

LE PRAGMATISME, L'ART ET L'ESTHÉTIQUE DE L'INTUITION

Nous écarterons d'abord, et immédiatement, une certaine condamnation du pragmatisme à laquelle on pourrait songer ici ; nous l'écarterons, parce qu'en vérité elle est trop simple, et que nous nous défions des réfutations faciles.

On pourrait dire que le pragmatisme, étant une forme subtile et raffinée de l'utilitarisme, ne peut laisser aucune place à l'art qui en est la négation.

L'utile, dit Schiller (1), est la grande idole de l'époque ; toutes les forces s'emploient à son service ; tous les talents lui rendent hommage. Dans cette balance grossière, le mérite spirituel de l'art n'est d'aucun poids et, privé de tout encouragement, il disparaît du marché bruyant du siècle.

Certes, il est parfaitement exact qu'à force de vouloir considérer en toutes choses le rendement, et le résultat qui paie, on déshabitue peu à peu les esprits du désintéressement et d'une certaine noblesse qui sont les conditions essentielles de la production esthétique ; il est exact aussi que l'art, en un sens, c'est l'inutile, sinon dans ses effets, du moins dans sa recherche ; il est vrai, enfin, qu'une certaine forme de civilisation industrielle ou platement trafiquante rend difficile l'avènement et l'épanouissement de l'œuvre d'art ; le rêveur devient l'être vain ou dangereux ; le poète est secrètement méprisé ; la société qui absout parfois le criminel ne pardonne pas à

(1) Schiller : *Lettres sur l'éducation esthétique*, Lettre II, traduction Regnier. Chez Hachette, *Œuvres de Schiller*, t. VIII, p. 189.

l'artiste d'essayer l'annexion du royaume d'Utopie. Qu'a-t-elle besoin de chanteurs, de gémissements distingués ou d'exaltation lyrique ? elle se rit de l'émotion d'un Stendhal sortant halluciné, malade, brisé, de Santa-Croce et se répétant avec délices des vers de Foscolo ; que lui font les battements de cœur d'un Flaubert, qui vient de contempler un mur de l'Acropole, ou les effusions douces de François d'Assise louant le Seigneur d'avoir fait au ciel :

Claires, précieuses et belles

nos sœurs les étoiles ou, sur la terre, l'eau humble et chaste ? Cela est-il utilisable ? peut-on capter ces sources de lumière, ou convertir en action rémunératrice ces forces liquides ? Voilà toute la question.

On pourrait continuer et pousser à bout l'opposition de l'utile et de l'art, du pragmatisme et de l'esthétique ; mais le jeu serait trop aisé ; il ne vaudrait que contre le pragmatisme grossier des foules, contre les formes inférieures d'une doctrine dont le châtement premier est d'être, inévitablement et légitimement, exposée à certaines déviations où la conduisent, par une pente insensible, ses origines, ses inspirations, le dédain des principes, et l'entreprise équivoque de justifier la pratique par des raisonnements dont la finesse ne saurait faire oublier la vulgarité (1).

La tentation est donc grande, et, après tout, naturelle, de prendre ici le pragmatisme en flagrant délit de bassesse ; nous ne le ferons pas ; il convient de chercher ailleurs ; c'est dans ce qu'elles ont de plus haut et de plus essentiel qu'on doit juger les doctrines ; ce qu'il faut examiner, ce sont les rapports précis du pragmatisme philosophique et de la création esthétique ; ce qu'il faut confronter, c'est l'attitude pragmatiste :

- avec la conception de l'art qui en découle ;
- avec l'explication génétique qu'elle propose d'une œuvre ;
- avec les moyens de la réaliser qu'elle recommande ;
- avec les caractères généraux des productions qu'elle inspire.

I

Et d'abord, si le pragmatisme autorise l'art, ce ne peut être,

(1) Taine a remarqué avec pénétration que la bassesse n'exclut point une certaine finesse. *Voyage en Italie*, Hachette, t. II, p. 357.

conformément à sa définition, qu'en le soumettant, comme toute activité humaine, à la préoccupation de l'utile, qui lui donnera sa direction, son sens et sa loi. Au nom de l'utile on pourrait le condamner ; si on le laisse vivre, c'est assurément à condition qu'il se rapproche du profitable, et qu'il essaie de servir, qu'il installe, par exemple, dans les esprits ou dans les cœurs, des idées fécondes ou des sentiments efficaces ; c'est à la condition expresse qu'il cherche la correspondance avec un public. L'artiste, même s'il a vécu solitairement, doit dépasser, par son œuvre, la solitude qui en fut peut-être la condition, et retrouver la foule innombrable. Il doit franchir le cercle des initiés et communiquer à tous le tourment de ses nobles inquiétudes et la passion de ses rêves.

Nous retrouvons là l'essentiel de ce qu'on pourrait appeler la doctrine de l'art pour la foule, de l'art pour le peuple, de l'art pour tous... sauf pour l'artiste.

Nous n'aimons guère qu'on mêle les genres et qu'on fasse rentrer dans la catégorie de la prédication les formes multiples et autonomes de l'activité artistique. Nous n'aimons guère, en général, qu'on cultive sournoisement une discipline *pour* une autre (1), et qu'ici la morale soit le prétexte ou l'excuse de l'art.

