c'est la polyphonie. Pour les debussystes ce sont les harmonies. Pour la plupart des jeunes peintres, la forme ne consiste ni dans les proportions élégantes des lignes, ni dans l'équilibre de la composition, ni dans le charme du coloris, mais dans les seules valeurs. Criteriums d'orfèvres, dont le seul prix est celui que leur attache, pendant un quart de siècle, la sensibilité de quelques spécialistes².

Certainement je crois que les œuvres d'art ont besoin d'une forme pour durer et même pour exister; mais, contrairement à l'opinion trop communément admise, ce n'est pas une forme définie et soumise à je ne sais quelles lois mal connues que j'exige d'elles, mais la forme naturelle de la pensée qu'elles expriment; disons mieux : *la forme spécifique de la matière qui les compose*. Voici un œuf de poule; outre l'albumine et le jaune ou vitellus qui doit nourrir l'embryon, cet œuf renferme un germe, cellule de substance-poulet. Dans certaines conditions de température et d'aération, ce germe

1. Voir p. 175 et suivantes.

2. Qu'on ne m'accuse pas de cantonner à mon tour toute la forme dans le rythme, au sens étroit et courant de ce mot, car j'ai clairement expliqué que, par rythmes, j'entends non seulement les rythmes macroscopiques mesurables au compas ou au métronome, mais encore les rythmes microscopiques, facteurs de la teinte, de la hauteur des sons, du timbre etc., non seulement les rythmes dynamiques mais encore les rythmes de pesanteur, et par là j'étends bien la rythmique esthétique à toutes les manifestations de la matière.

va se développer et prendre en 21 jours la forme d'équilibre de la substance-poulet, qui est la forme-poulet. Un petit poulet doit éclore. Cette forme est donc intimement et exclusivement liée à la nature chimique du germe originaire. Un œuf de langouste donne une forme-langouste, un œuf d'hippopotame donne un petit hippopotame. Disons-nous qu'un hippopotame est *mal fait* parce que nous n'aimons pas sa forme? Elle est pourtant la forme qui convient à cet animal, puisqu'il naît, assimile, se reproduit parfaitement dans les conditions de milieu où persiste et se propage son espèce... Eh bien! Je suis persuadé qu'il en va de même pour les œuvres d'art. Sous l'empire d'une excitation extérieure, le cerveau d'un artiste conçoit brusquement, spasmodiquement une certaine matière, son, ligne ou couleur, comme la traduction synesthésique, comme le réflexe d'une impression individuelle. Et cette traduction, il entreprend aussitôt de la réaliser, au moyen des agents dont il dispose, — peinture à l'huile, marbre ou clarinette, — dans la matière conçue et fécondée par son esprit. Mais il n'est déjà plus libre d'en modifier la qualité intime ou, si j'ose dire, la composition bio-chimique. Il *faut* que cette pensée germe et éclore suivant sa forme d'équilibre individuelle, particulière, fatale, et suivant cette forme seule. Il est évident que les œuvres des devanciers ne seront pas sans influence sur cette forme, mais à titre d'exemples et non point à titre de modèles. Il n'est même pas besoin que ces exemples soient excellents. Gorki peut écrire ses admirables *Vagabonds*, après avoir appris dans Alexandre Dumas père ou dans Jules Verne tout ce qu'il a besoin de savoir sur la manière de faire un livre. Et je crois que tout génie, à qui l'on montre des chefs-d'œuvre, les comprend à demi-mots, referme bien vite le livre ou quitte fiévreusement le musée et s'écrie tout de suite : « Moi aussi, je suis artiste! » laissant aux élèves mal doués le soin de copier la toile ou d'analyser la partition. En revanche le producteur qui n'est point un génie, n'a pas de conception spontanée; il n'a pas de réflexes individuels; ce n'est qu'un homme de talent et je l'envoie rejoindre

le pâle troupeau de ses semblables. Il copiera l'aspect extérieur des œuvres du voisin, des œuvres consacrées, il fera très bien du Bach, du Beethoven ou du Wagner, sans la flamme intérieure, et les pédants lui trouveront une bonne forme. Une bonne forme, oui!... Mais il n'aura jamais sa forme, parce qu'il n'a pas sa matière et c'est un impuissant digne surtout de pitié! Car enfin, si je n'ai pas le cerveau de Mozart, pourquoi imiterais-je les coupes et les harmonies de Mozart, et en quoi, je vous prie, la forme symétrique du *Rondo turc* est-elle en soi supérieure à la forme désordonnée de l'*Invocation à la Nature*, qui est le résultat normal du lyrisme romantique de Berlioz?... Si vous n'aimez pas la musique de Reyer, dites que vous ne l'aimez pas, c'est votre droit absolu; mais ne dites pas qu'elle est mal faite, cela n'a aucun sens. Puisqu'elle a la forme-Reyer, elle a la forme qui convient aux idées-Reyer. Libre à vous de goûter ou non celles-ci. Mais je vous mets au défi, si vous aimez l'air des « Colombes » de *Salambô* ou la mélodie de *Sigurd* : « Hilda vierge au pâle sourire », de me démontrer que ces pages seraient plus belles, écrites autrement qu'elles ne le sont.

De nos jours, cependant, la plupart des esprits cultivés, avec qui vous discuterez ces problèmes, ne manqueront pas de vous répondre obstinément : « La preuve que la forme, indépendamment du fond, est capitale dans l'art, c'est que la plupart des chefs-d'œuvre ne sont faits que de lieux communs, qui, moins bien exprimés, n'auraient aucune valeur. — Par exemple?... — Par exemple, quand Pascal écrit : « Ce chien est à moi, disaient ces pauvres enfants; c'est ma place au soleil », il ne fait qu'exprimer, avec une belle forme, l'idée banale que chacun a l'instinct de la propriété. — Votre citation, au contraire, me confirme dans ma théorie. Si cette phrase est artistique, c'est précisément parce que l'idée n'en est pas banale, étant particulière et plastique. Pascal a vu les pauvres enfants jouer au soleil avec leur chien, il a senti leur notion du « tien » et du « mien », il n'a eu qu'à le dire pour que cela soit beau, et n'importe comment il eût arrangé sa

phrase (il ne l'a d'ailleurs pas arrangée du tout), elle eût été aussi belle, parce qu'il avait une belle matière. »

Il ne faut donc pas dire qu'en art « la forme l'emporte sur le fond », mais bien que *la matière, esthétiquement, prime le sujet*, ce qui est tout autre chose. Qu'on me permette d'insister, une dernière fois, sur cette distinction entre la forme et la matière des œuvres. Elle est capitale et vaut qu'on s'y arrête encore.

Dans les arts plastiques, son évidence la rend facilement saisissable. Les peintres acceptent volontiers ma théorie. Ils savent fort bien qu'une belle matière peut suffire à déterminer, chez qui la contemple, une émotion artistique. Un bol, aussi simple que possible, en pâte de verre colorée, une boîte tout unie en laque de Pékin peuvent être d'admirables choses, par le seul fait de leur substance amoureusement travaillée. Un des artistes contemporains les plus sensibles et les plus conscients, M. Janès, est parvenu à rendre tous les aspects de la mer et de la montagne, par la seule matière de ses aquarelles, évocatrices, jusqu'au miracle, de la féerie des heures.

Dans d'autres arts plus abstraits, en musique notamment, la distinction devient subtile. Mais prenons, si vous le voulez, comme sujet d'analyse, un phénomène musical défini : l'influence wagnérienne sur la musique française, par exemple. Les drames de Wagner ont trouvé, pendant quinze ou vingt ans, un écho fidèle dans les œuvres de nos compatriotes ; mélodies, harmonies, orchestration, tout, chez eux devenait wagnérien. Qu'est-ce à dire ? et en quoi consistait cette sorte de résonance fatale et passagère ?

