

# Etienne Souriau

**a couronne d'herbes**



Inédit

**10 18**

**UNION GÉNÉRALE D'ÉDITIONS**  
**8, rue Garancière - Paris VI<sup>e</sup>**

# LA COURONNE D'HERBES

Esquisse d'une morale sur des bases  
purement esthétiques

PAR

ÉTIENNE SOURIAU

**1018**

INÉDIT

**COLLECTION ESTHÉTIQUE**

*dirigée par Mikel Dufrenne  
et Olivier Revault d'Allones*

**Mikel Dufrenne : ART ET POLITIQUE.**

**Revue d'esthétique 1974 n° 3-4 : L'ART DE MASSE N'EXISTE PAS.**

**Mélanges Mikel Dufrenne : VERS UNE ESTHÉTIQUE SANS ENTRAVER.**

**Anatole Kopp : CHANGER LA VIE, CHANGER LA VILLE.**

**à paraître**

**Catherine B. Clément : MIROIRS DU SUJET.**

**Jean-Jacques Nattiez ; FONDEMENTS D'UNE SÉMIOLOGIE DE LA MUSIQUE.**

**LIVRE I**

**SUR LE PROJET  
D'UNE MORALE ESTHÉTIQUE**



## CHAPITRE I

### PRÉAMBULE

Posons d'abord à grands traits le projet de notre entreprise.

Brossons rapidement le tableau de ce que serait une morale sur des bases purement esthétiques, en y joignant une vue rapide des grandes perspectives et des arguments en quelque sorte atmosphériques qui militent en sa faveur.

Ensuite nous exposerons les objections liminaires qui peuvent s'opposer dès le principe à cette entreprise. Et nous résoudrons (je l'espère) ces objections.

Puis, entrant dans le domaine ainsi dessiné, nous nous efforcerons d'établir quelques points, si possible essentiels, du contenu concret de ce domaine et des résultats principaux auxquels on arrive par cette voie.

Qu'il soit bien entendu que dans cette dernière partie, notre démarche sera à proprement parler expérimentale : il s'agira de savoir à quoi on arrive en accomplissant avec rigueur et sincérité une telle démarche.

## CHAPITRE II

## POSITION DU PROBLÈME

L'idée de former une morale sur des bases purement esthétiques n'est ni paradoxale ni toute neuve. De tout temps il a existé des moralistes ou des praticiens de la vie qui ont obtempéré à des motivations de nature esthétique, qu'ils s'en soient rendu compte ou non. Les morales de l'honneur, par exemple, ont souvent ce caractère. L'homme d'honneur c'est l'homme qui, souvent après avoir constaté la ruine des premières convictions morales reçues, se donne désormais pour règle de vivre en s'obstinant à accomplir pour la forme des observances dont il ne reconnaît plus les bases comme valables, mais que lui commande le souci de garder en toutes circonstances une belle attitude ; veillant par exemple à ne jamais tromper la confiance qu'on a mise en lui, idéal qui peut exiger de très lourds sacrifices ; un tel homme n'agit plus que sur des normes dont l'essence, si on y regarde de près, est toute esthétique.

Nous aurons l'occasion de voir en détail bien d'autres aspects de cette substitution de normes esthétiques à des normes d'un autre genre. Notons seulement encore, dans cette première entrevision des faits, qu'à y bien regarder toute éthique possède un faciès esthétique ; et c'est à celui-ci qu'elle doit

son principal pouvoir de prosélytisme. Jamais homme n'a été conquis à un idéal moral par la force d'un raisonnement, mais uniquement par l'irradiation de cet idéal, par l'admiration que nous arrachent ceux qui l'incarnent, et par son appel vers un don de tout notre être. De là vient que tous les systèmes de morale qui ont réellement agi sur les hommes se sont incarnés dans quelque modèle représentatif, saint, chevalier ou héros dont l'imitation constituait à elle seule une éthique. Nous aurons certainement l'occasion d'y revenir. Retenons seulement ceci que la morale esthétique existe ; elle est éparse déjà dans la vie morale concrète des hommes d'aujourd'hui. Le projet d'une morale entièrement fondée sur ces bases comporte aussi bien une critique de l'actuel et une vue sur le futur qu'une recherche de faits acquis, avec la quadruple volonté : 1° de détecter dans la vie morale de tout temps et de tout lieu les éléments esthétiques, en les isolant de toutes leurs gangues d'éléments anesthésiques, tels que : commandements ou interdits religieux, sociaux, politiques, traditionnels ; 2° de leur adjoindre toutes les considérations innovatrices qu'on peut imaginer en plaçant entièrement la vie morale sur ce terrain, et en cherchant l'apport de nouveauté qu'implique nécessairement l'acceptation franche et unique d'un tel point de vue ; 3° de constituer tous ces éléments en ensemble cohérent ; et 4° de faire la critique de l'ensemble ainsi constitué, en nous demandant quels bienfaits on peut en attendre, quelle lumière en peut irradier, et quelles solutions d'ensemble cela peut apporter aux problèmes et aux inquiétudes du présent et du futur.

Or, avant de nous lancer dans cette entreprise, il est bon d'y mettre des espérances, donc de rechercher liminairement quelles raisons militent globalement, en faveur d'un tel déplacement volontaire et conscient de l'assiette de la vie morale.

### CHAPITRE III

## NÉCESSITÉ D'UN RENOUVELLEMENT DE LA MORALE

Qu'est-ce qu'une morale? De quelque façon que les philosophes puissent retourner la question, un point reste sûr, c'est qu'une véritable morale doit être une réponse à la question : que faire?

Question toujours angoissante. Le plus souvent, quand on la rencontre, on bute sur l'obstacle du néant, le plus dur de tous.

La plupart des hommes, quand cette question « que faire? » se pose à eux, n'ont qu'une réponse à donner. Que faire? Je continue... Je m'ennuyais, seul dans ma chambre? Je continue. Je palabrais dans le vide, avec un groupe humain quel qu'il soit, sans que personne apporte une solution à la question débattue... je continue. J'allais, avec bien d'autres, sans but sur une route encombrée, dure-

ment coincé dans l'embouteillage humain? je continue.

Or écoutons ces voix. Les rois : regardez cet horizon. Là sont vos ennemis héréditaires ; vous avez ses forts à prendre d'assaut, ses femmes à violer, ses provinces à conquérir. Les prêtres : ne vous occupez pas des choses de ce monde ; c'est dans un autre monde qu'est votre avenir, et Dieu vous en a prescrit le chemin. Les ancêtres : mettez vos pas dans les nôtres, tout ce qui était à faire est déjà fait, vous n'avez qu'à maintenir. La nature : croissez et multipliez, suivez l'élan que je vous donne, seule je suis la Sagesse et le conseil.

A ces voix, les hommes d'aujourd'hui ont répondu. Aux rois : nous ne tuons pas vos ennemis, ils ne sont pas les nôtres. Aux prêtres : votre autre monde est un rêve, c'est en ce monde-ci qu'il faut vivre et agir. Aux ancêtres : taisez-vous, vieillards stupides. A la nature : de toi nous sommes affranchis, nous savons nous libérer de tes lois.

Alors que faire?

Il n'y a pas une seule prescription, parmi toutes celles sur lesquelles ont vécu ou pour lesquelles sont morts autrefois les hommes, dont ce siècle ne mette en doute le bien-fondé. Ne faites pas cuire le chevreau dans le lait de sa mère! Misérables, derniers des misérables, gardez vos mains des fèves! Mourir pour la patrie, c'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie! Pour bien des âmes d'aujourd'hui tout cela est également arbitraire, également périmé.

Dans ce désordre, qu'une voix s'élève, disant : « A défaut de savoir ce qui est bien, faisons ce qui est beau et nous n'aurons pas perdu en vain notre

vie », une telle voix est rassurante. La morale esthétique a au moins ce premier mérite d'être une morale de remplacement, comblant le vide que laisse l'évaporation des anciennes morales.

Doutera-t-on de cette évaporation ? Prenons trois exemples.

Depuis une haute antiquité jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'était une valeur indiscutée que celle de la virginité d'une jeune fille. Une jeune fille devait arriver vierge au mariage, cela ne faisait pas question. La littérature avait beau nous donner des exemples, depuis Juliette Capulet jusqu'à Mathilde de la Mole, de jeunes filles recevant un amant la nuit dans leur chambre, le décret n'en restait pas moins valable. Or nous savons tous qu'au moment présent, que ce soit en Europe ou en Amérique, il ne manque pas de jeunes filles qui non seulement manquent à cette loi, mais ne s'en font nul reproche et posent tout au contraire que cette ancienne prescription est, au fond, immorale et condamnable au nom d'une certaine hygiène physiologique et psychologique.

Autre fait : personne ne doutait, il y a encore cent ans, que l'avortement volontaire ne soit un crime, étant un meurtre. Or nous avons tous entendu, au jour présent, des groupes humains réclamer comme un droit imprescriptible, à faire reconnaître publiquement, celui pour une mère de tuer son enfant encore à naître.

Troisième exemple : le devoir militaire, surtout en temps de guerre. Sans doute la majorité des jeunes gens d'aujourd'hui s'y soumet encore, comme à une nécessité sociale inéluctable. Mais il est clair

qu'il n'est plus nimbé de cet éclat de gloire qui le faisait accomplir avec fierté, et en temps de guerre avec une abnégation totale.

Ne doutons donc pas de ceci : dans le temps présent, plus d'une jeune fille pressée instamment par son fiancé ou son amoureux de se donner à lui hors mariage, plus d'une jeune femme voyant venir comme une catastrophe la naissance d'un enfant, plus d'un jeune soldat envoyé en service commandé dans une expédition punitive se demandent avec angoisse : où est la vérité morale? Est-ce que j'ai là un devoir à remplir, à accepter franchement vis-à-vis de moi-même? Mon devoir n'est-il pas de dire courageusement Non au vieil arsenal périmé des prescriptions traditionnelles?

#### CHAPITRE IV

### DE L'INVENTION EN MORALE

Un autre motif d'applaudir au projet de placer rigoureusement sur le terrain esthétique les problèmes que la conscience morale du temps présent laisse indécis, c'est le caractère inventif et créateur de la démarche artistique.

On vient d'entrevoir déjà nettement cet avantage. A la question « que faire? » toute réponse valable

doit être, sinon inventive, tout au moins constructive, proposante. Pour répondre à la question il y a une proposition à faire. Et cela, même sur le terrain le plus terre-à-terre de la pratique. Nous avons deux heures devant nous à occuper. Que faire? L'un dira : racontons des histoires ; l'autre : jouons au bridge ; un autre : dansons. Il est clair que le premier point est d'avoir une idée ; choisir entre les idées n'est que le second point. De même, pour l'être humain, placé dans une situation questionnante du genre de celles qu'on a évoquées tout à l'heure, le premier point sera de formuler un plan possible d'action. Celui de choisir n'est que subséquent et secondaire, et c'est peut-être le plus facile. Ainsi pour le soldat ou l'officier chargé d'une mission contre laquelle sa conscience s'indigne, que faire? Refuser le service? Obéir de mauvaise grâce et à demi? Exécuter en s'arrangeant pour saboter, ou du moins ne faire qu'à demi ce qu'on ordonne? S'exécuter en protestant? Demander un ordre écrit? Remarquez bien que l'homme placé dans de telles circonstances aura plus de facilité à se décider s'il cherche de quelle manière il a le plus beau rôle, que s'il cherche où est son devoir. Mais il n'est pas encore temps d'aborder à fond de tels problèmes. Ce que j'ai voulu dire, c'est seulement que le travail inventif d'imagination destiné à construire un ou plusieurs modèles d'action pour telle circonstance est d'une haute importance. Dans toute spéculation morale il faut noter, comme un moment essentiel, le moment inventif, celui par où est suscitée l'hypothèse à soupeser.

N'hésitons pas à dire que dans l'ère présente ce

moment prend une importance pour ainsi dire exaspérée.

De toute part on rencontre sa nécessité ; et son manque tragique est une des formes de l'obstacle du néant.

Un premier exemple : il y a trente-huit ans, le docteur Alexis Carrel, notant les contradictions de la donnée humaine, l'incertitude de ses futurités immanentes, en concluait en donnant comme solution ce but « le développement harmonieux de toutes les facultés humaines ». Soit ; mais une formule de ce genre est un épi vide. Elle indique un but à atteindre, sans dire comment on l'atteint, ni même justifier qu'il soit atteignable. Résoud-elle l'antagonisme du plein développement physique et du plein développement intellectuel ? L'entraînement qui fait des athlètes ne fait pas des philosophes. Jusqu'à quel point un bon mathématicien peut-il être malingre ? Bien doser dans l'homme futur l'accord harmonieux du muscle et de l'intelligence, composer mentalement un Tarzan philosophe ou mathématicien exige invention, imagination, et vraisemblablement imagination esthétique.

De même nous savons à présent (et plût aux dieux qu'on l'ait su plus tôt !) qu'il est vital de ne pas laisser l'homme gâter partout la nature et à dégrader ainsi son propre cadre terrestre de façon à le rendre physiquement et moralement inhabitable. Or ce problème d'une terre bien aménagée pour offrir ce cadre heureusement habitable à l'homme du XXI<sup>e</sup> siècle est assurément un problème d'art. C'est une imagination esthétique inventive, et non aucune déduction rationnelle, qui peut en poser les traits essentiels.

S'il s'agit donc de mettre devant nos yeux, d'une manière positive, cet homme et ce monde terrestre de l'an 2075, il faut dire : « Artistes, à vos bords ! » ou encore : « Philosophes, sociologues, physiologistes, économistes, soyez artistes ! C'est à votre imagination esthétique de broser ce tableau d'une nature aménagée au mieux, d'une manière à la fois plausible et digne de provoquer nos ferveurs agissantes ! »

Pour dire les mêmes choses plus philosophiquement : toute démarche instaurative est congénère de l'art ; le fait esthétique est la sagesse interne de la démarche instaurative. Une morale encore à poser relève de la démarche instaurative, et donc relève de la démarche esthétique.

Ainsi donc ce dont il s'agit, c'est moins d'un déplacement de la question que d'un placement de celle-ci sur son juste terrain : sur le terrain où elle trouve tout son dynamisme.

Le meilleur espoir que nous puissions former ainsi, c'est de repartir d'un bon pas sur une route où les autres conceptions de la morale sont en difficulté et en perte de vitesse ; c'est de pouvoir formuler constructivement les idées ou les projets qui demandent à l'heure actuelle quelque inventivité morale.

**LIVRE II**

**SOLVUNTUR OBJECTA**



## CHAPITRE I

### EXPOSÉ DES OBJECTIONS

Nous l'avons vu : le projet de faire intervenir des considérations esthétiques en morale n'est pas une nouveauté totale. Aussi les moralistes s'en sont préoccupés. Beaucoup, on va le voir, l'ont considéré comme un beau danger. Ils l'ont envisagé comme une proposition à attaquer, à réfuter.

Il y a trois grandes objections préalables opposées à toute morale qui veuille s'établir sur des bases purement esthétiques.

La première, qu'on trouve par exemple chez Kierkegaard, c'est d'assurer qu'une morale esthétique ne conduit qu'à une sorte de dilettantisme plus ou moins désespéré — néronien, disait Kierkegaard — plus voisin du scepticisme que d'une foi véritable, et dont toute morale doit expressément dépasser le stade.

La seconde consiste à dire que sur des bases esthétiques on reste dans le domaine de la contemplation sans entrer dans celui de l'action. Nous verrons qu'entre autres moralistes René Le Senne a posé cette objection, qu'on rencontre aussi dans certaines opinions courantes non formulées en doctrines.

Enfin la troisième objection consiste à dire qu'une morale sur des bases esthétiques ne saurait avoir de certitude, notamment scientifique ; et doit donc être écartée d'emblée par quiconque s'attache à l'idée d'une science de la morale.

Examinons l'une après l'autre ces trois objections.

## CHAPITRE II

### SUR LE DILETTANTISME

Sören Kierkegaard a présenté (voir ses deux ouvrages : *le Journal du séducteur* et *In vino veritas*) l'idée d'un immoralisme esthétique, dont le caractère serait la recherche du plaisir de l'instant, avivé par la recherche de ce qui est piquant et non fade, et qui réveille le désir par une subtilité de dilettante. Dilettantisme, tel est le mot qui, selon un grand nombre d'adversaires de la morale esthétique, caractériserait l'attitude de « l'esthète » et suffirait à l'opposer à celle de l'homme vraiment moral. Kierkegaard, on l'a rappelé tout à l'heure, a précisé ce modèle à ne pas suivre en parlant de dilettantisme « néronien ».

Assurément il ne suffit pas de donner un nom péjoratif à une thèse pour la réfuter. Que veut dire dilettantisme ? Dilettantisme ne figure chez Littré que comme signifiant : « Goût très vif pour la musique,

surtout pour la musique italienne. » Mais dans le Grand Larousse, je trouve, après le sens Musical : « Caractère de celui qui s'occupe d'une chose en amateur. » Enfin dans l'Encyclopédie Quillet, j'ai le sens qui nous intéresse : « Dilettante, par extension celui qui ne trouve pas d'intérêt sérieux dans la vie et s'amuse, comme d'un spectacle ou d'un jeu, de ce qu'il voit autour de lui ou de ce qu'il a à faire : *travailler en dilettante*. Par extension plus grande : celui qui joue avec les idées, les théories, sans les prendre au sérieux. » Nous avons là assurément le point crucial, avec ce mot de sérieux. Toutefois, je crois que même dans cette dernière définition, il manque encore une nuance. Celui qui parle de dilettantisme néronien, ou de dilettantisme esthétique, insinue en plus que le dilettante non seulement manque de sérieux, mais que son sens moral est perverti par la substitution, aux motifs sérieux de vie et d'action, de motifs frivoles, qui l'induisent à méconnaître les lois humaines ou divines les plus sacrées. Néron brûle Rome, pour déclamer devant l'incendie des vers grecs. On citera encore et toujours, comme exemple de cette perversion esthétique, le mot célèbre du poète anarchiste Laurent Tailhade, à propos d'un attentat à la bombe : « Qu'importe la perte de quelques vagues humanités, pourvu que le geste soit beau ! »

Dans la pratique, l'argument peut paraître assez fort parce qu'il est relativement facile de caricaturer, sous le nom péjoratif d'esthète, celui qui pratiquerait d'une façon abusive et puérile l'esthétisation de la morale. Mais dans la philosophie, dans la théorie, sérieusement parlant, cette première objection contre la morale esthétique ne vaut rien.

D'abord, elle est en grande partie une pétition de principe. En disant que le sens moral de l'esthète est perverti, et qu'il substitue à un jugement moral sain des motivations sans réelle valeur, on postule a priori que la morale esthétique est fausse, et que la *vraie morale* la condamne.

Ensuite, parlant ainsi, on se place au point de vue du béotien. Ce reproche de frivolité, de manque de sérieux, qu'on fait à l'attitude de l'esthète, est tout à fait gratuit. En fait, tous les artistes prennent leur art au grand sérieux. Ils y consacrent une foi brûlante et font pour lui bien des sacrifices que le partisan de la morale sérieuse est souvent bien peu disposé à faire pour cette morale.

Que si, prétextant Néron et Tailhade, on fait valoir, contre la morale esthétique, les déviations, les exagérations ou les déséquilibres qu'on en peut trouver, à ce compte il n'y aurait aucun système de morale qu'on ne puisse réfuter par ses perversions!

Mais il y a plus. Votre morale esthétique, dit-on, manque de cette atmosphère de gravité et de sérieux qu'on voit dans les autres. Je n'hésite pas à répondre : « Et quand cela serait ? ». Car après tout, à supposer (ce que je ne concède que sous certaines réserves) que la morale esthétique introduise une sorte de liberté ludique et d'allègement dans l'atmosphère morale, est-il bien sûr que ce soit un défaut ? Est-il sûr qu'une vraie morale doive être appesantie de tout le poids de sombre souci et de noire préoccupation où quelques-uns voient le signe de la moralité ? Il y a, dans la *Princesse Brambilla* de Hoffmann, une très bonne phrase. Un personnage hésite devant l'entrée d'une réunion d'hommes où il a une tâche à ac-

complir ; mais son guide lui dit : « Nous n'avons qu'à imaginer que tout ceci est un jeu, et nous n'aurons rien à craindre de tous ces gens. » Il y a en effet un certain *allègement esthétique* de la réalité, dont il est équitable de penser que loin d'entraver la vie morale, il lui vient en aide. Nous vérifierons cela sans doute au cours des études auxquelles nous préluons ici. Loin de croire que cela nous en doive détourner, nous y voyons au contraire un encouragement. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point (4<sup>e</sup> partie, chapitre XVIII, *l'attitude spectaculaire*).

### CHAPITRE III

## DU DYNAMISME MORAL

La seconde objection préalable posée à la morale esthétique est d'assurer qu'une telle morale n'aurait aucun dynamisme ni aucune force contraignante pour mener à l'action. René Le Senne lui a donné une forme pittoresque. J'ai souvent pensé que ce qu'il a écrit là-dessus témoigne chez lui d'un certain embarras : sa théorie de la Valeur, qui amenait peut-être à une indistinction foncière de toutes les valeurs, nommément esthétiques et morales, jointe à une certaine dilection qu'il avait pour les facteurs

esthétiques de la morale, créait je crois chez lui vers la morale esthétique une sorte d'attraction contre laquelle il croyait devoir se mettre en défense (cf. *Traité de morale générale*, p. 721 et *passim*). Le point du vue esthétique, dit-il, « enlève à l'action ». Le désintéressement de l'art « est un désintéressement réceptif ». Il rappelle là dessus cette idée de J.J. Rousseau que le développement artistique « compromet les vertus militaires ». Et Le Senne finit par en donner cet exemple effectivement militaire : des soldats sont dans la tranchée. A l'heure H, le capitaine sort de l'abri et va à l'attaque. Et ses soldats sans bouger pour le suivre, l'applaudissent en criant : « Bravo, capitaine ! » Telle est, nous dit-il, la morale esthétique.

Mettons de côté la question des « vertus militaires » sur laquelle il y aurait beaucoup à dire. Notons seulement que Le Senne ici s'appuie sur cette erreur trop répandue et d'ailleurs fort ancienne (elle remonte à Platon) de mettre le fait esthétique tout entier du côté de la contemplation, et d'oublier qu'il est d'abord action, action créatrice.

Je ne m'attarderai pas à énumérer les artistes ou les poètes qui ont prouvé par ailleurs qu'ils étaient hommes d'action : Lamartine tenant tête à une émeute et l'arrêtant, d'Annunzio forçant la main à toute la diplomatie européenne en se jetant dans Fiume, etc. Je dis qu'il faut manquer de bon sens pour contester que l'art soit une grande force agissante. Comptons les monuments, les statues, les tableaux, les sonates et les symphonies dont il a peuplé la terre et ne contestons plus cette active

fécondité de l'art. Quelle autre force en a fait davantage ? (1).

L'autre erreur de Le Senne, c'est de vouloir que non seulement le créateur mais aussi le spectateur soit mis par l'attitude esthétique en état de passivité et d'inaction. Or qui pourrait croire que l'admiration crée une telle attitude ? Le « va et fais de même » que toute morale joint à la présentation de ses héros et de ses modèles, est impliqué dans le sentiment même de l'admiration. *Anch'io son pittore!* L'admiration comporte foncièrement un élan d'émulation, un besoin de faire de même. Nous avons déjà noté que presque toutes les morales doivent leur vertu de prosélytisme précisément au besoin d'émulation que fait naître ce que cette morale peut inspirer d'admiration. Et qui dit admiration dit fait esthétique. Inversement les effets de dégoût, de répugnance devant la laideur d'une action, constituent des inhibitions très puissantes et même beaucoup plus puissantes qu'une condamnation abstraite. « Je ne ferai pas cela parce que c'est laid ! » est une motivation morale forte.

Loin donc de concéder ce prétendu adynamisme de l'attitude esthétique, nous porterons au compte positif de la morale esthétique qu'elle est au contraire un appel efficace à l'action. Qu'on l'incline du côté égotiste avec la formule : « Sculpte ta propre statue, » ou qu'on l'ouvre vers l'humanité toute entière en

(1) Tout cela est valable, même d'un point de vue économique. Le sociologue Adorno dit fort bien : « Les œuvres d'art changent en travail productif l'attitude esthétique » (ADORNO, « Aesthetische Theorie », *Gesammelte Schriften*, tome VII, p. 210).

disant : « L'homme de demain et la terre où il vivra sont de grandes œuvres d'art à créer, » de toute manière cela vibre de dynamisme.

#### CHAPITRE IV

### ART OU SCIENCE?

Nous arrivons à la plus grave des trois objections : la morale esthétique, dit-on, ne saurait être scientifique...

A cela il faut répondre en deux temps. D'abord il faut remarquer que cette affirmation est loin d'être sûre. L'esthétique figure parmi les Sciences humaines et ceux qui la pratiquent savent qu'elle dispose d'un arsenal de connaissances assez riche et assez bien établi pour que sur beaucoup de points elle puisse poser des faits très sûrs. Qu'il soit bien entendu que par la suite c'est sur ces faits acquis plutôt que sur des théories plus ou moins spécieuses que nous nous efforcerons de nous fonder.

Il faut pourtant concéder que la plupart des considérations qu'il nous faudra envisager n'ont pas le même caractère indubitable qu'une expérience de physique ou une démonstration mathématique, et que souvent dans les questions esthétiques c'est une appréciation délicate et un peu subjective qui décide.

Est-ce que cela infirme une telle morale? Nous ne pouvons débattre utilement la question sans oser entrer dans un certain examen critique de la science même.

Nul ne songera à contester l'importance de l'esprit scientifique et sa fécondité ou ses succès. Il serait absurde de les mettre en doute, mais il faut aussi prendre conscience de leurs limites.

Qu'est-ce que l'esprit scientifique? *C'est un ferme parti-pris de ne prendre en considération qu'une partie de la réalité.*

Quelle partie? C'est au cours d'une lente évolution et d'une progression multiséculaire que s'est peu à peu précisée cette teneur de la réalité scientifique, dont on doit admettre que finalement elle se résume par le mot de quantité. C'est en dernier ressort ce qu'il y a de quantitatif dans la réalité que la science prend en considération ou en charge.

Est-ce à dire que le qualitatif soit irréel, inexistant? Assurément non. Tout ce que le scientifique le plus farouche peut dire, c'est que scientifiquement sa considération est stérile.

Scientifiquement, soit; mais pratiquement? Mais philosophiquement? En certains domaines le qualitatif a une place inaliénable; et la vie morale est assurément un de ces domaines. Qui oserait dire qu'on peut se constituer une vie morale vraiment digne de ce nom si les appréciations qualitatives les plus délicates et les plus nuancées n'y jouent pas perpétuellement un rôle essentiel?

Il y a plus, et ici nous arrivons à des vérités démontrables.

Notre siècle met assurément dans la science des

espérances à la fois immenses et raisonnables. Mais ces espérances deviennent déraisonnables si on les étend hors du domaine propre de la science.

*La science ne saurait nous assigner des buts ;* elle pose seulement les *moyens* qui permettent d'atteindre des buts. La science pose avec froideur et indifférence aussi bien les moyens de la guérison que ceux du meurtre. Elle conseille aussi bien l'empoisonneur que le toxicologue. Elle me dit comment on peut faire parvenir des hommes sur la lune, elle ne saurait me dire s'il y a pour l'homme de plus beaux et de plus nobles désirs que d'aller sur la lune.

En d'autres termes, la notion de science normative est une des notions les plus contestables que le XIX<sup>e</sup> siècle ait pu construire. N'hésitons pas à la récuser, ce qui veut dire, non pas qu'il faille renoncer à la morale, mais qu'il faut savoir qu'elle ne peut être absolument et légitimement scientifique. De quelque façon qu'on la conçoive, il est impossible de la construire sans faire appel à des considérations qui ne peuvent être légitimées et avouées par l'esprit scientifique bien fermé sur lui-même.

Il y a plus : la science elle-même ne peut se passer de prendre en considération des données esthétiques et même d'en prendre conseil. Plus d'un mathématicien a dit hautement combien vitalement les considérations esthétiques interviennent dans les démarches créatrices de la pensée mathématique. Citons Henri Poincaré, G. Bouligand, Miron Nicolescu. Il serait trop long et inutile de montrer qu'il en est ainsi dans toutes les sciences. Rappelons seulement que toutes les sciences, en visant à établir un système cohérent et monumental de connais-

sances, mettent en œuvre un principe architectonique qui est de nature esthétique. Toute pensée constructive et cohérente est de ce point de vue congénère de l'art. Ne nous étonnons pas que la construction d'un système de morale, c'est à dire en somme d'un modèle générique de la vie humaine dans la lumière du sublime, fasse appel également à une force constructive congénère de l'art.

Donc n'hésitons pas, même, à dénoncer comme constituant à la fois une erreur monstrueuse et un danger tragique ce rêve que faisait Renan il y a un siècle et qui a souvent été repris après lui, de confier à une société d'hommes de science le soin de gouverner les hommes et de conduire l'humanité sur ses chemins d'avenir. Assurément l'homme de science est bien libre (et il ne s'en prive pas) d'avoir des idées sur l'avenir de l'humanité, sur les problèmes de la morale et sur ceux de l'art. Mais en ce domaine, il n'est pas autre chose qu'un amateur plus ou moins éclairé et lucide. Sa compétence scientifique ne se transporte pas hors de son domaine.

Et certes, s'il fallait constituer des comités d'hommes supérieurs destinés à conduire les hommes vers leurs destinées futures et habilités à prendre en conséquence, avec autorité, toutes décisions orientatrices, rien ne serait plus funeste que de composer ces comités uniquement d'hommes scientifiques : il serait indispensable d'y mettre non seulement quelques philosophes mais quelques artistes, quelques poètes. Eux seuls y introduiraient ce ferment d'imagination inventive et cette délicate appréciation des facteurs qualitatifs de la vie humaine, faute desquels les plus importants apports de la

science peuvent comporter de terribles dangers.

Ayons donc ici le courage d'assumer ce qu'une morale esthétique peut comporter d'inventivité artistique et d'appréciations qualitatives.

Non certes qu'on professe ainsi quelque absurde dédain de la science et de la pensée scientifique. Tous les bons esprits seront d'accord sur la nécessité, dans les problèmes de morale, d'une collaboration entre les informations précises qu'apporte la science et toutes les intuitions, les inventivités, les appréciations qualitatives et les élans de sentiment dont les actes font appel à un autre esprit que l'esprit scientifique.

Un cerveau véritablement philosophique accepte avec respect toute la science, mais sait qu'on ne lui manque pas de respect en pensant que pour l'acte moral il y faut ajouter quelque chose, un supplément d'âme (pour parler comme Bergson). Et c'est ce supplément que nous cherchons ici.

**LIVRE III**  
**ONTOLOGIES**



## CHAPITRE I

### L'IDÉE D'ŒUVRE

Que faire ?

A cette question première et durement pressante, le bon sens artistique répond aussitôt : une œuvre.

Cette notion d'œuvre est-elle ici une donnée sûre ? Car la pensée esthétique du temps présent la met parfois en contestation. Et c'est pour toute notre enquête un point crucial. Il faut l'étudier à fond.

Pour bien comprendre la position du problème, il est utile de rappeler sommairement l'histoire de ce concept d'œuvre, qui a de longs états de service à la fois en esthétique, en morale et en métaphysique.

Aristote, en sa *Métaphysique*, le définit avec précision, par opposition avec l'idée de nature : l'œuvre, c'est le résultat d'une genèse conditionnée par un agent extérieur.

Le stoïcisme, en sa seconde période, affirme ce concept nécessaire en morale. Selon Épictète (au début de son *Manuel*) l'œuvre est ce qui, bien qu'extérieur à nous, dépend de nous.

Le christianisme en fait le sujet, d'abord d'une controverse, puis d'un schisme. C'est le problème

du salut par la foi ou par les œuvres. Le dogme catholique appuyé sur saint Jacques, affirme que « la foi n'est rien sans les œuvres ». Plus tard Luther, s'appuyant sur saint Paul, dit que la foi sans les œuvres suffit à justifier l'homme.

Fidèle en cela à l'optique catholique, Thomas d'Aquin avait fondé l'esthétique sur l'idée d'œuvre en définissant l'art comme « la droite déduction de l'œuvre à faire ».

Enfin c'est avec le romantisme (dont le temps présent est souvent plus solidaire qu'il ne le croit) que commence la véritable contestation esthétique de l'idée d'œuvre. Elle est amorcée par Kant, qui récuse, au nom de l'idée de génie, l'opposition aristotélique de l'art et de la nature : par le génie, dit-il, la nature donne des règles à l'art.

Le romantisme, et d'abord le romantisme allemand, à commencer par Schlegel, développe à fond cette élimination de l'œuvre dans l'atmosphère du génie. La théorie romantique du génie conçoit celui-ci comme une aptitude, un tempérament, une diathèse, qui n'est nullement astreint à s'affirmer par des œuvres, et surtout par des œuvres spécifiées traditionnellement selon les arts, en poèmes, tableaux, statues. Le génie peut s'affirmer en tous domaines : dans la vie passionnelle, dans la vie publique et politique, et ainsi de suite. Il brise tous les cadres.

Bien que d'origine allemande, ces idées ont aussi présence dans le romantisme français. Lamartine encore jeune, écrivait (lettre du 13 novembre 1818) que les poèmes sont intérieurs à l'âme du poète et que peu importe qu'ils en sortent ou non. Et on

relira avec curiosité le poème (*Après une lecture*) où Alfred de Musset cherche à définir le vrai poète : il le fait par des traits purement caractériels, sans même mentionner le besoin d'écrire des poèmes et de faire œuvre.

Plus tard, c'est encore selon la perspective du romantisme que Benedetto Croce, dans son idéalisme, refuse toute extériorité matérielle à l'œuvre d'art, et affirme que cette œuvre a son entier accomplissement sans s'extérioriser.

Tout ceci bien compris, on voit assez que les motifs que met en avant le temps présent pour contester la valeur esthétique de l'idée d'œuvre communiquent intimement avec la révolte romantique contre les cadres traditionnels. Mais on peut y discerner trois thèmes particulièrement actuels.

1<sup>o</sup> Les uns (peut-être les plus âpres) contestent l'idée d'œuvre d'art comme un legs du passé, produit et soutien de conceptions maintenant périmées qui n'accordent le titre d'œuvre d'art qu'à des vieilleries stéréotypées : tableaux figuratifs, statues classiques, sonates tonales, et ainsi de suite. Ils revendiquent pour l'artiste, à la manière de Marcel Duchamp, le droit d'exposer sous sa signature un objet quelconque acheté dans un Uniprix.

2<sup>o</sup> Second thème, celui qui étend, développe et valorise l'idée de fête. La vie esthétique serait un festolement où la nécessité servile d'exécuter une œuvre matériellement ostensible serait éliminée. Il faut délivrer l'artiste de l'obligation de faire œuvre, parce qu'il faut le libérer de toute obligation.

3<sup>o</sup> Le troisième thème, plus technique et plus restreint, se trouve dans les études scientifiques des

ethnologues. Pour expliquer comment il arrive souvent aux primitifs (on le voit notamment dans l'art des cavernes) d'exécuter des dessins les uns sur les autres, traçant par exemple un cheval sur une paroi où figurait déjà un rhinocéros sans tenir aucun compte de ce dessin antérieur, on allègue que pour ce primitif, ce qui importe c'est l'acte même de tracer le dessin bien plus que le résultat terminal de cet acte, c'est-à-dire le dessin lui-même (1) ; d'où par extension l'idée que l'art authentique (dont le primitif serait l'exemple privilégié) ne fait intervenir dans sa démarche fondamentale que l'acte dynamique par lequel il crée, et non pas l'œuvre, résultat statique de cet acte.

A ces motivations de la tendance à éliminer l'idée d'œuvre s'opposent, toujours dans la pensée contemporaine, des motivations en faveur de l'importance de cette notion. Ce courant est très fort. Chez les musiciens par exemple, cette position est marquée par l'affectation de quelques uns des plus révolutionnaires à parler de l'« objet musical », et à présenter objectivement comme fin de l'invention la « chose sonore » (Schaeffer, J. Cage et bien d'autres). On trouve aussi ce courant très fortement tracé chez ceux qui pratiquent les arts récents du mobile : il suffit par exemple de relire les textes réunis par

(1) Il est bon de noter que cette explication par l'indifférence des superpositions n'est pas universellement admise par les ethnologues d'aujourd'hui, et qu'il existe toute une école (Leroi-Gourhan, A. Empénaire-Laming, etc.) pour assurer qu'il y a, sinon toujours, du moins avec une fréquence statistique notable un rapport entre les deux figurations superposées, et que ce rapport est significatif.

F. Popper à propos de la très marquante exposition d'art cinétique faite au musée d'Art moderne de la ville de Paris en mai-août 1967 pour s'assurer que la majorité des créateurs en cet ordre de faits récuse l'idée d'une œuvre plus ou moins englobée dans leur vie intérieure, mais présentent l'œuvre comme une « proposition esthétique » mise à la disposition du public. Et bien des chercheurs neufs d'aujourd'hui inventent des objets mis à la disposition du public, qui peut les modifier à son gré ; ils insistent aussi sur ce détachement de l'œuvre, qui leur devient étrangère et disponible à autrui. Ces contestataires ne contestent pas l'idée d'œuvre en son essence, mais la conception étroite, conventionnelle que le passé s'était faite de l'œuvre d'art.

Ainsi la conscience esthétique du temps présent, divisée à cet égard, à la fois dévalorise et valorise l'idée d'œuvre. On peut considérer la question comme actuellement libre et ouverte.

Ceci bien compris, il nous sera sans doute facile de montrer que rien, dans ces thèmes contestataires, ne s'applique à l'intervention de l'idée d'œuvre en morale esthétique.

Pour le premier thème (caractère périmé des conceptions anciennes de l'œuvre d'art) cela est évident. Ce n'est pas sur l'idée d'œuvre, mais sur l'idée traditionnelle de l'art que porte l'animadversion. En transportant le fait esthétique en morale, loin de s'inféoder à une tradition périmée, on fait œuvre de renouvellement et de jeunesse de pensée.

Pour l'idée de fête, il en est de même. Ils sont pitoyables ceux qui ne conçoivent fête que comme cris, tumulte, cataclysme. L'appel à l'attitude esthé-

tique est participation à la fête perpétuelle qu'offre à l'homme le réel. Il n'aura rien compris, non seulement à ce qu'est l'attitude esthétique, mais non plus rien compris à ce que c'est que fête, celui qui n'aura pas pris part à la fête que nous donne chaque matin le jour en se levant, chaque soir le soleil en se vêtant de pourpre comme un roi, ou certains jours la tempête en lançant bruyamment ses vagues sur les rochers? Qu'on se reporte encore à ce que nous avons déjà dit, sur l'allègement du domaine moral et sur la liberté ludique qu'y apporte avec elle la morale esthétique.

Reste le reproche, d'origine sociologique, qu'on fait à l'idée d'œuvre, ce reproche de statisme. A l'œuvre, chose achevée, inerte, il faudrait opposer l'acte créateur en son dynamisme actif.

A bien regarder les faits, il y a dans ce reproche une complète méprise. L'idée d'œuvre apporte avec elle trois dynamismes essentiels, particulièrement utilisables en morale.

D'abord l'œuvre a ses dynamismes propres, qui dans la tâche du créateur interviennent pour instituer, je ne dis pas un conflit mais un dialogue. L'œuvre est questionnante ; à chacun des moments de son élaboration elle pose à l'artiste la terrible question : que vas-tu faire? Devine ou sois dévoré. Le créateur est sommé, à chacun de ses gestes, à chaque mot qu'il écrit, à chaque touche qu'il pose, de faire une proposition ; proposition toujours aléatoire, car s'il y a faute, si la proposition ne répond pas à l'exigence de mener l'œuvre vers son accomplissement, tout s'écroule dans le désastre du raté qui met fin à l'aventure. Et au contraire,

bien souvent, c'est l'œuvre qui suggère l'accomplissement qui serait le plus éclatant, le plus génial. Il suffit de voir comment certaines œuvres géniales — le *Chiron* de Hölderlin, *l'Après-Midi d'un faune* de Mallarmé — n'ont trouvé qu'à leur troisième recommencement leur véritable génialité, pour se rendre compte que c'est le premier, le deuxième état qui par leurs imperfections ont demandé et suggéré ce troisième souffle du talent : le génie.

Or songeons à cette puissance questionnante, à ce : que vas-tu faire? Devine ou tu seras dévoré! Qui ne voit que cette puissance est fondamentale dans tout véritable problème moral? Celui-là n'a jamais eu d'authentiques expériences morales, rencontrées sous forme d'épreuve, qui ne s'est pas senti durement questionné par la conjoncture, et sommé d'y répondre par un acte, par une proposition positive sur l'aléa de laquelle il jouait toute son existence supérieure.

Le second dynamisme de l'œuvre, c'est sa puissance médiatrice. C'est cette puissance qui forçait B. Croce à admettre, malgré son idéalisme, la matérialité de l'œuvre ; et en fait, c'est bien par sa présence matérielle parmi les hommes que l'œuvre exerce son pouvoir médiateur. Au « peu importe » de Lamartine, il faut répondre qu'il importe extrêmement à la destinée de l'œuvre qu'elle ne reste pas le rêve d'une pensée solitaire, mais qu'elle soit l'objet d'une possession collective. Il n'y a pas de poèmes authentiques dans les tiroirs. Qui n'a pas affronté le public ne peut vraiment se dire artiste. Précieuse idée en ce qui concerne la vie morale, puisqu'on y trouve impliqué le passage (qui fait

toujours problème en morale systématique) d'un statut personnel à un statut altruiste du fait moral.

En troisième lieu, il faut encore noter la puissance existentielle de l'œuvre d'art. Le chef d'œuvre a ceci d'essentiel qu'il éclate aux esprits d'une présence intense. Il se légitime par cette seule présence plénière. Qu'on me permette de redire ici quelque chose que j'écrivais il y a bien longtemps d'un point de vue purement esthétique, mais qui s'impose encore à moi dans ce nouveau domaine : « S'il n'existait en ce monde que des êtres tels que la cathédrale de Reims, le *Pensieroso* ou l'*Étude sur les touches noires*, nous n'aurions besoin de nous dire ni à quoi bon ? ni pourquoi ces choses ? Le monde se trouverait justifié. » Que nous puissions obtenir pour nous mêmes et pour notre vie une pareille justification, pouvons-nous vraiment demander mieux à l'existence ?

Dira-t-on encore que ce n'est pas le résultat de l'acte qui compte mais l'acte lui-même ? Nous y applaudirons, mais en disant qu'il n'y a pas acte véritable, artistiquement, sans œuvre. Ne confondons pas agir et s'agiter. Cet *acte poétique* dont nous voulons tracer ici la voie, tient tout entier dans *le fait de faire*. Qui s'est agité bruyamment, confusément, mais n'a rien fait, ne sait ce que c'est que faire. Sans le consentement à l'œuvre il n'y a pas d'acte artistique. Consentement parfois dur, pénible, car l'œuvre est terriblement accaparante. Nul n'aura atteint aux actes du génie s'il n'a su se donner entièrement, avec l'âme entière, à cet épanouissement ontique dont il est à la fois la victime et le héros. Ceux qui vivent, ce sont ceux qui survivent. Est-il

une meilleure manière de survivre que de pouvoir dire : voici mon œuvre ; elle témoigne que j'ai été.

## CHAPITRE II

## DE LA DONNÉE

Beaucoup d'hommes consciencieux et sincères, étudiant ou rencontrant pratiquement le problème de la liberté morale, se sont trouvés embarrassés et troublés par les innombrables restrictions pratiques qui s'opposent à son exercice.

Car enfin, de bonne foi, chacun de nous, en face de la question : que faire ? ne se sent-il pas étroitement lié et enchaîné à travers tout un réseau non vraiment d'impossibilités mais plus exactement de choses déjà décidées, non pas par lui mais par le cosmos où il se trouve ? Je ne puis aller, en chevalier errant, la lance au poing, délivrer des princesses captives, ni sauver des orphelins entourés de fauves ou de flammes, ni bouter hors de selle des barons oppresseurs ou brigands. Don Quichotte a appris à ses dépens l'impossibilité de telles entreprises dans le monde de son temps, qui ne différait guère en cela du monde actuel. Je ne puis aller me faire bhagat ou sunnyasi, épelant la syllabe *AUM* indéfiniment et vivant de mendicité. La gendarmerie m'apprendrait vite que le mode d'existence de

Kabir ou de Purun Bhagat est impraticable à un Français du xx<sup>e</sup> siècle.

Bref, je suis étroitement prisonnier de toute une donnée cosmique, matérielle et sociale, époque, famille, pays, biens, circonstances, dont je ne puis m'affranchir et dont je ne suis pas moralement responsable, qui limitent et précisent d'une façon tout à fait stricte mes possibilités d'action. Je puis faire un millier de rêves. De ce millier, tout au plus pourrai-je réaliser deux ou trois. Les autres, il m'est aussi difficile de les réaliser qu'il me serait difficile, si le sort m'a donné des yeux bleus, de les vouloir noirs.

Il s'ensuit que la question « que faire » se précise d'emblée, moralement, en ce seul problème *du bon emploi de soi-même*; sans nulle révolte contre la prédétermination de ce soi-même, donnée dont on est irresponsable et dont on n'a qu'à s'efforcer de tirer parti tant bien que mal.

Et bien qu'on ait souvent parlé de la liberté de l'artiste et qu'on en fasse un objet de revendication on devra convenir qu'elle est d'avance singulièrement limitée par la force du contexte cosmique donné. Qu'un homme ait un véritable génie architectural, qu'il soit capable d'imaginer, en rêverie ou le crayon en main, des édifices d'une grandeur sublime et d'une forme encore jamais vue, il ne pourra réaliser un édifice quelconque que si un terrain est disponible, si des circonstances sociales propices lui en font confier la tâche, sans dépasser un certain prix de revient et sans demander aux matériaux quoi que ce soit qui dépasse leurs propriétés techniques. L'opposition du *Kunstwollen* et du *Kunst-*

*können* est bien connue en esthétique, et tout artiste en a rencontré les contraintes parfois fort dures. Quelques uns d'ailleurs ont rencontré dans ces contraintes un éperon pour l'inventivité et les éléments d'un style.

Ne nous étonnons pas, ne nous affligeons pas, ne nous révoltons pas contre le fait qu'une situation pareille se trouve à la base de la vie morale (1).

### CHAPITRE III

## DONNÉES INSTRUMENTALES

Retenons de ce qui précède une conséquence très importante pour le problème, posé d'emblée, de l'œuvre à faire, qu'elle soit extérieure ou intérieure.

(1) Parmi ces contraintes de la donnée il en est une qui a, dans l'état actuel de la science, une portée philosophique toute particulière, c'est celle que je nommerai le *fatum genetivum*, la fatalité génétique. La constitution même de la cellule qui fut le premier état de son être trace à chacun de nous un programme possible. Si vous êtes programmé pour être mathématicien ou pour être artiste, à quoi bon regimber ? Cela implique une conséquence philosophique importante : ce serait, qu'à la question : que faire, la réponse ne serait pas d'inventer un programme mais de déchiffrer celui que notre sort génétique nous impose. Il y a réponse à cette difficulté : c'est qu'il ne s'agit pas d'un programme actuel mais virtuel. Toutefois, comme la discussion de ce

Il suit de ce qu'on vient de dire qu'en face de la vie morale toute conception de nous-même est *d'abord instrumentale*. Chacun de nous est devant son moi empirique, tel qu'il le trouve constitué, comme est le sculpteur devant son bloc de glaise ou de marbre, le poète ou le dessinateur devant sa feuille de papier, le musicien devant les instruments de l'orchestre et les lois de l'acoustique, et l'architecte devant la pierre du pays. Il faut en tirer bon parti, sans se perdre en vœux stériles : Ah ! si je disposais d'autres matériaux ou d'autres lois naturelles ! Il est légitime pour moi d'entreprendre de me faire autre que je ne suis, et par exemple d'être un héros, un saint ou un grand poète. Mais quel que soit mon point rêvé d'aboutissement, j'ai le point de départ que m'impose l'être initial qui m'est départi. Telle jeune fille, qui se regardant dans la glace, se verra interdire de dire pour son compte le poème qu'écrivit Delphine Gay sur « le bonheur d'être belle » aura à créer et à vivre le roman d'une laide ; et tel jeune homme, le roman d'un jeune homme pauvre. A eux de prouver que le roman peut valoir d'être vécu.

problème sort du domaine esthétique, mais appartient au domaine de la philosophie scientifique, nous la rejetons en appendice. Voir à la fin de ce volume l'appendice B. Nous postulons seulement ici le droit de considérer qu'il n'y a pas là une fatalité interdisant de poser le problème de la liberté. Nous espérons justifier dans l'appendice en question ce postulat.

## CHAPITRE IV

## DE L'INVENTION

Nous venons de voir l'homme libre, conquérant sa liberté en même temps qu'il la met en acte, par l'emploi de soi-même en vue de quelque œuvre, dans l'éclat de laquelle il trouve sa justification avec sa promotion dans l'être. Tel est l'*acte poétique* dont nous cherchons les voies. Reste, bien entendu, par une réponse substantielle à la question « que faire ? » à chercher le contenu de cette forme morale. Plus exactement, pour éviter une erreur dangereuse ici, disons qu'il faut chercher non pas le contenu de cette forme, mais un contenu pour cette forme. L'erreur serait de supposer qu'il y a un contenu, et un seul, qui est pour ainsi dire prédéterminé ou prescrit par cette forme ; et que la recherche consiste à trouver *la* solution (je dis l'unique et vraie) d'un problème. Cette façon erronée de penser peut paraître normale à un esprit peu philosophique et même à un philosophe. Il est bon de savoir en quoi elle est erronée ; elle tend à méconnaître l'inventivité de l'acte moral, en laissant croire que la solution du problème est déjà toute faite, toute donnée, mais seulement à dévoiler, à deviner, comme dans le thème poétique et dramatique du choix des cassettes. Le sphinx qui nous interroge ne nous

dit pas : devine! il nous dit : invente! (1).

Telle est bien la situation de l'artiste. Que ce soit Shakespeare faisant parler Desdémona ou Iago, et voulant faire éclater dans une seule réplique toute l'innocence ou toute la trahison d'une âme; ou Mozart écrivant la scène du cimetière de *Don Giovanni*, et voulant exprimer par un seul accord l'irruption soudaine d'un monde fantomatique dans le monde réel; rien ne dispense l'un d'inventer cette réplique, l'autre cet accord. Ils peuvent bien écrire, l'un sur son argument, l'autre sur le brouillon de sa partition : « Ici une réplique émouvante; ou bien : ici un accord d'outre-tombe »; il faut encore qu'ils inventent dans leur réalité concrète cette réplique ou cet accord. Et pas davantage l'homme qui veut donner un sens à sa vie, une réalité plénière à son être, en un mot pratiquer l'art de vivre, n'est dispensé de prendre sur soi l'hypothèse vitale à mettre en œuvre. Il ne doit pas la concevoir comme une énigme dont il doit trouver le mot, au risque

(1) Redisons, pour le lecteur qui ne s'est pas reporté à l'appendice B, que c'est là précisément le nœud de la difficulté philosophique posé par le *fatum genetivum*. Ceux qui l'interprètent mal peuvent croire que précisément il ne s'agit pas d'inventer un programme, mais de déchiffrer un programme déjà tracé par notre début dans la vie. Or on peut montrer, comme nous espérons l'avoir fait dans cet appendice, que le programme génétique est purement virtuel et qu'il ne vaut qu'en tant qu'il est actualisé, ce qui peut se faire de diverses façons. Le sort qui vous a donné diverses aptitudes vous laisse le choix d'en développer telle ou telle, et de telle ou telle façon parmi leurs diverses utilisations; et nous laisse enfin et surtout la tâche d'inventer le programme non matériellement cellulaire qui donnera sa meilleure forme au tableau d'ensemble de nos réalisations.

d'entendre une voix mystérieuse lui dire « Harold, tu t'es trompé! » C'est de lui que dépend l'échec ou le succès, et non d'une destinée mystérieuse décidée hors de lui, antérieurement à son action. C'est son acte qui est en cause.

## CHAPITRE V

### DE L'APPUI A RECEVOIR ET DE LA POSSESSION DES BIENS

En insistant sur la nécessité de prendre sur soi une réponse à offrir au sphinx, et en notant l'obstacle du néant qui nous fait buter au moment fatal, si nous ne trouvons rien à dire au sphinx, nous risquons d'insister jusqu'au découragement sur la solitude de l'homme qui veut pratiquer l'art de vivre. D'où cette question inéluctable ici : en cette tâche trouve-t-on de l'aide? Ce néant contre lequel on bute est-il total? Sommes-nous sans appui, devant l'abîme d'un vide absolu?

Nous savons déjà que non. J'ai dit que la position initiale du problème esthétique d'agir et de faire, c'est le problème de l'emploi de soi-même. Ceci suppose un soi-même posé d'abord. D'où cette inquiétude ; n'est-ce pas là le sophisme de supposer le problème déjà résolu et de s'appuyer sur ce qui est en question? Il faut répondre à ce scrupule.

Nous sommes bien obligés ici de prendre à partie Descartes. Je pense donc je suis! Trouvé-je là mon Je tout fait?

C'est ici un problème esthétique, celui même que les esthéticiens sont habitués à désigner par le terme de *non finito*. Ne butons pas sur le roide Tout ou Rien, Oui ou Non, des métaphysiciens : la pensée plus souple et plus nuancée de l'esthéticien y substitue la dyade indéfinie du Plus ou Moins, du Jusqu'à un certain point...

Concédonc que je pourrais dire avec tranquillité : je suis ; si j'étais sûr de pouvoir dire en vérité et aussi tranquillement : je pense! Là est toute la question. Si j'essaye de saisir ma pensée à plein poing, réalité indubitable servant d'appui ferme, elle s'enfuit, elle m'échappe comme du sable sec qu'on serre en vain dans son poing et qui fuit. Essayer de trouver appui sur quelque chose de sûr qui soit sûrement de la pensée, quel exercice décevant, quelle vacillation de toutes choses! Ce que je saisis d'évanescence me permettrait seulement de dire : peut-être je suis un peu. Il se dessine confusément, fantômal et presque aussitôt défait, quelque chose de si vague qu'à peine puis-je dire que cela mérite le nom de pensée, et me vaut à moi-même le nom d'être.

Est-il des moments où ma pensée se présente avec assez d'éclat et de certitude pour me forcer à dire : quelque chose est? Voilà ce qu'il faut chercher.

Ainsi tout à l'heure, j'ai eu indubitablement la certitude d'une présence. Et je puis la trouver à nouveau. Par cette fenêtre je vois les branches noires d'un arbre sur le ciel gris d'hiver. Peut-être, comme

le suggère le doute cartésien, il n'y a pas là d'arbre du tout, pure illusion. Mais cette illusion est sûre comme présence. Je ne puis pas dire : je suis, car en cette présence sur laquelle je m'appuie, je ne trouve aucune attestation sûre de quelque chose qui me sépare et me distingue fermement de cette présence. Mais cette présence (qui ne me dit pas nettement présence de quoi) m'assure du moins de pouvoir dire : quelque chose est. Je m'y appuie tranquillement.

De quoi est faite cette puissance d'appui ? C'est qu'il y a un savoureux contraste de ce noir mat et profond sur ce gris brillant ; une élégance manifeste de ce réseau de ramures (l'arbre est un paulownia) dont les arabesques se nouent et se dénouent d'une manière pittoresque et en quelque sorte ingénieuse. Sans doute cette donnée sensible éclatante dépend fortement de mes sens, de mes organes, et serait différente si mes organes étaient autres. Mais ces apories spéculatives n'oblitérent en rien l'expérience directe que je ressens, que je puis arrêter en fermant les yeux mais que je retrouve assurément en les ouvrant, expérience qui d'abord et avant tout, et sans que la réflexion ait aucun pouvoir de l'affaiblir, m'assure qu'il y a quelque chose, et que *hic et nunc*, le néant est aboli. Je prends appui sur l'indubitable.

Cette expérience esthétique est immensément riche d'enseignements, au point de la recherche où nous en sommes.

Elle nous apprend d'abord, bien entendu, que nous ne sommes pas tout donnés mais que nous nous saisissons seulement à l'état d'ébauche, de matériaux

encore vagues pour toute œuvre à faire que nous puissions nous assigner par la suite.

Mais elle nous apprend encore, et c'est encourageant, que nous ne sommes pas abandonnés à la nécessité de tracer dans le néant l'acte qui nous permet de sortir de ce néant. Cet appui sur une réalité qui nous est donné gratuitement est pour nous ce qu'est pour le naufragé sur l'île déserte l'inventaire qu'il fait de ses ressources : un couteau, une pince, une boîte d'allumettes, de quoi partir pour une nouvelle vie.

Mieux encore, si nous regardons plus profondément nous voyons là de précieuses indications sur la possession des biens.

Je compte indubitablement parmi mes biens cet arbre qui, se détachant sur ce nuage, m'a appris que je trouverais appui sur le réel. Si vague que soit encore ma forme personnelle, cette forme qui devra tracer un itinéraire dans le monde, je sais qu'elle peut se saisir d'un contenu et que ce contenu la soutient, la maintient fermement dans l'être. Une expérience de caractère esthétique nous donne ce ferme soutien.

D'ici, prêtant l'oreille, nous pouvons entendre distinctement le ricanement de certains béotiens : « Ah ! vous comptez parmi vos biens ce nuage, et cet arbre qui ne vous appartient pas et dont le propriétaire ne vous a fait nulle cession ! »

Bien que ceci interrompe un peu le fil de la recherche, il faut s'arrêter un instant devant ce ricanement car il a son importance : il pourrait nous décourager au départ.

Il est certain qu'en comptant comme des biens positifs incorporés à mon être les arabesques de

branches se détachant sur ce nuage, je m'expose à un genre d'ironie qu'il est inutile de présenter longuement : en font foi le poème de Baudelaire *la Soupe et les Nuages* ; avec sa conclusion : « Allez-vous manger la soupe, sacré bougre de marchands de nuages ! » et aussi un passage de Tolstoï : un officier russe, qui est probablement Tolstoï lui-même, expose à son ordonnance un programme de vie qu'il vient de se forger, programme basé sur une générosité active du cœur et une bienveillance universelle ; et le *dienchik* répond avec un gros rire, dans un langage qu'il croit du français : « l'argeane il n'y a pas » (*sic*), voulant dire que ce programme n'est pas économiquement rémunérateur.

Ne doutons pas qu'en faisant état de la possession esthétique des biens, et en comptant comme un avoir positif dans l'existence la beauté du nuage qui passe et l'arabesque d'une branche on choque le béotien. Il faut rester impavide devant lui. Il est réel qu'une bonne éducation esthétique et qu'un entraînement esthétique assidu ouvrent des portes vers la disponibilité, dans notre vie, de toutes sortes de richesses et de biens positifs dont le béotien reste privé. Pareil au thésauriseur du conte folklorique qui mourait d'inanition sur un tas de pains d'or, de même le béotien peut souffrir d'inanité dans un monde qui pourtant lui offre à profusion sa beauté et l'éclat de sa puissance existentielle.

Le lecteur permettra-t-il à l'auteur de ces lignes, encore un souvenir personnel. Il me souvient d'avoir, dans un temps de ma vie où je souffrais lourdement de solitude et d'exil, trouvé allègement en me liant d'amitié avec un arbre. Je dis bien un arbre : un

grand bouleau élané au tronc de parchemin lisse et blanc, au léger feuillage tombant en cascade et se reflétant dans une eau noire. Sa présence fidèle, sa grâce fière, son obligeance, étaient pour moi réconfort et appui (1).

Que de choses pourra voir autour de lui, s'il sait regarder, quiconque a besoin d'un appui et d'un conseil! Souvenons-nous du choix des cassettes, thème de Shakespeare sur lequel Freud a écrit une étude. Au moment où le héros doit choisir, une musique se fait entendre et lui sert de guide. Des musiques de ce genre se font entendre autour de nous sans cesse. Elles ne dispensent pas d'avoir à prendre une décision mais elles aident à l'exécuter. On ne saurait croire, pour une oreille bien faite et bien attentive, combien de telles musiques se font ainsi entendre. On peut recevoir une leçon d'orgueil — je dis de cet orgueil fécond qui dilate et agrandit — d'un beau coucher de soleil prophyrogénète et chamarré. Les vagues qui heurtent le roc peuvent donner une leçon de force et d'élan. Est-il hors de propos aussi d'évoquer les grandes œuvres de l'art, et les conseils que peuvent donner le *Pensieroso* de Michel-Ange ou la *Symphonie héroïque* ?

De ce qui précède, il résulte que le problème vital qui se pose à chacun de nous n'est pas de surgir du néant et de s'instaurer soi-même dans une création *ex nihilo*, mais de se saisir et de se promouvoir à

(1) Je puis noter à présent qu'on trouve chez Chateaubriand, chez Stendhal, chez Emerson et chez Barrès, le récit de telles amitiés avec des arbres. Mais je l'ignorais alors ; ou tout au moins ce n'était pour rien dans ce que j'éprouvais.

travers une sorte de chaos originel ; où mille données se proposent à nous et dont il faudra accepter les unes et rejeter les autres. Tracer notre itinéraire dans l'univers, ce n'est ni courir sur l'erre d'un élan acquis ni fabriquer au jour le jour notre être. C'est choisir à travers les mille et une rencontres, propositions de l'être, ce que nous assimilons et ce que nous rejetons. Lorsque je parle de l'apport qu'offrent à ma destinée une belle arabesque d'arbre ou de nuages, un coucher de soleil ou une œuvre d'art, je dis que l'art de vivre, dans son exercice quotidien, se nourrit concrètement de ces choses. Je dis que son acte premier, primordial, essentiel, c'est l'acte de possession ou de refus.

Les stoïciens basaient leur morale sur la distinction des choses qui dépendent de nous ou qui n'en dépendent pas. Mauvaise division. La véritable distinction qui sert de base à la morale est celle des choses qui sont nôtres ou qui ne le sont pas, étant bien entendu que cette distinction dépend de nous et qu'il s'agit de propositions ontiques que nous acceptons comme nôtres ou que nous rejetons et que nous récusons, en les déclarant non-nôtres.

L'être et l'avoir se confondent initialement, l'acte d'acceptation intégrant à notre personne ce que nous décidons d'accepter comme nôtre. Cela nous débarrasse d'une multitude de faux problèmes.

Nous sommes délivrés d'abord du Je abusif du *cogito*. Je suis ? Non, le Je n'est pas tout fait, tout donné dans le *cogito*. Nous nous en sommes débarrassés en substituant : « quelque chose est », au « je suis ». Passer de ce « quelque chose » au « Je », c'est une œuvre à accomplir.

Ensuite nous nous sommes débarrassés de l'obstacle du néant. Pour accomplir cette œuvre, nous avons des matériaux. Ce Je est ébauché tant bien que mal dans tout ce que nous saisissons du cosmique, à l'aube de l'entreprise morale de vivre. Notre Je comme notre vie sont devant nous dans le mode d'existence de l'œuvre à faire, pour laquelle tout l'ensemble du donné est devant nous comme l'argile sur la sellette du sculpteur, comme la toile, la palette et les couleurs entre les mains du peintre. Enfin nous sommes libérés de l'erreur de croire qu'il faut découvrir un Je tout fait mais caché. Le Je est à faire. Quelle servitude ce serait si j'étais obligé, greffant le « connais-toi toi-même » de Socrate sur le « Je pense donc je suis » de Descartes, de fouiller comme un chiffonnier furetant dans une poubelle avec son crochet, dans mes hérédités, mes instincts, mon inconscient, mon moi social, pour m'y découvrir ! Et quelle libération c'est, d'avoir sur toutes ces données un pouvoir absolu de récusation, comme un pouvoir de me trouver moi-même aussi bien dans un coucher de soleil ou dans les vagues du rivage que dans mes complexes ou mes hérédités ! Et seule l'attitude esthétique me permet cette participation au monde, cette annexion à mon être des données qui peuvent m'enrichir et me soutenir ; et inversement ce refus que je puis opposer même à ce que je trouve de plus intime dans mon inconscient : ceci, ce n'est pas moi. Je le récusé, comme le maître d'œuvre rejetant une pierre gélive ou une brique mal cuite.

## CHAPITRE VI

## QU'EST-CE QUE VIVRE ?

Qu'est-ce que vivre ? Si j'en cherche l'essence, je dirai : vivre c'est démontrer l'injustice de la mort. Mais si j'en cherche l'acte, je dirai : vivre c'est tracer à travers le monde mon itinéraire personnel. Je suis le fait de cette forme personnelle que je donne à tout ce qui est mien.

Ceci pose toute une problématique. Ceux qui vivent vraiment, ceux qui vivent le plus, est-ce ceux dont la forme saisit le contenu le plus abondant ? le plus varié ? le plus intense ? le plus sublime ? Est-ce ceux dont la forme est la plus belle ?

Ces problèmes comparatifs, nous les aborderons en leur temps (IV<sup>e</sup> partie). Pour l'instant, dans notre enquête ontologique, considérons seulement ce qui est fondamental, ce qui est commun à tous les hommes, du fait de vivre.

De ce fondamental, nous noterons d'emblée la terrible astreinte du temps. Cette forme, précipitée à travers le temps, doit toujours, sans arrêt, saisir un nouveau contenu, et ne pouvoir le garder, sauf au reflet fantômal de la mémoire.

Mais ce contenu est illimité : n'importe quelle donnée cosmique peut lui donner son acte. Ce peut même être une réalité humaine en apparence étrangère. Qu'est-ce que l'amitié, qu'est-ce que l'amour,

sinon cette réunion ontologique par laquelle nous nous joignons d'être à quelque autre entité humaine ?

Et de tels actes ne sont pas gratuits : se joindre à un autre être et s'en faire solidaire, c'est travailler à inventer, à construire, à instaurer l'être nouveau qui nous est commun. Ils sont naïfs ceux qui pensent que de telles œuvres s'accomplissent d'elles-mêmes comme par miracle !

Mais s'il s'agit d'objets inanimés ? Puis-je être en société avec eux ? Je suis seul ici. Mais j'y suis, d'une vie qu'atteste mon apparente solitude, c'est-à-dire de n'avoir autour de moi que présences matérielles : cette table, ces rideaux, ce buste de bronze, ce caillou qui presse mes papiers.

Mais il est pourtant vrai que tous ces objets sont actifs en ma vie. Ils sont en société avec moi, parce qu'ils me questionnent et me requièrent. Ils ont besoin de moi pour s'élever à la conscience et pour trouver ainsi leur accomplissement. Telle est leur poésie implicite : ce message encore indéchiffré qui pourtant m'aide à vivre. Même de ce caillou, il faut que j'aie conscience dans cette inconscience qui le fonde — dans son être de pierre, son *esser di sasso*, comme disait Michel-Ange. Telle est ma solidarité avec ces choses, qui meublent ma vie en ce moment solitaire. Elles ont besoin de moi pour avoir conscience, j'ai besoin d'elles pour être là. Vivre est notre œuvre commune.

## CHAPITRE VII

## SUR LES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES

Dans cette poétique universelle qui nous offre l'acte de vivre, vers quel accomplissement devons nous conduire la donnée vitale ?

L'adoption du point de vue esthétique nous suggère d'emblée cette réponse à la vérité banale et traditionnelle : vers la beauté.

Mais cette réponse est-elle esthétiquement suffisante ? Ici surgit comme une difficulté inévitable la question : pourquoi vers la beauté, plutôt que vers le sublime ? vers le tragique ? vers le dramatique ?

Car la pluralité des catégories esthétiques est un fait positif. Et ici elle nous pose des problèmes inéluctables, en éparpillant devant nous et en faisant papilloter à nos yeux des idéaux multiformes. Pourquoi pas vivre tragiquement ? L'attirance byronienne de la situation criminelle, ou celle de la malédiction d'Ismaël (il lèvera la main contre tous et tous lèveront la main contre lui) n'offre-t-elle pas une perspective considérable à l'art de vivre intensément ? Ou si quelque esthète vient nous dire, une fleur à la main comme Oscar Wilde : « Moi je veux vivre *joliment* » ; où trouverons-nous la force de lui dire : visez plus haut ?

Que représentent ces entités : beau, sublime, tragique, joli, poétique et ainsi de suite ?

Elles n'ont qu'une valeur réflexive et globale. Elles répondent au coloris d'ensemble d'une œuvre achevée ou d'un spectacle, et le classent dans un groupe, en laissant de côté tout ce que l'objet peut avoir de singulier et de topique. Ces épithètes ont l'énorme défaut de généraliser ce qui est individuel, car chaque œuvre ou chaque spectacle a sa valeur propre et irremplaçable. Cléopâtre était belle, et Bérénice aussi, et peut-être Lady Macbeth ; mais chacune l'était à sa manière. La mer est belle, toute bleue au large des côtes de Corse, mais elle est belle aussi, noire verte et blanche au nord du Cap Fréhel. Il faut bien admettre que ce vocable de belle est un filet aux mailles trop larges, qui laisse échapper ce qu'a d'irremplaçable toute beauté. C'est un peu ce que voulait dire Baudelaire, quand il affirmait : « Le beau est toujours bizarre. » Il notait ainsi la terrible contradiction contenue dans ce mot de beau, quand il prétend dire avec un terme générique ce qui ne se manifeste que dans une pathétique singularité.

Sans doute, pour n'avoir pas l'air d'esquiver un point essentiel, il nous est permis de dire que le beau, c'est *le plein épanouissement d'un système harmonieux de forces instauratives*. Mais nous perdrons nos peines si nous essayions, comme l'a tenté Charles Lalo, de moduler une formule du beau pour en faire ressortir aussi, par des modifications concertantes, les formules du sublime, du tragique et ainsi de suite. La seule ressource vraiment efficace n'est pas d'éliminer ce pluralisme, mais de le transcender.

Pour y parvenir, considérons l'un de ces termes : soit celui de poétique.

Pris en son sens étymologique, il est en rapport

avec l'idée du « faire » ; C'est ainsi que nous le prenons quand nous parlons de l'acte poétique. Mais il est aussi en rapport plus particulier avec l'art de la poésie ; il est ce qui donne une impression esthétique analogue à celle que l'on espère recevoir à la lecture d'un poème.

Mais qu'est-ce au juste que la poésie ? Si l'on s'attache à son acte formel, on peut répondre : la poésie, c'est assurément le dire dont la forme est signifiante.

Mais encore, que signifie-t-elle ? Peut-on dégager quelque acte commun qu'on puisse observer aussi bien dans l'*Iliade* que dans la *Divine Comédie*, dans les *Sonnets* de Michel-Ange que dans ceux de Shakespeare, et dans la *Légende des Siècles* aussi bien que dans l'*Orphique* de Pierre Emmanuel ?

La question n'est pas désespérée ; dans toutes ces œuvres on peut noter comme un trait commun une sorte de transfiguration ou de rayonnement qui propose un mode d'existence plus pur, plus haut, plus noble et plus éclatant que celui des choses et des moments de l'expérience quotidienne. Même ceux des poètes qui se sont donné pour tâche d'exalter « la vie humble aux travaux ennuyeux et faciles » (comme disait Verlaine) ont pris à tâche d'y faire transparaître la lumière d'une sorte de sublimité intime, qui confère noblesse à ces données sans en modifier la nature mais seulement le mode d'existence.

Il est facile de voir qu'on peut en dire autant de toutes les autres nuances de la valeur esthétique où, dans les œuvres de l'art, nous voyons également cet accès à un mode d'existence suprême, qui sans en dénaturer l'être le transporte à un niveau de pré-

sence qu'il faut bien appeler sublime, car c'est de tous les termes esthétiques celui même qui évoque cette idée d'une convergence de toutes les valeurs spécialisées vers une valeur supérieure qui les réunit. Le beau, avec tout ce qu'il implique d'harmonie et de grandeur, ne saurait être la dénomination commune convenant aussi bien à la frénésie du dramatique qu'à l'angoisse du tragique et même au rire du comique. Mais n'hésitons pas, malgré Kant, à dire qu'il y a un sublime du beau. C'est ce sublime du beau qui rend presque douloureuse la contemplation de certains paysages, ou même celle de certains visages ; car il n'est pas douteux que l'extrême beauté féminine (par exemple) peut être douloureuse à contempler par l'espèce d'arrachement au niveau quotidien de la vie qu'elle exige de nous, pour un acte de transcendance.

Et s'il existe un sublime du beau, il existe aussi un sublime du tragique, un sublime du dramatique et même parfois un sublime du comique. Même le sublime du joli peut exister. Croyons-en Victor Hugo qui pensait l'apercevoir çà et là dans Homère. Car le joli, disait-il, peut « sous-entendre l'infini. » (Hugo, *Shakespeare*, 2<sup>e</sup> partie, l. I, c. II)

Ne nous arrêtons pas à ce pluralisme des valeurs esthétiques. Ne le récusons pas. Il peut et doit nous servir à l'occasion pour spécifier d'un peu près certaines données. Mais dans cette partie ontologique de nos recherches, confions-nous à l'unité transcendante supérieure. L'œuvre de vie que nous avons à envisager, c'est celle de la vie sublime. Et pour l'instant c'est assez pour nous d'en aborder de front l'idée.

Elle est intimidante. Car le projet de mener la vie

sublime paraîtra peut-être à bien des esprits terriblement ambitieux et par cela même peut-être impraticable.

Qu'il soit praticable ou non, c'est ce qui ne se peut dire avant d'en avoir étudié les voies. Mais qu'il soit ambitieux, faut-il pour si peu s'en détourner ? Qu'on prenne la question soit du point de vue moral soit du point de vue esthétique, nous aurons la même conclusion.

Du point de vue moral, une haute ambition ne saurait en rien disqualifier un idéal. On pourrait difficilement condamner un système de morale en faisant observer qu'il exige beaucoup et qu'il donne à l'homme des visées trop élevées. Et du point de vue esthétique on n'oubliera pas que la pusillanimité en art est peut-être le plus impardonnable des péchés. C'est elle qui force à ne pas quitter les sentiers battus, à n'oser ni des effets éclatants de couleur, ni des schèmes de composition inusités, ni des attitudes inhabituelles, ni en musique des dissonances hardies. C'est d'elle que procède la stagnation et la redite. Au lieu que les chefs d'œuvre sont tels par une certaine hardiesse originaire. Donc ni du point de vue esthétique ni du point de vue moral nous n'avons à redouter un programme ambitieux.

Plus grave serait l'objection pratique : cela ne convient pas à tous ; car on a toujours admis qu'une morale devait être universelle. Et on pourrait condamner en ce domaine tout projet systématique à la base duquel on trouverait une ségrégation telle que : morale des maîtres et morale des esclaves ; ou bien morale des grands ou des hommes de génie et morale du commun.

Mais il n'y a rien de tel ici. Tout le reste de cette étude nous en convaincra, j'espère. Même à l'âme d'un enfant, même à celle d'une jolie fille rieuse et futile, même à celle d'un homme médiocre et fatigué, l'expérience en est atteignable. Qui n'a senti, dans certains moments qu'il a vécus, l'appel à la fois énigmatique et poignant vers une sorte de statut d'existence où tout serait à la fois plus ardent et plus réel, à la fois même et autre, où les mêmes choses se retrouveraient comme transfigurées et pourtant authentiques, mais disant à voix haute ce qu'on les entend chuchoter à voix basse? Et qui ne sait que pour passer du statut quotidien d'existence à celui-là, il n'aurait fallu qu'une sorte d'élan comparable à celui du noyé qui frappe du pied le fond de l'eau et revient à l'air?

Or le plus souvent ce qui a manqué pour atteindre au sublime, c'est le courage de prendre cet élan, et l'espoir d'atteindre l'air respirable. L'homme qui se noie, c'est l'homme qui se résigne et consent à la mort. Vivre, c'est ne pas consentir au néant. Il n'y a pas d'être humain qui ne puisse trouver en lui-même ce refus, comme une petite étincelle qu'un souffle suffira à embraser, à la fois feu et lumière. Là est la seule difficulté inhérente à la recherche de la vie sublime : savoir unir la ferveur à la lucidité.

Si tant d'êtres humains, hommes et femmes, épuisent douloureusement dans la grisaille et la médiocrité leurs ressources vitales, ce n'est pas par l'effet d'une fatalité. Il n'y a pas de destinée humaine dans laquelle, avec un peu de lucidité, on ne puisse discerner les éléments suffisants de la vie sublime. Il suffisait d'une ferveur pour étendre la main et les saisir.

Dira-t-on que cela est trop optimiste ? La morale esthétique est forcément optimiste, parce que, comme tous les artistes en ont l'expérience, il n'y a rien dans le monde où on ne puisse trouver l'occasion, les éléments et l'incitation d'une œuvre d'art. Nous ne disons pas autre chose ici.



**LIVRE IV**

**PROBLÈMES INDIVIDUELS**



## CHAPITRE I

### PERSONNALITÉ

Le propos esthétique formé ici, c'est, selon ce qui précède, de mener la vie sublime.

Ceci suppose une transfiguration. Assurément, selon certaines idées, dont l'article *Vie du Vocabulaire technique et critique de la philosophie* se fait l'interprète, la vie serait sublime par essence.

Pur préjugé, d'origine surtout romantique. Il n'est d'ailleurs pas partagé par tous les romantiques. J'ouvre Sénancour (*Oberman*, lettre XXXIV, « Manuel de Pseusophanes ») et je lis « Tu viens de t'éveiller sombre, abattu, déjà fatigué du temps qui commence. Tu as porté sur la vie un regard de dégoût, tu l'as trouvée vaine, pesante ; dans une heure tu la sentiras plus tolérable : aura-t-elle donc changé ? Elle n'a pas de forme déterminée ». Nietzsche dit, d'une manière assez semblable, que la vie « n'a pas de contenu propre » (*Aurore*, n° 119).

La faire accéder au sublime, c'est œuvre à faire — œuvre d'art.

Pour mettre en ordre les problèmes ainsi posés, commençons par ceux qui concernent la personne.

Attention ! Nous ne posons pas, comme le font

certains moralistes traditionnels, que les « devoirs envers soi-même » sont primordiaux ; ni comme certains métaphysiciens, que le Je personnel soit ontologiquement premier par rapport à autrui, et par exemple à la donnée sociale. Nous savons tout au contraire (voir plus haut, 2<sup>e</sup> partie, chap. v) que notre Moi empirique fait partie d'une donnée cosmique, dont il est solidaire. Mais s'il est promu instaurativement, il reçoit cette sorte d'isolement esthétique qu'a toute œuvre en promotion. Assurément la statue est solidaire du parc où elle se trouve, le parc de la cité et la cité du pays et de la planète. Il est pourtant inhérent au jugement esthétique de considérer à part la statue en tant qu'œuvre d'art. Et c'est seulement de cette sorte d'isolement que nous parlons, en nous proposant d'examiner l'œuvre d'instauration morale en débutant par les problèmes de la personne et d'une façon générale de l'homme isolé, pour passer plus tard en revue (cinquième livre) ceux de l'homme en pluralité.

Ordre purement pratique : si vivre c'est saisir un contenu cosmique (qui peut être humainement plural) avec la forme du Moi personnel, il est normal dans cette investigation de prendre en considération d'abord ce Moi personnel.

Redisons-le : il est à instaurer.

C'est dire que par rapport au Moi empirique qu'offre la donnée cosmique, il est à transformer, à épurer, à promouvoir, à transfigurer.

Ici un lot d'objections préalables, pratiques autant que théoriques.

Bon sens, modestie, tradition socratique s'accorderont pour dire : connaissons-nous nous mêmes. *Ne*

*sutor ultra crepidam* ; ne forçons point notre talent. Le programme, pour s'instaurer, de se transfigurer, de se concevoir (bovaryquement) autre qu'on est, c'est un programme de fou.

Et pourquoi pas ?

## CHAPITRE II

### DU BON SENS

Nous savons déjà, nous avons déjà vu (2<sup>e</sup> partie, ch. II et III) que la première donnée du Moi empirique, physiologique et social est, pour l'œuvre de vie, purement instrumentale. Elle ne saurait être une norme de vérité.

Dira-t-on que *le vrai Baudelaire*, c'est le beau-fils récalcitrant du général Aupick, l'amant d'une Malabaroise insalubre, le malade balbutiant du docteur Blanche ? Ne savons-nous pas que sa vérité foncière, définitive, est au contraire à chercher dans :

*Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille*  
ou dans :

*Ils marchent devant moi ces yeux pleins de lumière*  
de même (et pas moins) dans :

*Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive ?*

Cette *vérité d'être* de l'homme Baudelaire est-elle séparable de la musique de ses vers ?

Je vais plus loin. Où est le *vrai Napoléon* ? Est-il

dans l'adolescent renfrogné, élève médiocre, qui signait Napolionne de buonaparte? Est-il dans le général qui perdait la tête le 18 brumaire devant les représentants du peuple, et que Murat tirait d'affaire à l'aide de grenadiers suivant un tambour battant? Est-il dans celui qui souriait au soleil d'Austerlitz? Est-ce celui que David a figuré dans le tableau du *Sacre*, en bas blancs et manteau de pourpre, soulevant une couronne? J'oserai dire que celui qui s'approche le plus du vrai, c'est celui de David, bien qu'il soit extérieur au Napoléon de chair et d'os. Et pourquoi? C'est qu'il contient bien une vérité : Napoléon s'y montre *un vrai autocrator*. De toutes ces figures napoléoniennes, c'est celui-là qui est le plus proche de ce que Bonaparte a rêvé de plus ambitieux pour lui-même, sans doute, dans l'adolescence.