Il y a là un rôle subalterne imposé à l'art qui ne lui laisse le choix qu'entre la médiocrité esthétique ou l'exaltation vertueuse, inefficace et fautive. Il n'y a là de quoi contenter ni les artistes, ni les moralistes. Nous ne reprendrons pas les éternels arguments qu'on a donnés contre une certaine conception de l'art, — propre peut-être à satisfaire la piété prude des pensionnats, ou le formalisme austère de certaines sectes, — mais éminemment apte à dégoûter à la fois de la vertu et de l'art les gens qui se piquent de ne rien confondre, et qui ne prennent pas pour des chefs-d'œuvre les romans destinés à l'édification de celles qu'on nomme en Angleterre les « *bread and butter girls* » (2).

Nous avons dit ailleurs que l'art est utile, dans la mesure où il ne cherche pas l'utilité, et que son efficacité la plus franche naît de son apparente inutilité ; nous le pensons encore, et nous le redisons ; mais qu'on nous entende bien : l'utilité de

(1) L'histoire pour la morale par exemple, ou la géographie harmonieusement arrangée pour la louange d'une Providence bienfaisante et tutélaire, etc.

(2) Les « demoiselles Tartines ».

l'art ne peut être qu'une utilité de surcroît, et cette utilité, d'ailleurs considérable, ne peut être assurée que si on ne fait pas préalablement à l'artiste l'injure de le considérer comme un oblique serviteur du Beau. Le Beau est, à lui seul, une fin assez haute ; sur les sommets, il n'y a pas de hiérarchie. Si l'art n'est qu'un moyen pour une fin qui le dépasse, il n'est rien qu'une technique sans grandeur ou qu'une morale honteuse d'elle-même, peureuse de s'affirmer.

II

Nous n'aimons guère non plus cette idée pragmatiste qui tend à expliquer la genèse de l'œuvre d'art par le seul recours aux puissances profondes et troubles de l'inconscient.

Certes, ce ne sont pas toujours des concepts clairs qui font surgir le chef-d'œuvre :

Quand je m'assieds pour écrire une poésie, ce que je vois le plus souvent devant moi c'est l'élément musical du poème et non pas le concept clair du sujet sur lequel souvent je ne suis pas d'accord avec moi-même (1).

Mais Schiller, dans ce passage, voit encore quelque chose : il n'est point la proie délirante de forces obscures et dionysiaques ; et l'affirmation d'une certaine spontanéité inconsciente, et l'aveu que ce rythme est parfois antérieur à l'idée, tout cela n'abolit point la lucidité.

Il y a certes des dangers à éviter. Il ne faut point recourir, pour l'explication génétique de l'œuvre d'art, à un mécanisme un peu étriqué, à cet intellectualisme atomistique du XVIII^e siècle qui aurait volontiers réduit le travail esthétique à une somme de raisonnements discursifs pleinement lumineux. La tentation est grande, pour certains esprits analytiques, de faire tenir une œuvre d'art dans quelques formules, dont la juxtaposition épuiserait la richesse ; mais il faut savoir se résigner ; le génie a une originalité que ne sauraient enfermer ni contenir les cadres étroits d'une explication causale, si elle se prétend exhaustive. Sur ce point un Nietzsche a raison contre un Montesquieu ou un Taine ; il y a des nouveautés imprévisibles ; il y a des jaillissements spontanés ; l'esthétique n'est point une mécanique.

Mais ces réserves faites, nous n'irons pas jusqu'à dire que

(1) Schiller, cité par Basch : *Essai sur l'Esthétique de Kant*, pp. 462, 463.

l'œuvre d'art est toujours une sorte de révélation auguste qui déborde la personne de l'auteur, à son insu, et contre son gré, qu'elle est le fruit d'une certaine innocence et d'une naïve candeur.

Nous nous placerions plus volontiers dans la catégorie des professionnels de la clarté, dont ont parlé, trop dédaigneusement, certains esthètes contemporains et même certains philosophes. Pour eux, l'œuvre d'art n'est que le résultat d'une explosion, — de l'explosion des forces latentes qui se sont lentement accumulées dans l'âme de l'auteur :

Nous ne pouvons pas pénétrer dans sa conscience, qui est plus cachée encore aux regards de l'étranger que ne l'est celle des autres hommes : lui-même *il n'a de génie que dans la mesure où il ne se connaît pas* (1).

Il y a là, nous semble-t-il, des affirmations gratuites. Nous avons des témoignages qui nous prouvent à quel point il faut croire à la collaboration consciente et volontaire de l'auteur. Nous savons comment un Michel-Ange ou un Beethoven composaient leurs chefs-d'œuvre, — comment un Corneille écrivait *Polyeucte*, un Racine sa *Phèdre*, et même un Lamartine sa huitième vision. Il y a peut-être du génie, avec, d'ailleurs, bien des défaillances, mais il n'y a pas de grand art sans application volontaire. C'était, croyons-nous, l'avis de Hugo, lorsqu'il écrivait dans *Toute la Lyre* ces vers extraordinaires auxquels il faut toujours revenir :

Où donc m'entraîne-t-on dans ce nocturne azur ?
Est-ce que j'obéis, est-ce que je commande ?
Ténèbres, suis-je en fuite ? Est-ce moi qui poursuis ?
Tout croule ; je ne sais, par moments, si je suis
Le cavalier superbe ou le cheval farouche ;
J'ai le sceptre à la main et le mors dans la bouche. . .