Pour essayer de résoudre un problème aussi complexe, il faut examiner séparément non point les divers éléments techniques de l'art wagnérien, mais ses éléments essentiels de forme, de matière et d'inspiration.

Quoique l'on pense et quoique l'on prétende d'ordinaire, l'imitation de la forme dans un art est sans grande influence, non seulement sur la valeur de l'œuvre imitatrice, mais

encore sur sa personnalité. Lorsque Chénier disait : « Sur des pensers nouveaux, forgeons des vers antiques », il jugeait à sa vraie valeur la nature purement utilitaire des mètres adoptés par l'expérience. On peut être très personnel et se montrer très inspiré en adoptant complètement les formules d'un devancier. Ce que l'on est convenu d'appeler la *forme* a si peu de valeur intrinsèque ! Vous pouvez adopter toutes les caractéristiques extérieures d'un drame wagnérien, le prélude bref et synthétique, l'absence de repos au cours des actes, l'absence de répétition des paroles, l'absence d'ensembles vocaux, la prosodie syllabique ; vous pouvez vous servir constamment du leitmotiv, écrire en contrepoint calqué sur celui des *Maîtres Chanteurs* et de *Parsifal* ; vous pouvez choisir vos sujets dans la légende, attribuer à vos personnages une valeur symbolique, et n'être pas wagnérien du tout ! Tout cela est absolument secondaire, n'a guère plus d'importance que les dessins d'un moule sur le goût d'une pâtisserie.

Ce qui est capital en revanche, mais échappe à toute analyse objective, c'est la *matière* d'une œuvre d'art, cette cristallisation soudaine de la pensée en certains éléments concrets, cette traduction en langage sonore — s'il s'agit de musique — de tous les mouvements provoqués chez les créateurs par les phénomènes de la vie.

C'est la matière d'une œuvre qui synthétise directement toute la personnalité d'un auteur, ce n'est point la forme qu'il adopte ou qu'il crée. Sans doute la forme, en art, est souvent une émanation de la matière et je vous concède qu'elle est plus facilement définissable. Mais comme elle nous trompe fréquemment ! Comme elle varie chez un même maître suivant ses diverses manières ! Comme elle dissimule souvent, sous un masque hypocrite, une complète absence d'émotion ! Et parfois, au contraire, par une sorte de pudeur hautaine, comme elle cache sous des dehors classiques un individualisme débordant !

La forme peut mentir de mille façons, la matière ne ment jamais ! Si la chimie esthétique était possible — en d'autres

termes, si la beauté était un phénomène objectif susceptible d'analyse — on pourrait définir l'art de chaque compositeur par une formule unique, purement qualitative, indépendante de toute morphologie, et l'on retrouverait aussi bien tous les éléments constitutifs d'un génie musical dans la première mélodie échappée à sa plume adolescente et coulée dans les moules d'un devancier que dans les plus belles pages de sa maturité, alors que cette matière s'est fixée, par sélections successives, sous certaines formes d'équilibre typiques.

En histoire naturelle la forme des individus, qui frappe tout d'abord les observateurs superficiels, n'a pas de valeur spécifique. Le physiologiste base ses classifications sur des caractères plus intimes : la chauve-souris n'est pas un oiseau, bien qu'elle vole, et le cloporte est un crustacé comme la langouste...

Lorsque nous voulons savoir comment la musique française fut wagnérienne pendant quinze ou vingt ans, c'est donc uniquement son caractère matériel que nous devons examiner pour trouver à cette demande une explication plausible. L'inspiration des artistes, nous venons de le voir, n'est pas directement perceptible et leur forme n'a qu'une valeur d'indication toute superficielle. Ce fut vraiment la matière musicale wagnérienne qui influença, pendant près d'un quart de siècle, la matière musicale française. La *Tétralogie* et *Tristan* s'assimilèrent en quelque sorte toute la substance sonore créée chez nous par une génération de compositeurs. Quelquefois cette assimilation fut si complète que, même chez un maître ardent et généreux comme Chabrier, des pages entières semblent un pur pastiche de l'art wagnérien. Il existe une force mystérieuse en vertu de laquelle les sonorités combinées par un grand peintre, les mètres agencés par un grand poète entraînent, dans un mouvement presque identique au leur, tous les groupes de sensibles conçus pendant une période plus ou moins longue après leur éclosion. C'est là un phénomène d'organisation en quelque sorte mécanique : tel tourbillon musical (pour nous en tenir à cet art) exerce une attraction fatale sur les mouvements sonores en formation

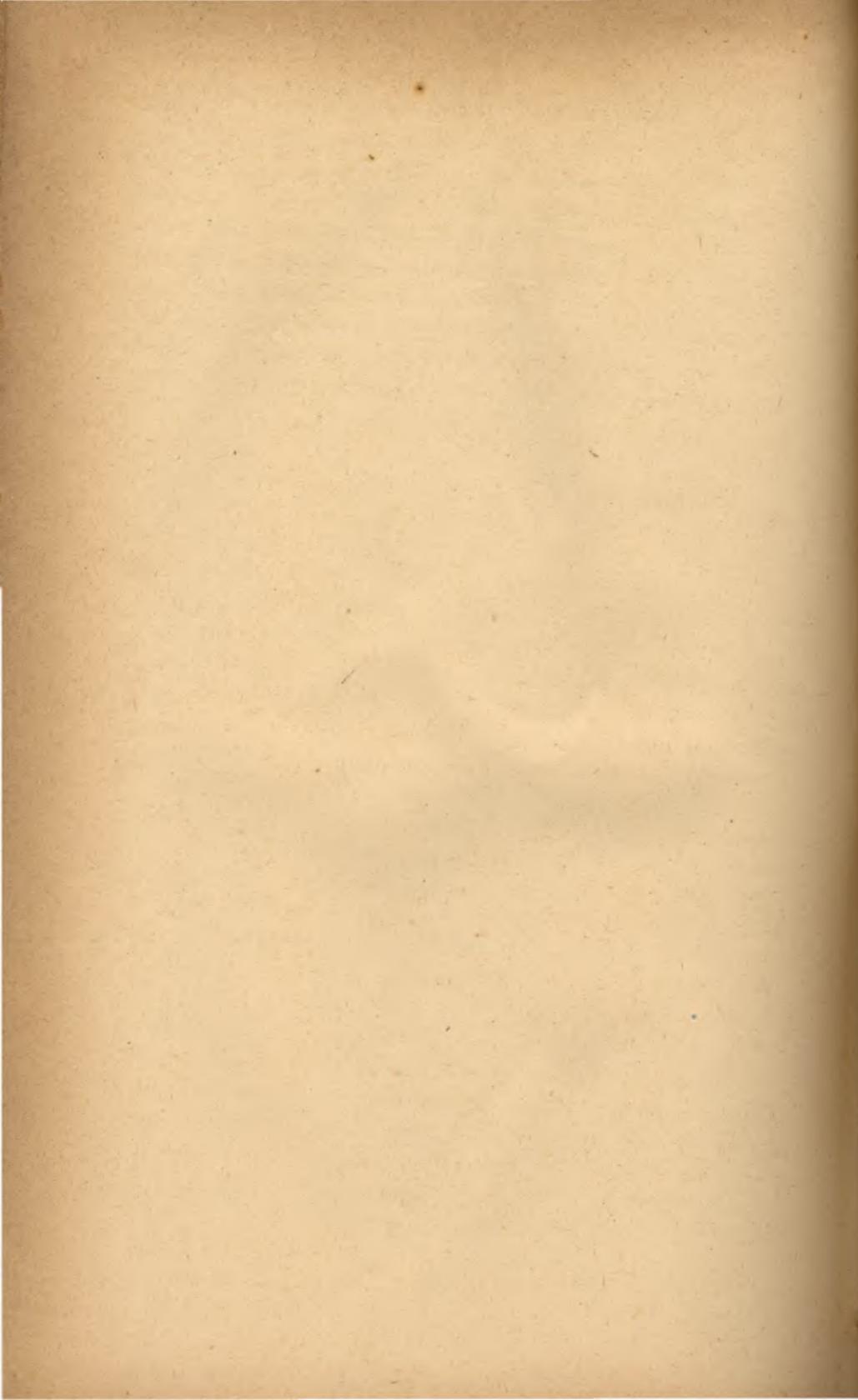
dans une certaine zone. Il n'est plus pour ceux-ci d'équilibre en dehors d'un rythme facilement reconnaissable, qui non seulement se propage à travers la masse des cellules thématiques nées dans le cerveau génial, mais impose encore ses « formes et nombres » à toutes les conceptions phoniques en germe dans beaucoup d'autres esprits.