Outre cette vérité esthétique profonde, fondamentale, il a de plus une vérité sociale, puisqu'il a pu sans être réputé fou se faire peindre par le premier peintre de son temps dans cette attitude et ce costume. Il eût été fou s'il s'était montré dans ce costume quand il était général de brigade en disponibilité.

C'est pourquoi il est juste d'estimer fou celui qui vient nous dire, d'un air de conviction : « Je suis Louis XIV. »

Car pourquoi le dit-il? Là est la folie, la faiblesse justement châtiée. Mais on ne voit pas en quoi mérite châtement l'homme de guerre qui se demande : qu'aurait fait Napoléon dans telle situation? Ou l'homme de science qui s'interroge ainsi : comment Pasteur aurait-il mis cela en expérience? La phrase :

« Je suis Pasteur, ou je suis Napoléon », est simplement une formule abrégée pour l'usage de cette méthode, en même temps que l'indication d'une démarche fondamentale dans cette méthode, à savoir : se poser mentalement, personnellement et activement, dans la situation dont cette méthode résout utilement les problèmes. Celui qui la pratique n'a tort qu'en tant qu'il extériorise la supposition de base. « N'avouez jamais » doit être la première formule de cette méthode.

Un autre danger, c'est de mal choisir la supposition. Quand le malheureux Louis II de Bavière, déjà tourmenté par la folie naissante, se raccrochait à la formule : « Je suis Louis XIV », répétée en ses Carnets, cela ne manquait pas de bon sens car il avait à exercer le métier de roi, et le modèle qu'il assumait n'était pas trop déraisonnable. Il est aisé de concevoir des circonstances où une telle hypothèse serait franchement délirante.

Des milliers d'adolescents, cela est bien connu, ont résolu en pratique le problème d'instaurer leur personnalité d'adultes en faisant choix d'un héros, que ce soit Don Juan, Julien Sorel ou Rimbaud, auquel il leur suffisait de s'assimiler mentalement pour résoudre pratiquement les problèmes qui pouvaient les tourmenter.

Thomas Carlyle a soutenu qu'il en était de même des nations, pour lesquelles le culte des héros (*hero-worship*) serait le moyen de prendre conscience de soi dans un acte de foi envers leur destinée. Il estimait qu'une sorte de collusion entre la Nature et l'Histoire imposait le héros, objet de ce culte. Une dizaine d'années plus tard, Ralph Emerson,

dans ses *Representative men*, reprenait ces idées en les corrigeant. Pour lui, le choix du héros n'est pas déterminé : destiné à figurer la forme d'une âme il résulte d'une convenance susceptible d'examen critique, et exige acquiescement. Il peut d'ailleurs prendre pour objet un fait de nature, comme lorsqu'Emerson propose à l'homme « l'imitation de l'arbre », cet être « hautain, silencieux, beau dans sa croissance, sa force et son destin ».

Pourquoi pas? L'imitation de nos frères les arbres est sans doute un thème à considérer... Tout ceci, comme on le voit d'emblée, est susceptible (et c'est l'essentiel) de critique esthétique.

Que si un lecteur sarcastique s'inquiète de nous voir aller ainsi jusqu'à l'imitation de nos frères les nuages, je répondrai : d'abord que quelques poètes y ont pensé (Jean Moréas par exemple); ensuite, que l'imitation des choses naturelles, le nuage, le rameau qui s'épanouit, le roseau qui frémit dans le vent, à été préconisée jadis par le quiétisme chinois (1) et a servi de base à l'esthétique de certains peintres d'Extrême Orient.

De tout cela, trois conclusions : d'abord que se concevoir autre qu'on n'est, bien loin d'être une folie, est une méthode utile et pratique d'action sous la seule réserve d'en garder le secret.

Ensuite que le choix de cet autre peut se faire légitimement, dans l'ordre esthétique, par le choix d'un modèle, s'il est suffisamment et authentiquement sublime, point qui peut et doit être esthétiquement critiqué et vérifié.

(1) Voir GRANET, *La pensée chinoise*, 1934, p. 514.

Enfin que l'appel au soi-disant bon sens pour dissuader de se donner un but trop sublime est esthétiquement irrecevable. En art le vrai bon sens consiste seulement dans la judicieuse confrontation de l'œuvre à faire et des matériaux disponibles. Ce marbre est-il tel que j'en puisse tirer une Niobé? Ne serait-il pas plus génial de tirer cette Niobé de ce tronc d'arbre déjeté et tourmenté? Problème qu'un artiste authentique débattrait, sans se préoccuper de savoir si le matériau est ignoble ou trop modeste pour qu'en en puisse faire une œuvre d'art.

N'hésitons donc pas à dire que le précepte qu'établit ici la morale esthétique, c'est de vivre mentalement et en secret bien au-dessus de sa condition socio-biographique. C'est d'ailleurs d'autant plus facile que cette condition est modeste. Il est plus facile à un curé de village de penser comme Fénelon qu'à un pape de penser comme Dieu.

### CHAPITRE III

## DE L'ORGUEIL

Ainsi donc ce qu'il y a à dire ici de l'orgueil est bien simple. Pour la morale esthétique l'orgueil est une vertu. Plus précisément, c'est un *organum*. Mais prenons garde que c'est à deux conditions essentielles.

La première, c'est qu'il soit bien toujours conçu

comme constituant un engagement, l'engagement d'être, dans le naufrage, celui qui encourage et ranime les autres, dans le travail intellectuel, celui dont la documentation est la plus complète, les idées le mieux en ordre, les conclusions les plus solides et neuves.

La seconde c'est de demeurer absolument intime et secret. Qu'il ne soit jamais objecté à autrui. Le Moi qu'il pose est un Moi de rêve, et le rêve est par essence impartageable. Celui qui avoue son orgueil est ridicule comme celui qui raconte ses rêves. D'autant plus ridicule qu'il ignore le rêve d'autrui, plus beau peut-être.

Le fait de l'orgueil sublime, ce n'est pas de croire son désir réalisé, c'est de savoir former sans cesse de plus beaux désirs.

#### CHAPITRE IV

### DE LA SINCÉRITÉ

Il faut convenir qu'en exposant les substructures de la vie sublime nous nous engageons dans des chemins où quelques uns refuseront de nous suivre. En parlant d'orgueil nous faisons protester les modestes. En parlant de secret à en garder, nous pouvons choquer ceux qui font de la sincérité un éloge inconditionnel, à la manière de Kant. Ou plutôt à celle de Ruskin, puisqu'il s'agit d'esthétique, lorsque parlant d'architecture il proscrit tous les

faux-semblants, toutes les matières en imitation, au nom de la « lampe de vérité ».

Nous avons entendu un artiste de grande qualité déclarer à la Société française d'esthétique (aux applaudissements de l'auditoire) : « La première qualité d'un artiste, ce doit être la sincérité ! Un artiste n'est grand que s'il est sincère ! »

Soit, mais comment faut-il l'entendre ? Est-ce à dire qu'il doit, dans son œuvre, donner une image exacte de lui-même, tel qu'il est hors de son art ? Qu'il ne peut, en œuvrant, créer au nom d'un « Moi mythique » (comme disait Boris de Schloezer) tel que ceux au nom desquels tous les grands génies ont parlé ? Qu'il doit faire parler Iago ou Prospero comme William Shakespear, et ne peut leur faire exprimer des sentiments qu'il ne partage pas, et dont il n'a pas eu l'expérience dans sa vie quotidienne ?

Évidemment non. De même que Shakespeare doit en faisant parler Iago se faire en pensée traître et jaloux, et qu'en faisant parler Prospero il doit se faire maître des éléments et des esprits, de même en écrivant un sonnet il peut se faire poète en soi, poète pur. Hugo a le droit de se faire Olympio. Goethe a le droit (il s'en faisait un devoir) de s'inspirer de tous les sentiments et de tous les espoirs de son siècle, et de parler pour tous.

La véritable sincérité de l'artiste, celle dont il ne peut se départir sans s'amoindrir, est toute autre. Elle consiste en ceci qu'il se refuse absolument, poète à écrire un vers que son idéal poétique condamne, mais qui peut plaire par sa conformité à une mode ; musicien à modifier l'accord qu'il sait nécessaire et beau, de peur de paraître tonal ; et

romancier, de modifier son dénouement pour satisfaire son éditeur, qui lui promet ainsi dix mille lecteurs de plus.

En un mot, cette sincérité, loin d'être l'expression du Moi empirique, en est l'abnégation : la rigueur à n'écrire, à ne peindre, à ne chanter que ce qu'il sait nécessaire à l'accomplissement intégral et à l'épanouissement autonome de son œuvre, quelque inconvénient qu'il puisse avoir à subir de ce fait dans sa vie concrète : défaveur des critiques influents, des marchands de tableaux ou des éditeurs, froideur des auditoires, solitude, pauvreté.

C'est au nom de cette sincérité-là que l'artiste de sa vie cherchera le Moi mythique qui peut la faire sublime. C'est à ce Moi qu'il restera fidèle (car cette sincérité est faite de fidélité) en récusant tout ce que lui suggèrera d'autre l'être empirique que le cosmos lui a départi. Dire : je suis ceci et non cela, même si le cela est puissamment offert par la conjoncture intérieure, par l'instinct, par l'hérédité, par la lâcheté, par le désespoir ou par l'ennui, ou par l'entour social, c'est la clé qui ouvre le niveau de vie auquel nous voulons nous placer.

## CHAPITRE V

### LE DROIT AU SILENCE

Quel que soit le rôle du langage, soit pour exprimer des pensées soit pour agir parmi les hommes et sur les hommes, l'abstention a aussi sa place dans

les attitudes du langage. J'ai déjà cité Emerson louant les arbres de leur silence. Il faudrait n'avoir en vérité aucune sensibilité esthétique pour contester la beauté du silence, cette beauté qui entre comme un facteur puissant dans la beauté des forêts — « le fond des bois et leur vaste silence » — ou dans celle de la solitude.

Solitude et silence. C'est dans cette atmosphère grandiose que se développe en toute amplitude, en toute autonomie la vie intérieure.

Un des avantages, ou si on veut une caractéristique essentielle de la morale esthétique, c'est qu'elle impose à l'homme plus que toute autre systématique morale la responsabilité de sa vie intérieure. S'efforcer à la beauté de la vie intérieure en est une prescription certaine, bien que nous soyons le seul témoin de nous-même.

C'est une faiblesse très répandue chez les êtres humains, et peut-être particulièrement dans la jeunesse, que de se plaindre comme d'une malédiction, de la solitude de la vie intérieure. D'où cette plainte, ce regret d'être « incompris », que formule souvent l'adolescent, et parfois l'adulte.

Plainte illégitime, n'en doutons pas. Non qu'il ne soit en effet positif et fréquent d'être mal compris. Mais qui n'est pas compris, c'est sa faute : ou bien il n'a pas su se dire, ou bien il a voulu dire à quelque autre ce que cet autre n'était pas en état de comprendre. Toute confiance suppose le bon choix du confident.

Et ceci suffit à dissiper la difficulté rencontrée tout à l'heure, quand on opposait la nécessité d'être sincère à la retenue nécessaire, en ce qui

concerne les mythes intérieurs de la vie sublime.

La vie intérieure ne s'organise spectaculairement que pour un seul spectateur. Mais cela suffit. Comparons ce spectateur à l'homme solitaire, assis devant son piano ou tenant un violon, et jouant pour lui seul. Il serait bien peu artiste celui qui dirait : personne ne m'entend, donc peu importe si je joue bien ou mal, et donc se laisserait aller à mal jouer.

Mais il ne serait pas artiste non plus, celui qui consentirait à jouer « de toute son âme » devant des béotiens qu'il sait tels. Ce droit au silence, il le revendiquerait avec justice.

J'en appelle aussi à tous ceux qui ont parlé en public. Auquel n'est-il pas arrivé, s'il était sur le point de dire des choses un peu intimes et lui tenant à cœur, de regarder avec angoisse son auditoire, en se demandant s'il s'y trouverait une seule personne digne de confiance ?

Pour les poètes et les littérateurs, la situation n'est pas tout-à-fait la même. Comme leur public est encore virtuel et indéfini, ils ont toujours l'espoir d'y rencontrer l'interlocuteur confidentiel. Mais une chose est sûre ; personne ne peut exiger de nous confiance. Sauf, bien entendu, si quelque pacte d'affection a établi, imprudemment peut-être, ce droit.

Ce n'est pas le moment, en cet endroit de notre enquête, d'étudier ces sortes de pactes d'amour ou d'amitié, qui concernent essentiellement les relations interhumaines. En ce qui concerne la vie personnelle, ce qu'il faut dire c'est que ce climat de solitude fait partie de sa beauté, et qu'on ne peut s'en départir qu'à grand risque. Certains risques assurément

sont beaux à courir, mais non celui-ci, qui est le risque de prostituer des choses sacrées.

Et quand même il n'y aurait nulle différence de niveau des autres à nous (car enfin il ne faut pas trop se hâter de dédaigner ces autres) disons encore que par respect pour eux aussi bien que pour nous, il ne convient pas de briser étourdiment les barrières de la solitude. Toute irruption brutale dans la confiance d'autrui est une faute de goût. Rien de plus déplaisant que l'homme qui veut forcer notre intimité, et se placer avec nous sur le plan d'une relation qui implique non seulement égalité, mais réciprocité.

Assurément nous sommes très largement ici dans le domaine des relations interhumaines, que nous réservions pour d'autres moments de la recherche. Mais nous avons dit aussi que cette division toute d'ordre était factice, toute question morale engageant à la fois l'individu et les autres. Nous avons ici un exemple de cette interrelation. Nous avons aussi un exemple de la nécessité esthétique de parfois la récuser. L'entreprise d'avoir une belle vie intérieure implique le courage d'en affronter la solitude, et même de faire de cette solitude l'atmosphère esthétique de toute l'œuvre.

Solitude purement humaine, car rien n'y interdit, bien au contraire, d'y recevoir toutes les aides et toutes les collaborations qu'y peuvent apporter nature et cosmos.

Car redisons- le, cette œuvre de solitude est avant tout une œuvre de silence. Entreprise difficile, que d'éteindre en soi le verbiage incessant des dires étrangers, assidument reproduits en soi par le

caquetage non seulement du langage intérieur mais de toutes les images et de toutes les idées, et même de toutes les attitudes mentales qui ont pour trame le tissu verbal dont notre intériorité est entrelacée comme par ses fibres. Et plus souvent encore, il est difficile de refaire un tissu neuf de vie intérieure sans ces fibres étrangères. Mais que les nuages et les arbres, les soleils couchants ou les vagues, et même les visages humains sans paroles, je dis dans leur réalité comprise en nous et non dans les mots qui les évoquent, puissent être les notes de cette symphonie, ce que nous voulons dans cette solitude bénie, c'est un chœur à bouche fermée.

## CHAPITRE VI

### DE LA LIBERTÉ

Nous venons de franchir un cap bien important. Nous venons de revendiquer une liberté, la plus grande, la plus audacieuse qui soit : la liberté d'être.

Mais en même temps, nous avons choisi entre deux conceptions de la liberté, dont l'opposition travaille depuis longtemps la conscience humaine, et la divise, l'empêche de s'unir.

Liberté d'être, c'est-à-dire, au lieu de me croire donné à moi-même inéluctablement, ne serait-ce que comme une énigme à résoudre, liberté de me rêver

tel que je puis me concevoir le plus grand et le plus beau, quitte à faire un plus grand effort pour me réaliser tel que je me suis rêvé.

Depuis cinquante ans, et spécialement dans cette sorte de philosophie qui s'élabore dans les propédeutiques et les universités, on a souvent donné à cette idée de se réaliser soi-même une teneur plus intellectuelle que volitive et imaginative, à savoir : cette teneur d'une énigme à résoudre, d'un problème à élucider d'après les données de l'énoncé. Songeons au mythe, si souvent répété dans ces milieux, de l'oiseau qui vole de branche en branche à la poursuite d'un oiseau plus beau qu'il voit voler devant lui : il arrive au sommet de l'arbre et rejoint cet oiseau : c'était lui-même.

Le grand tort d'un tel mythe, c'est de représenter ce Moi-même que je cherche, comme le mot d'une énigme, comme l'inconnue d'une équation, toute prédéterminée. En revendiquant ici la liberté d'être, c'est-à-dire de me vouloir tel que je me rêve et de me rêver tel que je me veux, j'écarte cette idée d'être donné à moi-même, scientifiquement, à titre de problème. Je me donne à moi-même, artistiquement, à titre d'œuvre.

Mais en même temps, je fais choix, je le répète, entre deux conceptions de la liberté : la conception positive pour laquelle j'opte, bien différente de la conception négative si répandue parmi tant d'hommes d'aujourd'hui, que ce soit consciemment ou inconsciemment.

Cette conception négative, qu'on peut rapprocher jusqu'à un certain point de ce que Fichte appelait la liberté vide, consiste dans une simple absence :

l'absence de toute contrainte, de toute détermination. Or il est clair qu'en revendiquant l'acte de me déterminer moi-même, j'admets une détermination.

C'est ce que nous avons vu tout à l'heure, en examinant l'homme libre qui pose au plus haut niveau esthétique sa vie intérieure. Du même coup, il s'interdit toutes les laideurs intérieures, toutes les dégénérescences, toutes les gibbosités mentales, tout ce qui enlaidit et rabaisse l'être et la pensée. Il se donne à tâche de se maintenir conforme à l'être sublime de lui-même dont il se fait une loi. Il a pour cela effort à faire et contraintes à s'imposer.

Tandis que dans la conception négative ou vide, l'absence de contraintes revendiquée est l'acceptation facile et irréfléchie de toutes les compromissions et de toutes les laideurs, l'occasion échéant. Ayons le courage d'être francs, brutaux même. L'idéal de ceux qui pensent ainsi, qu'ils le sentent ou non, c'est le droit, s'ils ont la colique ou besoin d'uriner, de se soulager sans nulle contrainte, par exemple dans une église pendant la grand-messe contre l'autel. Que cet idéal ne soit pas très esthétique, ce n'est pas la peine de le démontrer. Mais il est bon que celui qui opte pour cet idéal tout négatif voie clairement pour quoi il opte.

Je sais bien que quelques uns pensent au fond, par l'effet d'un certain postulat optimiste, que cette liberté négative finit toujours par conduire à certains résultats positifs valables, joie, bonheur, et surtout épanouissement complet de l'être en tous ses possibles. Postulat qu'on peut nommer rabelaisien, non à cause des considérations qu'on vient d'exposer sur le refus de contraintes, mais parce que c'est expressé-

ment celui par lequel Rabelais justifiait la règle de l'abbaye de Thélème : « Fais ce que voudras. Parce que gens libères, bien instruits, bien nés, conversans en compagnies honnestes, ont par nature un instinct et aiguillon qui toujours les pousse à faicts vertueux » (*Gargantua*, ch. xvii). La base de telles doctrines, caractéristiques de la Renaissance, c'est toujours la glorification implicite et quasi religieuse de la nature, comprise comme un ensemble de tendances qui mènent à des buts excellents et suprêmes à condition de n'en jamais limiter, entraver ni gêner les élans spontanés.

Autrement dit, toutes les formes d'un naturalisme à la fois naïf et quasi religieux soutiennent cet optimisme, dont l'essence est pour l'homme de renoncer à prendre en main ses destinées, mais de passer la main à des spontanéités paniques.

Personne plus que nous n'est disposé à reconnaître à la nature naturante une certaine artisticité (si j'ose hasarder ce mot) ; et on pourrait mettre en avant ici cette artisticité pour dire : désistons-nous, la nature fera toujours mieux que nous. Et il est vrai que soit à la Renaissance, soit à l'époque romantique il s'est trouvé des artistes ou des poètes pour faire de tels renoncements. A quoi bon, disait Schlegel, l'art qui ne fera jamais rien de si beau qu'un arbre ou un nuage ? Et George Sand vieillie disait à Dumas fils qu'elle en était venue à mieux aimer regarder qu'écrire : à quoi bon autre chose ?

Ce que ne dit pas le naturisme naïf, contempteur de l'art, c'est que la nature même a besoin de ce regard humain pour écrire son propre roman ; que les nuages trouvent leur conscience chez Baudelaire

ou chez Moréas, et que les herbes jaunes des falaises de Varengenville ont leur accomplissement chez Manet.

Valery disait — et il avait presque raison — que l'artiste fait en peu de jours ce que la nature met des siècles à faire. Il fallait ajouter que les jours de l'artiste font ce que les siècles de la nature n'ont pas fait : ils vont un peu plus loin, ils font un pas de plus.

Voilà pourquoi nous avons le droit — je dirai même le devoir bien que ce mot ait besoin de justifications spéciales — de considérer la donnée naturelle comme un matériau à mettre en œuvre. Nos instincts comme nos forces vitales sont les moyens de l'œuvre à faire. L'œuvre les justifie par l'emploi qu'elle en fait, et non inversement. Il n'y a aucune raison esthétique de déifier la donnée comme telle ; c'est un axiome esthétique. Le jaune de chrome est au service de Manet, non Manet au service du jaune de chrome. Mais le jaune de chrome et Manet sont tous deux au service, non des falaises de Varengenville mais du tableau *les falaises de Varengenville*.

Voilà pourquoi la morale esthétique ne reçoit aucun instinct, aucune spontanéité naturelle que sous bénéfice d'inventaire ; je veux dire, sous condition d'entrer dans la genèse de l'œuvre à faire. Là est cette *liberté de faire*, qui est la vraie liberté de l'artiste, et dont la liberté d'être est un aspect. Elle accepte bien des contraintes, si ces contraintes entrent dans la droite voie de l'œuvre à faire.

## CHAPITRE VII

## L'IDÉE DE DEVOIR

Nous venons de soulever en passant l'idée de devoir. Il faut nous y arrêter un instant. Que dit la morale esthétique en face de cette notion ?

A première vue, l'attitude esthétique telle que nous l'avons vue se préciser, semble hostile à une telle notion. Pourquoi ?

Qui dit devoir ou impératif catégorique dit chose qu'il faut faire, quelles que puissent en être les conséquences. Advienne que pourra. Kant s'est très clairement expliqué sur ce point. S'il y a un devoir de dire la vérité, assure-t-il, je dois dire la vérité, même s'il en résulte des désastres. Dès que je discute cette question des désastres, je transige. Le médecin peut prendre pour maxime : *opium et mentiri* ; le partisan de la morale kantienne refuse les deux au nom de l'absolu du devoir.

D'emblée, la morale esthétique tend à prendre parti contre les engoncements et les rigorismes de ces attitudes doctrinaires, contre la brutalité de ces refus de la nuance, contre ces fins de non-recevoir opposées à l'examen du pour et du contre.

Mais la question n'est pas toute simple. La morale esthétique doit faire ici son examen de conscience. En face de ce fanatisme du devoir, il existe aussi un fanatisme de l'œuvre. Il s'exprime par cette formule : la fin justifie les moyens.

Qu'en faut-il penser ? Faut-il accepter les « sacrifices de fondation » ? Si les dieux ont soif, faut-il les abreuver de sang ? La morale esthétique prescrit-elle cette conception enragée de l'œuvre avant tout ? L'histoire nous montre, à bien des époques et non pas seulement en 1793, qu'on a versé des flots de sang au nom du fanatisme de l'œuvre. L'homme qui dit : « Je dois faire la société nouvelle, donc la révolution, et tant pis pour quelques pauvres humanités qu'écrasera son char en avançant ! », cet homme le cède-t-il en fanatisme à celui qui dit : « Je dois dire la vérité, et tant pis pour le pauvre malade à qui je révèle qu'il va mourir ! »

On peut résoudre cette aporie.

Ce qui est sûr c'est que l'œuvre reste toujours plus ou moins solidaire des démarches qui l'ont instaurée. Le tableau garde la touche du maître. On ne nettoie pas les roues du char de Jaggernaut. Le sang versé ne s'évapore jamais. Les pieds du trône de Louis XVIII sont restés jusqu'au bout tachés du sang de Michel Ney. La Convention a fondé l'école Normale supérieure, mais elle a guillotiné Lavoisier. Il y a un peu du sang de Lavoisier dans les sous-sols de l'École. Quant à la Troisième République, elle n'a jamais pu nettoyer entièrement les taches du Mur des Fédérés. On les voit encore.

L'attitude esthétique offre des ressources sérieuses contre toutes les formes du fanatisme. D'abord parce qu'elle répugne à tout ce qui est de brutalité inconditionnelle et sans nuances, ensuite parce que pour maintenir la pureté de l'œuvre elle veille à ne pas la compromettre avec des souillures préparatoires. Il n'en est pas moins vrai qu'elle doit veiller attenti-

vement ; car le fanatisme de l'œuvre reste toujours pour elle un danger. Même le plus pur artiste aura toujours la tentation de prétendre à cette « morale du génie » qui est plutôt l'absence de morale pour le génie, la revendication de toute liberté pour la marche vers l'œuvre. Il est vrai que cette marche à l'œuvre requiert liberté. Le monde de l'art est un monde où toutes portes sont ouvertes, où nul écriteau portant défense d'entrer n'a sa place. Mais cette liberté ne signifie pas absence d'obligation. Elle comporte même d'emblée et à sa base l'obligation de respecter l'œuvre à faire et de ne pas la souiller d'avance. J'aime à comparer l'instaurateur des temps futurs à ces artistes, graveurs ou lithographes, qui prennent tant de précautions pour éviter sur la pierre ou sur la planche les taches si facilement faites par l'haleine ou le toucher, qui maculeraient les blancs de l'épreuve à tirer.

Ne craignons donc pas d'employer à l'occasion ce mot de devoir, pour indiquer à quoi l'art oblige. Mais ayons soin de donner à ce mot la signification qui le rend légitime en ce domaine : c'est qu'il n'est jamais inconditionnel. Il n'est jamais cette figure de proue aveugle, qui à l'avant du navire le mène comme dans la nuit vers le port ou vers le récif, sans voir lequel des deux pourvu que la course soit droite. Ces ténèbres-là sont écartées par la juste conception de l'obligation valable, qui est une lucidité. C'est cette claire vision de l'œuvre à faire qui veille à éviter à celle-ci toute souillure d'origine.

Rien n'empêche l'homme libre de se donner à lui-même des consignes d'action, telles par exemple l'assiduité à l'ouvrage, ou la nécessité de réfléchir en

temps utile avant de mettre la main à l'outil, dont tous les artistes efficaces se font des obligations fécondes, et dont les plus grands savent le puissant rendement. Être à sa table de travail ou à son atelier dès l'aube, ne pas le quitter avant d'avoir fait, bien ou mal, la somme de travail qu'on s'est fixée, ne pas écrire une page sans avoir réuni soigneusement au préalable la documentation nécessaire, et ne pas la publier sans l'avoir relue, corrigée, portée à son extrême achèvement (par exemple à sa plus grande simplicité et brièveté), ce sont là des consignes qu'un grand poète aussi bien qu'un chef d'État (*mutatis mutandis*) peuvent accepter l'un et l'autre sans renoncer à quelque atome que ce soit de liberté. C'est au contraire la marche vers cette liberté dont l'œuvre réalisée sera le témoignage et l'éclatante manifestation. Elle ne trouble pas cette liberté, elle l'exerce.

Notons que les mauvais rigorismes sont presque toujours les témoignages, non d'une force, mais d'une faiblesse : la paresse ou la lâcheté qui fait fuir devant l'effort d'inventer l'acte à faire. Plutôt que d'inventer cet acte on se réfugie derrière l'excuse d'une maxime toute faite.

Le seul principe rigide qu'accepte celui qui œuvre efficacement, c'est le principe de toujours veiller, quelle que soit la conjoncture, à la beauté et à la pureté de l'œuvre à faire. Principe essentiel puisqu'il guérit les fanatismes. Or dans le monde tel qu'il est aujourd'hui, les fanatismes sont plus à craindre que les scepticismes.

## CHAPITRE VIII

## ARABÈSQUES VITALES

« Qu'une vie est heureuse, dit Pascal (ou tout au moins l'auteur du *Discours sur les passions de l'amour*, car il y a doute sur l'auteur), quand elle commence par l'amour et qu'elle finit par l'ambition. »

Soit. Mais cela paraît un peu simple, comme arabesque vitale, et un peu arbitraire. Pourrions-nous lui dire : « vous en avez menti », s'il eût écrit : « Qu'une vie est heureuse, quand elle commence par l'ambition et qu'elle finit par l'amour ! » Ce rythme de vie serait au moins plus original, s'il est vrai, comme dit La Rochefoucault, qu'« on passe souvent de l'amour à l'ambition mais on ne revient guère de l'ambition à l'amour ». Mais cela même est-il vrai ?

En disant qu'une telle vie est heureuse, probablement l'auteur n'a pas voulu dire que cet ordre procure plus de félicité que l'ordre inverse ; mais seulement que c'est là une chance, une rencontre favorable. Comme lorsqu'on dit que telle touche de couleur est heureuse en tel endroit du tableau.

Supposons un homme bien décidé à se faire l'artiste de sa propre vie et demandons lui ce qu'il préfère, d'abord l'amour puis l'ambition, ou l'inverse. Sûrement il nous répondra : peu m'importe, mais pourquoi étriquer ainsi la question ? Pourquoi seulement ces deux couleurs ? Je veux l'amour, soit, mais aussi la haine. Je veux l'ambition, mais aussi la joie

et la douleur, l'espérance et la crainte, l'action et le repos, triomphes et désastres, vengeances et pardons, nostalgie et retour, l'inquiétude et la paix, l'ennui, la gloire, la volupté...

Un principe mélodique peut-il ordonner la succession de ces *qualia* de l'affectivité? Il faut reconnaître que le savoir des esthéticiens à l'heure qu'il est, dans l'ordre musical, n'est pas assez avancé pour dire avec précision ce qui fait mélodie ou non. Pourquoi telle « petite phrase » (comme celle de Vinteuil) porte-t-elle en soi un charme infini, pourquoi telle phrase toute simple de Mozart a-t-elle une sorte de suprême élégance, tandis qu'une phrase de Dussek, en apparence toute semblable structurellement, est insipide : c'est ce qu'on ne saurait dire. On le constate sans pouvoir en rendre raison.

Voilà pourquoi on ne saurait dire au juste si Casanova fut heureux d'avoir aimé Henriette avant Marcoline ; et si ce fut une chance pour Hugo d'échanger son habit de pair de France pour le manteau de l'exilé.

Les historiens, depuis Orose et même bien avant, ont toujours souhaité pouvoir ordonner l'histoire en périodes. Il y a quelque satisfaction, plus esthétique que rationnelle, à pouvoir mettre un phrasé — croissance, grandeur, apogée, puis décadence, puis restauration, et ainsi de suite — dans la vie d'un peuple ou dans une biographie de poète — avant l'exil, pendant l'exil, après l'exil... ou encore selon un schème tant soit peu humoristique : il se cherche, il se trouve, il se dépasse...

En fait, dans la pratique de la vie personnelle, il faut bien avouer que l'organisation mélodique est

dominée par une donnée purement physiologique : enfance, adolescence, âge mûr, vieillesse... Ceci est assurément inéluctable, dans la mesure où il nous faut bien accepter ce que les données cosmiques ont d'inéluctable.

A cette structuration physiologique se superposent sans coïncider exactement, des données sociales : minorité, majorité sans autorité encore, postes plus élevés et responsables, mise à la retraite, se calquant à peu près sur les périodes physiologiques. Mais ce n'est qu'un à peu près. Dans certains états sociaux, l'accès aux postes d'autorité est très tardif, dans d'autres il peut être précoce. La France de 1789 à 1796 a donné beaucoup d'autorité à de jeunes hommes : Robespierre à trente-cinq ans gouvernait la France ; Marceau commandait l'armée de Sambre et Meuse à vingt-sept ans. Laissons cela de côté ; nous aurons plus tard à reprendre ces problèmes du point de vue de la vie collective. (v. Partie VI, chap. XIX).

En face de cette question, c'est-à-dire en face de l'arabesque vitale ainsi donnée, quelle attitude prendre ? Ceux qui philosophent d'une certaine façon, qui n'est pas la bonne, pourront se sentir humiliés dans leur prétention à la liberté vide. Pour quelqu'un qui revendique le droit de repousser, de désavouer toute contrainte, il est vexant de constater que dans un certain « laboratoire central » de notre être physique, la nature par un petit jeu fatal au sein de nos cellules fait émerger tout à tour, sans nous consulter, l'enfant, l'adolescent, le vieillard, et nous en impose le rôle à jouer : à toi, jusqu'à telle année, le rôle du jeune premier, après je te le retire : tu jou-

eras maintenant les ganaches ou les pères nobles. Pas de murmure : le Grand Impresario en a ainsi décidé!

Ceux qui philosophent d'une manière inverse, qui n'est pas non plus la meilleure, pourront dire : louons et adorons le Grand Impresario, la Nature puissante et bonne. Il y a une certaine et vaine adulation de la nature qui sent son XVIII<sup>e</sup> siècle, ce siècle qui pourfendait les préjugés pour en construire d'autres. Il n'y a pas lieu de nous y attarder pour l'instant.

Entre ces deux attitudes, il y a encore une certaine attitude techniciste qui par exemple cherchera les moyens d'éviter, à coup d'hormones et de médications la fatalité de ces émergences, en sorte de pouvoir hâter un peu ou retarder la puberté ou la sénescence, et peut-être de fixer l'homme à son gré à tel ou tel âge de la vie. Mais nous dira-t-elle s'il est à propos d'agir ainsi? La technique même la meilleure est condamnée à n'être jamais que *ancilla sapientiae*, la servante d'une certaine sagesse qu'elle ne possède pas.

Et que dira ici la Sagesse Esthétique? Son propos sera peut-être assez humble, mais positif. Il consistera à noter que ce travail du laboratoire central lui est en soi indifférent : il lui offre des données cosmiques dont son rôle est de tirer bon parti sans discuter, mais en les acceptant comme les matériaux mis à sa disposition pour sa propre problématique. Et la problématique esthétique ici est simple, c'est de chercher jusqu'à quel point peut exister, et avec quels traits distinctifs, une beauté propre de l'enfance, de l'adolescence, de la maturité, de la vieillesse. Là-dessus nulle contestation : ce n'est pas la lutte contre ces données qui peut engendrer beauté. Ni l'enfant vieillot, teint gris, visage chiffonné, qui préfère

rester dans la classe à l'heure de la récréation, ni le vieillard fringant, corseté, fardé, parfumé, ne représentent un idéal esthétique à prendre en considération. Cette beauté propre à chaque âge n'est pas toujours d'un accès facile. On l'a dit il y a longtemps : « Or arrive novice à chaque âge de la vie » ; et le noviciat n'en est pas toujours sans risques ni sans efforts, mais il revient à chacun de l'effectuer de son mieux, en artiste composant bien son rôle.

Ne pas croire qu'il s'agisse là d'une simple résignation (mot qui n'a guère de sens en esthétique), mais d'une certaine invention. Elle n'est peut-être pas très difficile pour l'individu. Plus tard, quand nous en viendrons aux problèmes plurihumains et sociaux, nous verrons que ce n'est pas un programme de peu d'exigence que de sauvegarder éducativement la beauté propre de l'enfance, d'encourager socialement l'épanouissement d'une belle adolescence, ou de donner place à une belle vieillesse. Nous retrouverons plus tard ces questions.

## CHAPITRE IX

### SUR L'ORIGINALITÉ

Le grand reproche que l'on peut faire à l'arabesque vitale telle que la contexture physiologique de notre corps nous l'impose — enfance, jeunesse, maturité, vieillesse — c'est assurément sa parfaite banalité.

N'oublions pas toutefois que la recherche de l'originalité à tout prix est une des lueurs les plus trompeuses qui puissent guider un artiste. Et pourquoi? Parce que l'originalité en elle-même n'est pas une qualité esthétique, du moins cette sorte d'originalité un peu brutale et simpliste qui consiste à ne ressembler à rien d'autre. Et ce n'est pas là une qualité esthétique par cette puissante raison que ce n'est pas une qualité intrinsèque.

L'originalité qui compte esthétiquement est d'une toute autre sorte, assurément plus subtile et moins facile à expliquer. Une « originalité intrinsèque », si ces mots peuvent avoir un sens, c'est une sorte de saillie dans l'être, une sorte d'avènement à une existence intensive.

On a une vue approximative mais assez claire de cette originalité intrinsèque en évoquant une expérience que tous ont pu faire. C'est ce qui nous arrive au Musée devant tel tableau que le catalogue intitule portrait d'inconnu. Et quand ce portrait d'inconnu est signé Van Dyck ou Rubens, il arrive qu'on ait cette impression très forte : ce portrait, comme il devait être ressemblant! C'est que le peintre semble avoir fixé ou évoqué directement sur la toile cette originalité intrinsèque de l'homme qu'il a eu sous les yeux. Pascal disait : : A mesure qu'on a plus d'esprit, on trouve plus d'hommes originaux. » Le genre d'esprit dont il s'agit ici, c'est ce coup d'œil pénétrant de l'artiste qui voit au fond des êtres et en saisit l'originalité, flagrante pour lui. Et en fin de compte c'est cette originalité dont nous faisons ici la recherche. But à atteindre, non donnée initiale, pour la morale esthétique.

## CHAPITRE X

## SITUATIONS OBSIDIIONALES

Les anciens décernaient la couronne d'herbes, ou couronne obsidionale, à celui qui délivrait une ville assiégée.

Sommes-nous en situation obsidionale ? L'homme s'y trouve-t-il normalement ?

Oui sans aucun doute, et nous en souffrons tous plus ou moins. Tout ce que nous avons vu jusqu'ici d'optimiste laisse pourtant concrète cette situation d'assiégé dont les psychiatres ont signalé historiquement plusieurs fois les symptômes morbides. Il est moralement malsain d'être sans nouvelles du monde extérieur ; d'être refoulé dans ses velléités d'évasion ; de subir non seulement des privations mais des désespérances... Or dans cet acte que nous décrivons, par lequel l'homme cherche à s'instaurer en sublimité, il subit presque inéluctablement de telles souffrances. Et cela moins encore du fait des obstacles positifs que de l'immense obstacle négatif dont nous avons si souvent signalé la dure puissance : l'obstacle du néant. L'ambiance cosmique où nous cherchons à tracer notre arabesque vitale est plus troublante par ce dont elle nous prive que par ce qu'elle nous oppose. Cet homme dont nous parlions au chapitre précédent, qui réclame la joie et la douleur, amour et haine, triomphes et désastres, aventures et repos, souffrira

plus d'une vie toute en grisaille et désespérément quotidienne que des conflits les plus brutaux ou des privations les plus âpres. L'obstacle du néant l'entourera comme une brume, comme un de ces nuages en montagne qui bloquent l'alpiniste plus durement qu'un abîme.

Une chose est sûre pourtant. C'est que — nous l'avons déjà vu — cette prétendue privation du fait du monde est souvent privation du fait de l'homme manquant de lucidité. Tel l'homme mourant de soif à quelques pas de la source.

C'est le plus souvent d'un effort de lucidité qu'on peut attendre la rupture des situations obsidionales. Ce qu'il te faut est là, tu n'as qu'à étendre les mains pour le saisir.

5

## CHAPITRE XI

### DE LA RÉVERIE

Nous avons déjà parlé (chap. II) du rêve comme présence plus ou moins figurée d'un optable virtuel. La rêverie, dont on va parler ici, est autre chose.

La rêverie, ou rêve éveillé (terme impropre) c'est cette activité mentale qui consiste à s'abstraire aussi complètement que possible de la situation concrète, et à imaginer des conjonctures et des situations fictives au milieu desquelles on se représente soi-même comme jouant un rôle plus ou moins actif et

aventureux. Cela ne va jamais jusqu'à l'illusion hallucinatoire ; il s'en faut de beaucoup, et c'est en quoi cela diffère du rêve proprement dit, celui de l'homme endormi, qui est hallucinatoire ; mais cela peut mettre dans un état de distraction très poussé par rapport à l'ambiance réelle. Le processus est caractérisé la plupart du temps par l'aspect personnel de la fable ainsi vécue : elle est structurée autour d'un Je plus ou moins actif. Elle a généralement une certaine continuité. Le rêveur éveillé suit le fil de sa rêverie. La plupart des rêveurs éveillés romancent leurs aventures imaginaires sur un certain nombre de thèmes habituels, souvent inspirés à l'origine par une lecture, un récit entendu ou un film vu ; si bien que ces épisodes de la vie intérieure sont assez facilement stéréotypés pour le rêveur, qui effectue peu de variations sur le thème adopté. Le processus se déclenche avec une certaine brusquerie, c'est une sorte de raptus ; il se termine soit par lassitude, par retour graduel à la réalité, soit plus ou moins brusquement et parfois catastrophiquement, quand la situation ambiante exige brutalement le retour au réel.

Cette faculté existe à tout âge, et tout être humain peut en découvrir la disponibilité presque accidentellement. Par exemple certains enfants d'âge scolaire découvrent en classe cette possibilité délicieuse d'évasion, et en usent parfois immodérément. C'est dans l'adolescence qu'elle a en général son maximum. Elle décroît avec l'âge, sous l'effet de trois causes ; l'une, c'est une certaine sclérose de la pensée et de l'imagination, qui perd peu à peu sa souplesse ; une autre, c'est l'obligation que la vie pratique impose de tenir en bride cette faculté et de veiller à ne plus lui

consacrer les durées parfois assez longues que lui accordait la jeunesse : le temps manque pour une simple récréation de l'esprit ; certains artistes pourtant cultivent longuement cette faculté dont ils peuvent tirer des ressources d'invention. Enfin à mesure que la vie avance, la rêverie perd de ses charmes. Dans la jeunesse, elle ne se distingue pas fortement du possible, elle paraît anticiper sur la vie réelle, et le jeune garçon d'une douzaine d'années qui vit alternativement la rêverie de style western, ou celle de l'aventure sentimentale idéale (la sylphide) ; ou celle de la vengeance éclatante et triomphante par rapport à ceux qui le méconnaissent, ce garçon n'est pas absolument sûr que cela n'arrivera pas réellement un jour. Avec l'âge, à mesure que la vie a fermé l'une après l'autre toutes les perspectives du possible, la rêverie perd entièrement le charme de la vague espérance et paraît dérisoire.

Ajoutons que cette faculté est très irrégulièrement répartie parmi les hommes. Sans disposer de véritables statistiques mais ayant les éléments d'une suffisante enquête, je puis dire que parmi ceux qui liront ces pages un tiers y reconnaîtra la description exacte de phénomènes qu'ils connaissent bien. Un autre tiers dira que cela ne lui est pas absolument étranger, mais que ce qu'ils connaissent comme état de rêverie est beaucoup moins organisé, beaucoup plus vague, beaucoup plus fuyant. Un dernier tiers enfin dira qu'ils ne connaissent rien de tel, que ces descriptions n'éveillent en eux aucun écho et leur paraissent même dénuées de sens et de positivité.

Or nous sommes là sur des terrains litigieux de la morale esthétique. Écoutons ces voix : Les

**Rêveurs** : Nous détenons ici une des clés de la liberté vitale. Ce que les destins et la société nous refusent, amour, gloire, aventures, nous pouvons les vivre librement, d'une façon toute imaginaire mais délicieuse. **Les positifs** : Misérables fuyards que vous êtes, vous gaspillez votre temps et vos forces à naviguer dans le néant ; les champs ne se sèment pas avec le grain du rêve. **Shakespeare** : **Connaissez-vous vous-mêmes** : nous sommes de l'étoffe dont sont faits les songes. **Calderon** : La vie est un songe ; nous autres poètes ne lui demandons pas autre chose. **Durkheim** : Le songe pas plus que la poésie n'a de place dans la division du travail social. **Les Ascètes** : S'il est une chose que nous devons nous refuser, ce sont les délectations solitaires et stériles du rêve. **Les hommes d'action** : Nul n'a fait de grandes choses s'il ne les a rêvées d'abord. **Les adolescents** : C'est par le rêve que nous faisons l'apprentissage de la vie. **Les architectes** : Les édifices construits en songe ne tiennent pas quand le soleil se lève.

Or toutes ces voix ont également raison, c'est ce qui fait la difficulté du problème.

Écartons d'emblée certains préjugés. S'il est vrai que beaucoup d'artistes sont des rêveurs, il est entièrement faux que le domaine de l'art soit imaginaire et que les œuvres de l'art soient faites de rêve. Bien au contraire, la loi fondamentale de l'art est de haïr l'imaginaire : le statuaire fait ses statues en marbre ou les coule en bronze ; le peintre étale sur des panneaux de toile tendue des pigments huileux ; le musicien fait vibrer des tubes de métal ou des cordes de boyau ; l'architecte entasse pierre

sur pierre ; le poète noircit des pages avec de l'encre. Ni les statues rêvées ni les tableaux vus en songe ni les mélodies non jouées ni les poèmes non écrits ne comptent dans l'art. Depuis l'âge des cavernes, mesurez en pensée tant de pierres élevées en forme de temple, tant de tableaux accrochés dans des musées ou des demeures, tant de partitions écrites et exécutées et tant de livres publiés : de tout cela faites l'immense pyramide et osez dire encore que l'art est immatériel ! C'est une des plus grandes puissances réalisatrices qui soient au monde. Permis à l'artiste de faire des rêves, mais la première obligation qu'il contracte en se voulant artiste, c'est de ne pas laisser ses rêves rester faits de l'étoffe du rêve ; qu'il travaille à les réaliser dans le marbre ou le papier, n'importe : il faut qu'il en fasse du réel.

Quelqu'un dira peut-être : oui, mais ces objets matériels sont simplement là comme inducteurs de rêve, comme offrant des rêves, comme tirant du rêve tout leur prix ; ce qui les distingue des vrais objets réels.

Puérilité ! Il faut avoir l'esprit d'une forte épaisseur bourgeoise pour se figurer que les objets dits réels ne sont pas inducteurs de rêve et n'en tirent jamais leur prix. Qui parle ainsi semble ignorer que bien des buts vers lesquels tendent les plus positifs désirs ou les ambitions des hommes, sont de purs inducteurs de rêve, et qu'un visage humain peut avoir le prix immense que lui attribue l'amour, simplement parce qu'il est inducteur de rêve.

Ne nous attardons pas à ce réalisme naïf et grossier qui croit que la réalité s'arrête aux pommes de terre et que les banknotes même n'ont pas à la

clé de leur valeur un symbolisme où entre une certaine teneur de rêve (les causes des variations du cours des changes ou de la Bourse en sont une preuve certaine).

Si donc beaucoup d'artistes sont rêveurs, n'en concluons pas à la légère qu'ils sont en contradiction avec eux-mêmes et avec ce besoin de réalisation, qui fait partie du sacre de l'artiste. La vérité est que pour eux tous le rêve est une étape intermédiaire et un fait instrumental et transitoire. Ils vont à travers le rêve vers la réalité à instaurer.

L'imagination de l'artiste est en grande partie, fonctionnellement, une sorte de carnet d'esquisses ou de plan d'essai. Le même sculpteur qui ne se donnera pas de repos avant d'avoir coulé son rêve en bronze pourra sur son album esquisser cent projets de statue, tout en sachant fort bien que le papier accepte des aspects que le bronze refuse. Avant même de dessiner son esquisse il a pu, à moins de frais encore, faire une sorte d'esquisse mentale plus fragile et plus temporaire. Comme aussi bien le peintre a pu rêver cent tableaux et n'en exécuter qu'un : l'art est long et la vie est courte, et l'esprit fécond et suractif d'un homme de génie peut concevoir, en un jour, plus d'œuvres qu'il n'en pourrait exécuter dans toute une vie. Tant ce travail d'esquisse de l'imagination travaille vite et tourne vite les pages.

Mais, je le répète, s'il se contente de ces esquisses mentales ce ne sera pas un véritable artiste mais bien un amateur à prétentions vaines, ou bien un raté. Bien des ratés de la littérature ou de l'art ont rêvé d'œuvres magnifiques : il ne leur a manqué

que le courage et le don de se clouer à sa table de travail le stylo en main, ou de descendre à l'atelier et de taper le caillou.

Ainsi donc artistiquement le rêve n'est qu'un stade transitoire.

La vraie attitude de l'artiste envers le rêve consiste à le soumettre à une critique assidue : de quelle œuvre peut-il être la prémonition ? Vers quelle œuvre peut-il conduire ? Et s'il n'y conduit pas, que ce divertissement oiseux soit retranché des jours trop courts et trop peu nombreux qui sont à consacrer à l'œuvre. En tous cas, jamais n'en faire un simple divertissement.

Ici encore, il faut prévoir l'objection de l'ignorance. L'art, diront quelques uns, n'est-il pas pur divertissement ? De quel droit lui interdire ce divertissement hautement esthétique du rêve ?

La théorie qui considère l'art comme simple divertissement occupant les loisirs n'est pas seulement un fait de bêtise, c'est un fait d'ignorance. Assurément les frontières de l'art n'ont jamais été bien nettes ; mais elles ont toujours existé entre son domaine et les activités de pur divertissement. Soutenir le contraire, c'est soutenir que les hommes de Lascaux traçaient des taureaux noirs sur la roche, simplement pour charmer les longs ennuis de la vie cavernicole ; que les cités grecques élevaient de vastes amphithéâtres autour de l'autel de Dionysos pour occuper leurs loisirs ; que Dante a écrit la *Divine Comédie* comme d'autres feraient des réussites ; que les musiciens d'un quatuor à cordes y trouvent l'équivalent d'une partie de bridge ; que Jules II posait devant Raphaël pour se délasser ;

que Bosio mettait sur la place des Victoires la statue de Louis XIV pour divertir les Parisiens ; et que quand Molière nous montre Monsieur Jourdain priant le musicien de lui jouer sa petite drôlerie et demandant sa robe de chambre pour mieux entendre la musique, son but n'est pas de peindre un grotesque mais de mettre en évidence un louable bon sens. Employer l'imagination dans la vie intérieure comme procédé de divertissement n'est donc pas conforme mais exactement contraire à l'attitude esthétique.

Le point de vue esthétique ici est assez exigeant. Il nous dit, d'abord, que ce n'est pas chose belle que d'employer l'imagination à se dérefouler en rêvant, par délectation morose, des choses qu'on ne voudrait ou n'oserait pas faire dans la réalité, ou en compensant les échecs de la vie par des triomphes imaginaires, et ainsi de suite. Le point de vue esthétique nous impose au contraire des disciplines de la vie intérieure, en nous autorisant à faire seulement de beaux rêves, valables par leur beauté, et en nous avertissant qu'ils doivent fonctionnellement nous conduire vers de grandes œuvres.

Ce qui rend si périlleuse la vie intérieure, c'est que nous n'y avons d'autres témoins que nous mêmes ; et communément c'est un témoin d'une très basse indulgence. Veiller à ce que cette vie se déroule en beauté, c'est s'astreindre à une sévère discipline. N'en doutons pas.

N'attendons pas de la morale esthétique des relâchements et des facilités. Bien au contraire, en insérant dans notre vie entière la vive attention du pianiste, qui, tout en se berçant d'harmonies,

surveille pourtant avec soin la délicatesse de son doigté, le parfait *legato* des sons, l'agilité du *gruppetto* et l'envol aérien des arpèges, en même temps que le *bel canto* d'une basse mélodique, elle fait de nous les vigilants gardiens de notre vie. Elle nous maintient à l'état vigil.

Sans doute, et nous le verrons souvent, de cette vigilance on peut espérer de grandes récompenses. Mais on la voudra, même sans récompense. Le monde esthétique est le monde des choses qui se justifient par elles-mêmes.

La rêverie fait partie de notre vie intérieure. Faire que notre vie intérieure se justifie par elle-même, c'est une haute et belle entreprise. Elle est très exigeante.

## CHAPITRE XII

### LA JOURNÉE LONGUE

Balzac a écrit quelque part : « Le problème de la vie n'est pas sa durée, mais la qualité, le varié, le nombre de ses sensations. »

Balzac oppose là deux choses qui sont pourtant étroitement liées. Il y a un rapport fondamental entre la durée de la vie et la qualité, le varié et le nombre de ses sensations (si par sensation on entend d'une façon très large toutes les données sensibles de la vie).

On est bien obligé ici de s'arrêter un instant sur

cette question du temps, ou plutôt sur cette énigme.

Du point de vue scientifique, nulle difficulté : le temps est une dimension de l'univers. Et on mesure cette dimension, comme on peut mesurer toutes les autres. Qu'on prenne pour mètre les oscillations d'un pendule, les mouvements du système solaire ou la radio-activité du carbone 14, peu importe : on mesure cette dimension en étalonnant des contemporanéités, comme on mesure une pièce d'étoffe. C'est fort simple.

Mais l'immense, le tragique, le fondamental phénomène du temps vécu, à savoir que le point Je, ce présent de chaque homme, est précipité à travers cette dimension, d'un mouvement continu, inarrêtable, irréversible, voilà ce que rien, ni dans la science, ni dans la philosophie, ne nous explique. C'est un fait positif inexpliqué, peut-être inexplicable. Toute la philosophie ne peut faire à cet égard que ce qu'elle fait pour la plupart des grands problèmes de la vie. Elle ne peut que les pallier.

Ce qui sans doute a été écrit de plus profond à ce sujet, ne l'a pas été par un philosophe mais par un littérateur : « Le temps, a dit Xavier de Maistre, est une punition de la pensée. »

Vraiment ce n'est pas bête.

Au lieu de pensée mettons conscience, et une ébauche de signification philosophique se dessine : on ne pourrait conquérir le minimum de lucidité qu'établit la conscience que dans et par cette chute à toute vitesse dans le sens passé-avenir.

En tous cas, si une chose paraît sûre, c'est que là où il n'y a pas conscience, ce mouvement n'existe pas. Une pierre est contemporaine de tous ses états

successifs. Supposer qu'elle les discerne séparément et n'en possède qu'un à la fois, c'est bien supposer conscience. Mais son être de pierre consiste sans nul doute dans son inertie intérieure, dans ce fait qu'elle est exempte du mouvement mental à travers le temps. Elle ne pense pas. Elle n'en est pas punie.

A travers cette situation tragique pour l'homme, quels palliatifs offre la philosophie? Il en est deux principaux.

L'un, que j'appellerais volontiers goethéen, consiste à faire contre mauvaise fortune bon cœur ; et à imiter l'enfant rebelle qui, jeté au cabinet noir se venge en disant : « Quelle chance! C'est justement là que je voulais aller! » On peut en effet glorifier cette chaîne temporelle, inviter l'homme à se jeter à corps perdu dans ce flux du temps, à y trouver le sentiment de son être propre, à dire, comme Faust et Méphistophélès : « Hop! hop! » ; ou comme dans la ballade de Bürger : « *Hurrah! Die Toten reiten schnell!* » et à considérer comme péché suprême, inexpiable, de dire à l'instant qui passe : « Suspends ton vol, tu es si beau! »

L'autre palliatif, qu'on peut nommer leibnizien, consiste à se donner les consolations de l'optimiste, et à dire : « Ce n'est pas là une course à la mort, c'est une course à l'avenir vers l'instauration du Royaume de Dieu. » A la formule : Dieu est mort ; Renan opposait l'hypothèse : Dieu n'existe pas encore. Et le même optimisme se retrouve dans tous les progressismes et glorifications de l'évolution, qui tentent de nous consoler en nous disant : le présent est imparfait mais l'avenir sera excellent. Médiocre consolation, à vrai dire, pour les générations sacri-

fiées, c'est-à-dire pour toute l'humanité avant le terminal millénaire. Bizarre conception aussi, du point de vue de la théodicée, que de poser d'abord un Dieu parfait et tout puissant, puis de le supposer incapable de créer d'emblée un monde excellent, et obligé pour le faire — ou pour se faire lui-même — de procéder par étapes. Dans cette hypothèse le temps est le mors de Dieu, le frein qui l'empêche de fulminer immédiatement sa création comme son être.

Qu'est-ce que l'esthétique a à dire en face de cette question ?

N'ayons pas la naïveté de dire qu'elle peut résoudre l'énigme. *Ignorabimus*. Il est probable que jamais l'homme ne saura, se connaissant lui-même, comprendre ce qui le jette dans ce mouvement torrentiel. Mais l'esthétique peut et doit nous apprendre à nous y bien comporter.

D'abord elle nous offre, nous le savons déjà, des moyens d'évasion, dont nous savons aussi que nous devons user avec une certaine modération. L'imagination, cette faculté esthétique par excellence, nous permet assurément de mener notre vie hors du temps et des chaînes du présent, et de nous faire une vie indépendante du *hic et nunc*. La vie intérieure est, contrairement à la tradition kantienne qui fait du temps la forme du sens interne, infiniment moins astreinte que la vie extérieure à l'enchaînement fatal du temps. L'horloge me dit qu'il est vingt-trois heures et que j'ai juste soixante minutes à dépenser et à vivre l'une après l'autre avant que minuit sonne. Mais en moi-même je sens et je sais qu'en ces soixante minutes, j'aurai pu me faire

contemporain de Socrate, voir tomber Babylone ou fleurir Florence, et monter les murs d'Eschtopolis, discuter avec le Christ enfant parmi les docteurs ou répondre dans l'Inde aux questions de Milinda. Et le point de vue esthétique me conseille de faire en effet tout cela, et d'employer ainsi ces soixante minutes. O temps, où est ta victoire ?

De ce point de vue, j'apprends aussi que même sans refuser aucune des données du monde et du contenu cosmique que m'offrent ces soixante minutes, je puis en presser ou en ralentir le rythme, et, les vivant soit *adagio* soit *allegro*, y compter soit vingt soit cent mesures défilant en moi.

Il est assez curieux qu'on ne puisse, d'un point de vue objectif et scientifique, donner aucune définition du *presto* ou de l'*adagio*. Il ne passe pas forcément un plus grand nombre de notes dans vingt secondes de *presto* que dans vingt secondes d'*adagio*, car il peut exister des *adagios* écrits en doubles croches et des *prestos* avec des blanches. Le rythme du morceau (comme on dit usuellement, car le mot technique exact n'est pas rythme : c'est agogique) est tel qu'il donne une impression de lenteur majestueuse ou d'allègre rapidité. Et de tous les moments de notre vie, le rythme peut être ainsi conçu sous ce double aspect qui dépend de notre façon de la vivre.

Ici nous retrouvons la phrase par laquelle commence ce chapitre. Ce n'est pas tant le nombre de sensations vécues dans une minute qu'une certaine façon de les accueillir et de les vivre qui fera la longueur du temps ainsi vécu.

Kipling dit quelque part, décrivant la journée

d'un petit pâtre indien, que cette journée « lui paraît plus longue qu'à la plupart des hommes la vie entière ». Bien entendu, c'est le talent littéraire de Kipling qui réussit à donner à la journée décrite cet aspect de lenteur et de durée immense ; mais assurément le même genre de talent peut s'exercer sur la vie elle-même.

Gobineau, dans une de ses *Nouvelles asiatiques*, décrit deux amants en fuite s'arrêtant un instant près d'un arbre et d'un ruisseau, et note qu'ils ne savaient pas que cet instant devait laisser dans leur vie un souvenir inaboli et perpétuellement vivace. Soit ; mais précisément il est possible aussi de sentir dans un moment cet écho futur et ce retentissement infini dans la vie, et d'en enrichir indéfiniment ce moment. Si on sait pratiquer cette certaine façon poétique de vivre, entre l'instant qui part et l'instant qui commence on peut vivre à loisir des jours délicieux. Loisir ! On réhabilite ici ce mot dont nous avons déjà vu qu'il est souvent galvaudé. Et il n'y a guère de vie humaine si durement astreinte au labeur ou à la hâte, qu'elle ne puisse jamais disposer de la possibilité de vivre à loisir l'instant qui se propose ; et d'en étendre ainsi indéfiniment la durée. C'est pourquoi telle après-midi de vacances, telle heure passée tranquillement sur un banc dans un beau parc, peut valoir dans la vie autant que tout un mois de travail professionnel. Et même le travail professionnel le plus ennuyeux peut, n'en doutons pas, être vécu de façon aventureuse et pathétique si on sait l'affabuler ainsi.

Ne nous étendons pas plus longuement sur des questions dont chacun peut avoir par lui-même

l'expérience et pour lesquelles un entraînement personnel assidu et bien compris peut en apprendre plus long que les méditations d'un philosophe, sinon que les intuitions d'un poète.

### CHAPITRE XIII

## CONCEPTION DRAMATIQUE DE LA VIE

Cette malédiction du temps, rançon inexplicable de la conscience, a, disions-nous, quelque aspect tragique, puisqu'elle nous précipite inéluctablement vers l'extrémité de notre vie. Mais le point de vue esthétique réduit-il la valeur tragique? Non assurément, puisque le tragique est un des rhumbs de la valeur esthétique; si bien qu'une « conception tragique de la vie » (comme disait Unamuno) trouve place dans une éthique esthétique, comme aussi bien une conception dramatique, et ainsi de suite.

Tragique inéluctable. Elle finira. Nul doute qu'un certain pathétique vital dû à l'advenue certaine d'une terminaison inconnue n'aiguise le sens vital d'une manière qu'ont reconnue tous ceux qui dans un temps quelconque ont vécu dangereusement. Aiguillon efficace. Nécessité d'œuvrer, et, comme disait le Philosophe, de nous immortaliser dans la mesure du possible. Transcender le temps est une

des clés de l'existence tragique. Il en est cent moyens, qu'on repérera à la rencontre dans cette étude.

Quant à une conception purement dramatique, avec tout ce que ce mot désigne de tensions et d'ardeurs, d'efforts et de conflits, elle offre assurément de belles ressources en vue de l'*amor fati*, de l'acceptation, comme excellente, d'une arabesque vitale qui nous apporte aussi bien la douleur que la joie, la lutte et même l'échec que la paix ou le triomphe. Mais elle a ses dangers esthétiques aussi bien que moraux, et risque d'être interprétée très abusivement et erronément. Il faut donc l'examiner de plus près.

La maxime : « Agis de façon que ta vie soit un drame » est assurément d'un beau romantisme tentateur. Elle nous fait aussi penser à l'injonction nietzschéenne de « vivre dangereusement ». Mais d'autre part elle a pouvoir d'inquiéter : il y a des personnes — surtout parmi les femmes — qui se plaisent à semer du drame autour d'elles, à en susciter. Elles trouvent saveur à cette atmosphère dramatique ; elles en tirent jouissance. On ne peut pas ne pas se préoccuper des abus possibles. S'il en est, comment les définir ? Comment préciser l'espèce de perversion qui les engendre, si leur principe est bon ?

Fixons d'abord un point méthodique fondamental : c'est que, dans cette partie de notre étude, il s'agit seulement du point de vue individuel et égotiste. Nous examinons la situation d'un homme appliquant le point de vue esthétique à sa propre existence.

Remarque d'autant plus utile, à propos du drame,

que ces semeurs ou semeuses de drame dont on évoquait à l'instant l'idée, songent surtout à susciter les drames autour d'eux, sans s'y compromettre, et avec l'espoir et le soin de n'en pas subir le contre-coup. « Levez-vous, orages désirés », sur les champs d'autrui, non sur les miens.

Nous aurons à reconsidérer entièrement la question quand nous étudierons les relations esthétiques interhumaines. Qu'il soit bien entendu que tout ce qui va suivre ici concerne seulement l'individu en présence de lui-même.

Aux attirances et aux valeurs d'une destinée intensément dramatique, s'oppose bien entendu un idéal tout inverse qui promet comme récompense suprême soit la paix du cœur soit l'ataraxie, l'absence d'inquiétude. Or en ce qui touche l'arabesque vitale, on ne peut dire que cette quiétude soit à louer. Tout au contraire, il faut faire l'éloge esthétique de l'inquiétude.

C'est par elle que toute arabesque a son principe dynamique. C'est par elle que vit une mélodie : le plaisir en repos, pour elle, c'est l'arrêt sur la tonique ou sur l'accord parfait, sur la consonance léthale. Mais elle vit de la dissonance ou de la note de passage et de la nécessité de se mouvoir dans l'espace sonore pour éviter ou retarder ce repos terminal. L'inquiétude est animatrice. Elle agit sur l'imagination comme un tonique puissant. C'est elle qui sonne la diane, dans les sommeils de l'âme. C'est elle qui dévoile le monstre marin sous l'eau tranquille, l'orage au delà de l'horizon trompeusement calme, l'homme caché derrière le rideau ou sous le lit, le trait de scie sous la poutre de la passe-

relle et la clause de nullité dans le contrat signé par l'adversaire. C'est la grande voyante.

S'efforcer d'y échapper, c'est débrancher le signal d'alarme, prendre le départ de l'avion sans avoir vérifié toutes les commandes.

En vain on dira que le calme du courage est plus beau : il est beau pour autrui, il n'est pas beau pour le chef responsable, et nous sommes dans l'hypothèse où l'homme est à lui-même son chef responsable.

La proximité du danger est assurément vivifiante. Et c'est une bonne discipline de vie que de se tenir proche du danger, loin de le fuir.

Permettez une parabole. Soit des hommes forts transportant un lourd fardeau dans un passage étroit, le piano dans l'escalier, l'armoire à glace dans le corridor. S'ils savent leur métier, ils n'éloignent pas l'objet le plus loin possible de la muraille qu'ils regardent. Au contraire, ils l'approchent au plus près. Pourquoi? Parce qu'ainsi ils prennent une assurance du côté qu'ils ne voient pas : ils y font le maximum d'écart.

Autre image : observez un mulet sur un chemin de montagne en corniche. D'un côté l'abîme, de l'autre la muraille de rocher. Le mulet marchera — et c'est fort éprouvant pour son cavalier, s'il en a un — le plus près possible du bord extérieur de la corniche. Pourquoi? C'est qu'il sait — ou que son instinct sait pour lui — que ce qui peut lui arriver de plus funeste sans qu'il y puisse rien, c'est que son chargement trop large heurte la muraille et le fasse basculer dans l'abîme. En se rapprochant de cet abîme il prend son assurance contre le heurt du rocher.

Conséquence : jouer avec le feu, c'est le meilleur moyen d'éviter l'incendie. Et je dis que c'est bien l'attitude esthétique, tant la danse de la flamme a de grâce. Couvrir le feu, l'éloigner ou s'en éloigner, en cessant de s'en préoccuper puisqu'on l'a couvert, c'est imprudence et non prudence.

Or ce jeu avec le feu, rendons-nous compte qu'en son principe dramaturgique il est une des clés esthétiques de l'intensité vitale.

J'ai pu paraître, dans le chapitre précédent, faire bon marché de la philosophie en disant qu'elle ne résoud guère les problèmes qu'elle pose. Je me serais bien mal exprimé si j'avais pu laisser croire que pour cette raison je me permets de la dédaigner, et de penser selon les termes de Pascal, qu'elle ne vaut pas une heure de peine. Je pense au contraire qu'elle est féconde en ceci qu'elle pose les grands problèmes et qu'elle les laisse ouverts. L'inquiétude philosophique est le grand bienfait de la philosophie. Ce que je pense pouvoir récuser, c'est le philosophe qui croit qu'il a résolu les grands problèmes ; quand la beauté de la philosophie est de montrer la profondeur des abîmes et d'attiser le feu des grandes inquiétudes métaphysiques.

Quand l'ombre de l'épervier passe sur la basse-cour, l'inquiétude immédiate et instinctive de tous les hôtes de cette basse-cour est le signe éclatant de cette présence supérieure. Les inquiétudes métaphysiques, éveil de l'âme humaine en présence de réalités suprêmes bien qu'inconnues et peut-être inconnaisables, sont des signes de sublimité. Et ceux qui, en vertu d'une sorte de positivisme mal conçu, disent : « Ne vous inquiétez pas de ces problèmes, puisqu'ils

sont insolubles », offrent à l'humanité une boisson soporifique sans noblesse et sans gloire.

Ceux qui pensent que l'inquiétude est un mal dont il faut guérir font une confusion grave : ils confondent l'inquiétude avec la peur.

La peur est laide, nul doute là-dessus, je dis la peur abjecte : celle qui fait pâlir et bredouiller, reculer devant l'adversaire, ne pas oser marcher vers lui, ne pas vouloir embarquer quand la mer est grosse ni affronter le taureau furieux quand on a l'espada en main.

Mais précisément la peur est l'inverse de l'inquiétude. Elle en est la malfaçon. L'homme inquiet anticipe le danger, il l'affronte mentalement, il en éveille la présence.

Ce qui fait la beauté de l'inquiétude, c'est qu'elle enrichit la réalité de mille présences pathétiques encore virtuelles. Je vais plus loin, je dis qu'il est une inquiétude non seulement envers les maux, mais envers les biens.

Nous l'avons déjà vu, il est une forme très lamentable de l'échec et de la privation, c'est celle qui consiste à ne pas étendre la main pour saisir le bien convoité quand il est saisissable. La quiétude abjecte n'est pas seulement celle de l'homme qui repose sur une mine amorcée, c'est aussi celle de l'homme qui se laisse couler et noyer quand en trois brasses de plus il atteindrait la bouée ; c'est encore celle de l'alpiniste qui s'endort paisiblement dans la paix de la neige et de la glace, quand un sursaut d'inquiétude lui sauverait la vie.

Dans le domaine des arts, l'inquiétude est même un des facteurs du génie. C'est elle qui force le poète

ou le statuaire à recommencer son œuvre, quand à travers la première réussite il discerne les possibilités d'une œuvre encore plus géniale.

La quiétude, la tranquille satisfaction des premières réalisations, n'est pas un état d'âme d'homme de génie. Il n'est pas jusqu'à cette soif d'éloges et de gloire dont on fait un chef d'accusation pour certains artistes, qui ne soit au contraire la preuve de ce doute d'eux-mêmes qui est leur souffrance mais aussi leur aiguillon.

Le doute est la forme intellectuelle de l'inquiétude. Et nous lui devons les grands chefs d'œuvres de l'esprit. Le jour où l'humanité cessera à la fois de douter et d'être inquiète sera l'heure de l'endormissement dans le froid final.

Faut-il, après le tragique et le dramatique, passer en revue toutes les catégories esthétiques? Tâche inutile et trop longue. Disons pourtant que toutes en effet conspirent dans l'œuvre d'art.

N'oublions pas que toutes les catégories esthétiques fuient vers le sublime et s'y rencontrent; et qu'en dernière analyse la morale esthétique, c'est la tentative de mener la vie sublime.

#### CHAPITRE XIV

#### ELLE FINIRA

La journée d'un éphémère n'est pas forcément brève : elle peut être très longue ; et s'il pouvait écrire ses mémoires, il pourrait y falloir plusieurs

tomes. Cela dépendrait non de savoir si c'est une journée d'été ou d'automne, mais de la façon dont il l'aurait vécue. Nous savons déjà tout cela. Mais à la fin, de toute manière, elle a une fin. Cela lui donne assurément du pathétique. D'un certain point de vue, le nom de la vie est : « Elle finira ». Cela fait partie de son esthétique. Hölderlin a décrit, dans son poème *Chiron*, le drame de l'impossible mort pour l'immortel. C'est, bien entendu, un des textes qui comptent dans cette esthétique de la mort, sur laquelle d'ailleurs un bon livre a été écrit (1). Mais il ne s'agit pas pour moi ici de refaire ce livre : mon point de vue est tout autre. Il ne s'agit pas d'étudier le faciès littéraire, sculptural ou musical de la mort, mais de chercher l'incidence, sur l'esthétique de la vie, de l'existence du fait de mort. Il est bien certain qu'il intensifie la vie à l'extrême, puisque chacun de ses instants est unique et irremplaçable. Il est possible, probable même qu'il en affecte l'agogique. On a cru pouvoir affirmer (2) que les vies courtes, par une sorte de prescience, s'établissaient sur un rythme plus accéléré que celles à qui est mesurée une longue course.

La principale et difficile question est ici de savoir lequel est le plus beau, d'accepter ou de nier cette dimension, c'est-à-dire de phraser sa vie en fonction de la clausule, ou de vivre comme si on était immortel, avec un phrasé plus large, plus solennel et plus noble ; qui, à la vérité, risque ainsi d'être interrompu soudain sans avoir terminé son arabesque, ce qui a sans doute

(1) GUIOMAR, *Principes d'une esthétique de la mort*, Corti, 1967.

(2) Ch. BUHLER, voir *Journal de Psychologie*, 15 novembre 1932.

plus de tragédie. En tous cas, une chose est bien sûre : c'est que les vraies vies d'artistes cherchent essentiellement cette sorte de dépassement mélodique de la dimension vitale concrète. Il n'y a pas d'artiste digne de ce nom qui ne soit hanté du désir de s'ancrer, par son œuvre lancée vers l'avenir, bien au-delà du lieu du naufrage. Le désir d'immortalité est assurément l'un des motifs de base de ces vies d'artistes. C'est un mot bien typique à cet égard, que m'a dit un jour un poète : « J'accepterais bien volontiers de mourir cette nuit, si en échange j'étais sûr d'écrire ce soir un poème qui figure plus tard dans toutes les anthologies. » Se donner par son œuvre une envergure temporelle largement plus vaste que sa dimension corporelle, tel est le rêve à réaliser (1).

En d'autres termes, l'esthétique de la mort — je dis de la mort de soi, très différente sans doute de la mort des autres — n'est guère différente d'une esthétique de la vie : de la vie menacée, de la vie interrompue, de la vie aspirant à dépasser la tombe, en s'investissant dans l'œuvre.

Et il semble bien qu'il n'en puisse guère être autrement. Car enfin, peut-il exister une expérience de la mort ? Si précieuse, si passionnante que puisse être une telle expérience, il semble qu'on en doive être toujours frustré. Qui meurt éprouve-t-il autre chose que ce qu'on éprouve en s'évanouissant, ou en s'en-

(1) Nous y reviendrons à propos des facteurs hiéroglyphiques de l'art. Ce besoin de se transcender par l'œuvre est à ce point inhérent à la création artistique qu'il est affirmé, en littérature, même par un auteur aussi peu suspect de mysticisme qu'Émile Zola. Voir *le Roman expérimental*, rééd. Garnier-Flammarion, 1971, p. 284.

dormant? Tolstoï, qui fut hanté par ce thème de l'expérience de mourir et qui a si souvent cherché à l'imaginer, dans ses œuvres littéraires, a-t-il eu dans la petite gare russe où cet événement lui est arrivé, de plus curieuses et de plus authentiques révélations que celles que lui avaient procurées l'imagination romanesque?

C'est pourquoi ceux qui ont imaginé des mythes d'immortalité de l'âme — et c'est encore une forme de la révolte et de l'essai d'évasion hors des dimensions corporelles de la vie — ont posé assez puérilement leur problème, en supposant presque toujours que c'était à l'instant suprême que cet acte d'immortalité se jouait, c'est-à-dire au moment où l'homme ne dispose ni de lucidité ni de génie ni de conscience.

Il n'est pas dit que l'homme ne puisse s'immortaliser. Mais quand Tolstoï l'a fait, ce n'est pas quand il délirait sur le divan d'un chef de gare, en état de semi-démence, c'est quand il écrivait *Résurrection*. Quand Nietzsche l'a fait, ce n'est pas dans ses derniers jours où son corps avait survécu à son âme, c'est quand celle-ci, arrivée au plus haut point d'elle-même, vivait les grandes expériences du génie.

Ces grandes expériences du génie, mesurons-les à leur véritable échelle.

Songons que Beethoven a vécu en familiarité avec un être comme la *IX<sup>e</sup> Symphonie* ; songons que Michel-Ange a dialogué avec la *Nuit* ; songons qu'Albert Dürer et la *Melancholia* se sont regardés les yeux dans les yeux ; et que ce sont là des moments où l'échelle humaine est singulièrement outrepassée.

Ce qui doit surtout nous frapper dans la genèse des œuvres géniales, c'est moins la puissance d'en-

gendrer (nous savons que l'œuvre y coopère par elle-même) que cette circonstance de l'habitation commune, si je puis dire, d'une âme géniale et de l'œuvre géniale, ou pour mieux dire peut-être, de l'habitation d'une âme par un être aussi gigantesque que la *Divine Comédie* ou la *IX<sup>e</sup> Symphonie*.

Remarque d'autant plus importante, qu'elle vaut aussi bien pour le lecteur de Dante ou l'auditeur de Beethoven que pour les créateurs de telles œuvres.

Nous ne sommes pas toujours en disposition de relire Dante ou d'écouter la *IX<sup>e</sup>*, et les moments où nous nous y refusons sont des moments où notre âme, tant par pusillanimité que par paresse du cœur, refuse d'aller vers les grandes choses et préfère à l'immensité d'un palais grandiose un petit kiosque au bord d'une pièce d'eau. C'est parfois même par respect, comme une femme qui refuserait d'entrer en bikini dans une cathédrale.

Mais cette pusillanimité ou ce respect sont simplement le témoignage de l'immensité solennelle et vraiment seigneuriale ou pontificale de certaines œuvres, et de l'espèce de dilatation d'âme, parfois éprouvante, qu'elles exigent de celui qui les affronte ; le premier de ceux-là étant l'auteur.

Il faut insister aussi sur cette même expérience, sur ce même agrandissement d'âme à l'image de l'immensité et de l'éternité, chez leur usager, chez celui qui vit en familiarité avec elles. Parmi les ascèses et les entraînements qui délivrent l'âme de la sujétion au *hic et nunc*, il faut assurément compter cette familiarité avec les grandes œuvres. Elle fait partie de ces nourritures de l'âme qui, comme une sorte de gelée royale (comme disent les apiculteurs)

métamorphosent les petits êtres humains quotidiens en quelque chose de grand. Elles sont, n'en doutons pas, une piste de départ dans la direction de la transcendance. Et la morale esthétique, qui tient ces œuvres pour telles, en préconise assurément un usage assidu parmi celles de ses ascèses qui tendent à délivrer l'être humain de sa mortalité.

Faut-il ajouter que l'éducation esthétique apprend aussi à pratiquer de telles ascèses, en face des grands spectacles de la nature ?

Les dimensions de l'être humain sont à mesurer sur celles des plus grandes choses qu'il puisse accueillir en sa plus extrême exaltation. Ceci est vrai aussi bien de ses dimensions temporelles que des autres.

Nous faisons ici de l'esthétique et non pas de la métaphysique. C'est pourquoi nous n'évoquerons pas la longue histoire des métaphysiciens qui se sont heurtés au problème de savoir si l'âme humaine était capable de l'infini. Esthétiquement il suffit d'être assuré qu'elle est capable de la grandeur, par les ascèses appropriées.

## CHAPITRE XV

### DU DÉSIR ET DE L'ADMIRATION

Parmi les facultés esthétiques, il en est une que les esthéticiens ont universellement omise, et c'est le désir.

Faculté éminemment esthétique assurément. Ce

que le désir touche, il l'embellit, il y discerne un charme, une irradiation. Et sitôt que le désir meurt, ce charme s'évanouit, tout paraît morne, sans parfum et sans échos. Car nulle chose n'a en soi d'optabilité, notion bâtarde et d'un emploi toujours insatisfaisant, puisque l'effet d'optable est dû à la combinaison de qualités objectives propres à l'objet et subjectives du fait du désir, lequel résulte d'une combinaison en elle-même fortuite entre la qualité de l'objet et les dispositions du sujet. Le tigre rassasié ne sursaute pas à la vue de l'antilope.

De plus le désir a quelque chose d'essentiellement qualitatif qui interdit d'y voir une sorte de quantité mesurable. C'est pourquoi le mythe de l'âne de Buridan ne saurait répondre à aucune réalité ; parce que en supposant l'exacte égalité des désirs, il les considère comme des quantités mesurables.

Mais si les désirs ne sont pas mesurables, on peut du moins établir entre eux une hiérarchie. C'est même là un problème essentiel dans notre recherche. Car si la morale esthétique peut valoir quelque chose, certes c'est en éliminant les désirs grossiers et vulgaires, pour nous apprendre d'autres et de plus beaux désirs. Car il y a de beaux désirs ; nous venons d'en rencontrer un : le désir d'immortalité dont on vient de parler semble bien mériter ce titre.

Qui dit désir dit désir de posséder, et on sait depuis longtemps — depuis Lucrèce — quelles sortes d'étranges illusions et contradictions comporte cette volonté de possession. Chaque désir apporte en lui et implique un genre de possession : le tigre dont on parlait tout à l'heure possède sa proie en la dévorant. Quant à la façon dont un homme peut posséder la

femme qu'il convoite, tout le tragique de l'impossible possession a été dit dans les beaux vers de Lucrece auxquels on faisait allusion tout à l'heure :

*Nequidquam ; quoniam nihil inde abradere possunt  
Nec penetrare et abire in corpus corpore toto* (1).

Il est (nous l'avons déjà vu) une certaine possession esthétique des biens dont les actions matérielles ne sont qu'une sorte d'approximation et de symbole grossier. Celui-là possède infiniment plus intimement une femme, qui peut compter sur son dévouement absolu, sur son aide passionnée, sur sa fidélité sans effort et s'il le faut sur le don de sa vie ; toutes choses dont l'usage de son corps n'est qu'un témoignage, d'ailleurs souvent insuffisant (nous retrouverons ces problèmes dans la dernière partie de cet ouvrage).