Il y a là, certes, dans cette ardente chevauchée, un état d'exaltation presque indicible ; — mais au délire du poète s'allie, de son propre aveu, une raison encore lucide (2).

(1) G. Sorel : *La valeur sociale de l'art* (Revue de Métaphysique, mai 1901, p. 251).

(2) C'était l'opinion de Sully Prudhomme rapportée par A. Dorchain. L'auteur des *Vaines tendresses* pense que l'état de création est un *état de grâce* ou plutôt « une sorte de dédoublement de la personnalité qui, poussé à son degré suprême, semble créer et faire coexister en lui, pendant quelques minutes ou pendant quelques heures, deux personnes réelles, à la fois dépendantes et détachées, alliées ou adverses... état d'équilibre sublime dans lequel *l'inconscience est lucide, et la passivité dirigée* ».

Et ainsi il est bien vrai qu'aucune création ne se laisse saisir, tout entière, dans ses profondeurs : la reconstruction analytique est toujours, en un sens, artificielle ; mais cela ne signifie point que l'artiste crée dans le désordre, dans l'égarement et dans la folie.

III

Supposons toutefois l'œuvre d'art inspirée, conçue, élaborée au sein même de l'inconscient, ou dans et par la clarté fiévreuse de la réflexion et de l'application volontaire, ou, ce qui est plus vraisemblable, grâce à ces deux forces convergentes ; comment la réaliser ?

L'esthétique de l'intuition paraît avoir là quelques idées précises en ce qui touche six procédés essentiels : les mots, la ponctuation, le style, les images, l'allusion, le silence.

Il s'agira d'abord pour traduire *l'inexprimable originalité du geste de changer* (1), ou pour exprimer la mobilité universelle, qui est une des thèses essentielles de la philosophie nouvelle, de saisir, par l'emploi judicieux de quelques consonnes, la fluidité de certains états psychologiques.

On trouve déjà, chez Stéphane Mallarmé, qui compare les mots à

Une virtuelle traînée de feux sur des pierreries (2), des indications très curieuses.

Le désir satisfait par *l* exprime avec la dite liquide, joie, lumière, etc... De l'idée de glissement on passe ainsi à celle d'un accroissement par la poussée végétale ou par tout autre mode ; avec *r* enfin, il y aurait comme saisie de l'objet désiré avec *l*, ou besoin de l'écraser et de le moudre (3).

On a dit (4) avec un peu de préciosité, mais avec assez de justesse, que chez Mallarmé : « le mot est toujours pris de profil ». Il n'y a rien de plus juste. Voici, semble-t-il, comment il faut l'entendre. Le mot, de face, est dense et plein, et, par la force même des choses, immobile ; de profil, il est coupé, travaillé par le mouvement, et il exprime, outre lui-même qui apparaît incomplet, des possibilités multiples,

(1) Vilbois, *Revue de métaphysique*, mai 1902, p. 334.

(2) Mallarmé : *Divagations*, p. 246.

(3) *Id.* : *Les mots anglais*, p. 89.

(4) A. Thibaudet : *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Edition de la *Nouvelle Revue française*, p. 180.

car il y a plusieurs profils, mais il n'y a qu'une face. Il est donc infiniment plus près de la pensée mouvante, et sans prétendre la contenir toute, pas plus qu'un miroir ne contient une personne, il en exprime, par le choix de l'attitude oblique, des tendances, c'est-à-dire qu'il fixe le moins possible le mobile dans l'immobile. Il a l'air de commencer quelque chose plutôt que de finir ; et puis il reste toujours qu'un profil nous donne le désir de contempler le visage, face à face, au lieu que le contraire ne se produit pas. Un profil est donc un mouvement fixé, mais pas assez pour se détruire lui-même, puisqu'il en exige d'autres.

Par là s'explique la prédilection qu'ont tant de poètes pour le verbe à l'infinitif comme moins insistant, — moins pesant, moins lourd d'affirmations, — ou encore, l'emploi du substantif qui n'exprime aucune action, et que l'on fait suivre ou précéder d'une simple exclamation :

Fuir là-bas, fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
d'être parmi l'écume inconnue et les cieux (1)...

Beauté des femmes, leur faiblesse, et ces mains pâles (2)...

Rester gai quand le jour, triste, succède au jour,
être fort, et s'user en circonstances viles (3)...

Douceur du soir, douceur de la chambre sans lampe !

Douceur du soir, douceur qui fait qu'on s'habitue
A la sourdine, aux sons de viole assoupis ;

Douceur, ne plus se voir distincts, n'être plus qu'un !
Silence ; deux senteurs en un même parfum !
Penser la même chose et ne pas se le dire (4) !

Chagrin d'être un sans gloire qui chemine (5) !

Ô vent où se défont les Angelus légers (6) !

Ce sont là des procédés familiers aux poètes qui aiment à saisir l'insaisissable et à enfermer dans des mots qui ne soient

(1) Stéphane Mallarmé.