Ainsi telle matière artistique nouvelle, la musique wagnérienne, je suppose, émanation pour ainsi dire spontanée d'une intelligence humaine dans un milieu donné, détermine par son contact une cristallisation analogue de toute la matière musicale d'une époque. Encore faut-il, pour que cette assimilation se produise, qu'il y ait étroite parenté entre les concepts du créateur génial et la mentalité de ses satellites. Ceux-là furent wagnériens qui, par leur vie, leur culture littéraire et artistique, leur éducation technique, leur moralité même, se rapprochaient suffisamment de Wagner pour offrir à son influence des matériaux susceptibles de s'agencer conformément aux angles et aux plans de l'architecture tristanesque.

C'est là, en effet, l'admirable paradoxe sur lequel repose toute création artistique : le sujet n'est pour rien dans la part véritablement esthétique de l'émotion que nous cause un chef-d'œuvre; son objet moral ou social non plus; sa forme n'a de prix que comme émanation directe et spontanée de la matière agencée. Et pourtant cette matière, *qui est tout*, ne peut être émouvante qu'à proportion des éléments psychologiques (moraux et sociaux) non artistiques, des émotions purement humaines qui ont surexcité chez son créateur la volonté de produire. Si bien qu'arrivés au bout de notre analyse du phénomène esthétique, et ayant reconnu dans la matière des chefs-d'œuvre, dans leurs rythmes les plus concrets, les seuls éléments de leur beauté, nous nous retrouvons soudain en face de notre point de départ : *l'émotion de l'artiste*, — tant le lien synesthésique est étroit, qui unit cette émotion à son expression sensible. La matière, les rythmes d'une œuvre d'art ne nous émeuvent et ne comportent de chaleur durable qu'à proportion des troubles senti-

mentaux et des aspirations généreuses qui les ont inspirés.

Ainsi la Vie, avec ses hasards, ses tristesses, ses joies, sa mélancolie, nous apparaît encore, en dernier ressort, comme l'unique maîtresse et la souveraine dispensatrice de la beauté... Nous allons — et ce sera notre conclusion — la considérer une dernière fois dans son rôle fécondateur, laissant sur la face des chefs-d'œuvres, comme le Christ sur le voile de Véronique, dans le mythe chrétien, l'empreinte directe et impérissable de sa physionomie humaine.



CONCLUSION

Le Paradoxe esthétique. — L'Art et la Vie.

En étudiant d'aussi près que possible le mécanisme des signes imitateurs, nous en sommes venus à reconnaître que le caractère esthétique d'une œuvre ne tient ni à son objet, ni à son sujet, mais à sa matière. J'ai combattu vivement les théories qui tendraient à transformer l'artiste en une sorte de pontife de l'idéal, uniquement préoccupé d'évangéliser et de moraliser le monde, quand il cherche des rimes, barre des croches ou signole un nu. Est-ce à dire que je tiens un « beau morceau » pour une œuvre d'art satisfaisante, et qu'un devoir d'école bien réussi me paraisse le but unique de l'effort créateur? Pas le moins du monde!

La fin du chapitre qui précède a déjà fait comprendre au lecteur que, si je cantonne le caractère artistique des œuvres dans leurs seuls rythmes concrets, dans leur substance, avec les diverses modalités de durée, d'étendue et de densité que présente cette substance, je crois, en même temps, que la substance ne sera belle et que les rythmes ne seront émouvants qu'à la condition expresse d'avoir été élaborés sous la dictée de la vie, sinon par un homme d'une intelligence extraordinaire, du moins par un individu d'une grande sensibilité, par un être très vibrant. C'est là le paradoxe esthétique : rien en art que par la matière et pourtant pas de chef-d'œuvre sans la collaboration de tout ce qu'il y a d'humain dans l'homme. Dès longtemps les pédagogues ont donné le nom

d'*humanités* aux classes où l'on cherche à hausser, chez les jeunes gens, la correction du métier littéraire jusqu'à l'art. J'aimerais que, pour les peintres et les musiciens, on parlât également d'*humanités* et surtout qu'on leur inculquât réellement les *humanités* de leur art, que jamais un professeur ne corrigeât un dessin ou un devoir d'harmonie sans chercher, avec l'élève, si telle faute blesse ou non le sens de la vie, dont les couleurs ou les sons agencés doivent être l'expression lyrique mais fidèle, stylisée mais imitatrice.

J'ai dit que la *Viande de boucherie* de Rembrandt, humblement inférieure aux *Pèlerins d'Emmaüs*, ne leur cède en rien artistiquement parlant. Mais je crois qu'une telle perfection et un tel style ne peuvent être atteints que par un pinceau accoutumé à saisir les nuances psychologiques des figures humaines et à transcrire les scènes les plus émouvantes de l'histoire religieuse. Pour que les tissus d'un bœuf écorché rayonnent de tant de force, de tant de majesté, il faut que le peintre qui les regarda, la palette à la main, fût lui-même un vivant majestueux et fort. La vigueur, la grâce, l'énergie, la pitié ne naissent sur une toile ou dans un orchestre que par la vertu de la matière colorante ou sonore; une simple bande de tapisserie, quelques mesures de menuet peuvent offrir un reflet de toutes les émotions humaines, mais il faut que le tapissier ou le compositeur soient capables de ressentir, *comme hommes*, ces émotions avec une exceptionnelle intensité. Quand Chardin peint deux œufs ou une timbale d'étain, s'il les peint mieux que personne, c'est qu'il a dessiné déjà et dessiné magistralement cette société française du xviii^e siècle si merveilleusement polie et spirituelle. Le rythme d'un oignon exprimé par lui doit quelque chose au style des encyclopédistes. C'est bien pourtant l'image de l'oignon, avec ses particularités plastiques, son beau coloris doré, ses luisants, les fibrilles et les accidents de sa pelure qui est artistique, et elle ne l'est pas moins que les effigies de l'*Enfant au tolon* ou du pastelliste peint par lui-même. Si la valse des *Maîtres Chanteurs* est une perle, c'est que son auteur avait déjà com-

posé *Tristan et la Valkyrie* quand il la conçut; elle vaut musicalement les « Adieux de Wotan ». Et quand Hugo modulait l'adorable chanson d'amour d'*Eviradnus* : « Si tu veux faisons un rêve!... » il alignait, tout à la simplette, de pauvres versiculets de sept pieds; mais il fallait être l'auteur de l'*Homme qui rit* et d'*Oceano Nox* pour nous enlever ainsi, sur un rythme de mirliton,

Dans l'azur, dans la lumière,
Dans les éblouissements!