Ne croyons pas que le fait social, économique et juridique de la propriété soit le modèle de la possession des biens. Considérons la possession d'une œuvre d'art. Est-ce le fait de l'avoir achetée et payée à son auteur ou au marchand, mode de possession, qui vaudrait aussi bien pour un panier de pommes de terre, qui en constitue vraiment l'authentique possession ? Même du point de vue juridique cela ne sera pas admis, puisque la propriété de l'œuvre d'art n'implique pas le *jus utendi et abutendi*, le droit par exemple de la modifier ou d'utiliser sous votre signature le manuscrit que vous avez acheté. Il est clair que le visiteur de musée qui dans son tête-à-tête avec le chef-d'œuvre s'imprègne de sa beauté, de son message

(1) Livre IV, v. 1106 et 1107 : « Vains efforts ! Ils ne peuvent rien arracher de ce corps, ni s'y fondre ni s'y confondre de tout leur propre corps », etc.

le plus profond et de ses conseils, en réalise une possession beaucoup plus intime et authentique que ne le font ceux pour qui il n'est qu'un objet de commerce.

Si donc nous nous efforçons de discerner de quelle manière ces sortes de biens sont désirés, nous arriverons vite à cette conclusion que la forme esthétiquement la plus élevée et la plus pure du désir, c'est l'admiration. Forme très pure car en elle-même elle ne vise pas à une autre sorte de possession que cette possession esthétique dont on vient de parler. Assurément elle est parfois impure et se contamine avec d'autres formes, plus basses, du désir. Ce beau parc entrevu depuis la grille, on voudrait en être le propriétaire ; basse subversion de l'admiration esthétique. Songeons encore à l'enfant qui, admirant le papillon, se venge de sa beauté, s'il peut l'attraper, en le déchirant : cette forme de *Schadenfreude* dans l'admiration n'est pas étrangère à certains adultes. Déchirer c'est la possession du tigre. Mais enfin l'éducation esthétique apprend assurément d'autres et plus beaux désirs.

Donc ne mettons pas en doute que l'admiration ne soit une forme, et la forme la plus haute, du désir. Elle nous fait ressentir dans un objet ce charme qui, nous l'avons vu, s'efface quand le désir meurt. Elle nous incite à jouir profondément, intimement de la présence de son objet et à en ressentir à fond le bienfait ; à prolonger ce bienfait autant qu'il est possible ; à nous rendre semblables à cet objet d'admiration, ce qui est encore une façon de le posséder, de l'inclure dans notre forme vitale.

Il m'est permis de compter parmi mes biens en ce

monde ce petit pré que je connais, quelque part en montagne, semé d'astrances et de gentianes, harmonieusement entouré de sapins, avec une perspective sur un petit lac et des montagnes blanches. Or j'ignore absolument qui en est propriétaire, sauf que ce n'est pas moi. Mais je sais bien aussi que j'y ai rencontré des rêves magnifiques et vécu des heures précieuses. Que pourrait-il de mieux pour moi s'il portait mon nom au cadastre? Et comme je me sentirais frustré si un jour quelque écriteau comminatoire m'en interdisait l'entrée! Je compte aussi parmi mes biens en ce monde les Rembrandts du Rijksmuseum d'Amsterdam. Et s'il m'arrive de tout laisser et de prendre l'avion pour Amsterdam, uniquement parce que mon besoin de les voir est trop intense, je sais aussi que mon désir, porté à l'extrême dans l'acte de s'assouvir, sera comblé lorsque je les regarderai à nouveau, avec admiration, sans éprouver nulle velléité de les cambrioler.

L'admiration, cette forme sublimée du désir, est indubitablement un sentiment esthétique. C'est même le sentiment esthétique par excellence..

La conséquence, c'est qu'en morale esthétique, *il faut compter l'admiration comme une vertu*. C'est même plus qu'une vertu : c'est un *organum* ; à la fois une méthode et une force. Par le besoin qu'elle provoque de se rendre semblable à son objet et d'avoir de cet objet la sorte de possession qu'il comporte, elle est suscitatrice. Qu'elle aille vers quelque grand modèle humain ou vers une rêverie ou vers un être virtuel, c'est elle qui pose et définit le plus activement possible un idéal. Dans ses formes les plus hautes, elle sèche tous les désirs vulgaires et grossiers. Et les

âmes qui en sont incapables ou qui la redoutent (celles, on en a déjà parlé, chez qui l'admiration est un sentiment pénible, engendrant l'hostilité contre leur objet) sont irrémédiablement condamnées à végéter dans les lieux bas de l'existence. Mais c'est la dialectique de l'admiration qui, en enseignant des désirs de plus en plus beaux, mène vers les lieux hauts.

## CHAPITRE XVI

### DE L'INDIFFÉRENCE

A l'admiration s'opposent, à première vue et comme son contraire, le mépris, le dédain, la répulsion. Et bien entendu ce sont aussi des forces, et de grandes forces. Mais il y a autre chose qui s'oppose à l'admiration et qui doit être étudié à part : c'est l'indifférence. Or dans cette esthétique de la vie, que nous explorons ici, les états d'indifférence ont une importance sérieuse.

Nous venons de voir que parfois ils sont une sorte d'infirmité. Rester indifférent en lisant Dante ou Shakespeare, en regardant l'œuvre de Dürer ou celui de Rembrandt, c'est cécité du cœur, il est vrai. Mais notre indifférence devant les menaces de César ou les offres de Mammon, les bijoux de Méphistophélès ou les charmes de Biondetta, ou passer comme Parsifal parmi les Filles-Fleurs, c'est lucidité et c'est puissance.

Ce qui caractérise l'indifférence, c'est qu'elle ne repousse pas comme le mépris mais qu'elle reste calme à la rencontre et permet un regard lucide.

Mais ces exemples sont mauvais ; car les offres de Mammon sont basses ; et Gretchen se putanise dans le moment où elle essaye sur elle, avec émotion, les bijoux du diable. Mais la vraie indifférence permet l'usage : c'est celle du vizir qui garde en un coffre son habit de berger, tout prêt à le reprendre ; ou celle de Chateaubriand en habit d'ambassadeur, toujours prêt à donner sa démission.

Or, que cette vraie indifférence ait une place dans l'arabesque vitale d'un homme, il n'en faut pas douter. Les offres du cosmos obligent sans cesse cette arabesque à se laisser traverser et même meubler par des choses indifférentes. Elles sont comme, en musique, ces « notes de passage », c'est le mot des musiciens, qui favorisent le mouvement de la mélodie sans pourtant compter dans l'harmonie, où comptent seules les « bonnes notes ».

Pour un bon aménagement esthétique de la vie, il importe donc de savoir discerner ces notes de passage, auxquelles il ne faudrait pas accorder le même don total de l'être qu'à ce qui constitue l'œuvre essentielle de la vie. Une bonne part des obligations professionnelles des hommes est de ce genre : la condition humaine est telle que c'est seulement au pays d'Utopie que l'organisation sociale permet de confondre l'exercice d'une profession avec l'exercice des plus hautes opérations de l'art de vivre. Assurément il peut arriver qu'un médecin cherchant à sauver un enfant, un maître éveillant chez cet enfant les plus hautes ambitions

intellectuelles, ou un administrateur mettant ses subordonnés sur le chemin des plus précieuses réalisations vitales, trouve en cette tâche l'occasion d'un don de toute l'âme à une œuvre capable de faire le prix de la vie. Mais ni Alfred de Vigny quand il était officier d'infanterie, ni Stendhal comme consul de France, ni Mallarmé comme professeur d'anglais, ni Pierre Loti comme officier de marine, ni Francis Jammes comme clerc de notaire, n'ont pu ni dû donner à leur tâche professionnelle la même qualité d'âme qu'ils ont pu donner à écrire *la Maison du Berger*, *la Chartreuse de Parme*, *l'Après-midi d'un Faune*, *Pêcheurs d'Islande* ou *Jean de Noarrieu*. Tout ce que peut dire la morale esthétique, c'est qu'il y avait certainement de leur part une vraie élégance à bien commander l'exercice, à bien étudier les mercuriales locales, à bien faire une classe d'anglais ou à bien rédiger un acte de vente. Mais cette sorte d'élégance ne se confond ni esthétiquement ni techniquement avec cet enthousiasme créateur qui exige un don de toute l'âme.

Consentons donc, à propos de ce genre d'élégance, qu'on parle si on veut de dilettantisme. Mais ce dilettantisme est une vertu, dès lors qu'il est question d'une hiérarchie des désirs et d'un bon aménagement esthétique de la vie. L'art de s'acquitter parfaitement d'une tâche sans la prendre plus à cœur qu'elle ne le mérite n'est pas seulement une adresse technique, dans le domaine des techniques de l'élégance vitale, c'est aussi le témoignage d'une juste appréciation de la hiérarchie des désirs. Cela est directement lié à la composition mélodique de

l'arabesque vitale, puisqu'il s'agit, comme on vient de le voir, d'un juste discernement, dans cette mélodie, des notes de passage et des bonnes notes, inhérentes à l'harmonie.

Ne nous dissimulons pas qu'il y faut, comme pour toutes les supériorités techniques, non seulement de l'intuition mais de l'entraînement et de l'exercice. Est-il besoin d'ajouter que le fait de ne prendre nullement à cœur les tâches exécutées de cette manière doit rester soigneusement dissimulé? L'habitude de s'acquitter avec une totale et indiscernable indifférence des corvées usuelles de la vie est une des grandes ressources de l'art de vivre et en résoud bien des problèmes.

## CHAPITRE XVII

### EXPÉRIENCES VITALES

Écoutons ici parler une voix qui pose un bien grave problème.

Nous venons, dira cette voix, d'envisager l'idée d'une composition esthétique et notamment d'une composition dramatique de la vie. Or sa première condition, c'est précisément d'accepter le drame, de n'en avoir pas peur, et de n'avoir peur de rien. Vivre intensément sa vie, lui faire traverser les régions les plus intenses de l'existence, n'est-ce pas l'idéal auquel nous nous trouvons conduits? Donnons-nous pour

règle, continuera cette voix, de pousser toutes les portes, même celles où il est écrit : défense d'entrer. Essayons toutes les sensations vives, même celles du crime s'il se peut. Toutes les expériences vitales (ce que les Allemands appellent *Erlebnis*) sont les couleurs vives dont nous pourrions colorier notre courte existence ; et ceux qui par pusillanimité ou par respect des lois n'osent pas user de ces couleurs-là se condamnent à une vie en grisaille, bien médiocre en regard de celle que connaissent les âmes hardies qui essayent de tout et qui méprisent ce qu'on pourrait appeler l'art académique de vivre.

Nous avons laissé cette voix parler aussi franchement que possible, posant à fond ce problème.

Je sais bien que dans la pratique, ceux qui parlent ainsi, surtout s'ils le font pour entraîner avec eux un cadet, ne le font pas sans quelque fanfaronnade ; et que dans la pratique leur programme se traduit généralement seulement par quelques unes des expériences les plus vulgaires de l'amour vénal et par quelques cigarettes de marijuana. Le poète Jean Richépin, dans sa jeunesse, se vantait en vers d'avoir « le mépris des lois ». Mais dans la pratique il n'avait ni arrêté revolver en main des passants sur le grand chemin, ni même fait des chèques sans provision ; et ses grands crimes se bornaient à quelques saouleries fort simples et à des entorses aux règlements disciplinaires de l'École Normale. Si son mépris des lois était une clause poétique, en fait Paul Verlaine, Rimbaud et probablement jadis François Villon avaient fait mieux dans ce genre.

Mais il n'importe. Là n'est pas la question. Et la question n'est pas non plus de savoir si Villon, Rim-

baud, Verlaine et Richepin ont eu à regretter par la suite, d'un point de vue social, juridique, économique et sanitaire, leurs expériences, et s'ils ont trouvé que le jeu n'en valait pas la chandelle. Il est certain que cette thèse de l'expérience ouverte constitue positivement dans la théorie une opinion considérable ; et que dans la pratique, si elle ne conduit pas toujours à l'inceste et à l'assassinat, elle a du moins engendré quelques infidélités féminines et quelques bouffées d'opium. Elle n'est pas toujours posée aussi expressément qu'on vient de le faire. Souvent dans la pratique elle n'a d'autre visage qu'une certaine curiosité, avec un peu de fanfaronnade. Mais elle est efficace particulièrement contre toutes les morales qui se présentent sous forme d'impératifs plus ou moins décisives : « Tu ne mangeras pas du fruit de la science du bien et du mal ; tu ne feras pas cuire le chevreau dans le lait de sa mère ; tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain ni son bœuf ni son âne ; misérables, derniers des misérables, gardez vos mains des fèves. » Il y a une sorte d'auréole romantique autour de celui qui dit : je veux savoir quel goût ont les fèves ! Je veux savoir ce qu'on éprouve quand on tient dans ses bras, toute palpitante de son crime, la femme de son prochain. Auréole de héros byronien, couronné du sombre prestige de quelque transgression inconnue.

C'est donc très précisément cette sorte de prestige que nous avons à examiner et à juger, soit pour l'enterrer soit pour le défaire.

Question à la fois grave (elle a des incidences d'actualité) et difficile ; car enfin ce prestige romantique est une donnée esthétique positive. Si nous la

récusons, nous devons prendre garde et nous demander si ce ne serait pas par suite de cette pusillanimité qu'elle condamne. Et nous n'avons pas le droit de recourir à d'autres arguments que les considérations esthétiques ; notamment pas aux arguments de la prudence humaine.

Commençons par une constatation esthétique très sûre : c'est que la beauté d'une œuvre, nommément picturale, ne consiste nullement dans l'emploi du plus grand nombre possible de couleurs vives (1).

Que si on met en avant un principe esthétique de variété — l'unité dans la variété — on répondra que dans cette formule, unité importe autant que variété. Il est positif que dans une structure mélodique le principe d'unité est essentiel ; et que cette grande question de l'unité thématique de la vie (dont il faudra nous préoccuper) met immédiatement en garde contre l'idée puérile et irréfléchie d'aller vers toute expérience qui se propose, pourvu seulement qu'elle soit neuve et forte, sans prendre garde si elle cadre avec cette unité thématique ou si elle ne la compromet pas irrémédiablement.

Que si on met en avant cette clause d'intensité — enrichir sa vie d'expériences fortes — on observera aussi qu'il serait absurde de croire que cette intensité s'obtient par l'accueil ouvert à toute expérience qui se propose. Un peintre n'obtient pas un coloris bril-

(1) La thèse que nous combattons ici n'est pas forgée à plaisir. Elle a été soutenue en morale esthétique par Walter Pater, grand helléniste et critique d'art qui fut le maître d'Oscar Wilde. Selon W.H. Pater l'embellissement de la vie consiste à « avoir le plus grand nombre de pulsations possibles en un temps donné », et à ne refuser aucun genre d'expérience.

lant et intense en mêlant sur sa palette toutes les couleurs qu'il a dans ses tubes. Quel enfant n'a fait, avec étonnement et déception, une telle expérience ? Il a pris dans son pinceau et mêlé et jeté sur le papier des couleurs prises à tous les pains de sa boîte à couleurs ; et au lieu d'obtenir de cette manière une couleur prodigieuse d'éclat, il n'en a obtenu qu'une grisaille sale, ou peut-être un brun rougeâtre affreux parce que cette couleur enragée écrasait toutes les autres. Tout pareillement ce n'est pas en entassant au hasard, dans ses jours, heures de drogue et heures de débauche, qu'un jeune homme ou une jeune fille obtiendront l'intensité vitale : tout au contraire on peut leur prédire que ce sera là une vie en grisaille jusqu'à l'insupportable, ou bien où seul dominera quelque dégoût thématiquement dominateur. L'homme, la femme qui n'aura aimé qu'une fois dans sa vie aura certainement connu une plus grande intensité passionnelle que celui ou celle qui aura effeuillé cent fois au vent ce que Ronsard appelait « les roses de la vie ».

Esthétiquement, le modèle est plutôt le peintre Delacroix cherchant pour son *Faliero* l'intensité de couleur par la richesse de sa palette ; et la découvrant à la fin dans la seule juxtaposition du jaune et du bleu en contraste.

Ainsi en ce qui touche le sentiment de l'amour, il n'est pas douteux que l'intensité et la multiplicité sont en raison inverse l'une de l'autre. Les éparpillements du cœur sont des sentiments à fleur d'âme. Les sentiments de Chérubin, qui voltigent de la comtesse à Suzanne et à Fanchette, ne valent pas en intensité ceux de Fortunio ; et pour le cas de Chérubin, la seule question est de savoir si sa passion quasi freu-

dienne pour sa marraine l'avait marqué à fond, et si, au cas où il aurait survécu à sa première campagne de guerre, cette passion aurait duré toute sa vie. De même il est évident que ni pour Elvire ni pour Anna, Don Juan n'a eu un sentiment profond. Ou si vous protestez contre des exemples fictifs et littéraires, relisez Casanova. Il est clair que ni Henriette ni Marcoline ni tant d'autres n'ont mordu profondément sur sa vie psychique ; et on peut même se demander s'il a jamais connu l'amour. En tout cas, rien chez lui qui soit comparable à ce qu'a éprouvé Dante rencontrant Béatrice.

Et je sais bien, morbleu ! que le récit de Dante dans la *Vita Nuova* ne doit pas être pris comme un document introspectif, et que son récit est fabriqué à coup de réminiscences et d'allusions théologiques et philosophiques spéculatives. Mais il faudrait être bien naïf, bien peu averti des choses du cœur, pour se figurer qu'une passion structurée à coup de réminiscences philosophiques ou littéraires, n'est, à cause de cela, pas sincère. On sait bien qu'Héloïse et Abélard ont lu l'*Éthique à Nicomaque*, et ont subi l'influence du *Banquet* ; cela ne les empêche pas d'être absolument sincères dans l'expérience vitale de vivre selon Platon. Seul un ignorant pourrait contester cette plasticité esthétique de la vie affective, qui fait que le sentiment de l'amour, tel que les hommes l'ont positivement éprouvé à travers tous les âges, porte l'empreinte évidente des grandes théories philosophiques et poétiques, et se trouve modelé tantôt par Platon, tantôt par les théoriciens de l'amour divin ou de l'amour courtois, tantôt par Honoré d'Urfé ou par la carte du Tendre ; et tantôt

par Byron. Ce qui signifie, tout simplement (d'un point de vue psychologique) que la prise de conscience d'un sentiment le met en forme et que cette prise de conscience se fait en utilisant les formes suggérées par l'information antérieurement reçue, qu'elle soit littéraire, médicale, psychologique, sociologique. Soyons sûrs que Cathos et Madelon sont sincères lorsqu'elles trouvent qu'une certaine façon dont on leur fait la cour est « du dernier bourgeois » ; comme le héros de Sartre est sincère en se croyant Rimbaud dans ses relations avec un pseudo-Verlaine. Et nous ne pouvons ignorer qu'en politique l'usage des épithètes est efficace (bourgeois, fasciste ; comme naguère : libéral ou réactionnaire ou clérical). Et les épithètes sont les résidus vivaces des systèmes.

D'ailleurs, pour sortir du domaine des sentiments d'amour, l'ordre politique est tout entier l'illustration frappante de ces mêmes faits. De même qu'il serait absurde de contester la sincérité du petit roman d'amour d'une fillette de quatorze ans, parce qu'elle croit revivre un épisode lu dans les romans de Delly, de même il serait absurde de contester, parce qu'il a lu Karl Marx ou Mao, la sincérité du jeune manifestant qui remonte le boulevard en criant. Le marxisme n'est pas seulement une théorie, c'est une manière de vivre et de sentir. Le platonisme aussi.

L'esthétique aussi. L'homme qui a au cœur un grand amour et qui pour ne pas le salir se refuse à une tentation sexuelle étrangère facile et grossière ; l'homme politique qui refuse de transiger sur un point essentiel de son programme pour rester pur, bien que par cette transaction il puisse obtenir plus de voix vers la gauche ou vers la droite ; le musicien

qui venant d'inventer un accord magnifique, s'interdit de le vicier pour mettre à la mode son orchestration ; le romancier qui refuse de modifier son dénouement bien que son éditeur lui affirme que cela ferait vendre vingt mille exemplaires de plus ; tous sont également sincères, et obéissent à des motivations analogues et parfaitement efficaces.

Nous avons déjà rencontré cette question de la sincérité. Mais ici ce qui domine, c'est la question de l'efficacité. Et nous pouvons affirmer hardiment que, contre l'alliciance de la théorie romantique des expériences vitales aussi variées que possible, s'inscrit efficacement la conscience esthétique de l'unité thématique se refusant aux expériences qui sont hors de l'harmonie, hors du dessin, et qui font tache par rapport à l'accord dominant. On vit des aventures aussi dramatiques et plus intenses, par la fidélité à un grand thème vital, que par l'abandon à tous les bariolages de l'expérience fortuite et occasionnelle. On navigue mieux quand la houle est bien faite, si puissante soit-elle, que par mer clapoteuse. Les clapotements de la conjoncture n'enrichissent pas la grande croisière vitale.

Conclusion : pas de marijuana. Ne croyez pas celui qui vous offre une cigarette en vous affirmant qu'il est beau de tout connaître. Chez la Présidente, Théophile Gautier refusant la confiture de chanvre indien est tout aussi poète que Baudelaire qui l'accepte.

Il est positif que l'acceptation incontrôlée et irraisonnée de toutes les propositions de la conjoncture, loin d'agrandir et d'intensifier la vie, la diminue et la met en grisaille.

Quant aux paradis artificiels, puisqu'il faut bien

en dire un mot ici, ils ne prouvent qu'une chose : c'est l'extrême faiblesse d'imagination de ceux qui ont besoin du peyotl pour imaginer de grands ruissellements de couleurs ; et quant aux résultats artistiques qu'on en a tirés, ils n'ont jamais rien valu que par le talent littéraire ou graphique de ceux qui les ont utilisés, qui auraient aisément obtenu l'équivalent de ces expériences par la seule imagination.

## CHAPITRE XVIII

### DE L'ATTITUDE SPECTACULAIRE

L'artiste ou l'esthète diffèrent souvent des autres hommes par l'adoption d'une certaine attitude, que j'appellerai l'attitude spectaculaire. On parle souvent à ce sujet d'attitude contemplative ; mais l'expression est trompeuse. Elle tend à dissimuler tout ce qu'a d'actif et de dynamique l'attitude du spectateur artiste devant l'objet esthétique. D'abord il peut y avoir participation à tout ce que cet objet lui-même a de dynamique. Le spectateur d'une belle tempête, d'un ouragan, d'une avalanche, peut être hors de soi d'excitation et d'exaltation. Ensuite, même indépendamment de cette participation au dynamisme de l'objet, il y a une vive activité d'observation. Quand le regard aigu du peintre, du dessinateur, du cinéaste saisit instantanément le geste pittoresque, l'attitude

curieuse et significative, l'effet tragique de changement d'éclairage et l'effet de lumière, quand le romancier ou le dramaturge note ardemment un jeu de physionomie, un mot révélateur, une réaction humaine ouvrant des vues sur des abîmes intérieurs, nul doute qu'il n'y ait là une activité intense, que le mot de contemplation exprimerait mal.

Ce qui en réalité, dans des faits de ce genre, distingue l'attitude de l'artiste ou de l'esthète de celle de l'homme du commun, c'est que l'attention ne s'y porte pas sur le même objet. Cet homme du commun observant un geste, un mouvement, ne cherchera pas à en saisir l'originalité formelle ni l'être en soi, mais cherchera à en interpréter pragmatiquement la valeur symptomatique. Regardez ce beau nuage, là-bas à contre-jour, magnifiquement cerné d'un trait de lumière qui en souligne les découpes savoureuses en arabesques d'or. On exprimerait mal l'attitude de l'homme du commun, qui n'y voit qu'un symptôme de changement de temps et une menace d'orage, en disant que cet homme est « insensible à la beauté du spectacle », tandis que le peintre ou le poète qui le contemple sont sensibles à cette beauté. Ce n'est pas une question de beauté. Le bétotien devant ce spectacle non seulement n'en voit pas la beauté, mais ne voit même pas le spectacle. Il écarte et néglige l'apparence sensible qu'il a sous les yeux, et son activité de perception consiste essentiellement en cette négligence de l'aspect auquel il substitue d'un point de vue pragmatique une valeur symptomatique. Non seulement il ne voit pas ce que voit l'artiste ou l'esthète, mais il aura tendance à condamner injurieusement comme une sorte d'anomalie

grotesque et de manque de sens commun, sinon même de sens moral, le parti pris de considérer le nuage menaçant, de regarder l'orage, la tempête, l'incendie même, comme une sorte de spectacle d'un intérêt extrême, dont on se délecte à observer et à noter les jeux de lumière, les élans et les frémissements, les ondulations.

Dilettantisme! direz-vous. Et pourquoi pas? Si péjoratif que soit ce terme, on peut s'en servir avec honneur pour désigner le détachement supérieur et la vue hautaine qui permettent à l'homme dont la maison brûle de regarder avec admiration la fête du feu sur le plancher de sa chambre ou au navigateur de l'embarcation qui sombre de noter d'un regard aigu le surplomb lumineux de l'eau sur le bordage qu'elle va submerger; et même le peintre qui ne peut s'empêcher de regarder intensément les effets de la mort sur les couleurs d'un visage aimé, comme l'a fait le Tintoret ou comme l'a fait un des meilleurs peintres de ce temps-ci.

Il faut avoir le courage d'écouter la morale esthétique, quand elle loue cette sorte de dilettantisme, c'est-à-dire l'adoption d'une attitude spectaculaire vis-à-vis de tout ce qui ne requiert pas de nous une action immédiate. C'est une ascèse libératrice par rapport à toutes les angoisses, à toutes les servitudes, à toutes les présences funestes, harassantes ou simplement pénibles.

Que si on oppose à ce détachement dilettantique les nécessités de l'action, on répondra : 1° qu'il n'y a pas toujours incompatibilité, bien au contraire, entre ces exigences de l'action et l'adoption de l'attitude spectaculaire. Il arrive fort bien que même en

face du taureau furieux, la considération de la brute meurtrière comme accessoire pittoresque d'un jeu élégant d'évitement soit la clé d'un triomphe. Et 2<sup>o</sup> qu'il est bon de réagir contre une valorisation exagérée et inconditionnelle de l'action. Le beau titre d'homme d'action peut être un cache-misère, palliant mal la précipitation désordonnée ou encore cette attention au circonstanciel qui empêche de prendre du recul et d'apercevoir les choses d'un coup d'œil juste, à leur véritable valeur, sans oublier non plus la tendance à faire passer malencontreusement au premier plan des préoccupations inférieures grossièrement évaluées au taux d'un sens pratique à courte vue.

Il ne faut pas méconnaître l'immense et sublime rattachement à l'être objectif, dans sa plénitude et sa richesse, qui fait de l'homme résolu à adopter cete attitude, un homme pour qui le monde extérieur existe, comme disait un poète qui fut habile en cela.

Celui qui sait se faire le spectateur de la vie oblige la vie à jouer pour lui.

## CHAPITRE XIX

### FIDÉLITÉ ET AVENTURE

De ce qui précède, n'allons pas conclure que le praticien de la morale esthétique se tient en dilettante à distance de la vie aventureuse. Son attitude spectaculaire lui est une ressource efficace contre les

craintes, les angoisses, les oppressions obsidionales, qui sont ainsi distancées et désarmées de leur douloureux aiguillon. Mais les forces ainsi épargnées restent disponibles pour la grande aventure de la vie sublime.

Par exemple, comme on l'a vu plus haut, la fidélité est une grande aventure. Toute foi jurée jette les fondements d'un roman de cape et d'épée. « A l'épreuve à tout venant » est une belle formule de défi chevaleresque.

Et gardons-nous d'y voir dépréciativement, quelque donquichottisme. Ne croyons pas que *Don Quichotte* ait dévalué *Amadis*. Ce serait mal comprendre Cervantès lui-même. Ce que Cervantès a ridiculisé à jamais, ce n'est pas l'esprit d'aventure, c'est le manque de lucidité dans la recherche de l'aventure. Et, nous le savons, Don Quichotte prenant un plat à barbe pour l'armet de Mambrin est plus comparable à celui qui prend une cigarette de marijuana pour une grande expérience vitale, qu'à celui qui décide de rester fidèle à un beau rêve d'adolescence. Plus le rêve est beau, plus l'aventure est grande et intense. Nul donquichottisme à la tenir pour esthétiquement désirable.

## CHAPITRE XX

### ASCÈSES ESTHÉTIQUES

N'entrons pas plus avant dans les grandes aventures d'âme, qu'affronte le partisan de la morale esthétique. Le courage d'affronter ces aventures est

une des prescriptions les plus sûres mais aussi les plus exigeantes de cette morale.

Plus d'un lecteur songera ici : vous en parlez fort à votre aise, mais en pratique est-ce un conseil ? L'homme ordinaire a-t-il le choix ? Il est vrai qu'un grand amour est une belle clause de l'art de vivre ; mais est-il donné à tous de rencontrer l'être qui mérite ce grand amour ?

Assurément c'est un extraordinaire bienfait du hasard, pour un homme jeune, que de rencontrer une femme capable de provoquer une grande passion. Et quand on parle ici de grande passion, on entend celle qui peut avoir pour objet, aussi bien qu'une femme, une collection de jades chinois ou l'attente du Grand Soir. C'est tout un.

Là-dessus, si quelqu'un vient nous dire : « Je n'ai rencontré rien ni personne qui soit digne d'un grand amour », il faut lui demander : « Mais vous-même, étiez-vous capable de ce grand amour ? »

Cette question est au seuil de tout un ensemble de chapitres de la morale esthétique. A partir du moment où pour celle-ci le problème de la volonté c'est le problème du bon emploi de soi-même, cette conception instrumentale du moi conditionne toute une série de vues essentielles. Si le moi comme œuvre est un but, le moi comme instrument est un moyen, et joue le même rôle que joue dans tout art l'instrument : le violon sous le menton du musicien ou l'ébauchoir dans la main du sculpteur.

Tous les artistes savent qu'il est bon d'avoir des instruments un peu rebelles, afin d'éviter les facilités du pinceau, les commodités du doigté, les accords trop bien sous la main, les traits de plume trop glissés.

Van Gogh dessinait avec des bouts de bois qu'il taillait. Victor Hugo (qui fut un dessinateur de génie) mettait en réserve pour dessiner, les plumes faussées avec lesquelles il ne pouvait plus écrire. L'exécution avec de tels instruments a des saveurs toutes spéciales.

Mais tous savent aussi le prix du bon instrument fait à l'emploi, et capable de rendre les effets qu'on lui demande. Beaucoup de graveurs font eux-mêmes leurs burins. Il y avait encore au XIX<sup>e</sup> siècle, il y a encore au XX<sup>e</sup> des peintres qui broient eux-mêmes leurs couleurs. Ainsi faisait Henri Martin, ainsi faisait encore récemment son fils, le peintre Martin-Ferrières. Chopin, pour ses concerts, demandait des pianos de marques différentes selon les œuvres qu'il voulait interpréter. Et on sait avec quels soins un violoniste traite l'instrument de haute classe qu'il a réussi à se procurer.

Car chacun sait bien que ce qu'il rêve sera possible ou impossible selon que l'instrument s'y prête ou non.

On voit alors le sens de la question qu'on posait tout à l'heure : l'homme qui veut donner à sa vie la vibration profonde de la passion est-il capable de cette passion ? Question au moins aussi importante que la question : aura-t-il l'occasion de rencontrer l'objet de cette passion ?

Certes il est bon que l'instrument ne soit pas trop docile ; que l'homme soit de tempérament à ne pas céder trop facilement aux entraînements du cœur. Ce sont ces âmes-là qui connaissent seules les grandes passions.

Mais encore faut-il être capable de ces grandes passions ; et chacun sait qu'il est de petites âmes

médiocres à qui les hauts voltages affectifs sont interdits.

Mais est-ce là une fatalité congénitale? Assurément non. Et parmi les problèmes de la morale esthétique, il faut compter comme essentiels les problèmes de l'éducation esthétique de la vie affective.

C'est pourquoi il était important, tout à l'heure, de justifier l'effet des modèles poétiques ou littéraires et plus généralement artistiques sur la structure de la sensibilité. Car c'est un des moyens les plus efficaces de cette éducation affective.

L'homme qui, en fait de musique, n'aime que les musiquettes aimables et faciles et qui fuit comme la pluie les grandes œuvres, doit bien comprendre qu'ainsi faisant, non seulement il s'interdit une vraie culture musicale, mais que l'habitude qu'il prend ainsi lui interdit aussi dans toute sa vie affective les hautes tensions et les grandes expériences. S'accoutumer, dans quelque domaine que ce soit, à fuir les hauts sommets et à redouter la grandeur, c'est s'accepter et se vouloir incapable d'aucune grandeur. L'habitude de mener sa vie en trotinant dans les collines basses de l'existence pèse lourdement quand adviennent les grandes conjonctures. Et l'homme qui s'est habitué à respirer l'air des sommets, même si c'est dans les mirages de l'art et les mensonges de l'imagination, est acclimaté à cette atmosphère quand elle l'entoure dans la réalité.

Au reste, cet apprentissage esthétique du sublime n'est pas une affaire uniquement sentimentale. Il est bien établi que par exemple les grandes émotions de l'expérience mystique sont sous-tendues et instru-

mentées secrètement par toute une construction théologique. Dante affrontant en imagination le Paradis et l'Enfer n'oublie rien de ce qu'il sait de la théologie et de la cosmologie de son temps. Le courage d'affronter les grands problèmes métaphysiques est un fait autant intellectuel qu'affectif.

Bref, en tous les domaines, le point de vue esthétique conseille de faire, comme un pianiste fait ses gammes et ses exercices, l'apprentissage des grands états d'âme ; et de s'entraîner pour s'en rendre capable, à titre d'introduction à la vie sublime.

## CHAPITRE XXI

### LES GRANDES INQUIÉTUDES

Nous avons vu plus haut (livre IV, chapitre VII) que la morale esthétique condamne les fanatismes ; et nous venons de voir qu'elle exalte les aventures de la fidélité.

Cela ne va pas sans une difficulté : les fanatismes ne participent-ils pas à certains égards de cette noblesse de la fidélité ?

On ne doit pas esquiver cette question. Mais elle est assez facile à résoudre.

Ce qui, du point de vue esthétique, condamne des dogmatismes, c'est qu'ils comportent presque inévitablement le refus des abîmes, la fuite devant les

profondeurs, la quiétude illégitime. Les grandes inquiétudes sont belles, par ce labourage de l'âme qui l'exalte, par cet aiguillon qui la pousse à gravir les hauteurs et à mesurer du regard les profondeurs de l'être. Certains dogmatismes sont des endormissements sans gloire. Rien de plus étriqué que l'univers de l'homme qui ne doute pas. La quiétude n'est pas belle. Sans doute le calme regard posé sur la bête féroce, sur la tempête ou sur le peuple autour de l'échafaud, peut avoir sa beauté. Mais c'est à condition qu'il y ait cette bête furieuse ou ces houles démesurées, ou cette foule hurlante. Cette beauté tient à ce contraste. Les grandes inquiétudes métaphysiques sont belles dans une vie humaine, à condition qu'on sache y faire face. Et les fois jurées, à condition qu'on en mesure les obstacles.

Une autre laideur des fanatismes, ou du moins d'une certaine sorte de fanatisme, c'est d'être haineux.

Le dogmatisme auquel on peut reconnaître la grandeur de la fidélité, c'est celui qui sait mesurer la grandeur de l'adversaire, admirer réciproquement la fidélité adverse et la puissance de sa chevaleresque détermination.

Car nous ne compterons pas la haine parmi les grandes passions qui donnent du sublime à l'existence. S'il est un état d'âme qui étriqué les perspectives, rabaisse et aplatisse ce qu'il considère et empêche d'en saisir les dimensions, c'est bien la haine, cette forme du fanatisme. Les haines raciales, nationales, idéologiques ou politiques, ont toutes ce même caractère diminutif ou dépréciatif. Le monde aplati où vit l'homme qui hait est un monde

sans grandeur. Car aucune haine, si intense soit-elle n'a la grandeur architectonique de l'amour.

On objectera peut-être encore que la haine a inspiré de belles œuvres et que Dante quand il montrait dans les Enfers ses adversaires politiques encore vivants, ou Hugo, quand il écrivait les *Châtiments*, faisaient œuvre de haine.

Nous répondrons que rien n'était plus étranger à Dante que la haine qui rapetisse et calomnie l'adversaire, et que Dante n'a nullement diminué ceux qu'il mettait en Enfer. Voyez sa magnifique image de Farinata roidi d'orgueil parmi les flammes et « paraissant avoir l'enfer en grand mépris ». Et reconnaissez qu'il lui rend hommage et en donne une image splendide. Et quand il évoque aussi dans un de ses sombres cycles la « bonne et paternelle figure » de son vieux maître chéri, Brunetto Latini, et qu'il le montre courant sous la pluie de flammes « ressemblant plus à celui qui gagne le prix qu'à celui qui le perd », c'est avec une espèce de tendresse admirative et pleine de pitié.

Quant aux *Châtiments* de Hugo, dont Lamartine contestait la beauté poétique précisément parce qu'on y trouve de la haine, nous dirons que la valeur en est très inégale et que les moins bons poèmes sont certainement ceux où grimace la haine pure, et non une soif de justice. Nous aurons à reprendre l'idée de justice, du point de vue esthétique, quand nous examinerons la morale inter-personnelle. Mais dès maintenant nous devons dire qu'il y a une coupure frappante entre l'idée de justice et la haine de l'accusé. La haine de l'accusé est la dérision de l'idée de justice.

« La haine est une liqueur précieuse » disait Baudelaire. Elle est « ce qu'il y a de plus clairvoyant après le génie », disait Claude Bernard. Elle est « l'amour qui a sombré », disait Kierkegaard. Tout cela est vrai, mais rien de tout cela ne va au fond des choses.

La grande erreur de la haine, c'est qu'elle nous conseille de faire du mal à ceux que nous haïssons. C'est en quoi ce que la plupart des hommes appellent l'amour lui ressemble tellement.

La seule haine admirable est celle qui nous conseille l'émulation.

## CHAPITRE XXII

### LA JOIE ET LA DOULEUR

Anna de Noailles n'eut pas tort d'écrire : « La joie et la douleur sont de grands compagnons. » Il est clair que si on cherche les conditions de beauté d'une vie d'homme, il faut y mettre ces deux teintes, qui sont comme la tonique et la dominante de la gamme affective. Et sans verser dans un dolorisme excessif, il faut convenir que la douleur est un facteur d'approfondissement et que l'âme douillette qui se préoccupe de l'éviter évite aussi une des dimensions de sa grandeur.

Dans la mythologie chrétienne — qui mérite bien l'attention de l'esthéticien autant que les mythologies bouddhiques ou musulmanes, d'autant plus qu'on

ne peut rien comprendre à l'art européen d'une vingtaine de siècles sans la connaître — il y a une idée extrêmement belle : c'est celle du Dieu qui s'incarne et qui peut ainsi connaître la douleur et la mort, qu'il inflige à ses créatures et qui sans cela manqueraient à ses perfections. Celui qui lit un peu superficiellement, dans les Évangiles, le récit de la passion du Christ peut s'étonner de tant d'angoisse et de désespoirs, depuis la nuit de Gethsémani jusqu'à la mort, chez un être qui doit bien savoir qu'il ressuscitera dans trois jours et que cette mort n'est qu'une brève étape de passage, avant la reconstitution de l'état de Dieu. Mais à y bien réfléchir, il est évident que ce Dieu en s'incarnant a dû assumer dans leur plénitude, dans leur perfection, l'angoisse et la douleur. C'étaient des hérétiques à courte vue, ceux qui aux premiers temps du christianisme assuraient, pour résoudre cette difficulté, que tout ceci ne s'était passé qu'en apparence, et qu'en réalité le Christ n'avait pas souffert.

Au reste, sans exagérer non plus le parallélisme des arts entre eux et avec la vie, on peut poursuivre l'espèce de mythologie musicale qu'on esquissait tout à l'heure en parlant de tonique et de dominante dans la vie affective, en rappelant que la dissonance est l'âme de la dynamique musicale. Et sans pousser trop loin l'amour des musiques qui font souffrir, on notera pourtant combien serait fade et oiseuse une musique qui ne voudrait pas sortir de l'accord parfait.

Mais n'oublions pas les problèmes posés par l'éducation esthétique, c'est-à-dire la nécessité d'une ascèse, d'un entraînement bien orienté pour atteindre

une perfection dans les données de la vie selon ces normes. La perfection esthétique de la joie et de la douleur ne s'obtient pas sans y veiller, sans s'y entraîner.

La perfection dans la joie n'est pas toujours aisée à réaliser. Et pourtant nous en avons tous fait l'expérience, étant enfants. C'est une grande idée à Fra Angelico voulant peindre le Paradis que d'avoir figuré les élus tout simplement se prenant par la main et faisant une ronde dans une prairie comme des enfants. Combien j'en veux aux philosophes (y compris même le grand Bergson) qui ont écrit des livres sur le rire et qui ont fait seulement la théorie du rire cruel, du rire méchant, du rire « brimade sociale » ; oubliant le rire pur de la joie, le rire du petit enfant que sa mère fait sauter sur ses genoux, ou qui court dans la prairie et dont le rire est non pas l'expression mais le fait même du bonheur. O joie, ô divine vertu de la jeunesse, les cœurs qui t'ont perdue que deviennent-ils ?

Mais la joie n'est pas un pur don ; elle est atteignable. S'il y a quelque chose de beau dans la *Symphonie avec chœurs* n'est-ce pas la façon dont Beethoven s'arrache lentement, péniblement, volontairement, aux douleurs de la vie, et peu à peu fabrique musicalement de la joie, jusqu'au moment où la joie éclate, non gratuitement, mais comme à l'apogée même de tout le développement harmonique qui précède ?

Le rire de l'enfant vient de son insouciance, de son attention au moment présent. Si l'adulte en est devenu incapable, c'est en grande partie parce qu'il supporte sa part de souci, ce qui n'est pas une lai-

deur. Certes il peut exister un rire héroïque, je veux dire celui qui annule en pensée danger et mort : rire du skieur lancé à toute vitesse sur une pente au bout de laquelle peut survenir la culbute et la mort, ou du motocycliste à cent-quarante à l'heure sur un terrain varié. Mais c'est sa propre mort dont il nie l'angoisse, et c'est cela qui est beau. Celui qui rirait au chevet d'un mourant, fut-ce d'un ennemi mourant, serait ignoble.

Assurément le rire grossier existe. Il est particulièrement abhorré du point de vue esthétique. J'appelle grossier celui qui nie une grandeur, une beauté, une valeur. Un enfant en classe rit du camarade qui récite trop bien un texte poétique, un homme d'affaires avide rit de celui qui refuse un contrat avantageux par souci d'honnêteté. Ce rire n'est pas celui de la joie. La joie, ce libre et heureux épanouissement de tout l'être, se fait souvent le juge du rire. Dans un groupe humain joyeux, rien ne tue davantage la joie que l'éclatement du rire grossier.

Y a-t-il, peut-il y avoir des pleurs grossiers ? Je ne l'ai jamais vu, mais je le crois. Un homme peut pleurer pour une perte d'argent, il peut pleurer de peur. La femme d'un vulcanologue célèbre m'a conté qu'une fois que son mari était en mission scientifique pour observer un volcan en éruption, en Océanie, ils avaient dû camper dans une caverne de la montagne. La lave cognait et grinçait sur les parois de la grotte. Et au repas du soir, le gendarme désigné en service commandé pour leur servir de guide et d'escorte pleurait de peur en mangeant. Le spectacle, disait-elle, était hideux. C'était son plus mauvais souvenir d'exploration.

## CHAPITRE XXIII

## PÉCHÉ, REMORDS, INNOCENCE

Les notions de faute, de péché, de châtement, de remords, ou par contraste d'innocence, sont-elles reconnues par la morale esthétique ?

Celle-ci ne les ignore pas complètement mais ne les reçoit qu'à correction.

Nous savons déjà qu'elle corrige notablement l'idée de devoir. Elle récuse l'idée kantienne de l'impératif catégorique — la figure de proue aveugle — puisqu'elle n'admet comme motivation que le désir passionné de réaliser l'œuvre, et par conséquent n'admet pas la règle à appliquer, advienne que pourra, sans tenir compte des conséquences, constructives ou destructives par rapport à l'œuvre. Cependant ses prescriptions ou ses interdictions peuvent être très puissantes. Elles diffèrent de l'impératif de devoir en ceci qu'elles sont toujours motivées. Mais elles peuvent ressembler un peu à l'advienne-que-pourra de l'impératif, lorsqu'elles engendrent, comme nous l'avons vu, les belles aventures de la fidélité.

Mais qu'arrive-t-il, si faiblesse, manque de lucidité ou mauvais hasard nous ont fait manquer à la prescription ? Assurément l'idée de faute existe dans l'art. Le peintre qui a placé une touche malheu-

reuse de couleur qui tue toute l'harmonie de sa composition, ou le dessinateur qui voulant rendre un raccourci a si mal calculé ses valeurs que le membre ainsi figuré paraît mutilé, s'écrie spontanément : quelle faute ! Mais la notion de faute artistique diffère beaucoup de celle de péché. Car qui dit péché dit transgression d'une loi ou d'une règle — avec toujours l'idée sous-entendue d'une sorte de lèse-majesté, de manque de respect pour la règle ou pour ceux qui l'ont établie.

Or il ne saurait y avoir de telles transgressions coupables en esthétique. Pourquoi ? parce que l'esthétique, malgré tout ce qu'on a pu dire inversement, ne connaît pas de règles de l'art. Ne nous y trompons pas. Esthétiquement il n'y a jamais eu de règles de l'art. Et cela pour une bonne raison : c'est que l'idée de règle de l'art n'est pas esthétique, elle est strictement pédagogique. Il y a eu des règles de l'art partout où il y a eu des écoles d'art ; telles des écoles de poésie ; comme par exemple chez les Scandinaves (*l'Edda* est un des ouvrages pédagogiques de ces écoles). Port-Royal a publié des « règles de la versification française », mais parmi ses ouvrages pédagogiques. D'autant plus qu'il n'y a jamais eu d'autorité fondée à promulguer de telles règles ou à en châtier la transgression. Il n'y a d'ailleurs aucune règle de la versification française qui n'ait été transgressée par quelques grand poète. Musset a fait de gaité de cœur un hiatus resté célèbre ; et Hugo même (si conformiste en versification) a juxtaposé directement des rimes masculines différentes (dans la *Forêt mouillée*) ; et l'on peut encore citer les vers libres de la chanson de Quasimodo

parlant à ses cloches. Leconte de Lisle, si correct, a fait rimer tâche et vache. Marceline Desbordes-Valmore a fait avant Verlaine des vers de onze syllabes ; Théodore de Banville des vers de treize. Et chez Molière même on trouve des vers de neuf. Bref, les poètes ont toujours fait à leurs risques et périls de telles transgressions ; comme les musiciens ont toujours impunément bravé les règles de l'harmonie. Monteverde a introduit les dissonances non préparées ; et Debussy a perpétré à bon escient des quintes parallèles. Que si ses maîtres les lui avaient interdites, c'est au Conservatoire, à titre pédagogique. Les prétendues règles n'ont jamais été que des conseils techniques, basés sur l'observation ; et sans autre justification que l'expérience des causes qui produisent des effets fautifs (au sens donné plus haut). Tout au plus les enseignements reçus, transformés non en lois mais en préceptes, en conseils, ont-ils pris chez ceux qui les ont reçus la force contraignante de l'habitude. Mais toujours aussi l'invention a été requise, donc habilitée à tenter l'insolite.

Voilà pourquoi la morale esthétique ne saurait avoir la notion de péché, mais seulement celle de faute artistique, uniquement sanctionnée par l'interruption du progrès vers l'accomplissement. Échec qui n'inspire au véritable artiste que le désir de recommencer l'œuvre, et nous savons déjà que ce courage de recommencer est l'une des démarches foncières du génie.

La morale esthétique abolit aussi l'idée du remords, conçu comme une sanction intérieure de la faute, par justice immanente. On jouerait peut-être sur les mots, si on rappelait à ce sujet que le mot,

non de remords, mais de repentir n'est pas étranger au langage des arts. On sait qu'on appelle repentir, dans un tableau ou une gravure, une correction faite par l'artiste, qui a effacé un premier état en en laissant pourtant quelques traces. Il y a un repentir évident dans la gravure de Dürer : *Le Chevalier, le Diable et la Mort* : une des jambes du cheval avait eu d'abord un autre tracé. Il y a bien d'autres repentirs dans des œuvres célèbres ; ils ont le même genre d'intérêt pour l'esthéticien que les ratures ou les variantes des manuscrits littéraires, qui jalonnent les étapes de l'invention. En ce sens l'idée de repentir conçue comme une sorte de cicatrice de l'âme, comme la trace laissée par une faute non intégralement réparée, peut n'être pas étrangère à la morale esthétique ; mais non certes comme une sanction immanente méritée par cette faute, mais au contraire, comme une autre faute : celle de la réparation insuffisante, partiellement manquée. Esthétiquement, la faute, loin d'avoir le relent du péché, est simplement un premier essai manqué, une maladresse de style à réparer.

Ici intervient l'interrogation d'Ibsen (dans *Rosmersholm*) : « et l'innocence, que devient-elle dans tout cela ? »

Son concept est assurément fortement modifié. Esthétiquement, l'innocence est un état d'âme. Elle est l'aspect d'un être qui semble s'être développé selon sa pure spontanéité, sans accident, sans cicatrice, sans traces de ratures ou de traumatisme. Mais quiconque a la familiarité de l'art sait combien peu l'apparence de l'aisance et de la spontanéité répond à un historique exact de la genèse de l'œuvre. Bien

au contraire, c'est souvent à force de recherches, de reprises et de corrections que cet effet s'obtient. L'essentiel est que ces corrections ne laissent pas de traces, de « repentirs », de cicatrices. Il en est de même de l'art personnel de vivre, et une âme sans cicatrice n'est pas nécessairement une âme sans expérience.

Différence profonde, donc, entre cette innocence esthétique et la conception courante de la morale (conception héritée en partie de la pensée primitive) selon laquelle l'innocence n'est pas une qualité ni une disposition intrinsèque, mais le fait d'une situation par rapport au passé. Je dis que cela vient d'idées primitives par ce que le réalisme du primitif considère le péché, la faute, comme une chose désormais inhérente à l'être et susceptible de causer autour de lui des troubles, d'engendrer par exemple des pestes et des calamités. Ainsi Thèbes souffre du fait du péché d'Œdipe, et l'ost des Grecs du fait du péché d'Achille, bien que ni Œdipe qui ne connaissait pas ses parents, ni Achille qui n'a pas enlevé Briséis, mais l'a reçue en partage, soient responsables. Il n'importe : ils sont en état de péché. Le péché est en eux comme un miasme léthifère.

Quant au point de vue juridique, l'innocence est pour lui une conception purement négative ; non-lieu ou acquittement, c'est simplement le fait de ne pas mériter de châtement. Nous avons écarté la notion du châtement de soi-même. Quant au droit, ou non, de châtier autrui, ce problème viendra dans la dernière partie de notre étude.

Mais l'innocence conçue comme un état intrinsèque de l'être est évidemment d'une toute autre signification. Elle n'a avec un acte du passé qu'un

rapport éloigné et indirect. Pour celui qui a entrepris l'œuvre d'une vie sublime, ce n'est pas un don initial à conserver, c'est un fait à conquérir, que cette sorte de conscience de soi à l'état natif, supposée parvenue à son plein épanouissement. Son instauration est un acte poétique. Et loin que l'ignorance du mal en soit la condition, elle y est un danger. N'acceptons pas le paradoxe au point de dire que l'exercice du crime est utile à l'innocence. Ce qu'il faut dire, c'est qu'il y a une certaine distanciation du mal et de ses séquelles. qui ne se fait qu'à bon escient.

Pour conclure : la tâche de s'instaurer soi-même en sublimité est toujours ouverte devant l'être humain, quel que soit son passé. Et s'il y a dans ce passé des moments indignes de cette marche au sublime, la connaissance qu'on en a n'est pas un obstacle mais un savoir utile pour mieux diriger cette marche.

#### CHAPITRE XXIV

### DE LA SOLITUDE

Sans doute il est temps de mettre fin à cette sorte de fiction par laquelle, dans toute cette partie de notre étude, nous avons considéré un homme solitaire, et envisagé les problèmes qui se posent à lui dans cette situation.

Mais est-ce vraiment là une fiction ? Assurément

non, car la solitude humaine est un fait. Fait qu'il faut affronter.

D'un certain point de vue, nous le savons déjà, il n'est pas vrai que l'homme soit seul. Non tant du fait des autres hommes, avec lesquels il ne conquiert que bien difficilement l'unité ; mais parce que le monde est autour de lui et en lui. Dès qu'un homme le veut et dès qu'il en fait l'acte poétique, cette haute montagne neigeuse là-bas ou bien ce roc noir que lave l'eau de mer à grand bruit sont à lui et sont de lui. Tu incorpores à toi, par l'acte poétique, tout ce qui se propose à toi.

Mais la solitude cosmique, qu'il faut nier, serait autre chose que la solitude humaine dont il faut prendre acte. Cette montagne ne me résiste pas : elle se laisse conquérir : l'âme de l'être humain qui est là devant moi me résiste et m'est impénétrable, à moins d'une longue et difficile ascèse. Ils nous trompent, ceux qui pensent qu'on peut aimer tous les hommes et en être aimé. Il y a une solitude imbrisable et c'est de celle-là seule que nous allons parler.

Elle tient à ce qu'a d'irréductible et d'agressif l'autonomie essentielle profonde de toute âme qui n'est pas vulgaire. L'âme d'autrui est d'autant plus murée, pour nous, que sont plus précieuses les choses que contiennent ses hautes murailles.

Affirmons que le point de vue esthétique a entre autres conséquences celle de permettre à l'homme d'affronter cette solitude, de l'assumer. Pourquoi ?

Nous avons déjà dit que le soin le plus commun des penseurs en face des grands problèmes, c'est de les pallier, d'en dissimuler la dimension d'angoisse. C'est bien pourquoi c'est un propos répandu en

esthétique d'essayer de pallier la solitude de l'artiste. Son souci essentiel, dit-on dans cet esprit, c'est de s'exprimer. Il y parvient. Il partage ses sentiments et ses idées avec son public, et son public communique avec lui... Fadaïses. En réalité l'artiste doit assumer sa part inaliénable de solitude. Et il y a à cela des raisons profondes et essentielles.

D'abord, il y a une chose que le public ne partagera jamais, ce sont les angoisses, les espoirs, les aventures pathétiques de la création.

Il y a, dans les écrits du peintre Guastalla, une phrase qui pose une vérité importante et dont les conséquences vont loin. « La peinture, a-t-il écrit, est bien plus intense à faire qu'à regarder ». Rien n'est plus juste. Ce que le béotien ne comprendra jamais c'est cette intensité restée secrète de l'aventure de création. Il est, ce béotien, devant la peinture comme serait un sceptique devant l'imposture d'un faux astronaute lui montrant la lune et lui disant : « J'en arrive ». A beau mentir, lui dirait-il, qui vient de loin.

Notre béotien devant la *Joconde* est bien dans la même attitude. « Vous me racontez toutes sortes de belles choses sur le mystère de son sourire extraordinaire. Eh bien quoi ? C'est simplement une bonne femme fatiguée de poser, qui se force à sourire parce que le peintre lui dit de le faire. Il y avait l'autre jour sur la couverture de *Match* la photo en couleur d'une bien jolie fille. Qu'est-ce que votre Joconde a de plus que ça ? » Et si on vient à lui conter qu'en la peignant Léonard a découvert le clair-obscur, vers la même époque où Colomb découvrait l'Amérique, et que les deux découvertes ont la même importance hu-

maine, il vous considérera comme un fou. L'Amérique, c'est sérieux, il en vient des dollars. Mais le clair-obscur? Pas plus de valeur en Bourse que le clair de lune.

Le critique le plus avisé, l'esthéticien le mieux averti, sont pourtant devant la Joconde un peu comme est ce béotien. Ils n'ont pas le procès-verbal des intentions qui ont conduit le peintre à mettre ici du vert et là du rose ; et de ce qu'il a éprouvé en voyant la figure se détacher peu à peu sur le fond du paysage, sans pourtant s'y découper à l'emporte pièce (comme font certaines figures de Botticelli). Ils ne seraient satisfaits que si Léonard avait été filmé pendant tout le temps où il peignait son œuvre ; cependant qu'un magnétophone magique aurait enregistré tout son monologue intérieur. Et encore y aurait-il eu bien de l'indicible dans son aventure mentale (car la peinture, disait-il est « chose mentale »). Et d'ailleurs, les motivations de chaque acte de la création sont si promptes et si impliquées dans l'acte même que le monologue intérieur ne les reflète guère ; et souvent l'artiste lui-même serait embarrassé pour les dire. C'est pourquoi il ne faut avoir nulle confiance dans les soi-disant confidences d'artistes, de poètes par exemple, narrant la genèse de leurs œuvres ; ils en créent le mythe pour eux-même et pour le public. Qui pourrait prendre le récit d'Edgar Poë, dans la *Genèse d'un Poème*, pour un procès-verbal exact de ses démarches créatrices ?

Et pourtant le récit est bien instructif. Le poète prétend avoir inventé son *Corbeau*, strictement par une série de démarches déductives à partir d'un idéal artistique pur, comme Kant déduit le contenu d'un

impératif catégorique de sa seule forme. Assurément cela est faux, historiquement et psychologiquement ; mais non pas faux esthétiquement. En effet tous les rapports qu'il construit et déroule selon ce mythe sont réellement dans le poème. Poë nous mystifie quand il nous conte que si son corbeau, entré par la fenêtre va se poser sur un buste de Pallas, c'est que lui, Poë, a jugé qu'il faut pour un beau contraste qu'étant noir il se pose sur un objet blanc, et n'étant qu'une bête, sur le buste de la déesse de la Sagesse. Assurément ce ne fut pas chez Poë le résultat d'un calcul déductif ; il n'en est pas moins vrai que ce beau double contraste existe. Dans la pratique psycho-historique, il est bien possible que Poë ait eu d'abord d'autres idées, que par exemple il ait songé à arrêter l'oiseau sur le globe de la pendule ou sur le chapeau posé sur la table ; ou qu'ayant pensé à un buste, il ait songé d'abord à un buste de Washington. Il aura écarté d'emblée toutes ces idées non poétiques. Mais sitôt que l'association des idées par contraste et l'allitération du « *pallid bust of Pallas* » lui en ont suggéré l'idée, il y a acquiescé avec le sentiment d'une heureuse rencontre. Bien entendu je ne puis dire que cela s'est passé exactement ainsi, mais cela nous donne une idée de ce qui constitue l'attitude créatrice. A chaque touche du pinceau du peintre, à chaque mot qu'écrit le poète, toute l'œuvre est mise en question : l'acte de choix qu'ils font en posant cette touche ou en écrivant ce mot peut compromettre toute l'œuvre ou la faire avancer vers son accomplissement : de sorte que d'un bout à l'autre de la démarche créatrice de telles aventures se suivent. Elle n'est, cette démarche, de bout en bout qu'aventure, pareille à la navi-

gation d'une petite barque dans un golfe plein d'écueils. Or le spectateur ou le lecteur, en face de l'œuvre toute faite, n'ont que le point d'arrivée et ignorent tout ce pathétique du trajet.

De plus, le créateur sait seul le sublime vers lequel il naviguait et qu'il n'a pas atteint tout à fait. Dans un concours de tir à l'arc, le but est évident, public. Dans les épreuves de l'art le but est secret. Sans doute longtemps après, après des siècles d'évolution de l'art, le philosophe, le penseur peut discerner vaguement le sens de l'évolution, extrapoler les faits, montrer l'art grec entre le VII<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> siècle tendant vers un idéal dont le Parthénon sera l'expression la plus approchée ; ou Florence dès le temps de Duccio, préluant à son épanouissement futur et suprême. Mais quel penseur d'aujourd'hui, ou lequel même des artistes du temps présent oserait dire vers quel idéal à peine entr'aperçu encore se dirige tout le bouillonnement de l'art d'aujourd'hui ? Comme disait l'autre : « Si je savais quel poème suscitera l'enthousiasme du XXI<sup>e</sup> siècle comme Byron ou Lamartine ont suscité celui du XIX<sup>e</sup> naissant, si, dis-je, je savais ce que sera ce poème, je l'écrirais. » Mais qui de nous va devenir un dieu ?

Ainsi donc cette solitude de l'artiste est un mal inaliénable. Mais est-ce bien un mal ? Cela fait partie de ses grandeurs.

Assurément c'est une erreur ou une maladresse d'envoyer un message vers quelqu'un qui n'est pas en état de le recevoir. Tout artiste est plus ou moins dans ce cas. Même s'il écrit comme Stendhal, *for the happy few*, pour une élite, il ne peut téléguider son œuvre de telle sorte qu'elle ne rencontre que des

esprits d'élite. C'est à l'œuvre à se frayer elle-même son chemin, non sans mésaventures. Il serait absurde de la part d'un artiste, d'émettre la prétention de ne jamais rencontrer de telles mésaventures.

Ne calomnions pas la solitude. Elle seule permet certaines sortes de grandeurs. Elle seule comporte un espace vital sans frontières. Elle seule permet d'élever des édifices immenses, sans que personne puisse railler ni interrompre l'architecte. La solitude, c'est l'atmosphère de la vie intérieure, et c'est sa liberté. Celui qui s'en plaint est une âme qui ne sait pas assumer sa propre grandeur.

#### CHAPITRE XXV

### DU PLAISIR. CONCLUSIONS DU LIVRE QUATRE

En conclusion de cette partie de notre étude, nous pouvons opérer l'indispensable redressement de la morale esthétique par rapport à une de ses erreurs de jeunesse, je veux dire par rapport à cet « esthétisme » naïf qui l'a compromise il y a à peu près un siècle ; cet esthétisme dont le trio Ruskin-Pater-Wilde est resté l'expression, et que raillait alors plus ou moins spirituellement en Angleterre le périodique *Punch* et l'opérette *Patience* (de Gilbert et Sullivan).

Le tort inexpiable de cet esthétisme de pacotille fut, nous l'avons dit, de n'avoir envisagé que des valeurs esthétiques inférieures — joliesse, élégance — et de n'avoir pas affronté les grandes valeurs — sublime, tragique, etc. — ni tout ce qui engendre les grandes œuvres.

Pas davantage il ne faut retenir ce que certains contemporains envisagent sous l'expression de « art de vivre », qui borne son horizon à un certain épicurisme raffiné, dont les actions héroïques sont le bon choix des vins et l'habitation dans le vieux manoir rafistolé pour le confort moderne (ascenseur et piscine).

Ne médisons pas des arts de la table ni de ceux du mobilier. Assurément il est bon d'ennoblir l'acte animal de se repaître, par tout ce que peut apporter une conception artistique de tous ses ustensiles, et même de ses menus et de ses recettes. Et de même il est conforme aux exigences de l'esthétique de soigner de ce point de vue le décor de la vie. Nous verrons même que du point de vue de la morale inter-personnelle et de la morale collective, cela donne lieu à des considérations importantes. Mais du point de vue de la morale individuelle ce ne sont pas des questions importantes. Il est naturel à celui qui se préoccupe de la valeur esthétique de la vie de n'être pas indifférent à ces sortes de considérations pratiques et ustensiles ; mais ce serait une faute de leur donner une importance majeure. Il faut savoir les maintenir à leur juste place. De même en ce qui touche les questions vestimentaires, auxquelles l'esthétisme élémentaire du siècle dernier donna une importance ridicule. Voir les caricatures du temps et

songer à la « tenue d'esthète » d'Oscar Wilde en tournée de conférences aux États-Unis (1).

Ce n'est pas que ces questions soient indifférentes. A. Angellier, dans son étude sur Robert Burns, qui se coiffait d'une manière excentrique dans sa jeunesse (cheveux longs et catogan) fait observer qu'une certaine affectation et excentricité de tenue est assez fréquente chez les poètes. Il en faut accuser non pas la seule envie de se singulariser, mais l'intervention du sentiment esthétique dans des questions qui pour la plupart des hommes sont réglés par le souci du conformisme social. J'ajouterai encore à ces motifs une certaine sensibilité autoscopique qui trouve un effet tonique dans une image de soi. A propos de ces conformismes, on observera un fait curieux, c'est qu'en tout temps, qu'il s'agisse des perruques blondes et de collets noirs des contre-révolutionnaires de l'an VI, ou des gilets rouges et des cheveux longs des bousingots de 1840, ou enfin des modernes hippies, les non-conformistes et réfractaires sociaux ont toujours une paradoxale tendance à standardiser et stéréotyper leur apparence, et une certaine docilité à se conformer avec déférence à l'image régnante du non-conformiste. Il en va de même dans les arts : l'avant-garde y comprend toujours un certain nombre de « suiveurs » qui se croient hardis parcequ'ils répètent docilement certaines hardiesses stéréotypées. C'est une curieuse région de l'histoire de l'art que l'histoire des « poncifs d'avant-garde ». Il faut beau-

(1) On a la photographie de O. Wilde « en tenue d'esthète » en Alabama, en 1882, dans *Oscar Wilde* de Vyvyan Holland (1960).

coup de hardiesse pour s'en dégager. Et il en va de même en morale.

Pour en revenir aux menues affectations, souvent puérides, de l'esthétisme de pacotille, on doit reconnaître qu'elles sont séchées et volatilisées au feu d'une conception esthétique authentique : celle de l'homme résolu à accéder aux valeurs esthétiques les plus hautes, y compris si possible celle du sublime. Et cela comporte, soyons-en sûrs, l'habitude de fréquenter les régions les plus élevées de la condition humaine. L'homme épris d'un but sublime, brûlé du feu des grandes passions et habitué à affronter les abîmes où à chercher les hauts sommets de cette condition, ne peut assurément considérer qu'avec dédain les menus raffinements et les petites affectations dont on vient de parler.

Il est d'autant plus nécessaire de dire ces choses qu'elles sont parfois méconnues, même par des spécialistes de l'esthétique. Certaines raisons théoriques relatives à l'histoire de cette discipline et même certaines raisons relatives à sa méthode, conduisent à minimiser le fait esthétique de base ; et par exemple à le réduire à de petits jugements de valeur portés presque avec indifférence sur de petites choses, telles que des cartes postales reproduisant de soi-disant œuvres d'art, et ainsi de suite. L'esthétique expérimentale — discipline utile, indispensable même, mais qu'il faut savoir manier dans un esprit philosophique — contribue si l'on n'y prend garde, à cette minimisation ; tout simplement à cause de l'impossibilité d'y faire intervenir les grands phénomènes esthétiques, ceux qui affectent l'âme entière en profondeur : car au laboratoire ce sont seulement les petits phéno-

mènes qui sont maniables. Mais la façon dont, en circonstances favorables, une œuvre d'art peut à la fois bouleverser et magnifier l'âme entière ; ou la façon dont les relations d'un esprit avec certaines grandes œuvres peuvent intervenir dans la trame profonde de la vie intérieure, c'est ce que nulle expérimentation avec des cartes postales ou des questionnaires ne saurait atteindre pratiquement.

Donc n'oublions pas qu'une assidue familiarité avec les grands chefs d'œuvre de l'art fait partie des moyens d'entraînement à la vie sublime. D'ailleurs de cette vie, elle n'est pas seulement un moyen mais un acte.

Il en est de même de la familiarité avec les grands paysages, avec les grandes idées, avec les grands problèmes, avec les grandes âmes.

Mais celui qui a bien lu les Quatre Évangiles, selon Phidias, Albert Dürer, Michel-Ange et Sébastien Bach ; celui qui s'est efforcé d'acquérir le genre de transcendance qu'on peut saisir dans leurs œuvres, celui-là est évidemment guéri de toute affectation. Ce n'est pas lui qui considérera comme une grave question dans l'art de vivre de savoir s'il faut du Corton ou du Pommard pour accompagner un suprême de perdreau. Nous ne permettrons de prendre cette question au sérieux qu'à l'homme qui soupe pour la première fois, après un long exil, dans une auberge au bord de la mer, avec la femme dont il est éperdument épris depuis son adolescence.

Mais ici l'épicurien délicat, l'hédoniste esthétique à la façon de Walter Pater, revient à la charge. Il dira : « S'il en est ainsi, quelle sera ma récompense pour avoir su affiner mes plaisirs ? Vous avez reconnu vous-

même tout à l'heure que les raffinements ennoblissent les plaisirs des sens. Vous devriez donc, de votre point de vue prétendu esthétique, faire l'éloge de ces raffinements. Ils me récompensent en ceci qu'un plaisir ennobli, c'est encore un plaisir et un plaisir de qualité supérieure. »

Nous reconnaissons ici un vieux sophisme, plus ancien que W. Pater ; car on y reconnaît le sophisme de Stuart Mill, dans son *Utilitarisme*, lorsqu'il parle du plaisir noble, et conclut qu'il vaut mieux être Socrate mécontent qu'un pourceau satisfait.

Ce vieux sophisme doit être démonté et exorcisé. D'abord tirons au clair ce qui concerne le plaisir. Le lecteur a sans doute remarqué que nous n'en avons pas parlé jusqu'ici. C'est que le plaisir, en lui-même, n'a aucune qualité esthétique. Il peut y avoir, il y a des plaisirs hideux. Ils le sont même parfois du simple point de vue physiognomique. Il y a, dans les *Mémoires* de Madame Roland (l'héroïne révolutionnaire) une anecdote bien instructive à cet égard. On y voit une adolescente préservée désormais contre les entreprises des jeunes gens par l'horreur que lui a donné l'air d'affreuse idiotie d'un jeune homme de ses amis, aperçu dans l'état de jouissance auquel il arrivait en prenant avec elle certaines privautés. Il est inutile d'insister sur les différentes variantes que peut prendre la laideur du plaisir, qu'il faut bien distinguer à cet égard de la joie, car non seulement il y a des plaisirs sans joie, mais à certains égards physiognomiquement, joie et plaisir sont antithétiques.

Souvenons-nous d'ailleurs que ceci ne blâme pas le plaisir mais affirme seulement qu'en lui-même il n'est pas une valeur esthétique.

Venons-en maintenant au sophisme de Mill. Logiquement, l'erreur, le sophisme pur, consiste en ceci : le philosophe ne s'aperçoit pas que sous prétexte de promouvoir l'utilitarisme, il y introduit, avec l'idée qu'il y a des plaisirs nobles, un facteur absolument hétérogène et, il faut bien en convenir, un facteur esthétique. Il ne prouve pas, comme il le devrait pour que son argument soit valable, que le plaisir noble soit plus intense ou plus durable que le plaisir ignoble. Il prouve seulement que l'introduction de ce point de vue esthétique engendre une distinction qui peut à son tour engendrer une préférence. C'est d'un point de vue étranger à l'hédonisme que se fait la condamnation du plaisir du pourceau.

Il est bien vrai que de ce nouveau point de vue, la satisfaction du porc est condamnable. L'épicurien est parfaitement en droit d'assurer qu'il ennoblit ses plaisirs, mais il en tire une conséquence fautive en disant que ces plaisirs y gagnent en valeur hédonique, en valeur de jouissance.

Ce qui est vrai, c'est que ce raffinement pallie la laideur qu'aurait sans lui cette jouissance. Il en va ici, entre le plaisir noble et le plaisir ignoble, comme il en va entre le comique, valeur esthétique, et le rire qui peut aussi être ignoble. Le comique, c'est la rédemption esthétique du risible. De même dans les raffinements culturels de la jouissance des sens, il y a une sorte de rédemption du plaisir.

Reste à la fin, dans le sophisme qu'on vient de démonter, un dernier point à réfuter et peut-être le plus important, bien que le moins immédiatement obvie. C'est celui où l'hédonisme esthétique

réclame la récompense de ses efforts d'affinement. Là il rétablit subrepticement la thèse utilitariste dont il se prétend affranchi.

Certes il est permis à l'artiste d'espérer une récompense ; que ce soient l'immortalité ou les voluptés de la gloire, mais ce ne sont pas là les véritables moteurs de l'action créatrice. Celle-ci n'a jamais été mue et guidée authentiquement que par un besoin instaurateur, c'est-à-dire par la persuasion que l'œuvre à faire méritait l'être.

Songeons à ce grand handicap des êtres, où chacun d'eux pose sa propre existence au prorata de la mesure où il la mérite. L'artiste y est l'exécuteur des hautes œuvres de cette Contre-Providence qui ne crée pas les êtres, mais leur ouvre carrière et les laisse courir leur chance, chacun selon son droit. L'artiste saisi par l'œuvre à faire, c'est-à-dire par ce droit d'un être à l'existence, s'emploie tout entier à pousser cet être vers son statut d'existence plénière. Il l'aide à s'épanouir en lui offrant en lui le terrain de son acte et en lui prêtant ses énergies dans cette expansion, inhérente au statut ontologique de l'œuvre à faire. S'il s'agit de l'homme, artiste de sa propre vie, il n'en va pas autrement.

Cet homme trouve l'emploi de ses forces dans ce mouvement vers l'épanouissement de la réalité plénière qu'il acquiert ainsi. Et surtout, redisons-le dans ces conclusions, ne tombons pas dans l'erreur ontologique grave de croire que cet être à réaliser est donné préalablement comme une énigme à résoudre, comme l'inconnue d'une équation, prédéterminée par l'équation. Car cet être à promouvoir est encore à faire et c'est seulement comme œuvre

à faire qu'il est donné. Son statut ontologique est celui de l'œuvre à faire. Et sans doute on peut dire qu'il existe, dans le mode de l'existence virtuelle. Mais on considérera qu'il y a plusieurs existences virtuelles pour un seul être. Il est bien vrai, adolescent, que tu pourrais être poète ou conducteur d'hommes ou savant, ou amant des mille et trois, et ainsi de suite. Ce pluralisme des existences virtuelles est une des grandes données du problème vital. Rien ne te dispense de la condition de n'avoir qu'une vie à réaliser. A toi de faire qu'elle soit aussi belle, aussi grande, aussi sublime que possible. Ou de renoncer à tout cela, pour adopter la condition du raté volontaire, qui ne se juge pas digne du sublime et nie son droit à l'existence supérieure. Peut-être en cela se juge-t-il bien ? Chacun est juge de son droit à l'existence. Mais assurément il n'est pas juste de se plaindre, si c'est volontairement qu'on a renoncé à l'existence sublime.

Il nous est possible enfin, terminant cette partie de notre enquête, de conclure sur l'efficacité de la morale esthétique.

Qu'est-ce que la plupart des gens attendent d'une nouvelle morale ? De nouvelles permissions. La levée de certains interdits. « Vous pouvez écraser les faibles. Vous pouvez satisfaire vos instincts sexuels. Vous pouvez refuser le service militaire. »

Que peut à cet égard la morale esthétique ? Quelles permissions donne-t-elle ?

Elle nous permet d'oser la vie sublime.

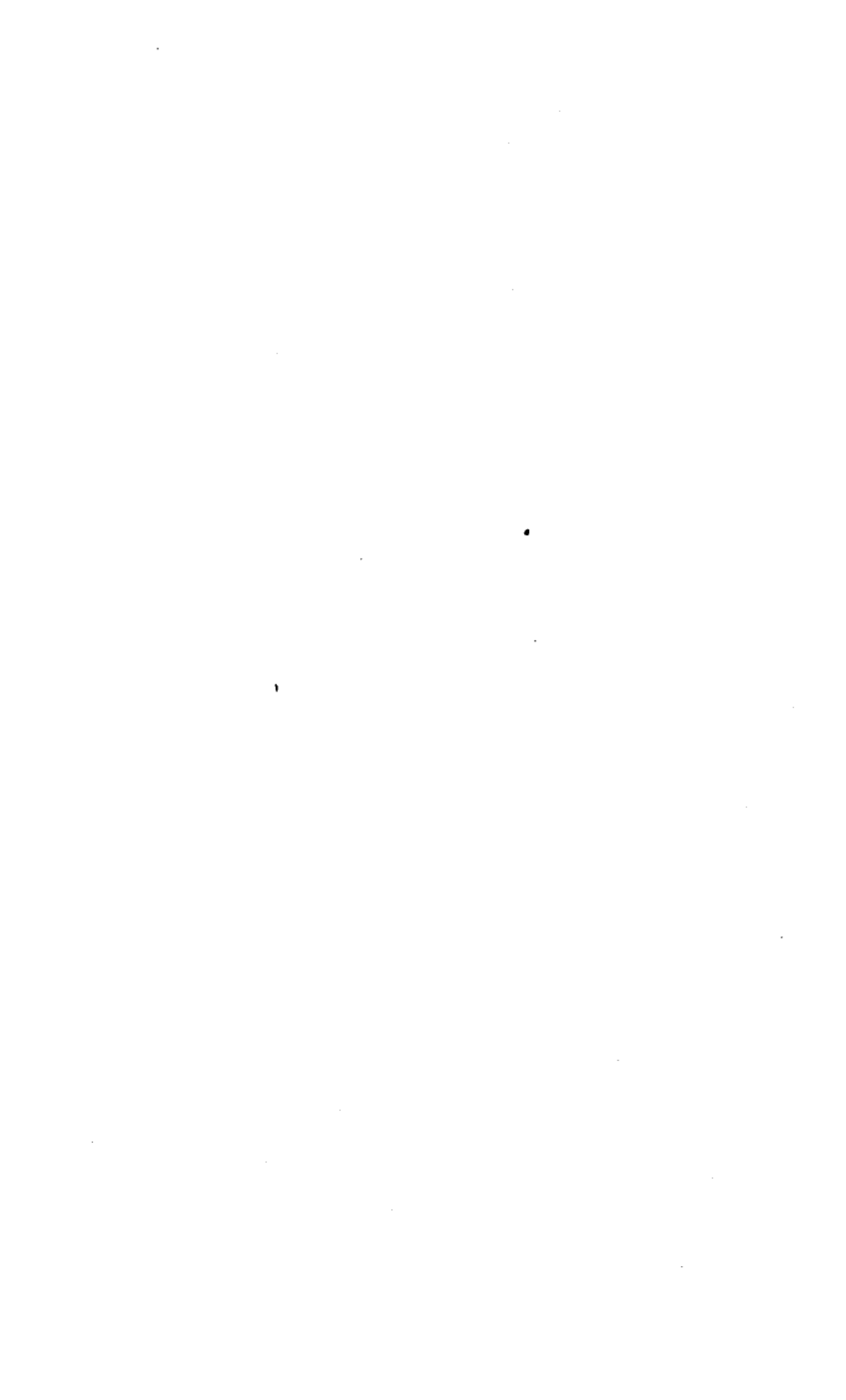
Elle nous permet d'écouter sans les entendre les conseils de la pusillanimité vitale, et de marcher vers les lieux hauts.

Elle nous délivre de toutes les situations obsessionnelles, que tissent autour de nous la médiocrité haïssable de l'existence telle qu'elle se mesure à l'échelle humaine.

Elle nous permet de porter la couronne d'herbes.

**LIVRE V**

**MORALE INTERPERSONNELLE**



## CHAPITRE I

### LES ÉVOLUTIONS ÉLÉGANTES

Dans la partie précédente nous avons envisagé les problèmes qui se posent à l'homme seul, tout en avertissant que l'homme n'est pas *initialement* seul ; et que c'est seulement pour la précision du discours que nous abordons en premier le problème de la solitude. L'homme est souvent (toujours même à certains égards, notamment quant à la vie intérieure) dans la situation de solitude. Il est donc dialectiquement pratique d'envisager d'abord à cause de leur simplicité les problèmes ainsi définis.

Maintenant — toujours pour suivre un ordre dialectiquement fécond — nous envisagerons l'homme en situation de *rencontre*, c'est-à-dire que nous considérerons une pluralité humaine non harmonisée d'avance. Ceci encore est positif et fréquent dans la condition humaine. Je suis en chemin de fer ou en avion, avec d'autres voyageurs inconnus de moi. Il se peut que je m'aperçoive avec surprise qu'un de ces compagnons de voyage est un ami, un collègue, et que peut-être nous allons au même endroit pour prendre part à une activité commune. En ce cas nous avons entre nous une sorte d'harmonie préé-

tablie. Mais hors de ce cas exceptionnel je suis en état de rencontre fortuite avec mes compagnons de voyage. Sans doute on peut faire valoir que néanmoins mes relations avec ces inconnus sont déjà préstructurées : nous sommes du même pays, nous parlons la même langue, nous avons la même éducation, etc., etc. Il n'en reste pas moins toute une zone de rencontre, sinon hostile, tout au moins sauvage, non harmonisée. Si mon voisin est, comme on dit « sans gêne », il s'assurera la meilleure place en la prenant en hâte, il maniera les moyens d'aération ou de chauffage sans se concerter avec moi, il s'occupera de façon bruyante, et ainsi de suite.

Sans doute la politesse et ce qu'on appelait jadis la bonne éducation constituent un système préfabriqué de relations harmonisées. Mais tous ne le respectent pas ; et en tous cas ce n'est qu'une ébauche, laissant une vaste zone conflictuelle de concurrences et de brutalités. Il est impossible dans l'état actuel de la question, de partir de l'hypothèse de relations humaines totalement harmonisées d'avance par la société. Impossible, mais non pas utopique : certes la morale esthétique peut espérer parvenir à une telle harmonisation. Et précisément l'effort qu'elle peut faire en ce sens exige qu'elle prenne comme situation initiale l'absence de cette harmonie préétablie. C'est ce que nous voulons faire ici, en parlant de « morale interpersonnelle ». Nous répétons qu'en mettant les questions dans cet ordre, nous ne postulons nullement un ordre ontologique plaçant l'homme seul avant l'homme social. Nous inventerions des situations humaines ; et nous les étudions esthétiquement par ordre de complexité croissante.