(2) P. Verlaine.

(3) On peut étudier à ce point de vue cette pièce VIII de *Sagesse*, de P. Verlaine. Il n'y a dans tout le sonnet qu'une seule affirmation.

(4) G. Rodenbach : *Le règne du silence*, Charpentier, p. 86.

(5) *Id.*

(6) Fr. Jammes : *Le deuil des primevères*.

pas des prisons le frémissement de la vie ou de l'émotion fugitive.

Quelquefois même, l'écrivain ne nous fournit pas le verbe, pas même la forme diminuée du verbe : l'infinitif. C'est alors à nous, et suivant la direction de notre sensibilité, à préciser par l'affirmation, ou par le doute, ou à rester dans l'indécision et dans le flou :

Oh ! les athlètes nus sans l'azur clair d'Hellas !
O palme néméenne, ô laurier d'Olympie :

· · · · ·
Ah ! les oarystis ! les premières maîtresses (1) !

Parfois, enfin, on se sert de petits mots, de monosyllabes discrets, vocables réduits, « sortes de gestes brefs, peu appuyés, nerveux par les consonnes, ennemis des voyelles et des diphtongues », qui sont, selon une fine remarque de Mallarmé, comme la chair voluptueuse et grasse des mots :

Mets ton front sur mon front, et ta main dans ma main (2).

· · · · ·
À vous ces vers de par la grâce consolante
De vos grands yeux où rit et pleure un rêve doux (3).

Tu ne sens même pas la chair, ce goût qu'au moins
Exhalent celles-là qui vont fanant les foins (4).

· · · · ·
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous (5).

· · · · ·
Elle voulut aller sur les flots de la mer...

· · · · ·
Et dans ses cheveux blonds c'étaient des rayons d'or, etc. (6).

En résumé les mots seront d'autant plus tolérables qu'ils seront affaiblis, diminués, dilués, réduits, ouatés, et qu'ils se rapprocheront davantage du geste ou de l'interjection.

Taine, en Italie, devant le *Triomphe de Venise* par Véronèse, avait déjà senti, mais avec mesure, la difficulté et parfois l'insuffisance de l'expression verbale :

Le misérable instrument que la parole ! Un ton de chair satinée, une ombre lumineuse sur une épaule nue, un frémissement de clarté sur une haie mouvante, attirent, retiennent, rappellent les yeux

(1) Voir toute cette pièce, *Vœu*, dans *Melancholia* de P. Verlaine.

(2) *Id.* : *Lassitude*.

(3) *Id.* : *A une femme...*

(4) *Id.* : *Un dahlia*.

(5) *Id.* : *Green*.

(6) *Id.* : *Beams*.

pendant un quart d'heure, et on n'a qu'une phrase vague pour les exprimer. Avec quoi montrer l'harmonie d'une draperie bleue sur une jupe jaune ou d'un bras dont la moitié est dans l'ombre et l'autre sous le soleil ? Et pourtant presque toute la puissance de la peinture est là, dans l'effet d'un ton près d'un ton, comme celle de la musique dans l'effet d'une note sur une note. — L'œil peint corporellement comme l'ouïe, et l'écriture qui arrive à l'esprit n'atteint pas jusqu'aux nerfs (1).

Sans doute, mais le sentiment de cette tare n'allait point jusqu'à paralyser la description de Taine, qui se continue, abondante et *expressive*. Taine se rendait parfaitement compte que, malgré leurs imperfections, les mots sont à la pensée ce que les pratiques et les œuvres sont à la vie intérieure.

D'ailleurs, n'est-ce point avec des mots qu'on proclame l'insuffisance des mots ? Un bergsonien écrit :

Un pressentiment d'aurore me remplit toute l'âme ; ma pensée se meut alors sans divisions ni contours dans le silence intérieur. Tout discours est impossible, non point que mes représentations soient troubles ou incomplètes. Elles sont, au contraire, trop riches, trop complexes, trop vivantes et vibrantes, trop lumineuses, trop concrètes pour que je les puisse enfermer en des mots (2).

Admettons un instant ces effusions ; mais la revanche du mot n'éclate-t-elle pas dans l'impossibilité d'étaler son impuissance autrement que par lui-même ? En le niant, on l'affirme.

IV

Les mots sont donc inévitables. La question se pose, alors, de savoir comment les assembler. C'est le problème de la ponctuation d'abord, — de la syntaxe, et du style ensuite.

Sur la ponctuation, l'attitude est simple ; on la supprime ou l'on ne la laisse subsister qu'appauvrie et raréfiée. On sait que Mallarmé l'avait, à peu près, proscrite, parce qu'il y voyait une manifestation de l'esprit logique, amoureux de l'ordre et de la clarté.

Elle est, en effet, la consécration légitime des arrêts, des pauses, et en un sens la négation du mobile et par conséquent de ce fameux « courant de la pensée » si cher à Jammes, — qu'il s'agit de reproduire, avec son jaillissement continu. Dans la

(1) *Voyage en Italie*, Hachette, t. II, p. 259-260.