En fin de compte, je rejoins donc les théoriciens et les idéalistes, Taine, Tolstoï ou Péladan, l'historien, le philosophe et le poète. Ils ont tort d'exiger de l'artiste des sujets nobles ou moraux et de penser que l'art ne gît pas essentiellement dans le son, la couleur, le marbre, la pierre ou le verbe mesurables et pondérables, dans des activités contingentes de mouvement et de poids. Mais ils ont bien raison de prétendre que les chefs-d'œuvre ne peuvent être que le fruit d'organismes aux sensations puissantes, aux aspirations vigoureuses. Plus sensibles à la beauté qu'ils ne le sont, les esprits dogmatiques s'apercevraient seulement qu'un cache-pot ou un marteau de porte, un air de music-hall, une poésie toute simple peuvent être esthétiquement les égaux d'une fresque de Carpaccio, d'une symphonie de Schubert, d'un chant de la *Divine Comédie*. Il n'y a pas de hiérarchie des sujets, ni même de hiérarchie des genres; il n'y a que des hiérarchies de sensibilités et encore sont-elles subjectives. Une coupe de Douris ou un vase en cuivre de M. Bonvallet, une page du *Jugend Album* de Schumann, une « Chanson romande » du compositeur à qui ce livre est dédié, un conte de Marcel Schwob, quelques vers de Richepin, dans le style populaire, comme la chanson de *la Glu*, sont les égaux des plus parfaits chefs-d'œuvre de la peinture, de la musique ou de la littérature. Il faut en revenir à la formule que j'employais dans mon premier chapitre¹ : « partout où un peu de nature est directement

1. Voir p. 13.

transcrite avec une sincérité parfaite, la nature est représentée toute entière ». Il suffit d'un rythme caractéristique et juste pour que le miracle se produise. Mais voilà ! le rythme à la fois juste et caractéristique ne peut éclore que chez des êtres supérieurement vivants. Peut-être même faut-il croire, comme M. Taine, qu'une collaboration du milieu avec l'artiste est indispensable à la production de ce phénomène. Il y aurait ainsi des époques où les artistes les mieux doués trouveraient des conditions de milieu entretenant, chez eux, un état vibratoire particulièrement favorable à l'imitation féconde et à la stylisation heureuse. Il est même permis de penser que ces époques ne sont point celles où l'émotivité des êtres se développe le plus intensément dans un seul sens. L'intellectualisme du xvi^e siècle, la sensibilité du xviii^e, l'activité guerrière du Premier Empire, l'exaltation romantique ne valent pas, pour donner aux artistes un sens parfait et général de la vie, tel siècle d'équilibre, comme le xvii^e, où les différents éléments dont se composent une intelligence et une volonté humaines se marient dans de plus justes proportions, chez les hommes supérieurs. Le prince de Condé n'était pas un aussi grand guerrier que Bonaparte, mais il était un meilleur humaniste. Et si *Bérénice* ou *Phèdre* continuent à nous toucher plus profondément qu'*Hernani* ou *Ruy-Blas*, c'est qu'elles émanent d'un cœur plus sûr et plus pondéré.

Avant de nous séparer, vous plairait-il que nous contemplions ensemble un antique chef-d'œuvre, l'un des plus célèbres qui nous vienne des civilisations évanouies. Il nous répondrait clairement si nous l'interroignons avec amour et sans parti-pris. Je veux parler de l'admirable *Lionne blessée* assyrienne, du *British Museum*. Qui n'a vu des photographies de cette sculpture plusieurs fois millénaire ? S'enlevant sur la roche, en un relief de quelques millimètres à peine, le fauve traîne, comme une loque pentelante, son arrière-train percé d'un épieu. Mais, se soulevant encore dans un effort suprême sur ses pattes de devant, il pousse vers le ciel, la gueule grand ouverte, un terrible rugissement de douleur et de rage.

Jamais, en aucun temps, en aucun pays du monde, on n'a rien fait, à mon sens, de plus beau, de plus décoratif ni de plus pathétique. Ce n'est pourtant ni la « forme humaine » ni « la personnalité humaine » qui sont en jeu ici. Ce n'est pas une fable qu'on a ciselée sur la pierre : aucun anthropomorphisme n'altère la physionomie si réaliste de l'animal vaincu. Avant tout, cette sculpture est belle plastiquement, parce que l'imitation des rythmes naturels y est juste et appliquée. Fils d'un pays où l'on chassait le lion, comme on chasse le perdreau chez nous, l'artiste connaissait les lions, et sa lionne est vraie d'une beauté objective parfaite, vraie de proportions, de structure et de mouvement. Mais le morceau est plus beau encore parce que les rythmes naturels y sont stylisés par un homme habitué à voir largement la nature, à s'exprimer clairement, dans un langage synthétique et bref, que n'entache aucune virtuosité stérile. Il n'a pas traité son sujet en anatomiste, mais en décorateur. Il n'a certainement pas cherché à être original et pourtant comme le rythme du monstrueux gibier a passé par son rythme à lui ! Comme le style en est inoubliable !

Mais tout cela ne serait rien ou plutôt n'existerait même pas, si l'être humain qui promena sur le calcaire son burin magistral n'avait eu sans cesse à l'esprit, à l'heure où il cisela cette merveille, je ne sais quelle vision triomphale de force et de victoire, je ne sais quels sentiments complexes d'admiration, de fureur et de pitié. Il vivait dans un monde où la force brutale était l'idéal des héros. Les muscles des Sârs se gonflaient, sur les effigies royales, comme les vivants symboles de leur divinité. Et, chez les enfants d'Assur, la terreur des grands fauves se teintait d'une sorte de respect religieux pour la vigueur de ces mâchoires et la sûre détente de ces reins nerveux. Si la bête qui gémit et hurle ici, étire avec une si incomparable puissance cette longue échine toute droite, formant avec le sol un immense decrescendo, soyez sûrs que le geste d'où naquit cette ligne inoubliable fut un geste de fièvre, d'orgueil et de commisération. Le morceau naquit,

techniquement parfait s'il en fut ; mais l'artiste qui le réalisa en sculpteur, l'avait d'abord conçu en homme, en guerrier et en poète.

Quand nous songeons à de tels prodiges, l'absolue solidarité entre les éléments physiques et les éléments spirituels de notre vie prend à nos yeux un caractère de vérité éclatante. L'art qui part de l'esprit ou du cœur d'un homme, pour toucher le cœur ou l'esprit d'un autre homme, n'a qu'un seul langage pour se manifester : le langage matériel des rythmes sonores ou colorés, le langage de l'espace et de la durée. C'est en vain que vous couvrez, avec l'expérience des aînés et toute la subtilité d'un praticien accompli, du papier, de la toile ou des portées de cinq lignes, si, derrière les phrases, les couleurs et les sons que vous triturez, ne bouillonne pas sans cesse, pour les vivifier, toute votre sensibilité d'homme. Vous ferez de la littérature, de la peinture ou de la musique estimable, intéressante, étonnante même, vous ne ferez pas une seule œuvre d'art. Et c'est même pourquoi certains penseurs, M. Rémy de Gourmont par exemple, qualifient justement le phénomène artistique de phénomène sexuel. Le tempérament de l'artiste a sa source aux sources mêmes de la vie et vaut juste, en chacun de nous, ce que vaut la mystérieuse énergie qui jette les êtres aux bras les uns des autres et veille aux destinées aveugles de la race.