Nous le savons déjà : l'homme malgré sa solitude congénitale, n'est jamais pratiquement seul. Il vit parmi les hommes. Malgré cela, il reste solitaire en ceci qu'il est individu.

On n'échappera pas à cette donnée du problème : l'homme qui a entrepris d'être et qui se met en œuvre reste inéluctablement solitaire en ceci que, comme tout être individuel, il se pose séparément.

Situation bien connue dans la philosophie. Il y a un problème traditionnel de l'existence séparée. Le gnosticisme alexandrin, nommément le néoplatonisme plotinien, posait très éloquemment le problème. Il représentait le monde comme travaillé par deux immenses courants : d'une part la hardiesse téméraire, qui pousse chaque être à se poser à part en se séparant de l'Un, et d'autre part la grande nostalgie qui leur fait désirer le retour vers l'Un et l'anéantissement de l'existence séparée, par renoncement à la coupable témérité, principe de séparation.

Ce grand schéma ontologique, très poétique, et coïncidant effectivement avec des données profondes du problème, donne une expression mythologique à une situation dans l'être dont chacun de nous fait plus ou moins l'expérience. Pour poser selon ce schème mythologique la situation morale que nous considérons, on dira (simple fiction d'exposition) ce qui suit : dans le grand handicap des êtres, chacun n'existe que séparément par sa propre ardeur à être, par la manifestation de ce droit à l'être qui a pour mesure ce qu'il est dans cette existence plénière qu'il s'efforce de poser.

Là intervient la vaste et foncière concurrence des

êtres, basée sur l'impossibilité pratique. Donnée inéluctable, dès lors qu'on a pris originellement chaque être à part comme œuvre à faire pour lui-même, lui incombant en raison de ce droit à l'être qui le pose comme être. Car tous les êtres ensemble ne sont compossibles qu'à condition de constituer un Cosmos. Ce qui ne saurait être donné d'avance, dès qu'on a considéré l'existence comme se posant elle-même et non comme octroyée par un Démonstrateur, promulguant ce Cosmos avec une harmonie pré-établie.

Pour abandonner cet exposé mythologique, il faut se mettre en face du fait pratique ; et c'est la situation suivante, laquelle est esthétique.

L'homme tel que nous le trouvons initialement est son propre démonstrateur. Il est l'artiste de son être et de sa vie ; ayant, selon la situation artistique de base, à employer pour son œuvre les matériaux disponibles. Cette disponibilité n'est pas indéfinie. La concurrence vitale est l'aspect obvie de cette finitude des disponibilités. Imaginons des fourmis tentant chacune à part soi de construire une fourmilière et tirant chacune de son côté sur la brindille qui peut y servir. Chez les termites, cette lutte autour des brindilles n'existe pas, parce qu'il y a (et c'est fort mystérieux) une harmonie préétablie. Deux insectes travaillent séparément à élever la base d'une arca-ture ; et finalement les deux fragments se rejoignant se complètent architectoniquement selon la courbe qu'exige la termitière finie. Rien de tel chez l'homme initialement libre ; c'est-à-dire assumant personnellement l'œuvre à faire et se posant selon cette assumption. La liberté qu'on considère ici est, nous le

savons, la liberté instaurative. Les deux hommes travaillant chacun de son côté ne peuvent être dispensés de se concerter s'ils veulent faire œuvre commune. Nous examinerons dans la dernière partie de cette étude les questions que posent ces concertations et ces œuvres communes. Mais nous rencontrons d'abord et maintenant l'homme antérieurement à la concertation, et se trouvant vis-à-vis des autres dans la seule situation de rencontre ; laquelle, en raison de la finitude des disponibilités, constitue aussi une situation de concurrence. Comme illustration artistique, imaginez un homme, son violon en main, entreprenant dans la spontanéité de son cœur, de se jouer à lui-même une phrase du deuxième quintette de Fauré ; et qui trouve en face de lui au même instant dans la même salle un trompettiste entreprenant de lancer l'air célèbre des trompettes d'*Aïda*. On admettra sans difficulté que ces deux libertés ne seraient pas concertantes (1).

Dans cet univers des libertés non spontanément concertantes il peut se produire, esthétiquement, des effets heureusement pittoresques. Mais reconnaissons qu'ils n'interviendraient guère sans quelque arrangement concerté. Dans le ballet des *Fâcheux*, il faut que les évolutions des danseurs soient sans cesse contrariées par un « fâcheux » qui les gêne ; et pourtant il faut qu'il en résulte un certain pittoresque artistique. Cela ne peut se faire sans art.

(1) Ma supposition n'est pas gratuite et casuistique. Il y a des faits de ce genre. On peut le constater à l'église de la Nativité à Bethléem quand plusieurs des confessions chrétiennes qui s'en servent célèbrent simultanément, sans concertation, leurs offices.

Quand le musicien John Cage, dans les partitions de ses œuvres orchestrales, ordonne par un signe particulier à ses exécutants instrumentaux de faire à tel endroit telle action improvisée et insolite, comme de taper sur le bois du violon, de fermer avec bruit le couvercle du piano, et ainsi de suite à leur gré, l'excentricité musicale imprévisible qui en résulte est un effet de l'art, étant placée volontairement par le compositeur à un endroit choisi de sa composition.

Il est donc clair que l'homme libre, voulant évoluer esthétiquement parmi d'autres hommes également libres, commencera par s'assigner d'éviter des chocs inesthétiques, et se donnera cette consigne : « Pourquoi te heurter aux autres hommes ? Évolue sans les heurter ; c'est une question d'élégance. »

Que l'élégance soit une catégorie esthétique positive, il n'en faut pas douter. Dans les formes naturelles c'est elle qui donne tant de prix parfois à une petite fleur sauvage, à un félin, et non pas seulement à un félin jeune et petit mais aux plus grands : qu'on songe au tigre du poème de Blake. Dans les mouvements, elle est proche de la grâce et s'en distingue pourtant par quelque chose d'un peu plus sec, d'un peu plus choisi, de plus raffermi ; moins de tendresse et moins d'abondance, mais plus d'exactitude affinée. Son défaut parfois, ou plutôt les fautes d'interprétation auxquelles elle peut donner lieu, c'est que ce qu'elle a de choisi et de sélectif peut se confondre avec des sélections sociales purement conventionnelles ou étrangères à l'esthétique, comme lorsqu'on appelle femme élégante une femme dont non seulement les vêtements, l'allure corporelle et le visage

aurant cette finesse dans la grâce et cette exactitude dans la perfection, mais aussi qu'on reconnaîtra à ces signes pour appartenir à une classe sociale censée constituer une élite et dans cette élite, à celles qui réalisent le mieux les exigences de la mode et de l'actualité.

Mais si on se met en garde contre les aberrations de cette élégance conventionnelle, il reste indéniable que la catégorie esthétique d'élégance peut avoir beaucoup de valeur, tant dans le vêtement d'une femme que dans le mouvement d'un sportif, ou dans la ligne d'une mélodie ou dans une démonstration mathématique ; et donne beaucoup de prix à ce qui la fait éclater aux yeux ou à l'esprit.

Même en écartant rigoureusement cette collusion fréquente entre élégance esthétique et élégance de convention sociale, il n'en reste pas moins que cette catégorie a une affinité très intime avec le domaine des relations inter-humaines. L'inélégance des chocs, des interventions perturbatrices de fâcheux, et des incertitudes pratiques dans les réactions entre les personnes, contraste absolument avec cette réussite immédiate, cette absence de toute exubérance et de toute approximation, qui caractérise l'élégance mélodique des formes et des mouvements.

Posons donc que l'art de vivre, dans le domaine des relations interhumaines, s'établit d'abord dans cette atmosphère esthétique de l'élégance formelle. Pensons à cette sorte d'affabilité pure et aérienne qui règne à la cour du duc exilé dans la forêt des Ardennes. Mais ne laissons pas d'approfondir.

## CHAPITRE II

## FORMALISME OU BAGARRE

La morale esthétique, loin de condamner et de blâmer l'existence d'un certain formalisme dans les relations interhumaines, tend plutôt à l'encourager.

On observera que sur ce point cette morale ne s'écarte guère des prescriptions que fournirait d'autre part en morale un utilitarisme bien entendu.

Théophile Gautier, dans son voyage en Espagne, fut frappé de l'extrême politesse qu'avaient entre eux des hommes des plus basses classes, et sinon à proprement parler des mauvais garçons, du moins des hommes qui portaient la navaja dans la guêtre et se montraient facilement prêts à s'en servir contre quiconque leur manquerait d'égards. Et le bon Théo observait judicieusement que rien ne rend plus attentif aux égards qu'on se doit entre hommes, que la présence de la navaja dans la guêtre.

Assurément là où les relations humaines sont bien rodées, la navaja n'intervient plus. Du point de vue esthétique, est-ce un bien, est-ce un mal que la suppression de la navaja? Nous examinerons en temps utile cette question. Mais en tous cas, l'existence, grâce à ce rodage, de relations interhumaines bien huilées fonctionnant sans grippage et sans heurts, est esthétiquement un bien.

On pouvait retrouver la même attention aux égards

du temps où les mœurs sociales admettaient et réglementaient parmi les Européens le duel. Loin de nous l'idée de regretter ce temps et d'approuver la barbarie du combat singulier. Mais ce mal avait en contre-partie un bien, qu'on pourrait réaliser sur d'autres bases ; c'est que les hommes évitaient avec plus de soin que maintenant les manières injurieuses, les grossièretés, les heurts sociaux. Au temps où un journaliste était tenu d'avoir les armes bien en main et d'aller sur le pré pour une phrase plus ou moins insultante, on y regardait davantage avant d'insulter. De plus le formalisme des règles de l'honneur, telles qu'on les concevait alors, avait cet avantage de tracer avec précision le chemin à suivre pour faire arbitrer les cas où une réparation devait intervenir, et d'en définir les formes.

Le duel, encore une fois, mis à part et condamné, du moins ce genre de formalisme introduit et maintient efficacement l'élégance des relations inter-humaines ; et tout ce que nous voulons dire ici, c'est que ce formalisme en soi reste esthétiquement souhaitable par lui-même, toutes ces sanctions sanglantes étant abolies.

Dans un domaine différent R. Kipling observe à propos des pêcheurs de Terre-Neuve : « Les hommes qui sont accoutumés à manger à de toutes petites tables par des tempêtes hurlantes ont des habitudes de table d'une propreté et d'un raffinement curieux. » Redisons-le : ces raffinements ne sont pas seulement une assurance contre les accidents prêts à intervenir, ils sont en eux-mêmes esthétiquement recommandables.

Répétons qu'il y a convergence ici de l'esthétisme

et d'un utilitarisme bien compris. L'avantage de l'esthétique est d'aller d'emblée à un résultat qui par l'autre voie s'obtient onéreusement, au prix de toutes les catastrophes qu'engendre la « méthode des essais et des erreurs », comme on dit en psychologie animale.

Et nous avons ainsi une illustration de ce qui a déjà été dit à propos de la distinction entre la liberté négative et la liberté instaurative. Car c'est la liberté conçue comme absence de toute contrainte qui conduit le trompettiste dont nous avons parlé tout à l'heure à emboucher son instrument sans égards pour le violoniste qui joue de l'autre côté de la salle : comme elle engage aussi l'homme à table d'hôte à se moucher dans la nappe et à prendre les deux cuisses du poulet, et le danseur à tirer à coups de revolver sur le pianiste quand celui-ci manquant la mesure interrompt sa danse avec l'entraîneuse du *saloon*. Le formalisme qui interdit toutes ces actions constitue une esthétisation des relations inter-humaines, aussi directement souhaitable que celle qui résulterait empiriquement de la crainte de la navaja, du bris de la vaisselle par la tempête ou du choc d'un des tabourets du bar.

Reste l'observation fondamentale : le coup de navaja a sa beauté (voir le duel au couteau dans Mérimée)! Et la bagarre dans les saloons a son dynamisme sauvage : voir tous les films où, à un certain moment, ces sortes de bagarres étaient un cliché inévitable.

Mais prenons garde : c'est dans Mérimée ou chez Jack Conway que le duel au couteau ou la bagarre d'estaminet ont de la beauté. On aurait tort de sou-

tenir à ce propos l'idée d'une responsabilité de l'art. C'est le manque d'éducation esthétique qui pousse un lecteur mal informé à croire que la beauté littéraire de la description de la bataille de Waterloo dans la *Chartreuse de Parme*, ou celle de la bataille d'Austerlitz dans la *Guerre et la Paix* de Tolstoï font de ces morceaux de bravoure des apologies de la bagarre. On doit reconnaître qu'en effet de telles figurations ou de tels textes sont dangereux pour les béotiens, habitués à juger de la beauté du tableau par le sujet traité, et inaptes à distinguer le talent de l'artiste dans la mise en œuvre de son sujet, d'avec une valorisation directe de ce sujet. Ce fut toujours l'ineptie de la censure de croire que Baudelaire en figurant des lesbiennes préconise leur vice ou que Manet en peignant Olympia fait l'éloge de la courtisane.

Pas plus que le ballet des *Fâcheux* ne fait l'éloge des danseurs qui se heurtent au hasard par accident.

Ne nous laissons pas de redire que la morale esthétique comporte dans ses ascèses une bonne éducation esthétique. L'art n'est pas responsable des erreurs des béotiens.

Mais avons-nous bien le droit d'opposer la réalité à son expression artistique quand nous visons à poser un art de vivre, donc à abolir la distinction entre la vie et l'art ?

Difficulté sérieuse. En morale esthétique l'homme ne peut se distancier du rôle qu'il joue. Peut-il, si tout va mal, retirer son épingle du jeu en prétextant que ce n'est qu'un jeu ?

Dans l'art de vivre il n'y a pas de théâtralité, au sens de ce mot qui implique fiction. Tout y est

fait, comme on dit « en dur ». Les poignards y sont vraiment aigus, les foudres n'y sont pas des fusées guidées par un fil de fer ; et l'homme qui meurt perd réellement et définitivement la vie. Il ne se relève pas quand le rideau est baissé, pour aller trinquer dans une loge avec son assassin.

Or ceci résout la difficulté rencontrée. Cette réalité du jeu, dans l'art de vivre, oblige le meneur du jeu à tenir compte de toute la réalité des accessoires et des événements.

Quand l'âne qu'on amène sur la scène, dans une opérette, relève la queue et commence à faire du crottin sur les planches, le public rit de bon cœur. Il rit parce que les crottes, elles, sont vraies, et qu'il est bizarre qu'un âne d'opérette fasse des crottins vrais. On demande à bon droit si c'est dans le rôle... Mais il est certain d'autre part que le metteur en scène qui fait appel à un âne vrai le prend en charge dans toute sa réalité, y compris son pouvoir de faire des crottins. Et pareillement l'assassin devra savoir, comme on le voit dans tant de romans ou de pièces policières, qu'il prend en charge un vrai cadavre.

Cette coalescence du réel, cette obligation de le prendre par fragments, soit, mais par fragments formant un tout ; et par exemple le meurtre avec tout son sang, la bagarre avec les têtes cassées, le mobilier détruit, les glaces brisées, les dégâts à supporter le lendemain, obligent à une sérieuse reconsidération de la question.

On dira encore : qu'importe la note à payer ? Ce n'est pas une considération esthétique.

Soit encore. Il est vrai qu'il n'y a à tenir compte que des considérations esthétiques dans le problème

que nous envisageons. Mais c'est en appréciant esthétiquement les faits dans leur réalité toute entière, et non dans une image apprêtée et sélectionnée. Quiconque étudiera sérieusement le problème posé par le titre humoristique bien connu : « De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts », devra se préoccuper de l'esthétique du cadavre, de celle du sang répandu, de la tache sur le plancher, et ainsi de suite. Quand Eviradnus, ayant fait tomber Joss et Zéno dans l'oubliette, se félicite que la chose n'ait pas fait une goutte de sang ; ou quand M. de Béville conseille à Mergy de se battre en caleçon rouge parce que le sang n'y paraît pas, et que cela est plus propre, ou que Hernani présente la même considération, relative à la pourpre impériale, ce sont là des considérations esthétiques. Il est vrai que Mérimée et Hugo s'amuse de la saveur qu'il y a à réduire à cet aspect d'harmonie des couleurs des problèmes que la morale usuelle semble poser sur un terrain beaucoup plus tragique. Mais je répète que la morale esthétique doit accepter de les poser sur ce terrain le plus sérieusement du monde. Et ce faisant on voit immédiatement qu'il ne faut pas examiner une image fictive et arrangée de ces faits, mais leur apparence en présence réelle. Nous retrouverons ces problèmes quand nous aurons à examiner, en esthétique sociale, le problème de la guerre. Mais de ce problème dès maintenant on peut dire ceci :

C'est un fait étrange, horrible, de constater combien l'art a sans cesse glorifié la guerre. Mais on observera aussitôt que le plus souvent ces images de la guerre n'en donnent que des extraits choisis ; rares étant les artistes qui, comme Callot ou comme

Goya, en ont montré les aspects affreux ; et qu'enfin, si nous avons pu citer tout à l'heure Stendhal et Tolstoï, ce qu'il y a de beau dans leurs écrits, c'est d'avoir démystifié la guerre et d'avoir conté l'aventure morale des héros perdant sur le champ de bataille leurs illusions sur ce qui leur paraissait faire la beauté de la guerre. Si nous revenons de là à la question de la bagarre nous reconnaissons volontiers que l'art cinématographique n'est peut-être pas tout à fait étranger à la valorisation qui tente un certain nombre de contemporains, d'une esthétique de la violence et de la sauvagerie.

Mais il n'est pas vrai que l'intérêt artistique des représentations de la rixe ou de la bagarre conduise à leur valorisation réelle. Car, même en écartant conformément à l'objection l'opposition esthétique de l'art et du réel, il n'en reste pas moins que la beauté de l'image artistique n'implique nullement une valorisation inconditionnelle des mêmes faits dans le réel, lorsqu'il y a entre les deux une différence structurale foncière entraînant une sorte de *parallaxe esthétique*.

Car sans quitter le domaine strictement esthétique, cette différence est évidente. Elle repose sur ce fait esthétique majeur : l'inhérence du point de vue à l'œuvre.

Cette question du point de vue essentielle dans tous les arts, y compris dans l'art littéraire où elle est dominante. Elle y est trop souvent ignorée ou négligée. Il est vrai que l'art cinématographique a attiré sur elle l'attention, parce que dans cet art elle est techniquement et matériellement mise en évidence par son incarnation dans la position du

*Kinoglaz*, du Ciné-Œil, comme disait Dziga Vertoff, par la position de la caméra. Mais je le répète, elle existe dans tous les arts ; et on peut aussi bien la discerner dans un roman de Butor que dans une nouvelle de Mérimée. La bagarre vue sur l'écran par un spectateur assis dans son fauteuil est aussi différente de celle que voit celui qui y prend part dans la salle de l'estaminet que sont différentes la bataille de Waterloo vue par Fabrice del Dongo (ou par Stendhal à travers Fabrice) et la bataille de Waterloo vue par Cambronne (1). Bien entendu selon un gros bon sens matériel dont on ne peut faire entièrement fi, il y a ceci que l'homme dans son fauteuil sait fort bien qu'il est à l'abri et que les bouteilles qui volent en l'air dans l'estaminet ne peuvent l'atteindre, ni les coups de revolver. Mais cette considération grossièrement pratique ne pèse pas en regard de la différence de structure esthétique des images vues de tel point de vue ou de tel autre. Il n'est pas besoin d'exposer longuement cette loi artistique du point de vue. Rappelons seulement que le point de vue est inhérent à l'œuvre ; au tableau par exemple. Il ne faudrait pas croire que le peintre se trouvant par hasard sur la rive gauche de l'Arno Florence lui apparaît alors fortuitement sous tel ou tel aspect. Ce qui est vrai, c'est que le peintre s'est placé sur ce point afin que Florence lui apparaisse sous cet aspect ; et que même il n'est pas obligatoire que le

(1) L'erreur esthétique de ne pas tenir compte de la parallaxe entre un fait vu dans la réalité et le même fait présenté dans l'art est en quelque sorte parallèle à cette faute logique, dénoncée par exemple par Wittgenstein, de « prédiquer de la chose ce qui résulte du mode de présentation ».

peintre s'y soit placé de son corps : il peut s'être contenté de s'y placer en esprit. Raphaël peignant Héliodore chassé du Temple ne s'est placé qu'en esprit sous la haute voûte du vaste édifice, afin d'y ordonner en vue plongeante toute la scène qu'il réalisait. C'est aussi en esprit que Flaubert s'est placé tantôt avec le guetteur sur le faite du palais du Suffète, tantôt dans les salles et tantôt dans les jardins, comme cela *est inhérent à son récit même*.

Or en faisant état ici de la question du point de vue nous rencontrons une grande et très substantielle région de l'étude que nous avons à faire. En effet il est très frappant, très important de considérer qu'en introduisant ici la pluralité des personnes nous avons introduit la pluralité des points de vue.

Quand nous parlions de la vie intérieure, nous faisons état, esthétiquement, d'une structure à point de vue unique et impartageable. Notre vie intérieure n'apparaît directement qu'à nous seuls. Mais reconnaître la présence concrète d'autrui c'est reconnaître que, directement par notre corps ou nos actes visibles ou indirectement par inférence et hypothèse, nous apparaissions à autrui.

Entendons bien qu'il y a ici un glissement progressif de nous à autrui, glissement que les moralistes aussi bien que les métaphysiciens ont toujours peine à effectuer.

Concluons pratiquement, sur cette question de la bagarre. Ceux qui se laissent prendre à une valorisation soi-disant esthétique de la bagarre sont des naïfs qui méconnaissent la parallaxe esthétique, et ne se rendent pas compte que ce qu'ils considèrent avec sympathie *de l'intérieur*, comme un chaud

brouillard mental que le plaisir de tout casser illumine d'une belle lueur rouge, donne de l'extérieur une image bien laide de soufflerie mentale hurlante et titubante, dégrisante pour qui pourrait s'y voir en miroir, dans ce rôle d'ilote ivre.

Bien loin d'inciter à la bagarre, une esthétique lucide la démystifie et la fait tomber à plat.

Et tenons compte, sur le plan théorique, de l'énorme pas en avant que nous venons de faire en introduisant dans cette morale interpersonnelle le principe esthétique de la pluralité des points de vue et de la possibilité d'éliminer cette pluralité par l'adoption d'un point de vue supérieur.

### CHAPITRE III

## L'HOMME ET SON IMAGE

Certains moralistes reprochent gravement aux hommes, comme une puérité et une absurdité, de s'attacher comme à une sorte de fantôme sans consistance et sans véritable communauté d'être avec eux-mêmes, à ce qu'ils sont pour autrui. Pascal disait : « Nous voulons vivre dans l'idée des autres d'une vie imaginaire... Nous travaillons incessamment à embellir et conserver notre être imaginaire et négligeons le véritable. » Il y voyait la marque du « néant de l'homme ». Déjà Epictète avant lui (on sait que Pascal

l'avait beaucoup lu) raillait ceux qui mettaient leur ambition à « être nommés dans l'édit du préteur » — un moderne dirait : à avoir leur nom mentionné dans le journal. « Seras-tu là, disait sarcastiquement Épicète, auprès de tous ceux qui liront le journal (pardon, l'édit du préteur), pour leur dire : c'est moi dont le nom est écrit là? ».

Ce rigorisme est assez peu esthétique. Bien des hommes ont été tourmentés du désir de cette chose impossible : se voir eux-mêmes tels qu'ils apparaissent à autrui. Et cette curiosité n'est pas esthétiquement de mauvais aloi. C'est celle de surprendre par un témoignage précis et de corriger la parallaxe inter-humaine. Nul homme, s'il se place résolument au point de vue esthétique, ne peut se désintéresser de l'image de lui qu'il donne. Il en est solidaire, et jusqu'à un certain point artistiquement responsable.

Sans doute il peut y avoir excès dans l'attention à son propre reflet. Je me souviens qu'un jour, conversant avec un collègue, je m'étonnais de ne pouvoir rencontrer son regard. Je le pris d'abord pour un de ces hommes qui par timidité ne peuvent regarder en face leur interlocuteur. Puis je m'avisai que, dans le vestibule où nous nous trouvions, il y avait un grand miroir. Et je m'aperçus que tout en me parlant, il ne cessait de se regarder lui-même dans la glace.

De telles constatations ouvrent tout à coup des perspectives en grande profondeur sur le psychisme d'autrui. On peut y voir sans doute un symptôme de complaisance en soi, mais plus encore un symptôme de faiblesse. Un tel homme faute d'avoir en intériorité un suffisant *self-feeling*, ou sentiment de lui-même, se saisit et se rassure en s'appuyant sur son image. C'est

aussi un signe de juvénilité résiduelle. L'homme de cinquante ans qui en parlant se regarde dans la glace est un homme qui n'a pas su réaliser de métamorphoses intérieures depuis son âge de seize ans.

Mais le vrai miroir dont il s'agit ici, c'est le regard d'autrui. Cette image-là ne nous est jamais directement sensible. Mais dans la mesure où on peut approcher d'une telle vision, elle n'est pas inutile à l'art de vivre.

Elle comporte assurément une dévaluation foncière : la destruction du privilège que nous donne notre propre point de vue.

Notons bien que se reconnaître au miroir, je dis physiquement, est une opération mentale d'une certaine altitude : un chat, un oiseau en sont incapables ; mais un singe supérieur peut le réaliser. L'oiseau au miroir croit de bonne foi (et même de tout son corps, car cela a des conséquences physiologiques) qu'il a un compagnon. Le chat comprend qu'il y a là quelque chose qu'il ne comprend pas, et se désintéresse, en affectant de l'indifférence. Mais cela rend le singe pensif. Tâchons de n'être pas inférieurs au singe.

Dans ce miroir psychique d'autrui, où la dévaluation due à la parallaxe interhumaine est inévitable, il est naturel et même louable esthétiquement de chercher à améliorer sa propre image. Assurément certains hommes font maladroitement et absurdement cette tentative. Le « poseur » est l'homme qui s'y essaye d'une façon particulièrement maladroite. Si ce poseur est esthétiquement condamnable, ce n'est pas parce qu'il cherche à mentir. Le mensonge de vouloir se montrer à autrui autre qu'on est peut être héroïque et sublime. Dans une situation catastro-

phique, l'homme bourrelé de craintes et d'incertitudes qui fait beau semblant et s'efforce de paraître calme et sûr de soi pour rassurer ceux qui l'entourent et comptent sur lui, cet homme est assurément digne d'admiration.

Le double tort esthétique du poseur, c'est d'abord la maladresse de son mensonge (sans quoi il ne serait pas démasqué) ; c'est ensuite que le plus souvent il méconnaît son public et en cherche l'admiration là où elle ne saurait se produire ; tel un homme qui s'obstinerait à jouer du Bach ou du Wagner à des gens qui n'aiment que la musiquette.

Mais la suprême faute esthétique ici, c'est de se diminuer soi-même en se regardant pour s'y conformer dans le miroir dévaluant d'un public inférieur. C'est un droit absolu pour l'artiste, de récuser son public, ou du moins de le choisir, pour ne pas s'amoin-drir en cherchant ses applaudissements.

L'art de vivre, ici, prescrit à son adepte de choisir son miroir, c'est-à-dire, tenant compte de ce que H. Nédoncelle appelle la « réciprocité des consciences », de n'admettre comme image authentique de soi-même que celle qui vous valorise assez pour qu'à s'y conformer on s'avance dans la vie sublime.

Car malgré cette dévalorisation inévitable due à la parallaxe, il n'en reste pas moins qu'il y a souvent chez autrui des reflets valorisants de nous-mêmes. Et c'est ces reflets qu'il s'agit de discerner.

Et qu'on ne pense pas que de tels reflets soient rares. On est beau dans un regard de confiance. Sans qu'on puisse nous accuser ici d'optimisme nous affirmons qu'il est plus fréquent de décevoir l'espoir d'autrui que de ne pas rencontrer cet espoir. Quelle

créature humaine oserait affirmer que personne n'a jamais espéré d'elle une aide, un conseil, un exemple ?

Si vous êtes sincère vous devez plutôt avouer qu'il vous est arrivé de vous voir demander aide, et d'avoir refusé cette aide, par paresse, par lassitude ou pour avoir pensé que celui ou celle qui vous demandait cette aide n'y avait pas droit. En morale esthétique, a droit sur nous quiconque nous voit plus grand, plus fort, plus lucide, plus beau que nous ne sommes.

#### CHAPITRE IV

### DÉRECHER DE L'INDIFFÉRENCE

Nous venons de voir que nul homme pratiquant la morale esthétique n'a le droit d'être indifférent à son image dans le psychisme d'autrui.

Mais quand nous traitons de l'homme isolé vis-à-vis de lui-même, nous avons noté comme une clause importante de son art de vivre le maniement de l'indifférence envers certaines données de l'entour cosmique.

Y a-t-il là contradiction ? Aucunement. Mais il faut en conclure qu'il y a un aménagement esthétique de l'indifférence.

Nous avons vu que dès l'abord, les relations esthétiques interhumaines venaient se placer sous la catégorie d'élégance, très proche de celle de la grâce. Or cette catégorie comporte essentiellement cet aménagement esthétique de l'indifférence.

La catégorie d'élégance exclut foncièrement le pathétique. De bons patineurs évoluant sur la glace

avec le souci de ne pas se heurter entre eux n'y procèdent avec élégance que si la liberté ludique qu'ils y apportent s'accompagne d'un certain air d'indifférence. Elle s'évanouirait aussitôt si celui qui voit venir l'autrui dangereux donnait des signes de terreur, puis, l'ayant évité, des signes exubérants de joie ou de soulagement. L'absence de trouble, l'aisance et l'air indifférent avec lequel il l'évite, air qui atteste la certitude de réussir l'évolution nécessaire, est indispensable à l'élégance de cette évolution. Michel Bouet (1), qui dans ses excellentes analyses du fait sportif se montre très attentif aux considérations esthétiques, a passé assez cursivement sur le rôle, dans la conception même du sport, de cette abolition du pathétique ; bien qu'il ait très à propos noté (p. 218) l'intervention de la « sérénité » de l'homme bien équilibré dans la réussite du skieur. « Il entretient à chaque instant, ajoute-t-il, la balance juste entre son corps passif (qui est toutefois au principe de la vitesse) et son corps actif contrôleur de sa trajectoire. Promptitude et improvisation continuelles sont les qualités requises pour cet équilibre subtil ». Nous n'y pouvons ajouter qu'une chose, c'est que l'élégance sportive de l'action de ce bon skieur procède fondamentalement de cette apparence de certitude et de sérénité qui atteste le jeu bien joué, l'équilibre subtil sans cesse assuré par cette improvisation continuelle. On sait encore tout ce que le sourire technique de la danseuse ou de l'équilibriste ajoute à la grâce de leurs mouvements en anéantissant toute angoisse ou toute incertitude.

(1) Michel BOUET, *Signification du sport*, Éd. Universitaires, 1968.

Buytendijk est assurément dans le vrai quand il montre le football construit autour du thème *agressif* du « coup de pied », mais il faut ajouter qu'il est essentiel au fait sportif que cette agressivité originelle soit nettement abolie et transformée en une compétition sans haine. Le joueur de rugby qui « plaque » l'adversaire avec le désir de lui faire mal, ou celui qui l'évite de peur des coups, manquent également à l'élégance sportive. Et certainement l'esprit sportif dans les relations interhumaines est précieux par le facteur esthétique qu'il y assure ; facteur assurément lié à cette sérénité, à cette certitude dans l'ajustement improvisé des relations entre soi et les autres, qui engendre cette esthéticité par l'élégance.

C'est une des grandes puissances de la catégorie esthétique d'élégance d'être l'attitude qui abolit l'angoisse.

Mais d'autre part il ne faut pas perdre de vue tout ce que cette élégance comporte de participation à autrui, d'effort pour le deviner et pour faire intervenir un principe médiateur.

Ce patineur qui par une élégante inflexion de son arabesque, évite le choc d'un compétiteur, a calculé mentalement l'arabesque de ce compétiteur, et cessant de le considérer comme un fâcheux, s'est mis au point de vue d'une sorte de meneur de jeu supérieur, qui les tiendrait tous deux en main et leur prescrirait leur commune évolution. Innombrables sont les situations humaines concrètes où on peut discerner cette élégance. Elle peut apparaître dans toute compétition. On sent combien il est déplorable de voir deux concurrents (par exemple à un fauteuil académique) dire du mal l'un de l'autre et chercher mutuellement

à se nuire. L'évidente élégance de celui qui, dans ses visites académiques, rend à l'occasion un juste hommage à son concurrent n'est pas seulement une efficace *captatio benevolentiae*, c'est aussi un témoignage frappant de son aptitude à se placer à ce point de vue élevé, d'où il pourra juger d'un même coup d'œil la double arabesque de deux destinées.

C'est de ce même point de vue élevé que peut intervenir l'indifférence, agissant pour distanciation.

Ne nous laissons pas de redire ce grand principe esthétique de la solidarité du spectacle et du spectateur. Il faut se faire Chérubin pour admirer comme il faut la Comtesse (Almaviva voit qu'elle n'est plus toute jeune) ; et se mettre sur la rive droite de l'Arno pour admirer intégralement Florence.

Le choix du témoin est inhérent à la valeur du spectacle. C'est pourquoi l'image de nous-même dont nous pouvons nous dire solidaire comporte une évaluation du témoin, solidairement au spectacle. Si un homme attend de moi un passe-droit, s'il admet que je dois voter automatiquement pour lui, quel que soit son concurrent parce que nous avons été élèves du même lycée ou collègues dans le même établissement, il est un de ces miroirs dévaluateurs dont il a déjà été question. Le tenir courtoisement à distance est le fait d'un authentique art de vivre. Le miroir déformant des âmes mal faites ne donne pas de nous une image authentique. L'animadversion des médiocres ou des haineux peut même parfois, comme une épreuve en négatif, faire entrevoir un haut reflet de nous-mêmes. Ne pas oublier qu'il s'agit d'un négatif.

Rappelons-nous que l'usage actif de la liberté ins-

taurative nous commande une sélection entre les données cosmiques que nous acceptons ou que nous refusons. Nous verrons bientôt — car il est temps d'aborder ces questions — qu'il est des relations humaines privilégiées. L'amour ou l'amitié nous font accepter d'avance comme solidaires de nous les arabesques vitales de certains autres ; mais seulement de ceux-là. Du fait même que ceux-là sont privilégiés, d'autres et en principe tous les autres sont exclus du privilège. L'indifférence est gardienne du privilège. Sous forme de courtoisie, elle tient à distance celui qui n'a pas droit à pénétrer dans le sanctuaire. Le point de vue esthétique implique distanciation et sélection : il n'adopte pas la perspective faussement attirante d'une sympathie universelle. Les perspectives qu'il ouvre dans le réel sont des perspectives choisies. Il permet, nous l'avons vu déjà, une amitié avec un arbre, il ne permet pas l'amitié avec un être vil. Certes, bien compris, il étend immensément notre existence, mais en même temps il l'ennoblit en tenant à distance ce qui est incompatible avec son essence même.

## CHAPITRE V

### DES RELATIONS INTERHUMAINES PRIVILÉGIÉES

Certains philosophes (par exemple H. Nédoncelle, que je citais tout à l'heure) admettent une sorte de promotion continuelle ou continuée, par laquelle les

relations d'amour ou d'amitié s'étendent peu à peu à l'humanité toute entière. Soit ; mais il y a une difficulté qu'il ne faut pas méconnaître. C'est que l'extension de ces relations d'amour ou d'amitié n'en est pas seulement une promotion, elle en est une subversion.

C'est bien pourquoi il importe de prendre acte de ce fond d'indifférence sur lequel se détache et par rapport auquel se posent les relations privilégiées. Nous trouvons ici cette opposition du motif et du fond qui est si essentielle dans les structures artistiques.

Or cette façon dont les relations privilégiées se détachent sur fond d'indifférence disparaît dès lors que cette indifférence se dissipe. La subversion est évidente, dès qu'il s'agit de l'amour comme relation privilégiée entre deux êtres, réfléchissant (comme dit Baudelaire) leur double flambeau dans deux esprits, miroirs jumeaux. La société ainsi établie est essentiellement un duo, dont la structure artistique n'est pas susceptible d'extension sans qu'il y ait subversion. On ne change pas un duo en choral par une simple addition de nouvelles voix.

Le duo est une structure artistique valable. Les exclusions qu'il comporte sont légitimes. L'indifférence esthétique dont nous venons de parler est d'abord la protection de notre vie intérieure, dans laquelle nul n'a le droit de se glisser en intrus ; et c'est aussi la protection des relations privilégiées. Le duo de l'amour, cette situation en vis-à-vis de deux âmes qui se reflètent l'une dans l'autre, se protège dans son essence même en protégeant l'intimité de ce vis-à-vis. Qu'on parle en ce cas, si on veut, d'égoïsme à deux : il faut, en morale esthétique, habiliter ce dualisme et par conséquent le distinguer nettement

dans son essence même, qui est fermée, d'un pluralisme ouvert.

Si alléchante que soit, pour une certaine sensibilité morale vague, l'opposition de l'ouvert et du fermé avec valorisation irréfléchie et inconditionnelle de l'ouvert, il faut dire fermement que le point de vue esthétique ne l'entérine pas. De même qu'un accord musical est fermé sur soi, et qu'est fermée sur soi l'harmonie des couleurs d'un beau tableau ; de même un accord psychique interhumain peut se fermer sur soi sans rien perdre de sa perfection : c'est un des constituants de cette perfection même.

Quant à l'idée d'un vaste choral de l'humanité toute entière, nous sommes bien loin d'en rejeter l'idée, tout au contraire, on le verra dans la dernière partie de cette étude. Ce que nous disons seulement ici, c'est qu'il s'agit de questions absolument distinctes esthétiquement de celles de ces duos ou de ces relations à privilèges, qu'il nous faut examiner dans cette situation de l'homme gardant son individualité distincte dans les relations interhumaines. Ce vaste choral exige, pour son instauration, plus d'invention que ce qu'apporte la simple idée d'extension numérique.

## CHAPITRE VI

### DES RELATIONS INTER-HUMAINES PRÉDONNÉES

Avant d'aborder les situations où le privilège est volontairement admis et même créé, il est bon d'envisager le problème plus délicat des conjonctures où

ces privilèges sont rencontrés tout faits, ce dont l'exemple est évident dans les relations familiales. On ne choisit pas sa famille, on la subit — comme disait Napoléon III. Problème auquel l'époque actuelle donne une particulière acuité, notamment dans la jeunesse.

L'enfant contestataire est absolument dans son droit dans cette idée qu'il a (ou bien souvent, aux jours d'aujourd'hui, qu'on lui suggère) : « Je n'ai pas demandé à venir au monde ; et ceux qui m'ont donné ou infligé la vie ne m'ont pas consulté. »

Du point de vue que nous explorons, une relation naturelle comme celle de parenté n'apparaît que sous réserve de révision. Elle est « à enquerre », comme on dit en blason. Mais le point de vue esthétique à la fois pose la question et donne une méthode pour la résoudre. Jusqu'à quel point cette relation, telle qu'elle est offerte à l'homme, est-elle belle ou génératrice de beauté (ou de toute autre catégorie esthétique ; nous disons ici beauté pour abrégé) ?

En ce qui touche la relation père-enfant, la réponse est très simple, pour qui l'aborde sans préjugés. La relation d'un être fort, grand, sage, généreux et passionnément dévoué et protecteur, avec un être petit, faible, incertain, inhabile et totalement confiant est non seulement belle, mais une des plus belles relations interhumaines qui soient.

Ici un contradicteur stupide dira : mais cette relation est *inéga*le, donc elle est odieuse.

Je dis que ceci est stupide parce que parler ainsi c'est méconnaître une des plus importantes et positives données du problème : le contrepoint des vies humaines.

Le temps, que nous connaissons comme une des plus mystérieuses mais une des plus irréductibles données de ces problèmes, a ce caractère étrange d'être commun à tous les hommes. Mais s'il leur est commun, il ne leur est pas imparti de même. Il y a communauté de temps, mais il n'y a pas synchronisme. Dans cette organisation véritablement contrapontique de la vie humaine, les diverses voix concertantes font leur entrée chacune à son tour, si bien que les unes sont encore à leur *incipit*, quand d'autres sont déjà à moitié route de leur arabesque ; et d'autres vers la fin. Et leur ajustement mélodique ne peut que respecter et utiliser ce décalage. La revendication d'égalité impliquée dans la remarque de l'objecteur est aussi absurde qu'il le serait de réclamer dans un choral, par raison d'égalité, qu'aucune voix ne monte plus haut que l'autre, et que la basse et le soprano donnent la même note.

Ceci exclut le vœu qui sert de base à l'objection, d'une sorte de similitude et d'unisson entre les situations de deux êtres ainsi mis en relation : il est de la donnée même du problème de rendre belle cette relation, sans en méconnaître la donnée structurale de base. On ajoutera d'ailleurs que dans cette relation, il n'y a nul sacrifice de la part du petit terme, si on peut dire, de cette relation harmonique, puisque la protection du fort lui assure l'espèce d'autonomie ou de liberté dont il peut disposer, en recevant une assurance contre toutes les contraintes de la violence extérieure et des forces agressives. Et dans une composition contrapontique bien faite, c'est cette sorte d'autonomie qui compte, chaque voix devant avoir son mouvement mélodique le meilleur, aussi aisé et natu-

rel que si elle était indépendante. Il est clair que la beauté de la relation père-enfant suppose en effet le soin de laisser à l'enfant cette sorte d'aisance spontanée dans l'autonomie vitale, qu'il s'agit non d'entraver mais de favoriser. Ajoutons que pour le père, le soin aussi de ne pas décevoir la confiance de l'enfant et de répondre à ses demandes d'aide et de protection est générateur de beauté, par le soin de s'égaliser à cette image magnifiante du père qui se reflète au miroir des yeux de l'enfant.

Là dessus l'objecteur reprendra la parole et nous dira : « Soit, j'admets que cette relation est belle. Mais pourquoi la réserver à ce rapport entre le père naturel et l'enfant qu'il a engendré ? Votre argument vaudrait pour tout homme et tout enfant qui assumeraient entre eux une relation de ce genre. »

A première vue l'objection peut paraître un peu trop subtile et oiseuse. Mais cependant elle pose un problème très réel et très grave. Des relations analogues à celles du père et de l'enfant peuvent exister indépendamment de la génération physiologique. Il peut exister de véritables parentés toutes spirituelles, telles que celle par exemple d'un Spinoza avec un Descartes ou d'un Delacroix avec un Rubens. Et dans les raisons données plus haut, on ne voit rien qui puisse condamner l'homme qui, ne trouvant pas son père naturel conforme à cette image esthétique du père qu'on vient d'exposer, chercherait auprès d'un autre homme cette « bonne et paternelle image » que Dante trouva auprès de Brunetto Latini (1). Et cela

(1) On a dans l'histoire des exemples de bizarreries à ce sujet. Le duc du Maine avait pris le parti de M<sup>me</sup> de Maintenon, qui l'avait élevé, contre sa propre mère

soulève une question très vaste, très importante et très délicate, celle de savoir jusqu'à quel point l'attitude esthétique implique ou non le respect des données naturelles.

A cette question, l'esthétique a donné jusqu'ici deux réponses antithétiques. D'un côté cette sorte d'artificialisme dont le Des Esseintes de Huysmans reste le type (on peut d'ailleurs en chercher les sources jusque dans Baudelaire et dans les *Curiosités esthétiques* de celui-ci, en leur valorisation de l'artificiel). De l'autre côté, on trouve une valorisation esthétique de la nature, dont les représentants sont nombreux à la Renaissance, au XVIII<sup>e</sup> siècle ; que Ruskin respecte encore dans son exclusion de l'artificiel ; et qui a des représentants qualifiés dans l'esthétique contemporaine.

Sans aller jusqu'à traiter de superstitieuse une valorisation inconditionnelle de la nature dans le domaine esthétique, il est certain que ces motivations, surtout si elles se formulent (comme il est fréquent) dans une atmosphère générale plus ou moins panthéistique, ne sont pas strictement esthétiques, et, dans l'espèce de religiosité qui les teinte, ont un caractère métaphysique.

Mais d'autre part, il y aurait superstition aussi, bien que dans un autre sens, à vouloir valoriser esthétiquement par principe tout ce qui s'écarte du naturel. Si Ruskin a tort d'exclure absolument

M<sup>me</sup> de Montespan. Mais c'est une situation humaine bien connue, même de nos jours, que celle que crée, par exemple, l'influence morale d'un maître scolaire par rapport à l'influence des parents. Cela peut devenir dramatique.

du domaine de l'art tous les matériaux artificiels (stuc, faux marbre etc. — de nos jours on parlerait de béton et de polymères acryliques) il serait absurde de ne vouloir utiliser que ceux-là.

On prétendait jadis en Europe que tout l'art des jardiniers chinois consistait dans le soin d'inverser les données de la nature en dressant une montagne là où il y avait un lac et ainsi de suite. C'était là sans doute calomnier l'esthétique chinoise. Mais là n'est pas la question. Il ne s'agit pas de savoir si cela est chinois ou non, mais si un mérite de ce genre est un mérite artistique ; et la réponse est évidemment négative. Il y a autant d'esthéticité à respecter et à mettre en valeur une donnée naturelle, si elle a de la beauté, qu'à créer une beauté factice.

Nous avons déjà vu que l'attitude de base de la morale esthétique consiste dans une conception instrumentale des données cosmiques. Le bon emploi de soi-même comporte aussi le bon emploi, c'est-à-dire l'emploi en beauté, des données cosmiques. Il y aurait affectation et contresens à refuser d'employer ces données, lorsque la nature nous les fournit conformes aux désirs de l'art.

Il y a des harmonies naturelles toutes prêtes, que l'art a intérêt à respecter. Ainsi soit en architecture, soit en céramique, il est positif que l'emploi des seuls matériaux locaux crée entre une œuvre et son milieu, ou au sein même de l'œuvre, des relations heureuses et des harmonies.

Écartons donc résolument, comme superstitieuse, abusive et esthétiquement déviationniste, l'idée de refuser par principe les données et les forces naturelles quand elles sont propices aux buts de l'art.

Partout où l'homme dispose de telles forces et suggestions naturelles, artistiquement propices, il lui faut s'en servir. Ainsi donc, les suggestions puissantes d'un instinct paternel ou filial sont à accepter avec bonheur, là où elles coïncident avec des modes de relations esthétiquement enviabiles. Il est permis de s'opposer aux instincts — par exemple aux instincts agressifs et destructeurs de l'homme — lorsque leurs effets sont esthétiquement désastreux. Il y aurait folie à s'y opposer quand il peut en être fait un emploi esthétiquement souhaitable. L'élan artistique que soutient et qu'anime une impulsion innée est d'une puissance extrême.

N'oublions pas, d'ailleurs, qu'il ne suffit nullement de s'abandonner à cette impulsion naturelle et innée pour réaliser les plus belles œuvres. C'est à force d'art que l'on arrive au naturel en ce qu'il a d'esthétiquement enviable. Il ne suffit pas de s'abandonner à l'impulsion paternelle pour s'égalier à cette image du père qu'implique et postule la confiance de l'enfant. Ces miroirs-là sont des miroirs dans lesquels il ne suffit pas de regarder son reflet : il faut se modeler sur lui. Et répondre à cette demande implicite demande d'autant plus de talent qu'il faut infiniment se garder d'y mettre un manque de naturel, une affectation. Il faut que tout ce qu'on offre paraisse couler de source. En morale esthétique les sentiments les plus naturels sont des sentiments sur lesquels il faut veiller sans cesse, pour les maintenir toujours dans la pureté et la beauté qui fait leur prix.

Quoi, nous dira peut-être quelque lecteur, n'avez vous rien lu de la littérature contemporaine? Vous osez faire l'éloge de la relation paternelle! Ne savez-

vous pas qu'en matière sociale, le paternalisme est une doctrine exécrationnelle, rejetée depuis longtemps? Et ne savez-vous pas ce que toute la plus jeune génération sait maintenant, c'est-à-dire qu'un père est un tyran stupide, et qu'une mère est une femme comme les autres?

Je remercie d'abord l'excellent ami qui nous aide à préciser et au besoin à rectifier, ne serait-ce que dans l'expression, nos idées. Nous lui répondrons ensuite, sans aucune difficulté.

D'abord en ce qui concerne le paternalisme social, il n'en est absolument pas question ici. Nous avons pu peut-être en laisser concevoir l'idée quand nous avons dit que la relation paternelle pouvait légitimement être reçue entre personnes qui n'avaient pas de liaisons naturelles. Mais nous n'admettons nullement que ce soit sur ce modèle que l'on puisse concevoir la relation du patron à son ouvrier ou à son employé. Nous aurons plus tard (voir VI<sup>e</sup> partie) à étudier ce problème, mais dès maintenant nous pouvons dire qu'il est absurde, nous en sommes persuadés, de calquer cette relation sur celle de Dante avec Brunetto Latini. Aucune similitude dans les données.

Quant à la littérature anti-familiale des temps contemporains, assurément je l'ai lue. Non sans parfois un vif sentiment de pitié.

Pitié double. Il faut assurément plaindre de leur malchance ceux qui font ces aveux, et qui reconnaissent publiquement une faillite familiale originelle dont ils ont été victimes. C'est une bien fâcheuse malchance, et digne de pitié, que d'avoir eu un père brutal et stupide.

Mais j'ai aussi pitié de ceux qui avouent de cette manière la faiblesse intellectuelle qui les empêche de faire le redressement mental indispensable ici. Ils ne voient pas que leur frustration même, comme toute frustration, implique et dessine un idéal. Ils devraient savoir ce que nous savons tous, c'est que les hommes dans leur ensemble sont brutaux et stupides. S'ils se plaignent d'avoir eu un père qui fut tel, c'est assurément qu'ils faisaient dès l'enfance une exception en sa faveur ; c'est qu'ils attendaient de lui cette compréhension et cette aide efficace qu'ils lui reprochent de ne pas leur avoir donnée. C'est assez dire que c'est cela même qui définit la relation paternelle.

*Padre mio, che non m'aiuti ? (Inf. XXIII, 69).*

Il y a un facteur non seulement d'illusion mais d'exception dans la relation paternelle ou filiale. Le père, par définition, n'est pas un homme comme les autres. Il est hors concours. Quel homme digne de ce nom, quelle âme bien née n'a pas été émue du geste confiant de la petite main qui se glisse dans la sienne tandis qu'un petit pas se règle sur le sien ? Qui n'a senti, en pareille conjoncture, que ce geste disait : je te crois grand, fort et bon plus que tout autre ; sois-le, je t'en prie ! Et qui ne s'est dit : comme je voudrais être digne de ce petit geste !

Il y a à l'heure actuelle deux catégories d'hommes. La première, ce sont ceux qui, en s'unissant avec une femme, forment implicitement le ferme propos d'être un jour des protecteurs bienveillants et sages pour l'enfant qu'ils peuvent avoir d'elle. L'autre catégorie, c'est celle des hommes qui, songeant aux menues contrariétés, efforts et soucis que peut

exiger cette petite présence, réclament hautement le droit de tuer l'enfant qu'ils viennent d'engendrer.

De ce que pensent ces derniers, le moins qu'on puisse dire est que ce n'est pas beau. Telle est la vérité qu'il faut avoir le courage de regarder en face.

## CHAPITRE VII

### DE L'AMOUR

Il faut bien maintenant aborder les problèmes de l'amour ; et précisons : non de l'amour paternel ou maternel ni de l'amitié, mais de l'amour-passion, entre homme et femme.

A vrai dire, pour la morale esthétique, nulle difficulté de fond : c'est un des points où elle dispose des certitudes les plus claires. La seule difficulté est d'avoir à dire des choses très claires et très sûres, ce qui demande du tact. Il y a des choses trop claires et trop sûres pour qu'on ait besoin de les dire.

Certitude de base : l'amour est, entre toutes les relations humaines, la plus belle et la plus génératrice de beauté. Nous en appellerons en témoignage toute la littérature lyrique de tous les temps, depuis le Cantique des Cantiques jusqu'à Apollinaire, en passant aussi bien par Dante en sa *Vie Nouvelle* que par Aucassin, par l'Homme à la peau de léopard, par Pétrarque ou par Ronsard, et même par Arvers!

Par lequel d'entre eux plus précisément? Car l'amour de Pétrarque pour Laure de Noves n'est pas le même que celui d'Hugo pour Juliette Drouet, ni que celui d'Arvers pour M<sup>me</sup> Ménessier, ni que celui de Baudelaire pour Aglaé Savatier, dite Apollonie Sabatier? Et celle-ci même n'a pas reçu les mêmes vers, de la part de Baudelaire et de la part de Théophile Gautier, comme M<sup>me</sup> Ménessier n'a pas reçu les mêmes vers d'Arvers et d'Alfred de Musset.

Desquels? Sans aucune hésitation nous répondrons : de tous! L'amour tel qu'il se dégage de toute cette littérature, c'est le principe lyrique lui-même, le principe de base qui exalte semblablement Pétrarque et Baudelaire, malgré l'évidente différence de leurs poétiques.

Quoi? Entérinerons-nous ensemble et sans distinction l'amour sauvage et l'amour courtois, ou même l'amour précieux? Comparerons-nous la Sulamite, terrible comme une armée rangée en bataille, avec les bergères du Lignon? Assimilerons-nous la fontaine de Vaucluse et les rivières de la carte du Tendre?

Je répondrai qu'il y a effectivement quelque chose de commun dans tout cela : une certaine exaltation du sujet, et même, ne craignons pas de le dire, une certaine surestimation de l'objet, qu'on trouve aussi bien chez le fiancé du Cantique des Cantiques que chez Artamène parlant de la fille de Cyaxare, ou que chez Baudelaire parlant de l'Ange Gardien, Muse et Madone.

Sans doute on peut redire à satiété, après Lucrèce et Molière, les illusions de l'amour et même les

méprises de son exaltation. Cela ne prouve rien. On peut considérer avec chagrin la gravure de Granville, montrant Dulcinée regardant d'un air d'étonnement stupide Don Quichotte à genoux devant elle. Car je suis de l'avis de Dostoïewski, qui voyait en Don Quichotte une des plus grandes figures de la littérature européenne. Je l'ai déjà dit : je nie que Cervantès ait à jamais réfuté par le ridicule ni l'idéal chevaleresque ni les fictions de l'amour courtois. Je nie même que telle ait été son intention. Il en a seulement raillé les applications maladroites. Car on ne fera croire à personne que dans l'Espagne de l'an 1604, il n'y ait eu ni une belle aventure héroïque à vivre ni une dame capable de mériter une exaltation chevaleresque. L'ingénieux hidalgo n'a pas assez cherché, c'est là son tort.

Concédon's d'emblée, sans nous en indigner ni contrister, ce qu'il y a d'illusions dans l'amour. Surtout si on compare ses causes et ses effets. Il peut paraître comique, à qui pèse ces choses dans une balance faussée, que le charme d'un visage de femme, et par exemple la grâce de la petite ligne qui joint la base de son nez à sa lèvre supérieure, l'habilité à jouer le rôle de l'Ange Gardien, de la Muse et de la Madone.

Loin d'en rire, il faut s'en émerveiller, C'est vraiment là un des miracles de la condition humaine.

Ce qui fausse à cet égard la balance, c'est l'erreur de ceux qui considèrent la question dans le mauvais sens. Le vrai miracle de l'amour, ce n'est pas d'aimer, c'est d'être aimé. Voir un être sous son mode sublime, cela est relativement facile, et c'est bien une illusion ; mais être vu soi-même dans son propre mode sublime

d'existence, ce n'est pas une illusion, c'est une révélation, une apocalypse.

On peut ranger parmi les absurdités humaines la naïveté de ces femmes — il en est beaucoup — qui voudraient être l'objet d'un grand amour, et s'imaginent aimées comme Béatrice ou comme Elvire, sans s'être jamais demandé en quoi elles pouvaient ressembler à Béatrice ou Elvire, et à quoi un tel vœu pouvait les engager. Ceci dit aussi, *mutatis mutandis*, pour les hommes.

C'est toujours une erreur navrante et ridicule de se croire adéquat à l'amour dont on est l'objet. L'immense écart que doit ressentir tout homme lucide, entre ce qu'il voit quand il se regarde au miroir d'un regard aimant, et tel qu'il se sait vu par lui-même, cet écart dis-je, est constitutif dans l'amour.

Et sans doute il est vrai qu'on peut être mal aimé. L'amour peut même résulter d'une double méprise. On peut refuser de se reconnaître, tel qu'on se voit dans ce miroir. Il y a, il faut l'avouer, constitutivement un peu d'erreur dans l'amour. Quand Dostoïewski dictait son roman *le Joueur* à la petite dactylographe qui devait devenir sa seconde femme, l'amour qu'il inspirait à celle-ci (et qu'elle lui avoua si immédiatement quand il lui demanda sa main) contenait une erreur d'appréciation qu'on constate aisément en lisant les mémoires qu'elle écrivit plus tard, et qui ne peuvent être consultés qu'avec prudence par ceux qui étudient Dostoïewski, bien que les souvenirs d'Anne Grigorievna Soutkine constituent d'autre part une source importante.

Qu'est-ce que cela prouve? Seulement ceci qui

est bien important. C'est qu'on ne peut se fier à l'amour.

Voici ce que je veux dire.

Non seulement l'amour peut être erroné, et l'est même toujours un peu d'un certain point de vue (qui n'est pas le bon), mais encore il ne suffit pas à réaliser ce qu'il inspire.

La pire erreur de celle qui s'imagine qu'elle pourrait jouer (à bon compte) le rôle de Béatrice ou d'Elvire, c'est de croire que dans ce rôle elle pourrait amener celui auprès duquel elle aurait ce rôle jusqu'à écrire la *Vita Nuova* ou le *Lac*.

Pas plus que l'amour paternel ne dispense le père de découvrir par lui-même les moyens vraiment efficaces d'aider l'enfant et de donner réponse à sa question muette, pas davantage l'amour de Dante pour Béatrice ne le dispense d'écrire par lui-même la *Vita Nuova*. L'amour est interrogant, il ne dicte pas la réponse. Subvenir à son immense interrogation, faire soi-même de tout son être la grande réponse à la supplique de l'amour, nous demandant d'être digne de la survalorisation dont il nous accorde le bienfait, c'est la tâche qu'il nous trace et qui nous incombe.

Qu'est-ce que l'amour, du point de vue d'une esthétique de l'amour ?

Parlons d'abord de l'amour en tant que fait unilatéral, ou si on préfère, à sens unique ; on envisagera ensuite les réciprocités.

Même unilatéral, l'amour est une relation bipolaire. Elle organise l'univers d'un être humain de façon à lui donner, hors de cet être, un autre centre, un autre pôle que celui du moi. Que ce soit volon-

tairement ou involontairement, que cette structure soit souhaitée ou subie, peu importe. L'expérience même de l'amour consiste dans cette intense polarisation qui fait d'un autre être que nous-mêmes le centre extérieur autour duquel viennent s'organiser et graviter toutes les lignes de force de cet univers.

Relation essentiellement sélective, comme on voit. Mais aussi ne craignons pas de la dire essentiellement survalorisante. Non pas que l'être ainsi institué pôle de vie soit indigne de cette sorte de considération ; là est l'erreur de ceux qui dénoncent comme folie cette survalorisation ; mais en ce sens que cette consécration sélective place l'être qui en est l'objet à un tout autre niveau que tous les êtres similaires que contient le même univers. Dante aperçoit pour la première fois Béatrice dans un trio de jeunes filles. Et peut-être les deux autres étaient-elles aussi belles ; peu importe : Béatrice est l'Élue, elle est Elle par excellence.

Et peu importe que ce soit folie. Qu'il s'agisse de l'amour frénétique d'Artamène pour Mandane ou de l'amour calme et assurément profond de Brizeux pour Marie, la survalorisation qui en résulte est positive. Ceux qui ont connu la Marie de Brizeux — un peu tard à la vérité, et quand elle n'était plus adolescente — se sont étonnés de voir en elle non une laide et une sotte, mais une femme d'une banalité extrême. On a trop insisté, quant aux erreurs de l'amour, sur les perversions extraordinaires qui rendent un homme esclave d'une personne absolument indigne. Ces cas exceptionnels sont moins frappants et moins topiques que celui de la survalorisation d'un être banal ou médiocre. Or

c'est cela même qui fait la beauté de l'amour.

C'est un exercice très instructif, et d'ailleurs émouvant, à la rencontre d'une femme évidemment médiocre, de s'efforcer de discerner ce que verrait en elle quelqu'un qui en serait passionnément amoureux. Cette expérience peut provoquer parfois un véritable choc, tant il est surprenant de discerner soudain, comme une révélation, dans l'être banal qu'on a sous les yeux, par transfiguration un être parfois d'une grande beauté, toujours d'un extrême intérêt esthétique (c'est un autre aspect de cette parallaxe esthétique dont on a déjà parlé).

C'est ce qui fait d'ailleurs l'excuse artistique du peintre qui embellit son modèle, sans en être le moins du monde amoureux. Après tout nous n'avons nulle certitude qu'Isabel Cobos de Porcell ait été aussi belle que l'a peinte Goya ; et nous savons que Rubens (qui reste un géant de l'art) a fort « idéalisé » comme on dit, Marie de Médicis. Idéalisé ? Terme trompeur et vague. Discerner dans un être banal un être beau et digne esthétiquement d'intérêt ce n'est pas idéalisme, c'est réalisme ; car l'être ainsi discerné est réel, et existe pour le moins d'une existence virtuelle. Et le peintre lui donne une existence artistique réelle, actuelle.

Ne raillons donc pas, à bon marché, ces prétendues illusions de l'amour. Elles discernent et réalisent, dans une expérience vécue, un être virtuellement contenu dans leur objet. Certes ce monde serait beau, qu'habiteraient seulement des êtres tels que les voient ceux qui les aiment. Expérience réelle et positive ; car enfin ce sacre de l'amour, loin d'être fantasmagorique, a des causes. L'être ainsi tiré hors

de pair, ainsi promu à cette manière d'être, a en lui la puissance de l'évoquer, de la justifier. J'ai pu paraître ironiser tout à l'heure, à propos de ce visage féminin où la courbe qui unit la base du nez à la bouche paraît l'habiliter à régner sur l'âme d'autrui, comme Ange Gardien, Muse et Madone. Mais il était bien loin de mon intention d'ironiser, car un tel rapport est positif ; et quand bien même il serait purement symbolique, la femme dont la lèvre possède un tel pouvoir symbolique peut à juste titre en être fière. Il lui incombe seulement de faire bon usage de ce pouvoir.

Ce qui nous amène aux problèmes de l'amour bi-latéral. Dont la forme haute, sans doute, est celle de l'amour partagé. Mais avant d'en venir là, il y a d'autres situations humaines à envisager. Dont les deux principales sont : l'amour cherchant en vain son objet, et l'amour repoussé par son objet.

L'amour cherchant en vain son objet mérite assurément d'être esthétiquement pris en considération. Tout à l'heure nous parlions de ce qu'il y a de positif dans les survalorisations de l'amour et dans ses inducteurs ou dans ses embrayeurs virtuels. Mais encore faut-il rencontrer de tels embrayeurs, et c'est ce qui n'est pas donné à tous.

Assurément dans une vie d'homme c'est un grand bonheur — je veux dire une chance remarquable — que la rencontre d'un être ayant le pouvoir de mettre en action dans toute sa puissance le processus d'amour. Et elles sont rares les lèvres du genre de celles dont on parlait tout à l'heure, susceptibles de symboliser tout ce qu'une relation interhumaine peut réaliser de plus précieux. Cependant, si ce

qu'on vient de dire est juste, la recherche de l'être contenant en virtualité les puissances en question ne saurait être en principe désespérée, pour qui est vraiment lucide. Nous avons vu déjà, au cours de cette étude, combien est précieuse cette lucidité qui discerne le bien qu'elle cherche, lorsqu'il est à portée, et combien navrant le cas de celui qui désespère, faute d'avoir discerné ce bien à sa portée.

Il n'en reste pas moins que c'est en effet une situation humaine que cette impossibilité de trouver l'objet d'un grand amour souhaité. Tel est selon Stendhal la situation de Fabrice tant qu'il n'a pas encore rencontré Clélia. Et tel est, selon Musset (dans *Namouna*) le cas de Don Juan.

Car nous rencontrons ici l'inévitable figure-type de Don Juan. Musset a-t-il raison quand il le montre toujours déçu, cherchant de femme en femme l'être idéal que postule son désir d'aimer? Sans doute ce qui a été dit de plus profond sur le cas Don Juan a été dit par Molière. On sait comment son Don Juan s'explique à Sganarelle : « Les inclinations naissantes, lui dit-il, ont des charmes inexplicables. » Si bien que, par un paradoxe assurément curieux mais bien humain, c'est sa fidélité à une certaine essence affective qui le fait aller infidèlement de femme en femme pour retrouver ce charme si particulier qui n'apparaît qu'à un certain moment dans l'arabesque affective de l'amour.

En cela il est dilettante, au sens péjoratif du terme, puisqu'il refuse l'aventure pathétique mais essentielle de l'amour, laquelle consiste dans ce contrepoint des vies, par lequel les deux arabesques humaines ainsi liées maintiennent leurs rapports à travers toutes les

fluctuations que comportent les deux courbes. Nous allons voir que cela ne se fait pas sans un certain art.

Il n'en reste pas moins que le cas tragique existe, des deux courbes qui restent absolument indépendantes, parce que l'être aimé refuse absolument le pacte d'amour.

Ceci ne saurait en rien « réfuter » (si tant est que ce mot ait ici un sens) l'esthétique de l'amour. Cette situation la conduit seulement des valeurs esthétiques lumineuses vers les valeurs sombres. Et assurément il est d'une médiocre consolation, pour celui qui se trouve dans cette situation, de lui vanter la valeur dramatique et même tragique qu'elle apporte à sa destinée. Il est permis pourtant de dire que c'est un plus beau destin, d'avoir connu dans sa vie les souffrances d'une grande passion malheureuse que d'avoir toujours ignoré ces sortes de grandeurs.

Ce qui surtout n'est pas permis, c'est de prendre acte de ce qu'a de fortuit la rencontre initiale pour jeter un discrédit global sur les grandes passions. Il n'y a aucune raison esthétique de nier l'existence de ce facteur fortuit dans l'amour. Cela prouve seulement qu'il est superstitieux de croire aux « prédestinations » en ce domaine ; mais non aux affinités électives. La réussite existentielle de l'amour ne prouve pas que deux âmes étaient faites par destination l'une pour l'autre, mais qu'elles ont su discerner qu'elles étaient faites l'une pour l'autre par la structure de tout leur être.

Car nous en venons maintenant à ce dernier cas, celui de la relation bi-latérale réciproque, qui est assurément une des situations humaines esthétiquement les plus hautes.

Non pas parce qu'elle est « heureuse » au sens qui ferait du bonheur une fin humaine essentielle. Ayons le courage de le dire : la recherche du bonheur n'est pas en elle-même une fin esthétique (1). Il y a bonheur et bonheur. Pour la plupart des hommes et dans les conditions usuelles du bon sens, le bonheur est fait d'une sorte de sécurité dans une suffisante abondance de plaisirs, survenant avec aisance, sans être payée de trop d'efforts ni contrariée par des souffrances, des inquiétude, des privations. Et rien ne force à nier qu'un porc à l'engrais ne connaisse ce bonheur. Il est permis de dire, avec Ruskin, que le repos glorieux est celui du chamois couché haletant sur le roc, et non celui du bœuf ruminant à l'étable. Mais cela n'implique pas que le chamois soit plus heureux que le bœuf, mais seulement qu'il est plus beau. Et d'autre part Oldhelm de Malmsbury n'a pas moins raison de dire qu'il vaut mieux être fou dans un festin que sage dans une mêlée. Introduire l'idée de bonheurs de qualités différentes, hiérarchiquement ordonnables suppose l'introduction d'un principe autre, interférant avec celui du bonheur.

Nous appellerons heureuse la relation de l'amour partagé, simplement pour dire d'une part qu'elle a une qualité supérieure, d'autre part qu'il faut convenir qu'il entre un peu de hasard dans sa réussite.

Mais il faut se garder de croire qu'elle soit entièrement fortuite. Il s'en faut de beaucoup. Soyons bien persuadés qu'elle est un fait d'art.

Il n'y a aucune opposition entre un fait fortuit et

(1) Il serait hors de propos ici de traiter la question du bonheur, hors de ses incidences esthétiques. Nous renvoyons cette question en appendice (Appendice C).

un fait d'art, les deux peuvent coïncider. Et ils ont pris une peine bien inutile, ceux qui ont essayé de démontrer expressément (comme Marcel Duchamp) la possibilité d'intégrer à l'art des données dont il n'était pas l'auteur. Je n'évoquerai pas ici la longue série d'anecdotes parfois controuvées et presque mythologiques, comme celle du peintre Protogène réussissant par hasard l'écume à la bouche d'un cheval en jetant de rage son éponge sur son tableau ; ou même bien positives et modernes comme celle de Tchaïkovsky entendant le jardinier siffler un air populaire au moment même où il cherchait un thème folklorique pour l'andante de son célèbre (et peut-être trop célèbre) *Quatuor en Ré*.

L'acceptation d'un don gratuit est légitime en art. C'est un mérite positif de discerner dans une donnée fortuite ce qui la rend apte à être intégrée à une œuvre d'art, comme Beethoven découvrant dans des airs populaires russes les possibilités musicales qu'il a développées dans ses *Quatuors* (cf. *adagio* de l'opus 59 n° 1) et qui ont renouvelé son style. Personne ne peut l'accuser d'avoir démerité musicalement en cela. Et il y a une analogie évidente entre ce genre d'intuition et celle par laquelle l'amour découvre en un autre être les virtualités esthétiques qui le rendront aptes à entrer heureusement dans la combinaison de deux destinées, si fortuite qu'en puisse être la rencontre.

Le second point qui rend éminemment esthétique la relation de l'amour réciproque, c'est qu'elle est une perpétuelle création, une réalisation sans cesse improvisée et à découvrir de cet univers commun de structure bi-polaire, où chacun peut trouver un accomplis-

sement vital aussi haut, aussi beau, aussi sublime même s'il est possible, qu'il puisse le rêver. Cet accomplissement exige vigilance et abnégation ; et ce sont là des puissances esthétiques.

Pour la vigilance, rien de plus sûr, bien qu'elle soit constamment oubliée dans les traités d'esthétique. Considérez un grand pianiste en son jeu : malgré l'apparent tourbillon dans lequel il est musicalement entraîné, il exerce constamment le contrôle le plus précis, le plus exact, le plus assidu sur son exécution, sur son doigté, sur l'exacte liaison des sons, sur le perlé des notes dans les passages rapides, sur le timbre et le phrasé dans les andantes, et c'est cette surveillance sans interruption et sans faiblesse qui assure la géniale exécution. Un bête nous dira peut-être : pas du tout, voyez-le, il se ravit dans son jeu, dans une sorte d'extase mystique qui n'admet qu'une spontanéité irréfléchie et incompatible avec quelque vigilance que ce soit. Redisons-le, c'est un bête qui parle ainsi.

L'illustre pianiste Thalberg disait que le plus beau compliment qu'il ait jamais reçu était celui d'un imbécile qui l'ayant entendu par hasard lui avait dit : « Permettez-moi, Monsieur, de vous poser une question ; est-ce que vous avez appris, ou est-ce que c'est naturel ? ». Aucune louange, disait-il, ne l'avait touché davantage, en lui montrant qu'il avait atteint le sommet de son art, qui était de paraître absolument naturel. Nous avons déjà eu l'occasion de dire que cela ne s'obtient qu'à force de travail, de recherche et de vigilance. Chateaubriand méprisait avec raison ceux qui ne savent pas « combien il y a d'art dans l'art ».

Gardons-nous donc de penser que l'amour est un sentiment à qui on n'a qu'à se confier pour assurer ce sublime vital de la vie à deux, dont il est question ici. Il est œuvre à accomplir, autant qu'accomplissement d'œuvre. Il n'est jamais tout fait.

Quant à l'abnégation, il suffira, pour justifier son rôle dans l'art, de faire appel à tous les artistes qui ont entrepris une grande œuvre et savent tous les sacrifices qu'ils ont faits et sont encore prêts à faire, pour l'amener à son éclosion complète et à son épanouissement total. Souvent un littérateur, un artiste, entrent en création comme on entrerait à la Trappe. C'est faire vœu de pauvreté, d'obéissance à l'idée et d'abnégation totale.

Est-il besoin de dire longuement tout ce que la vie à deux exige aussi de menus ou de grands sacrifices, par rapport à tout ce qui serait possible d'assurément moins beau, si ce dispositif vital était ignoré et aboli ?

## CHAPITRE VIII

### L'OBJECTION DES PRÉCIEUSES

Souvenons-nous de ce que disent Cathos et Madelon, quand leurs amants ont la naïveté de leur parler d'emblée de mariage. « Cela, disent-elles, est du dernier bourgeois... C'est prendre justement le roman par la queue ! » c'est ignorer tout le charme des étapes intermédiaires. Et un objecteur, meublant cette attitude avec toutes sortes d'instances plus contempo-

raines, peut nous faire observer que nous avons négligé de noter l'incompatibilité de cette conception esthétique de l'amour avec l'état de mariage, assemblage absurde d'obligations juridiques et sociales qui non seulement n'a nul rapport avec l'amour, mais même lui est directement contraire. Il ramassera encore cent revendications en faveur de l'amour libre, toutes sortes de critiques plus ou moins acerbes sur la morale bourgeoise et la conception bourgeoise du mariage, ainsi que des ironies banales à l'égard des droits des enfants et de leur intervention déplorable dans les problèmes esthétiques de l'amour.

A cela nous répondrons, d'abord, qu'il est permis de s'amuser un peu de la permanence et de l'ancienneté du vocabulaire de l'objection. Car enfin, Cathos et Madelon trouvent que les sentiments qu'elles condamnent sont « du dernier bourgeois ». Et si l'épithète a un peu changé de sens entre le xvii<sup>e</sup> siècle et nos jours, elle n'en a pas changé autant qu'on pourrait le croire, quant à son intervention dans la question. Boileau, dans son dialogue des *héros de roman* (composé en 1664) faire dire à Pluton, à propos des Artamène et des Astrate qui descendent aux enfers : « Ils parlent tous un certain langage qu'ils appellent galanterie ; et quand nous leur témoignons, Proserpine et moi, que cela nous choque, ils nous traitent de bourgeois. » Convenons que dans la critique de la morale bourgeoise à laquelle nous venons de faire allusion il reste quelques relents de cette acception du xvii<sup>e</sup> siècle. Il y a chez beaucoup de Français du xx<sup>e</sup> siècle une évidente contamination de la notion sociologique et économique de bourgeoisie par l'idée ancienne et sentimentale du bourgeois. On y mêle

confusément Karl Marx, Daumier et La Calprenède.

Nous n'avons aucune raison ni aucune velléité, bien au contraire, de prendre à notre compte les idées traitées ici de bourgeoises. Nous revendiquons seulement le droit de définir avec précision les idées dont nous nous servons, et de ne pas nous inféoder aux confusions vagues du langage courant. Parlons avec précision. S'il s'agit de désigner du nom de morale bourgeoise non pas, comme le font tant de nos contemporains, toute prescription morale dont on désire s'affranchir (ce qui généralement fait beaucoup trop d'honneur à la bourgeoisie) mais toute morale anti-esthétique, nous dirons franchement que nous n'avons pas pire ennemie et que nous la combattons à fond. Mais la question posée est de savoir si et jusqu'à quel point la conception esthétique de l'amour qu'on vient d'essayer d'exposer est compatible avec l'ensemble des dispositions sociales et légales qui règlent le mariage dans les sociétés contemporaines, et spécialement en France, en Angleterre ou en Amérique. Et c'est là une question précise.

Commençons d'abord par rejeter comme puérides et arbitraires, toutes les conventions, notamment romanesques et théâtrales, qui tendent à placer uniquement dans le cadre du mariage (et spécialement du mariage à obtenir) toutes données relatives à l'amour. Convention qui a pesé sur la littérature d'une façon vraiment curieuse. Molière lui-même, puisqu'on le citait à ce propos avec ses *Précieuses*, Molière si libertaire à certains égards et qui n'a pas craint, comme chacun le sait, de parler abondamment de cocuage, défère constamment à cette convention. A part quelques exceptions, quelques Dandins et

quelques Sganarelles, ses intrigues se déroulent constamment sur le thème de savoir si Ergaste épousera Lucile, ou Alceste Célimène. Mêmes conventions au siècle suivant, chez Marivaux, avec cette légère nuance que souvent il s'agit du remariage d'une veuve, pour ne pas trop réduire l'héroïne à l'innocence. Mais la convention subsiste encore, et parfois bien puérile, au XIX<sup>e</sup> siècle, surtout au théâtre. Songez ici non seulement au théâtre genre Scribe, où le mariage d'Alphonse et d'Ernestine fait constamment conclusion, mais surtout au théâtre lyrique. Il est amusant de voir, par exemple, la façon dont le livret du *Pré-aux-Clercs* arrange pour l'honnêteté la donnée de Mérimée. La rivalité de Comminges et de Mergy, à qui sera l'amant de la comtesse de Turgis, devient compétition à la main de la jeune Isabelle ; et entre les deux derniers actes, Mergy et Isabelle sont censés s'être mariés secrètement à la chapelle du Pré-aux-Clercs.

Tout ceci est évidemment puérilement conventionnel. Mais inversement, il n'est pas moins conventionnel et puéril de postuler que seul l'adultère pose d'authentiques situations d'amour. C'est un contresens esthétique de croire que l'amour véritable soit en contradiction avec les engagements et les principes du mariage. Ce n'est pas le lieu à présent de faire une critique des institutions sociales, genre de question qu'on abordera dans la dernière partie de cette étude. Il y a sans doute bien des aménagements à souhaiter dans ces institutions. Mais il est hors de doute, pour un esprit libre, que le principe même de l'institution soit en harmonie d'ensemble avec la relation interpersonnelle d'amour, telle qu'on l'a définie ici. On subvertit cette relation par le désir d'échapper à ce

que la liaison d'amour comporte d'engagements fondamentaux, tels que fidélité, protection et aide mutuelle, et constance dans cette relation, y compris son maintien à travers les vicissitudes du contrepoint des existences. Quant à la question des enfants, elle est aussi très claire. La conception esthétique de l'amour et du mariage met en évidence l'exigence, comme sa voie royale, d'une grande œuvre à faire en commun ; et nous reverrons souvent, en matière de relations interhumaines, l'importance du rôle médiateur d'une œuvre en commun. Or de toute évidence la nature propose immédiatement au couple l'œuvre de fonder une famille et de l'élever ; et il y a une affectation puérile et insupportable à vouloir la refuser, sous prétexte qu'elle est trop naturelle. Nous savons déjà que, même si on n'accepte pas la valorisation esthétique inconditionnelle de tout ce qui est conforme à la nature, c'est une déviation esthétique caractérisée que de supposer que l'attitude esthétique prend parti contre.

Ceci nous amène directement à la difficulté qu'on trouvera au chapitre X. Mais nous avons d'abord une autre difficulté à résoudre.

## CHAPITRE IX

### DE LA VIRGINITÉ

Parvenus à ce point de notre étude, nous devons obligatoirement nous souvenir du fait que dès ses débuts, en envisageant les incertitudes morales du

temps présent, nous avons noté celles d'une jeune fille d'aujourd'hui, entre les deux voix qui, l'une, lui parle de sa virginité comme d'un bien précieux à sauvegarder, l'autre lui assure que c'est là un préjugé malsain, non seulement bourgeois mais attentatoire à toute libre disposition de soi.

La morale esthétique ne doit certes pas esquiver ce problème. Mais elle doit revendiquer courageusement et orgueilleusement son attitude. Car au nom de ce courage et de cet orgueil il lui faudra affronter quelques unes des plus basses superstitions du temps présent.

La morale esthétique n'hésitera donc pas à revendiquer le Droit à l'Amour, et cela sous sa forme la plus exaltée et la plus grandiose. C'est-à-dire qu'elle n'hésitera pas à présenter comme une des plus belles interrelations humaines l'amour conçu non seulement dans sa plus grande exaltation, mais dans sa totale exclusivité. Univers strictement bi-polaire, a-t-elle dit. Et c'est peut-être un rêve, mais c'est un des plus beaux rêves qui puissent se rêver. C'est pourquoi, se plaçant strictement et hardiment à ce point de vue, on n'hésitera pas à louer la jeune fille qui entend se réserver entièrement à l'unique Élu de son avenir. On permettra à Parsifal de passer indifférent parmi les Filles-Fleurs ; à Juliette de dire : *Take all myself* ; à Miranda d'appeler sa chasteté *the jewel in my dower* ; à l'homme qui contemple, caresse et couvre de baisers un beau sein, de s'enorgueillir d'être le seul à l'avoir non seulement touché mais vu, comme à celle qui lui donne ce bonheur, de l'avoir réservé à un seul ; et au Gardien Pensif du Mystique Oranger, de se pencher au balcon de l'Au-

rore Éternelle pour admirer une robe blanche.

Ceci dit contre les sectateurs idolâtres du G.G. (du Grand Gâchis). Nous aurons l'occasion d'y revenir.