(2) E. le Roy. *Revue de métaphysique*, mars 1901, p. 152.

réalité, dit Bergson, il n'y a pas de moments distincts les uns des autres; à le croire, on confond d'abord la durée et le temps, puis le temps et l'espace. La ponctuation a donc le tort de jalonner de bornes fixes la route mouvante du devenir; tout se tient; isoler les mots par des virgules ou par des points, c'est tomber dans une conception spatiale de la vie psychologique. On doit donc, ou supprimer la ponctuation, ou, du moins, la réduire à exprimer les conditions strictes « de l'association subjective ».

Il y a là un sophisme, ou un malentendu. Le but de l'écriture n'a jamais été, et n'est pas de reproduire, avec toute la fidélité possible, le rythme continu de la pensée créatrice. Il y a là ce que nous appellerons volontiers : *l'obsession de la coïncidence*, que nous avons dénoncée ailleurs.

Pas plus que la science n'a pour but de supplanter la réalité et de se confondre avec elle, pas davantage l'écriture n'a pour mission de remplacer ou de traduire le devenir ininterrompu, ou la complexité mouvante de la vie.

L'essentiel n'est pas de présenter liées les idées qui nous sont venues ensemble, ou à de très courts intervalles, mais bien plutôt de les délier, de les dissocier, pour mettre en relief, par une opposition habile, leur valeur et leur différence.

Un psychologue l'a remarqué très finement :

La liaison objective des mots prononcés par celui qui parle ne représente pas toujours exactement les conditions de l'association subjective qui s'est produite dans son esprit entre les idées correspondantes; ainsi je dirai ou écrirai d'un trait : *L'homme est un vertébré*, bien qu'il m'ait fallu assez longtemps travailler pour acquérir la connaissance, c'est-à-dire l'association d'idées qu'exprime cette phrase, et qu'actuellement même cette association d'idées ne se fasse pas chez moi très aisément (1).

C'est la vérité même; il s'agit précisément, dans tout travail littéraire, de traduire le simultané confus de la pensée par le successif clair des mots; la ponctuation en est un des moyens.

On demandait autrefois dans les examens ou concours scolaires s'il faut écrire comme on parle. Demandons-nous ici s'il faut écrire comme on pense. On peut répondre hardiment : *non*, pour plusieurs raisons, dont la première est l'im-

(1) B. Bourdon : *L'expression des émotions et des tendances dans le langage*, pp. 117, 119.

possibilité absolue d'une pareille prétention. On arriverait tout droit à ne pas écrire, par la conscience progressive que l'on prendrait de la difficulté de faire passer dans l'écriture noire l'inspiration candide; — ou alors, on serait conduit à remplacer les mots par des points, ou par des dispositions typographiques toujours bizarres, qui ont le tort, elles aussi, de vouloir fixer ce qui, par définition, échappe à la ligne et au contour rigide (1).

Nous dirons la même chose de la syntaxe et du style; ils ne sont possibles que par un souci de clarté et d'élagage qu'ont connu tous les grands maîtres.

Il y a, certes, aujourd'hui, quelques admirateurs de Bergson qui essaient, peut-être inconsciemment, de reproduire par leur phrase toutes les hésitations infinies de la pensée, ses scrupules, ses doutes, ses répétitions, ses remâchements, ses approximations successives, ses associations imprévues surgissant de la brusque apparition d'un mot, ses reprises sans légèreté, ses ébauches et ses tâtonnements. Sous couleur de respecter la réalité on déverse sur nous toute la hotte d'un verbalisme pittoresque et pesant. Je sais bien qu'on essaie par là d'échapper à cette odieuse limitation de l'infini que représente l'écriture par rapport à la pensée vivante (2); mais l'accumulation sans choix de tous les détails et de toutes les gaucheries de la pensée, est-ce bien un moyen de l'exprimer? Peut-on penser dans la confusion, dans l'ignorance des alinéas, dans le mépris des coupures, ouvrières de clarté, dans le chaos, dans le fourmillement, dans la redondance et, qu'on nous pardonne le mot : dans le grouillement? — Il est très remarquable, d'ailleurs que le style que nous caractérisons ici soit le style de quelques bergsoniens, mais nullement celui de M. Bergson. Nous avons le droit d'invoquer, contre ses disciples intempérants, l'exemple littéraire de ce philosophe subtil. Sa phrase est celle d'un intellectualiste avisé; en un sens, il n'y a pas de style moins bergsonien que celui de M. Bergson. Phénomène

(1). Voir dans *Cosmopolis* de mai 1897 la singulière typographie de la p. I. de l'œuvre de Mallarmé :

« *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.* »

(2) Il faut en prendre son parti. *Si cor non orat*, dit un distique monacal, *in vanum lingua laborat*. Cela certes est parfaitement juste; mais le style ne peut jamais traduire toute la richesse lyrique et la complexe abondance du cœur.

fréquent : la psychologie des « partisans » est d'être plus « royalistes » que le roi.