Mais c'est également en vain que vous consumerez toute votre existence dans des aspirations transcendantes, que vos nuits se passeront à bâiller aux étoiles, *ad astra lueri* ; le jour où vous prendrez la plume, la lyre ou le pinceau, vous halbutierez comme de petits enfants, si vous ne possédez pas de naissance ou si vous n'avez affiné par un exercice individuel et acharné des dons expressément sensoriels, si vous n'êtes capables d'aimer d'un amour luxurieux un accord, une nuance ou la divine harmonie de quelques syllabes voluptueusement accouplées. Tout dernièrement, l'un des esprits les plus enflammés et les plus nobles de ce temps a publié, dans sa vieillesse, un recueil de poésies, fruit de toute sa carrière.

On dirait des vers de collégien, tant leur pauvre matière est inapte à exprimer les aspirations de cette âme si haute.

Grands sensuels, grands sentimentaux, c'est-à-dire grands sensibles, — impurs ou chastes, peu importe! — voilà ce que doivent être les génies créateurs pour devenir de grands artistes. Et finalement c'est encore la matière qui a le dernier mot.

Mais alors, que devons-nous conclure de ce livre, pour n'avoir pas perdu trop de temps, moi à l'écrire, vous à le lire?

Il est évident, tout d'abord, que, née d'un rythme individuel, l'œuvre d'art ne possède aucune vertu expressive absolue. Un geste personnel transforme, chez les créateurs, leurs émotions humaines en agglomérats de matière qui ne sont rien en soi, mais qui, par un admirable phénomène de réversibilité, en suggérant des gestes analogues à d'autres individus, se retransforment, chez ces derniers, en une émotion nouvelle. Encore faut-il, pour que le phénomène se produise, que le récepteur, c'est-à-dire l'amateur d'art intéressé, soit physiologiquement susceptible de prendre une attitude analogue à celle du créateur, que tous deux se trouvent rythmiquement accordés au même diapason. C'est en cela que l'intelligence ou, pour mieux dire, l'amour des œuvres d'art est un phénomène essentiellement subjectif. Beaucoup d'hommes aiment les mêmes œuvres d'art, parce que la plupart des hommes se ressemblent beaucoup. Toute l'histoire du goût artistique pivote sur la possibilité de cette mystérieuse correspondance entre producteurs et amateurs. Je lui consacrerai plus tard un volume semblable à celui-ci, pour peu que la vie, maîtresse de nos actes comme elle l'est de nos sensibilités, m'en donne le loisir.

En tous cas, nous autres amateurs d'art, comprenons dès maintenant que, nées de la vie, les créations artistiques doivent s'interpréter et se goûter en fonction de la vie. C'est en étant le plus vivant, c'est-à-dire le plus sensible à toutes les émotions humaines, que nous avons des chances d'être aussi

le] plus sensible à cet incomparable patrimoine de chefs-d'œuvre, que l'humanité sème derrière elle, dans sa lente et sublime évolution. Quand nous souffrons, demandons aux glorieux témoignages de la souffrance passée la consolation que des artistes douloureux ont eux-mêmes trouvée dans la création de leurs plaintes immortelles. Quand nous sommes heureux, que le printemps rit sur nos têtes ou que l'amour verse dans nos poitrines près de se rompre son haleine glorieuse, cherchons, dans les hymnes de joie qui fleurissent au cœur amoureux des génies, l'écho de nos ivresses. Ainsi nous comunierons avec les meilleurs d'entre les hommes, avec les plus humains. Car si nous répétons parfois, sans songer à la laideur d'un tel blasphème, que les grands génies sont, comme hommes, inférieurs à eux-mêmes et que mieux vaut ne pas les connaître, c'est que nous oublions au prix de quelle sensibilité exceptionnelle ils accumulent pour nous cet héritage, dont nous sommes justement si fiers. Leur véritable tempérament c'est leur destinée artistique et si parfois les contingences de la vie quotidienne les trouvent moins patients ou moins vertueux que d'autres, soyons vis-à-vis d'eux pleins d'une patience déférente et d'une aveugle admiration. Ne les jugeons que sur l'expression stylisée de leur personne, sur ce « meilleur moi », dont ils nous distribuent généreusement tous les sanglots consolateurs et toutes les énergies fortifiantes.

Je demande à ceux d'entre eux qui liraient ces lignes de pardonner à leur auteur le stérile démontage du mécanisme prodigieux, tourment et joie de leur carrière sacrée. Son sacrilège fut candide. Celui qui le commit, le commit avec respect, car il aime d'un égal et indissociable amour l'art et la vie. Depuis qu'il respire (et c'est l'excuse de ses vaines investigations esthétiques) il n'a jamais conçu que l'un pouvait se séparer de l'autre. Si l'art sans la vie ou en dehors de la vie lui semble une monstruosité, qu'il ne cessera, jusqu'à son dernier souffle, de poursuivre d'une haine inexinguable, la vie sans l'art, même aux heures les plus actives,

même aux heures les plus amères, lui paraîtrait quelque chose d'aussi impossible que la vie sans air et sans lumière, sans amour et sans amitié.

Il sait d'ailleurs combien peu, dans la balance des choses spirituelles, pèse un critique ou un philosophe en comparaison d'un artiste véritable. Mais son droit d'homme d'aimer ou de ne pas aimer les chefs-d'œuvre, il l'exerce librement. Job, sur son fumier, peut à son gré bénir ou maudire le Seigneur; il sait bien, même en le maudissant, combien Jéhovah est plus grand que lui.

Enfin, si quelqu'un de ceux qui doivent ou qui peuvent devenir un jour de grands artistes lisait aussi ces pages, à celui-là je parlerais en frère aîné, moins doué, moins heureux, moins élu par la nature, mais plus expérimenté peut-être; et je lui dirais :

« Va ton chemin, petit frère, sans écouter ceux qui ne connaissent pas l'incomparable secret que tu cherches. Aime l'esprit qui éclaire notre route terrestre. Aime le savoir qui, semblable à la boussole, guide le voyageur dans la forêt. Mais le flambeau et la boussole ne sont pas la forêt et c'est la forêt dont il faut que le charme te pénètre, t'exalte et te divinise. Ce sont tes sens à toi, ton cœur à toi, qui te la feront comprendre. Regarde! les oiseaux chantent, les rameaux se balancent de l'aube au crépuscule, dans les rayons argentés du matin, dans les rayons d'or de midi et les rayons pourpres du soir; les buissons cachent des reptiles, et des ailes de feu balafrent la pénombre. Écoute! les branches murmurent langoureusement sous la caresse de la brise, les oiseaux se taisent, tous les souffles harmonieux de la nuit se marient dans le feuillage. Écoute gémir la tempête et gronder l'orage lointain et les oiseaux des ténèbres glousser des appels aussi ténébreux que leurs tristes plumages! Respire tous ces parfums : les senteurs des résines, les enivrantes bouffées des mûres chaudes, l'éblouissante odeur des mugets et des jasmins épanouis, et les relents des feuilles mortes et les miasmes des mares! Caresse le velours des mousses, le satin

des jeunes feuilles, le tronc rugueux des pins ! Pique-toi aux épines des ronces ! Poursuis ta proie à travers les halliers ! Rejoins dans la clairière la vierge défaillante, qui résume en elle toutes les senteurs, toutes les harmonies, toutes les nuances du monde ! Vis, aime, souffre, espère, agis, chasse, bondis, appelle, chante, caresse !... Cultive, perfectionne, élabore tous tes rythmes ! te voilà vivant. Et, par-dessus toutes les méthodes, par-dessus tous les systèmes, par-dessus toutes les écoles, par-dessus toutes les recettes et toutes les habiletés, te voilà ce que tu veux être, un homme et un artiste.