## CHAPITRE X

### CORYDON

Malgré ce que ce sujet peut avoir de déplaisant nous sommes bien forcés d'écouter ici l'objecteur. Il nous dira : vous avez accepté de verser au dossier d'une esthétique de l'amour tout l'ensemble de la poésie, depuis « ma bien-aimée est comme un jardin clos » jusqu'à « que direz-vous ce soir, pauvre âme solitaire ». Mais ajoutera-t-il, accepteriez-vous :

*Formosum pastor Corydon ardebat Alexin,*

et aussi dans Omar Khayyam le grain de beauté sur la joue du bien-aimé, et puis Sapho ou Delphine, sans oublier Verlaine et Rimbaud ? Question d'autant plus pertinente, ajoutera-t-il, qu'on accuse l'esthétique de favoriser de telles déviations, témoin des Esseintes, et l'original bien connu de M. de Charlus, sans oublier qu'Oscar Wilde a fait deux ans de prison pour ce motif ; sans oublier non plus que l'esthétique grecque et l'amour excessif des beaux corps et des beaux adolescents pèse aussi d'un grand poids dans cette

balance. Ou bien croyez-vous avoir mis une barrière de ce côté? Car, continuera-t-il, vous avez admis bien gratuitement, au début de votre chapitre de l'amour, que vous l'envisagiez dans la relation homme et femme, ce qui vous a rendu bien facile plus tard l'acceptation de l'amour physiologiquement fécond.

Il faut répondre.

Et d'abord que dire de l'accusation contre l'esthétique qui favoriserait cette déviation?

Il faut récuser l'exemple de Wilde. D'abord nous avons déjà vu qu'il n'a pas autorité en fait de morale esthétique. Ensuite son cas reste douteux : nul doute à présent sur l'iniquité de son procès.

Mais le cas de Wilde mis à part, il n'en reste pas moins que parmi les esthètes de cette école, on constate en effet une sorte de tendance ou de facilité vers cette déviation, comme l'objecteur l'a dit à propos de des Esseintes et de M. de Charlus, sans oublier que Wilde, même innocent, prêtait au soupçon par ses allures. Mais ce qu'il faut dire, c'est qu'il s'agit bien là d'une déviation, d'un esthétisme frelaté dont la vraie morale esthétique ne saurait être responsable.

L'erreur théorique de base de cet esthétisme frelaté, c'est, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire à propos d'un autre problème, de ne prendre en charge que des valeurs esthétiques inférieures ou tout au moins mal adaptées aux relations interhumaines principales. Une esthétique qui ne considérerait pas une autre catégorie que celle du *joli* et les plus proches de celle-là, serait indubitablement une esthétique inférieure. Et l'esthète efféminé et languide du type en question commet évidemment cette erreur. La beauté virile authentique est absolument antithéti-

que à ce genre-là, et le propos d'introduire du sublime dans l'existence éloigne d'emblée toutes les petites affectations mièvres.

Quant à l'esthétisme grec, bien qu'il ne soit pas tout-à-fait innocent dans cette affaire, on ne peut l'accuser d'être à l'origine de la déviation massive et socialement admise qui grève d'une si lourde charge une civilisation à laquelle l'humanité doit d'ailleurs tant. La déviation, et surtout son acceptation sociale, a d'autres origines. Origines partiellement sportives, et, semble-t-il, origines essentiellement militaires.

Ainsi dépouillée de cette mensongère esthéticité, la déviation en question n'a plus guère qu'une ressource à invoquer : elle se prévaudra du caractère de beauté dramatique que prendrait dans les relations interhumaines la révolte contre les prescriptions arbitraires d'une morale sinon bourgeoise du moins traditionnelle, morale, ajouterait-elle, limitant odieusement les libertés humaines et le droit de tout homme de ne pas respecter les normes *a priori* qui lui prescriront des devoirs.

Nous récuserons cette façon de voir en rappelant que nous espérons avoir fait justice de l'erreur qui conçoit la liberté d'une façon toute négative, comme l'absence de toute contrainte. Nous ne nions pas qu'il puisse y avoir quelque beauté dramatique et même tragique dans une attitude de révolte universelle, et dans la malédiction d'Ismaël : « Il lèvera la main contre tous et tous lèveront la main contre lui. » Mais cette beauté n'est pas telle qu'elle puisse effacer toute laideur. Et la laideur est évidente pour qui étudiera sans préjugé et de bonne foi aussi bien le couple Verlaine-Rimbaud que les « femmes damnées ».

Elle consiste essentiellement dans ce fait que la relation amoureuse, placée dans le droit-fil des forces de l'instinct naturel, y prend une puissance, une majesté qui lui manquent absolument placée en porte-à-faux par rapport à cet instinct. D'autant plus que la complémentarité de l'homme et de la femme, et la variété que cette disparité produit dans l'unité de l'univers de l'amour, fait partie de son architectonique et est un des facteurs de sa beauté. Là où fait défaut le *Zieht uns hinauf* de l'Éternel Féminin selon Goethe, et cette éternité même, cette architectonique est singulièrement compromise.

Ajoutons encore que, lorsque nous étudierons la relation d'amitié, nous reconnaitrons qu'elle comporte une sorte de chasteté fondamentale par rapport à laquelle la déviation homosexuelle, en y faisant déborder la sexualité, ne crée rien d'autre qu'une sorte de gâchis existentiel. Les « âmes désordonnées », comme disait Baudelaire, portent la tare de ce gâchis.

Au reste, quant à cette affectation qui consiste à prendre la pose, en espérant sur ce sujet étonner les rétrogrades par une totale libération d'esprit, le dernier mot a été dit par un poète — Leconte de Lisle — il y a plus de cent ans ; ce qui prouve que la pose n'est pas d'aujourd'hui.

Baudelaire, qui avait des naïvetés, s'était figuré qu'il était en son pouvoir de mystifier, comme on disait alors, de mettre en boîte, comme on dit aujourd'hui, Leconte de Lisle. Espérant le faire sursauter, il lui dit : « Si j'avais un fils, je tâcherais de le libérer de tous préjugés ; je commencerais par lui recommander l'homosexualité. » Mais Bhagavat, laissant tomber son monocle : « *Cela va sans dire*, lui

répondit-il ; l'homosexualité est de nos jours universellement admise. »

Le lecteur a assez d'esprit, j'imagine, pour comprendre que l'ironie portait contre la prétention naïve de Baudelaire, d'apparaître ainsi, à bon compte, comme un esprit libre.

## CHAPITRE XI

### DU LYRISME

L'objecteur, ou plus exactement le Souleveur de difficultés, n'en a plus qu'une à nous offrir ; et celle-là est plus pratique et de prudence que spéculative.

Elle pose pourtant de beaux problèmes.

Soit, dira-t-il, admettons avec vous que le modèle suprême de l'amour, c'est celui que nous donnent tous les plus beaux vers d'amour dédiés par la poésie à l'Éternel Féminin, à travers Hélène et Béatrice, Leïla ou Nourmahal. Mais, ajoutera-t-il, ne craignez-vous pas de préparer ainsi de grandes déceptions ? Je comprends bien, ajoutera-t-il, selon quelle méthode, voulant atteindre le sublime de l'amour, vous le cherchez dans ses expressions les plus lyriques ou les plus poétiques. Mais nous savons bien qu'un jeune homme, une jeune fille, nourris de cette poésie-là aborderont la réalité dans une disposition

irréaliste, et que ce jeune homme cherchant Hélène ou Léïla parmi ses jeunes contemporaines, errant dans une sorte de colin-maillard fantômatique, les yeux bandés, saisissant une forme humaine et s'écriant : c'est Hélène! ou c'est Léïla! sera catastrophé quand son bandeau sera retiré.

Je conviens que la probabilité de la déception peut être envisagée, mais je conteste qu'il y ait nécessairement déception dans le contraste du réel et de la préconception sublime.

En guise de parabole que le lecteur me permette un souvenir.

Longtemps pour moi le nom de Damanhour fut environné d'un halo strictement littéraire. Cela venait de la légende de Pécopin :

*Le sire est en chemin, la dame est dans sa tour...  
Reviendra-t-il d'Alep, de Fez, de Damanhour ?*

Or un jour, je circulais en Égypte en chemin de fer. Le train fit halte dans une petite station de la plus extrême banalité. Mais cherchant des yeux le nom de la station, j'aperçus ce nom sur la muraille : Damanhour. J'étais à Damanhour! Cela me causa une sorte d'émerveillement amusé, tenant au contraste de cette petite gare banale avec le prestige de ce nom ; et au contraste aussi des raisons très banales et très terre-à-terre qui m'avaient amené là, avec les motifs qui pouvaient avoir conduit sire Pécopin du Rhin jusqu'à Damanhour.

Or le lecteur doit me croire, quand je lui dis qu'il n'y eut pour moi ni désillusion ni déception.

Je fus très loin de voir Pécopin dans le policier égyptien en uniforme qui allait et venait sur le quai,

ni la belle Bauldour dans la femme voilée qui y passait aussi. Mais si maintenant encore je puis évoquer avec une précision extrême le quai de la gare de Damanhour, au point que je pourrais en infliger à mon lecteur la description la plus détaillée, c'est bien assurément en raison du choc que m'a causé cette rencontre et de la façon dont la préparation littéraire avait éveillé et sensibilisé mon esprit relativement à Damanhour.

J'ignore absolument où peut se trouver Aghadoe (peut-être en Irlande?) Mais j'ai lu le poème de John Todhunter :

*There's a glade in Aghadoe, Aghadoe, Aghadoe,  
There's a green and silent glade in Aghadoe...*

Je n'y ai jamais été. Mais je sais bien qu'il m'est arrivé d'évoquer ce poème et qu'il m'a aidé à ressentir tout le charme d'un site visité.

La vraie déception — la déception absolue, métaphysique — c'est de passer à Damanhour ou à Aghadoe, ou près de Léila, sans avoir levé les yeux, faute d'un embrayeur poétique.

L'Objecteur aurait bien mal compris tout ce qui a été dit plus haut quant à la survalorisation amoureuse, s'il avait cru que cette survalorisation est un mal, ici dénoncé comme tel. Tout au contraire, c'est une des puissances les plus louables de l'amour. C'est elle qui permet à l'homme ou à la femme de discerner en virtualité dans l'être complémentaire qu'il sélectionne ainsi dans le monde, le monde sublime avec lequel on peut être mis en relation ; à condition, bien entendu, de saisir l'essence de la relation et de savoir qu'il faut discerner ce monde

sublime et le dégager de toutes les gangues qui l'enserrent et le cachent. Ainsi le sculpteur dégage du bloc de marbre la Niobé encore virtuelle qui y sanglote.

En chaque être humain il y a en virtualité un être sublime qui se lamente en attendant délivrance.

Encore faut-il que le sculpteur ait désir d'être ce délivreur. Le miracle de l'amour c'est qu'il est ce délivreur et qu'il en a le désir.

L'une des grandes efficacités de la morale esthétique, c'est qu'elle apprend de beaux désirs. Ne nous plaignons pas que le désir soit trop beau.

## CHAPITRE XII

### DE L'AMITIÉ

L'amitié appartient au même genre de relations interhumaines que l'amour, et s'en distingue par un certain nombre de caractères fondamentaux.

A la différence de l'amour, c'est une relation ouverte. Nous avons vu que l'amour, structure bipolaire, instaure un univers à deux, où ces deux sont en face l'un de l'autre. Mais l'amitié n'est pas subvertie en son essence en s'élargissant, et trois ou quatre amis ne sont pas moins amis que deux. Il est vrai que l'amitié quelquefois est jalouse, mais elle en est subvertie. Il est vrai aussi que l'ami de tout

le monde se fait de l'amitié une idée insuffisante. Et pourtant son amitié n'est pas caricature d'amitié. Chacun, je crois, peut trouver dans son expérience le souvenir d'un de ces hommes à mille amis, dont après leur mort, s'ils ont eu quelque notoriété, plusieurs se vantent d'avoir été seuls confidents. Si un tel homme, comme cela arrive, n'a déçu aucun de ces mille amis et leur a donné à tous aide et confiance, peut-on vraiment lui reprocher l'émiettement de cette amitié ?

La seconde différence entre amour et amitié, c'est que, tandis que l'amour est, nous l'avons vu, appuyé sur une substructure d'instincts et de tendances naturelles, il n'en va pas de même pour l'amitié. Ne disons pas qu'elle peut s'appuyer sur l'instinct grégaire, sur le compagnonnage presque animal des êtres qui font naturellement équipe ensemble. Cela c'est la camaraderie, très différente de l'amitié. Elle est moins belle parce qu'elle est moins sélective, elle a les caractères du tout-fait, car elle repose sur une situation donnée — chambrée, équipe, école... — qui la suppose *ipso facto*. Ce n'est pas qu'elle soit absolument anesthétique, car ses règles interhumaines telles que ces divers groupes les ont rodées, servent à améliorer ces interrelations et leur confèrent quelque élégance et quelque promotion en noblesse. Être bon camarade implique quelque art de vivre. Mais les règles qu'élaborent ces groupes sont toujours à réviser et susceptibles d'amélioration esthétique. Nous retrouverons ces problèmes à la dernière partie de cette étude. Mais dès maintenant nous pouvons assurer qu'un camarade est placé moins haut qu'un ami et que l'amitié

a des exigences esthétiques beaucoup plus hautes et plus élaborées. Ce qu'il faut surtout remarquer, en notant cette opposition de l'amitié et des instincts physiologiques de base, c'est qu'elle met de ce fait une cloison nette entre elle et les diverses formes de la *libido*. Ici on rencontre évidemment le problème souvent posé dans la littérature, si l'amitié peut exister entre homme et femme. Du point de vue esthétique il faut assurément répondre oui, et même assurer que c'est là une belle relation. Les romanciers qui l'ont dénoncée comme pleine de pièges ont surtout considéré des cas où cette relation était viciée dès l'origine par l'hypocrisie d'un des deux êtres ainsi unis, faisant dès l'origine, consciemment ou inconsciemment, la réserve mentale de chercher à la transformer, si possible, en amour. Mais c'est en les supposant sincères et cherchant à promouvoir cette relation dans son essence pure qu'on discerne la valeur esthétique de celle-ci. Je prends ici pureté dans un sens artistique qui se trouve coïncider avec son sens sexuel. C'est cette coïncidence qui décide la question. Cette sorte de liaison est fondée sur une abolition, ou tout au moins sur une distinction complète et originelle par rapport à toutes les impressions sexuelles. Ce n'est pas au siècle qui a promu peinture pure, sculpture pure ou poésie pure qu'il est nécessaire d'expliquer longuement l'aspect esthétique de l'idée de pureté. Nul doute que la vigilance qui maintient dans leur pureté de base les relations d'amitié ne travaille à la perfection de ces relations. La relation d'amitié, comme celle d'amour, demande vigilance.

## CHAPITRE XIII

## RELATIONS D'INÉGALITÉ

Dans les relations interhumaines que nous venons d'étudier il existe toujours un certain équilibre, malgré les disparités possibles. Les structures bipolaires supposent avec cet équilibre une certaine égalité. Mais l'homme que nous considérons encore dans ses relations individuelles sera exposé à se trouver dans les situations d'inégalité.

Pas du tout, s'écrieront certains objecteurs. Cela n'existe que dans des sociétés mal faites ; et loin d'avoir à examiner ces situations, il ne faut songer qu'à les abolir !

Pas si vite, pas si vite. Il s'en faut de beaucoup que les inégalités interhumaines soient les artefacts de certaines organisations sociales. Sans doute oui s'il s'agit des riches et des pauvres, d'employeurs et d'employés, d'officiers et de soldats, mais nullement s'il s'agit de forts et de débiles, de femmes et d'hommes, de sains et de malades, d'enfants et d'adultes. Laissons un fol rêver d'une société qui, par une restriction et un aménagement savant des naissances parviendrait à faire qu'elle ne soit composée que d'hommes à peu près tous du même âge, comme les soldats d'un régiment, ce n'est assurément pas là l'humanité idéale. Il ne s'agit donc pas d'abolir ces diversités qui comportent inégalités,

mais de les aménager. Faute de cet aménagement, dans la bagarre d'une salle de cinéma en feu ou du pont d'un navire en détresse, où tous se précipiteraient sauvagement vers la porte ou vers les canots, ce seraient les enfants qui seraient foulés aux pieds et les femmes bousculées, à moins qu'une discipline n'intervienne et n'empêche cela. Le seul problème est d'instituer cette discipline, non de fermer les yeux devant les données de fait qui posent cette situation.

Nos contemporains ont volontiers une sorte d'alliance nostalgique vers tout ce qu'exprime le mot de « sauvage ». Ils n'ont pas tort, s'ils entrevoient ainsi un certain idéal et s'ils cherchent les aménagements nécessaires pour rendre cet idéal réalisable sans abolir ce qui le leur rend souhaitable. Mais c'est un fait que dans l'état pratique de sauvagerie pure, les enfants sont foulés aux pieds et les femmes réduites en esclavage. Les gueux de R. Burns ont peut-être raison, quand ils proclament que « la liberté est un glorieux banquet ». Mais c'est un fait que si ce banquet est vraiment sauvage, il comporte alors deux tables :

*L'adroit, le vigilant et le fort sont assis  
A la première et les petits  
Mangent leur reste à la seconde...*

A supposer qu'il y ait des restes. La formule « à chacun selon son appétit » est peut-être bonne, mais elle suppose une intendance bien faite et une discipline de réfectoire très vigoureuse. Car on n'évitera pas que les appétits soient différents, et différentes aussi les forces des convives.

N'insistons pas davantage. Le lecteur a pu nous voir contester le réalisme en tant qu'il prétendrait résoudre les questions. Mais nous le soutenons vigoureusement en tant qu'il les pose. Il n'est pas question de négliger ou de nier les inégalités humaines mais de les aménager et par exemple de les compenser.

Nous examinerons dans la dernière partie de cette étude les problèmes sociaux relatifs à ces aménagements. Mais ici, nous étudions la situation individuelle de l'homme rencontrant ces inégalités, avant ou après aménagement, peu importe. Ainsi c'est une situation à considérer que celle de l'homme fort qui rencontre un faible, ou du faible qui rencontre un fort. Mettons qu'ils se rencontrent, faisant ensemble une ascension de montagne. C'est aussi le cas d'un homme qui se trouve avec une femme dans un ascenseur en panne, ou d'un homme avec un enfant dans un canot par mer grosse, etc... Nul aménagement social n'empêchera que de telles situations ne puissent advenir. Que dit ici l'esthétique ?

#### CHAPITRE XIV

### DE L'EMPLOI DE LA FORCE

Sans doute en esthétique il est difficile de faire la preuve de la beauté ou de la laideur. La ressource efficace normale est le consentement universel.

Or nous avons bien le consentement universel pour dire : « C'est laid », de l'action de tromper un enfant pour lui extorquer ses sous, ou d'en chiper dans la sébile de l'aveugle.

De plus, on observe que le sentiment du faible pour le fort qui vient à sa rescousse est avant tout d'admiration, ce qui est le sentiment esthétique par excellence.

Dans toute beauté il y a générosité ; et réciproquement beauté dans toute générosité. C'est ce qui rend indubitablement admirable pour le faible accablé le geste du fort qui lui enlève son fardeau et l'ajoute au sien.

Or le faible ne peut pas faire cela. Sans doute il peut se consoler de cet alibi, de cette excuse, qui l'en dispense. Mais la morale esthétique fera la louange de la force, en tant qu'elle permet ces actes beaux. Et elle louera aussi celui qui par des exercices tant physiques que psychiques développe en soi cette force avec tous ses possibles.

Je dis exercices psychiques, car la force, même musculaire en dépend. Le sportif qui croit ses forces absolument épuisées après tel nombre de tractions à la barre fixe retrouve l'énergie d'une traction de plus s'il se sait regardé, surtout par un témoin du sexe opposé. Les pensées dynamogéniques sont belles, et sont à cultiver. Mais il ne faut pas oublier qu'esthétiquement leur emploi est à sens unique.

## CHAPITRE XV

### DE L'ENVIE

La jalousie, ou l'envie, cette jaunisse morale, est laide assurément. L'attitude esthétique a deux grandes raisons de l'éliminer. La première, c'est tout ce qui concerne la possession esthétique des biens, à la base de laquelle il y a le caractère indéfiniment partageable de cette possession sans exclusivité. Et le second motif de cette élimination c'est l'attitude créatrice ; qui à l'idée d'un bien souhaitable ne se demande pas à qui le prendre, mais comment l'instaurer. Cette élimination de l'envie est importante. L'état d'âme de l'envie, si prodigieusement répandu, est une des causes les plus fréquentes des maux qui engendrent le grand gâchis interhumain. C'est l'état d'âme de celui qui, dès qu'il aperçoit un être supérieur, à quelque point de vue que ce soit, en ressent une souffrance et cherche âprement les moyens de détruire cette supériorité. L'admiration, ce sentiment esthétique de base, est pour certains hommes un sentiment pénible et même insupportable. C'est ce qui porte l'enfant à secouer l'herbe qui porte une goutte de rosée brillante. Le même enfant, voyant à un autre enfant, en classe, un beau complet neuf, s'arrangera pour lui faire une tache d'encre dans le dos. Devenu grand il sera heureux d'avoir l'occasion de répandre une calomnie sur un homme supérieur.

La seule attitude esthétique, en face d'une supériorité, c'est l'émulation: *Anch'io son pittore*.

Or ceci, et plus généralement le culte de la beauté, comporte des sacrifices. Le sacrifice de certains plaisirs.

Convenons franchement qu'il y a plaisir à secouer son stylo sur le trop beau veston du camarade, à voir tomber une goutte d'acide sulfurique sur la trop belle robe de l'invitée, à renverser l'encrier sur le manuscrit de Longus, à jeter un pot de minium sur la statue, à étrangler une femme pour connaître son spasme ultime, à taper à coups de barre de fer sur des rosiers ; à secouer le magnolia pour en faire tomber les fleurs, à pisser sur le maître-autel ou sur une tombe fraîche et à casser tout magnifiquement. Mais ajoutons avec plus de hardiesse encore que la morale esthétique se refuse ces plaisirs, et n'a qu'une pitié navrée pour ceux qui les considèrent comme de merveilleux exploits. C'est pareillement qu'elle condamne l'écriteau publicitaire bariolé au milieu d'un beau site, le contact des doigts gras sur la pierre lithographique, l'abus de la pédale chez le pianiste, la restauration abusive d'un tableau de maître, l'intervention des goûts esthétiques du commanditaire dans la réalisation d'un film. Et elle n'admire pas comme un acte étonnant d'audace et de fantaisie le geste de celui qui possédant le portrait de Rosarita par Goya, s'amuse à lui peindre de grandes moustaches. Tout cela est du même ordre.

Ceux qui valorisent, comme un acte beau et méritoire l'abandon à l'impulsion grossière commettent une double erreur.

Ontologiquement ils sont dans l'erreur en inter-

prêtant comme une action cet abandon passif. Ils ignorent qu'une abstention, qui est un refus, n'est pas en soi un fait négatif mais peut être tout-à-fait positif en tant qu'acte.

Esthétiquement, ils se figurent que la beauté d'une œuvre se mesure au « mérite » de l'œuvrant, et qu'une transgression est en soi un mérite esthétique, à porter positivement au compte de l'œuvrant, sans avoir à examiner sa portée instaurative.

En fait d'acte, la différence du positif au négatif n'est pas quantitative, elle est qualitative. Elle est esthétique.

## CHAPITRE XVI

### DE LA HAINE

Il y a des forces génératrices de beauté. La haine qui est assurément une force, est-elle une de celles-là ?

Nous savons aussi qu'il ne faut pas juger de la valeur d'un amour d'après son objet, mais selon qu'il est effectivement générateur de beauté. Nous pouvons donc être sûrs qu'une haine n'est pas esthétiquement louable si elle défait ou méconnaît une beauté. Et c'est ce qui arrive parfois. Les haines nationales sont souvent telles. Pendant les guerres de la France et de l'Allemagne, on a souvent vu la haine travailler en ce sens. Il s'est trouvé, en 1914-

1918 un certain nombre de Français pour dénoncer comme antipatriotes ceux qui admiraient Wagner. Rien aussi de plus méprisable que l'intervention de l'esprit de parti politique dans les jugements artistiques ; tel un Cavalier du temps de Charles I<sup>er</sup> refusant d'admettre la beauté des poèmes de Milton, parce que Milton était Tête-Ronde ; un anti-clérical niant la beauté des poèmes chrétiens de Verlaine dans *Sagesse* ; ou un lecteur de Dante qui voudrait savoir, avant d'admirer, à quel parti politique d'aujourd'hui on pourrait assimiler ceux des guelfes blancs et des guelfes noirs. Louer les belles sonneries de clairon de l'ennemi procède de cette générosité esthétique dont on a déjà eu l'occasion de parler.

Le grand mal de ces préjugés haineux, et ce qui doit les faire condamner hautement par la morale esthétique, c'est qu'ils sont essentiellement négatifs ou privatifs, et qu'ils engendrent les dommages irréversibles du vandalisme.

Si la morale esthétique accepte la haine comme une de ses composantes légitimes, elle doit convenir qu'un bon aménagement esthétique de la haine est difficile. Est condamnable, nous le savons, la haine qui méconnaît ou combat une beauté ou qui l'empêche d'éclorre. Mais on empêchera difficilement la haine d'essayer de se justifier par ses propres buts. Par exemple les haines politiques, qui sont souvent les plus brutales et les plus béotiennes de toutes, postuleront presque inévitablement qu'elles sont légitimées par l'opposition de deux programmes, celui de l'adversaire étant qualifié *a priori* de haïssable puisqu'il entrave l'éclosion d'un épanouissement pour lequel on a pris parti. De même pour les haines

**nationales** : leur grand argument sera toujours que l'adversaire prive ces nations de leur espace vital et empêche leur libre épanouissement. Au reste n'est-il pas vrai que ce Grand Handicap des Êtres dont nous avons déjà parlé, les met tous entre eux en concurrence vitale, dans un monde où les biens sont limités ? De deux voyageurs en marche dans le désert vers le puits où il n'y a qu'une goutte d'eau, l'un tuera l'autre. S'il ne le tue pas *avant* pour boire seul cette goutte, il le tuera *après*, du fait qu'en buvant l'eau il condamne l'autre à la mort par la soif. Or qui arbitrera entre eux ? Sous un autre angle de vue, on retrouve la même situation. Nous avons vu que la seule attitude esthétique en face d'une supériorité c'est l'émulation. Mais quel critère arbitrera entre l'émulation et la concurrence haineuse ? La seule et grande ressource ici, dans cette recherche d'un critère, c'est que l'arbitrage suppose dépassé, transcendé *l'a priori* de chacune des deux parties. Et c'est la beauté d'une haine bien faite, qu'elle se transcende elle-même, en postulant un arbitrage, quand elle postule la possibilité d'une commune mesure. Le Grand Handicap de la concurrence vitale postule un cosmos défini et un aménagement virtuel des biens qu'il contient. Et toute concurrence implique aussi une cosmicité dans ces données mêmes.

Ainsi toute haine, en se postulant légitime, postule aussi l'instauration du point de vue cosmique qui surpasserait l'antagonisme et instaurerait une commune mesure.

Le malheur est que presque toujours ici survient l'inepte violence, qui suggère de transformer l'arbitrage en une épreuve de force. Disons inepte, parce

qu'elle intervient en porte-à-faux sur les données du problème. Le genre de forces auxquelles elle fait appel n'a aucun rapport avec le droit à l'existence, dont il s'agit d'établir une mesure. C'est là la grande erreur dans laquelle tombent toutes les théories de la sélection par la violence et de la juste et utile élimination des faibles. Quelles que soient ses vertus pragmatiques, ce critère est absolument hétérogène au point de vue esthétique qui seul, puisque la question posée est un problème d'instauration, peut mesurer les droits à l'être. Dans Vérone, le droit des Montaigus se mesure au droit des Capulets dans l'Idée de Vérone, ou si l'on veut, dans la *signification de la cité*, ce qui implique Vérone comme œuvre à faire.

## CHAPITRE XVII

### DE LA MÉDIATION

Nous venons de franchir un cap bien important. Nous venons de voir que tout conflit postule une médiation ; laquelle consiste dans l'invention d'un point de vue supérieur. Je dis invention, et cela est essentiel. Aucun point de vue existant n'y saurait subvenir. Escalus, prince de Vérone, ne saurait tenir son autorité que de Vérone, et Vérone n'existe pas tant que le conflit des Montaigus et des Capulets n'est pas arbitré. Vérone est à instaurer pour que ce conflit soit arbitral.

Ne disons pas que la notion d'arbitrage est juridique et non pas esthétique. Ce n'est pas vrai. Aucun tableau ne se fait tout seul par la lutte des Bleus contre les Jaunes et des Rouges avec les Verts. Faire un tableau, c'est arbitrer les rouges, les jaunes, les verts dans leurs conflits. Précisons encore, pour éviter toute erreur, que ce n'est pas l'autorité du peintre qui établit ces arbitrages, mais l'autorité du tableau. C'est pour faire tableau que ce rouge doit être soutenu par un liseré vert, ou que ces bleus doivent être équilibrés inversement par des jaunes... C'est l'harmonie du tableau — du tableau à faire — qui exige ces choses ; et de cette harmonie le peintre est le serviteur et non le maître.

Si donc les conflits ont en eux-mêmes des vertus instauratives — *Polemos pater pantôn* — ce n'est certes pas par la violence qui est en eux ni par l'arbitrage absurde de cette violence, c'est par l'appel passionné qui est en eux vers le point de vue supérieur à instaurer, qui en saisira dans un même tableau les données diverses.

## CHAPITRE XVIII

### DE L'AUTORITÉ

L'idée d'autorité est un des points névralgiques de la conscience contemporaine. Elle y jette du trouble par la présence dans cette conscience de deux

tendances contradictoires à cet égard : l'une c'est la mise en contestation non seulement de toute autorité pratique, mais des principes originels et fondamentaux de toute autorité, ce qui d'ailleurs n'est pas d'aujourd'hui : la contestation a été faite par les sophistes grecs ; elle se réveille à la Renaissance qui conteste à la fois l'autorité d'Aristote, celle de l'église et celle de la royauté ; elle dure dans le classicisme sous la forme à la fois du doute méthodique et de l'appel à la Raison, tendant à se substituer à toute norme arbitraire ou préétablie. Ce n'est pas pour rien que, par un curieux paradoxe, l'éducation pendant toute cette période monarchique est nourrie du républicanisme latent de la littérature latine. Cette contestation enfin éclate dans le romantisme par la glorification esthétique qu'il tente de l'idée même de révolte. Satan est le héros romantique par excellence, Satan le prototype du révolté.

Le principe qui lutte avec celui-là dans l'actualité, c'est cet appel à la tyrannie qui est loin d'être l'apanage des seuls fascismes et régimes de dictature, mais qui s'insinue au sein même de l'attitude de révolte pour le recours à la violence, par la tyrannie non seulement des majorités, mais des minorités mêmes, et par leur appétit d'arbitrer les conflits par une épreuve de force.

Que dit l'attitude esthétique à cet égard ? Il est à peine besoin de dire qu'elle récuse d'abord entièrement toute autorité fondée sur un principe étranger à elle, qu'il soit métaphysique ou politique. Toute prescription *a priori*, toute prescription toute faite est récusée par elle.

L'attitude esthétique n'accepte pas davantage

l'automatisme de la révolte, la tendance mécanique, et si fréquente chez certains contemporains, à prendre à gauche si un écriteau apparaît disant : passez à droite ; et à pousser la porte sur laquelle il est écrit : défense d'entrer.

Dans ce conflit, les deux partis ont tort, par la semblable erreur qu'ils font sur le principe même de l'idée d'autorité. Toutes ces tyrannies ont tort non seulement par leur appel à la violence, mais comme on l'a déjà vu, par le refus d'élever le point de vue pour saisir d'une même visée le pour et le contre, comme on hausse assez la camera pour mettre dans un même champ de visée le plus lointain et le plus proche. Nous avons assez dit déjà l'importance du point de vue dans toute réalisation artistique, pour n'avoir pas besoin de revenir là-dessus.

Le tort énorme, éclatant, le péché originel de toute tyrannie, c'est de considérer l'autorité en soi comme une valeur, comme une altitude, comme constituant par elle-même cette altitude du point de vue qui est à instaurer.

Oui, le chef d'orchestre est à un plus haut pupitre que ceux qu'il dirige. Est-ce la peine de dire que ce dispositif scénique ne lui donne aucune véritable supériorité sur eux ?

Il m'est arrivé un jour, dans une conversation entre philosophes, de dire qu'un orchestre me paraissait le modèle d'une société parfaite. « Assurément non, interrompit un des philosophes présents, car dans un orchestre il y a un chef ! »

Étrange méprise, due à l'aura de révolte automatique évoquée par ce mot haï de chef. Le *maestro* (j'évite de dire chef pour éviter la méprise) est sou-

mis comme tous les exécutants à l'autorité de l'œuvre. Dans la division du travail orchestral, il est le préposé à la coordination, comme un autre est le préposé au premier violon et un autre le préposé au cor anglais. Tous reçoivent la médiation, non du maestro mais de l'œuvre.

Et entendons bien encore — car il y a mille méprises à éviter — qu'il s'agit de l'œuvre et non de son auteur. Si nous jouons la *Symphonie en Ré mineur* de César Franck, ce n'est pas César Franck qui nous commande, c'est la symphonie elle-même, comme elle a commandé originellement à Franck lui-même, qui fut son premier serviteur.

Valéry disait avec raison, en préfaçant l'édition de ses *Charmes* commentés par Alain, qu'il n'avait pas le droit de protester si l'interprétation d'Alain n'était pas la sienne propre ; car, disait-il, il ne pouvait objecter son propre sens à celui du lecteur.

C'est la vérité assurément. Si moi, poète, je rapproche l'un de l'autre deux mots — que ce soit le « vert paradis » ou « l'obscur clarté » ou « l'espoir et le brin de paille » — je n'ai qu'à assister à l'effet qui en résulte, comme le chimiste qui rapproche deux corps assiste à l'explosion ou à la précipitation. Au laboratoire central de la poésie (comme disait Max Jacob) seul compte le résultat de l'expérience. Si je relis le *Cimetière Marin*, et si quand arrivent les pères profonds qui dorment sous la table, j'ai une forte envie de rire, Valéry n'a pas le droit de se précipiter pour me dire : « Je n'ai pas voulu cela. » L'expérience se fait hors de lui, comme aussi l'expérience orchestrale quand on joue la *Symphonie* de Franck.

Regimber contre l'aiguillon et dire, moi, premier

violon, que je considère Franck comme un croûton et que je modifie ma partie à mon gré, est aussi absurde qu'il le serait lorsque le chef d'orchestre monte à son pupitre et rassemble les regards de tout l'orchestre, de regimber en disant jalousement : « Pourquoi lui et pas moi ? ». Aussi absurde qu'il le serait pour ce premier violon, quand le cor anglais élève sa phrase mystérieuse et pathétique et tient attentif et haletant tout l'auditoire, de dire jalousement : « Pourquoi lui et pas moi ? » et de l'interrompre d'un petit solo. Il fallait y penser quand il a choisi de se consacrer au violon et non pas au cor anglais. Et protester maintenant contre l'autorité que la symphonie délègue au maestro, serait montrer simplement qu'on n'a rien compris à l'esthétique de la symphonie et au caractère orchestral de l'exécution.

De même encore supposons que je fasse partie de l'expédition du Kilimandjaro. Si avant le départ, le chef d'équipe vient vérifier si j'ai bien dans mon sac les vivres de réserve prévus au programme, il serait absurde de ma part, regimbant jalousement sous l'aiguillon, de lui dire hargneusement : « Est-ce que ça te regarde ? » Faire cela prouverait simplement que je n'ai rien compris à l'esthétique de l'exploration ni au caractère orchestral de l'expédition.

Il serait inutile, je l'espère, d'insister. Quiconque aura compris cette esthétique sera guéri de la tendance jalouse à regimber contre l'autorité du chef d'orchestre, étant bien établi que ce n'est pas lui qui a autorité mais l'œuvre commune, et que loin d'exercer une tyrannie abusive il ne fait qu'exécuter sa propre partie dans l'organisation orchestrale.

On me dira peut-être : vous vous méprenez sur le

rôle du chef d'orchestre et du chef d'expédition. Du chef en général. Le chef, c'est avant tout celui qui a la responsabilité.

L'objection n'est pas valable.

Malgré son apparente simplicité, elle est double. Pour une part — et c'est pour cette part que je la repousse — elle défère au fond à cette conception périmée et abusive contre laquelle je proteste ici. Cette conception abusive, c'est celle qui admet que le chef, c'est le meilleur homme, et le seul vraiment libre dans l'équipe qu'il commande. Contre cette conception il est légitime de protester, comme le fait, souvent et inconsciemment et confusément l'homme qui regimbe. Le premier violon peut être un plus grand artiste que le chef d'orchestre, comme le soutiendra tout chef d'orchestre de profession qui acceptera à l'occasion d'être exécutant sous la baguette d'un confrère, ou tout grand comédien qui acceptera un petit rôle dans une grande œuvre. Le maestro n'est pas plus libre que les autres ; qui le sont tous ensemble en s'associant pour la même œuvre, et parmi lesquels il est, comme tous et chacun, le serviteur de l'œuvre.

Tous ensemble ont la responsabilité de l'œuvre, et manqueraient leur rôle s'ils oublièrent cela. Le chef est un préposé, comme tous les autres exécutants. Dans toutes les œuvres collectives il est l'indispensable préposé à la coordination. Comme tout autre préposé il a la responsabilité de sa fonction. Nous n'allons pas tarder à voir que cela est bien important. Et loin de s'opposer à tout ce qu'on vient de dire, c'en est un corollaire essentiel.

## CHAPITRE XIX

## LA TRAHISON DU CHEF

Parmi les relations interhumaines que tout homme libre rencontre et doit aménager de son propre point de vue, figurent essentiellement, on l'a vu, les relations d'inégalité qu'engendre forcément le contrepoint des vies humaines, lequel juxtapose l'enfant et d'adulte, le faible et le fort, le premier violon et le chef d'orchestre, Fabrice et le brigadier de gendarmerie, Hamlet et le Roi, le vieux Capulet et le duc de Vérone, Ariel et Prospero. En étudiant ces sorte de relations, nous avons eu nécessairement à mettre en cause l'action médiatrice éventuelle ; et nous aurons à reprendre cela du point de vue collectif. Mais il importe aussi de noter l'attitude propre de l'individu en face de cette action médiatrice qu'il accepte esthétiquement par dévouement à l'œuvre. Le pire — le mal absolu — c'est la trahison de l'œuvre par refus de subir la médiation. Cela arrive-t-il ? Oui assurément. Tel est le cas de l'exécutant qui fera exprès une fausse note ou un crescendo absurde, pour embarrasser le maestro au pupitre. Cela arrive. Et il est bon de dire que la trahison du chef existe aussi. Elle est pire.

Romain Rolland, qui était un esprit fort libre, a conté en la stigmatisant dans son *Jean-Christophe*, une trahison de ce genre : celle du chef d'orchestre qui

sabote volontairement l'œuvre d'un adversaire artistique, afin de faire huer celui-ci. Fiction romanesque ? Sans doute, mais fait qui advient d'aventure. Berlioz a cru que cela avait été fait contre lui une fois. Mais les trahisons du chef sont de plus d'une sorte.

Une de celles que les théoriciens ont le plus souvent envisagée, parce qu'elle pose un assez délicat problème d'esthétique, c'est celle qui consiste à défigurer une œuvre sous prétexte d'interprétation bien personnelle ou pour rajeunir l'œuvre.

Je ne crois pas qu'il faille être trop sévère sur ce point. Car après tout, l'auteur a abandonné l'œuvre au public et à la postérité, sans conserver d'autorité sur elle. L'œuvre, comme un chrétien primitif, se voit livrée aux bêtes. Et les entreprises d'un interprète même un peu délirant sont jusqu'à un certain point licites s'il tente de délivrer parmi les virtualités indéfinies du chef d'œuvre, un visage encore non dévoilé. Sans doute si le compositeur a écrit expressément : *adagio cantabile*, et si le chef d'orchestre ordonne : *tempo di marcia* ! il y a insurrection contre la volonté du compositeur. Mais toute la question est de savoir si cette insurrection constitue une expérience intéressante faite de bonne foi, ou si elle constitue un sabotage conscient. Il n'y a trahison que dans ce dernier cas ; ou encore dans le cas (que facilitent malheureusement nos lois sur la propriété littéraire) de l'arrangement qui prend une œuvre tombée dans le domaine public uniquement pour reconstituer des droits d'auteur et dégrade cette œuvre pour l'accomoder à une plus grande vente.

Mais il est une forme, moins visible et plus universelle, de la trahison du chef. Quiconque voit luci-

dement les affaires humaines y discerne cette trahison comme un mal sournois mais terrible, qui s'insinue de toutes parts comme un virus mortel. L'universalité du mal tient à l'universalité du fait d'autorité, que nient en vain et absurdement tous ceux qui le dénoncent comme un mal à combattre. Il aurait bien courte vue celui qui ne verrait ce fait que là où apparaît verbalement le mot de chef, qu'il s'agisse d'un chef d'orchestre, d'un chef de cuisine, d'un chef de gare ou d'un chef de cabinet. On a dit tout à l'heure que tout chef est responsable : il faut ajouter réciproquement que tout responsable est chef. Partout où il y a responsabilité, il y a autorité dans les limites et sous les conditions de cette responsabilité. Nous savons que pour la morale esthétique toute autorité est conditionnelle. Elle dérive de la médiation par l'œuvre et elle la suppose. Le jardinier a autorité sur les fleurs, mais c'est à condition de les cultiver sous la médiation de l'Idée du Jardin. Le chef d'orchestre a autorité sur les exécutants, mais c'est à condition de lire la partition d'orchestre qu'il a seul sous les yeux, tandis que les exécutants n'ont sous les yeux que leur seule partie. Et le chef de gare a autorité sur les employés, sous la condition de tenir compte de l'organisation générale du service.

Or ceci bien compris, on voit aisément en quoi consiste la trahison du chef, trahison multiforme et d'autant plus dangereuse et omniprésente.

Sa forme la plus obvie, la plus répandue, c'est l'oubli de la condition fondamentale. C'est ce qui arrive chaque fois que le chef, donnant raison en ceci à l'animosité de ses subordonnés, voit essentiellement dans sa situation une situation privilégiée. Cette

subversion a ceci de particulièrement dangereux qu'elle s'installe progressivement et subrepticement. D'abord le chef d'équipe est fortement préoccupé de sa tâche ; mais peu à peu il s'habitue, la paresse et la sécurité aidant, à y prendre moins garde et à y donner moins d'attention qu'à ses soi-disant privilèges, autour desquels il s'habitue à monter activement la garde. On voit alors peu à peu s'établir cette situation du chef d'équipe, en montagne, qui accorde plus d'importance à être dispensé de porter le sac qu'à se lever avant les autres pour étudier l'itinéraire ; du professeur de faculté qui tient pour essentiel de faire lui-même le programme de son cours, et s'habitue en le faisant à considérer davantage les intérêts de son propre travail que ceux du travail de ses étudiants ; de l'homme derrière le guichet, qui croit que son privilège est de rudoyer et de rembarrer l'usager de l'autre côté du guichet ; de l'homme en place, de l'administrateur de haut rang, qui voit dans toute réclamation ou revendication de ses administrés, de ses subordonnés, soit un manque de respect pour sa supériorité, soit un facteur de trouble a qui il faut seulement « donner des apaisements », sans aucun effort pour remédier aux raisons du trouble, ni aucune intention de le faire. On n'en finirait pas d'énumérer toutes les formes de cette trahison du chef. Il y faudrait compter, bien entendu, toutes les maladresses techniques qui rendent odieuses ces autorités, maladresses venant de l'oubli des élégances interhumaines qui évitent les chocs brutaux. Mais il y faudrait compter aussi la peur de se rendre odieux en exerçant cette autorité, peur qui conduit bien souvent à ces sortes de laisser-aller qui compromettent irrévoca-

blement l'œuvre commune... Tel par exemple l'entraîneur sportif qui n'ose exiger de ses ouailles cette régularité de travail, cette abstention de certains plaisirs, qui seraient pourtant la condition indispensable d'un entraînement efficace (1).

Redisons-le : c'est par l'idée d'œuvre et par la médiation de l'œuvre que la morale esthétique est en état de résoudre ces problèmes.

Nous voici donc devant cette question : comment cette œuvre médiatrice sera-t-elle assignée ? Qu'arrivera-t-il de notre orchestre si les uns veulent jouer du César Franck et d'autres du John Cage ? Et si le maestro veut imposer l'un ou l'autre, ne subvertira-t-il pas le principe de son autorité, qu'il ne doit qu'à la médiation de l'œuvre ? C'est ce genre de problèmes qu'il nous faut aborder maintenant.

(1) Exemple utile à donner ; car le manque d'autorité des entraîneurs français est une des causes des insuccès sportifs de la France. Et ses succès passagers dans certains sports d'hiver, il y a quelques années, étaient certainement dus à l'ascendant personnel de quelques uns de ses moniteurs.



**LIVRE VI**

**QUESTIONS COLLECTIVES**



## CHAPITRE I

# INTRODUCTION A L'ESTHÉTIQUE DES COLLECTIVITÉS

C'est un problème traditionnel de savoir si les collectivités, nommément les groupes sociaux, sont astreints à une morale. On a souvent soutenu dans le passé la thèse selon laquelle les nations et leurs chefs ne seraient pas soumis aux mêmes obligations morales que les particuliers.

Que ces obligations soient exactement les mêmes, c'est ce qu'on ne saurait affirmer *a priori*. Le problème initial est de savoir s'il existe des obligations de ce genre, en d'autres termes s'il y a une moralité pour les groupes sociaux, pour les collectivités humaines. En ce qui concerne la morale esthétique, ce problème initial se pose avec précision sous la forme suivante ; les considérations esthétiques ont-elles prise ( ou impact) sur les groupes ? Ceux-ci sont-ils susceptibles de valeur esthétique ? Ce premier point acquis, restera à étudier les conséquences de l'application aux diverses collectivités humaines de qualifications esthétiques.

En posant le problème en ces termes, on évite toutes sortes de difficultés. Sans doute on déconcerte un peu ceux qui sont peu habitués à considérer les

faits sociaux sous l'angle esthétique, en particulier ceux qui sont accoutumés à considérer les faits esthétiques sous l'angle sociologique, et non inversement. Mais on ne s'expose de leur part à aucune objection préalable ayant quelque portée. Aucun esprit authentiquement philosophique ou scientifique ne peut se refuser à envisager un problème. Et nous ne demandons ici qu'à poser un problème.

Nous sommes donc dispensés d'avoir à nous justifier liminairement des objections qu'on pourrait tirer de préjugés défavorables, en particulier de ceux qui opposeraient aux considérations déclarées sérieuses et graves du sociologue, de l'économiste et même du politique un caractère prétendu frivole, inconsistant, subjectif et fuyant du fait esthétique. Nous ne demandons liminairement aucun renversement de ces rapports. Je le répète, nous demandons simplement s'il est possible d'introduire le point de vue esthétique dans ce domaine. Si oui — et c'est là une question de fait — il est légitime de chercher les conséquences de ce fait.

Et cette recherche ne peut manquer d'être utile.

L'art est constructeur. Il est la sagesse de la démarche instaurative. Sans art rien de grand ni de valable ne peut être solidement posé. Tout ensemble vraiment organique suppose des liens d'harmonie, de concaténation, de conspiration vitale qui lui sont indispensables ; et le faciès esthétique de cet ensemble est la signature de cette harmonie.

Rêver socialement d'un monde meilleur, c'est inéluctablement rêver d'un monde plus beau. La beauté n'est pas autre chose que l'évidence d'un statut supérieur dans l'être. Rêver d'une société plus

belle et d'une humanité amenée à l'état sublime, sans aucun doute c'est rêver d'une amélioration de ce qui est. C'est donc là une recherche féconde. Ceux qui méconnaîtraient l'intérêt et l'utilité d'une telle recherche seraient des esprits assez aveuglés dans leurs préjugés pour ne pouvoir se mobiliser l'esprit dans une direction peut-être neuve, en tous cas pratique.

Ainsi la seule et vraie difficulté, c'est celle même de la recherche qui s'ouvre devant nous, c'est-à-dire de chercher de quelle manière les considérations esthétiques dont il s'agit de faire état ont prise sur les données qu'offrent à l'examen les sociétés humaines, grandes ou petites. Et c'est précisément sur cela que doit porter l'enquête.

## CHAPITRE II

### DE LA BEAUTÉ DES GROUPES SOCIAUX OU DES INSTITUTIONS

Notre propos est de chercher quel genre d'impact le point de vue esthétique peut avoir sur une donnée sociale.

Nous en inventorierons trois sortes.

Qu'il soit bien compris que dans ce qui va suivre, nous employons le mot de beauté pour la commodité et la brièveté du langage, désignant par ce nom toute valeur esthétique susceptible de plus, de moins et même de signification négative, quelle que soit d'ail-

leurs la spécificité de cette valeur dans la division des catégories esthétiques (ainsi qu'il en a été question plus haut, livre III, chap. IX).

Ceci dit, nous trouvons, redisons-le, trois modes d'inhérence de la valeur esthétique à un groupe social. On peut les énumérer comme suit :

beauté paradigmatique,  
beauté spéculaire,  
beauté fonctionnelle.

Avant d'expliquer ces termes hâtons-nous de faire observer que leur distinction est toute théorique, et peut être pratiquement très nette, surtout quand il y a quelques disconvenances et quelques oppositions entre elles, mais il arrive aussi que ces trois sortes de beauté se confondent entièrement de telle sorte que leur distinction ne soit plus qu'une distinction de raison.

J'appelle beauté paradigmatique (du terme grec *paradeigma*, modèle) celle qui n'est pas évidente à première vue, mais qui est aisément détectée par analogie avec un modèle quel qu'il soit. En esthétique expérimentale c'est ce genre de faits par lequel par exemple un rectangle peut être apprécié comme d'heureuses proportions esthétiques, parce que le spectateur l'interprète comme représentant par exemple une fenêtre ou un livre ouvert, et y retrouve le genre de beauté qu'on peut demander à ces objets. Dans l'application sociale, c'est le genre d'analogie qu'on peut trouver entre par exemple un groupe social et une bête de proie, ou une forêt, ou un arbre : il ne s'agit pas d'une théorie organiciste de cette société, mais de l'emploi d'un critère analogique permettant d'en

caractériser le genre de beauté. Car ici, qu'on se rende bien compte, l'esthétique intervient comme réponse à cette question, trop souvent esquivée par le sociologue ou l'anthropologue : une société a-t-elle une signification ?

Il est tel groupe social dont on peut dire qu'il pratique l'évangile du lion, ou l'évangile de l'aigle ; même sans en avoir aucune conscience. On use d'une analogie très raisonnable et très féconde en disant que les hordes mongoles du Moyen Age étaient organisées socialement en analogie avec cet oiseau de proie, cet aigle que l'art des steppes a souvent figuré attaquant une gazelle ou un cheval : une organisation entièrement faite pour donner à un groupe une extrême mobilité dans l'attaque, une grande rapidité de déplacement et une grande puissance de razzia, manifeste très clairement cette analogie. On pourrait appeler aussi ce rapport d'analogie rapport symbolique. Mais cette terminologie risquerait d'être trompeuse, en conduisant à une confusion entre l'analogie structurale positive dont il s'agit, et ces analogies emblématiques qui se manifestent dans le choix d'un symbole ou d'un blason. Or ces sortes de rapports emblématiques sont très souvent arbitraires, d'origine gouvernementale ou dynastique et impliquant seulement une prétention peut-être très mal fondée. Quand la France, au temps de Louis-Philippe, s'appuyant par un jeu de mots sur le latin *gallus*, a choisi comme emblème le « coq gaulois », ce choix malheureux, qui a prêté bien souvent à des commentaires ironiques ou injurieux dans des pays ennemis, ne peut être considéré comme servant à détecter un caractère positif

de cette nationalité. Il est vrai que ces sortes de choix emblématiques ne sont pas sans exercer quelque influence ; un groupe social tend plus ou moins à se solidariser avec son blason et à en tirer inspiration. Mais cette influence est toujours limitée et à discuter dans chaque cas d'espèce sans qu'on puisse en faire fond comme sur les analogies dont on a parlé plus haut. Qu'une nation qui par exemple s'enrichit par de nombreuses immigrations vite assimilées ressemble de ce point de vue à un organisme végétal, c'est là une analogie positive et d'un maniement pratique et utile. J'ai parlé plus haut d'une évangile du chêne ; si on voulait y opposer celui du roseau, on en trouverait des analogies du même genre : par exemple la façon dont certains groupes minoritaires ont su résister aux efforts d'assimilation du groupe majoritaire sans recourir à la rébellion ouverte, mais en maintenant avec obstination et patience leur caractère propre (qu'on songe aux « nouveaux chrétiens » d'origine moresque résistant à l'assimilation espagnole et catholique aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ; ou à cent autres exemples analogues qu'on pourrait trouver) et on verra ce que signifie l'analogie de tels groupes avec le roseau qui plie et ne rompt pas. De telles similitudes sont simplement un moyen pratique de détecter par analogie des valeurs esthétiques positives mais que l'inspection directe met moins facilement en évidence. Ces sortes d'analogies peuvent rester tout à fait inconscientes dans le groupe social en question.

J'appelle beauté spéculaire (du latin *speculum*, miroir) par contraste avec le cas précédent, l'espèce de conscience (d'ailleurs souvent pleine d'illusions)

qu'un groupe social peut avoir de sa propre valeur esthétique. Je dis qu'il peut y avoir illusion. Il est bien certain que la façon dont certains groupes sociaux s'aperçoivent eux-mêmes ou se figurent être, peut être complètement illusoire. Des milliers de textes français sur les Français vus par eux-mêmes peuvent paraître refléter un orgueil national ou ethnique démesuré ; et il n'est presque pas de nation qui n'ait de telles illusions orgueilleuses en se considérant elle-même. Néanmoins cette prétention si mal fondée qu'elle puisse être, a toujours la valeur positive de représenter une sorte d'idéal qui constitue un fait social positif. Cela est particulièrement sensible dans ce genre d'idéalisation d'un groupe social par lui-même que constitue ce qu'on appelle l'esprit de corps. On prétend par exemple que dans la société française contemporaine on trouve encore des traces manifestes d'esprit de corps chez les élèves de certaines grandes écoles comme par exemple l'École Polytechnique ou l'École Normale. Je crois que pour l'École Normale cet esprit de corps est extrêmement évaporé à l'heure qu'il est. Mais il est certain qu'entre 1871 et 1914, quantité d'anciens élèves de cette école, surtout ceux qui se sont lancés dans d'autres carrières que la carrière universitaire, participaient d'un certain mythe dont le bien fondé a toujours été contestable. Selon ce mythe, un normalien devenu par exemple homme politique devait apparaître, pour lui-même ou pour ses collègues, comme un homme d'une intelligence très fine et très aiguisée, un peu sceptique, un peu frondeur, s'appuyant sur une information d'une ampleur et d'une solidité peu communes, et possédant un talent d'expression

remarquablement aigu et percutant. Il ne serait que trop facile de montrer combien peu ce mythe s'applique effectivement à tous les cas particuliers ; mais en tant que mythe il était d'une part agissant, d'autre part en quelque sorte signalétique. On exprime des faits similaires lorsqu'on parle d'avoir ou non « l'esprit militaire » ou d'être un « vrai magistrat », ou un « homme d'État », etc. L'étude des sociétés démontre assez que de telles caractérisations mythiques, même si elles constituent une illusion corporative, ne sont pas plus illusoire que peuvent l'être toutes les autres illusions de la conscience, et ont une valeur signalétique par rapport aux groupes sociaux où on les détecte.

Enfin j'appelle beauté fonctionnelle (et c'est la seule intrinsèque des trois valeurs) celle dont le critère est l'inhérence de toutes les fonctions qu'implique la vie du groupe, à des organes sociaux définis assumant efficacement ces fonctions. Dans le domaine de l'organisation politique ce genre de fait est très évident, mais il n'en existe pas moins dans tout groupe humain ayant un caractère social. Politiquement, un pays dont la constitution est telle que les conflits entre le pouvoir législatif et le pouvoir exécutif ne peuvent être arbitrés d'aucune manière et se résolvent par une épreuve de force, est une machine dont les rouages s'agrippent en faisant enrayage, jusqu'à ce qu'un des rouages casse. Il en sera de même d'une association qui, n'ayant qu'un bureau incomplet, n'aurait aucun membre assumant par exemple l'envoi des convocations, ou la conservation des archives. L'esthétique fonctionnaliste, qui a de si heureuses applications dans certains arts

comme par exemple l'architecture, a aussi d'évidentes applications dans le domaine social. On en a vu déjà des applications dans ce que nous avons dit plus haut concernant par exemple la fonction de coordination au sein d'un groupe. Une belle organisation, dans un groupe sportif, sera celle où tout l'ensemble des fonctions nécessaires au bon accomplissement de la tâche collective sera assumé spontanément et intégralement à l'intérieur de ce groupe et bien réparti parmi tous ses membres. Pensez à une équipe de football ou de tennis où, quand arrive une balle difficile, personne ne sait à qui incombe la fonction de la reprendre. Ou bien la balle adverse passe sans que personne s'y oppose, ou bien plusieurs membres de l'équipe se bousculent à qui la reprendre. Cela manque de beauté sportive. L'intérêt de ce genre de faits, c'est que ce critère très positif est d'un maniement très objectif.

On peut prévoir ici une difficulté. Le « fonctionnalisme » en ethnologie est une doctrine connue, qu'on rattache notamment aux noms de Radcliffe-Brown et de Malinowski (cf. J. Cazeneuve, *l'Ethnologie*, 1971, p. 101 et 102). La critique qu'en fait J. Cazeneuve revient en somme à dire qu'en cherchant « comment toutes les parties d'un système social s'harmonisent les unes avec les autres » on « néglige » les contradictions et tensions qu'il peut recéler.

Soit, mais c'est dire que la présence au sein d'un groupe social d'harmonies et de dysharmonies est un fait positif, qui donne donc prise légitime ici à une qualification esthétique. Au reste M. Cazeneuve lui-même ne se refuse pas à ces appréciations esthétiques, en notant à l'occasion la présence ou l'absence

de telles dysharmonies au sein d'un groupe social (voyez p. ex. : *op. laud.*, p. 275).

Enfin il resterait à montrer que cette insertion du point de vue esthétique dans les choses sociales est opérante et pratique. C'est la suite de cette étude qui doit le justifier. Notons cependant d'une façon liminaire et préparatoire, que cette insertion existe positivement dans les faits, sur certains points. On trouvera notamment dans A. Piettre, *Pensée économique et théories contemporaines*, 4<sup>o</sup> éd. Dalloz, 1966, par exemple aux p. 34, 50, 119, 417, etc., mention de faits esthétiques intervenant dans les phénomènes économiques : « Sens esthétique de la vie » au Moyen Age ; valeur objective « d'expression esthétique » dans l'orientation de la production, des Valois à Colbert ; intervention des « facteurs qualitatifs » dans les recherches les plus nouvelles en économétrie, etc. Nous aurons à revenir sur ces différents points par la suite. Notons seulement dès maintenant, par anticipation, qu'ils rendent légitime et parfois nécessaire la considération des faits sociaux et même économiques du point de vue esthétique.

### CHAPITRE III

## D'UNE SOCIÉTÉ D'HOMMES LIBRES

J'écris ces lignes sur une plage où jouent çà et là des enfants. Un groupe, près de moi, entreprend de faire un château de sable. Cela va fort mal. Pleurs et colère. Mais l'un d'eux aperçoit le château qu'une

autre équipe a réussi à élever. Il le montre du doigt et crie : démolissons leur château! Cris d'enthousiasme. A coups de pelle, à coups de pied, ils détruisent le château rival, parmi des cris de joie et de colère.

Ceci me fait inévitablement penser à une phrase qui figure dans un des romans politiques d'A. France. Le raisonneur du roman voit une foule vociférante armée de barres de fer, qui court dans la rue. Il dit (je cite de mémoire pour abréger) : « Cette foule va casser les vitres d'un bottier juif. Elle y parviendra sans peine. Ce serait tout autre chose si, dans un accès d'enthousiasme collectif, elle entreprenait d'aller poser des carreaux chez M. le général Cartier de Chalmot. »

C'est indéniable. Mais on concluerait fort mal si on concluait que les enthousiasmes populaires sont destructifs. Ce qu'il faut dire c'est que les enthousiasmes destructifs sont populaires. On obtient aisément l'adhésion passionnée d'une foule, si on lui propose un but destructif, parce qu'elle conçoit très clairement ce but et qu'elle trouve en elle mille instincts qui convergent d'eux-mêmes vers ce but. Il en sera autrement, si on lui propose de construire la nouvelle Jérusalem ou la tour de Babel, ou Eschatopolis, ou Caxamarca. Elle n'y parviendra qu'autant qu'elle pourra voir :

*Au feu de son désir briller Caxamarca.*

Mais Caxamarca n'existe pas ; comment la verrait-elle ?

Les observateurs de la psychologie animale nous assurent qu'on peut voir, dans une termitière, ce spectacle étonnant. Deux groupes d'ouvrières, en

deux points de la cité, commencent à construire chacun un pilier courbe, sans qu'on puisse discerner aucune consultation préalable. Et cependant, merveille! lorsqu'ils terminent, les deux courbes se rejoignent pour faire une arcature parfaite, celle qu'il fallait en cet endroit de la cité.

Ce miracle n'a qu'une explication possible. C'est que chacun des deux groupes portait en soi le modèle complet de l'arcature, et même de la cité. Ce qui se conçoit aisément : des milliers de générations successives de termites ont construit inlassablement cette même cité ; il est donc tout naturel que cette génération-ci trouve en elle, impliqué dans leurs instincts, ce modèle héréditaire selon lequel elle travaille (1).

Mais aussi, c'est que ces termites répètent indéfiniment la même cité dont le modèle est tout fait. Les hommes qui veulent construire la Caxamarca irréalisée encore, buteront sur le plus dur des obstacles, l'obstacle du néant, à moins qu'on ne la leur montre. Qui la leur montrera sinon un poète?

Le problème d'instaurer une société d'hommes libres est essentiellement un problème poétique.

Si les hommes, libres à la façon dont sont libres les grains de sable, entreprennent une œuvre commune, ils n'y réussiront pas sans un principe médiateur. Si d'autre part un exacteur, le bâton en main, leur impose en corvée de bâtir la nouvelle Jérusalem, ils cesseront d'être libres. Ils ne le demeureront que si un poète, montrant à leurs yeux la Nouvelle Jérusa-

(1) P. Grassé propose pour interpréter ces faits la notion de « stigmergie » ou stimulation par l'œuvre. Mais il faut distinguer l'œuvre faite et l'œuvre à faire ; et l'instinct des termites établit la jonction.

lem, leur inspire le désir de la faire sortir du néant.

Tout le problème pratique de la morale esthétique en tant qu'elle aborde les questions collectives, c'est, ici comme ailleurs, d'inspirer aux hommes d'assez beaux désirs. Assez beaux pour que se réalise spontanément cette médiation par l'œuvre à faire, qui seule respecte la liberté tout en étant opérative. Et redisons-le, c'est une tâche poétique. Telle est la fonction de la poésie dans une société d'hommes libres. J'appelle ici poésie l'acte de proposer un modèle sublime, ayant puissance d'inspirer à des hommes libres un unanime désir de réalisation.

Et ceci commente immédiatement ce qui était dit au chapitre précédent : il y a beauté dans une société ainsi médiatisée par une vision commune, tant à cause de cette évidente analogie avec un groupe (orchestre ou équipe d'explorateurs polaires) ayant devant soi clairement l'œuvre à interpréter ou le but à atteindre. Et puis, parce qu'un tel groupe a nettement conscience de sa vocation comme d'une âme collective. Enfin parce qu'ainsi chaque ligne de la partition, chaque fonction de l'exploration est nettement impartie et assumée.

#### CHAPITRE IV

### DES CORPS CONSTITUÉS

Parmi les dysharmonies fonctionnelles dont l'esthétique des sociétés doit se préoccuper, il en est une qui se produit presque inmanquablement dès qu'il

s'agit de sociétés un peu vastes. L'action médiatrice y devient indirecte ; elle s'investit dans des corps constitués : magistrature, université, armée, etc., etc. Et il arrive presque fatalement, par le vieillissement des institutions, que l'organe sous-médiateur rompt l'harmonie par la distorsion qu'y apporte un principe hétérogène, faute analogue à celle d'un peintre élaborant à l'excès une partie de son tableau en perdant de vue l'ensemble.

A mesure qu'une société vieillit ses corps constitués tendent à se rendre plus ou moins autonomes, en particulier à refuser ou esquiver tout contrôle fonctionnel. Les tribunaux d'appel tendront à confirmer mécaniquement ou à aggraver les jugements de la première instance ; les universités, à refuser toute révision des cotes de connaissances, etc. En particulier, les corps se recrutant par cooptation — une académie par exemple — tendront à se considérer comme des clubs, c'est-à-dire à faire passer leurs commodités intérieures (relations d'amitié, d'affinités sociales et politiques, etc.) avant la recherche austère du plus digne ; distorsion d'autant plus dangereuse qu'elle va, dans certains groupes, jusqu'à la haine des capacités véritables, considérées avec jalousie comme propres à modifier l'assiette des positions intérieures acquises. Cela est humain.

L'esthétique fonctionnelle interviendra fortement ici.

Les seules réserves que fera à l'égard de cette esthétique fonctionnelle la théorie esthétique générale, c'est de noter : 1° que toutes les fonctions ne sont pas également génératrices de beauté ; 2° que l'inhérence de la fonction à l'objet n'est pas toujours

univoque, et que le choix de la fonction artistiquement dominante n'est pas toujours objectivement déterminé. Ainsi un architecte dessinant une colonne pourra et devra choisir, en lui fixant sa forme, entre diverses fonctions : supporter un poids ; rythmer une façade ou un intérieur ; évider une cloison ; aménager la lumière et l'ombre ; etc., etc., choix qu'il devra faire en raison de la composition d'ensemble.

L'application de ces données à l'esthétique des corps constitués est très claire : ils ont une fonction, que leur tendance à l'autonomie ne doit jamais subvertir par rapport à l'ensemble social. Mais au cas où plusieurs fonctions sont concevables il peut y avoir quelque doute sur la fonction dominante. Ainsi un tribunal peut hésiter entre ces diverses fonctions : chercher une vérité de fait ; dire le droit ; punir ; etc. (1). De même parmi les maux dont a souffert l'université de France on peut noter l'indécision au sujet de la hiérarchie de ces fonctions : faire progresser la science ; distribuer des connaissances acquises ; former des professeurs ; former des chercheurs ; préciser des méthodes ; organiser des disciplines ; etc., etc. Une académie hésitera entre ces fonctions : rendre illustres ses membres ; défendre certaines doctrines littéraires, artistiques ou morales ; décerner des récompenses ; faire entendre dans certaines circonstances une voix solen-

(1) Dans un colloque philosophique où avait été soulevé le problème de l'individualisation des peines, j'ai entendu un magistrat s'écrier à propos de certains arguments concernant la responsabilité : « Si l'on entrait dans cette voie, on ne pourrait plus condamner personne ! » visiblement, pour ce monsieur, la fonction essentielle d'un tribunal était de condamner.

nelle ; élaborer des recueils techniques ; etc., etc.

L'intervention de la morale esthétique en ces domaines ne sera pas négligeable. Elle exigera de tout corps constitué, pour la beauté de l'institution, la formation d'une sorte de conscience collective dont l'œuvre sera de prendre lucidement conscience de la pluralité et de la hiérarchie de ses fonctions, de l'insertion de la fonction dominante dans l'ensemble social où elle se trouve, et de la mise en valeur de cette fonction.

Est-il besoin de dire qu'un des mérites pratiques de la morale esthétique ici, c'est, en posant de telles normes, d'instituer à leur égard une vigilance ?

Une conséquence remarquable de l'intervention ici du point de vue esthétique, c'est de mettre en évidence, pour tout corps constitué, l'importance de cette fonction de vigilance, et la nécessité de l'investir dans une organisation expresse, telle que certains responsables soient préposés (avec les pouvoirs à ce convenables) à la fonction de donner le signal d'alarme par rapport aux subversions fonctionnelles que cause presque inévitablement le vieillissement des institutions.

Ceci mérite d'être examiné à fond.

## CHAPITRE V

### DU CONTRÔLE

Nous venons de rappeler la nécessité d'une vigilance. Souvenons-nous que c'est là une préoccupation nettement esthétique, ce que nous avons

eu déjà l'occasion de laisser entendre. Ceux qui ont étudié les démarches fondamentales de l'art et les facultés qu'il exige, ont trop souvent omis cette vertu esthétique de vigilance. C'est par elle que l'agile chorégraphie des doigts du pianiste, que l'enthousiasme du poète, que l'élan hardi du peintre, que l'envoûtement de l'acteur pris par l'hypnose du rôle, sont sans cesse surveillés et astreints à l'élégance du doigté, à la justesse de la note, à la précision significative de la touche, à la valeur expressive du geste. Principe secret de lutte contre tous les débordements, tous les glissements, toutes les hyperboles et tous les mauvais alois, elle tend aussi bien à la fustigation des paresseuses et des négligences qu'au châtement immédiat des faux pas et des erreurs. Elle est à la fois alacrité et distanciation, elle éperonne et caresse l'encolure, elle guide et soutient, elle fait d'un vertige un élan ; elle empêche tout affolement, soit qu'on aborde l'obstacle soit qu'on se lance en terrain plat. Ainsi dans les théâtres dont le principe est mystique, comme le théâtre balinais, il est indispensable que les acteurs n'entrent pas en transe, bien qu'ils doivent approcher aussi près que possible de cet état.

Or nous avons vu que toute institution tend à corruption, de même que tous les corps en suspension dans la mer tendent avec le temps et le calme à sédimenter le fond ; parce que toute institution tend à devenir autonome et plus précisément à devenir à elle-même sa propre fin. Ainsi elle se rabat sur elle-même, d'où l'indispensable vigilance qui maintiendra vivace la fonction fondamentale acquiescée.

Le problème est de savoir si la fonction de vigilance peut être investie à part, ou si elle doit être universellement partagée.

Il est certain que l'immense cérémonial d'une société qui compose bien, paraît exiger l'universalité de la vigilance. Il est certain aussi que son investissement spécialisé implique quelques inconvénients. Il décharge trop chaque exécutant de sa responsabilité à cet égard, il risque aussi d'engendrer ressentiment. Mais à quoi servirait la morale esthétique si elle ne donnait des conseils, si elle ne rectifiait des erreurs? Elle avertira donc ici tous les membres d'un groupe faisant un corps constitué d'avoir à prêter attention et bienveillance à la voix de ce préposé à la vigilance qui exerce la fonction de contrôle. Cette attention bienveillante est heureusement facilitée, du fait que toute remontrance à cet égard s'adresse non à des individus mais à la collectivité. Tout corps constitué soucieux d'assurer sa liberté — au sens de la liberté instaurative — se devra de prêter l'oreille à ceux qui sonnent la diane dans les grands sommeils collectifs. Leur prêter l'oreille et non leur faire boire la ciguë. C'est pourquoi il est si utile de dire l'importance de cette fonction et le gré qu'il faut avoir à ceux qui l'assument.

La seule chose qui fasse difficulté ici, c'est que, telles que vont les affaires humaines, ces vigilants la plupart du temps assument spontanément leur action d'éveil, sans en avoir reçu mandat.

On conviendra qu'il est bien difficile qu'il en soit autrement, si cette fonction doit être accomplie. Tous ceux qui connaissent bien le cours des affaires humaines seront d'accord pour reconnaître que ces

soudaines sonneries d'éveil font sursauter, et qu'il est beaucoup plus agréable d'entendre dans un demi-sommeil le *sereno* crier : « Dormez bonnes gens, tout est en paix », que de l'entendre dire : « Debout! l'ennemi est aux portes! » ou bien « : « Hors de vos murs, la terre commence à trembler! » et le *sereno* le sait bien.

Voilà pourquoi il est toujours à craindre qu'un préposé à l'alerte n'estime préférable de garder le silence que Gil Blas, plus habile, eût gardé près de l'archevêque de Grenade. Et voilà pourquoi aussi il faut estimer ceux qui donnent gratuitement et spontanément des avertissements tels que fut par exemple le *traité* de Beccaria sur *les délits et les peines* en 1764. Sonner de tels coups de clairon est une des plus belles œuvres que puisse s'assigner un homme de pensée dans une société d'hommes libres. A ces sortes d'hommes il faut élever des statues.

## CHAPITRE VI

### DE LA PROFESSION

Il est positif que dans toute association d'hommes libres, chacun devra assumer une part de tout le travail à accomplir ; et que ce travail sera d'autant mieux fait que celui qui s'en charge y sera spécialisé ;

et que si la répartition est bien faite il faudra que chacun y puisse vivre honorablement tout en faisant ce travail. Donc le fait de profession est une donnée positive et pratique qu'il n'est pas question d'esquiver.

Mais où sont les difficultés ? Comment intervient le fait esthétique ?

La difficulté primordiale réside dans la répartition individuelle des professions — dans leur choix — si l'état collectif est tel qu'il puisse y avoir choix.

Les utopistes (c'est-à-dire ceux qui veulent résoudre les problèmes sans en considérer toutes les données) diront que l'idéal à réaliser, c'est de répartir les professions selon les aptitudes. Et ils ont tendance à confondre les aptitudes et les goûts, ce qui n'est pas exact. On peut aimer un travail auquel on n'est pas propre, et ne pas aimer le travail auquel on est apte. Concédonsons pourtant, pour simplifier, qu'il y ait une sorte d'accord global entre aptitude et goût. En tout cas il n'y a et n'y aura jamais aucun accord global, aucune harmonie préétablie entre la répartition naturelle des aptitudes et la structure des besoins sociaux. Supposer que la tâche des « orienteurs » consiste à diriger chacun vers le métier qui lui convient, c'est faire bon marché de cette harmonie, ou bien supposer qu'elle s'établira d'elle-même. Or chacun sait que ce qui engendre ici des drames, c'est la discordance du tableau des aptitudes et du tableau des besoins. Ils ne s'appliquent pas l'un sur l'autre. Sans doute il y a en plus des problèmes de prospective ; parce que c'est sur les besoins sociaux de plusieurs années en avant qu'il faut modeler la répartition des apprentis-sages, la distribution n'intervenant qu'après un *cursus*

*studiorum* d'une certaine durée. Mais le plus assuré, c'est qu'il peut arriver, par exemple, que les aptitudes littéraires prédominent dans une société qui a besoin de savants, ou que des aptitudes à une tâche intellectuelle prédominent sur celles à un travail manuel. En vain, par des sélections ou des orientations plus ou moins autoritaires on espérera résoudre un problème que ses données rendent insoluble. Seul parmi les utopistes un Fourier a pu croire qu'à force d'ingéniosité une société bien faite pouvait trouver des amateurs bien doués désireux d'accomplir toutes les fonctions à pourvoir. D'où des propositions ridicules, comme celle de faire accomplir les travaux de voirie par de petits enfants, parce que ces « bas lutins » aiment à tripoter dans les choses sales.

Donc il faut regarder en face ces données du problème : à savoir que, si ingénieuse et efficace que puisse être l'organisation sociale, il y aura toujours un assez grand nombre d'hommes auxquels écherront des travaux qu'ils n'aiment pas et auxquels ils ont peu d'aptitudes naturelles. On ne s'étonnera donc pas, le problème étant d'obtenir une harmonie, que le point de vue esthétique y ait son rôle.

Il y a plus. Il faut regarder les faits en face. Tout travail professionnel, même aimé et choisi, devient fastidieux par la fatigue et la répétition, donc pénible.

Donc convenons que l'harmonie complète des besoins sociaux et des aptitudes individuelles est utopique. Le vrai problème qui se pose jusqu'à un certain point à tout homme, c'est d'accomplir les actes d'un travail qu'il n'aime pas, et qui ne répond pas à une prédilection actuelle. Que peut ici l'esthétique ?

Elle intervient de trois manières.

D'abord c'est la catégorie d'élégance qui présentera ses ressources. Car il y a élégance, personne n'en doutera, à accomplir à la perfection un travail qu'on n'aime pas. C'est l'esthétique de la personne qui parle haut ici. Car nul ne se satisfera, en tant qu'il pose et construit sa personne comme œuvre d'art, de la trouver brouillonnante et se qualifiant en médiocrité, même s'il a l'excuse de ne pas aimer le travail à faire. Appelez cela, si vous voulez, amour-propre. Mais l'amour-propre et même l'orgueil mettront leur gloire à bien réussir, même une cocotte en papier s'ils l'entreprennent ; et à plus forte raison une plaidoirie, un discours, une expertise, un dessin, une exploration, une danse, une navigation, peu importe. Les gens de qualité, disait ironiquement Molière, savent tout sans avoir rien appris. On peut retirer une partie de l'ironie. Il est certain qu'il y a des personnalités supérieures, en état d'exécuter un quelconque des travaux qu'on vient d'énumérer, d'emblée aussi bien que des professionnels. Cela vient à la fois d'une grande confiance en soi, d'une grande lucidité dans la visée du résultat à obtenir et d'une certaine élégance naturelle. Mais à plus forte raison un professionnel mettra son talent à ne pas être urclassé dans ces résultats par de tels « hommes de qualité », mais à en être un lui-même.

Seconde instance : nous connaissons déjà les mérites esthétiques de l'indifférence. Et rien n'est plus apte au bon accomplissement des parties ennuyeuses du métier que l'art de les faire sans aucune apparence d'ennui. En pratique et bien souvent ceci se confond presque avec la volonté d'élégance.

Ceux qui, invoquant les droits de l'inspiration,

protesteraient ici en déniaut toute esthétique à un travail fait ainsi, montreraient simplement qu'ils méconnaissent la vraie nature de la création artistique. Toute œuvre valable suppose mainte région accomplie sans aucun secours de l'enthousiasme et des élans spontanés. La prétention de n'œuvrer que d'inspiration caractérise les ratés, et même elle contribue à les faire.

En troisième lieu, il faut faire intervenir ici l'idée, très importante en esthétique industrielle, de « l'art impliqué ». Le lecteur sait sans doute de quoi il s'agit. Qu'il nous permette pourtant de le rappeler. Longtemps en esthétique industrielle, on a employé la notion trouble et insuffisante d'« art appliqué », qui suppose une sorte de placage, par dessus une trame de préoccupations industrielles techniques et économiques, de données esthétiques surajoutées. Conception fautive et périmée. La notion d'art impliqué fait apercevoir, nullement surajoutées mais intégrées à un travail industriel, les considérations esthétiques inséparables de ce travail et comprises en lui.

Or en étendant cette notion à un travail professionnel quelconque, nous verrons que ce travail comporte presque toujours un art impliqué.

Certaines professions peuvent être pratiquées avec un véritable enthousiasme, comme offrant des buts évidemment nobles et dignes d'une haute conception de l'homme. Un médecin peut rendre d'immenses services à l'humanité souffrante, et c'est certainement une des professions qui rendent le mieux de tels services. Un éducateur peut s'éprendre du travail d'éveiller et de former de jeunes esprits ; et un archi-

tecte, de l'occasion qu'il a de construire de belles choses, honneurs des cités. Mais un fonctionnaire de l'enregistrement, un vermicellier, un éclusier (sans faire injure à ces messieurs) ont-ils de telles ressources d'enthousiasme? C'est ici que la recherche de l'art impliqué, l'analyse esthétique, la connaissance des vertus esthétiques de ce qu'on appelait jadis « l'ouvrage bien faite » peut conduire à une réhabilitation esthétique des travaux qui au premier coup d'œil semblent très loin d'en être dignes.

J'insiste sur cette idée d'art impliqué parce qu'il ne s'agit nullement ici d'un certain placage artificiel d'esthétique sur le travail, qui caractérisa au siècle dernier un certain socialisme esthétisant dont par exemple William Morris fut l'utopiste : vision d'ouvriers se rendant au travail en chantant des chœurs, ayant des fleurs sur leur établi, pratiquant le « travail en beauté ». Il s'agit de dégager de tout travail, qu'il soit manuel ou intellectuel, la part d'esthéticité qu'il comporte ; et il en comporte toujours une certaine part.

Mais, dira l'Objecteur, ne retombez-vous pas malgré vous dans les errements utopiques que vous voulez éliminer, et par exemple dans la survalorisation esthétique, à la fois morrissienne et ruskinienne, de l'artisanat?

Erreur complète de l'Objecteur. La notion d'art impliqué est une notion d'esthétique industrielle acceptée comme telle par les spécialistes. Elle n'invoque en rien l'artisanat. Et d'ailleurs, la façon dont elle intervient ici n'est nullement solidaire de l'opposition de l'artisanat et de l'industrie. On la fait intervenir en toute activité humaine. C'est une erreur

grave de se figurer que l'action de la sensibilité esthétique est confinée dans le domaine de l'art. Elle conseille la dactylo qui met en place dans sa feuille les suscriptions et les diverses données de la lettre qu'elle tape ; l'automobiliste qui conçoit, exécute et surveille l'arabesque selon laquelle il mène sa voiture à reculons, jusqu'à la place libre au bord du trottoir ; et à l'ingénieur qui corrige d'intuition la courbe générale que le calcul lui propose pour le barrage hydro-électrique qu'il a à construire, sachant comme il le sait qu'une courbe disgracieuse sera imprudente et signifiera que probablement une donnée du problème a été négligée. En tous ces domaines l'intuition esthétique est un *procédé abrégatif*, obtenant par anticipation, dans une vue qualitative et synoptique très délicate et très efficace, la résultante commune d'une foule de considérations dont l'évaluation quantitative serait très longue, très difficile et très sujette à l'erreur et surtout à l'omission. C'est une prudence plus qu'une témérité.