— Mais tout cela, insiste-t-on, c'est la vie, la vie profonde, auguste et divine. Nous n'inventons pas l'objection ; nous ne forçons point les rapprochements. A. Thibaudet consacre dans *La Poésie de Stéphane Mallarmé* un chapitre au sentiment bergsonien de la durée, et cite à la fois l'auteur de *Matière et Mémoire* et W. James. Il distingue de la *succession brute* le *rétablissement du temps vrai*. Nous avons lu auparavant dans le *Règne du silence* de Rodenbach une pièce que nous appellerions volontiers, — et sans malice — *l'Heure bergsonienne* ; c'était déjà, par anticipation, tout l'intuitionnisme :

Heures tristes de l'âme, états intermédiaires,
 où l'âme ne sait plus définir ses ennuis,
 ni trier l'ancien buis fané du nouveau buis.
 Heures vagues où monte un chant de lavandières.
 Mais quels linges leurs mains trempent-elles dans l'eau ?
 Nappes d'autels, rochets des grand'messes pascales,
 ou batistes de nos armoires conjugales ?
 Heures d'aspect confus, automne ou renouveau ?
 Est-il du soir, ou du matin, ce crépuscule ?
 Il neige, mais c'est-il des fleurs ou des flocons ?
 Est-ce un malheur qui vient, un malheur qui recule ?
 Quel est le clair obscur où nous équivoquons ?
 Heures où l'âme voit à travers les persiennes,
 tandis qu'elle s'éveille en sa chambre, sans bruit,
 filtrer et s'écouler des clariés mitoyennes.
 Entre-t-on dans le jour, entre-t-on dans la nuit ?

Toute la *Nachtseite der Natur*, tout le côté nocturne de l'âme, si cher à certains romantiques, est dans ces vers curieux. Il y a là aussi quelque chose d'analogue à la transition célèbre dans Schelling, de la nature au sujet, de l'inconscient au conscient. La vie de l'âme succède à l'agonie du monde ; ou, plutôt, toutes deux s'impliquent et se pénètrent.

Ce n'est point cependant une raison pour s'épuiser en gémissements sur l'impossibilité de débrouiller l'écheveau et de loger dans le dessin géométrique des mots la richesse trouble de la sensibilité confuse. Il faut répéter que l'art n'est point, et ne peut pas être la sténographie de la vie. L'expression artistique, en général, et l'écriture, en particulier, c'est la pensée, sans doute, mais filtrée, délivrée de toutes les lourdes et pesantes démarches qu'elle implique ; ce n'est pas, et ce ne

doit pas être *toute* la pensée au sens quantitatif de ce mot ; mais c'est la pensée dépouillée de ses scories, et qui a jeté bas l'échafaudage pour apparaître enfin dans sa réalisation glorieuse ; c'est la pensée en qualité.

Nous serions même tentés de dire que le meilleur moyen de spatialiser la pensée et de la matérialiser, c'est de la noyer sous l'avalanche roulante des mots. Que sont tous ces tâtonnements, toutes ces énumérations verbales, sinon le signe que la pensée est impuissante à jaillir, qu'elle est empêtrée dans le bagage des mots, arrêtée par l'accessoire, incapable de percer, emprisonnée dans des sonorités servies qui se recommencent, murée dans des enfilades sans issue, recouverte de terre à mesure qu'elle essaie de se dégager, déjà vaincue en se débattant, prétentieuse ambition de fleur qui ne peut éclore, ruminage pathologique d'enfant, de fiévreux, ou de fou, et, par-dessus tout ruminage ennuyeux (1) ?

La littérature devient une sorte de photographie : pis encore, une photographie sans mise au point ; un appareil dont l'objectif est constamment ouvert. Nous retrouvons ici le procédé cinématographique que nous avons déjà dénoncé (2).

Chateaubriand, devant un Allemand qui d'une fenêtre en écoutait un autre, s'écria plaisamment : *Il attend le verbe*. Et nous, nous attendons, devant une phrase qui essaie le paradoxe de traduire la durée pure, — la fin, la conclusion, l'affirmation, trop heureux quand on nous la donne, et quand nous n'avons pas, nous-mêmes, la charge de la fournir.

V

Même erreur en ce qui concerne les images, — que les apologistes nouveaux ne cessent de recommander parce qu'ils les trouvent plus aptes à saisir la fluidité, à s'adapter au mobilisme. Cela ne va pas sans quelque préjugé, ou sans une analyse qui reste courte.

J'ai toujours pensé, pour ma part, que c'est l'image qui est statique, et l'idée dynamique. Malgré l'apparence, l'image est, en quelque sorte, la conclusion de l'idée ; elle est ce qui ramasse la pensée ; la découpe et la fixe ; elle est l'immobi-

(1) Considérant la simple délectation littéraire, Boileau a dit :

« Le secret d'ennuyer est celui de tout dire. »

(2) Cf. *Grande Revue*, 25 juillet 1913 : *Pour l'intellectualisme*.

lisation plastique de la pensée ; elle n'est pas le courant ; elle est le terme et le récipient. L'image est un arrêt.

C'est ce que semble avoir compris un Stéphane Mallarmé, par exemple. Se rendant compte de ce qu'a de figé et de mort l'image, et principalement l'image visuelle, il essaie d'en trouver qui expriment la continuité mouvante du geste. Dans un sonnet célèbre (1), il compare le front à l'orient de la chevelure, et il tente d'expliquer que l'Amour invisible a pour mission de la dérouler, vers son occident, par le désir moteur, flottant déjà dans le regard.