« Seulement, tout ceci, fais-le sans vanité, sans volonté rigidement tendue, sans prétention, sans malice et sans haine ! En devenant tout humain, deviens mieux humain, à la fois plus robuste et meilleur, plus simple et plus compréhensif de tout ce qui t'entoure. Et ton art, fondé sur plus d'énergie, d'amour et d'indulgence, sera vigoureux, pitoyable et bon. C'est le secret des maîtres. Vivre, vibrer ! »

Novembre 1908. Juin 1909.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIERES

PRÉFACE. — Genèse d'une théorie mécanique de l'art. v

PREMIÈRE PARTIE

L'IMITATION DES RYTHMES NATURELS

CHAPITRE I. — L'émotion de l'artiste, la volonté de produire et l'inspiration.

Caractère émotif de la vie et de la conscience, 3. — Le rire et les larmes, 4. — Éducation naturelle de la sensibilité, 5. — Les rythmes de la vie; 5. — Mimique sentimentale et intellectuelle, 6. — L'imagination (faculté de créer des rythmes nouveaux par des combinaisons de rythmes antérieurement enregistrés), 7. — Le rêve, 7. — Pour mériter son nom, l'artiste doit créer, donner un corps à ses rêves, 8. — Le dilettantisme, 10. — La fécondité, 10. — Le désir d'immortaliser ses émotions, 10. — L'imagination créatrice n'est pas indispensable à l'artiste, 10. — L'imitation des rythmes naturels doit être stylisée, mais c'est à la vie que nous devons demander des modèles rythmiques, 11. — L'improvisation (image directe de la vie, elle en paraît une image animée), 12. — L'impressionnisme, 13. — Le caractère sportif et le caractère esthétique de l'improvisation, 14. — L'improvisation n'est pas instantanée et ne diffère pas essentiellement des autres modes de création artistique, 15. — L'inspiration (épiphénomène des créations spontanées et réussies), 17. — L'inspiration se développe et s'entretient par la volonté de produire et par l'exercice régulier de cette volonté, 18.

CHAPITRE II. — Les arts descriptifs : peinture, sculpture, littérature 20

Le langage parlé ou écrit est le plus répandu de tous les signes adoptés pour fixer et transmettre les émotions humaines, 20. — Pour que le langage articulé soit artistique il faut qu'il ressemble rythmiquement à l'émotion qu'il décrit, 20. — Un style organi-

quement parfait peut ne pas être artistique (contes de Perrault), 21. — Imitation objective de la peinture, 23. — « La part personnelle inévitable introduite par le peintre dans son imitation objective de la nature, » 24. — L'évolution des imitations picturales, 24. — Enfance, période de synthèse, imitation globale, archaïsme, 25. — Adolescence, période d'analyse, imitation stricte, primitifs, 27. — Maturité, période d'équilibre, imitation libre, âge d'or, 27. — Vieillesse, période des imitations indirectes (imitation des imitations), décadence, 28. — Virtuosité, copie des maîtres, pastiche, 29. — Évolution des imitations verbales, 30. — Caractère imitateur du langage articulé à ses débuts, 30. — Onomatopées initiales, 31. — Perfectionnement organique du langage, 31. — Affaiblissement de son caractère imitateur, 31. — Figures de rhétorique : allitération, harmonie imitative, etc., 32. — Imitations psychologiques ; effets de syntaxe (La Fontaine), 33. — Écriture artiste (Flaubert, Goncourt, Mallarmé), 33. — Imitation rythmique des modèles naturels (Loti, Verlaine, etc.), 34. — L'architecture et la musique peuvent-elles être imitatrices comme la peinture et la littérature ? 35. — Exemples démontrant que, contrairement à l'opinion de Taine, la musique peut être imitatrice, 35. — Transformation par l'art d'un rythme naturel du canton sensoriel X en un rythme imitateur du canton sensoriel Y, 36. — Synesthésies et correspondances, 36.

CHAPITRE III. — Les synesthésies. La poésie 38

Unité objective des phénomènes physiques, 38. — La science s'efforce de transporter dans le canton de la vision des formes les phénomènes qui se passent dans les autres cantons sensoriels, 38. — Unité subjective des sensations, 39. — Classification des synesthésies en objectives-hallucinatoires et en subjectives-artistiques (théorie de Ségalen), 39. — Le langage est un réactif très sensible des correspondances analogiques, 40. — Fusion, par le langage, des images sensorielles spécifiques en images génériques (phénomène d'abstraction ou mieux de sélection). Théorie de Griveau), 41. — La littérature contemporaine présente les associations sensorielles synesthésiques sous une forme analytique (Hüysmans), mais elles ont existé de tout temps ; le langage populaire en renferme de nombreuses traces, 43. — La valeur des synesthésies subjectives est d'autant plus variable et individuelle qu'elles sont plus complexes, 44. — Pour être artistiques elles doivent être intuitives et résulter d'attitudes spontanées (exemples tirés d'Hugo et de Loti), 46. — Les transpositions littérales (*Sinfonia domestica*) ou les transpositions artificielles (ornements d'origine acoustique) sont enfantines et sans valeur, 48. — Infaillibilité de l'intuition dans le domaine artistique et sentimental, 50.

CHAPITRE IV. — Les arts synesthésiques. La danse 52

La synesthésie sons-mouvements est la plus simple et la plus complète de toutes, 52. — Euterpe et Terpsichore. La danse mère de la musique, 53. — Le sentiment musical de la durée, fonction du sentiment musculaire de l'effort, 54. — La culture du rythme spatial engendre le sens de l'isochronisme sonore ; mais, à son tour, l'exercice de celui-ci régularise les rythmes spatiaux et mus-

culaires, 55. — Rapports historiques de la musique et de la danse (arts isesthésiques plutôt que synesthésiques), 56. — Décadence actuelle de la danse : elle ne traduit plus, et bien imparfaitement, que les rythmes macroscopiques de la musique (mesure). Elle doit, pour être complète, s'inspirer directement de tous les rythmes de la nature, 58. — La danse peut-elle traduire la mélodie, l'harmonie, les combinaisons de timbre? 61. — A chaque émotion, à chaque sensation correspond une attitude, un mouvement corporel et un seul, 63. — Ressemblance entre un acte observé par un animal et un acte exécuté par lui. Le cas d'Isadora Duncan. Imitations avec traduction (Le Dantec), 63. — Accord entre l'image perçue d'un phénomène extérieur et l'image que notre sens des attitudes segmentaires nous fournit du geste que nous exécutons, 66. — La danse, *lato sensu* (geste, attitude), peut traduire intégralement tous les signes musicaux, 67.

CHAPITRE V. — Les arts synesthésiques (*suite*). La musique pittoresque et sentimentale 69

La danse, traduction des rythmes sonores à très petite échelle, 69. — Danse oratoire et danse tragique. Danse en prose et danse en vers, 70. — La musique « dansante » et la musique réputée non dansable, 71. — Caractère dynamique de la musique (exemples tirés des œuvres de Gluck), 72. — Classification quantitative des mélodies suivant trois types diversement dynamogéniques, 73. — Caractère synesthésique de toute musique, 76. — Images sonores tactiles, thermiques, colorées, olfactives, sapides, etc. Leur origine motrice, 79. — Une attitude commune est le trait d'union des sensations associées, 82. — Les attitudes sentimentales. Caractère moteur et mimique de toute émotion, 83. — L'expression musicale d'une émotion quelconque est la traduction en rythmes sonores (à grande et à très petite échelles) de nos rythmes physiologiques sous l'empire de cette émotion, 84. — Le geste (trait d'union entre nos sensations des divers cantons sensoriels et nos sentiments de toutes sortes) rattache le phénomène artistique à celui de la gravitation universelle, 86. — « Au commencement était le geste », 86.