Il n'en faut pas plus pour assurer que l'intervention de la morale esthétique dans ces domaines est d'accord avec les désirs du rationalisme utilitariste. Que s'il reste dans la profession une zone irréductible de travail illibéral, c'est alors que les ressources de l'élégante indifférence seront à exploiter.

L'homme qui n'a pas su découvrir ce qu'il y a d'art dans son métier ne saurait se découvrir lui-même. Il ne saurait se sentir œuvrant en perfection.

## CHAPITRE VII

## DE L'AMBITION

Parmi toutes les dettes qu'une société esthétiquement bien faite a envers tous ses membres, il y a celle-ci : elle leur doit un beau cours de vie. Et ce n'est pas chose aisée, dans le vaste contrepoint des existences.

Au fond du problème, on discerne une sorte d'inévitable duperie. Un cynique dirait : il s'agit, pour faire avancer les hommes, de leur promettre quelque chose qu'on ne leur accordera jamais.

Une légende médiévale conte qu'Alexandre voulut explorer les cieux ; et qu'il y réussit en se plaçant dans une sorte de cage enlevée par quatre aigles. Aux quatre angles de la cage s'élevait une perche où un quartier de viande était pendu. Chaque aigle volait vers cette chair fraîche qui fuyait devant lui au fur et à mesure qu'ils montaient ; et ainsi l'appareil s'élevait sans cesse.

De même il faudrait qu'une organisation sociale habile, cyniquement habile, promette sans cesse à ses membres soit un mieux être, soit des honneurs, soit des pouvoirs, tout en ayant soin de situer cela à l'infini pour qu'on y tende toujours sans s'arrêter satisfait.

Ce cynique aurait raison, non dans la façon dont il

résoud son problème, mais dans la manière dont il le pose. Un état social qui ne laisserait, dans les vies individuelles, aucune place à l'espérance serait indiscutablement mauvais. Mais un état social qui donnerait à tous des espérances sans en jamais réaliser l'objet serait tout aussi mauvais puisqu'il engendrerait nécessairement le désespoir. Les hommes ne font effort que si cet effort est efficace et mène au but cherché. Ils cessent de le donner s'ils savent que le résultat ne dépendra pas de leur action mais d'un calcul politique d'opportunité. L'employé qui sait que le directeur est foncièrement résolu à ne le nommer chef de service que dans dix ans, pour conserver une action sur lui par cette espérance, ne fera rien pour mériter un avancement accéléré. Ce qui rend le problème insoluble c'est la prétention de le régler sur des bases strictement utilitaires, ce qui justifie tous les cynismes.

D'où la nécessité de recourir à un principe plus élevé et plus désintéressé, qui ici ne pourra être qu'esthétique.

Du point de vue individuel nous savons que l'esthétique approuve sans restriction l'ambition, c'est-à-dire la volonté d'atteindre la condition la plus élevée qui soit optable et atteignable. Mais en ce qui concerne la collectivité, le but ne sera pas d'égaliser d'emblée et simultanément toutes les conditions, pour ce motif que la structure à réaliser est contrapunctique, on sait déjà pourquoi : toutes les destinées ne sont pas contemporaines d'origine et de terminaison, mais s'entrelacent, prenant à tour de rôle leur *incipit* et leur terme. La tâche à résoudre pour une bonne organisation sera donc

d'obtenir que chaque courbe mélodique, considérée à part, ait sa meilleure arabesque, toutes ensemble formant une résultante harmonieuse. D'où pour une société bien organisée et pour ceux de ses préposés qui auront à veiller au bon fonctionnement de ses institutions, la nécessité absolue de veiller à un bon aménagement professionnel des carrières, aménagement tendant non pas à égaliser simultanément les situations mais à rendre pour chacune sa courbe vitale bien vivable.

C'est essentiellement à cela qu'il faut viser, en quelque condition que ce soit. Et je dis que cet aménagement contrapunctique des arabesques de vie est un problème d'art.

Ce problème est particulièrement difficile, je ne dirai pas pour les « conditions inférieures », car c'est un mot qui n'a pas de place dans une association d'hommes libres, mais dans les conditions dont l'éventail vital est le moins ouvert. Et cela même est le critère des inégalités à abolir, qui sont plus virtuelles qu'actuelles. Réfléchissons sur ce point.

On voit très aisément comment peut s'aménager une carrière d'administrateur ou d'ingénieur ou de magistrat ou de diplomate, de façon qu'il puisse y avoir, comme on dit, « de l'avancement ». Mais on voit d'emblée combien c'est difficile dans des conditions comme celles de travailleurs manuels, d'ouvriers plombiers, de garçons de bureau, de gardes-chasses.

C'est un des points sur lesquels prend toute son importance le principe que nous avons posé plus haut, qu'un chef n'est pas un supérieur ; je dis

n'est pas humainement un être supérieur. Il y a de lourds préjugés à combattre à ce sujet.

Le préjugé, c'est de croire que cet avancement vital dont nous avons parlé se situe forcément dans les cadres d'un avancement hiérarchique. Dès qu'on a bien compris que, selon le principe posé par la morale esthétique, le chef est le préposé à une certaine fonction, qualitativement et non quantitativement distincte des fonctions de ses subordonnés, on aura aussi compris que l'avancement au sein de certaines fonctions ne consiste pas en une transformation des fonctions. Il est absurde de penser qu'un vieux et excellent garçon de bureau doit devenir, en prenant de l'âge, chef de service ou ambassadeur ou ministre ; et même qu'un vieux capitaine fera un bon commandant ou un bon colonel. D'où il résulte qu'il serait normal, dans une société esthétiquement organisée, qu'un vieux capitaine ait une solde supérieure à celle d'un jeune commandant ou d'un jeune colonel, et qu'un vieux garçon de bureau gagne autant que le jeune chef de bureau auquel il est subordonné. Donnée dont la contrepartie évidente est qu'il doit être possible de confier à un homme très jeune, plein de talent, un poste supérieur sans qu'il ait eu l'obligation de passer longuement par tous les échelons inférieurs. L'avancement à l'ancienneté, qui s'impose dans une organisation sociale où l'amélioration des conditions ne s'obtient que par la montée en grade, et qui a l'inconvénient d'encombrer d'hommes vieilliss les grades supérieurs, perd toute raison d'être dès lors que cette amélioration peut s'obtenir équitablement sans cette montée en grade.

C'est un des points sur lesquels l'adoption franche du point de vue esthétique a des conséquences un peu révolutionnaires. Car ce serait une société très révolutionnée celle où on pourrait accéder très jeune aux plus hauts postes de commandement (comme cela a eu lieu lors de la révolution de 89 : Robespierre gouvernait la France à trente-six ans, Danton était ministre à trente-trois, et Hoche général en chef à vingt-cinq ans ; on a déjà noté cela plus haut à propos d'une autre question). Il serait tout aussi révolutionnaire d'admettre qu'un simple ouvrier plombier ou qu'un matelot pêcheur de harengs puissent gagner autant qu'un ingénieur ou qu'un patron pêcheur, s'ils avaient mérité par leur âge ou par leur supériorité dans l'exercice de leur métier d'importantes promotions. Est-il besoin de montrer que la machine sociale en fonctionnerait bien mieux et que les arabesques vitales y seraient mieux vivables ?

Et qu'on ne vienne pas dire que dans ces conditions les postes supérieurs manqueraient d'attraction compétitive ; car quel est le jeune capitaine qui refuserait d'être nommé colonel, même sans augmentation de solde, et le jeune chargé de recherches du C.N.R.S. qui refuserait une chaire de professeur à la Sorbonne, sa thèse soutenue, même s'il restait au même échelon de traitement ? Dans une telle société chaque membre porterait deux insignes de grade, l'un dans la carrière, l'autre dans la fonction, étant bien entendu qu'un ouvrier en cheveux blancs pourrait porter un assez haut insigne de carrière avec un insigne de fonction très modeste, et qu'un jeune directeur pourrait avoir un haut insigne de

fonction avec un modeste insigne de carrière. Étant convenu que les avantages pécuniaires ou relatifs à la douceur de vivre seraient en raison de la carrière et non de la fonction. Pour un service ou un ensemble social donné, il y a une enveloppe-traitements, dont le contenu est réparti en raison combinée des âges et des notes professionnelles dans la fonction quelle qu'elle soit : et d'autre part un tableau hiérarchique des fonctions, établi sans aucune considération d'âge ni d'ancienneté, d'après les seules aptitudes. Un service social ainsi organisé fonctionnerait automatiquement de façon qu'à la fois chaque fonction soit remplie par le plus apte et que chaque arabesque de carrière soit satisfaisante, isolément considérée. Dans ce système, un vieil et habile ouvrier père de famille, un ancien et excellent garçon de bureau, pourront obtenir des émoluments très satisfaisants sans qu'il soit nécessaire de les nommer l'un ingénieur l'autre Président-Directeur Général. Et leurs fils, jeunes et ambitieux, pourront être nommés, s'ils ont du talent, l'un ingénieur l'autre P.D.G. sans qu'il soit nécessaire de leur donner un traitement supérieur à celui de leur père. Et je le répète, on trouvera toujours assez de jeunes ambitieux pleins de talent, prêts à assumer des postes de commande, même s'il n'en résulte pas pour eux des avantages pécuniaires. C'est la seule solution esthétique possible de ce problème du contrepoint des carrières.

« A chacun selon ses mérites », et « A chacun selon ses besoins » ne sont pas deux formules équivalentes. On ne peut les poser toutes deux ensemble que par un aménagement harmonique de leurs

effets. C'est cet aménagement harmonique dont on vient de chercher les conditions. Elles sont esthétiques puisqu'il s'agit d'établir un contrepoint des arabesques simultanées, telles que chacune soit satisfaisante, isolément considérée.

## CHAPITRE VIII

### DE L'ACTION INSTAURATIVE

Si on se place résolument au point de vue esthétique la distinction théoriquement fondamentale et pratiquement la plus importante, c'est celle des *sociétés d'instauration* et des *sociétés de gestion* ou *d'administration*.

Les sociétés instauratives sont celles où la médiation des libertés se fait par leur orientation convergente vers une *œuvre commune* à réaliser. Dans les sociétés de gestion, toute autorité (notamment gouvernementale) s'agite au jour le jour sans orientation vers une œuvre et seulement selon des *principes régulateurs*.

La plupart du temps, ces principes régulateurs agissent dans un sens conservateur. Non pas qu'une société de gestion soit nécessairement conservatrice en son principe ; mais elle tend le plus souvent à le devenir par la force des choses ; parce que les

principes régulateurs les plus faciles à poser et les plus constants sont négatifs : pas de troubles sociaux, pas d'ennuis pour les dirigeants ; pas d'excès de pensée pour eux, pas d'innovations dangereuses, pas d'aventures. L'idéal est que la chose publique aille son petit bonhomme de chemin, dans un trotinement tranquille. Où arrivera-t-elle ainsi ? On l'ignore, on s'en désintéresse. L'idéal de l'homme d'État dans une telle société se résume dans l'idée d'obtenir le pouvoir et de s'y maintenir, sans avoir à se préoccuper (sauf en des discours qui n'engagent pas) d'atteindre des buts précis et des résultats positifs, fixés d'avance et dont on soit responsable (1).

Vous voulez faire construire une maison de campagne sur un terrain que vous avez acquis. Vous vous adressez à deux architectes. L'un vous dit ; voici la maison que je vous propose : voyez le plan, l'élévation, la vue cavalière ; vous avez tant de chambres disposées de telle façon ; etc.

L'autre vous dit : je n'emploierai que des matériaux préfabriqués de bonne qualité ; j'emploierai un entrepreneur qualifié et d'excellents ouvriers ; je surveillerai moi-même les travaux, etc. A celui-là vous demandez avec insistance : « Mais quel aspect

(1) La différence entre l'action instaurative et celle qui ne l'est pas apparaît, même en économie politique où la notion de construction s'oppose à celle de la liberté du laissez-faire. André Piettre fait de cette différence la caractéristique du néo-libéralisme économique (tendance J. Rueff). Pour les anciens libéraux, écrit-il, la liberté s'établissait spontanément par le laissez-faire. Pour les néo-libéraux, la liberté *se construit* par des institutions comme celles des communautés européennes. (A. Piettre, *Pensée économique et théories contemporaines*, 4<sup>e</sup> éd. Dalloz, 1966, p. 86).

aura ma maison? Combien de chambres, quelle orientation? » Il vous répond : « peu importe, vous serez sûr que ce sera très bien puisque je n'emploierai que de bons matériaux, que de bons ouvriers, etc. etc. »

Il est probable que vous préférerez vous adresser au premier de ces deux architectes, car vous avez besoin de savoir ce que vous aurez en définitive comme habitation. Et ne vous dites pas : « Il est plus prudent de m'adresser au second, puisqu'il me garantit de bons éléments de construction. » Car au fond, c'est de ce côté qu'est l'aventure : avec ses principes directeurs il va prudemment mais sans savoir vers quoi. C'est le premier qui a des principes instaurateurs, le second des principes gestionnaires.

Dans la société de gestion, l'autorité applique des principes qui peuvent être sages et prudents mais n'ont aucune efficacité instauratrice. Il s'agit toujours de passer le temps, de façon que le « char de l'État » roule sans trop grincer et sans trop verser, mais sans avoir nul point d'arrivée fixé. Ce qui voile parfois, souvent même, ce caractère indéterminé des points d'arrivée, c'est la confusion si fréquente des buts et des moyens, dans des programmes régulateurs qui préconisent telle mesures, présentées comme propres à produire d'excellents résultats sociaux, sans qu'on dispose de la moindre assurance quant à la nature de ces résultats, et à leur teneur en tant qu'œuvre. Il suffit de consulter des programmes électoraux ou des programmes de partis politiques pour se rendre compte qu'il n'en est guère qui échappent à ce défaut criant de confon-

dre les moyens et les buts et de présenter comme buts à réaliser des mesures dont le caractère foncier est d'être des moyens, postulés vaguement comme excellents et propres certainement à produire les meilleurs résultats, sans que ces résultats mêmes soient précisés et garantis autrement que par une foi vague.

Il est clair que la démarche instauratrice tout au contraire consiste à programmer les résultats en rendant le pouvoir exécutif responsable non des moyens à employer mais de la réalisation des buts. Et ce mot de responsabilité est exécutivement important ici.

En 93, la Révolution avait une conception un peu brutale mais fort efficace de la responsabilité ministérielle : les membres du Cabinet mis en minorité avaient le cou coupé. Méthode fort simple mais dont le principal inconvénient était de conduire à une consommation excessive d'hommes d'État, et d'en appauvrir singulièrement le cheptel dans l'avenir. On s'en est bien aperçu, par exemple sous la Restauration, où la disette d'hommes d'État était grave. Or sans l'opération du « grand rasoir national », en 1815 Danton aurait eu cinquante-six ans, Robespierre cinquante-cinq, Saint Just quarante-huit ; ils eussent été en pleine maturité politique.

Il serait vain d'essayer ici de dire quelles sanctions (guillotine à part) seraient efficaces pour rendre l'autorité gouvernementale vraiment responsable du succès ou de l'insuccès dans l'accomplissement d'un programme instauratif. Il suffit d'avoir bien compris et posé qu'un mode de gouvernement répondant vraiment aux exigences de l'esthétique instaurative,

ne peut être que celui où l'autorité exécutive, ayant pris l'engagement de réaliser dans des délais prescrits un programme substantiel, se verrait sérieusement astreint à réaliser ce programme. Ce qui fait l'essence d'un tel régime, c'est moins la sanction que la positivité du programme et la possibilité de vérification non moins positive de sa réalisation. Entendons par programme positif un programme tel que, par exemple, d'avoir mis en parfait état tout le réseau routier du pays, ou d'avoir organisé la justice de telle manière qu'il n'y ait aucune affaire qui n'ait une solution dans le délai d'un an, ou d'avoir résorbé totalement le chômage ; etc. Projets tels que, Parlement ou Haute-Cour, n'importe, l'organe constitutionnel devant lequel comparaitrait automatiquement l'exécutif en fin de mandat puisse établir comme une pure question de fait, comme une *matter of fact*, si le programme est réalisé ou non.

Dans une véritable société d'instauration, le système doit fonctionner à tous les niveaux, et non seulement à ce niveau ministériel que nous avons pris pour exemple. Ainsi il concerne, aussi bien qu'un ministre des Travaux Publics, un ingénieur des Ponts et Chaussées chargé d'un certain secteur routier ; aussi bien qu'un ministre de l'Éducation Nationale, une université ayant programme d'avoir formé dans un temps donné un certain nombre de médecins, de professeurs ou de chercheurs scientifiques. Que si quelque lecteur frémit à la perspective qu'un système de ce genre puisse être introduit dans son milieu professionnel, ce frisson prouvera qu'il n'a pas l'esprit instauratif et qu'il se plaît à comprendre sa tâche comme celle simplement de

gérer au jour le jour une activité sans buts substantiels contrôlables.

D'ailleurs la différence entre l'action sociale instaurative et celle qui est purement gestionnaire est très nette en droit public français. En matière de responsabilité administrative, la seule question prise en considération en droit est celle toute formelle de la régularité ou de l'irrégularité de la mesure soumise à l'appréciation du tribunal administratif. Question toute gestionnaire. Même lorsqu'il y a considération du « vice de motif », c'est la régularité administrative du motif et non son optabilité qui est examinée. En fait, en France, l'appréciation en efficacité d'une mesure administrative incombe uniquement à la hiérarchie : ce sont les supérieurs des fonctionnaires qui ont seuls à apprécier (par exemple pour l'avancement) la qualité de leurs actes ; et cela sans aucun contrôle vraiment effectif (les commissions paritaires et les instances syndicales ne se préoccupant, elles aussi, que de la question de conformité à la règle). Or on ne saurait affirmer sans naïveté que le contrôle hiérarchique soit essentiellement équitable. Il n'y a pas besoin d'une très grande connaissance des hommes pour savoir que ce contrôle fonctionne parfois à rebours. Il est des supérieurs qui n'aiment guère *les subordonnés trop brillants* ou trop efficaces, et qui réservent leurs faveurs aux médiocres dociles.

On rappellera aussi que dans le système instauratif, nul n'est astreint à un programme autoritairement fixé ; il a librement accepté le cahier des charges en sollicitant la fonction, il a même collaboré à l'établissement de ce cahier : ceci est essentiel. L'esthétique fonctionnelle exige l'intervention de

l'esprit d'instauration dans la définition même de la fonction, c'est-à-dire dans le choix de l'œuvre. Dans une association d'hommes libres, la médiation de l'œuvre à faire, base et garantie de la liberté, suppose l'acceptation en commun de l'œuvre médiatrice. Et c'est là en définitive la question fondamentale. Mais avant de l'aborder, il faut dire avec force ce qui suit.

Si un groupe humain pratique la démarche qu'on vient de dire, peu importe s'il est communiste ou fasciste, stakhanoviste ou maoïste ; il possède, esthétiquement, la vertu instaurative, et sinon, non. Aucune direction d'intention ni interprétation doctrinale n'y peut rien ; cela est du domaine du fait, et strictement positif. On comprendra donc que nous ne préconisons ici aucun régime ni aucune politique. Nous notons simplement des faits, positifs du point de vue esthétique. Ils dépendent aussi peu d'un credo politique que n'en dépendent la loi de la chute des corps ou la hauteur du Mont Blanc.

Et cela est grave, car en le disant on écarte comme n'étant que délosion et faux-semblant tout programme générique, comme ceux-ci par exemple : améliorer la condition du travailleur, ou encore : préparer l'homme du XXI<sup>e</sup> siècle... De telles formules constituent simplement l'énoncé d'un problème, sans dire un mot de la solution. Elles sont abattues aussitôt par ce grand principe esthétique : *toute œuvre d'art est singulière*. Il ne saurait y avoir d'œuvre générique. Et ce principe esthétique est d'autant plus important que moralement tout problème générique peut être soupçonné d'imposture. Quiconque le propose cherche à obtenir l'autorité avec un *cahier*

*des charges en blanc.* Cherchant à obtenir une investiture inconditionnelle, il prémédite toujours plus ou moins, parfois inconsciemment d'ailleurs, la trahison du chef, sous sa forme la plus fréquente, qui est d'avoir pour but véritable non d'effectuer une œuvre, mais d'obtenir l'investiture. Je dis que cela peut être prémédité inconsciemment. C'est qu'en effet la bonne foi n'y peut rien. Qu'il s'agisse d'un parti politique, d'un groupe social ou d'un individu, il résistera difficilement à cette subversion fonctionnelle d'estimer que, quelque œuvre qu'il mette à son programme, l'essentiel est obtenu dès le moment qu'il est mis en position de tenir les commandes.

Esthétiquement, toute vie politique est radicalement viciée, dès que l'idée de l'œuvre à faire n'engage pas.

## CHAPITRE IX

### DE LA DISCUSSION

L'établissement d'un programme véritablement instauratif, c'est-à-dire inventif, substantiel et singulier comme une œuvre d'art, est évidemment un point très délicat. C'est une illusion que de parler d'invention collective. Ce qui est essentiellement collectif, c'est l'adoption d'un programme médiateur ; celui-ci étant le plus souvent d'origine individuelle.

Mais sans nous perdre dans cette question d'invention individuelle ou collective, on peut se rassurer en remarquant que peu importe : la démarche instaurative postule qu'un programme soit proposé à la collectivité qu'il est destiné à médiatiser ; et il est indifférent qu'il soit d'origine individuelle ou collective, pourvu qu'il soit proposé à la collectivité en tant que programme et agréé par elle ; les modalités d'exécution (par exemple la désignation des responsables exécutifs) étant comprise dans ce programme. C'est assez dire que pratiquement l'adoption du programme ne peut guère être obtenu que comme terminaison d'une discussion.

L'esthétique intervient ici en cherchant quels sont les caractères d'une belle discussion.

Dans une attitude tant soit peu formaliste, on peut noter quelques caractères peut-être plus apparents que fonciers, intéressants pourtant à discerner. Une discussion sera belle, si elle est coordonnée, si chaque participant parle à son tour, librement, mais sobrement ; s'il expose bien sa pensée en formules frappantes ; s'il tient compte des propositions des autres, non seulement par courtoisie (minimum exigible esthétiquement) mais avec cet effort de compréhension véritable qui demande toujours une certaine abnégation mêlée de sympathie. C'est assez dire que cette esthéticité de la discussion est exigeante et suppose de la part des délibérants une certaine discipline de soi-même en même temps que déjà le début d'une promotion de la collectivité en tant que telle.

En effet, mettez en parallèle à une discussion telle qu'on vient de l'esquisser, celles qu'on entend le plus souvent : criaileries et termes injurieux, laissant pré-

voir qu'on en viendra finalement aux coups. Si quelqu'un écoute son interlocuteur, c'est sans y prêter le moindre effort de compréhension, uniquement préoccupé de reprendre la parole un peu plus tard, comme si de rien n'était. Des tronçons alternés de monologues.

Mais dès qu'un des délibérants part de ce principe (et c'est un bel effort) que ceux dont l'opinion est autre ne sont ni des imbéciles ni des canailles, et que par conséquent les motifs de leur opinion méritent considération, alors la discussion a déjà fait un progrès par la mise en commun de ce qui mérite en effet considération dans la question.

Ceci nous conduit à dépasser les conditions purement formelles de la discussion et à entrer dans son esthétique fonctionnelle. Est belle la discussion qui remplit effectivement la fonction qu'elle peut avoir. Et quelle est-elle ?

C'est, dira-t-on, de préparer la décision. Mais comment est-ce possible ?

En principe délibération et décision sont solidaires. En régime parlementaire, seule la constitution française de l'an VIII admettait paradoxalement la possibilité de les dissocier et d'investir la fonction de discussion dans une assemblée uniquement délibérante, la décision étant prise par une autre assemblée.

Il n'est pas question ici de chercher les avantages et les inconvénients du régime parlementaire. Ce qu'on peut étudier, c'est objectivement l'efficacité fonctionnelle de la discussion par rapport à la décision.

J. J. Rousseau, très subtilement, admettait qu'un vote décisive n'avait pas pour fin d'imposer la vo-

lonté d'une majorité, mais de découvrir une volonté commune, chaque vote particulier étant non l'expression d'une volonté mais une sorte de pronostic, d'hypothèse quant à cette volonté commune.

L'idée était ingénieuse, comme une sorte de tour de force spéculatif pour exorciser l'idée de l'oppression de la minorité par la majorité. Trop ingénieuse assurément, à moins qu'il n'y ait conviction expresse, de la part des contestants, quant à cette signification du vote. Mais ce qu'on peut dire dans cette même direction de pensée, c'est que du moins la délibération, sinon le vote, peut servir fonctionnellement à détecter et mieux établir cette volonté commune.

Une belle discussion n'a jamais qu'une fonction d'exposition, ayant pour résultat de créer une conscience collective.

Songez à une délibération quelconque dans un parlement, dans un comité, dans un jury ayant un prix littéraire à attribuer, dans une assemblée universitaire ou académique saisie d'une proposition de modification de son règlement. Il serait bien naïf celui qui penserait que la décision finale résulte des arguments fournis. Il s'en faut du tout au tout.

Dans une assemblée délibérante, on ne peut méconnaître qu'à peu près tous ont formé d'avance leur opinion, selon des raisons que la raison n'entérinerait guère. Les uns sont contre la motion proposée, par animosité préconçue contre celui qui la propose. D'autres pensent : si la discussion se prolonge trop, je manquerai l'heure de mon train de banlieue, ou je serai en retard pour mon dîner... et ainsi de suite. Tels sont les motifs contre ; et ils sont similairement infimes chez celui qui est pour. Qu'est-ce qui les

fera changer d'avis ? Jamais un argument, si logique soit-il, et à supposer qu'ils puissent y prêter une attention réellement compréhensive. Au fond qu'espèrent-ils de la discussion ? Pour la plupart d'entre eux, ce qu'ils espèrent, c'est la production d'un argument *ostensible*, je veux dire : qui puisse se substituer publiquement à la raison réelle et inavouable de leur opinion.

Songons encore à un homme d'État en tournée dans un pays étranger, pour en obtenir une concession, un changement d'orientation politique... S'il connaît son affaire, il ne cherchera pas à convaincre ses interlocuteurs par la force des raisons. Bien au contraire, car il sait que, ce faisant, il leur rendrait inacceptable la concession qu'il leur demande, car il les mettrait en demeure de s'incliner devant la puissance d'un argument contraire, ce qui leur donnerait l'impression de perdre la face. Il cherchera tout à l'inverse à leur donner l'impression qu'en acceptant ce qu'il leur propose, loin de se diminuer ils auront le beau rôle.

N'oublions pas le principe diplomatique, si juste et si profond, de la reine Victoria : « Il faut toujours ménager une retraite honorable à l'adversaire. »

C'est aussi le principe du dompteur. Il sait qu'au fond le lion est lâche et paresseux et qu'il n'aime pas à se battre. Il ne combattra que s'il s'y croit obligé. D'où la règle : il ne faut jamais acculer un lion.

La vraie fonction d'une belle discussion n'est donc pas d'amener l'adversaire à palinodie. C'est une fonction d'exposition. Il s'agit toujours de présenter la question sous tous ses aspects, de mettre en valeur celui qui peut paraître le plus optable ; et rallier ainsi les suffrages.

Nulle supercherie. C'est dire vrai que de montrer sous quelle face la résolution est optable. C'est bien l'instauration d'une conscience commune que de faire en sorte que la résolution prise apparaisse à tous sous son aspect d'optabilité et soit mise en valeur comme telle. Effet esthétique où réside une justice, puisque ce visage de l'œuvre à faire est celui même qui mesure son droit à l'existence, et lui vaut l'effort instaurateur des hommes.

## CHAPITRE X

### DE LA POLITIQUE

Les rapports de l'esthétique et du politique sont à double face : l'influence de la politique sur l'art et l'influence de l'art (et de l'esthétique) sur la politique.

La première de ces deux faces ne concerne pas notre recherche. Les problèmes qu'elle comporte concernent la déontologie artistique, non la déontologie morale. D'ailleurs si nous voulons traiter de ces problèmes, un secours important et imminent nous manquerait ; un esthéticien important du temps présent prépare, nous a-t-il dit, un livre sur cette question. Et nous avons le grand regret d'être privés des lumières que ce livre ne manquera pas de jeter sur ces problèmes.

Reste la seconde face — peut-être d'ailleurs le livre attendu de M. Dufrenne l'éclairera-t-il aussi, ne serait-ce que par reflet. Hasardons-nous pourtant.

Ce second aspect se subdivise à son tour. Il

comporte d'une part l'intervention de l'art (nous disons l'art effectif, comme activité spécialisée) dans les choses politiques ; et d'autre part l'intervention directe en ce domaine des exigences de l'esthétique ; mettons la politique considérée comme un des beaux-arts.

L'intervention de l'art dans les choses politiques se traduit usuellement sous forme de propagande. Virgile idyllise la politique agraire d'Auguste, Coypel ou Le Brun chante l'hymne aux victoires du Roy ; David et Gros glorifient l'épopée impériale. En vain une sorte de purisme artistique protestera contre cette façon de faire de l'art le serviteur d'une politique. Cette attitude n'est ancillaire que pour une courte vue. En réalité, dans toutes ces choses, l'art reste non seulement indépendant mais judiciaire. En effet, d'un régime politique il fait ce qu'il peut, et non ce que souhaiterait César. Napoléon a eu pour lui les peintres, il n'a pas pu avoir les littérateurs. Il ne les a obtenus que *post mortem*, quand chanter nostalgiquement l'empereur, c'était mettre au pilori Charles X ou Louis-Philippe. Il y a en ces choses une justice. Il est vrai que les ors des uniformes et les bonds des chevaux numides prêtaient à de beaux tableaux, mais non la fumée du peloton d'exécution dans les fossés de Vincennes. Chaque régime a les artistes qu'il mérite.

L'effort honnête d'un artiste pour faire éclater aux yeux une gloire permet de discerner ce qu'a en effet de plus ou moins glorieux le régime dont il se fait le partisan. Un célèbre cinéaste soviétique me disait un jour qu'il se sentait libre en obéissant aux directives du Parti parce qu'elles coïncidaient avec

son idéal artistique. C'est là une attitude esthétiquement légitime. Virgile était évidemment à l'aise quand on lui demandait de chanter la vie agricole et le retour à la nature. Mais le poème se ressent toujours de la mauvaise foi du poète.

Au fond, l'art à programme politique réalise ainsi la même œuvre qu'une discussion bien faite, dont la principale vertu est de mettre en lumière l'irradiation esthétique de la thèse soutenue. Inversement, tout parti qui recourt à la violence ou à la terreur avoue publiquement ainsi son impuissance à attirer l'admiration et l'amour. Je sais bien qu'il lui restera toujours la possibilité de proclamer qu'il n'y a contre lui que des « fripons », comme disait Robespierre, ou que « les méchants », comme disait Napoléon III. Mais ces sortes d'affirmations ne trompent personne, quand un seul regard sur les opposants suffit à montrer qu'ils sont mal décrits de la sorte.

Ces sortes de considérations ne sont pas sans impliquer quelques conséquences pratiques.

D'abord, elles conseillent une juste mise en place des valeurs. Ne disons pas : ce poème est beau parce qu'il est guelfe ; disons : le guelfisme est beau parce qu'il peut inspirer un tel poème.

Si évidente que soit ici la distorsion, elle n'en est pas moins très fréquente sous cette forme qui consiste à dire, non pas : « Le guelfisme est bon (ou beau) parce qu'il propose telle mesure ; » mais bien : « Telle mesure est bonne parce qu'elle est au programme guelfe. » Lorsque le *bacillus politicus* s'introduit dans une question, il interdit toutes judicieuses discussions de cette question en son fond. On ne recherchera pas si les études latines sont ou non

utiles à la formation d'esprit d'un jeune français du XX<sup>e</sup> siècle (ou du XXI<sup>e</sup>) ; on essaiera de discerner si elles font partie d'un programme de droite ou de gauche. C'est là qu'intervient le plus fortement cette fâcheuse méthode dénoncée déjà dans un chapitre précédent, qui consiste à chercher dans quel langage est exprimée l'idée. Ce n'est pas là absurdité pure, car il est certain que l'irradiation de l'idée n'est pas indépendante du langage dans lequel elle s'exprime. Mais il y a là confusion de l'esthétique et de la rhétorique, confusion à laquelle tout régime démocratique est exposé, et contre laquelle il doit se mettre en garde.

Convenons ensuite que de ce point de vue, tout projet politique est mis en demeure de se justifier en tant que projet, par l'œuvre à faire qui le définit. Étant rappelé que la critique de l'utopisme est toujours exigible : démontrer les chemins de l'exécution. Une des distorsions les plus fréquentes et les plus funestes est d'intervertir les moyens et le but. Bien des partis politiques font leur propagande non pour les buts qu'ils poursuivent mais pour les moyens qu'ils préconisent à cette fin.

L'homme de parti dira : « Pour faire le bonheur des hommes il faut d'abord lapider les ennemis du peuple. » On dit aux tisserands de Gand : « L'ennemi du peuple, c'est Arteveld » ; et les tisserands massacrent Arteveld ; car c'est cela qui leur plaît le mieux dans le programme.

On sait que le metteur en scène obtient bien facilement la collaboration du public, en lui proposant d'envoyer des projectiles sur des têtes de turcs bien en vue devant la rampe — que ce soient les chrétiens

pour Néron ou les juifs pour Hitler, les aristocrates pour Robespierre ou les démocrates pour Pitt. Mais par contre, non seulement dans le passé mais dans le présent, que de belles occasions perdues faute d'avoir su présenter en temps utile un programme instauratif ! Le temps n'est pas beaucoup dépassé encore des grandes occasions perdues. Ce qu'il y a de paradoxal et même de contradictoire dans toute question politique, c'est qu'en principe elle concerne toute la cité ; mais elle ne la concerne qu'en tant que celle-ci est divisée.

C'est pourquoi aucune question politique ne peut avoir véritablement de solution ; car pour être résolutive il faudrait que celle-ci vaille pour la cité entière, et en ce cas elle cesserait d'être politique, elle deviendrait sociale.

Tel est le paradoxe politique. Il tient au caractère agonistique (ou polémique si on préfère, mais agonistique est le terme juste) du fait politique. Agonistique veut dire qu'il y a conflit, lequel peut être pacifique, comme dans une concurrence, un sport, un jeu bien organisé. Polémique veut dire qu'il y a guerre ouverte. On peut d'ailleurs atténuer cette opposition. Mao-Tsé-Toung dit fort bien (t. II des *Œuvres* traduites par R. L'Hermitte) : « La politique est une guerre sans effusion de sang et la guerre une politique sanglante. » Cela est vrai en gros, mais non dans le détail car il est de fait que la politique peut verser le sang (1). Mais c'est vrai dans le principe.

(1) On peut discuter à l'infini pour savoir si la répression de la Commune en 1871 fut un fait politique ou social. Sans doute des facteurs sociaux y ont joué mais le principe en était politique, car il s'agissait dans ce principe des

Car il y a des différences fondamentales entre la politique et la guerre, et l'absence de sang en est une ; ou du moins elle en est symptôme...

Il y a en effet dans la politique un élément ludique, qui prouve cela. Car tout jeu est une guerre désensanguantée.

Ce qui atteste cet élément ludique, ce sont ces deux caractères topiques du fait politique : il est aléatoire, il est symbolique.

Aléatoire : toute combinaison politique repose sur l'arrivée éventuelle d'un cas incertain. Peu importe la nature de ce cas : que ce soit le triomphe de Cléon ou celui de Nicias, la victoire d'Octave ou celle d'Antoine, l'accession au trône du duc de Bourgogne ou du duc d'Orléans, l'un ou l'autre amenant en position triomphante ses familiers ; ou encore le succès aux élections du parti démocrate ou du parti républicain, chacun choisissant dans le parti ses nouveaux fonctionnaires ; c'est tout un : l'aléatoire de la prise de parti est toujours le même (1).

Et quant au caractère symbolique du fait politique, il est tout aussi clair : il se joue non avec des réalités

limites constitutionnelles de l'autonomie de la Commune de Paris par rapport à l'autorité gouvernementale. L'intrusion du fait social a donné toute son âpreté à ce conflit, mais n'en a pas modifié la base politique, qui était la même que celle qui avait joué lors de la première Révolution dans la journée du 10 août.

(1) C'est ce qui fait la liaison du politique et de l'historique : le parti politique est fondé sur l'advenue d'une décision purement historique, c'est-à-dire aléatoire (sauf si l'on croit à un providentialisme historique). La mort du duc de Bourgogne est fortuite en ce sens que ses causes sont absolument indépendantes des raisons qui ont conduit le duc de Beauvilliers à miser sur sa faveur.

directes, mais avec des jetons ou des pions. Les couteaux ne sont pas tirés. La partie se décide par symboles, que ce soient des bulletins de vote, des couronnements, ou un nombre de représentants introduits dans une assemblée ou un conseil. Quelque objecteur protestera peut-être contre la mention de ce caractère ludique, et se déclarera choqué, disant que la politique est chose sérieuse!

Assurément! Qu'est-ce que cela prouve? Il y a des gens qui prennent le jeu de bridge fort au sérieux et même au tragique.

Faudrait-il conclure que l'attitude esthétique est hostile au fait politique et refuse de le prendre en considération?

Oui et non.

Oui en ce sens qu'assurément elle récuse la passion politique sous ses formes aveugles : celle qui crie d'emblée : « Non! non! » à toute proposition née dans le parti adverse, et refuse même de l'entendre ; celle qui réclame des sanctions contre l'opposition même vaincue ; celle qui tend à transformer la compétition politique en guerre civile. La première qualité que l'esthétique exige de quiconque participe à ce jeu, c'est d'être, comme on dit, « beau joueur » ; ce qui exclut les laideurs dont on vient de parler.

Mais non, en ceci que (sauf certaines réserves et questions problématiques, à voir dans un instant) rien dans le principe ne s'oppose, du point de vue esthétique, à l'institution sous une forme ludique et même stochastique du débat entre les diverses hypothèses programmant d'une société d'instauration. Expliquons-nous sur ce point.

En ce qui concerne le fait stochastique (mot

technique qui désigne ce qui est relatif au hasard) il est vrai que son intervention dans l'art est, comme revendication théorique, assez moderne (du surréalisme à la musique dite précisément « stochastique ») Mais le principe stochastique a toujours opéré dans l'art. Il suffit pour s'en rendre compte de ses souvenirs des rapports de l'art avec la divination et de constater que la divination s'est toujours prévalu de procédés stochastiques.

On aurait tort de penser que l'intervention du hasard dans la vie publique ôterait à celle-ci ce qui dans ses décisions mérite le respect.

Tous ceux qui sont au courant du calcul des probabilités et de ses applications savent qu'en tirant au sort, au pur hasard, 900 personnes dans la population, on obtiendrait une représentation beaucoup plus fidèle que par tout autre procédé, nommément électoral.

Si l'objecteur vient nous dire : Eh quoi ? ne risque-t-on pas de voir le sort tomber sur un idiot, sur un ivrogne ? on répondra que selon le principe démocratique (sinon ce serait une aristocratie) les idiots et les ivrognes ont aussi bien que les autres le droit d'être représentés. Et par qui seraient-ils mieux représentés que par eux-mêmes ? Il n'y aurait absurdité que si leurs représentants stochastiques étaient par hasard plus nombreux au Parlement qu'ils le sont dans la nation. Et le nombre 900 est assez grand pour que la probabilité en soit pratiquement nulle.

Il est aisé de prouver qu'une telle représentation stochastique serait plus fidèle que celle qui procède de l'élection. En voici la raison.

Le tort de la politique, c'est qu'elle est faite par des politiciens. Expliquons-nous. Il ne s'agit pas de dire du mal des politiciens, ce qui serait facile mais risquerait de n'être pas objectif. Très objectivement, scientifiquement même si vous voulez, il est positif que le choix fait par le procédé électoral suppose un tri selon un critère qui n'est pas celui des fonctions à exercer. Vous connaissez la vieille formule : « Il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint. » C'est une distorsion du même genre, que de recruter comme hommes d'État ceux dont la qualité maîtresse est de bien réussir une campagne électorale. Ce sont deux ordres distincts de qualités.

Pour dire la même chose autrement : trier les représentants du peuple parmi ceux seulement qui se sentent la vocation politique et le goût des luttes électorales, c'est se condamner à n'avoir pas une représentation fidèle.

D'ailleurs, ajoutons-le en passant, c'est une distorsion semblable de choisir pour ministres c'est-à-dire pour des fonctions exécutives, ne seraient-elles que de gestion, ceux qui sont les plus capables, par leurs discours, d'obtenir la faveur d'une assemblée. Ce ne sont pas des qualités du même ordre.

Ceci n'est pas dit pour critiquer le régime parlementaire, qui peut jouer le jeu politique d'une manière honorable. Ce qu'on veut dire, c'est seulement qu'introduire autant que possible dans ce domaine la sagesse esthétique, c'est, comme en tout autre domaine, proposer une discipline heureuse et féconde.

Poursuivons. Ou plutôt continuons la parenthèse

car ce n'est pas chose sans conséquence et sans intérêt que cette intervention du point de vue stochastique en matière sociale. Il vaut la peine qu'on s'y arrête un instant.

L'introduction du fait fortuit dans l'esthétique sociale répond à des motivations intéressantes et solides. Le fait stochastique a trois caractères esthétiquement louables : il est inventif, il est lucide, il est décisoire.

**Inventif** : la méthode des « cadavres exquis » comme on dit en littérature, a ceci de remarquable qu'elle rompt les chiens, sort l'imagination de ses ornières et présente des combinaisons que nos habitudes d'esprit nous rendent usuellement inconcevables. Bien menée, c'est-à-dire contrôlée en ces résultats, elle force à l'innovation.

**Lucide** : tout observateur consciencieux des affaires humaines sait que ce fait du hasard intervient largement dans les options politiques. Quel homme vraiment sincère avec lui-même osera nier que s'il appartient à tel parti plutôt qu'à tel autre, c'est le hasard des conjonctures et des rencontres qui l'a motivé ?

*J'eusse été près du Gange esclave des faux dieux,  
Chrétienne dans Paris, musulmane en ces lieux...*

Si Madame Roland, l'héroïne révolutionnaire, était républicaine, c'est qu'une grande dame l'avait envoyée manger à la cuisine quand elle était adolescente. Et si le code français a longtemps déclaré « excusable » l'acte du mari qui tue la femme adultère prise en flagrant délit, c'est que Bonaparte, qui présidait à son élaboration, était Corse. A part cette

circonstance, qui n'a nulle portée juridique, il n'y avait aucune raison pour que la coutume d'Ajaccio fût déclarée valable à Paris. Etc. On ne finirait pas de justifier par des exemples un fait si sûr.

Décisoire : les deux grands intérêts du recours à la décision du hasard, c'est que cette décision d'une part est efficace ou suffisante, d'autre part elle est politiquement neutre, ne laissant pas plus de ressentiment que d'incertitude. Quant au premier point, Descartes, qui fut un esprit éminemment instauratif, l'a fort bien dit dans la seconde maxime de sa morale provisoire. Par la comparaison de l'homme égaré en forêt qui doit aller droit dans une direction même choisie au hasard, il conclut très justement qu'une décision de ce genre, bien que douteuse en sa problématique, doit être considérée comme « très vraie et très certaine à cause que la raison qui nous y a fait déterminer se trouve telle ». Que d'autre part elle ne laisse pas place au ressentiment, on le voit en constatant qu'elle ne fait perdre la face à aucun des discutants puisqu'elle n'implique nulle supériorité d'un système de raisons sur l'autre, et peut résulter d'une volonté unanime de s'en remettre à un arbitrage irresponsable.

Tout ceci ne doit pas nous faire perdre de vue le problème posé, qui est de savoir jusqu'à quel point le fait politique peut être esthétiquement reconnu et structuré. Et la seule, la vraie difficulté subsistante était de savoir jusqu'à quel point ce fait politique peut être instauratif, ou lutter contre la démarche instaurative et la freiner ou la subvertir.

Or à ce centre du problème, un grand avertissement nous attend. C'est que par son équivoque

foncière ce même fait politique peut être ou une force utile ou un danger terrible.

Le mal essentiel qu'on en peut dire, et le danger qu'il peut faire courir à la chose publique, c'est qu'il est comparable à ces constituants normaux d'un corps vivant, qui dans certaines circonstances deviennent pathogènes — comme le colibacille. Car à première vue les comparaisons adéquates semblent surtout médicales. Quand le *bacillus politicus* se met dans une question, les troubles sociaux qui en résultent peuvent être mortels. L'histoire est pleine d'exemples de sociétés qui ont succombé à la politisation de questions techniques, telles que celles de défense militaire ou de concurrence commerciale internationale ; qu'il s'agisse de Carthage au temps de la deuxième guerre punique, de l'empire arabe au VIII<sup>e</sup> siècle ou de la Pologne à la mort d'Auguste III. Quant aux questions économiques, si on veut un exemple de leur politisation, qu'on relise les discours sur la vente des forêts de l'État, prononcés en 1817 par de Bonald et par Chateaubriand : on y verra la protection de la nature dans le budget de l'état transformée en question purement politique (« de haute politique » disait Chateaubriand à la Chambre des Pairs, probablement parce qu'il s'en mêlait). C'est à dessein que je ne donne pas d'exemples contemporains : chacun les trouvera aisément.

Quant aux actes de vandalisme dont la politisation des questions a été cause, ils sont si innombrables qu'il y faudrait ici tout un long chapitre. Si on veut un seul exemple de cette politisation des questions architecturales, il suffit d'évoquer l'histoire du château de Saint-Cloud qui, depuis sa création par

le duc d'Orléans frère de Louis XIV, a subi le contre-coup de tous les changements de politique survenus en France, jusqu'à sa destruction à la fin du Second Empire. Les ruines mêmes en furent volontairement laissées à l'abandon par la Troisième République à cause des souvenirs bonapartistes qu'elles évoquaient, jusqu'à leur destruction finale en 1891, pour « faire disparaître les derniers vestiges d'un régime abhorré ». Car malgré ses nombreuses liaisons avec l'orléanisme, le château de Saint-Cloud était alors généralement considéré comme lié au souvenir de Napoléon III.

Je le répète : considérer la restauration d'un palais ou l'aménagement d'une forêt comme une question politique est à la fois une réalité de fait (aussi bien en 1975 qu'en 1817) et une distorsion théorique grave : le *bacillus politicus* entré dans un problème technique en corrompt la nature.

Mais la comparaison médicale ou physiologique si facile et si tentante dans notre problème, risque d'en voiler la vraie nature esthétique.

Pour bien comprendre celle-ci, il ne faut pas perdre de vue ce qui suit, qui est fondamental : c'est que l'opposition des guelfes et des gibelins fait partie de l'âme de Florence en 1302 (l'année où Dante est banni) exactement comme l'opposition de la tonique et de la dominante fait partie de l'âme d'une sonate de Ph. Emm. Bach ou comme l'opposition des bleus et des jaunes fait l'âme du *Marino Faliero* de Delacroix.

Rien ne serait esthétiquement plus absurde que d'imaginer comme solution de cette opposition l'effacement du contraste. Il n'est même pas au

pouvoir d'un parti politique triomphant de briser cette solidarité qui servit à son triomphe. La cité qui a banni Dante en est restée profondément et socialement solidaire. A telles enseignes que Dante en exil a agi socialement pour sa cité plus puissamment même que ceux qui l'en avaient banni : il a, par son œuvre poétique, assuré au parler toscan la prépondérance linguistique en Italie!

La seule solution, donc, que comportent les problèmes politiques, c'est une prise de conscience par la collectivité de la signification des oppositions qui posent ces problèmes. Prise de conscience qui est elle-même instaurative, puisqu'elle pose et illumine cette âme commune.

C'est la même raison qui nous a permis de conclure au sujet de la discussion : la belle discussion appartient à cet « art de vivre » des sociétés dont nous cherchons ici les grandes lignes. Étant entendu que la belle discussion, c'est celle qui permet à une collectivité de prendre conscience du *poikilma*, de la variété qui enrichit son unité sociale.

## CHAPITRE XI

### DE LA LÉGISLATION

Toutes les sociétés ont des lois. Mais esthétiquement, que vaut ce fait?

Si on observe, non plus les sociétés mais les individus qui les forment, on constate par rapport

à la loi deux attitudes très diverses, l'une de respect, l'autre de mépris. De la première attitude, Socrate, ou plutôt Platon parlant par la voix de Socrate, reste le meilleur interprète. Quant à la seconde, notre époque, dont c'est le péché mignon de croire moderne ce qu'elle éprouve, fournirait assurément bien des exemples, mais se targuerait à tort de l'avoir inventé. Avec un recul de cent ans je trouve le poète Jean Richepin se flattant non sans fatuité de n'être « ni latin ni gaulois », mais d'avoir

*... les os fins, la peau jaune, des yeux de cuivre  
Un torse d'écuyer et le mépris des lois!*

Remarquez bien que (comme nous l'avons déjà dit livre IV, chap. XVII ; car nous avons déjà rencontré Richepin) ce mépris était tout verbal. Le poète n'attaquait pas les passants sur la grande route ni ne faisait des chèques sans provision (1). Mais enfin, c'était une attitude qu'il estimait flatteuse. Il n'était pas le premier. Exactement dix ans auparavant, un personnage d'Émile Augier, donné comme représentatif de l'homme au goût du jour, se gaussait de Socrate, qui « meurt piteusement par obéissance aux lois, trépas de robin monomane » (2). Il lui opposait la mort de Sardanapale « révolté sublime ». Ceci même fait date. Le Sardanapale en question n'est assurément pas celui de Delacroix mais celui de Byron. Nous voici donc

(1) Il faut pourtant être équitable : il s'est fait condamner à trente jours de prison ; mais pour un péché lui-même verbal : avoir « outragé les bonnes mœurs » en poésie (dans sa *Chanson des gueux*) ; ceci se passait en 1876.

(2) Émile AUGIER, *La contagion*, acte III (1866).

remontant jusqu'aux héros byroniens, tous contempteurs des lois. Et pourquoi de Byron ne passerions-nous pas à Schiller et à ses bandits — ou en France à *Robert chef de brigands* (1791), par La Martellière, qui est une mauvaise imitation de Schiller ? On peut encore penser aux gueux de Robert Burns :

*Une figue pour ceux protégés par la loi !*

*La liberté est un glorieux banquet !*

*Les tribunaux furent érigés pour plaire aux lâches* (1).

Faudra-t-il remonter jusqu'aux héros picaresques, dont le manteau moins noble est héroï-comique ? Ou jusqu'à Villon et à son ami ce bon goliard de Colin de Cayeux qui fut pour ses meffaicts pendu et estrangé le 26 septembre 1460 ? Le plus court est de conclure qu'il a toujours existé, comme un filon littéraire perpétuel, une valorisation esthétique du mépris des lois. C'en est assez pour poser un problème (2).

Qu'en faut-il penser ? Esthétiquement la loi est-elle respectable ?

Elle cherche à l'être sans doute. Elle le cherche dans sa forme. Majesté du style Douze Tables, reposant sur la magnificence de la désinence en *to* : « *Salus populi suprema lex esto !* » Mais cette majesté purement linguistique ne vaudrait que si elle exprimait une majesté fondée par ailleurs, et non si elle prétendait la fonder.

(1) Traduction Angellier. Selon Carlyle, ce poème était le meilleur de Burns.

(2) Je ne cite pas ici *l'Ennemi des Lois* de BARRÈS parce que son titre seul le rattache à cette histoire ; il s'agit exactement d'un non-conformisme social, propre à l'exaltation du Moi.

En disant encore que la loi est à respecter parce qu'elle est la volonté du plus grand nombre, cette majesté arithmétique ne suffit pas davantage, contrôlée par l'esthétique.

Et la réponse qui se proposera d'abord sera que la loi ne peut avoir une telle valeur. Pourquoi? Parce qu'elle est opérationnelle et non pas œuvrante. Elle n'indique pas une œuvre à faire mais une opération à exécuter advienne que pourra. Il est vrai que parfois les débats d'où la loi est issue éclairent le but qu'on se propose, lequel peut être constructif. Mais ce but ne fait pas partie de la loi, il n'y est pas inclus et ne saurait y être inclus, car s'il en était ainsi il la rendrait conditionnelle, donc discutable. La loi dit que tout condamné à mort aura la tête tranchée. Elle ne précise pas, elle ne saurait préciser si c'est pour améliorer ce condamné ou pour lui assurer sa juste part des bienfaits de la société, ou pour satisfaire les goûts du peuple...

La loi n'a pas seulement pour caractère d'être impérative; de plus elle est universelle. Donc toujours plus ou moins en porte-à-faux sur le cas particulier. Car enfin elle n'est pas le produit d'une induction mais d'une décision et seule une vue providentielle aurait discerné tous les impacts de cette décision sur le futur. Les philosophes qui, comme Malebranche, ont nié que Dieu puisse agir par des volontés particulières, mais ont assuré qu'il avait décrété les lois de la nature, ont supposé que dans son infinie prescience il en avait mesuré toutes les conséquences. Quiconque croit que la loi humaine se légitime par ses conséquences postule un incroyable providentialisme du pouvoir législatif. Les lois

qui ont réglé en France l'héritage à l'abolition de l'ancien Régime prévoyaient sans doute parmi leurs effets la division progressive des grandes propriétés, mais non sans doute ces effets sur la natalité qui en furent une conséquence (1). Les lois qui ont réglé les pensions des veuves après la guerre de 1914 prévoyaient probablement l'extinction progressive du nombre de ces pensions, mais non la prime au concubinage qui en fut un effet positif. D'ailleurs il suffit d'avoir assisté à une séance d'un Parlement quelconque pour savoir combien il serait fol d'espérer de cet organisme social cette sagesse prospective et instaurative qui selon de telles idées justifierait la Loi. Et il suffit d'avoir étudié l'histoire et de savoir comment finissent les dictatures, pour savoir combien il serait fou davantage encore d'espérer cette sagesse rectrice prévoyante de la part d'un homme choisi pour savoir faire des discours entraînants.

Quant à la proposition d'abolir toute loi, suivant la formule de l'abbaye de Thélème, nous avons déjà vu (partie IV, ch. VI) qu'elle ne vaut que par un

(1) La question est extrêmement complexe. On sait par exemple que des faits de dénatalité ont été observés en France dans certaines régions (Lyonnais) antérieurement à la Révolution. Montesquieu croyait que le droit d'aînesse poussait à la dénatalité, en rendant difficile la situation des cadets. Mais précisément cette complexité montre combien il serait vain d'espérer du législateur la prévision exacte de tous les effets de la loi. M. Alfred SAUVY, dans une communication récente à l'Académie des Sciences morales et politiques (*Croissance de la population et croissance économique*, 30 avril 1974) a bien montré l'impossibilité d'un calcul *a priori* des faits que fait apparaître *a posteriori* la statistique dans ces questions.

appel mystique à la substitution, aux vues de l'homme, des vues de la Nature, celle-ci étant plus ou moins déifiée. Et nous savons déjà combien il est vain d'espérer qu'en l'homme la Nature opère avec sagesse. Diderot voyait plus profondément que Rabelais, lorsque devançant Freud il écrivait : « L'homme de la nature, je le connais ; à dix-huit ans il tue son père et viole sa mère. »

Cette façon de déboucher de tous côtés sur l'absurde ne doit pas nous désespérer mais simplement nous montrer qu'il y a erreur dès l'origine, dans la façon même de poser la question. Et l'erreur est assez facile à déceler : c'est de chercher dans l'origine de la loi cette majesté et cette beauté qu'on y voudrait, soit qu'on l'attache à une autorité qui promulguerait la loi, soit à une sagesse qui la justifierait, dès qu'on a bien vu qu'elle ne saurait être instauratrice, ce qui serait contradictoire à ce concept de loi.

La loi n'est donc admirable, ni par ses origines ni par ses motifs. Elle ne l'est que par ses effets, s'il en est qui soient esthétiques, ce qui est facile à trouver.

Demandons-nous pour quelles raisons un homme libre peut souhaiter pour lui-même une loi. Et aussitôt la sagesse d'Orient viendra à notre aide, en nous assurant que le bienfait de la Très Excellente Loi qu'un homme se cherche pour lui-même (1) c'est de lui donner le calme d'esprit avec la certitude. Et cette sagesse d'Asie vient rejoindre curieusement

(1) Cf. par exemple *Baghavad-Gita*, III, 35 : « Mieux vaut pour chacun sa propre loi d'action, même imparfaite, que la loi d'autrui, même bien appliquée. »

la sagesse cartésienne, qui nous assure qu'il faut parfois prendre des décisions qui n'ont pas d'autre raison que la nécessité de prendre une décision.

Prenons un exemple. Tout-à-l'heure en parlant de lois, j'ai choisi l'exemple de celle qui concerne en France la peine de mort. C'est que nous étions dans la partie critique et dénigrante de l'exposé, c'est pourquoi il était normal de choisir un exemple déplorable. Car il n'est pas douteux que la peine de mort de quelque manière qu'on l'administre — guillotine, hache, gibet ou chambre à gaz — est toujours une hideuse barbarie. Mais il n'y a pas besoin d'aller bien loin pour trouver une loi qui se justifie pleinement. Je suis en voiture, je croise une autre voiture, nous serrons chacun sur la droite et nous nous croisons avec aisance et dignité. Or il n'y a aucune raison pour préférer la droite à la gauche. Toutes celles qu'on pourrait proposer seraient superstitieuses. Mais n'était cette loi il nous faudrait nous arrêter, contester, chercher en vain des motifs ; et conclure à la manière de l'âne de Buridan, si la sagesse ne nous inspirait à la fin de tirer au sort. La loi a opéré une fois pour toutes ce tirage au sort et nous épargne de nous arrêter pour cela. Nous retrouvons ici ce principe stochastique, dont nous avons déjà rappelé l'esthéticité. En fait c'est lui qui en effet amène ici le calme, la paix, l'aisance élégante et la noble dignité.

Il n'est pas besoin de longs développements pour montrer que c'est en ce sens que la loi, à la considérer comme purement décisive, a une valeur esthétique. Si mon voisin fait planter dans notre mur mitoyen des poutres qui dépassent de mon côté,

le juge qui arbitrera notre différent n'aura à chercher ni si je suis plus intelligent que mon voisin ou mon voisin meilleur citoyen ou meilleur père de famille que moi, ni comment nous avons voté aux dernières élections. Il constatera que l'article 657 du Code Civil assure que tout co-propriétaire d'un mur peut y placer des solives dans toute l'épaisseur du mur à 54 millimètres près, et ceci justifiera ma réclamation aussi nettement que si le juge, comme celui dont parle quelque part Rabelais, avait tiré au sort. Le hasard veut que l'article 657 me donne raison. Et mon voisin plaidera à tort que cette mesure de 54 millimètres est injustifiée ; qu'elle remonte dans ses origines jusqu'avant le système métrique, car c'est l'expression métrique d'une longueur de deux pouces. Tout cela sera absurde car peu importe que la loi dise 54 millimètres ou 60 ou 7. Il se trouve que la loi dit 54, ce qui me donne raison. Et c'est dans cet « il se trouve » purement stochastique, que réside la beauté de la loi. Elle établit cette aisance élégante et cette dignité dont il était question tout-à-l'heure. Il serait absurde de lui chercher une autre dignité. Et c'est à ce titre que des hommes libres pourront se la donner et la respecter.

La Loi — telle est sa valeur esthétique — est arbitrage entre hommes libres, arbitrage provisionnel et stochastiquement décisive, qui lubrifie les rapports conflictuels entre hommes libres. Elle apporte dans l'art social de vivre tous les bienfaits fonctionnels d'un *modus vivendi* spontanément harmonique. Elle n'a d'autre majesté que la majesté esthétique d'un ballet bien réglé.

## CHAPITRE XII

## DE L'INDUSTRIE

Il y a cent cinquante ans on admettait communément l'existence d'un antagonisme foncier entre le point de vue esthétique et le fait industriel.

Et cela était vrai à l'époque. L'emploi du charbon comme principale source d'énergie, fumées et noirissures ; les conditions sordides d'habitation des populations ouvrières, l'uniformité grossière des produits manufacturés ; tout cela identifiait industrialisation et enlaidissement. Bien qu'il y ait encore de grands progrès à faire, cette situation s'est beaucoup améliorée. Fin du monopole énergétique du charbon, alertes à la pollution ; meilleures conditions du logement ouvrier ; affinement et variété des produits manufacturés ; tout cela à déjà assez suffi pour que cet antagonisme esthétique-industrie ne soit plus universellement admis. On sait que la laideur, comme le crime, ne paye pas. L'existence d'une esthétique industrielle est de notoriété publique ; et la notion d'« art impliqué » y joue un rôle, reconnu par des théoriciens importants (comme J. Viénot par exemple, le fondateur de l'institut français d'esthétique industrielle). On entend par art impliqué (par opposition à la notion périmée d'art appliqué) tout ce qui dans une production industrielle bien rationalisée, coïncide spontanément et organiquement avec les

considérations de l'esthétique. On peut ajouter que par l'évolution actuelle de l'art, les artistes d'aujourd'hui adoptent en majorité des attitudes qui rapprochent de plus en plus les formes artistiques et les formes industrielles et mécaniques. Une éducation esthétique bien moderne promet aussi bien des artistes se mouvant à l'aise dans les formes industrielles, que des ingénieurs ayant une sensibilité esthétique facilement utilisable dans leur métier.

Faut-il en conclure que la morale esthétique n'a qu'à se satisfaire de la situation actuelle? Il s'en faut de beaucoup. D'abord elle a à préconiser une extrême vigilance pour éviter le retour des fautes du passé (on sait comme la question des pollutions industrielles est grave). Ensuite elle a à indiquer les progrès qui restent à faire (en particulier dans le domaine de l'habitat ouvrier). Enfin il y a à combattre un grand danger, dans une vaste erreur théorique souvent commise de nos jours, au sujet des directives sociales d'ensemble qui doivent orienter le développement industriel.

On entend couramment, de nos jours, demander quel rôle tel fait, telle situation, telle activité, peut jouer « dans une civilisation industrielle ». En combinant ces deux mots de civilisation et d'industrie, on omet d'en légitimer la synthèse, on l'admet comme allant de soi, au lieu de se demander, comme l'exigerait la raison, à quelles conditions ces deux termes sont unissables et s'ils sont même compatibles.

C'est là un des points sur lesquels le temps présent s'encroûte dans ses préjugés latents et vit sans inquiétude sur des bases idéologiques lourdes de dangers explosifs.

Quel est le critère de la civilisation ? Question à laquelle on donne bien des réponses. Par exemple on dira : c'est la suppression totale du recours à la force pour régler des conflits (et ceci n'est pas mal) ; mais d'autres estiment que c'est le développement industriel. Et c'est une affirmation qu'il faut savoir contester à fond. Certains ont ébauché cette contestation, par exemple G. Duhamel, malheureusement d'une manière plus intuitive et sentimentale que rationnelle. « La civilisation, dit-il, n'est pas cette pacotille terrible, et si elle n'est pas dans le cœur de l'homme, eh bien ! elle n'est nulle part. » Ou encore J. H. Fabre (voir *Souvenirs Entomologiques*, t. V, p. 218) et bien d'autres encore (Freud lui-même, cf. *Essais de psychanalyse*, trad. Jankelevitch, p. 205).

La morale esthétique, en nous proposant cette définition : « Une société est civilisée, dans la mesure où les relations humaines y sont plus ou moins complètement esthétisées » nous offre au moins un moyen méthodique de discuter la question. Va-t-il de soi que dans une société très industrialisée, les relations humaines soient telles ? Assurément non.

Il est facile d'imaginer le cauchemar d'une société où des classes sociales réduites à la servitude travailleraient dans l'ergastule à une énorme et dévorante production industrielle, incapable d'apporter le moindre bien-être à cette société, par exemple à une industrie de guerre, ou à une industrie de conquêtes sidérales de pur prestige, voire même à la destruction de ses propres produits, au fur et à mesure de leur production, pour n'en être pas étouffée, pour éviter l'autointoxication industrielle.

Cauchemar dont la clé serait, par une subversion

terrible, de prendre le développement industriel *pour une fin en soi*. On a naguère posé cette formule hardie mais d'ailleurs estimable : l'art pour l'art. Prenons garde qu'on ne lui oppose celle-ci : *l'industrie pour l'industrie*. C'est elle qui mènerait à des cauchemars du genre de celui qu'on vient d'imaginer. La vigilance qui s'impose c'est de demander assidument et ardemment à une société qui s'industrialise : *pour quoi ?* A quelle œuvre tend cette convergence d'énergies ? Avez-vous une telle œuvre en vue ? Pouvez-vous justifier que vous travaillez effectivement à cette œuvre ? Car toute réponse vague et de pure prétention, comme par exemple : « Nous travaillons au bonheur ou au mieux-être des hommes » n'est que dérision si on ne peut justifier que l'effet produit est bien celui-là et n'y est pas au contraire opposé. Et c'est le devoir de la morale esthétique de maintenir sans cesse présent, actif et lumineux cet essentiel pour quoi ?

Une fois donc écarté le cauchemar de l'industrie pour l'industrie, il est clair que la notion de civilisation industrielle est possible et féconde, à la seule condition qu'il s'agisse d'une industrie subordonnée à un programme social instauratif.

Instauratif, c'est-à-dire ici : singulier, topique et qualitatif.

Expliquons-nous. Et d'abord sur cette singularité. Les programmes génériquement instrumentaux tels que : « Augmentation de la production » ; ou « diminution des prix de revient », sont directement contraires à la valeur esthétique instaurative. Ils tendent fatalement à cette subversion néfaste qu'on vient de signaler : l'industrie pour l'industrie ; dont le

résultat, c'est ce cauchemar de la production industrielle s'emballant comme une machine sans volant ou sans soupape, ou comme une bête affolée, galopant frénétiquement. Certaines crises industrielles et économiques à base de surproduction et de non-harmonisation des diverses branches en sont la conséquence directe. Un véritable programme instauratif comporte une *harmonisation sociale des résultats*. Et c'est ici qu'intervient le qualitatif.

Nous avons déjà noté (l. VI, chap. I) cette intervention nécessaire du qualitatif dans les données économiques dès lors qu'il s'agit de prévisions et de programmations. Et cela par suite d'un certain nombre de faits, extrêmement positifs, qu'une pensée économique rationnelle doit mesurer, comme beaucoup de bons esprits du temps présent le savent (à ceux cités à ce chapitre I on peut ajouter J. Ullmo).

D'abord l'augmentation technique de la production n'engendre pas une augmentation concomitante de la consommation (pour bien des raisons : diminution de la main d'œuvre utilisée, variation du pouvoir d'achat, etc) ; mais se répercute sur celle-ci ; d'où chocs en retour constituant l'état de crise.

Ensuite, une planification, si quantitative qu'on la veuille, n'est harmonisée à l'état éventuel de la consommation sociale ultérieure que si celle-ci est estimée judicieusement et planifiée elle-même. Une planification de la production implique nécessairement une planification de la consommation, laquelle implique à son tour une estimation comparative des besoins, qui, étant le profil d'un « art de vivre », est essentiellement qualitative. Une planification ne saurait être harmonieuse que si elle ajuste avec soin

l'ensemble des travaux productifs à l'ensemble des besoins de la société lors de l'échéance des résultats. Or un tableau harmonieux des besoins de la société dans un moment donné ne saurait être obtenu par des méthodes purement quantitatives. *Panem et circenses* : quel critère objectif permettra la comparaison numérique en intensité, des besoins de pain et de jeux ? Ce sont les désirs qu'il s'agit de planifier.

La plupart du temps les tableaux sur lesquels on se fonde ont, à les bien examiner, un caractère purement *votif*. Malheureusement ce caractère votif est constamment dissimulé ou méconnu, car il est le plus souvent implicite et supposé fourni, sinon par le programme lui-même du moins par le « bon sens », qui assurera gratuitement que le pain est plus important que les jeux du cirque, etc. Le recours à l'expérience du passé est bien dangereux car les états sociaux du présent sont difficilement comparables à ceux du passé. En recourant à un aménagement esthétique du tableau des besoins à satisfaire, on fait consciemment et lucidement ce que la plupart des théoriciens font implicitement et obscurément. Car à bien y regarder, tout tableau appréciatif des besoins d'un groupe social donné implique considération et acceptation ou même préconisation d'un style de vie (1).

(1) La notion, toute esthétique, de « style de vie » est reconnue comme utile, indispensable même, par divers ethnologues. On peut citer Ruth Benedict, Lévi-Strauss, J. Cazeneuve. « L'ensemble des coutumes d'un peuple, dit Lévi-Strauss (*Tristes Tropiques*, 1955, p. 424) est toujours marquée par un style. » On peut encore rapprocher de ce qu'on vient de dire quant à l'intervention de cette idée dans toute programmation, ce que F. Perroux entend

On peut dire la même chose en d'autres termes : une planification harmonieuse est nécessairement relative à la *signification de la Cité, en tant qu'œuvre à faire*, donnée éminemment esthétique.

On remarquera d'ailleurs qu'en ce domaine des planifications harmonieuses, le quantitatif n'est jamais qu'un indice du qualitatif. Ce sont les effets harmoniques ou dysharmoniques de la distribution, dans la population, des produits industriels et des *charges de la production*, qui conditionnent la valeur du plan. Si on ajoute que, dans une nation vraiment civilisée, cet ensemble doit être non pas fermé sur soi, mais en harmonie avec la situation planétaire, on verra qu'on ne pourra qualifier de « civilisation industrielle » qu'un état social où l'activité industrielle serait coordonnée avec un « art de vivre » universel, avec le tableau complet des besoins humains tant psychiques que physiques, à l'échelle planétaire en un temps donné dans le futur. A ma connaissance, cela n'existe à l'heure actuelle dans aucun État organisé (1). Une véritable civilisation industrielle est encore à naître.

par « les coûts de l'homme », qui assurent à l'homme non seulement une vie physique minimale, mais une vie « spécifiquement humaine ». Il s'agit bien là d'une estimation qualitative.

(1) Que si on avançait qu'il faut faire exception pour la Chine contemporaine, nous répondrions par trois remarques. 1° Ce qu'on peut concéder avec prudence c'est que le problème y est, non pas résolu, mais du moins posé, ce qui est déjà beaucoup. Les symptômes en sont d'ailleurs très équivoques. 2° Que s'il y est posé c'est surtout dans la mesure où il y est supposé résolu, et cela par un postulat purement fidéiste, dont la base est une de ces hypothèses que nous avons eu l'occasion plus haut de nommer providentialistes. 3° Qu'en ce qui concerne la

## CHAPITRE XIII

## JUSTICE

S'il est une revendication constamment et instamment présentée en fait d'organisation sociale, c'est celle qu'exprime le mot de justice. Ce mot irradie.

Mais comme il est vague et trompeur, ce mot feu-follet! L'interprétation immédiate qu'on en fait surgir, c'est l'idée d'une répartition égale des biens. L'esthéticien observera que c'est là un mode d'harmonisation sociale bien rudimentaire. Et le moraliste ne pourra qu'approuver ce scrupule.

Sitôt qu'on pensera à un mode de répartition plus élaboré esthétiquement et moralement, maintes formules s'offriront aussitôt : A chacun selon son travail! A chacun selon ses capacités! A chacun selon ses besoins! A chacun selon ses efforts!

Laquelle satisfera le vœu d'équité? Chaque for-

question de fait, nous avons été très frappés par une remarque orale de M. Alain Peyrefitte (qui connaît très bien la question) : voir son livre : *Quand la Chine s'éveillera*, Fayard, 1973) dans la séance de l'Académie des Sciences morales et politiques du 7 janvier 1974 : il relevait le caractère paradoxal d'une économie dirigée dans un pays qui ne possède pas de véritables statistiques, même pas un recensement récent de la population. Il n'en est pas moins vrai que la grande expérience humaine qui se fait dans ce moment en Chine mérite au plus haut point l'attention du philosophe.

mule a ses bons et ses mauvais côtés. Celle qui paraît la plus euphorique en résultats — à chacun selon ses besoins — est la plus terrifiante, puisque c'est celle qui alimente toutes les rapacités. Que si on veut la corriger en disant : selon ses besoins légitimes, c'est un aveu d'impuissance puisque c'est demander le recours à un autre critère. Celle qui répond le mieux au vœu d'équité — a chacun selon ses efforts — récompensant chacun au prorata du mal qu'il se donne, porte en soi sa réfutation, s'il est vrai qu'une bonne organisation du travail tend à éliminer l'effort, la peine, qui sont des maux.

Mais là, coup de théâtre. Une observation surgira, bizarre, imprévue, mais importante. Concédon's, au moins provisoirement, pour une bonne discussion, que l'effort soit un mal. Ce qu'il faut observer, c'est que si, au lieu de rechercher l'équipartition des biens, on cherche l'équipartition des maux, on obtiendra des résultats très différents. Et qui sans doute satisferont mieux la soif de justice. En tous cas cette position sera plus résolvente. Elle dispensera du service le malade et le souffrant, qui ont déjà plus que leur part de maux, elle leur permettra même d'avoir des compensations sous forme d'aide et de soins. Comptant l'ennui pour une peine, elle assurera la bonne exécution des travaux ennuyeux et faciles, et des corvées que tous cherchent à esquiver, dans une station où tous sont prêts à travailler à dresser la tente et à bêcher le jardin, personne à laver la vaisselle ou à aménager et à vider la feuillée.

Mais d'où peut venir cette espèce de renversement copernicien de l'assiette usuelle des revendications de justice?

Sans doute la plupart du temps les maux sont inévitables, tandis qu'on peut toujours se priver jusqu'à un certain point des biens. Si on aménage les biens et non les maux, les maux non aménagés auront une puissance de choc et de porte-à-faux sur le statut social, qui les rendra insupportables ; tandis que s'ils sont équitablement répartis, l'essentiel sera fait et la situation toujours vivable. Mais il y a une raison plus profonde, plus foncière. Et elle est esthétique.

C'est celle qui fait que dans un tableau les valeurs sombres sont plus faciles à équilibrer que les valeurs claires. C'est celle qui fait que le noir absolu est plus facile à obtenir que le blanc absolu. C'est celle qui rend la nuit plus parfaite que le jour. Toutes les peines, toutes les souffrances sont égales, tandis que toutes les jouissances ne sont pas, ne peuvent pas être rendues égales. C'est pour cela que les peintres ont toujours mieux réussi à représenter l'Enfer que le Paradis. Et que Dante, qui les a visités tous deux, est resté à jamais le poète de l'Enfer. Pour le véritable peintre, le noir est une couleur. Ne croyons pas que la douleur, que la peine, soient négatives. Elles sont au contraire une des données les plus positives de la vie des hommes. Voilà pourquoi vous n'arriverez jamais à équilibrer les plaisirs des hommes tandis que vous arriverez aisément à équilibrer leurs peines. Qu'à chacun suffise sa peine. C'est le premier mot de la justice.

Est-ce son dernier mot ? Non sans doute. Et il est bon de chercher à imaginer cet Eldorado, cette Icarie, cette Salente ou ces Jardins d'Armide où chacun trouverait une part égale de délices. Mais le rêve en est difficile. Et plus encore la réalité. Voilà pour-

quoi, pour une société d'hommes libres, le mot d'ordre est : d'abord équilibrer les peines. Le reste ensuite, s'il se peut. Dans une telle société toute souffrance est au crédit, toute jouissance au débit.

Ce n'est nullement une égalisation par le bas, mais par le haut, dès lors qu'elle est faite spontanément par celui qui en assume la charge. Le soir, au campement, tous sont harassés et préparent leur sac de couchage. Une voix s'élève et dit : on n'a pas fait la provision d'eau pour la nuit! — Je dis que celui qui s'écrie : « J'y vais » et se lève empoignant les bidons, celui-là a le beau rôle. Que s'il ajoute : « Nous donnerons double ration à Jacques, qui a la fièvre », personne ne protestera.

#### CHAPITRE XIV

### L'IDÉE DE SANCTION

Des hommes libres, épris de beauté et décidés à jouer un rôle généreux dans leur association, n'auront besoin ni de menaces ni d'espoir de récompenses pour jouer ce rôle ; ils l'assumeront spontanément. La presque centenaire *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, de J. M. Guyau, contient déjà tout ce qu'il est utile de dire là-dessus et le base sur des motivations souvent purement esthétiques (1).

(1) Guyau d'ailleurs fut un esthéticien distingué. Son vitalisme esthétique mérite encore attention, et préside à sa théorie morale.

Toutefois on se donne la partie belle en supposant une société uniquement composée d'hommes convaincus, décidés à vivre en beauté. Toute société a ses brebis galeuses. Il est positif qu'il faut prévoir les contrevenants. Seule une petite société se recrutant par cooptation sans candidature peut se targuer d'éliminer les contrevenants éventuels. Les grandes sociétés, surtout celles dont la base est territoriale (comme sont les nations) sont bien obligées d'accepter le tout-venant, tels les enfants des sociétaires, ou par immigration, par séjour, les étrangers qui sont dans les murs de la cité. Il n'y a pas là de choix préalable, et la prétention d'exclure un indésirable constituerait par elle-même une sanction parfois terrible. Même une société limitée, comme une association professionnelle, un syndicat, doit prendre en considération qu'en refusant son accès à un nouveau venu, elle peut le condamner à mort en le privant des moyens de gagner sa vie.

Enfin il faudrait être bien ignorant des hommes pour ne pas savoir que même des sociétés choisies et qu'on pourrait considérer comme des élites, ont leurs brebis galeuses. Tels sont ceux qui resquillent pour éviter de payer leur cotisation, leur quote-part, leur juste proportion des travaux communs ; ceux qui ne songent, dans le poste qui leur est assigné qu'à en exploiter les avantages sans en assumer les obligations. Il y a encore ceux qui sont entrés dans un milieu, dans une profession libérale par exemple, avec dans leur jeunesse un haut idéal et une extrême envie de bien faire, puis que la vie et l'exercice même de cette profession ont conduits progressivement à mille compromissions, à mille menues défaites quo-

tidiennes, dont ils se font progressivement une habitude, puis peu à peu un mérite, tels ces vieux routiers qui font de la « débrouillardise » un mérite et considèrent comme une véritable vertu professionnelle l'art de s'assurer la meilleure place près du feu, la meilleure part dans la gamelle.

Le cas du béotien moral est aussi à prévoir : celui qui ne discerne pas le beau rôle à jouer et n'a nulle attraction vers ce rôle et vers sa contribution possible à la beauté de la vie sociale.

A plus forte raison, s'il s'agit de recrues non seulement sans vocation, sans aptitudes, mais même sans consentement, membres malgré eux d'une société où les vieux routiers leur ont fait sentir sans indulgence que les nouveaux venus n'ont droit qu'à la mauvaise place au feu et au plus mauvais morceau de la gamelle. Sans oublier enfin ceux qui sont nés réfractaires, ceux qu'une impulsion irrésistible pousse à ouvrir les portes où il y a écrit Défense d'entrer, à boire l'eau Non Potable et à écrire des saletés sur un mur blanc.

Les réfractaires ne sont pas tous de ce dernier type. Parmi eux il y en a qui seraient dignes d'être cooptés et qui peuvent se mettre en infraction par ignorance de la convention faite, par inattention ou par distraction, par fatigue ou par lâcheté momentanée. A ces infracteurs dignes, que doit la société ? Uniquement ce que doit le chef d'orchestre à l'exécutant qui fait une fausse note, le metteur en scène à l'acteur qui ne respecte pas la position prévue pour lui sur le plateau ; c'est-à-dire : un avertissement.

Il faut donc des juges, même dans une société esthétiquement bien faite pour des hommes libres. Mais

si on a bien compris les chapitres précédents, sur la loi et la justice, on saura qu'il faut se garder de les considérer comme des Prêtres de la Loi ; chargés de la faire respecter religieusement et de faire faire pénitence aux infracteurs, pour leur rédemption. Ce sont des fonctionnaires comme les autres, préposés à une tâche précise. Quelle est cette tâche ?

D'abord de dire la loi, de donner l'avertissement dont il vient d'être question à ceux qui, pour un motif quelconque, bien souvent pardonnable et parfois honorable, n'ont pas respecté la convention établie. De même qu'ils arbitreront, dans un esprit de compréhension, de sympathie et de reconstruction heureuse, les conflits entre les citoyens, de même les juges ont à arbitrer dans le même esprit les conflits entre un particulier et la convention sociale établie. Rien qui ressemble moins aux idées de vengeance et de talion. Cela implique même, il faut le dire, jusqu'à un certain point chez les juges, le respect de ce citoyen en état d'infraction.

Et que faire vis-à-vis des infracteurs constitutionnels, si je puis dire ; les pervers, les rétifs, les incapables ? D'abord vis-à-vis de ceux-là, l'avertissement doit être d'autant plus bienveillant et respectant qu'il doit être une instruction. Une peine n'est admissible en ce sens que si elle est éducative. Arriver à faire comprendre à Jean Hiroux ou même à Jean Valjean qu'il ne faut pas voler les flambeaux d'argent est une tâche qui convient mieux à l'évêque Myriel qu'au président X. ou au directeur de prison Y... Il y a beaucoup à faire en ce sens.