Et ainsi, il n'élit que des images glissantes, pour ainsi parler, de celles qui, comme on l'a dit, ont :

une tendance à se mobiliser... vers l'image correspondante d'un autre sens, l'accent portant, non sur les points de départ et d'arrivée, mais sur cette trajectoire même (2).

Ce sont donc proprement des images motrices qu'il faudra au poète, des images qui se détruisent à chaque stade de leur évolution, et qui se fondent dans une succession de gestes fins et continus, qui imposent à l'esprit la référence significative de la danse et du ballet (3). On connaît cette idée curieuse de Mallarmé, d'après laquelle la succession harmonieuse des mouvements aurait pour fonction précise d'évoquer, et même de définir, en dépit ou à cause de l'imprécision, une chose ou un objet. Le ballet devient ainsi la forme suprême de l'art.

A cette limite, c'est la faillite du mot, du verbe, de tout langage articulé. Le poète abdique au profit de la danseuse. Le poème pur est celui qui est libéré de toute expression, parce que toute expression est fautive, dans la mesure où elle est précise.

Et si l'on repousse cette conclusion, il ne reste plus qu'une alternative : celle de dériver la poésie et l'art tout entier vers une autre forme que l'on choisira, elle aussi, parce qu'elle est plus vague et plus soluble, plus grise, plus nuancée, plus indéfinie.

Si toute image plastique, même l'image du mouvement, est

(1) *Déclaration foraine.*

(2) A. Thibaudet : *op. cit.*, p. 150.

(3) Quelques peintres, comme Véronèse ou Tintoret, ont essayé de saisir les « rondeurs ployantes », les « courbures mouvantes » et, en quelque sorte, le « mouvement au vol ». Cf. *Taine, op. cit.*, p. 343. Mais ce sont des Vénitiens sensuels, voluptueux et lascifs qui risquent, si on les suit trop loin, de faire sombrer l'art dans la caresse molle et dissolvante.

immobile, c'est dans le discontinu qu'elle s'étend. Et, en effet, les images, surtout chez un visuel, comme Hugo, sont si précises, qu'elles se succèdent spatialement comme les divers aspects d'un film qui ne tournerait pas, juxtaposées, incapables par un déroulement, si rapide soit-il, de donner l'illusion de la continuité mouvante. Elles vibrent comme de successifs cliquetis d'épées. Où se prendre ?

N'y aurait-il pas alors des images qui s'enroulent ? Oui, certes ; mais ce ne sont plus des signes visuels ; ce sont des notes dont nous ne disons pas qu'elles s'enchaînent, car cette idée de maille nous replonge dans le spatial et dans le discontinu, mais qu'elles retentissent les unes dans les autres, comme les accords d'une mélodie. Nous aurons par là le moyen de corriger ce qu'a de trop brutal ou de trop carré l'image visuelle ; et, de fait, c'est un procédé qu'a employé quelquefois Mallarmé, de compléter, et, en quelque sorte, de racheter l'image qui s'adresse aux yeux par celle qui flatte l'oreille. Qu'on lise dans *Apparition* le quatrain célèbre :

La lune s'attristait ; des séraphins en pleurs
rêvant, l'archet au doigt, dans le calme des fleurs
vaporeuses, tiraient de mourantes violes
de blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

Et ainsi, tout doucement, un certain impressionnisme mystique aboutit à la musique. Des critiques, et même des philosophes proclament depuis quelques années qu'elle est un allié souverainement efficace contre l'intellectualisme. Comme certains vers modernes elle paraît avoir pour mission d'éloigner de nous la pensée. Il faut croire que cette dernière est une grande coupable, puisqu'on l'a toujours accusée des pires méfaits. Ceux mêmes qui en vivent lui tiennent parfois rigueur. Ravaisson disait, avant Bergson, que l'intelligence n'est encore, à certains égards, que *le physique de l'esprit*. Noire ingratitude. On la tolère chez les poètes. Un jour que Lenau était en train de lire son manuscrit des *Albigéois* à Frankl, il saisit son violon en s'écriant :

Les sensations suprêmes et les plus profondes ne peuvent être exprimées par des mots.

L'esprit doit, comme un vaisseau, s'élancer loin du rivage aride et pierreux des idées, et s'abandonner aux vagues incertaines de l'océan des sentiments, à la musique. C'est dans la musique qu'est

caché le grand mystère qu'on ne peut d'ailleurs ni traduire ni expliquer (1).

Et Verlaine plus tard renchérisait :

En avant la musique et l'impair, et le vague, et le soluble ; —
arrière ce qui pèse ou pose !

Or, il n'y a que deux choses en art qui ne « pèsent » ni ne « posent » : le silence d'abord ; — et on est allé jusqu'à dire que les âmes ne peuvent s'éveiller que lorsque les lèvres dorment :

Les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent. Si je dis à quelqu'un que je l'aime, il ne comprendra pas ce que j'ai dit à mille autres peut-être ; mais le silence qui suivra, si je l'aime, en effet, montrera jusqu'où plongent aujourd'hui les racines de ce mot, et fera naître une certitude silencieuse à son tour, et ce silence et cette certitude ne seront pas deux fois les mêmes dans une vie... Qui de nous n'a connu ces minutes muettes qui séparaient les lèvres pour réunir les âmes (2).