CHAPITRE VI. — Les arts cinématiques. La musique « pure » et l'art décoratif 87

Table théorique des synesthésies et schéma pentagonal des correspondances sensorielles, 87. — Formule des équivalences esthétiques : sensation de l'ordre M = attitude X = sensation de l'ordre N. (Toute œuvre d'art est une série d'attitudes), 90. — Division des arts : arts à double traduction (canton X, canton tactile, canton Y). Arts à traduction simple (canton X, canton tactile). Arts sans traduction (canton tactile), 91. — Schéma en éventail et diagramme des correspondances sensorielles, 92. — Arts à traduction simple ou cinématique (musique « pure » et art décoratif), 93. — La musique pure. Confusion du plaisir musical artistique et du plaisir musical intellectuel, 94. — Le plaisir musical artistique est d'origine motrice, 95. — Atténuation progressive du caractère moteur dans la musique moderne, 96. — Le plaisir cause à l'auditeur par les rythmes musicaux à plus grands communs diviseurs très petits (debussysme, par exemple) est-il encore

d'essence dynamique? 97. — Les divers sens considérés comme spécialisations du toucher et comme touchers à grande distance, 98. — Caractère dynamique de l'art décoratif, 99. — Éducation par le toucher du sens de la vision des formes, 99. — Le canton de l'audition des formes, domaine du rythme sonore proprement dit, 100. — Le canton de la vision des formes est-il aussi du domaine rythmique? 101. — Caractère subjectif des lignes dans les arts plastiques, 102. — Définition rythmique de la ligne droite, 103. — Les perceptions optiques de hauteur et de largeur des corps, fonctions du sens musculaire de l'effort, 104. — Caractère moteur évident des grandes lignes rapidement perçues, 105. — Le rythme des lignes : « beaux mouvements », « mouvements de terrain », etc., 105. — Équivalence esthétique du temps et de l'espace, 106.

CHAPITRE VII. — Les arts statiques. Coloris et harmonie. L'architecture 108

Le sens musculaire de la pesanteur, source suprême de toutes les émotions d'art, 108. — Le rythme dans les œuvres statiques, 109. — Solidarité subjective de la pesanteur et de la durée, 110. — Le langage articulé, témoin de cette solidarité, 111. — Oscillation historique, dans tous les arts, de la prédominance du toucher-mouvement à la prédominance du toucher-pesanteur, et *vice versa*, 111. — Nos modifications physiologiques en présence des phénomènes sonores et colorés ont le caractère de modifications rythmiques à très petite échelle, analogues à celles que déterminent en nous les phénomènes de la pesanteur (théorie de Le Dantec), 112. — Témoignages intuitifs de cette notion dans le langage des artistes, 116. — Arts statiques de la deuxième classe (canton X, canton toucher-pesanteur). Coloris et harmonie, 117. — Arts de la troisième classe (canton tactile seul), 117. — La danse, la pantomime, la sculpture n'en font point partie, 118. — L'architecture, seul art purement tactile, 118. — Son caractère utilitaire et son caractère esthétique, 118. — Rôle de l'équilibre dans les jeux d'enfants. Sens artistique des rythmes attractifs, 119. — Rôle de ce sens dans l'architecture, 119. — La solidarité du toucher avec les autres sens associe toujours des émotions synesthésiques aux émotions purement statiques, 120. — La grande pyramide d'Égypte, 121. — Toute émotion artistique a pour source la perception d'un système de matière en équilibre et dérive de notre attitude devant ce système, 122.

DEUXIÈME PARTIE

LE MÉCANISME DES SIGNES IMITATEURS

CHAPITRE VIII. — L'art et la science. Le style. 125

Sélection des signes imitateurs, 125. — La part personnelle introduite dans un travail d'imitation, envisagée au point de vue scientifique et au point de vue artistique, 126. — Confusion erronée

de l'art et de la science, 126. — Influence des progrès de la science sur l'évolution des arts, 127. — Considérations pseudo-scientifiques des critiques d'art contemporains, 128. — La « vérité » scientifique et la « vérité » artistique, 130. — Différence des descriptions scientifiques et des imitations artistiques, 131. — Analyse objective et synthèse subjective. Les procédés photographiques et la caricature, 132. — Qu'est-ce que le style? Différentes acceptions de ce mot, 134. — Le style « part personnelle introduite par l'artiste dans son imitation de la nature », 136. — Le style en musique, 137. — Infinie variété des styles, 139. — Qualités essentielles du style, 139. — Limite de la stylisation. Le procédé, 140. — « Le peintre pour imiter transforme » (Töpffer), 141. — Les altérations systématiques des rapports naturels des parties (théorie erronée de Taine), 141. — L'imitation photographique (scientifique) des rythmes naturels (Flaubert), 143. — L'idéalisme de la forme (Ruskin, le maniérisme), 143. — Caractère inconscient et purement intuitif du véritable style, 144.

CHAPITRE IX. — Sciences d'art, traités empiriques et grammairiaux 146

« Des goûts et des couleurs il ne faut pas discuter », 146. — Les rapports des sensations entre elles, dans un même canton sensoriel, sont les mêmes pour tous les individus normaux (exemples tirés des sensations colorées et musicales), 147. — La connaissance de ces rapports doit-elle former la base de toute éducation artistique? 148. — Division des ouvrages techniques relatifs à l'étude des arts en méthodes empiriques, grammairiaux et traités psychophysiques, 148. — Leur caractère scientifique enlève aux traités psychophysiques toute valeur dans la pratique des arts (exemple tiré de la gamme scientifique des gris), 150. — Inutilité et danger de l'étude de l'acoustique pour les musiciens, 151. — La science et les traités psychophysiques demandent leurs informations au canton de la vision des formes; les émotions artistiques ont leur source dans le canton tactile, 153. — Les formes créées mécaniquement sont dénuées de tout caractère artistique. Le Wondergraph, 154. — Intérêt des sciences d'art au point de vue de la classification des sensations. Exemples tirés de la classification des voyelles (théorie de Marage) et de la classification des timbres (hypothèse des timbres complémentaires), 155. — Le rôle des traités empiriques (harmonie musicale, prosodie poétique, etc.), 157. — Si ces traités sont commodes, leurs prescriptions n'ont aucune valeur fixe, 160. — L'autorité des grammairiaux est également relative (opinion d'Anatole France), 161. — Les traités psychophysiques (perspective) n'ont eux-mêmes pas de valeur absolue, 163. — Les sciences de l'équilibre statique et de l'équilibre physiologique (parties purement mécaniques de l'architecture et de la danse) sont les seules notions d'art parfaitement objectives et inviolables, 164.