On peut aussi prendre en considération, en plus

de l'action éducative, l'action réparative. Nous savons que la justice bien fondée est celle qui réalise l'équité, la répartition non des biens mais des maux. Il est clair dans cette perspective qu'on peut faire incombent à celui qui cause un mal d'en prendre sa part. Il est donc clair qu'en bonne administration il peut être à propos d'exiger du fauteur d'un mal une compensation pécuniaire, à administrer au mieux pour le bien social. Mais gardons-nous de confondre morale et administration. La morale esthétique peut autoriser la compensation et la réparation administrative du mal, par dommages et intérêts, sans pour cela valoriser l'idée morale de sanction.

D'ailleurs celui qui cause un mal n'est pas toujours en état de le réparer. La brute romaine proconsulaire qui disait à des manœuvres grecs chargés de transporter des statues pillées : « Prenez-garde ! Si vous les cassez on vous obligera à les refaire », illustre bien ce fait. Une société bien faite esthétiquement n'utilisera de la sanction même soi-disant réparatrice, qu'avec une extrême discrétion.

En tout ceci, nous avons envisagé la sanction punitive. Quant à la récompense, la notion n'est pas moins contestable. Si j'ai fait une belle action, pourquoi faudrait-il qu'il m'en vienne un autre bien ? J'ai eu ma récompense, qui est d'être plus haut dans l'échelle des êtres. Qui agit noblement reçoit ses lettres de noblesse. La récompense de l'artiste, c'est son œuvre. Et l'œuvre n'est pas ingrate : songez à tout ce qu'elle donne à son auteur. Quel est l'artiste vraiment digne de ce nom qui réclame une autre récompense ?

## CHAPITRE XV

## LE MILIEU VITAL

Si la vigilance esthétique a une tâche quotidiennement instante, c'est bien certainement de veiller à la beauté et à l'intégrité du milieu vital dans lequel l'humanité s'épanouit ou s'étiolé.

C'est là une question très vaste. Elle se subdivise en quantité de problèmes : habitation, décor individuel ou familial, mobilier, ustensiles, architecture, jardins, parcs ou squares, urbanisme, protection des sites, aménagement du territoire, etc. Il ne saurait être question de passer en revue ici en détail tous ces problèmes, pour lesquels on ne peut que renvoyer aux ouvrages spéciaux. Nous en traiterons deux pourtant, à titre d'exemple. L'un, c'est le problème de l'architecture ; l'autre c'est le problème du milieu naturel. Nous ferons de ce dernier un chapitre spécial.

Quant à l'architecture, on en a un grand nombre de définitions excellentes. Il y a celle de Plotin, qui est admirable : « L'architecture, c'est ce qui reste de l'édifice la pierre ôtée (1) » ; celle de Schelling, très bonne aussi : « L'architecture est l'allégorie de l'art de bâtir (2) » ; celle de Ruskin « l'architecture

(1) *Ennéades*, IV, III.

(2) *Œuvres*, éd. 1859, I, abt. 5., p. 572, §. 107.

est l'art d'arranger et décorer les édifices élevés par l'homme, quelle que soit leur destination, de façon que leur vue contribue à la santé, à la force et au plaisir de l'esprit » (1) ; de Le Corbusier enfin : « La construction est faite pour tenir, l'architecture pour émouvoir (2). »

Toutes ces définitions appartiennent à la morale esthétique, puisqu'elles donnent du fait architectural une définition qui lui assigne une signification morale. Même la définition de Plotin, malgré son apparence ontologique. Car en affirmant la présence d'un principe spirituel dans l'édifice, elle affirme aussi la primauté de ce principe sur le principe matériel (3).

Nul édifice n'est isolable. Il est dans la cité, et il est l'émanation de cette cité, où il est force agissante. Une laideur, une brutalité, s'entourent de cercles concentriques comme une flamme dans la brume. Le problème essentiel de toute architecture sera donc : de quelle nature est l'émanation morale de cet édifice ? Les conditions extérieures ont cette importance, de modeler les pensées, les désirs et les expériences de ceux qui habitent. On demande à l'architecte considération des effets de l'édifice. Et ces effets s'étendent loin. Non seulement à ceux

(1) *Les sept Lampes de l'Architecture.*

(2) « Bible de l'Art moderne », *l'Esprit nouveau*, 1920.

(3) Il n'est peut-être pas inutile de dire que ceci a un sens, même pour le matérialiste, si celui-ci est conséquent. Car ce matérialiste en affirmant que toute réalité a une substance matérielle, ne s'oblige pas à nier ce que le spiritualiste rapporte au principe spirituel. Il s'oblige seulement à en donner une traduction en termes de matérialité. Je lui laisse ici cette tâche.

qui habitent, mais à ceux qui passent, à ceux qui regardent de loin. L'édifice ne fait qu'un avec ce qui l'entoure et avec ce qui le fait vivre. Par exemple en ce qui concerne la couleur : la couleur en architecture n'est belle que si elle est mélodique, si elle compose avec l'aube et le soir, avec les lointains, les vues toutes proches. Il faut que par ses édifices la cité ait toutes les allures d'un beau rêve. C'est pourquoi il est absurde de demander si tel édifice que voici est beau — ce qui débouche d'ailleurs sur d'infinies discussions stériles. Ce qu'il faut demander, c'est si les rêves qu'il inspire à la cité sont beaux.

Bref, il y a une responsabilité morale de l'architecte. Elle est connue depuis longtemps ; elle figurait dans le premier code et gravée dans la pierre. Le code d'Hammourabi disait : « Si la maison s'écroule et tue le fils du propriétaire, on tuera le fils de l'architecte. » La responsabilité de l'architecte d'aujourd'hui ne se borne pas à la vie ou à la mort physique.

C'est pourquoi l'esthétique ne doit pas se lasser de faire la psychanalyse des édifices. Avec quel style de pensée l'édifice compose-t-il ? Comment sont dirigés et affectés les plaisirs, les désirs, les espérances d'un homme qui vit dans ou devant une petite maison avec jardin, ou une énorme H.L.M., ou une maison biscornue, ou un quartier suburbain noirâtre ; qui mange dans une salle à manger ou bien dans une cuisine ou bien dans un réfectoire ; qui dort au bruit d'un jet d'eau, du vent dans une cheminée, de camions qui passent ou d'avions supersoniques, etc, etc ? Étude qui peut être expérimentale. Étude qui sera à la fois un chapitre

d'esthétique et un chapitre de morale sociale. Car il implique non seulement la responsabilité de l'architecte, mais la responsabilité de la cité.

## CHAPITRE XVI

### DE LA NATURE

Parmi les préoccupations d'une société bien évoluée, dans ce qui concerne le milieu vital, on met assurément en bonne place ce qu'on appelle couramment « la protection de la nature ».

Le tort de cette formule c'est d'insinuer que la tâche à accomplir en ce domaine est une tâche conservatrice, tandis que c'est en réalité une tâche instauratrice.

L'homme n'a pas à conserver, par rapport à la nature, des liens qui sont depuis longtemps totalement rompus. L'homme de la nature n'existe plus depuis bien longtemps, à supposer qu'il ait jamais existé. L'homme du <sup>xx</sup>e siècle a des maisons et non des abris sous roche ; il mange de la viande cuite et du pain, il achète cette viande à la boucherie ; il porte des vêtements ; il pratique la gymnastique et les sports, qui sont des exercices conventionnels ; il parle et se transmet des savoirs autrement que par instinct. Quant à l'espace terrestre où il vit, depuis bien longtemps il en a aménagé ou tout au

moins modifié et en général corrompu la teneur. Dans un pays comme la France, il n'y a pas un lieu élevé permettant de voir un paysage sans empreintes d'hommes : champs cultivés, routes sillonnées de voitures, câbles électriques, traces d'avions dans le ciel. Même les forêts sont parfois, comme la forêt de l'Aigoual, de création artificielle toute récente ; ou en tous cas aménagées administrativement depuis des siècles (1).

Dans ces conditions, l'idée de préserver la nature est totalement périmée. Le problème moderne c'est d'instituer pour les hommes un équivalent artificiel de la nature. Un parc ? direz-vous. Ce mot là en vaut un autre, à condition qu'on comprenne bien que le globe terrestre est le parc de l'homme des derniers jours, et que l'essence esthétique de ce parc est de fournir à l'homme en bienfaits l'équivalent de ce qu'il demanderait en vain à un globe terrestre peuplé d'hommes, mais laissé esthétiquement à l'abandon.

(1) Voir les deux articles d'Anne SOURIAU : 1<sup>e</sup> « La forêt œuvre d'art » *Revue d'esthétique*, octobre-décembre 1956 ; et 2<sup>e</sup> « Esthétique de la forêt » *Revue forestière française*, février 1958. Quant aux faits de pollution qui sont ceux aujourd'hui qu'on dénonce le plus souvent quant à la détérioration du milieu, ce sont en effet les plus voyants, ceux dont le danger est le plus palpable. Mais il en est bien d'autres. Par exemple le redoutable affaissement de Venise dont l'inondation périodique de la place Saint-Marc est l'évident témoignage est en rapport certain avec l'exploitation inconsidérée des aquifères dans l'énorme complexe industriel de la zone de Mestre-Marghera. Voir là dessus un article de J. Ch. FONTES dans *Le Courrier du C.N.R.S.*, n° 11, janvier 1974. On pourrait citer bien d'autres faits analogues.

Quels peuvent être ces bienfaits? Qu'est-ce que l'homme moderne demande nostalgiquement à cette nature impuissante à le lui donner?

Il est facile d'en énumérer les bienfaits ; dont le premier c'est l'oubli de tout ce qui est humain, trop humain, et que son entourage cosmique lui présente sans cesse comme un miroir cruel. Les paysages! Des paysages où les traces de l'homme soient peu sensibles, par exemple des forêts descendant jusqu'à l'eau d'une rivière ou d'un lac ; d'une rivière où des poissons sautent, au crépuscule, et où on puisse naviguer sur une pirogue, à la pagaie. Des forêts! c'est-à-dire des espaces assez vastes, occupés par une haute vie végétale donnant l'impression de la spontanéité, et où on puisse rencontrer des bêtes sauvages — inoffensives d'ailleurs. Des bêtes sauvages, c'est-à-dire des bêtes qui ne soient ni en guerre avec l'homme ni asservies par lui, mais qui montrent aux yeux des allures libres et des mouvements sans crainte et sans avidité. De l'atmosphère! Une dilatation ample et fraîche de la respiration, dans un calme serein que ne souillent ni odeurs d'humanité ni odeurs d'industrie, mais où on puisse discerner l'odeur de la terre mouillée quand il pleut, cette splendeur! Et puis, du Silence! du silence, c'est-à-dire ce milieu surhumain où les idées, les espoirs, les ambitions, se décantent dans le calme, comme se font les belles cristallisations ; et où ne fasse pas brutalement irruption le bourdonnement inutile des voix, et tout leur apport de concepts disparates et de réminiscences préoccupées.

Toutes choses, redisons-le, à instaurer ou à

restaurer et non pas à conserver. Il y faut une activité créatrice à l'échelle planétaire. Si une œuvre commune exige l'union de tout le genre humain, c'est bien cette œuvre d'aménagement de la planète. Qu'advierait-il si nulle entente ne survenait pour cet aménagement esthétique de la planète, parc de l'homme des derniers jours? Si ni cette entente ni cet aménagement expressément voulus ne surviennent, imaginez les temps futurs. Que le lecteur se représente la Nature conduisant l'homme au sommet d'une montagne ou parcourant avec lui l'espace dans un missile, lui montrant le globe terrestre tel qu'il serait alors, et le prenant à la gorge en lui disant : regarde! Je t'avais donné cette planète, elle était à toi! Qu'en as-tu fait? Et ton œuvre ne te juge-t-elle pas?

Excusez-moi, lecteur. J'oublie à tout moment que je suis philosophe. Tout cela simplement pour dire qu'un des devoirs évidents d'une société humaine supérieure, c'est d'assurer à tous ses membres la disponibilité et la jouissance de cette *nature œuvre d'art*, qui incombe à l'homme des derniers jours.

## CHAPITRE XVII

### DE LA FAMILLE

Une famille se constitue par l'acte volontaire d'un jeune homme et d'une jeune fille courageux et sains qui décident d'un commun accord de s'unir

pour le meilleur et pour le pire, chacun prenant à sa charge le bonheur de l'autre et tous deux cimentant leur union par une œuvre commune et vitale, l'œuvre de fonder et d'élever une famille. Loin de s'inspirer d'un quelconque conservatisme, cela donne carrière à ce qu'il y a de plus aventureux dans la nature humaine. Car faire ce pacte, c'est se lancer dans une belle aventure à deux.

Tout cela, la morale esthétique dans l'ordre social n'a qu'à le louer et qu'à l'applaudir.

Un objecteur dira : tout ceci est bien peu moderne. Ne voyez-vous pas que toute l'évolution contemporaine va à l'inverse, vers l'union libre ? Que la législation même évolue dans ce sens, facilitant le divorce, assimilant les droits de l'enfant naturel à ceux de l'enfant légitime ? Que les mœurs contemporaines proscrivent tout engagement définitif et toute perte de liberté ? Perte de la liberté pour le couple condamné à une fidélité déplorable, perte de la liberté pour les enfants issus de ce couple, agrégés malgré eux à un groupe familial et soumis à l'autorité tyrannique de leurs parents ?

Toute l'objection repose sur une affreuse confusion d'idées, plus exactement sur trois confusions caractéristiques.

Première confusion : on y confond une question de morale générale avec une question historique locale. Le fait (à supposer qu'il soit vrai) de l'évolution contemporaine dans le sens qui vient d'être dit est un fait purement historique, qui n'a pas de signification morale. Quiconque connaît l'histoire y trouve maints exemples de régression morale locale. Quand entre l'an 150 et l'an 50 avant notre

ère, la société romaine vit les classes moyennes se transformer en classes non travailleuses mais assistées, et le problème de la main d'œuvre se résoudre par un développement massif de l'esclavage, ce fait était évidemment une régression morale. Quand des moralistes stoïciens comme Blossius de Cumes ou Posidonius d'Apamée le dénonçaient comme tel ; eût-on eu raison de dire : mais c'est l'évolution actuelle des idées ! Cela est moderne ! Car c'était moderne à l'époque. Les naïfs qui donnent à ce mot de moderne le sens d'une actualité unique et admirable, sont vaguement persuadés, absurdement, que nous sommes à la veille des Derniers Jours de l'Homme, que demain fera de la terre le Paradis Terrestre, et que donc tout ce qui se passe aujourd'hui y conduit directement ! Ce millénarisme, cet optimisme naïf, suppose une orthogénèse morale aboutissant actuellement à son étape définitive. On peut assurer à ces naïfs que les hommes de l'an 2075 regarderont avec dédain les convictions des hommes de 1975.

Seconde confusion, tout aussi grave : la confusion d'un problème moral avec un problème administratif. De tels problèmes sont non seulement distincts, mais même jusqu'à un certain point opposés. Rien de plus propre à rendre impure, inefficace et nocive une prescription morale, que de la doubler d'une prescription administrative parallèle. Plus la morale pose ardemment le vœu d'une union définitive, plus la légalité doit rendre aisée la dissolution de cette union, en cas d'échec irréparable. Plus il faut d'art à des parents pour faire éclore en liberté la personnalité de leurs enfants

moins l'administration doit intervenir pour leur dicter leurs actions ou pour s'y substituer à eux.

Enfin c'est une déplorable confusion de confondre la liberté que doivent avoir les enfants de choisir leur idéal moral et leur mode de vie définitive, avec la liberté de s'amuser avec les allumettes et de jouer dans une carrière de sable ; et la liberté pour les adultes de choisir leur partenaire définitif dans la vie, avec la liberté de choisir un partenaire différent chaque nuit.

C'est pourquoi la morale esthétique ne condamne pas seulement comme fausse l'idée de l'objecteur, ce qui serait un point de vue logique et non esthétique, elle la condamne comme un brouillis très hideux ; comme un manque de lucidité pénible à constater.

Il y a quelque chose de lugubrement amusant dans le cas de ces hommes et de ces femmes qui osent présenter comme un idéal moral l'embrassement stérile ; qui veulent assumer leur corps comme instrument de jouissance mais non comme instrument créateur ; qui présentent leur pilule comme la plus noble conquête de l'homme des Derniers Jours ; et qui, voulant proclamer les définitifs Droits de l'Homme et Droits de la Femme, y inscrivent comme première revendication le droit de tuer le fœtus.

Le poète prophète, qui prévoyait le temps où se jetant de loin un regard irrité, les deux sexes mourraient chacun de son côté, ne les prévoyait pas mourant enlacés dans un embrassement stérile. On voudrait avoir son génie pour dire la laideur du spectacle. Au moins les ascètes délirants, qu'ils

soient chrétiens ou bouddhistes, qui récusant leur corps s'enfermaient au couvent ou allaient au désert pour fuir la femme et vivre comme de pures âmes, tenaient jusqu'au bout un parti-pris absurde mais héroïque. Tandis qu'il n'y a rien d'héroïque, bien au contraire, dans l'attitude de ceux qui, je le répète, veulent assumer leur corps comme donnant du plaisir sans assumer son pouvoir créateur, et lui disent : « Oui, cher corps, jusqu'ici mais pas jusque là ; de toi je veux recevoir et rien donner ; tout ce qui donne du plaisir soit, mais non ce qui demande du courage. »

C'est pourquoi la morale esthétique demandera du respect pour la fille-mère qui s'est donnée toute entière en sachant ce qu'elle faisait. Et ceux qui la condamnent en disant : « Elle n'a pas su se débrouiller », donnent encore un exemple de la laideur de cet idéal de débrouillardise que nous avons déjà eu l'occasion de pilorier. La morale esthétique doit avoir le courage de dire toutes ces choses ; et, je le répète en conclusion, de demander aux êtres humains d'assumer intégralement leur corps et son pouvoir créateur.

La morale esthétique acceptera donc comme une de ses données positives ce petit groupe social que constitue la famille. Et elle insistera sur ce fait que son légitime épanouissement, comme formant en son genre une sorte d'œuvre d'art, nécessite en effet beaucoup d'art. De la part surtout des parents vis-à-vis de leurs enfants. Il leur faut une grande sensibilité esthétique et beaucoup d'attention aux nuances délicates, pour discerner intuitivement tout ce qui favorise ou blesse l'heureux développe-

ment d'un naturel d'enfant ; et pour créer le milieu psychologique où cet épanouissement se fera aisément et harmonieusement. Et, soit dit en passant, c'est un fait positif et sûr que la stabilité de ce milieu est hautement favorable à cet épanouissement. Tous les éducateurs avertis savent combien fréquemment l'enfant caractériel, qui leur donne de grands soucis, est un enfant placé dans un milieu familial en état de crise.

Enfin il faut tenir grand compte, à propos de ce milieu et de son influence sur l'enfant, d'un point de vue que certaines études pédagogiques peu nuancées laissent parfois de côté, c'est la grande différence qu'il y a entre le milieu enfantin qu'offre la famille et le milieu scolaire.

Le fond de cette différence, c'est que le milieu scolaire est essentiellement choral et le milieu familial contrapunctique, si le lecteur permet la continuation de cette métaphore ou plutôt de cette analogie musicale. Nous retrouvons dans la famille ce fait du contrepoint des vies, que nous avons déjà eu l'occasion de prendre en considération.

Le grand intérêt esthétique de la vie en milieu familial, c'est la diversité des relations qui s'y établissent : relations entre frères, ou entre sœurs, ou entre frères et sœurs, entre aînés et cadets, proches ou éloignés d'âge ; et toutes les combinaisons de ces oppositions. Car ce sont des oppositions, mais susceptibles d'harmonie. Et bien entendu c'est le rôle le plus délicat des parents de favoriser ici des relations d'harmonie et de les mettre en évidence pour les enfants eux-mêmes, entre eux. Chose d'autant plus importante que l'influence de cette

participation enfantine aux diversités interhumaines oriente parfois toute la vie et lui laisse une empreinte très fine. Qui donc, en lisant les poèmes de Lamartine et ceux de Victor Hugo, pourrait méconnaître ce fait que Lamartine n'avait que des sœurs et que Hugo n'avait que des frères ?

Bien entendu on ne peut en tirer des règles générales en ce qui concerne la composition normale d'une famille. Toutefois on ne peut prendre à la légère cette remarque faite naguère par un philosophe et que chacun peut vérifier sans être savant en combinatoire mathématique : que quatre enfants est le nombre minimum mathématiquement nécessaire pour que chacun d'eux puisse avoir un frère et une sœur.

Mais bien entendu la formation et le développement harmonieux d'une famille sont confiés à une appréciation délicate de toutes les circonstances, qui ne se laissent pas codifier en barèmes et en règles. Tout *planning* familial suppose cette appréciation. On peut seulement ajouter qu'il serait vain, dans ce domaine (et c'est la conséquence de faits déjà vus ici, voir même partie, ch. IX) de se confier à l'instinct et à la nature. Redisons qu'en tout ceci il faut beaucoup d'art. Il y a indubitablement toute une esthétique de la famille, dont les principes au fond ne diffèrent pas profondément de ceux de toute autre association d'êtres libres, avec seulement cette différence qu'on y peut compter davantage sur la prévenance et la bonne volonté d'autrui. Et cette différence aussi, que grâce à l'heureuse constitution contrapunctique du groupe familial les concurrences et les rivalités y sont plus facilement

harmonisables. Elles ne sont aiguës que dans certaines périodes de crise — par exemple quand les filles en âge de se marier deviennent les unes par rapports aux autres des rivales. Mais comme ces crises sont prévisibles et peuvent être entourées d'une sagesse ambiante, elles trouvent plus aisément leur médiation. Il est vrai, là comme ailleurs, que les facteurs dramatiques ne peuvent être toujours éliminés de la vie humaine, et que peut-être une élimination totale de ces facteurs ne serait pas esthétiquement souhaitable. Leur aménagement esthétique est déjà un grand point de l'art de vivre.

## CHAPITRE XVIII

### DE L'ÉDUCATION

Peut-on dire quelque chose de général concernant l'attitude de la société entière vis-à-vis de ses membres enfants? La chose est difficile, pour la bonne raison que l'enfant est un être prodigieusement contradictoire. Il n'en peut être autrement. L'enfant est fait de mille virtualités dont les développements sont incompatibles entre eux. L'histoire d'un être humain depuis son enfance jusqu'au stade adulte, c'est l'histoire de mille options et de mille avortements successifs, jusqu'à cet unique résidu

que nous nommons maturité, et qui fait que ce que nous appelons finalement la raison, c'est la liquidation d'une faillite.

Fait essentiel : l'univers de l'enfant n'est pas le même que celui de l'adulte, et cet univers tel qu'il s'organise spontanément est d'une évidente esthéticité.

Même s'il trébuche, un enfant va vers le monde les bras grands ouverts. Il écarquille les yeux pour n'en rien perdre. Il est prêt à mettre son nez dans toutes les fleurs et sa bouche à tous les fruits, dans sa confiance et son adoration. Et même s'il a peur — d'une vache qui vient vers lui, ou d'un homme au visage noir — cette peur est délicieuse. Le petit jardin qui lui paraît immense, c'est le jardin d'Eden. Insatiable il en parcourt les méandres et crie de bonheur. Tout est beau, tout est grand, tout est ouvert. Qui aurait pu croire qu'il y eut au monde tant d'herbe et tant de soleil ; tant de perles au matin au bout des herbes et tant de soleil le soir à briller sur les vaguelettes du lac ? Dans l'herbe tant de fourmis rouges, tant de sauterelles vertes, dans le lac tant de petits poissons enfantins comme lui ? Et cette merveille : des têtards ! Le monde est plein de merveilles, ce monde où le seul malheur à craindre, c'est d'être rappelé pour rentrer ! Car on y demeure délicieusement, les yeux, les oreilles et l'odorat indéfiniment assouvis et disant oui à toutes choses.

L'enfance, c'est la philosophie du oui. Cette philosophie du oui qui permet de dire non ! en tapant du pied quand on vous rappelle, parce qu'on dit oui de toute son âme au jardin d'Eden.

Si nous savons tout cela, nous savons tout ce qu'a d'étrange et d'irrationnel le propos brutal de soumettre au joug de la raison cet univers enfantin si remarquable esthétiquement que souvent la poésie n'en est qu'une longue nostalgie.

Ce que nous nommons raison, c'est en somme l'effet de mille blessures, de mille cicatrices.

C'est un leurre de vouloir s'adresser à la raison de l'enfant, parce qu'il n'en a pas. C'est un petit être irréaliste qui a une prodigieuse aptitude à vivre dans l'imaginaire. Il est peureux, mais sans savoir diriger raisonnablement ses peurs. Il est inventif, toujours prêt à improviser les actions les plus imprévisibles et les plus dangereuses ou malfaisantes. Et surtout, il est horriblement fatigant. Fatigant pour ceux qui l'entourent, aussi bien par ses cris et pleurs nocturnes que par le fracas qu'il aime à faire, et qui lui est un jeu ; et fatigant par la surveillance constante qu'il exige. La plupart des sévices dont l'enfant peut être l'objet n'ont pas d'autre cause que l'exaspération de la fatigue dans son entourage.

C'est pourquoi la première chose que la société doit à l'enfance, c'est la patience. Une patience infinie, faite de la ferme volonté de ne jamais perdre le calme, quelque provocation qu'on subisse. C'est ce calme qui doit être la caractéristique du milieu social de l'enfant.

Milieu social, c'est-à-dire avant tout milieu familial, et plus précisément parental. Toutes les sociétés tyranniques, en tous temps, qu'elles soient théocratiques ou démocratiques, se sont toujours efforcées de soustraire l'enfant au milieu parental. Ceci, bien entendu, sous le prétexte ostensible de donner

à l'enfant protection, information, éducation. Et pour le motif secret ou avoué de rendre partisane l'éducation. Quand le motif est avoué, il se réclame du droit pour la société de poser ses conditions avant d'admettre les nouveaux venus aux bienfaits du pacte social. Pure hypocrisie puisque ces nouveaux venus n'auront aucune possibilité de discuter ces conditions et de refuser ce soi-disant pacte, dispositif unilatéral.

L'impartialité oblige à dire que la conception tyrannique de l'éducation n'est pas sans arguments considérables. Elle dira : « Il serait plus tyrannique encore de refuser à l'enfant les bénéfices de tout le travail scientifique déjà fait par les hommes. Faut-il, sous prétexte de liberté, le laisser choisir entre deux et deux font quatre ou deux et deux font cinq ; entre la terre immobile ou tournant autour du soleil ? Vouloir qu'il ne choisisse qu'en motivations rationnelles, c'est l'obliger à reparcourir lui-même tout le long chemin de l'esprit humain ; avec le risque de s'égarer en route et d'en rester au stade spiritualiste ou animiste, ou à tout autre stade dépassé ».

Ainsi parlera l'éducateur tyran, et son propos est spécieux. Il est certain qu'on ne peut maintenir l'utopie pédagogique de J. J. Rousseau, en exigeant de l'enfant qu'il retrouve par lui-même, en une spontanéité d'ailleurs truquée par l'éducateur, toutes les vérités scientifiques qu'on se refuserait à lui inculquer d'autorité.

Que peut à ce problème le point de vue esthétique ? Il le clarifiera d'emblée, en précisant que la liberté de l'enfant n'est pas une liberté actuelle ni même virtuelle, elle est à faire. Dans une société d'hommes libres, le tâche de l'éducation est de former

des hommes libres. Et cela est œuvre d'art. Sans médire de la science pédagogique, il faut rappeler qu'il ne saurait y avoir de conception purement scientifique d'un processus instaurateur : celui-ci est foncièrement de la nature de l'art. Et il l'est de plusieurs façons.

Il l'est, d'abord, parce que l'action de former un beau caractère d'homme libre comporte une attention au qualitatif, jointe à une vigilance assidue quant à des nuances délicates et à des influences presque impondérables, qui requièrent une sensibilité esthétique très développée et même une imagination sympathique, capable de deviner ce qui se passe dans un esprit d'enfant, dont les voies sont bien différentes de celles de l'adulte ; ce à quoi peut aider le souvenir qu'on garde de sa propre enfance et le pouvoir de la reconstituer en soi, qualité esthétique très rare et très précieuse.

Et l'autre rapport, plus profond encore, de l'éducation avec l'art, c'est que pour former ce beau caractère d'homme libre dont il est question, il faut être capable de l'imaginer, de l'inventer même. Le véritable éducateur doit être un inventeur. C'est bien pourquoi son activité ne peut être réduite en formules si scientifiques soient-elles. D'où l'erreur générale profonde de nos systèmes de recrutement, qui demandent au futur professeur avant tout de l'érudition, du savoir. Un bon professeur d'histoire n'est pas un homme qui sait l'histoire, ce n'est même pas un homme qui s'intéresse à l'histoire, ce qui serait déjà mieux. Il faut qu'il sache intéresser les enfants à l'histoire, ce qui est encore au-dessus. Et avant tout, il faut qu'il s'intéresse à former l'esprit

des enfants par l'histoire, ce qui est le comble de l'art qu'on puisse espérer de lui.

Ou bien l'enfant qu'il s'agit de former est destiné à pousser à fond ses études et à devenir un spécialiste. Auquel cas il faut simplement, en lui apprenant à travailler, le mettre à même d'acquérir plus tard des connaissances de spécialiste. Et de plus le prévenir contre les déformations d'esprit, les œillères des spécialistes, en l'initiant aux bienfaits culturels des disciplines qui lui resteront étrangères.

Ou bien il est destiné à une profession, qu'elle soit manuelle ou libérale, qui n'exigera pas de lui des études d'un degré surélevé. Auquel cas il importera plus encore de ne pas chercher à le pousser dans ses études à un niveau de spécialiste mais à lui donner les bienfaits culturels dont il est question.

D'où l'extrême importance pédagogique d'une recherche à faire (je dis à faire car c'est à peine si on en a aujourd'hui quelques ébauches, quelques linéaments) sur les bienfaits culturels de chaque discipline susceptible d'être enseignée à l'école ; je dis bien, bienfaits culturels des mathématiques ou de la géographie, ou de l'histoire ou de la cosmographie, au même titre qu'on pourrait examiner du même point de vue la littérature ou la musique. Car si la géographie (ou toute autre discipline qu'on voudrait mettre en question) était incapable d'apporter aucun bienfait de ce genre, vaudrait-elle une heure de peine ?

La seule difficulté — il est vrai qu'elle est sérieuse — c'est qu'il est beaucoup plus difficile de contrôler un progrès culturel qu'un enrichissement de connaissances. Mieux vaut supprimer entièrement les examens que d'en faire une prime au point de vue

quantitatif dans le contrôle des connaissances, et une primauté de la connaissance sur la culture.

Revenons sur ce qui vient d'être dit quant à la valeur culturelle des disciplines. Par une dichotomie brutale, nous les classons en scientifiques et littéraires. Cette opposition répond à une classification traditionnelle mais stupide en son détail (notamment là où elle qualifie de littéraires les sciences humaines) ; et de plus, conduisant à l'idée nocive d'une sorte d'option initiale d'orientation, dirigeant la formation d'un esprit sur une de ces deux branches, avec négligence de l'autre. De plus, elle a cette conséquence inepte d'inciter à mettre du côté de l'optique littéraire ce qui concerne l'éducation artistique, comme si elle n'était pas aussi utile à quelqu'un qui pratique les sciences qu'à quelqu'un qui se voue à l'orientation littéraire.

En fin de compte, c'est non pas d'éducation artistique mais d'éducation esthétique qu'il faut dire un mot ici. Elle n'a pas seulement pour effet d'ouvrir devant l'enfant et de rendre accessible à l'adulte le monde de l'art. Elle lui donne aussi accès à la beauté du monde, à toutes les valeurs esthétiques quelles qu'elles soient. En lui apprenant la possession esthétique des biens, elle ouvre devant lui toute une chambre aux trésors, et lui en donne la clé.

Ajoutons encore que tout ce qui vient d'être dit ne doit pas être pris sous une perspective strictement scolaire. Ce chapitre-ci a pour titre « de l'éducation » et non « de l'école ». Et l'aspect scolaire de l'enfance est un aspect malheureusement fermé sur soi, concernant un univers clos. Un des grands avantages qu'on trouve à introduire dans ce domaine le point de vue

esthétique, c'est qu'en même temps on ouvre à l'enfant qui s'y trouve de larges verrières donnant sur le monde humain dans toute son ampleur. Elle adapte pratiquement l'enfant à l'ensemble du vaste monde au milieu duquel il se trouve.

Viendra-t-on dire qu'à développer cette sensibilité esthétique de l'enfant on lui prépare maintes désillusions pour l'avenir, et qu'on le rend vulnérable, rêveur, irréaliste? Je répondrai que ce sont bien là des qualités de l'enfance. Il est bon que l'enfant soit ouvert, confiant, crédule même, et foncièrement optimiste ; allant vers la vie comme vers une chose belle et généreusement offerte, à accepter avec une joyeuse gratitude. Et si, sous couleur de le mûrir, de le protéger contre l'illusion, de lui montrer la vie telle qu'elle est, absurde et douloureuse, vous lui gâtez son univers heureux, vous faites œuvre laide. Protéger l'enfance, c'est d'abord et c'est peut-être avant tout protéger en elle son enfance. Il ne la perdra que trop tôt et ce sera en lui autant un avortement qu'une maturation.

## CHAPITRE XIX

### JEUNESSE

Il serait bien inutile de justifier longuement les qualités esthétiques de la jeunesse. La jeunesse est l'âge même de la beauté. Mais le problème qui se pose

ici est de savoir jusqu'à quel point et à quelle conditions une société jeune participe de cette beauté.

Il faut noter ici l'extrême difficulté qu'il y a à définir scientifiquement la jeunesse, indépendamment de sa « situation » qui est « d'être encore en instance d'insertion sociale », les critères quantitatifs d'âge corporel ou intellectuel, de maturation pubertaire, d'ossification du squelette, étant notoirement insuffisants dans l'état actuel de la question. D'où l'idée finalement que le fait de jeunesse est une « donnée culturelle », ce qui explique la nécessité d'en poser les problèmes comme nous le faisons ici. Il y a une bonne mise au point de la question dans Jean Rousset « l'emploi des jeunes et le concept scientifique de la jeunesse », in *Bulletin d'Information du Centre d'Études de l'Emploi* (février 1974).

Appelons jeunes les humains d'un âge compris entre quatorze et vingt-huit ans. J'appelle ici société jeune non seulement une société qui comprend un pourcentage important de jeunes (notion purement démographique), mais qui se les assimile bien, leur accorde une place notable dans ses postes de commande et ses organes de fonctionnement, et surtout participe esthétiquement, dans son style de vie, du style de la jeunesse.

Ceux des caractères esthétiques de la jeunesse qui sont socialement intégrables sont les suivants. D'abord son inventivité. Celle-ci est positive. Non qu'elle soit toujours égale à la prétention qu'en ont les jeunes gens. Car souvent s'ils innover c'est faute de savoir. Ils retrouvent une chose d'autrefois sans le savoir.

Il n'en est pas moins vrai qu'ils ont non seulement le désir mais le pouvoir d'innover, et dans certains

domaines ce pouvoir reste exclusif. Chacun sait que dans certains domaines scientifiques, tels que les mathématiques, l'inventivité est le fait des jeunes. Qui n'a pas signalé son génie mathématique avant vingt-cinq ans ne le signalera jamais.

Ensuite : rapidité de pensée et d'action. Les jeunes sont plus « vites » dans tous les domaines, que les vieux. Souplesse et faculté d'adaptation ? Oui, mais seulement dans certaines limites. Les jeunes s'adaptent vite à un changement neutre au point de vue affectif. Mais dans un changement pénible, ils tombent plus facilement que les vieux dans le désespoir ou la révolte. Cela tient à ce fait encore que d'une façon générale la jeunesse est plus faible, plus vulnérable et plus vite lassée que l'âge mûr. L'homme « dans la force de l'âge », comme on dit, porte mieux et plus longtemps un lourd fardeau que ne le fait un jeune.

Inventivité, rapidité et (dans certaines limites) souplesse sont des vertus jeunes socialement transférables sans difficulté. A condition, bien entendu, que la société à laquelle elles devraient être transférées soit en état de les accueillir et de les mettre à profit. Sinon il ne peut en résulter qu'une sorte de clivage ou de sécession, si la possibilité d'un rythme commun est exclue (1).

(1) La sécession entre les générations n'est pas liée à des facteurs internes et conflictuels inhérents à l'âge d'adolescence. Elle a une cause culturelle, comme l'a bien montré Margaret Mead (*Sex and Temperament in three primitive societies*, New York, 1923). On peut donc l'amender par des aménagements culturels. Noter encore que la « relève des générations », comme l'a bien montré l'économiste suédois J. Akerman, intervient dans la pério-

En contrepartie, la jeunesse a-t-elle des défauts ou des déficiences socialement transférables ? Oui. D'abord ce défaut de force dont on vient de parler. En moyenne les jeunes n'assument pas une quantité de travail et d'effort égale à ce que les hommes mûrs abattent de besogne. Je dis en moyenne. Bien entendu il y a des jeunes qui sont de gros travailleurs et des mûrs qui se reposent. Mais en moyenne, faute à la fois de force et d'entraînement, les jeunes n'ont pas la même capacité de travail que ces hommes dans la force de l'âge ; ils considèrent comme une absurdité et une exaction de leur demander la somme de travail et le train laborieux qu'assument certains hommes mûrs. Ils ont davantage besoin de repos et de distraction. Leur capacité d'ennui est bien moindre.

De plus ils ont une certaine instabilité. Elle vient en partie du fait qu'ils ont moins de prévoyance. Si paradoxal que cela paraisse, étant donné combien l'avenir est largement ouvert devant eux, ils ont tendance à vivre seulement dans le présent et à être impatients. C'est à certains égards la rançon de leur faculté d'improvisation. Ils préfèrent de beaucoup se fier à cette faculté plutôt que de se soumettre à la lente exécution bien ordonnée d'un plan médité d'avance. Cette inaptitude à élaborer un devis, un plan constructif, est un des grands défauts des jeunes, et pour eux une grande cause d'inefficacité. L'espérance vague est une de leurs qualités, qui se change en défaut dès qu'elle les dissuade d'établir un plan bien fait d'action ; ou qu'elle fait surcharger ce plan

dicité de certains faits économiques et sociaux, comme un facteur nettement qualitatif (différence des idéaux, des convictions, des espérances, du style de vie souhaité).

d'une foule d'impossibilités pratiques, comme il arrive si souvent.

Ils ont enfin un défaut très grave dont ils se rendent d'ailleurs très peu compte, protestant assez vivement quand on le leur signale : c'est leur extrême crédulité. Sans doute ils ont tendance à se méfier globalement et instinctivement de tout ce que leur dit un adulte. Mais entre eux, cette capacité d'accepter n'importe quelle invraisemblance quand elle leur vient d'un camarade est parfois stupéfiante. C'est qu'ils admettent en général que la jeunesse est sincère. Or c'est vrai et c'est faux à la fois, comme on s'en aperçoit quand on l'observe avec soin.

La jeunesse a ce motif d'être sincère qu'elle est impatiente. Elle refoule difficilement l'expression immédiate et spontanée d'un sentiment, d'une opinion. On peut ajouter qu'on observe rarement chez elle le mensonge d'hypocrisie, si fréquent chez l'homme mûr. Exemple : l'homme en place qui fait des promesses qu'il n'a aucune intention de réaliser et qu'il sait même irréalisables, afin de « donner des apaisements » provisoires à des revendications, des réclamations. Ou encore, cet homme en place affirmant avec solennité comme vérités morales indubitables des principes dont il sait parfaitement qu'il ne fait lui-même aucun cas, mais qu'il solennise pour leur donner plus d'autorité et pour mettre dans leur tort ceux qui les mettraient en doute. Ces genres d'hypocrisie dont le « mensonge d'autorité » est le type, sont en effet rares chez les adolescents. Mais le mensonge d'orgueil est fréquent chez eux, par exemple cette sorte d'orgueil qui tend à sous-estimer l'interlocuteur et à chercher à le mystifier pour faire

exercice de cette supériorité. C'est la source fréquente des bobards (c'est le terme) qui circulent si facilement dans les sociétés d'adolescents.

Telles sont les raisons pour lesquelles les sociétés de jeunes sont si facilement entraînées par des meneurs, d'autant plus que se laisser ainsi entraîner est encore la rançon d'une qualité des jeunes : leur générosité d'esprit et leur faculté d'enthousiasme. Il est bien dommage qu'ils en fassent si mal la critique.

Tous ces défauts suffisent-ils à détruire la beauté qu'acquerrait une société suffisamment juvénile ? On peut penser que non, d'autant plus que quelques uns de ces défauts ont leur beauté, comme par exemple l'excès de confiance ou la rapidité d'improvisation. Mais surtout, on peut penser qu'une bonne organisation serait susceptible d'y remédier. Et là-dessus on peut rêver d'une société où une jeunesse largement dotée de puissance aurait ses modérateurs élus, sorte de tribuns institués par elle pour exercer une fonction critique aussi bien que protectrice ; pour lui signaler les dangers de ses entraînements, c'est-à-dire pour exiger d'elle par seconde délibération la reconsidération de mesures trop hâtives, et pour lui signaler les conditions d'efficacité qu'exigeraient ses efforts ; pour requérir parfois des planifications constructives ; pour dire les dérogations possibles, etc.

Reste la question de savoir jusqu'à quel point est possible à une société d'hommes libres de tous âges et conditions de donner équitablement puissance en elle à la jeunesse. La solution du problème a été déjà indiquée ici (partie V, chapitre v) : c'est la séparation formelle complète du *cursus honorum* et du *cursus bonorum*, de l'avancement d'autorité et de l'avance-

ment de carrière. Il y faudrait une modification profonde de nos mœurs, de nos traditions.

En résumé, pour qu'une société d'hommes libres ait les caractères *esthétiques* (et non démographiques) de la jeunesse, il faudrait et il suffirait :

1° Que la jeunesse y soit mise à même de présenter et de faire entendre hautement et *autonomément* ses « cahiers de doléances ». J'insiste sur l'autonomie, car le grand danger serait de voir la jeunesse exploitée par des meneurs profitant d'elle pour présenter des doléances ne venant pas d'elle ;

2° Qu'elle puisse contrôler de très près et très sérieusement les résultats acquis, dans l'exécution des programmes destinées à satisfaire ces doléances. L'autorité exécutive doit être responsable devant la jeunesse ;

3° Que par contre la jeunesse soit fortement aidée par l'âge mûr dans l'élaboration des programmes instauratifs destinés à résoudre les problèmes ainsi posés ;

4° Qu'elle ait une place non dominante mais positivement active dans les opérations exécutives du programme, et notamment dans celles de ses opérations qui demandent de l'initiative et de l'ardeur.

Rien de tout cela n'est utopique.

## CHAPITRE XX

### NATIONALITÉ

Le plus vaste et sans doute en son genre le plus important des groupes humains organisés est la nation. A l'heure actuelle, il est au sommet des orga-

nisations sociales. Le fonctionnement pratique des organisations supranationales restant toujours subordonné aux autonomies nationales.

La problématique esthétique des nationalités se pose à trois niveaux : 1° le cas des situations soit individuelles soit collectives qui sont en porte-à-faux sur les structures nationales, d'où malaise et souffrance ; 2° le problème de savoir si les considérations éthico-esthétiques qui valent pour les individus sont aussi valables pour les nations ; 3° la question de savoir jusqu'à quel point et dans quelles conditions les groupes nationaux sont esthétiquement susceptibles d'être surmontés et médiatisés par des ou un groupe supérieur, nommément l'humanité.

La première question est celle, plus vaste qu'on ne le pense généralement, des apatrides. Ce sont le plus souvent des hommes exilés ou réfugiés politiques, expulsés de leur nation d'origine. Parfois ce sont des personnes dont la nation est détruite, soit qu'elle ait été conquise par l'étranger, soit qu'elle soit en état de *diaspora*, soit qu'elle n'ait jamais pu se constituer. Dans tous les cas, le mal constitutionnel des apatrides est la souffrance nostalgique. Et l'on sait que la nostalgie est un sentiment esthétique — on a même été (B. Fondane et d'autres) jusqu'à en faire le sentiment esthétique par excellence.

C'est le peuple juif qui, historiquement, offre le meilleur exemple de cette nostalgie, dont le psaume CXXXVII (cxxxvi de la Vulgate : *super flumina Babylonis*) reste une des expressions les plus justement célèbres (1).

(1) La nostalgie hébraïque n'est pas la seule dans l'histoire de la poésie très ancienne : la poésie homérique en est

Importance ici de la nostalgie, sentiment esthétique. Le sentiment d'appartenance à une nationalité est fait essentiellement d'une sympathie organiquement affective par rapport à une sorte d'abstrait sentimental, où il serait vain et absurde de dénoncer quelque chose d'illusoire : c'est au contraire une réalité d'une positivité et d'une précision qualitative extrêmes. Il faut avoir connu l'exil, la captivité et l'éloignement, pour savoir l'intensité que peuvent, acquérir ces essences affectives, dans leur double contraste d'être senties comme réelles quelque part et ici absentes ; car c'est de ce double contraste que la nostalgie est faite.

Il existe une curieuse catégorie d'apatrides imaginaires, j'entends par là ceux qui ont la nostalgie d'un pays, d'un climat ou d'une époque dont ils n'ont aucune connaissance positive et qui parfois n'a aucune réalité. Il est curieux de voir, par exemple, tout ce que le romantisme a bâti en ce genre, avec sa nostalgie d'un Moyen-Age imaginaire ; nostalgie que par exemple Théophile Gautier a raillée dans *les Jeunes France* (1), mais que toute l'Europe a connue et qui a pu déborder le romantisme : on la trouve encore chez Verlaine :

*Non, il fut gallican, ce siècle, et janséniste!  
C'est vers le Moyen-Age énorme et délicat  
Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguât... (2)*

aussi une grande expression épique. Ce n'est pas sans raison que les « retours de Troie », les *Nostoi*, ont servi à baptiser la nostalgie.

(1) Dans la nouvelle : « Elias Wildmannstadius, ou l'Homme moyen-âge ».

(2) *Sagesse*.

Ces nostalgies-là ne sont pas vaines, bien qu'elles soient de rêve. Elles sont de celles dont on découvre les pays en fermant les yeux, comme ont dit aussi bien Plotin jadis (1) que dans notre siècle Giraudoux (2).

Leur intérêt à la fois esthétique et pratique, c'est qu'elles peuvent entrer constructivement dans des programmes concrets d'instauration. Le médiévisme imaginaire a contribué très positivement à la construction littéraire et sociale de l'idée d'Allemagne ; et la volonté d'achèvement de la cathédrale de Cologne comme symbole de cette construction (4 septembre 1842) en fut le témoignage actif et efficace, malgré toutes les erreurs historiques que comportait la littérature de ce mouvement.

Le second thème de réflexion, c'est le problème de savoir si les nations sont sujettes au même code de moralité que les individus ? Le fait le plus criant en ce domaine, c'est le fait de guerre. Nous demandons la permission d'en remettre l'examen à un chapitre à part. Ce qu'on peut dire dès maintenant, c'est que l'histoire montre certains de ces conflits brutaux finalement soldés dans certains cas d'une manière pacifique, lorsque l'assimilation du peuple conquis s'est faite aisément et complètement. La Gaule conquise par César s'est assimilée avec une extrême rapidité, aussi bien linguistique que culturelle. A tel point que trois cents ans après, elle

(1) « Enfuyons-nous donc dans notre chère patrie. Mais comment?... Il faut cesser de regarder, et, fermant les yeux, échanger cette manière de voir contre une autre » (*Ennéades*, I, 6, 8 ; trad. E. Bréhier.)

(2) « Veux-tu découvrir le monde ? — Ferme les yeux, Rosemonde ». (*Suzanne et le Pacifique*)

donnait à la littérature latine des poètes comme Ausone. (Ceci dit, bien entendu, sans jugement de valeur, et sans aucun éloge de la « romanité »). De même la conquête de l'Angleterre par les Normands a donné lieu à une curieuse assimilation mutuelle, d'où a fini par sortir une civilisation tout à fait autonome (1).

Ces faits d'assimilation sont importants dans notre problème, parce qu'ils sont certainement de nature esthétique. C'est l'*aura* d'une culture ou d'un mode de vie qui les engendre. Car les mesures de violence et d'autorité se sont toujours montrées inefficaces en ce domaine. Parfois même il y a une action efficace du vaincu sur le vainqueur. C'est le prestige littéraire d'Athènes qui a empêché les Spartiates vainqueurs de la détruire en 405 av. J.C. et plus tard, c'est un fait que la Grèce conquise par Rome conquiert culturellement son sauvage vainqueur. Assurément de tels faits témoignent de la possibilité d'une sorte de justice esthétique en ces

(1) C'est une question de savoir jusqu'à quel point les conquérants conduits par Guillaume le Bâtard étaient culturellement français. A lire certains travaux récents, on pourrait penser qu'il s'agirait là d'une pure affaire entre Danois. Or non seulement les Normands d'alors étaient francophones (par une assimilation rapide, due certainement pour la plus grande partie à des mères francophones); mais moralement et culturellement ils se considéraient comme français. Un fait petit, mais d'une portée massive suffit à l'établir : le fait qu'avant la bataille d'Hastings, devant le corps expéditionnaire, la *Chanson de Roland* ait été chantée (par Taillefer) comme une sorte d'hymne national. Le fait est sûr, étant attesté par deux sources différentes (Wace et Geoffrey de Monmouth). En fait, pour eux, la conquête se plaçait naturellement parmi les *gesta Dei per Francos*.

domaines. Tout peuple impérialiste doit faire son examen de conscience et se demander sincèrement jusqu'à quel point il véhicule effectivement une culture non seulement supérieure, mais assimilable.

En mettant en évidence ces facteurs esthétiques dans le fait de nation, on arrive à comprendre qu'ils sont non seulement actifs et opérants, mais fondamentaux. Un certain processus esthétique y est constitutif : c'est la possibilité pour un groupe social, culturel et matériel, de se trouver promu à jouer le rôle d'une personne, et même d'un personnage. Ce qu'attestent jusqu'à des façons de parler, aussi bien dans le Sénat antique parlant de Rome que chez Nelson parlant d'England ; et jusqu'à des attestations philologiques, à savoir : le traitement grammatical et orthographique comme nom propre de ces entités, ainsi que leur emploi vocatif, dont la littérature donne d'innombrables exemples (1). Ce traitement personnel de l'entité nation, si mythologique qu'il soit, entraîne du point de vue moral — et ici esthétique — l'assimilation de ses comportements à ceux d'un personnage. Tout ce qui est dit au sujet des interrelations élégantes et harmoniques des personnages reste valable pour les nations, dès lors qu'elles sont foncièrement personnalisées.

Cela fait la principale difficulté du troisième point de cette problématique, qui concerne une médiation internationale éventuelle par le moyen de superstructures ultranationales. Le point d'achoppement est dans la crainte d'émousser la fine pointe de

(1) Ce signe linguistique de la personnification s'observe aussi quant aux « petites patries » régionales. Lorraine au vocatif figure chez Barrès et Provence chez Mistral.

chaque nationalité, et de lui ôter cette originalité qui fait toute sa valeur esthétique.

On pourrait controverser à l'infini pour savoir si la solution est dans une structure fédérative ou dans un super-organisme. Mais le but, par quelque moyen qu'on l'atteigne, est très net : pour qu'une médiation soit possible sans qu'il y ait détriment dans la teneur esthétique de chaque nation, il s'agit de leur construire, de leur inventer une âme commune, qu'on la nomme Europe ou Humanité ; je dis âme par formulation abrégative : cela désigne l'esthétique de cette entité mythologique nouvelle qui à la fois transcenderait les entités nationales et les assemblerait sans les mutiler. C'est une poétique de l'Europe ou de l'Humanité qui est à trouver, si possible. Si cela est impossible, le problème est insoluble. Mais c'est au fond un problème d'art.

Quant au problème, par delà encore, d'instaurer une poétique de l'humanité, nous l'aborderons ultérieurement, terminalement. Car nous n'avons pas encore tout dit, quant au niveau national.

## CHAPITRE XXI

### DE LA GUERRE

Si les relations entre nations doivent être semblables à celles entre personnes, cela doit exclure la violence brutale, c'est-à-dire la guerre.

Il faut se demander si l'esthétique en ce problème a bonne conscience. Il suffit de parcourir des yeux l'histoire de l'art pour y voir une glorification perpétuelle du fait de guerre, depuis les bas-reliefs mésopotamiens, rois crevant les yeux des prisonniers ou leur faisant couper les mains ; jusqu'aux Victoires du Roy, par Charles Le Brun, puis l'officier de chasseurs à cheval chargeant de Géricault et les Detaille et de Neuville, tout le défilé des connétables en armure et des généraux sur cheval de bronze, des Alexandre et des Maréchal Ney brandissant leur épée. Et sur l'autre plateau de la balance, contre la guerre, quel musée pauvre, avec tout au plus Callot, Goya, le douanier Rousseau et Picasso, ou Auguste Préault en sculpture...

Faut-il en conclure que la morale esthétique vient achopper sur le fait de guerre, condamné par la morale moderne et autorisé et même glorifié par l'art ?

La conclusion serait injuste et fautive. Il est bien vrai que l'art a souvent, trop souvent, essayé d'extraire du fait de guerre ce qu'il peut avoir çà et là de beauté, car la guerre a ses beautés, il serait puéril de le nier. C'est justement ce qui fait qu'il y a là un problème. Mais il faut dire aussi que cela n'a aucun caractère de jugement, parce qu'il s'agit toujours du fait vu d'un point de vue spécial et non dans ses causes profondes, qui seules abordent le fond de la question.

Quelles sont les causes profondes des guerres ? Causes toujours actives, puisqu'à l'instant même où j'écris ces lignes la guerre sévit dans plus d'un lieu terrestre.

Les auteurs, même spécialistes, qui étudient ces

faits, en particulier ceux qui veulent en faire une étude scientifique et pratiquent la « polémologie », font, il faut en convenir, souvent œuvre vaine, faute de saisir la vraie cause foncière. En particulier ils inculpent souvent, et bien à tort, l'« agressivité », motif affectif bien spécieux. Il suffit d'étudier la raison des guerres contemporaines pour se rendre compte que ce motif passionnel et spontané n'est pas applicable à des conflits déchaînés par des hommes d'État habitués de longue main à résister à des entraînements passionnels, et s'efforçant de peser mûrement et froidement leurs résolutions, dans le style de Bismarck écrivant la dépêche d'Ems. Que si ces hommes d'État responsables ont pris parfois en considération des fougues populaires agressives, c'est seulement comme un atout à inventier dans leur jeu.

La cause perpétuelle et toujours actuelle des guerres, c'est que *la guerre est une institution*.

Pour n'en pouvoir douter il suffit de se souvenir de ce qui suit :

1° La guerre est préparée ouvertement dans tous les pays où il existe des armées, des armements, des états-majors, du service militaire organisé. Je sais bien qu'on dira : c'est défensif. Mais c'est ne rien dire. Défensive ou aggressive, c'est toujours la guerre. Et d'ailleurs on sait combien il est difficile en cas de guerre, de définir l'agresseur.

2° La guerre est *déclarée*, par une opération officiellement reconnue, donnant lieu à un « état de guerre » bien défini, organisé aussi. Cela se déclenche dans certains cas — *casus belli* — eux aussi définis, codifiés, diplomatisés.

3° La guerre a ses *lois* ; lois qu'on enfreint souvent mais qu'on reconnaît en principe ; c'est une activité légalisée, formalisée.

4° Ses *résultats* sont entérinés comme légitimes, comme valables institutionnellement. Il suffit de regarder une carte d'Europe actuelle pour constater que toutes les frontières qui la sillonnent ont été chacune le résultat d'un fait de guerre. Le résultat d'une guerre subsiste, avec la majesté de la chose jugée.

Or à regarder cette institution en face, il ne saurait y avoir aucun doute : elle est hideuse. Même à supposer que le fait de guerre ait parfois quelque beauté, cette beauté que l'art en effet a quelquefois cherchée et mise en valeur : courage, élan, manœuvres bien faites (l'« art » de la guerre), uniformes et galons, chevauchées, évolutions collectives comme un sinistre ballet sous les projectiles, et ainsi de suite ; il est certain que cette beauté est écrasée dans l'œuf par la laideur de l'institution : recours à la force pour résoudre des questions difficiles pour la raison ; meurtre organisé sur une grande échelle ; villes bombardées et incendiées avec leurs habitants ; misères, injustices ; oppressions ; richesses dilapidées ; vandalisme universel ; et dans l'ensemble, déclenchement mécanique d'une vaste catastrophe organisée.

L'idée même de civilisation et tout ce que ce mot définit d'idéal indispensable à réaliser, réclame hautement l'abolition de cette institution. L'abolition pure et simple. C'est-à-dire en particulier, car c'est là le moyen d'exécution le plus sûr, que ses résultats ne soient jamais considérés comme établissant un

droit, mais au contraire comme nuls de toute nullité, de par leur origine.

Se pourrait-il qu'un philosophe compulsant ce dossier artistique de la guerre, dont on vient de parler, s'inquiétât de voir cette beauté totalement abolie, en même temps que les laideurs concomitantes, par la mise hors la loi de la guerre (1)? Il faudrait lui répondre que la solution évidente d'un tel problème n'est pas de ranimer cette affreuse institution si elle était abolie, mais de donner dans la vie civile des occasions licites et nobles aux faits honorables dont il est question dans ce dossier : courage, dévouement, abnégation, sacrifice de la vie, grandes opérations collectives, faites d'enthousiasme, etc, etc. Et c'est à quoi il faut en effet en venir, si on ne veut pas que l'abolition, tant souhaitable, de la guerre se traduise aussi par un aveulissement général et une apathie. Il s'agirait de transposer l'esthétique de la guerre en esthétique de la paix. Et c'est une tâche positive et inventive. Le travail de la morale esthétique dans ce domaine n'est pas seulement de mettre la guerre hors la loi. C'est aussi de récupérer, pour quelque grande œuvre digne de nations enfin civilisées, tous les héroïsmes, toutes les nobles exaltations qui ont été jadis employées à l'œuvre de mort. Car l'humanité n'a pas seulement à expier cent mille ans de meurtres ; elle a plus encore à expier cent mille ans de courage et d'abnégation jetés en vain dans ce foyer noir.

(1) PROUDHON a dit dans *La guerre et la Paix* : « Salut à la guerre ! C'est par elle que l'homme se pose dans sa majesté et sa vaillance, » etc.

Résumons-nous.

Il est positif qu'il y a une beauté dans la guerre, comme l'art l'a montré. Mais cette beauté est mise au service d'une institution par elle-même hideuse. Le problème esthétique est donc à la fois d'abolir cette institution et de reconstituer cette beauté dans les domaines de la vie humaine organisée à l'état de paix. C'est un programme très positif et esthétiquement assez exigeant.

## CHAPITRE XXII

### QUESTIONS DE LANGAGE

Parmi les problèmes que pose l'organisation plurinationale de l'humanité, figurent évidemment les problèmes du langage.

Mais ces problèmes sont-ils moraux? Sont-ils esthétiques?

Sérions les questions : les problèmes linguistiques intéressent-ils la morale?

Oui certainement, bien qu'en général nos traités de morale n'abordent guère ce point. Mais tout ce que nous avons dit sur la nationalité nous rappelle avec certitude que les grands groupes humains formant les organisations actuellement fondamentales de l'humanité ont une base morale, qui est

leur âme ; formule abrégative et tant soit peu cryptographique qu'on peut traduire en clair, longuement : il s'agit de l'ensemble des conditions esthétiques qui permettent de construire et d'attribuer à chaque groupe une personnalité mythologique. Or parmi ces conditionnements, figure au premier chef l'attachement à un langage, non seulement comme moyen de communication, mais comme instrument et clé de tout un patrimoine culturel. La poétique d'une nation est remarquablement illustrée et mise en œuvre par la poétique de son langage (1). Il y a un lien entre ce langage et le statut moral du groupe. Et toute la problématique qu'on a notée au point de vue des nations se répercute sur ces questions de langage : Conquêtes (une langue unique conquérant la terre entière)? supergouvernement (une langue artificielle adoptée officiellement par toutes les nations comme instrument général d'échange)? ; ou enfin solution fédérative (un plurilinguisme accepté et organisé)?

Que nous dira l'esthétique à cet égard?

Elle récusera la solution par conquête. Il est certain que l'unification linguistique de l'humanité par la prédominance d'une seule langue (en fait ce ne pourrait guère être que l'anglais) causerait à l'humanité un préjudice esthétique et moral très important. L'abolition de tout ce que véhiculaient culturellement des langues comme le français,

(1) Rappelons que nous avons déjà dû poser, du point de vue esthétique, cette question : un groupe social a-t-il, considéré en tant qu'œuvre, une signification? Nul doute que si on répond oui, comme l'esthétique nous y convie, le fait linguistique inhérent à ce groupe ne soit un indice et un facteur important de cette signification.

l'italien et l'allemand serait évidemment, humainement un désastre.

Si donc on écarte la solution de l'unification par conquête, que faut-il penser de la solution fédérative, c'est-à-dire par un plurilinguisme organisé?

Cette solution n'est pas absurde, même du point de vue purement pratique.

Dans la pratique, nous sommes tous habitués à parler et à entendre, sans les confondre, plusieurs langages : langage familial, langage scientifique, langage politique. Il est fréquent qu'un pays ait deux niveaux linguistiques. Ainsi pendant bien longtemps tous les Français instruits ont été pratiquement bilingues, employant couramment le latin comme langue scientifique, culturelle et religieuse. Beaucoup d'autres Européens faisaient de même. Ces temps ne sont plus (1). D'où beaucoup de problèmes actuels, liés à cette pluralité des langues.

La solution multilingue serait donc certainement considérable ; à condition d'être bien organisée en systèmes ayant chacun sa fonction bien précisée : langue d'affaires, langue scientifique, langue de civilisation, et ainsi de suite ; et d'ailleurs, on retrouve un peu de ce fonctionnalisme dans la solution par superstructure artificielle.

(1) Jacques CHASTENET (dans *Le Monde* du 10-11 mars 1974) a pourtant soutenu cette thèse que la seule langue qui pourrait faire officiellement l'unité européenne est le latin. Aux arguments qu'il donne (et qui sont de poids) on peut ajouter celui-ci. C'est qu'en fait *actuellement*, le latin joue encore ce rôle international dans un secteur précis de la science. Dans les sciences naturelles la nomenclature scientifique internationale est en latin : Églantier, *Sweet Briar* ou *Dornröschen* ? Nom scientifique international : *rosa canina Linnaei*.

Le projet d'une langue internationale artificielle a été maintes fois caressé, tant au niveau philosophique le plus élevé, par Leibniz notamment, qu'au niveau de cet optimisme un peu naïf qui faisait penser à bien des espérantistes de 1913 qu'ils travaillaient à une œuvre qui mettrait fin à la fois aux malentendus internationaux et aux guerres.

En fait, l'espéranto est la seule langue artificielle qui ait eu des chances sérieuses de succès. Et son histoire est instructive dans ce problème.

Le tort fondamental de son créateur, le docteur Zamenhof, fut d'avoir voulu avant tout faciliter l'acquisition rapide de la langue internationale en la simplifiant à l'extrême. Aussi les procédés de dérivation des mots et la notation des rapports logiques étaient si rudimentaires qu'il était impossible d'y bien traduire un texte un peu rigoureux dans les rapports des idées (1). D'où la tentative d'un comité international d'hommes de science, de logiciens et de philosophes qui réformèrent l'espéranto en mettant au point l'Ido. Et cette scission rompit tout l'élan acquis par le mouvement espérantiste. Beaucoup d'esprits furent rebutés par

(1) C'est un fait esthétique méconnu par ceux qui veulent rendre facile une langue, ou qui lui font un mérite de sa facilité d'apprentissage : la beauté d'une langue, en thèse générale, est en raison directe de sa difficulté. Par les distinctions qu'elle exige entre les valeurs significatives de ses diverses formes, elle oblige l'usager à analyser l'idée exprimée et à en préciser la teneur. Elle a la valeur d'un bon outil ; et, en français, l'attention du locuteur, par exemple à l'accord du participe ou à l'emploi de l'imparfait du subjonctif, est analogue à l'attention du graveur choisissant parmi ses burins celui qui convient au trait qu'il veut tracer.

la difficulté beaucoup plus grande de l'Ido ; il exigeait des analyses intellectuelles assez poussées, dont la plupart des espérantistes se souciaient peu. Diverses causes politiques et économiques s'y ajoutèrent. Le mouvement d'ensemble avorta.

De nos jours, les espoirs d'internationalisation linguistique se raniment dans la perspective des méthodes de traduction par ordinateurs, en supposant une méthode initiale de notation des significations, donc une caractéristique universelle.

Mais du point de vue esthétique on peut, on doit faire le bilan des espérances et des craintes. Car il semble que quelques uns des excellents esprits qui travaillent dans ce domaine avec zèle ne réalisent pas toute ampleur de leur tâche s'ils veulent qu'il n'en résulte aucun désastre culturel. De tels désastres ne seraient évités que si la caractéristique nouvelle, le langage international unifiant cette multinationnalité idiomatique était en état de traduire avec précision, sans perte de signification ni de message, tout ce qu'expriment tous les idiomes nationaux.

Faisons une expérience. Je prends le premier livre en français que je trouve sur ma table et je l'ouvre au hasard. Hélas, je suis mal tombé, car l'expérience est massive et brutale. C'était *le Laboratoire central* de Max Jacob ! Et je tombe sur ceci ; « L'intrinsèque satrape étrenna la pudeur des reines... » Mon pauvre ordinateur n'arrivera jamais à en exprimer et à en analyser le sens, y compris la valeur évocative de la fréquence des bigrammes en R. Pour être plus convaincant par un exemple moins paradoxal, je prends, exprès cette fois, un

livre de prose, plus ancien, fait par un auteur qui passe pour être d'une intellectualité lucide. Ce sont les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* de Renan. Je tombe sur la *Prière sur l'Acropole*, et je lis : « Je suis né, déesse aux yeux bleus, chez les Cimmériens bons et vertueux... Des prêtres d'un culte étranger venu des Syriens de Palestine prirent soin de m'élever. »

Il faudrait toute une page de commentaires pour analyser le seul mot d'étranger, qui doit s'entendre d'une part par rapport à l'auteur, qui vient de se déclarer « Cimmérien » (et pourquoi Cimmérien pour dire Breton ?) ; et par rapport à la personne à qui s'adresse ce discours, qui est Pallas Athéné, laquelle n'est jamais nommée d'ailleurs dans le texte. Et quelles immenses analyses encore pour traduire en caractéristique tout ce qu'insinue le style à la manière homérique de tout ce passage ?

Insistons sur la difficulté de la démarche inverse ; c'est-à-dire la traduction idiomatique d'un texte en caractéristique. Car quand l'ordinateur ayant lu : « Déesse aux yeux bleus » aura posé en caractéristique : « Toi, la Sagesse essentiellement conçue comme harmonie, désignée en style homérique sans être nommée, par une expression rythmée évoquant une qualité plastique qui ne soit pas empruntée à la sculpture », il faudra bien du génie à l'ordinateur fonctionnant en sens inverse pour écrire en français, comme l'a écrit Renan : « Déesse aux yeux bleus... » Supposer que l'ordinateur pourrait faire cela, c'est supposer qu'on pourrait coder toutes les corrélations esthétiques virtuelles de tous les mots d'une langue, assez précisément pour que l'ordinateur puisse faire sortir le mot de cette langue qui répond à tout

cet ensemble de corrélations ; c'est même supposer qu'il existe un tel mot, ce qui n'est jamais sûr. Et s'il n'existe pas, l'ordinateur s'enraye.

Mais enfin je veux supposer (car on ne sait où s'arrêteront les miracles de l'ordinateur) que tout cela soit possible et soit réalisé ; il sera encore inutile, tant qu'on n'aura pas d'une part réalisé la traduction en caractéristique de tout ce qui compte dans toutes les littératures de tous les temps, d'autre part donné à tous les hommes une éducation leur permettant d'éprouver, en lisant un texte en caractéristique, des états d'esprit intellectuels et affectifs analogues à ceux qu'un homme d'aujourd'hui peut éprouver en lisant un texte dans son idiome. Et cela même est-il possible ? C'est encore une question. La formule analytique étalant, si je puis dire, tout le contenu d'un mot idiomatique, peut-elle avoir le même impact psychique que le mot unique qui dit tout cela ?

Une autre considération esthétique intervient encore, c'est que l'idiome imparfait, tout imparfait soit-il et précisément par cela même qu'il est imparfait, peut avoir des saveurs que le terme d'un hypothétique langage parfait n'aurait pas. Nous savons tous que Van Gogh dessinait avec des bouts de bois taillés au canif ; que Victor Hugo, qui fut un dessinateur de génie, mettait de côté les plumes faussées avec lesquelles il ne pouvait plus écrire, afin de s'en servir pour dessiner ; et que beaucoup de graveurs gardent avec soin des burins brisés, dont l'attaque sur le cuivre a je ne sais quoi d'âpre et de pathétique qu'un burin intact n'aurait pas.

Quelle est la conclusion de tout cela ? J'en vois

plusieurs. La conclusion n'est pas qu'une langue universelle factice est impossible. Mais c'est que l'instaurer comporte un programme immense, dont l'ampleur semble échapper à quelques uns de ceux qui s'adonnent avec dévouement à cette tâche.

La conclusion est ensuite, que devant l'immensité des travaux à accomplir pour réaliser ce programme, et devant la gravité des dégâts culturels qui résulteraient de son triomphe dans un accomplissement imparfait, il semble plus sage de spécialiser fonctionnellement cet idiome universel, en décidant par exemple qu'il doit chercher uniquement à exposer des connaissances scientifiques spécialisées, sans chercher à jouer un rôle plus culturel pour lequel il ne serait pas fait ; ce rôle culturel continuant à être assuré par les idiomes déjà constitués ; sorte de bilinguisme fonctionnel séparant langage scientifique et idiome culturel.

Enfin restent deux grandes conclusions par rapport à ces idiomes constitués.

La première c'est qu'une société bien faite a des devoirs esthétiques vis-à-vis de son idiome : veiller à sa pureté, à son bon fonctionnement, à ses pouvoirs esthétiques et culturels, à l'accessibilité non seulement matérielle mais psychique et sociale du patrimoine dont il est l'organe.

La seconde, c'est qu'il faut se garder de penser que la destinée normale et totale d'une langue soit l'expression scientifique ou toute autre conception étroite. Une langue est belle si elle exprime de belles pensées ; et apprendre à former de belles pensées fait partie de cet apprentissage esthétique de la langue. Je le redis : il ne s'agit pas seulement de

l'aptitude d'une langue à noter un propos scientifique ou commercial ; mais aussi à servir au parler d'amour. Il ne s'agit pas seulement de servir à des exposés devant un tableau noir ou à des discours politiques à la tribune, mais de servir aussi à permettre de belles conversations nobles et pensives, au coucher du soleil devant un grand paysage. C'est cela la civilisation.

#### CHAPITRE XXIII

### SUR LES MASS-IDEAS

L'importance des mass-ideas (prononcez *mass-aïdieuss* ; en latin philosophique : *idola tribus* ; en français : bobards) est un grand fait humain.

Est-il seulement humain ? Quand les lemmings d'Europe centrale partent en grandes troupes vers le Nord, traversant plaines et rivières pour aller finalement se noyer par milliers dans la mer : ou quand les sauterelles d'Afrique prennent leur essor vers l'Est, est-ce un fait très différent de celui des Européens du XI<sup>e</sup> siècle allant en bandes armées vers la Palestine au cri de : « Dieu le veut » ; ou des Italiens en chemise noire marchant sur Rome en 1922, ou des Allemands plaçant Hitler au pinacle en 1934 ?

La grande différence entre ces faits animaux et ces faits humains, c'est que dans les cas humains le langage joue essentiellement le rôle actif. Formellement les *mass-ideas* sont des faits de phraséologie (1).

Evidemment ce peut être là un objet d'étonnement et de pitié pour le philosophe observant ces choses « du point de vue de l'ange » ; c'est-à-dire s'efforçant de les voir de haut dans le même angle par rapport à l'homme que l'observateur humain regardant les lemmings. Mais le philosophe lui-même ne peut guère avoir bonne conscience en cela, s'il est assez lucide pour voir combien parmi ses confrères les *mass-ideas* ont de puissance ; à tel point que, malgré toutes leurs prétentions méthodologiques, la phraséologie a sur eux une influence majeure et que la mode les entraîne, dans l'emploi des mots qu'on prononce avec une sorte d'emphase mystérieuse, comme constituant les clés de l'actualité philosophique.

L'esthéticien a-t-il ici meilleure conscience ?

Oui et non.

(1) Chez les animaux, les excitants d'émigration sont physiques (études d'Uvarov pour les criquets). Mais ce sont bien des « effets de masse » (Grassé) ; l'effet se produit sur les animaux en groupe et non sur l'individu isolé.

Les effets de masse existent chez l'homme dans l'ordre intellectuel, comme le démontre la psychologie expérimentale : expériences de S.E. Hasch (1951, 1956) montrant les individus se laissant entraîner dans une proportion mesurable par une majorité unanime donnant à une question de raisonnement une réponse visiblement incorrecte. Même dans les milieux de spécialistes, l'« effet Hasch » peut-être observé : emploi du vocabulaire à la mode, négligence des positions intellectuelles censées « dépassées » ; etc.

Tout au moins admet-t-il qu'il y a là pour lui un problème. Nous avons signalé déjà cette irradiation esthétique des théories et des idées, qui constitue leur véritable dynamisme et jusqu'à un certain point leur justification. L'esthéticien peut-il faire une distinction entre cette juste irradiation esthétique des idées et le prestige funeste des phraséologies creuses ? C'est la question.

Stendhal a eu un mot admirable. Il disait de Bossuet : « Bossuet, c'est la blague sérieuse. » Mot injuste vis-à-vis de Bossuet, mais admirable pour caractériser certaines formes de phraséologie, qui sont terriblement sérieuses, non seulement parce qu'elles doivent être proférées d'un ton sérieux, étant prises au sérieux par ceux qui les écoutent et les adoptent ; mais parce que c'est un fait bien sérieux et même tragique dans la condition humaine, que cette façon qu'ont les hommes d'être contraints à suivre mécaniquement (comme les lemmings suivant leur instinct, ou comme les enfants de Hameln suivant le preneur de rats), ceux qui leur jouent certaines musiques de perdition. Or je le répète, y-a-t-il des moyens esthétiques de distinguer des musiques heureuses ces musiques de perdition ?

Si l'esthéticien a ici mauvaise conscience, ce n'est pas à la manière générale des philosophes, par excès d'entraînement, mais plutôt par excès de résistance. C'est un des rares points sur lesquels nous sommes prêts à concéder que l'attitude esthétique peut constituer une faiblesse. On sait que les *mass-ideas* ont leur destin ; elles naissent, d'abord objet de défiance dans leur nouveauté, puis de plus en plus fortes, de plus en plus efficaces, jusqu'au moment où il y a

dans leur public sursaturation, dégoût, effet de nausée et de répulsion. Il vient un moment où il est impossible d'écouter avec entraînement, avec foi, les phraséologies surmenées. Or la faiblesse de l'esthéticien, c'est d'éprouver de tels dégoûts pour les phraséologies quand elles ne sont pas encore surmenées. La Bruyère disait : « C'est ignorer le goût du peuple, que de ne pas hasarder quelquefois de grandes fadaïses. » Or un homme qui a du goût, du sens esthétique bien affiné, n'aura jamais le courage de hasarder de telles fadaïses sur ce ton de conviction qu'exigent les mass-ideas. Est-ce du cynisme, chez ceux qui les hasardent ? Oui parfois, mais rarement ; le plus souvent c'est à la fois conviction et manque de goût. Ils sont entraînés par leur propre parole et affermis pragmatiquement dans leurs idées par la puissance qu'ils sentent qu'ils exercent ainsi. Le vrai problème, je le répète, c'est de savoir s'il y a distinction esthétique possible entre la puissance d'une légitime irradiation esthétique et celle d'un prestige frelaté.

Or une esthétique suffisamment lucide n'est pas totalement désarmée sur ce point. Un esprit pensif, assidu observateur des choses humaines, pourra discerner quelques critères esthétiques efficaces dans ce domaine.

Un premier signe du frelaté peut être dénoncé d'emblée : c'est ce que j'appellerai la course oblique : les amateurs de mots savants peuvent l'appeler loxodromie, mot qui existe dans le vocabulaire maritime. Voici ce qu'il faut entendre par là.

Nous avons déjà vu que la confusion des moyens et des buts est un des faits les plus dommageables dans

le domaine de l'instauration collective. C'est aussi un des symptômes les plus nets de ces affirmations controuvées, fabriquées, qui induisent les masses à des approbations extorquées. Leur forme la plus fréquente est la carte blanche faisant confiance à un individu pour réaliser des buts imprécisés : « Suivons Pierre l'Hermite! », ou « suivons Hitler ». Cette carte blanche est parfois donnée à des institutions, à des organisations : « le salut économique du peuple est dans la fondation d'ateliers nationaux ».

Une autre forme de cette distorsion esthétique, c'est d'illuminer verbalement et arbitrairement une option politique du reflet d'un but optable, sans justifier d'aucun rapport organique entre les deux. En 1852, dans un discours célèbre, le Prince Président, futur Napoléon III, disait : « La France semble vouloir revenir à l'Empire. Par esprit de défiance, certaines personnes disent : l'Empire c'est la guerre. Moi je dis : l'Empire c'est la Paix! »

Or on peut faire aisément le bilan polémologique du Second Empire : 1854, guerre de Crimée, 1857, expédition de Kabylie ; 1858, guerre de Chine, prise de Tien-Tsin ; 1859, Cochinchine et guerre d'Italie ; 1860, seconde expédition de Chine, prise de Pékin ; 1862, expédition du Mexique ; 1870 guerre franco-allemande.

S'agissait-il de la part du Prince Président d'hypocrisie, de faillite, ou de manquement aux engagements pris ? Non, car précisément il n'y avait aucun engagement pris. Il y avait simplement reflet jeté, comme de soleil par un miroir de poche, de l'idée de paix sur un régime politique qui n'avait en fait aucun rapport positif (comme un engagement l'eût cons-

titué, ou un dispositif constitutionnel) avec le fait de paix.

Ce fait de reflet, d'antanaclase si vous voulez parler grec, d'éclairage flatteur mais factice est d'ailleurs bien facile à déceler esthétiquement. C'est aussi un effet de point de vue. La République était belle sous l'Empire. Tel gratte-ciel, tolérable vu de très haut en perspective aérienne est hideux pour tous ceux, et ils sont des milliers, dont il fera le spectacle quotidien à hauteur de piéton ou dans toutes les habitations circonvoisines ; le vaste bâtiment que la société hôtelière Z..., par dérogation aux dispositions d'un parc national, à obtenu d'ériger sur ce terrain, gâtera tout le paysage pour des milliers de touristes. Et ainsi de suite. Exactement comme la *star* rajeunie par un spot bien placé se décomposera dès qu'elle aura marché hors du rayon flatteur. Combien d'hommes applaudissent de loin un régime qu'une propagande éclaire flatteusement et qu'ils ne supporteraient pas huit jours s'il leur était effectivement imposé!

Outre les faits d'antanaclase, un autre indice de frelatement des idéaux, c'est le refus de la contre-épreuve. On refuse d'entendre la thèse contraire ; on refuse de laisser calculer la durée de l'étape ou le budget de l'entreprise, on feint d'accepter l'épreuve mais on la truque. Nous parlions tout à l'heure des ateliers nationaux. C'est un fait historique que leur expérience en 1848 fut organisée (par Marie, du gouvernement provisoire) en toute mauvaise foi, contrairement aux directives de Louis Blanc, pour obtenir un échec flagrant. Mais il est rare qu'on aille jusqu'à ce genre d'épreuve et le plus souvent c'est le refus de l'épreuve ou même de l'exposé du projet

qui opère. « Tous à tel endroit, ce soir, pour empêcher les gibelins de parler ! » Il est clair que celui qui veut me vendre un diamant et refuse de laisser démonter la bague, me propose une pierre fausse.

Bien entendu le motif du refus est frelaté. Personne ne dit : je refuse de laisser démonter le diamant parce qu'on verrait peut-être que c'est une plaque mince appuyée sur du cristal de roche ; personne ne dira : je refuse de laisser parler les gibelins parce qu'ils vous convaincraient peut-être ; ni : je refuse d'organiser les ateliers selon le principe de Louis Blanc parce qu'ils réussiraient peut-être. On dira : je refuse de laisser démonter le diamant parce que le soupçon est injurieux ; et je refuse de laisser parler les gibelins parce que ce sont les ennemis du peuple.