Ici, l'expression, toute expression artistique, se détruit elle-même, au profit du gémissement auguste et solitaire de la vie profonde. La parole non seulement ne traduit pas la pensée ou le sentiment, mais elle les empêche (3).

Comme cependant on ne peut aller en art jusqu'à se taire, on choisit souvent un procédé subtil, qui est l'allusion. L'allusion est proprement un demi-silence : c'est le silence qu'on peut obtenir en se servant des mots, c'est le silence par la parole. Voilà le fin du fin : se taire tout à fait est impossible ; parler est le lot des êtres inférieurs qui ne pensent ni ne sentent ; se taire en parlant, voilà l'élégance suprême. « *Je crois qu'il faut qu'il n'y ait qu'allusion* (4). »

Et ainsi s'achève l'exposé des moyens qui servent pour les partisans de cette esthétique à réaliser l'œuvre d'art.

(1) Cité par Louis Regnaud, *Lenau*. G. Bellais, 1905, p. 84.

Sur le danger qu'il y a, pour la santé physique et mentale, à faire abus de toutes les sensations, et en particulier des sensations musicales, à vivre sans économie, dans une atmosphère de douleur et de mélancolie, on consultera utilement l'exemple des romantiques, et de Lenau. Cf. *op. cit.*, chap. III de la 1^{re} partie.

(2) Maurice Maeterlinck : *Le Trésor des Humbles* (Le Silence.)

(3) Cf. l'affirmation contraire de Numa Roumestan : *Quand je ne parle pas, je ne pense pas.*

(4) Mot de Mallarmé.

VI

Elle naît de la juxtaposition ou de la fusion de sensations choisies, de sensations rigoureusement individuelles, dont le pragmatisme recommande l'accueil. Ce n'est point dans l'enchaînement, dans l'ordre logique par quoi se manifeste la puissance liante de la raison, et peut-être de l'imagination, qu'il faut chercher l'absolu ; c'est dans l'éphémère et dans l'instantané qu'on essaiera de saisir l'éternel.

Mais y a-t-il encore un éternel ? L'intuition ne va-t-elle pas nous enfermer dans le royaume des différences strictement spécifiques, et par conséquent inatteignables, puisque la pensée est suspecte dans la mesure où elle est ouvrière de ressemblances, et créatrice d'identités ? L'univers de Jammes, même son univers esthétique, n'est-il pas, à la limite, une sorte de monadisme sans harmonie préétablie ? Quel art, dès lors, peut y fleurir, sinon, un impressionnisme distingué, soucieux de la coïncidence, jusqu'à abdiquer, devant l'impossibilité de saisir l'écoulement et le rythme du devenir ailleurs que dans la musique (1), le silence ou l'allusion ?

Il demeure vrai, certes, que le pragmatisme a pour l'art une certaine valeur de rajeunissement ; qu'il lui apporte le secours d'une certaine fraîcheur, d'une incessante circulation de vie spontanée et jaillissante ; il demeure vrai qu'il est l'ennemi des morne conventions, des tristes exercices scolaires. — Jammes veut qu'on aille, directement, s'installer au centre des choses, toujours changeantes, toujours mobiles, toujours vivantes. Des poètes il dirait volontiers comme Hugo :

Ils tâchent de saisir quelque chose de nu.

Cela nous préserve d'une certaine austérité janséniste, de la forme usée, loqueteuse et étriquée d'un classicisme poudreux, et de ce qu'un Latin appelait la *mæstitia orationis*. Il demeure vrai que Jammes est sans indulgence pour un certain fatras d'érudition, qui reste trop souvent à la surface de l'âme ; il veut

(1) Nous accepterions peut-être cette conclusion si la musique ne se réduisait pas, pour la nouvelle école à une sorte de quiétisme nonchalant, dédaigneux de logique et de clarté, visant seulement à exprimer la rêverie vagabonde et souple d'une sensibilité fuyante. Nous faisons le plus grand cas du *debussysme*, de *Pelléas*, et peut-être, surtout de *l'Après-midi d'un Faune* ; mais ce n'est pas là toute la musique. Il y a, à côté de la musique *médullaire*, la musique architecturale et *corticale* ; il y a *Shéhérazade*, mais il y a aussi la quatrième symphonie d'Albéric Magnard.

des esprits alertes et vifs, les yeux ouverts sans interposition d'écran.

Mais qu'y a-t-il là qui appartienne *en propre* à l'attitude pragmatiste ? Tout cela n'est-il pas — avec quelque profondeur en plus — dans Shakespeare, dans Molière, dans Voltaire, dans Musset ?

Au total, il y a dans le pragmatisme des notations subtiles ; mais toute la doctrine côtoie le réel bien plus qu'elle ne le comprend et l'exprime ; elle chemine parallèlement à lui ; mais nous voudrions moins de scrupules, plus de confiance dans les forces de liaison claire, plus de lucidité, plus de raison, plus de fermeté, et peut-être plus de travail.

Nous sommes tentés de redire, à propos de tout cela, le mot profond de Montaigne, impressionniste lui aussi, mais déjà rationaliste et classique :

L'affinement des esprits, ce n'en est pas l'assagissement (1).

L. BOISSE.

(1) Montaigne : *Essais*, III, 9