CHAPITRE X. — L'exercice des arts et le métier. La beauté organique 166

Faut-il, en art, apprendre son métier? 166. — Le métier en littérature. Métier syntaxique et métier stylistique, 167. — Dans les

autres arts le métier stylistique suffit. Il n'y a pas de métier grammatical en musique ni en peinture, 169. — Le métier, même en littérature, devrait s'acquérir par l'exercice seul, 170. — L'exercice de l'improvisation littéraire (lecture et écriture), 171. — L'exercice de l'improvisation musicale, 172. — L'exercice de l'improvisation picturale. Esquisses et croquis, 173. — Les qualités à acquérir par l'exercice des arts pour atteindre à la perfection du métier, 173. — Soins, précision, clarté, ordre, équilibre. Nécessité de ces qualités. Danger de leur excès et de leur absence, 174. — La logique des formes, la beauté organique, 177. — Le module (définition de Perrot), 178. — Le mouvement et la vie priment la beauté organique, 179. — Le culte stérilisant de la forme, 181. — Fausseté de l'aphorisme : « La forme en art prime le fond », 183. — Les rythmes stylisés de la vie, matière unique des chefs-d'œuvre, 183.

CHAPITRE XI. — L'invention des signes artistiques. Les attitudes créatrices. 185

Les productions artistiques opérées au moyen de recettes, par des combinaisons de signes antérieurement inventés, 185. — Caractère émotif de la véritable création, 186. — Images artistiques et signes artistiques, 186. — Le génie artistique et le don sensoriel ne se confondent pas, 187. — Facilité sensible et aptitudes créatrices, 189. — Caractère moteur des créations géniales, 192. — L'invention artistique comporte toujours une transposition, 192. — Images phoniques et signes phoniques, 196. — Faut-il « prêcher le dégoût » aux producteurs sans génie? 197. — Toute œuvre d'art étant une série d'attitudes, le génie créateur pourrait se perfectionner par le perfectionnement du sens des attitudes, 198. — Le sens inné des attitudes, 200. — L'imitation avec traduction du mime se retrouve dans toute création géniale, 201. — Tout génie artistique est un mime spécialisé, 201. — Perfectionnement du sens des attitudes par l'intention imitatrice et la volonté de produire, 201. — Culture directe du génie créateur par la culture du sens des attitudes, 202.

CHAPITRE XII. — L'éducation du geste. Les étiquettes verbales. 204

Perfectionnement de l'ordre mental par la danse gymnastique (Platon), 204. — L'éducation du geste, pour être féconde et complète doit se faire sous le contrôle de la musique, 204. — La Gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze, 205. — Solidarité rythmique originaire des sens musculaire, acoustique et optique, 206. — Culture rythmique inconsciente de l'enfant, 207. — La culture plastique, la culture musicale, la culture sportive se poursuivent isolément dans l'éducation moderne, 208. — La Gymnastique rythmique établit un parfait synchronisme entre les rythmes musculaires et les rythmes musicaux, 209. — Ses mouvements sont la traduction plastique directe de toutes les modalités sonores, 210. — Sa portée musicale, 211. — Sa portée plastique. L'escrime, 212. — Collaboration du corps et de l'esprit dans les mouvements corporels commandés par la musique, 212. — Perfectionnement du sens de l'équilibre (aisance et énergie des mouvements), 213. — Beauté des attitudes. Au développement de l'expres-

sion plastique correspond un développement connexe de la sensibilité, 214. — Influence psychique du perfectionnement du sens des attitudes (organisation de l'économie physique et création de réflexes nouveaux), 215. — L'eurythmie, 217. — Intervention du langage dans la culture eurythmique, 217. — Les étiquettes verbales. Le génie oratoire complète le génie mimique dans la création des œuvres d'art, 218. — Solution du problème esthétique par le langage (théorie de Griveau), 219. — Le geste, trait d'union entre le langage (réflexe psychique) et les sensations (réflexes physiologiques). L'unité dans la représentation entraîne l'unité dans la réaction, 219. — Gammes d'épithètes : esthétiques-paresthésiques, 220. — Loi de renversement du plaisir en fonction de l'élasticité, 220. — Perfectionnement du génie créateur par l'exercice simultané du langage corporel et du langage verbal, 221.

CHAPITRE XIII. — Déformation et évolution du style. La mode et la personnalité. 222

L'artiste dans son milieu, 222. — Concordance du goût des créateurs et du goût du public. La mode, 223. — La mode, déformatrice du style. Le style d'une époque, goût général de cette époque, 224. — Clans et chapelles. Académisme et anarchie, 225. — L'excès d'habileté technique : la virtuosité, Le sophisme de la « difficulté vaincue », 226. — Les fruits de la virtuosité : impersonnalité du style, défaut de sens commun, 228. — La spécialisation engendre la laideur, 229. — Séduction sportive de la virtuosité, 230. — Caractère métaphysique de la virtuosité (exemple de Paolo Ucello), 231. — L'insuffisance technique. Fausse simplicité des archaisants. Synthèses outrancières, 232. — Limites de l'analyse et de la synthèse. Rôle régularisateur du bon sens, 233. — La mode « modifcatrice » ; sa nécessité, 233. — Stérilité du dogmatisme (exemple tiré du *motu proprio* de Pie X sur la musique d'église), 233. — La mode et la personnalité (apologue du peintre-vitrier), 234. — L'originalité d'un artiste tient moins à sa fécondité créatrice qu'à l'emploi systématique de certaines formules, 235. — La personnalité est un phénomène relatif, 237. — Rôle bienfaisant de la mode, facteur de l'évolution, 238. — Limites respectives de la mode et de la personnalité. La liberté relative de l'artiste. Exemple des rapports de la mode et de la personnalité (cuiller à fards égyptienne), 238. — La morale individuelle et la morale de la masse (Mœterlinck). Le goût individuel et le goût de la masse doivent réagir l'un sur l'autre dans des proportions qui relèvent aussi du bon sens, 239.

CHAPITRE XIV. — Objet, sujet, forme et matière 241

L'art et la beauté sont-ils définissables? 241. — L'œuvre d'art peut être considérée comme la transmission d'une émotion par l'intermédiaire d'un rythme naturel stylisé. A quoi tient, dans le chef-d'œuvre, cette vertu transmissive? 242. — Ce n'est pas à son objet. Théorie erronée de Tolstoï, 242. — Pour qu'il y ait phénomène esthétique il faut intervention de la volonté humaine et stylisation, 244. — Criterium de l'inutilité, 244. — Beauté artistique de certaines créations utilitaires de l'homme, 245. — Le caractère artistique d'une création humaine est relatif, 246. — L'essence

artistique des œuvres d'art ne tient pas non plus à leur sujet. Aphorismes erronés de Péladan, 247. — « L'âme » des œuvres d'art, 249. — Les effets littéraires, 250. — Bases historiques de l'esthétique (théorie erronée de Taine), 251. — Les théories idéalistes ou réalistes ne sont le plus souvent que des dogmes de sujets, 252. — La confusion du sujet de l'œuvre d'art et de son essence esthétique est d'origine historique, 253. — Influence des progrès de l'esprit scientifique sur les sujets des œuvres d'art, 254. — Elle ne peut guère influencer la musique, 254. — Elle fera de plus en plus incliner les arts plastiques vers la stylisation décorative, 255. — Les lions de l'Apadana d'Artaxerxès à Suse, 256. — L'art décoratif, limite maxima de la stylisation, porte au plus haut degré la marque ethnique des diverses civilisations, 256. — La forme n'est pas non plus l'essence de l'œuvre d'art, 257. — Le fétichisme de la forme, 257. — La matière et les formes spécifiques, 258. — La matière esthétiquement prime la forme et le sujet, 261. — Exemple tiré de l'histoire du wagnérisme en France, 261. — Le paradoxe esthétique : la matière est tout en art mais n'est belle qu'en proportion de l'émotion de l'artiste, 264. — Le sens de la vie, souverain dispensateur des belles matières artistiques, 265.

CONCLUSION. — Le paradoxe esthétique. L'art et la vie 267