Il est clair qu'aucun de ces motifs n'est pertinent ; il est étranger à la question posée (il est ce que les anglophones appellent *irrelevant*). Remarquons bien que ce critère de l'« irrelevance » esthétique d'une idée, du fait de l'*éclairage indirect* qui fait sa force, est, si on y réfléchit comme il faut, fondé en raison. La non-valeur esthétique des jugements par réfraction oblique des *mass-ideas* apparaît nettement, si on considère qu'en pareil cas le jugement est conditionné, non par une qualité intrinsèque inhérente à l'objet, mais par une circonstance extrinsèque. Exemple « la musique de Wagner est pur tintamarre, en effet nous sommes en guerre avec l'Allemagne » ; ou : « Les drames de P. Claudel sont sans valeur théâtrale, en effet Claudel était un catholique croyant » ; ou encore : « Les poèmes d'Aragon ou ceux de Maïkovski sont plats et sans génie, en effet ces poètes sont communistes, » mais « les poèmes de

Déroulède sont sublimes : en effet il présidait la Ligue des Patriotes ». Bien des vandalismes ont la même source ; dans les guerres de religion, ou les guerres nationales, ou les révolutions : destruction des œuvres d'art comportant des emblèmes de l'idéologie objet de haine, statues de la Vierge, armoiries, fleurs de lys, etc. Il faut beaucoup d'éducation esthétique ou de sens artistique pour admirer ce qui est vraiment beau, dans les œuvres de l'adversaire.

Assurément toutes les *mass-ideas* ne sont pas frelatées et vaines. Certaines ont fait de grandes choses. Bilans très divers.

Nul doute que le hitlérisme ne se soit soldé par un bilan catastrophique. Quant au mouvement révolutionnaire qui a secoué toute l'Europe en 1848, il s'est presque partout soldé négativement (sauf peut-être un peu pour les Slaves du Sud?). Mais pour la révolution française de 1789, dont les dernières vagues d'ailleurs ne sont pas totalement apaisées, on ne peut nier qu'elle ait fait des grandes choses. Quant aux Croisades, leur bilan est bien instructif. Sans doute l'heureuse solidarité européenne qu'elles ont produite par instants ne leur a pas survécu ; mais leurs résultats culturels ont été très grands, s'étant d'ailleurs exercés assez paradoxalement de l'Orient vers l'Occident. Mais leur exemple met remarquablement en vedette ce qu'ont de terrible tous les mouvements de ce genre : c'est qu'ils engendrent pour les hommes des aventures dont les résultats sont le plus souvent immensément disparates par rapport aux désirs et aux espérances qui les émeuvent. Ils ne sont en rien impliqués dans leurs mots d'ordre.

Sans doute ces résultats ne sont pas incalculables

ni imprévisibles pour la sagesse ; mais encore faut-il bien de la lucidité pour les discerner, malgré les mots d'ordre qui les voilent. Si bien que le dernier mot de la sagesse esthétique est toujours le même en tous ces cas. Et ce mot c'est : « Ne regarde pas l'ébauchoir, regarde la statue. »

#### CHAPITRE XXIV

### DE LA SCIENCE

On peut s'étonner de voir dans un traité de morale même et surtout esthétique, apparaître un chapitre consacré à la science. C'est qu'effectivement, surtout lorsqu'il s'agit, comme en cette partie de notre enquête, de morale sociale, il se pose à ce sujet des problèmes.

Une société d'hommes libres aura d'une part à se préoccuper de savoir si elle doit s'intéresser au labeur scientifique, le favoriser, le promouvoir, s'imposer des sacrifices pour cela. Elle aura d'autre part à se demander quelle attitude elle doit adopter envers les savants ; si elle doit leur accorder une place, et quelle place dans la division du travail social-notamment quelle place doit-elle réserver soit au savant soit à la science dans ses conseils ?

Que dira l'esthétique en face de ces problèmes ?  
D'abord elle écartera les préjugés qui tendraient à

établir une sorte de disconvenance et même d'antagonisme entre elle et le point de vue scientifique. Non seulement parce que l'esthétique a place parmi les sciences humaines, mais surtout parce que le fait esthétique a largement place dans les sciences. Il anime la curiosité d'esprit du savant. Il pose devant lui la zone de mystère dans laquelle le savant prend la résolution de progresser. Il lui inspire l'invention, notamment en matière d'expérimentation. On ne peut lire le récit de l'invention d'une grande expérience sans admirer la belle imagination qui a permis d'établir le dispositif qui force dramatiquement la nature à avouer un de ses secrets. La catégorie d'élégance est partout présente dans cette imagination (elle agit fort expressément en mathématiques). Et puis la beauté architectonique d'un système de connaissances, et de la structure d'une discipline, est assurément un des guides de l'esprit scientifique. Comme disait Henri Poincaré : « Une accumulation de faits n'est pas plus une science qu'un tas de pierres n'est une maison (1). »

Tout préjugé de ce genre étant écarté, la question posée sera clarifiée en son principe. Une société d'hommes libres, préoccupés de beauté, respectera et favorisera la science *pour sa beauté* ; parce qu'elle est l'œuvre belle et désintéressée d'esprits nobles, préoccupés d'un haut idéal. Il est digne d'une telle société de considérer l'avancement de la science comme une des œuvres qu'elle peut légitimement assumer pour réaliser cette médiation par l'œuvre,

(1) *La science et l'hypothèse*, 1902, p. 168.

dont nous avons vu qu'elle est le principe esthétique fondamental d'une société d'hommes libres.

Mais cela ne signifie nullement qu'il faille donner socialement carte blanche aux hommes de science. Une république dirigée par ses savants, ce fut le rêve d'Ernest Renan, qui eût volontiers confié une dictature à son excellent ami Berthelot, et qui croyait voir dans la guerre de 1870 le triomphe de la science allemande.

Il faut avoir le courage de recenser les défauts des savants quant à leur capacité de jouer un rôle social directeur. Qu'ils ne s'offusquent pas d'un tel examen de conscience. Il est bien entendu, d'abord, qu'« on excepte les personnes présentes », c'est-à-dire les lecteurs, ensuite qu'il s'agit ici de moyenne, d'ensemble, et que bien des cas individuels contrastent avec cette mentalité de groupe.

Un premier défaut des savants est qu'ils ont l'esprit dogmatique. Ils croient dans leur domaine disposer de vérités établies, incontestables et considèrent comme une sorte de blasphème de mettre en doute ce qu'ils regardent comme des vérités scientifiques. Comme la plupart d'entre eux (je m'excuse de le dire mais c'est un fait) sont très ignorants en histoire des sciences, ils ne mesurent pas combien la vérité scientifique de chaque siècle est soumise à révision et à retouches parfois fondamentales, pour le siècle suivant. Ce qu'a de provisoire l'état présent de la science leur échappe. Et ce dogmatisme peut les rendre dangereux.

D'autant plus qu'ils sont autoritaires. Ce n'est pas seulement une conséquence de leur dogmatisme. C'est une conséquence de leurs habitudes profes-

sionnelles. Pour la plupart, ils sont universitaires, donc jaloux de se faire chefs d'école, chefs de groupe. En tant que savants ils récusent le principe d'autorité ; mais en tant que chefs de groupe et fondateurs ou promoteurs de théories, ils cherchent à avoir et à exercer l'autorité. Une objection leur paraît une sorte de refus du respect qui leur est dû, une méconnaissance du poids que doivent avoir leurs opinions, parce que ce sont les opinions d'hommes élevés en grade dans leur partie. Enfin ils ont généralement ce défaut, qu'ils sont dogmatiques même en dehors de leur spécialité. Dans leurs conseils — par exemple au Directoire du C.N.R.S. — on entend constamment, par exemple, un chimiste exprimer des opinions tranchantes sur une question philosophique, un biologiste sur une question de droit, un physicien sur une question littéraire.

Enfin leur dernier défaut le voici. Il faut bien reconnaître que l'atmosphère des laboratoires et des bibliothèques est une atmosphère spéciale, bien distincte de celle de la vie ouverte et globalement humaine. Ceux qui sont trop bien adaptés à l'une le sont moins bien à l'autre.

La conclusion n'est certes pas qu'il faille dédaigner les hommes de science, mais au contraire qu'il faut les respecter infiniment *dans leur spécialité*. Ce sont des spécialistes ; bien souvent épris de leur spécialité au point de dédaigner même les autres branches de la science. Le Verrier disait, un jour qu'il prenait la parole à l'Institut et voyait fuir ses confrères : « Restez, Messieurs, je m'exprimerai de manière à être compris même des botanistes. » Ils ont souvent les œillères des spécialistes.

Quant à la science elle-même, peut-elle avoir une fonction directrice? Nous nous sommes déjà expliqués sur ce point dans les prolégomènes méthodologiques de cette étude ; mais il faut le redire ici. La science n'a autorité que dans sa fonction légitime. Elle est apte à dire ce qui est, jamais ce qui devrait être. Il n'y a pas, il ne saurait y avoir de sciences normatives. Autant la science doit être consultée avec confiance, avec respect, en ce qui touche les moyens d'exécution d'un programme d'action, autant elle doit rester muette en ce qui concerne l'idée majeure de ce programme. Dans une société d'hommes libres, bien faite, il devrait assurément se trouver une sorte d'assemblée ou de Sénat, chargé d'élaborer des buts pour cette société, sous forme d'œuvres à faire. Ce Sénat devrait assurément contenir des hommes de science aussi bien que des hommes d'action ou des philosophes ; mais il faudrait aussi qu'il s'y trouve des artistes et des poètes. Car ce sont là des problèmes de poésie.

Conclusion : il est bon, pour une société d'hommes libres, de favoriser et subventionner largement la recherche scientifique. Il ne saurait y avoir d'excès en ce genre, et c'est œuvre sûre, indubitablement digne d'une telle société. De plus il est raisonnable, il est prudent de consulter assidûment et attentivement la science sur les moyens d'exécution, sur les conditions qui assurent la réalisation et la réussite d'un programme. Mais c'est faire œuvre de naïveté et de distorsion esthétique, que de la consulter sur le programme et de lui demander de l'établir. En de telles questions, il faut au contraire se défier à l'extrême d'une prétention des hommes de science à jeter sur

le plateau de la balance une prétendue autorité de la science ou de ceux qui la pratiquent. L'oracle scientifique est muet sur ces choses. Dans les conseils qui en délibèrent ses grands prêtres n'ont d'autre autorité que celle de leur valeur humaine : dans ces domaines, les savants ne savent pas. Ils y font, s'ils le peuvent, ce que font les autres hommes et ce qui est à faire : imaginer.

## CHAPITRE XXV

### DE L'HISTOIRE

Pour ce qui nous occupe, l'histoire a parmi les sciences une place à part.

On s'étonnera peut-être, dans une enquête de morale, de voir poser un problème de l'histoire. Mais c'est une des vertus de la morale esthétique que de détecter des problèmes importants omis par la morale traditionnelle. Notre problème se pose ainsi : « Quel respect une société d'hommes libres doit-elle avoir pour son passé, pour ce qui est historique ? »

Or écoutez cette voix : « Le passé ? Vieilles portes de ville gênant la circulation, vieilles pierres, tristes traditions, rentrées solennelles, juges et professeurs en robe, droit romain, Raphaël ou Bouguereau, vocabulaire du XVII<sup>e</sup> siècle, toutes ces vieilleries nous encombrent et nous donnent la nausée ! Leur respect

empêche tout épanouissement de ce que nous demandons : une cité moderne, un style de jeune nouveauté!

C'est bien un problème moral, et c'est bien un problème esthétique.

A la voix moderniste qu'on vient d'entendre, gardons-nous de répondre : « Mais ces vieilleries ont de la beauté! Protégeons-les au nom de l'esthétique! » Car c'est précisément là ce qui est en question. C'est cette absurde position de la question qui rend le problème insoluble.

Ce n'est pas la beauté des vieilles choses, c'est l'idée de modernité qu'il faut mettre en analyse ici, pour être efficace.

Esthétiquement, la modernité n'est pas une question de date, car elle est perpétuelle et intrinsèque. C'est une tâche passionnante pour l'expert en art de distinguer un antique faux d'avec un antique vrai. Il n'est pas moins passionnant de distinguer le moderne faux (si récent soit-il) du moderne authentique.

La première chose qui doit frapper, c'est qu'il y a du moderne authentique en tout temps. Quand le médecin Claude Huvé au XVI<sup>e</sup> siècle faisait construire à Chartres « pour l'honneur de la ville » comme dit en latin l'inscription de la façade, la charmante petite maison à colonnettes et cariatides qui subsiste encore, certes son propos était d'opposer aux vieilles traditions gothiques une fraîche nouveauté qui assurément « faisait bien moderne », comme on dit, à son époque, malgré les éléments inspirés de l'antiquité qu'elle utilise ; modernité d'époque que sentira vivement, en son charme propre, quiconque n'est pas béotien triplement bâti.

Baudelaire, en général si perspicace esthétiquement, s'est trompé quand il a élevé aux nues, comme « peintre de la vie moderne », cet artiste médiocre en vérité, Constantin Guys. Il n'avait pas tout-à-fait tort pourtant quand il distinguait chez celui-ci un certain nombre de traits positifs, liés à cette modernité qui était celle de 1859.

La *nouveauté* n'a rien à y voir. Rien n'est ajouté à la beauté d'un tableau du fait qu'il y ait ou n'y ait pas ailleurs et plus tôt un autre tableau où l'on peut trouver le même effet. Esthétiquement cela est extrinsèque.

Peindre une orange bleue n'est un mérite esthétique que si dans le tableau ce bleu s'impose harmoniquement, s'il exalte l'« orangéité » (si on me permet ce mot) de cette petite sphère, et me met à la bouche le goût d'orange. Mais que quelqu'un ait aussi peint des oranges bleues, et qu'il les ait peintes en 1973 ou en 1960, n'affecte en rien mon orange bleue.

Donc prenons garde à ce qu'est la *modernité intrinsèque* ; celle qui a un mérite esthétique. Nous évoquerons notamment l'attention à l'individuel, à l'éphémère, à leur mise en évidence exaltée ; et puis cet accent spécial à quoi on sent ce qui est inventif, ardent dans l'acte même de peindre et de modeler ; et puis encore ce qui vibre d'un certain *hic et nunc* inimitable ; ce qui fait époque, et non ce qui reçoit époque ; ce qui a, non pas nouveauté, mais puissance novatrice. Et cette sorte de fraîcheur active d'évidence d'éclosion, cet « éclore » éclatant, est une donnée esthétique tout à fait positive et connaissable. Je la trouve dans le *buste du Grand*

*Condé* par Coysevox, plus que dans *l'homme assis* d'Ernest Berlach (bien que celui-ci soit expressionniste ; mais c'est qu'il manque d'accent) ; et je ne la trouve nulle part dans Bouguereau. Je la vois partout dans Toulouse-Lautrec ; et ce n'est pas, grands dieux ! parce que les modèles de Toulouse-Lautrec ont une autre anatomie (ou académie) que ceux de Bouguereau. Ce n'est pas parce que Toulouse Lautrec a peint le nez concave de Marcelle Lender en 1896 (Madame Favart au XVIII<sup>e</sup> siècle avait aussi le nez concave ; ce qu'on appelait alors « nez à la Roxelane ») ; c'est parce que, regardant les femmes d'un œil cruel, il transposait vivement, avec un peu de sadisme, cette cruauté en lignes et en couleurs. Suffira-t-il de mettre le mot d'avion dans un poème pour qu'il soit moderne, et le mot de rose pour qu'il ne le soit pas ? Ils sont à plaindre ceux qui se satisfont de tels critères.

Si nous voyons clairement toutes ces choses, il nous sera facile de distinguer le modernisme de pacotille d'avec le modernisme authentique, même dans l'actuel. Si nous appliquons notamment ces assurances aux considérations historiques, nous verrons combien souvent elles sont indispensables au vrai modernisme. Car enfin, la présence, la rémanence du passé dans le présent est un fait concret actuel, dont la vision lucide fait partie de l'attention à la réalité vive de ce présent. Qui regardera la berge gauche de la Seine, entre le pont Saint Michel et le pont des Arts, et s'étonnera de l'impossibilité d'y faire circuler continument une voiture, verra distinctement les emplacements où se faisait au XVII<sup>e</sup> siècle le débarquement des chalands

sur la Seine. Quiconque regardera l'angle que fait l'avenue du Maine en rejoignant l'avenue du Général Leclerc y verra le trajet du duc du Maine se rendant à son château de Sceaux. Et quiconque regardera la statue du maréchal Ney par Rude, sur le terrain qui fait l'angle du boulevard Montparnasse et de l'avenue de l'Observatoire et saura qu'elle a été déplacée (et pourquoi), verra distinctement sur le trottoir d'en face le cadavre du maréchal Ney et l'officier anglais à cheval qui s'amusa à sauter par-dessus le cadavre.

Si vous dites : cela ne m'intéresse pas ; vous faites preuve non seulement des bornes de votre regard mental, mais de votre peu d'acuité dans le discernement du présent, de l'actuel.

Acuité d'ailleurs, aussi bien dans la vision spatiale que dans la vision temporelle. Car il y a une parenté indéniable entre ces deux formes de perspective. Si vous êtes incapable de vous intéresser aux raisons pour lesquelles un bourgeois du temps de Louis-Philippe aurait été incapable de dormir sans avoir sur la tête un bonnet de nuit ou un foulard, vous serez également incapable de comprendre pourquoi à l'heure actuelle un Canaque de Nouvelle Calédonie se refusera à dormir dans un local où il y a une fenêtre ouverte.

L'attention au pittoresque de la « couleur locale » est esthétiquement aussi valable dans l'étude du passé que dans cette étude des mentalités exotiques, sans laquelle rien de vraiment et foncièrement humain ne peut être détecté.

Permettez un peu de science-fiction. Supposez une machine à explorer le temps placée dans l'Ins-

titut d'Art de la rue Michelet, orientée vers l'est, et braquée sur le Moyen-Age. Elle vous montrera un terrain vague de banlieue et des sentiers où un jeune homme en chausses mi-parties jaunes et bleues poursuit gaiment une jeune fille en hennin. Braquons maintenant sur l'an 52 avant notre ère, et nous voyons les soldats de Labienus descendre le long de ce qui est maintenant les allées de l'Observatoire, portant leur barda au bout d'un bâton posé sur l'épaule, et chantant des chansons de route où cheval ne se dit pas *equus* mais *caballus*. Quiconque ne sent pas la rémanence de ces choses dans l'actuelle avenue de l'Observatoire discerne mal le temps présent. Son sens de l'actualité est émoussé. Et tout essai de prospective qu'il pourra tenter sera vicié. Il lui sera impossible de regarder un coin de Paris du point de vue véritablement humain. Vous ne pouvez connaître l'homme si vous ne connaissez pas tout ce qu'il porte en lui de *récessif* dans ses héritages, virtuellement prêt à reparaître, selon les combinaisons du futur. Les esprits à courte vue qui se satisfont du modernisme de pacotille voient tout aussi court dans le futur, et même dans le présent, que dans le passé, faute de discerner le virtuel. La vraie modernité, telle que le point de vue esthétique la saisit, implique le discernement en profondeur du passé et du futur, dans la richesse du présent concret. Refuser d'en prendre acte, c'est se figurer qu'on voit l'homme quand on n'aperçoit pas ses destinées. Nous plaidons seulement ici pour une connaissance esthétique de l'homme. Connaissance qui suppose l'explicitation de ses implicites. Et son passé fait partie de ces

implicites. L'homme est un coffret fermé, qu'on ne connaît pas sans l'ouvrir. Le modernisme de pacotille, c'est celui qui se refuse à ouvrir le coffret.

## CHAPITRE XXVI

### DE LA RELIGION

J'entre dans la partie la plus difficile de ma tâche. Je n'ignore pas que mon lecteur a déjà son opinion faite sur le sujet que j'aborde. Et il y a de fortes chances que cette opinion soit un fanatisme, c'est-à-dire une option accompagnée d'une vive hostilité pour les autres options, et d'un refus violent et caractéristique de faire effort pour considérer d'un point de vue supérieur le tout formé par l'ensemble de ces options. Or c'est justement cet effort que je veux lui demander. N'importe, j'en ferai la tentative.

A l'heure actuelle, tout groupe humain un peu stable trouvera en lui des hommes dont les uns ont des convictions religieuses, dont les autres sont incroyants. Pour être précis et plus véridique : des hommes dont les uns ont une croyance religieuse et dont les autres ont une croyance irréligieuse. On demande quelle attitude doit avoir envers les uns et les autres le groupe qu'ils forment tous ensemble, si ce groupe est formé d'hommes libres, résolus à se placer au point de vue esthétique.

A première vue la solution semble évidente. On dira qu'une seule attitude esthétique globale convient à un groupe social libre et civilisé, vis-à-vis des diverses croyances qu'il contient, et que cette attitude comporte trois aspects.

Le premier, c'est qu'évidemment tous les membres de cette société se doivent entre eux les mêmes égards, qu'ils soient croyants ou incroyants, croyants d'une sorte ou d'une autre.

Le second, plus difficile à bien affronter, même pour des esprits libres, c'est que toute croyance a des aspects esthétiques dignes d'être pris en considération. Le fait religieux a de tels aspects. A le considérer formellement, il donne lieu à de belles cérémonies, dont la théâtralité est souvent admirable. Cette beauté cérémonielle est si évidente, qu'on a vu et voit sans cesse les régimes laïques tenter de rivaliser dans ce domaine avec les institutions religieuses.

Enfin, troisième ordre de faits, les plus durs à affronter pour l'incroyant, c'est que les croyances religieuses ont en elles-mêmes une réelle beauté. L'homme qui jette ainsi son cœur par-delà l'obstacle, qui anticipe sur l'impossible résolution des grands problèmes et qui non seulement s'incline du côté du mystère, mais y discerne une lueur spirituelle et va vers elle, cet homme fait œuvre de beauté. Quel que soit le côté où il croit discerner ce mystère. Le mystérieux est une catégorie esthétique.

Pouvons-nous hardiment conclure dès maintenant que la société d'hommes libres que nous envisageons aura pour raison esthétique une attitude sympathique envers toutes les croyances religieuses

qu'elle trouve en elle, et s'efforce de les médiatiser dans l'âme commune de la cité ou de l'humanité, ainsi teintée de religiosité?

Soyons loyaux dans la discussion. Nous rencontrons là deux grandes difficultés.

La première est celle-ci : plus d'un lecteur refusera d'accepter cette position du problème, qui établit une sorte d'égalité entre toutes les croyances qui composent la cité. « Non, dira-t-il, c'est inadmissible. Il y a une grande différence entre moi et mes adversaires : eux, ils croient, mais moi, je sais. Je ne puis composer avec l'erreur. »

Il croit savoir. Bernard Shaw a dit un jour une chose profonde. « Je ne vois pas, a-t-il écrit, pourquoi celui qui croit aux électrons se juge moins crédule que celui qui croit aux anges (1). »

Permettez un autre angle de visée, d'où la vue est la même.

J'ai bien apprécié la profonde sagesse d'une vieille Bretonne que j'ai entendu prendre part à une conversation sur l'astronautique. « Les hommes dans la lune, disait-elle, moi c'est bien simple, j'y crois pas. Vous dites qu'on les a vus à la télé. Qu'est-ce que ça prouve? Quand ils nous montrent, à la télé, des chevaliers du Moyen-Age, eh bien c'est pas des vrais ; c'est des déguisés. Vos hommes dans la lune c'est aussi des déguisés. »

Soyez de bonne foi : auriez-vous été en état de donner à cette bonne femme la preuve, je dis une preuve probante, de l'authenticité du spectacle lunaire? Tout au plus auriez-vous pu montrer

(1) C'est dans la préface de sa *Sainte Jeanne*.

l'improbabilité d'un gigantesque *humbug* par lequel les États-Unis, dans un but de propagande, auraient distribué au monde par missile un spectacle soi-disant lunaire ; en réalité filmé dans un studio secret du cap Canaveral — hypothèse au total *incroyable*.

Ne perdons pas davantage de temps à rappeler tout ce que comportent de croyance les positions intellectuelles et même scientifiques les plus fortement constituées.

La seule controverse à envisager ici, est celle qui, *dans le domaine esthétique*, prétend éliminer certains ordres de croyance, et d'une façon générale toute religiosité. Or il y a, à l'intérieur de l'esthétique contemporaine, une controverse visant la recevabilité esthétique du fait hiérolgique ; et ceci affecte directement notre problème.

Depuis une trentaine d'années on trouve des théoriciens, notamment américains (p. ex. H.B. Lee) pour dénoncer comme contraire à l'esprit de positivité et pour traiter de « retard culturel » (*cultural lag*) l'emploi par certains esthéticiens, pour parler de l'art et des valeurs artistiques, de termes analogues à ceux des mystiques et d'exposer ces faits dans une atmosphère teintée d'une sorte de religiosité.

Et cette thèse est souvent reprise par des esthéticiens contemporains (bien que la thèse contraire, sur la sacralité de l'art s'y trouve aussi). Pour prendre un seul exemple, nous lisons, avec quelque regret, ce qui suit dans la *Sociologie de l'Art* de Jean Duvignaud (ouvrage d'ailleurs intéressant et original) (1). Après avoir noté la présence d'une « image sacrée

(1) P.U.F. 1967, Paris, 18.

de l'art chez Rilke, chez Stefan Georg et même chez Ezra Pound » il ajoute « que ces idées sont démodées, que l'artiste quel qu'il soit n'est pas l'interprète d'une force supérieure, qu'il ne dessert aucun culte, et que les Dieux sont aussi pernicious pour la création que l'enthousiasme ».

Il y a là une triple erreur méthodologique flagrante. D'abord il est inadmissible d'imputer à celui qui constate un fait la teneur de ce fait. Attribuer à l'observateur qui constate cette sacralité immanente dans la création artistique un respect absurde et périmé pour la sacralité est aussi absurde que le serait d'accuser un criminologiste de goûts criminels ou de déclarer dément un aliéniste. Toute la question ici est de savoir si *dans les démarches de l'art* ces facteurs d'enthousiasme ou de valorisation existent et sont manifestes. Celui qui les observe et les constate fait simplement preuve d'esprit positif. Les auteurs qu'on vient de citer au lieu d'observer positivement et de noter objectivement les implicites de l'art les nient en leur opposant leurs idéologies personnelles — aussi illégitimement qu'un ethnologue qui refuserait de noter un fait de « pensée primitive » chez les Canaques parce qu'il s'estime, lui, civilisé! (1).

(1) Peut-être aussi les auteurs qu'on vient de citer ne se sont-ils pas assez mis en garde contre l'apparence de cette sorte de béotisme ou de vandalisme qu'on a signalé à propos des *mass-ideas* : l'impuissance à reconnaître la valeur artistique de ce qui porte les symboles de l'idéologie adverse, et par exemple ce qui en utilise le vocabulaire. Descartes restait philosophe lorsqu'il écrivait : « quand en lisant je rencontre le mot d'arcane, je ferme aussitôt le livre. » Mais est-il esthète celui qui dit : « quand je vois un vitrail avec des personnages à auréoles, je lui jette une

Enfin une dernière erreur est, dans ces exposés, de substituer au *fait hiérolgique pur* dont il s'agit, une *interprétation ontologique*, qui, elle, est périmée, controversable. Car la question *n'est pas* de savoir si l'artiste ou le poète reçoit de Dieu ou des Dieux, ou de la Muse, ou de l'Inconscient Collectif, ou de la Nature ou de la pensée-Maô une inspiration d'origine transcendante. Toute la question est de savoir si la saveur sacrale est inhérente à l'activité créatrice elle-même. Et cela, c'est un fait positif. Il est vain d'opposer une théorie à un fait. Pour que H.B. Lee ait prouvé scientifiquement et expérimentalement sa thèse il eût fallu : 1° qu'il ait réussi à persuader un artiste, un poète, de faire leur œuvre sans enthousiasme, sans croyance à la valeur transcendante de leur art ; 2° qu'il eût prouvé que, ce dépouillement fait, l'activité créatrice de cet artiste n'ait été en rien diminuée ou amoindrie.

Or il n'apporte aucune argumentation de ce genre et pour cause. Cette croyance à la présence dans l'activité esthétique de facteurs congénères de la sacralité est inhérente à cette activité même (1).

S'il est vrai que rien de beau et de grand ne se

« pierre ? » Je suis sûr que les auteurs que je viens de citer ne sont pas de ceux qui voient rouge, quand ils aperçoivent une auréole. Mais ce qu'on peut leur demander c'est d'oser penser en hommes libres, en secouant la tyrannie des visions partisans.

(1) Parmi les multiples témoignages de ce facteur hiérolgique de la création artistique, celui d'Émile Zola est particulièrement instructif, venant d'un esprit éminemment positif et réaliste comme il était. Nous l'avons déjà cité à propos du désir d'immortalité par l'œuvre. Cf. ZOLA, *Le roman expérimental*, préface par A. GUEDJ, Garnier-Flammarion, 1971, p. 284.

fait sans art, il est vrai aussi que rien ne se fait dans l'art sans quelque dévouement quasi religieux à l'art et sans quelque foi dans sa mission. Penser qu'on peut composer des poèmes comme on plante des choux, et créer une grande œuvre d'art sans avoir foi dans l'art, c'est fermer les yeux pour ne pas voir la réalité.

La conclusion de ce chapitre est double. C'est d'abord qu'une société d'hommes libres, en tant qu'œuvre à instaurer, doit médiatiser en elle les ardeurs même les plus contraires, dont brûlent tous ceux qui ressentent le besoin de se dévouer à quelque chose de plus grand que soi.

La seconde conclusion c'est que cette société elle-même, cette société d'hommes libres à instaurer, a besoin de trouver en elle pour se réaliser de telles ardeurs, nécessaires à l'accès, pour elle comme pour les siens, à la vie sublime.

## CHAPITRE XXVII

### DE L'AVENIR

Il n'est pas douteux que par delà les unifications supranationales partielles, telle que celle de l'Europe par exemple, l'unification totale de l'humanité ne soit le grand œuvre qui tôt ou tard doit être accompli.

Car même si on envisage d'autres œuvres à l'échelle planétaire — comme serait par exemple un aménagement esthétique de la terre entière — de telles entreprises exigeraient comme leur condition cette unification planétaire de l'homme.

Mais tous projets et problèmes à cette échelle, étant à longue échéance, sont suspendus à cette question préalable : l'avenir de l'homme.

C'est là, dira-t-on, non un problème d'esthétique mais un problème de prospective.

Thèse téméraire. Il y a là un problème. La prospective ici n'est féconde que si on peut discerner un ordre dans l'avènement des faits. Et il y a ici conflit de deux ordres. L'un c'est celui de la nature enchaînant les faits dans leur spontanéité. L'autre c'est celui que produit l'intervention délibérée de l'homme producteur de faits factices. Cela correspond à peu près à ce qu'un penseur contemporain considérable, J. Rueff, appelle ordre jupitérien et ordre prométhéen. Cependant nous préférons une autre terminologie. Jupitérien paraît évoquer trop l'idée d'une sorte de sagesse surnaturelle dans l'ordre naturel, postulat qui supprimerait le problème. Et prométhéen suppose peut-être trop une prévoyance lucide, ce qui n'est pas toujours le cas des facultés humaines. Nous préférons appeler ordre panique celui qui procède du jeu spontané des forces naturelles ; et ordre minervien celui qui procède de l'artifice humain.

De plus, M. Rueff semble admettre, par un postulat optimiste, que les deux ordres en fin de compte se réunissent dans une harmonie terminale. C'est possible ; mais c'est supposer le problème résolu. Il

nous faut affronter le problème de cet accord comme but à atteindre activement et non comme chose se faisant d'elle-même.

Cette harmonie ne pourrait advenir, semble-t-il, que si cette convergence était assurée de l'une ou l'autre des deux manières suivantes : ou bien si les lois de la nature sont ordonnées à assurer finalement le bien de l'homme, providentialisme téléologique que bien peu d'esprit concéderont aujourd'hui ; ou bien si l'homme, adoptant comme règle de conduite le principe de suivre la nature, trouvait dans ses impulsions naturelles et dans un laisser-aller global vis-à-vis des forces spontanées de son destin la solution de tous ses problèmes. Alternative dont on voit qu'elle est un véritable dilemme, au sens logique précis de ce terme : les deux branches conduisent à la même conclusion : l'homme devrait s'abstenir de tout dirigisme envers sa destinée et de toute action miner-vienne.

Or nous savons que cette démission de la pensée artiste et cet abandon aux forces paniques serait stérile. Le grand Pan est mort.

Si par exemple nous consultons la physiologie sur les destinées futures de l'homme, que pourra-t-elle nous dire ? Tout au plus ceci, que si le travail évolutif se poursuit, dans un certain nombre de générations les hommes n'auront plus que vingt-huit dents, les dents de sagesse s'atrophiant considérablement ; et que peut-être aussi les petits orteils de leurs pieds s'atrophieront aussi. On conviendra que comme pronostic sur l'avenir de l'homme, c'est assez pauvre de perspective... De plus il faut tenir compte de mutations brusquant l'évolution lente et même pratiquant

des ruptures. Or tout être issu d'une mutation est, par rapport à ses géniteurs, un monstre. « Place aux monstres ! ». Est-ce là l'avenir de l'humanité ?

Enfin dernier thème de réflexion : supposons (ce qui n'est pas outreucidant) que la science physiologique de demain, spécialement la génétique, ait le pouvoir, par manipulation des chromosomes, de faire engendrer à la race humaine des créatures méta-anthropiques, le problème de faire surgir ainsi non de simples monstres mais des surhommes peut-il être laissé sans contrôle à des physiologistes tentant des expériences au hasard ? N'est-ce pas une tâche immense et pressante de la pensée artiste que d'imaginer, de composer en pensée ces surhommes ; plutôt que d'en abandonner la chance à des généticiens frappant au hasard sur les touches de l'hérédité ?

De toutes manières, le problème d'instaurer l'humanité n'est pas un problème physiologique. C'est un problème de pensée, et affirmons-le nettement, de pensée artiste. Inventer l'homme, quel programme magnifique pour cette pensée artiste ! Or c'est bien là tout le problème. Et même à supposer que les pouvoirs physiologiques aillent jusqu'à modifier, jusqu'à modeler le corps de l'homme, ce serait encore un problème d'art que de diriger ce modellement ; c'est même un problème culturel. Quiconque y réfléchira comme il faut verra distinctement que pour instaurer une âme vraiment humaine, la seule méthode est de fusionner et organiser en un tout vivant l'ensemble des données que chaque race, chaque nation, chaque être humain apporte avec soi.

Or déjà ce n'est pas une petite chose, que ce propos d'imaginer un homme capable d'unir en soi les effer-

vescences poétiques et prophétiques du sang noir avec la maîtrise de soi du blanc, le sens profond de l'harmonie avec la nature cosmique qui caractérise les Asiatiques, avec la rigueur rationnelle et mathématique de la pensée européenne...

Mais le problème est plus vaste encore ; et son amplitude immense échappe bien souvent à ceux qui affrontent en pensée cette question.

Car de quoi s'agit-il ?

D'inventer en pensée une image telle de l'humanité que la présence planétaire de ce modèle suffise à justifier toute l'histoire humaine, à compenser le sang versé, les massacres, les esclavages, les oppressions, les enfants morts de misère et les génies condamnés à boire la ciguë, tous les hélas et toutes les croix.

Et il faut encore qu'on puisse dire : cette humanité a trouvé sa raison d'être. Son mode de vie est tel, qu'elle soit dispensée de rêver meilleur et d'espérer délivrance. Songeons qu'une telle réalité doit dispenser de l'espérance ! Il faut que des hommes sans espérance soient aussi sans impatience et sans inquiétude. Assurément, à tous ces hommes, il faut chaque jour du pain (et aussi des pommes de terre frites et des fleurs !) mais c'est la moindre des choses. Il leur faut aussi des parcs avec du bonheur à s'y promener, des représentations théâtrales admirables (avec les *Prométhées délivrés* et les *Surlohengrins* que cela implique) ; des galions à voir défilier sur les mers comme des cygnes sur un lac et tout vibrants de chœurs harmonieux ; des journées sans heures creuses, des amitiés sans jalousies, des conversations sans lassitude ni importunité, des réveils sans angoisse et des amours sublimes.

Qui ne voit ce que l'instauration planétaire d'une telle vie humaine suppose d'inventions et de réalisations efficaces et neuves, non seulement dans les organisations industrielles et commerciales et même dans les institutions mais dans les instruments de culture et *dans les mœurs* ? Et qui ne voit que c'est se leurrer bien lourdement de croire qu'il suffirait d'annuler toutes les entités culturelles et de revenir à un zéro de table rase, pour voir s'épanouir spontanément et de soi-même l'âme unique d'une humanité ainsi rénovée dans toutes ses allures et démarches de pensée ? Rien ne permet de soutenir cette superstition panique. Le probable après un tel retour à zéro, serait de voir l'humanité, ainsi rejetée en vrac sur sa planète, retomber dans ses plus vains errements, remettre sans le vouloir ses pieds dans les plus vieilles ornières, recommencer des passés abolis, se jeter aveuglément en tous ses conflits intérieurs ranimés comme des monstres hurlants. Comme si l'homme n'avait pas besoin de toutes les ressources de sa science et de sa culture, du souvenir de tous les idéaux qui ont traversé météoriquement son histoire, du reflet de tous ses rêves et des lumières de tous ses génies, pour animer d'un souffle vital l'Homme des Derniers Jours, c'est-à-dire une créature plus belle, plus noble, plus sublime que l'homme d'autrefois et d'aujourd'hui.

S'il faut s'imaginer cet homme, disons : « Poètes, à vos bords ! »

Une humanité ayant enfin à son front la couronne d'herbes, c'est-à-dire affranchie de toutes ses hideurs passées et présentes ; et à la fois se faisant responsable de la beauté du monde et se faisant digne d'habiter

sans le souiller ce monde de toute beauté, assurément c'est là un rêve. Mais c'est en faisant assidûment ce rêve, en s'en imprégnant, en prenant la ferme résolution de le rendre réel, que l'homme de l'avenir peut valoir mieux que l'homme d'aujourd'hui, cette larve.

## **APPENDICES**



## APPENDICE A

### LIBERTÉ ET CAUSALITÉ ESTHÉTIQUE

Dans tout cet ouvrage nous postulons un seul genre de liberté : celle qui permet à l'artiste d'aborder tous les sujets, de tenter toutes les œuvres. J'y ajoute la libre disponibilité esthétique des biens — non seulement ceux de l'art mais toute la beauté du monde. L'*homo artifex* est libre de son action, l'*homo aestheticus* est libre possesseur du monde.

Cela ne fait nullement difficulté. Nous avons largement dit que la liberté dont nous parlons est strictement *instrumentale*. C'est le droit de se servir à son gré des disponibilités imparties par la situation cosmique. Ce n'est pas, pour le sculpteur, le droit d'avoir de la terre à modeler sur sa sellette ou de l'ivoire et de l'or, s'il veut faire une statue chryséléphantine. C'est le droit de se servir à son gré de l'argile et de l'or dont il dispose. A son gré, c'est-à-dire en vue de l'œuvre qu'il conçoit, laquelle n'est œuvre que si elle prend en charge, dans son problème instauratif, ces disponibilités. Cela fait partie de l'énoncé du problème.

De même pour l'esthète : le monde est à lui pour en faire tout l'usage esthétique possible. Ce n'est

nullement une objection à mon droit de contempler cet arbre ou cette fleur, de remarquer que je ne puis ni couper l'arbre ni cueillir la fleur, ce qui n'est pas un usage esthétique.

Cette liberté est encore limitée par les exigences de l'art. Nulle difficulté non plus en cela. Celui qui protesterait qu'ainsi ce n'est plus une liberté totale, donc pas une liberté véritable s'inféoderait à la conception négative de la liberté qu'on a dénoncée dans tout cet ouvrage (voir en particulier livre IV, chap. VI et *passim*) : l'absence de tout but et de toute orientation vers l'œuvre ne constitue en rien une liberté, puisqu'elle est vide d'action. Dès que l'on conçoit la liberté comme liberté d'agir, elle est non pas limitée mais définie et affermie par la dialectique de l'action.

Mais cette liberté réelle que nous affirmons n'est nullement incompatible avec le déterminisme scientifique. Nous avons précisé que la liberté esthétique procède de l'intervention, dans ce domaine, de la cause formelle, dont les exigences sortent des cadres de la cause efficiente sans s'y opposer : elles s'y ajoutent.

Un scientifique style XIX<sup>e</sup> siècle protestera peut-être, disant que la considération de cette cause nous ramène aux idées d'Aristote, et que pour un esprit véritablement scientifique la causalité efficiente est la seule qui puisse et doive intervenir.

Il se trompe. Le fait formel est un fait positif. Quand un organisme végétal est lésé (un rameau brisé) il se produit dans ce végétal toute une série de phénomènes biologiques, assez comparables à ce qu'est dans l'animal la réaction fébrile, d'où résulte la cicatrisation de la plaie. Tous ces phénomènes sont indu-

bitablement physico-chimiques. Mais *en outre* on constate qu'ils sont dans leur ensemble ordonnés vers la sauvegarde de l'organisme total en sa bonne forme. Quand un ovule animal fécondé se divise et évolue, nul doute que tous les changements qu'il éprouve sont strictement commandés causalement par la formule chromosomique des deux géniteurs. Mais *en outre* il se trouve que le résultat de cette activité cellulaire est coordonné à la production d'un être organisé selon la forme spécifique caractéristique de ces deux géniteurs.

Tout le problème scientifique est dans la signification à attribuer à cet *en outre*. Peut-on le mettre totalement entre parenthèses ?

Vous êtes bien libres de dire, sarcastiquement, que l'esthéticien, qui prend pour sa chose l'ensemble de tous ces « en outre », ramasse les laissés-pour-compte de la physique, de la chimie et de la biologie vraiment scientifiques. Mais vous ne pouvez dire que l'ensemble de ces laissés-pour-compte ne soit pas une donnée réelle d'expérience, donc un objet légitime de science. Sans doute les sciences physiques s'efforcent de les éliminer de leur champ de considération.

Mais de deux choses l'une : *ou bien* cette élimination totale n'est pas possible. Il reste un résidu, qui peut être légitimement pris pour objet d'étude. *Ou bien* vous direz : « Ce formel, qui est qualitatif, doit être et peut être totalement réduit à du quantitatif et exprimé en termes étiologiques. »

S'il en est ainsi, vous devez donc, si vous êtes conséquent, affirmer que l'esthéticien qui note ces différences qualitatives (par exemple entre deux aspects perceptifs de la même entité géométrique)

note d'une façon abrégée dans un langage propre à sa discipline des faits dont vous venez d'affirmer qu'ils sont positifs. La différence que vous faites entre le fait esthétique et le fait physiologique ou le fait étiologique n'est donc pas une différence de réalité, de positivité, mais une différence de spécialité épistémologique.

Et c'est tout ce que je postule.

## APPENDICE B

### FATUM GENETIVUM

Nous rejetons dans l'appendice, parce que sa discussion ne serait pas de pure esthétique mais de philosophie et de science, une question qui pèse pourtant d'un poids assez lourd sur quelques-uns des problèmes posés dans cet ouvrage. Il s'agit d'une forme nouvelle de fatalisme, de récente apparition, celui qu'on peut tirer de l'état actuel de la science génétique.

Selon cette science, sous sa forme la plus récente, l'individu est « très précocement défini » ; et toute son existence ne sera que la manifestation progressive de cette nature personnelle qu'il a reçue dès sa conception. « Entièrement déterminé par le message de vie qu'est l'information génétique, le développement

cérébral est le reflet et aussi le support de cette continuité. On sait même que les notions les plus abstraites des mathématiques correspondent à des circuits cérébraux bien précis, eux-mêmes exactement construits conformément au programme génétique (1). »

On ressent aussitôt à la lecture de ces mots, une grande angoisse intellectuelle, si on songe à l'antagonisme qui paraît s'établir ainsi entre ce *fatum genitivum* et l'intervention d'une autre forme d'hérédité, l'hérédité culturelle (2). Or si on prend à la lettre ce fatalisme génétique, on sera conduit à admettre une sorte d'inefficacité globale de l'héritage culturel ; et même une inefficacité de toute délibération personnelle sur la conduite de la vie. C'est en vain que dans mon adolescence je délibérerai pour savoir si je me consacrerai aux mathématiques ou aux lettres, à la physique ou à l'art : je suis « programmé ». Programmé dès ma naissance, donc condamné, si je me fourvoie, à être en porte-à-faux sur ma destinée biologique ;

(1) Citations extraites de la communication, « réflexions sur le début de l'être humain », faite par le professeur Jérôme Lejeune à l'Académie des Sciences Morales et Politiques le 1<sup>er</sup> octobre 1973 (publiée dans *Médecine de France*, n° 247-1973).

(2) Ce dualisme d'héritage est bien mis en valeur par un autre éminent spécialiste de la génétique, Théodore DOBZHANSKY, dans son livre *L'hérédité et la nature humaine* (trad. fr. 1969). On y lit, p. 45 : « l'homme reçoit et transmet non pas une mais deux hérédités, l'une biologique, l'autre culturelle. » L'une se transmet uniquement des parents aux enfants, l'autre a une vaste diffusion par l'enseignement, la lecture, le langage, etc.

Même remarque chez P. P. Grassé : « Chez l'Homme... l'inné est remplacé par la tradition sociale, qui est, assurément, la forme socialisée de l'hérédité. » « L'origine de l'Homme vue par un Biologiste » *Revue générale des Sciences*, 64, n° 11-12, p. 343-353 (1957).

et par exemple destiné à être un raté de la littérature, si j'ai adopté cette voie, étant programmé pour les mathématiques. Toute délibération raisonnable dans cette perspective, devrait se réduire à un effort pour consulter le programme, et m'y conformer !

Il serait tentant, pour ceux qui pensent hâtivement, de proclamer que ce conflit entre les deux hérédités, biologique et culturelle, est un conflit entre la matière et l'esprit, illustration du grand conflit entre le matérialisme et le spiritualisme. Conclusion désespérée, parce qu'elle transformerait ce problème en un conflit insoluble entre deux idéologies, notre seule ressource étant alors une option entre deux thèses dont chacune se proclame démontrée.

Mais il me semble que là n'est pas le véritable conflit ; en sorte que la question peut être résolue.

Ce qu'il faut observer, c'est que le programme génétique qui s'inscrit à chaque conception humaine dans cette sorte de « ruban de magnétophone » (1) que constitue la formule chromosomique de l'individu, est une *pure virtualité*. Par exemple, selon les découvertes les plus récentes de la physiologie cérébrale, certaines cellules du cerveau sont conditionnées à permettre, dans la perception des formes, spécialement celle des lignes verticales. Mais pour qu'elles agissent ainsi, il faut qu'à un moment précis (tant de semaines après la naissance) le milieu environnant offre à l'homme ou à l'animal (car on a fait ces expériences sur de jeunes chats) l'excitation nécessaire à la mise en œuvre de ce pouvoir. Le jeune chat élevé

(1) Expression très frappante du professeur LEJEUNE, dans l'exposé qui vient d'être cité.

dans un milieu artificiel où on aura banni toutes lignes verticales, au moment où était possible l'actualisation de ce pouvoir, aura perdu définitivement cette aptitude.

Soit encore l'exemple du langage. Un temps vient où le jeune enfant est programmé pour acquérir le langage. Mais rien ne permet de supposer qu'il soit programmé héréditairement pour le français plutôt que pour l'anglais ou le russe, même s'il est né de parents français. Son aptitude linguistique sera mise en acte et saturée par le français, ou par l'anglais, selon le milieu culturel où il se trouvera. Et si, comme chez l'enfant sourd, sa virtualité ne peut être actualisée, il n'inventera pas le langage, il restera muet. Le programme ici est comme un ovule qui reste infécondé, lorsque cette fécondation par l'expérience active et actuelle est impraticable. De même l'enfant programmé pour les mathématiques pourra rester inactif en cet ordre, s'il se trouve dans un milieu où les connaissances mathématiques sont nulles. Car l'histoire de Pascal enfant réinventant tout seul les trente-deux premières propositions d'Euclide est une pure légende. Comme aussi l'histoire, transmise par Planude, des enfants élevés sans entendre un mot, et réinventant par eux-mêmes le mot phrygien *bekos* pour désigner le pain! Preuve que la langue phrygienne serait la langue primitive et spontanée!

Et puisque nous parlons de légendes, on pourrait encore rappeler à propos de la caducité des virtualités, si elles ne sont fécondées par l'action de l'ambiance, la légende du moine Bacon fabriquant une tête artificielle capable de parler. Le mécanisme mis en marche, la tête s'écria : « Il va être temps, il est

temps, il n'est plus temps! » Et elle tomba en morceaux.

Si tout cela est admis, on verra que le prétendu *fatum biologicum* n'est nullement en conflit avec *l'heredium culturae*; l'un et l'autre s'actualisent en commun, et se fondent en cet acte commun. Ceci dit sans craindre de jouer sur le mot fondent : ils entrent en fusion et obtiennent fondation.

Ceci n'abolit pas tout problème. Pour l'homme méditant sur sa propre destinée et voulant l'actualiser par un acte libre, ce sera toujours un problème de savoir s'il peut actualiser toutes ses aptitudes, et les développer pleinement sans qu'elles entrent en conflit les unes avec les autres — problèmes d'harmonie. Ce sera aussi pour lui un problème de savoir jusqu'à quel point ces aptitudes sont ambiguës c'est-à-dire par exemple si ces virtualités cérébrales préparées d'avance pourront être actualisées indifféremment par des combinaisons mathématiques ou par des combinaisons musicales ou par les combinaisons du jeu d'échecs (puisqu'il semble bien y avoir corrélation entre ces diverses aptitudes). Bref il s'ouvrira devant lui une diversité de possibles entre lesquels il aura effectivement une certaine marge de choix. C'est là un problème d'instauration donc un problème d'art. Et si l'on tient compte de ces notions essentielles de virtualité et d'acte, on verra que sa solution n'est pas donnée implicitement dans la formule génétique. Elle reste à inventer.

## APPENDICE C

## SUR LE BONHEUR

Quand nous établissions le plan de ce livre, nous avons résolu de ne pas y parler du bonheur. Nous avons nos raisons : le bonheur n'est pas un fait moral, sauf pour la superstition selon laquelle la vertu donne le bonheur, pour l'erreur selon laquelle la recherche du bonheur est un but moral.

Nous n'avons pas changé d'avis. Mais nous avons rencontré plusieurs fois, épisodiquement, l'idée de bonheur. Non pas dans les problèmes de la morale personnelle. En fait le désir d'obtenir ou de protéger son propre bonheur engendre bien des laideurs, en particulier quand il s'agit de pratiquer un petit bonheur tranquille, bourgeois, en refusant de répondre aux grands appels de la conjoncture morale. Mais en morale interpersonnelle il n'en est pas de même. Se consacrer au bonheur d'autrui intervient légitimement dans l'amour. Et le bonheur des hommes peut être conçu comme une œuvre digne d'efforts, avec cette restriction que c'est là une de ces formules génériques dont nous avons vu qu'elles n'appartiennent pas à la pensée instaurative : de telles formules posent des problèmes et n'en proposent pas la solution. Mais la problématique du « que faire ? » peut légitimement envisager ce problème-là. Voilà pourquoi un appendice sur le bonheur nous a paru devoir trouver place ici.

Où est la difficulté ?

Quand on relit tout ce qui a été écrit sur le bonheur et qu'on y joint l'observation des choses humaines, on s'aperçoit qu'il y a sur le bonheur deux thèses distinctes. Et toutes deux sont vraies, c'est ce qui fait difficulté.

La première peut être exprimée en cinq mots :  
« Le bonheur est un tempérament. »

Il y a des gens qui sont heureux naturellement ; c'est parfois une question d'âge : les enfants sont heureux facilement, inconditionnellement. Ils perdent peu à peu avec l'âge la puissance de « faire du bonheur » comme on fait de la rougeole ou de la diphtérie.

Bien sûr, il faut un contenu obvie, cosmique, pour nourrir cette faculté de faire du bonheur, comme il faut à l'organisme du soufre pour faire du pus. Mais un des faits qu'on a vus se développer dans tout notre ouvrage, c'est que la possibilité de faire du bonheur trouve à peu près ses aliments dans tous les apports cosmiques. L'art d'en faire du bonheur, comme l'abeille fait du miel, peut se dégager de toutes les pages de ces études. Mais il faut bien comprendre que le bonheur n'est pas à *chercher*. Il est à *faire* ; et cela par une sorte de chimie intérieure que certains pratiquent spontanément et perpétuellement et qui pour d'autres est un art qui demande attention et savoir esthétique.

Et puis il y a d'autres hommes encore qui ne savent pas et ne peuvent pas faire du bonheur. Ceux-là sont malheureux à la campagne par un beau soir d'été, à côté d'une femme aimée et aimante, exactement comme ils le seraient dans un camp de

prisonniers après sept cent trente jours d'attente vaine de la délivrance. Ce sont des prisonniers à délivrer.

Ceci nous conduit à la seconde thèse : *le bonheur est un art*. Ce qui assurément nous donne son statut esthétique.

Or thèse et antithèse ne sont nullement inconciliables. Si le bonheur est un art, il est naturel que certains êtres humains le pratiquent spontanément sans études et sans efforts comme certains sont musiciens naturellement. La difficulté pratique, c'est que dans ces conditions, on ne peut faire du bonheur pour autrui, comme on fabrique des chaussures ou des gâteaux. L'art du bonheur est un *art d'exécution*, dont quelques-uns ont le talent inné. A ceux qui n'ont pas ce talent, on ne peut donner du bonheur tout fait, tout cuit, comme un plat qu'on n'a plus qu'à leur servir. Il faut leur enseigner la gastronomie du bonheur, si je puis dire. Comme dit le proverbe anglais ; « on peut mener un cheval à l'eau, mais on ne peut pas faire qu'il boive ». Ce qu'on peut donc faire de mieux pour le bonheur d'un autre, c'est de lui faire comprendre la poétique du bonheur, et de la lui faire aimer.



## TABLE DES MATIÈRES



## TABLE DES MATIÈRES

### LIVRE I

#### SUR LE PROJET D'UNE MORALE ESTHÉTIQUE

Chapitre	I. Préambule .....	7
—	II. Position du problème .....	8
—	III. Nécessité d'un renouvellement de la morale .....	10
—	IV. De l'invention en morale....	14

### LIVRE II

#### SOLVUNTUR OBJECTA

Chapitre	I. Exposé des objections .....	19
—	II. Sur le dilettantisme .....	20
—	III. Du dynamisme moral .....	23
—	IV. Art ou science? .....	26

### LIVRE III

#### ONTOLOGIES

Chapitre	I. L'idée d'œuvre .....	33
—	II. De la donnée .....	41
—	III. Données instrumentales .....	43

—	IV. De l'invention .....	45
—	V. De l'appui à recevoir et de la possession des biens .....	47
—	VI. Qu'est-ce que vivre? .....	55
—	VII. Sur les catégories esthétiques .	57

## LIVRE IV

## PROBLÈMES INDIVIDUELS

Chapitre	I. Personnalité .....	67
—	II. Du bon sens .....	69
—	III. De l'orgueil .....	73
—	IV. De la sincérité .....	74
—	V. Le droit au silence .....	76
—	VI. De la liberté.....	80
—	VII. L'idée de devoir .....	85
—	VIII. Arabesques vitales .....	89
—	IX. Sur l'originalité .....	93
—	X. Situations obsidionales .....	95
—	XI. De la rêverie .....	96
—	XII. La journée longue .....	104
—	XIII. Conception dramatique de la vie.....	110
—	XIV. Elle finira .....	116
—	XV. Du désir et de l'admiration .	121
—	XVI. De l'indifférence .....	126
—	XVII. Expériences vitales .....	129
—	XVIII. De l'attitude spectaculaire ..	137
—	XIX. Fidélité et aventure.....	140
—	XX. Ascèses esthétiques .....	141
—	XXI. Les grandes inquiétudes ....	145
—	XXII. La joie et la douleur .....	148
—	XXIII. Péché, remords, innocence...	152
—	XXIV. De la solitude .....	157
—	XXV. Du plaisir. Conclusions du livre IV.....	163

## LIVRE V

## MORALE INTERPERSONNELLE

Chapitre	I. Les évolutions élégantes.....	175
—	II. Formalisme ou bagarre ....	182
—	III. L'homme et son image .....	191
—	IV. Derechef de l'indifférence ...	195
—	V. Des relations interhumaines privilégiées .....	199
—	VI. Des relations interhumaines prédonnées .....	201
—	VII. De l'amour .....	210
—	VIII. L'objection des précieuses ..	223
—	IX. De la virginité .....	227
—	X. Corydon.....	229
—	XI. Du lyrisme .....	233
—	XII. De l'amitié .....	236
—	XIII. Relations d'inégalité .....	239
—	XIV. De l'emploi de la force ....	241
—	XV. De l'envie .....	243
—	XVI. De la haine .....	245
—	XVII. De la médiation.....	248
—	XVIII. De l'autorité .....	249
—	XIX. La trahison du chef .....	255

## LIVRE VI

## QUESTIONS COLLECTIVES

Chapitre	I. Introduction à l'esthétique des collectivités .....	263
—	II. De la beauté des groupes sociaux ou des institutions	265
—	III. D'une société d'hommes li- bres .....	272
—	IV. Des corps constitués .....	275

—	V. Du contrôle .....	278
—	VI. De la profession .....	281
—	VII. De l'ambition .....	288
—	VIII. De l'action instaurative .....	294
—	IX. De la discussion .....	301
—	X. De la politique .....	306
—	XI. De la législation .....	319
—	XII. De l'industrie .....	327
—	XIII. Justice .....	334
—	XIV. L'idée de sanction.....	337
—	XV. Le milieu vital .....	342
—	XVI. De la nature.....	345
—	XVII. De la famille .....	348
—	XVIII. De l'éducation .....	355
—	XIX. Jeunesse.....	362
—	XX. Nationalité.....	368
—	XXI. De la guerre.....	374
—	XXII. Questions de langage .....	379
—	XXIII. Sur les <i>mass-ideas</i> .....	387
—	XXIV. De la science .....	395
—	XXV. De l'histoire .....	400
—	XXVI. De la religion.....	406
—	XXVII. De l'avenir .....	412

## APPENDICES

A.	Liberté et causalité esthétique	421
B.	<i>Fatum genetivum</i> .....	424
C.	Sur le bonheur .....	429

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE  
13 MARS 1975 SUR LES  
PRESSES DE L'IMPRIMERIE  
BUSSIÈRE, SAINT-AMAND (CHER)

— N° d'édit. 735. — N° d'imp. 1839. —  
Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 1975.

*Imprimé en France*

Collection

1018

dirigée par  
Christian Bourgois

---

LISTE ALPHABÉTIQUE  
PAR NOMS D'AUTEURS  
DES  
OUVRAGES DISPONIBLES

---

- abellio** heureux les pacifiques 436<sup>###</sup>  
**adotevi** négritude et négrologues 718<sup>###</sup> (7)  
**aelberts/auquier** poètes singuliers du surréalisme  
et autres lieux 610<sup>###</sup>  
les communistes et la révolution 442<sup>###</sup>  
672<sup>####</sup>
- andrieu** anthologie  
**anthologie** des préfaces  
**anthropologie**  
**et calcul**  
**aragon** 606<sup>####</sup> (7)  
histoire de l'URSS t. I 708<sup>###</sup> t. II 709<sup>####</sup>  
t. III 710<sup>###</sup>  
l'architecte et l'empereur d'assirie 634<sup>###</sup>  
**arrabal** le cimetière des voitures 735<sup>###</sup>  
**arrabal** l'enterrement de la sardine 734<sup>###</sup>  
**arrabal** lettre au général franco 703<sup>###</sup>  
(édition bilingue)  
**arrabal** le panique 768<sup>###</sup>  
**arrabal** viva la muerte (baal babylone) 439<sup>###</sup>  
**artaud** (colloque de cerisy) 804<sup>###</sup>  
**axelos** marx penseur de la technique  
t. I 840<sup>###</sup> t. II 841<sup>###</sup>  
le tribun du peuple 448<sup>###</sup>
- babeuf** de la déception pure manifeste froid 810<sup>###</sup>  
**bailly/buin/** (colloque de cerisy) 805<sup>###</sup>  
**sautreau/velter** l'érotisme 221<sup>###</sup>  
**bataille** le bleu du ciel 465<sup>###</sup>  
**bataille** ma mère 739<sup>###</sup>  
**bataille** madame edwarda, le mort, histoire  
de l'œil 781<sup>###</sup>  
**bataille** chants de la révolution (bilingue) 834<sup>###</sup>
- beck** mercier et camier 692<sup>###</sup>  
**beckett** murphy 551<sup>###</sup>  
**beckett** l'innommable 664<sup>###</sup>  
**beckett** malone meurt 508<sup>###</sup>  
**beckett** watt 712<sup>###</sup>

- béjart** mathilde 786<sup>■</sup>  
**benda** la france byzantine 475<sup>■</sup>  
**bernard** la négresse muette 701<sup>■</sup>  
**biermann** la harpe de barbelés 706<sup>■</sup>  
**bollème** la leçon de flaubert 713<sup>■</sup>  
**boorstin** l'image 622<sup>■</sup>  
**borgès** essais sur les anciennes littératures  
germaniques 507<sup>■</sup>  
**borgès** histoire de l'infamie-histoire  
de l'éternité 184<sup>■</sup>  
**bory** des yeux pour voir, cinéma I 556<sup>■</sup>  
**bory** la nuit complice, cinéma II 686<sup>■</sup>  
**bory** ombre vive, cinéma III 753<sup>■</sup>  
**bory** l'écran fertile, cinéma IV 850<sup>■</sup>  
**boubou hama** le double d'hier rencontre. demain 784<sup>■</sup>  
**boulenger** les romans de la table ronde  
t. I 498<sup>■</sup> t. II 500<sup>■</sup> t. III 502<sup>■</sup>  
**bouyxou** la science-fiction au cinéma 564<sup>■</sup>  
**brassens** la tour des miracles 814<sup>■</sup>  
**breton** arcane 17 250<sup>■</sup>  
**breton** l'art magique\*  
**breton** la clé des champs 750<sup>■</sup>  
**breton** martinique charmeuse de serpents 791<sup>■</sup>  
**bruhat** marx/engels 630<sup>■</sup>  
**buber** moïse 839<sup>■</sup>  
**burroughs** la machine molle 545<sup>■</sup>  
**burroughs** nova express 662<sup>■</sup>  
**burroughs** le ticket qui explosa 700<sup>■</sup>  
**butor** la modification 53<sup>■</sup>  
**butor** passage de milan 505<sup>■</sup>  
**butor** l'emploi du temps 305<sup>■</sup>  
**campan** la cour de marie-antoinette 602<sup>■</sup>  
**carlès/comolli** free jazz/black power 687<sup>■</sup>  
**caron** curé d'indiens 613<sup>■</sup> (7)  
**castoriadis** la société bureaucratique t. I  
les rapports de production en russie 751<sup>■</sup>  
**castoriadis** la société bureaucratique t. II  
la révolution contre la bureaucratie  
806<sup>■</sup>  
**castoriadis** l'expérience du mouvement ouvrier  
t. I comment lutter 825<sup>■</sup>  
**cavanna** cavanna 612<sup>■</sup>  
**certeau** la culture au pluriel 830<sup>■</sup>  
**chandler** lettres 794<sup>■</sup>  
**change** première suite 845<sup>■</sup>  
**chapsal** les écrivains en personne 809<sup>■</sup>  
**charbonnier** entretiens avec claude lévi-strauss 441<sup>■</sup>  
**châtelet** la naissance de l'histoire t. I 819<sup>■</sup>  
**châtelet** la naissance de l'histoire t. II 820<sup>■</sup>  
**châtelet** la philosophie des professeurs 715<sup>■</sup>  
**les chemins**  
**actuels**  
**de la critique**  
**chessex**  
**chevallier**  
**clavel**  
**cluseret/rossel** (cerisy) 389<sup>■</sup>  
la confession du pasteur burg 846<sup>■</sup>  
théâtre comique du moyen âge 752<sup>■</sup>  
la pourpre de judée 451<sup>■</sup>  
1871 la commune et la question  
militaire 536<sup>■</sup>  
la difficulté d'être 164<sup>■</sup>  
poèmes et chansons 683<sup>■</sup>  
(édition bilingue)

cohen les perdants magnifiques 775<sup>####</sup>  
 cohen the favorite game 663<sup>####</sup>  
 cohen l'énergie des esclaves 835<sup>####</sup>  
 (édition bilingue)  
 645<sup>■</sup>  
 copi théâtre 792<sup>■</sup>  
 copi la place rouge 503<sup>■</sup>  
 courtade l'épaulette 797<sup>#####</sup>  
 darien le voleur 586<sup>####</sup>  
 darien  
**de la créativité:**  
**art et science** (cerisy) 697<sup>#####</sup>  
**de l'ethnocide** 711<sup>#####</sup> (7)  
 deleuze logique du sens 747<sup>#####</sup>  
 deleuze présentation de sacher masoch 571<sup>■</sup>  
 demarcy éléments d'une sociologie  
 du spectacle 749<sup>#####</sup>  
 descartes discours de la méthode 1<sup>■</sup>  
 deutscher trotsky t. I 679<sup>#####</sup> t. II 688<sup>#####</sup>  
 djebbar les enfants du nouveau monde 771<sup>####</sup>  
 ducrocq le roman de la matière 471<sup>■</sup>  
 ducrocq le roman de la vie 477<sup>■</sup>  
 duras détruire dit-elle 673<sup>■</sup>  
 duras moderato cantabile 64<sup>■</sup>  
 dylan tarantula 793<sup>■</sup>  
 ehni babylone vous y étiez, nue  
 parmi les bananiers 761<sup>#####</sup>  
 ehni la gloire du vaurien 851<sup>■</sup>  
**eisenstein/migny** mettre en scène 821<sup>■</sup>  
**emmanuelle** t. I 799<sup>#####</sup>  
**emmanuelle** t. II 837<sup>#####</sup>  
**enfance aliénée** 716<sup>■</sup>  
 engels théorie de la violence 698<sup>#####</sup>  
 enzensberger culture ou mise en condition? 783<sup>#####</sup>  
**épistémologie**  
**et marxisme** 666<sup>■</sup>  
 esslin bertolt brecht ou les pièges de l'engagement 625<sup>#####</sup>  
**esthétique**  
**et marxisme** 838<sup>■</sup>  
 ewers mandragore 757<sup>■</sup>  
 feuerbach manifestes philosophiques 802<sup>■</sup>  
 figurations  
 1960-1973  
 flanders 811<sup>■</sup>  
 foucault contes d'horreur et d'aventures 681<sup>■</sup>  
**freud/bullitt** histoire de la folie 169<sup>■</sup>  
 garaudy le président wilson 832<sup>#####</sup>  
 gautier esthétique et invention du futur 576<sup>#####</sup>  
 ginsberg contes fantastiques 823<sup>■</sup>  
 glucksmann kaddish 685<sup>#####</sup> (édition bilingue)  
 goldmann le discours de la guerre 826<sup>#####</sup>  
 gombrowicz structures mentales et création culturelle 831<sup>#####</sup>  
 gombrowicz ferdydurke 741<sup>■</sup>  
 guénon la pornographie 450<sup>■</sup>  
 guérin le symbolisme de la croix 479<sup>■</sup>  
 guillemain de l'oncle tom aux panthères 744<sup>#####</sup>  
 haddad zola, légende et vérité 546<sup>■</sup>  
 haddad l'élève et la leçon 770<sup>■</sup>  
 hamiche le quai aux fleurs ne répond plus 769<sup>■</sup>  
**hampaté ba** le théâtre et la révolution 801<sup>■</sup>  
 hegel l'étrange destin de wangrin 785<sup>#####</sup>  
 herbert la raison dans l'histoire 235<sup>■</sup>  
 hodeir indianité et lutte des classes 677<sup>#####</sup> (7)  
 horowitz les mondes du jazz 509<sup>#####</sup>  
 hurault de yalta au vietnam t. I 788<sup>■</sup> t. II 789<sup>#####</sup>  
 jackson français et indiens en guyanne 690<sup>#####</sup> (7)  
 un siècle de déshonneur 730<sup>■</sup> (7)

- James** la redevance du fantôme 836<sup>###</sup>  
**janvier** pour samuel beckett 796<sup>####</sup>  
**jaspers** introduction à la philosophie 269<sup>###</sup>  
**jaspers** les grands philosophes t. I 349<sup>###</sup> t. II 362<sup>###</sup> t. III 383<sup>###</sup> t. IV 707<sup>####</sup>
- jaulin** la mort sara 542<sup>###</sup>  
**jaulin** gens du soi, gens de l'autre 800<sup>####</sup>  
**jaurès** l'armée nouvelle 463<sup>###</sup>  
**jimenez** adorno art, idéologie et théorie de l'art 759<sup>###</sup>  
**jouve** en miroir 714<sup>###</sup>  
**junger** visite à godenholm 693<sup>###</sup>  
**kane** l'aventure ambiguë 617<sup>###</sup>  
**kessel** les communistes albanais contre le révisionnisme 822<sup>####</sup>
- kessel** le mouvement « maoïste » en france t. I 680<sup>####</sup>  
**kessel** les gauchistes de 89. 456<sup>###</sup>  
**klossowski** la révocation de l'édit de nantes 674<sup>###</sup>  
**klotz** les innommables 780<sup>###</sup>
- korsch/mattick**  
**pannekoek/ruhle** la contre-révolution bureaucratique 760<sup>###</sup>  
**wagne r** allen ginsberg 742<sup>###</sup>  
**kramer** l'homme et ses labyrinthes 729<sup>###</sup>  
**kremer-marietti** le pain et les roses 748<sup>####</sup>  
**kriegel** rapport danois 702<sup>###</sup>  
**kutschinsky** l'homme imaginant, essai de biologie politique 468<sup>###</sup>  
**laborit** l'agressivité détournée 527<sup>###</sup>  
**laborit** tarzan 590<sup>####</sup>  
**lacassin** pour un neuvième art, la bande dessinée 649<sup>####</sup>  
**lacassin** pour une contre-histoire du cinéma 731<sup>###</sup>  
**lapassade** l'entrée dans la vie 660<sup>###</sup>  
**lawrence** éros et les chiens 756<sup>###</sup>  
**leclerc** le t.n.p. de jean vilar 538<sup>###</sup>  
**lénine** la maladie infantile du communisme 61<sup>###</sup>  
**lénine/kautsky** 728<sup>###</sup>  
**lévy** lovecraft 675<sup>###</sup>  
**lewis** le moine 736<sup>####</sup>  
**liou chao-chi** pour être un bon communiste 489<sup>###</sup>  
**litré** 190<sup>####</sup>
- london** l'appel de la forêt 827<sup>####</sup>  
**london** avant adam 816<sup>###</sup>  
**london** les pirates de san francisco 828<sup>####</sup>  
**london** le cabaret de la dernière chance 844<sup>####</sup>  
**london** martin eden 776<sup>####</sup>  
**london** le talon de fer 778<sup>####</sup>  
**london** les temps maudits 777<sup>###</sup>  
**london** radieuse aurore 815<sup>####</sup>  
**london** les vagabonds du rail 779<sup>###</sup>  
**london** le loup des mers 843<sup>####</sup>  
**lovecraft** démons et merveilles 72<sup>###</sup>  
**lovecraft** épouvante et surnaturel 583<sup>###</sup>  
**lupasco** les trois matières 473<sup>###</sup>
- lusson/pérec/roubaud** petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du gè\*
- luxemburg** introduction à l'économie politique 743<sup>####</sup>  
**lyotard** dérive à partir de marx et freud 754<sup>####</sup>  
**lyotard** des dispositifs pulsionnels 812<sup>####</sup>  
**mailler** pourquoi sommes-nous au vietnam? 648<sup>###</sup>  
**malaquais** sören kierkegaard 549<sup>###</sup>  
**malaurie** les derniers rois de thulé 242<sup>###</sup>  
**maldonado** environnement et idéologie 723<sup>###</sup>  
**malson** les enfants sauvages 157<sup>###</sup>  
**mandel** traité d'économie marxiste t. I 428<sup>####</sup>  
**mandel** t. II 430<sup>###</sup> t. III 432<sup>###</sup> t. IV 434<sup>###</sup>  
**marat** les chaînes de l'esclavage 689<sup>####</sup>

marx manifeste du parti communiste 5<sup>00</sup>  
 marx la question juive 412<sup>00</sup>  
 marx critique de l'économie politique 667<sup>000</sup>  
 marx grundrisse t. I l'argent 732<sup>000</sup>  
 t. II le capital 733<sup>000</sup> t. III  
 le capital (suite) 807<sup>000</sup>  
 marx un chapitre inédit du capital 532<sup>00</sup>  
 marx-engels la chine 740<sup>0000</sup>  
 massignon parole donnée 493<sup>000</sup>  
 michelet scènes de la révolution française 727<sup>000</sup>  
 miller jours tranquilles à clichy 798<sup>00</sup>  
 miller lettres à anais nin 764<sup>0000</sup>  
 molnar la contre-révolution 717<sup>000</sup>  
 monod les barjots 579<sup>000</sup>  
 monod un riche cannibale 691<sup>0000</sup> (7)  
 moscovici la société contre nature 678<sup>0000</sup> (7)  
 mury De la révolution culturelle au X<sup>e</sup> Congrès  
 du parti communiste chinois t. I 745<sup>000</sup>  
 t. II 808<sup>000</sup>  
 nabokov nicolaï gogol 629<sup>00</sup>  
 nietzsche ainsi parlait zarathoustra 646<sup>000</sup>  
 nietzsche l'antéchrist 360<sup>00</sup>  
 nietzsche le gai savoir 813<sup>0000</sup>  
 nietzsche par-delà le bien et le mal 46<sup>000</sup>  
 aujourd'hui intensités t. I 817<sup>0000</sup> passion t. II 818<sup>0000</sup>  
 nouveau roman : (cerisy) t. I 720<sup>000</sup> t. II 725<sup>0000</sup>  
 hier aujourd'hui  
 l'obscénité  
 et la pornographie 600<sup>00</sup>  
 ollier la mise en scène 745<sup>0000</sup>  
 oyono chemin d'europe 755<sup>00</sup>  
 oyono le vieux nègre et la médaille 695<sup>00</sup>  
 ortigues cédipe africain 746<sup>0000</sup>  
 palmier présentation d'herbert marcuse 420<sup>00</sup>  
 palmier wilhelm reich, essai sur la naissance  
 du freudo-marxisme 460<sup>00</sup>  
 parmelin l'art et la rose 699<sup>00</sup>  
 parmelin la manière noire 594<sup>000</sup>  
 peignot les jeux de l'amour et du langage 849<sup>000</sup>  
 pélieu jukeboxes 661<sup>00</sup>  
 pélieu tatouages mentholés et cartouches  
 d'aube 790<sup>00</sup>  
 pepys journal 682<sup>000</sup>  
 perlès mon ami, henry miller 719<sup>000</sup>  
 perroux indépendance de la nation 547<sup>00</sup>  
 pinget l'inquisitoire 573<sup>000</sup>  
 la piste rouge 737<sup>0000</sup>  
 poulet études sur le temps humain t. I 721<sup>0000</sup>  
 pound esprit des littératures romanes 521<sup>00</sup>  
 pourquoi  
 la mathématique? 847<sup>0000</sup> (7)  
 psychologie  
 et marxisme 605<sup>00</sup>  
 ratgeb de la grève sauvage à l'autogestion  
 généralisée 847<sup>00</sup>  
 reich la révolution sexuelle 481<sup>000</sup>  
 révolutions  
 informatiques 659<sup>0000</sup>  
 revel pour l'italie 440<sup>00</sup>  
 rezvani les américanoïaques 694<sup>00</sup>  
 rezvani la voie de l'amérique 762<sup>0000</sup>

**ribemont-**  
**dessaignes**  
**ricardou**  
**rioux**  
**robbe-grillet**  
**robbe-grillet**  
**rostand**  
**rougemont**  
**rousseau**  
**rousseau**  
**rousset**  
**rousset**  
  
**roux (de)**  
**roux (de)**  
**roy**  
**sacco/vanzetti**  
**sade**  
**sade**  
**sade**  
**sade**  
**\* sade**  
**\* sade**  
**sade**  
**sade**  
**sade**  
**salmon**  
**samuel**  
**sarraute**  
**scaduto**  
**schaff**  
**segalen**  
**shelley**  
**simon**  
**siniavski**  
**soljénitsyne**  
**soljénitsyne**  
**structuralisme**  
**et marxisme**  
**staline**  
**stéphane**  
**sternberg**  
**sternberg**  
**teilhard**  
**de chardin**  
**thomas**  
**tilton**  
**tilton**  
**tocqueville**  
**todd**  
**topor**  
**tours (de)**  
**tristan**  
**tristan**  
**trotsky**  
**trotsky**  
**trotsky**  
**vaccari**  
**vallès**  
**vertov**  
**vial**  
**vian**  
**vian**  
**vian**

désjà jadis 795<sup>####</sup>  
les lieux dits 722<sup>##</sup>  
révolutionnaires du front populaire 763<sup>####</sup>  
dans le labyrinthe 171<sup>##</sup>  
la maison de rendez-vous 684<sup>####</sup>  
aux frontières du surhumain 8<sup>##</sup>  
l'amour et l'occident 34<sup>####</sup>  
du contrat social 89<sup>####</sup>  
écrits politiques 726<sup>###</sup>  
l'univers concentrationnaire 603<sup>##</sup>  
les jours de notre mort  
t. I\* t. II\* t. III\*  
la mort de céline 421<sup>##</sup>  
gombrowicz 628<sup>##</sup>  
la guerre d'algerie 670<sup>##</sup>  
lettres 654<sup>##</sup>  
les crimes de l'amour 584<sup>###</sup>  
historiettes, contes et fabliaux 408<sup>###</sup>  
les infortunes de la vertu 399<sup>##</sup>  
lettres choisies 443<sup>##</sup>  
justine ou les malheurs de la vertu 444<sup>####</sup>  
les prospérités du vice 446<sup>####</sup>  
la marquise de gange 534<sup>###</sup>  
aline et valcour t. I 636<sup>###</sup> t. II 639<sup>###</sup>  
les instituteurs immoraux 696<sup>####</sup>  
la terreur noire t. I 772<sup>###</sup> t. II 773<sup>###</sup>  
écologie, détente ou cycle infernal 766<sup>####</sup>  
tropismes 604<sup>##</sup>  
bob dylan 803<sup>####</sup>  
introduction à la sémantique 842<sup>####</sup>  
les immémoriaux 335<sup>###</sup>  
frankenstein 219<sup>##</sup>  
le palace 528<sup>##</sup>  
fioubimov ville aimée 824<sup>###</sup>  
une journée d'ivan denissovitch 488<sup>###</sup>  
zacharie l'escarcelle 738<sup>##</sup>  
485<sup>##</sup>  
les bases du léninisme 461<sup>###</sup>  
portrait de l'aventurier 669<sup>####</sup>  
le cœur froid 758<sup>###</sup>  
toi ma nuit<sup>###</sup>  
  
la place de l'homme dans la nature 33<sup>##</sup>  
portrait de l'artiste en jeune chien 668<sup>###</sup>  
les f.t.p. 529<sup>###</sup>  
la révolte vient de loin 671<sup>####</sup>  
de la démocratie en amérique 111<sup>###</sup>  
les paumés 767<sup>##</sup>  
four roses for lucienne\*  
histoire des francs 515<sup>###</sup>  
le dieu des mouches 860<sup>####</sup>  
vie, œuvres mêlées 782<sup>####</sup>  
terrorisme et communisme 128<sup>###</sup>  
cours nouveau 665<sup>###</sup>  
littérature et révolution 553<sup>####</sup>  
théologie et révolution 539<sup>###</sup>  
l'insurgé 23<sup>##</sup>  
articles, journaux, projets 705<sup>####</sup>  
chateaubriand et le temps perdu 653<sup>##</sup>  
l'automne à pékin 208<sup>###</sup>  
cantilènes en gelée 517<sup>##</sup>  
chroniques de jazz 642<sup>###</sup>

vian	l'écume des jours 115 <sup>mm</sup>
vian	en avant la zizique 589 <sup>m</sup>
vian (sullivan)	elles se rendent pas compte 829 <sup>mm</sup>
vian (sullivan)	et on tuera tous les affreux 518 <sup>mm</sup>
vian	je voudrais pas crever 704 <sup>m</sup>
vian	les fourmis 496 <sup>mm</sup>
vian	le loup garou 676 <sup>mm</sup>
vian	textes et chansons 452 <sup>mm</sup>
vian	théâtre t. I 525 <sup>mm</sup> t. II 632 <sup>mm</sup>
vian	trouble dans les andains 497 <sup>mm</sup>
vian	les vies parallèles 453 <sup>mm</sup>
villermé	état physique et moral des ouvriers 582 <sup>m</sup>
weber	le savant et le politique 134 <sup>m</sup>
weil	la pesanteur et la grâce 2 <sup>m</sup>
weil	leçons de philosophie 317 <sup>mm</sup>
le western	327 <sup>mm</sup>
wiener	cybernétique et société 569 <sup>mm</sup>
wittig	l'opoponax 552 <sup>m</sup>
wormser-migot	l'ère des camps 774 <sup>mm</sup>
young	voyages en france 513 <sup>mm</sup>
zeraffa	la révolution romanesque 724 <sup>mm</sup>

(7) série dirigée par Robert Jaulin.

\* interdit à la vente aux mineurs de moins de 18 ans, à l'exposition et à l'affichage.

## Collection Bibliothèque

dirigée par Olivier de Magny

**1018**

maurice scève	œuvres poétiques complètes t. I t. II
custine	alloys
balzac	
baudelaire	
barbey d'aurevilly	sur le dandysme
diderot	essai sur les règnes de claudé et de néron t. I t. II
saint ignace	
de loyola	les exercices spirituels
louis-claude	
de saint-martin	l'homme de désir