

**CIHM
Microfiche
Series
(Monographs)**

**ICMH
Collection de
microfiches
(monographies)**



Canadian Institute for Historical Microreproductions / Institut canadien de microreproductions historiques

© 1994

Technical and Bibliographic Notes / Notes techniques et bibliographiques

The Institute has attempted to obtain the best original copy available for filming. Features of this copy which may be bibliographically unique, which may alter any of the images in the reproduction, or which may significantly change the usual method of filming, are checked below.

L'Institut a microfilmé le meilleur exemplaire qu'il lui a été possible de se procurer. Les détails de cet exemplaire qui sont peut-être uniques du point de vue bibliographique, qui peuvent modifier une image reproduite, ou qui peuvent exiger une modification dans la méthode normale de filmage sont indiqués ci-dessous.

- Coloured covers/
Couverture de couleur
- Covers damaged/
Couverture endommagée
- Covers restored and/or laminated/
Couverture restaurée et/ou pelliculée
- Cover title missing/
Le titre de couverture manque
- Coloured maps/
Cartes géographiques en couleur
- Coloured ink (i.e. other than blue or black)/
Encre de couleur (i.e. autre que bleue ou noire)
- Coloured plates and/or illustrations/
Planches et/ou illustrations en couleur
- Bound with other material/
Relié avec d'autres documents
- Tight binding may cause shadows or distortion
along interior margin/
La reliure serrée peut causer de l'ombre ou de la
distorsion le long de la marge intérieure
- Blank leaves added during restoration may appear
within the text. Whenever possible, these have
been omitted from filming/
Il se peut que certaines pages blanches ajoutées
lors d'une restauration apparaissent dans le texte,
mais, lorsque cela était possible, ces pages n'ont
pas été filmées.

- Coloured pages/
Pages de couleur
- Pages damaged/
Pages endommagées
- Pages restored end/or laminated/
Pages restaurées et/ou pelliculées
- Pages discoloured, stained or foxed/
Pages décolorées, tachetées ou piquées
- Pages detached/
Pages détachées
- Showthrough/
Transparence
- Quality of print varies/
Qualité inégale de l'impression
- Continuous pagination/
Pagination continue
- Includes index(es)/
Comprend un (des) index
- Title on header taken from: /
Le titre de l'en-tête provient:
- Title page of issue/
Page de titre de la livraison
- Caption of issue/
Titre de départ de la livraison
- Masthead/
Générique (périodiques) de la livraison

Additional comments: / Page 24 comporte une numérotation fautive : p. 2.
Commentaires supplémentaires:

This item is filmed at the reduction ratio checked below/
Ce document est filmé au taux de réduction indiqué ci-dessous.

10X	12X	14X	16X	18X	20X	22X	24X	26X	28X	30X	32X
				/							

The copy filmed here has been reproduced thanks to the generosity of:

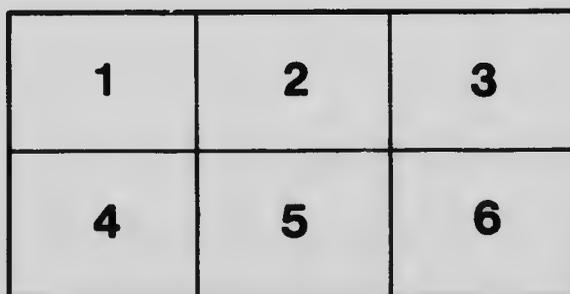
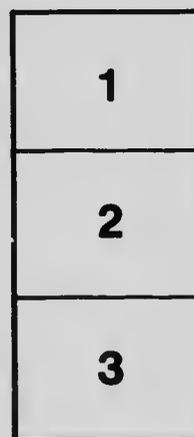
National Library of Canada

The images appearing here are the best quality possible considering the condition and legibility of the original copy and in keeping with the filming contract specifications.

Original copies in printed paper covers are filmed beginning with the front cover and ending on the last page with a printed or illustrated impression, or the back cover when appropriate. All other original copies are filmed beginning on the first page with a printed or illustrated impression, and ending on the last page with a printed or illustrated impression.

The last recorded frame on each microfiche shall contain the symbol \rightarrow (meaning "CONTINUED"), or the symbol ∇ (meaning "END"), whichever applies.

Maps, plates, charts, etc., may be filmed at different reduction ratios. Those too large to be entirely included in one exposure are filmed beginning in the upper left hand corner, left to right and top to bottom, as many frames as required. The following diagrams illustrate the method:



L'exemplaire filmé fut reproduit grâce à la générosité de:

Bibliothèque nationale du Canada

Les images suivantes ont été reproduites avec le plus grand soin, compte tenu de la condition et de la netteté de l'exemplaire filmé, et en conformité avec les conditions du contrat de filmage.

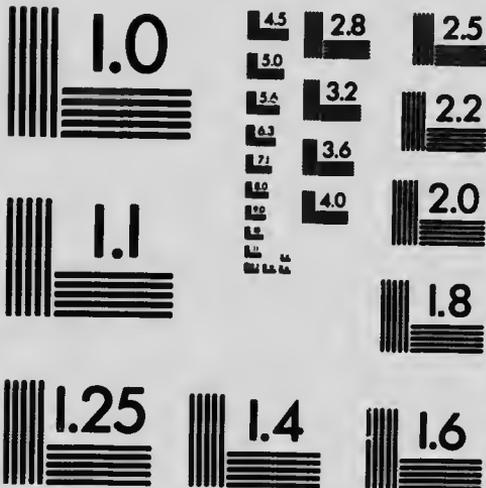
Les exemplaires originaux dont la couverture en papier est imprimée sont filmés en commençant par le premier plat et en terminant soit par la dernière page qui comporte une empreinte d'impression ou d'illustration, soit par le second plat, selon le cas. Tous les autres exemplaires originaux sont filmés en commençant par la première page qui comporte une empreinte d'impression ou d'illustration et en terminant par la dernière page qui comporte une telle empreinte.

Un des symboles suivants apparaîtra sur la dernière image de chaque microfiche, selon le cas: le symbole \rightarrow signifie "A SUIVRE", le symbole ∇ signifie "FIN".

Les cartes, planches, tableaux, etc., peuvent être filmés à des taux de réduction différents. Lorsque le document est trop grand pour être reproduit en un seul cliché, il est filmé à partir de l'angle supérieur gauche, de gauche à droite, et de haut en bas, en prenant le nombre d'images nécessaire. Les diagrammes suivants illustrent la méthode.

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART

(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)



APPLIED IMAGE Inc

1653 East Main Street
Rochester, New York 14609 USA
(716) 482 - 0300 - Phone
(716) 288 - 5989 - Fax

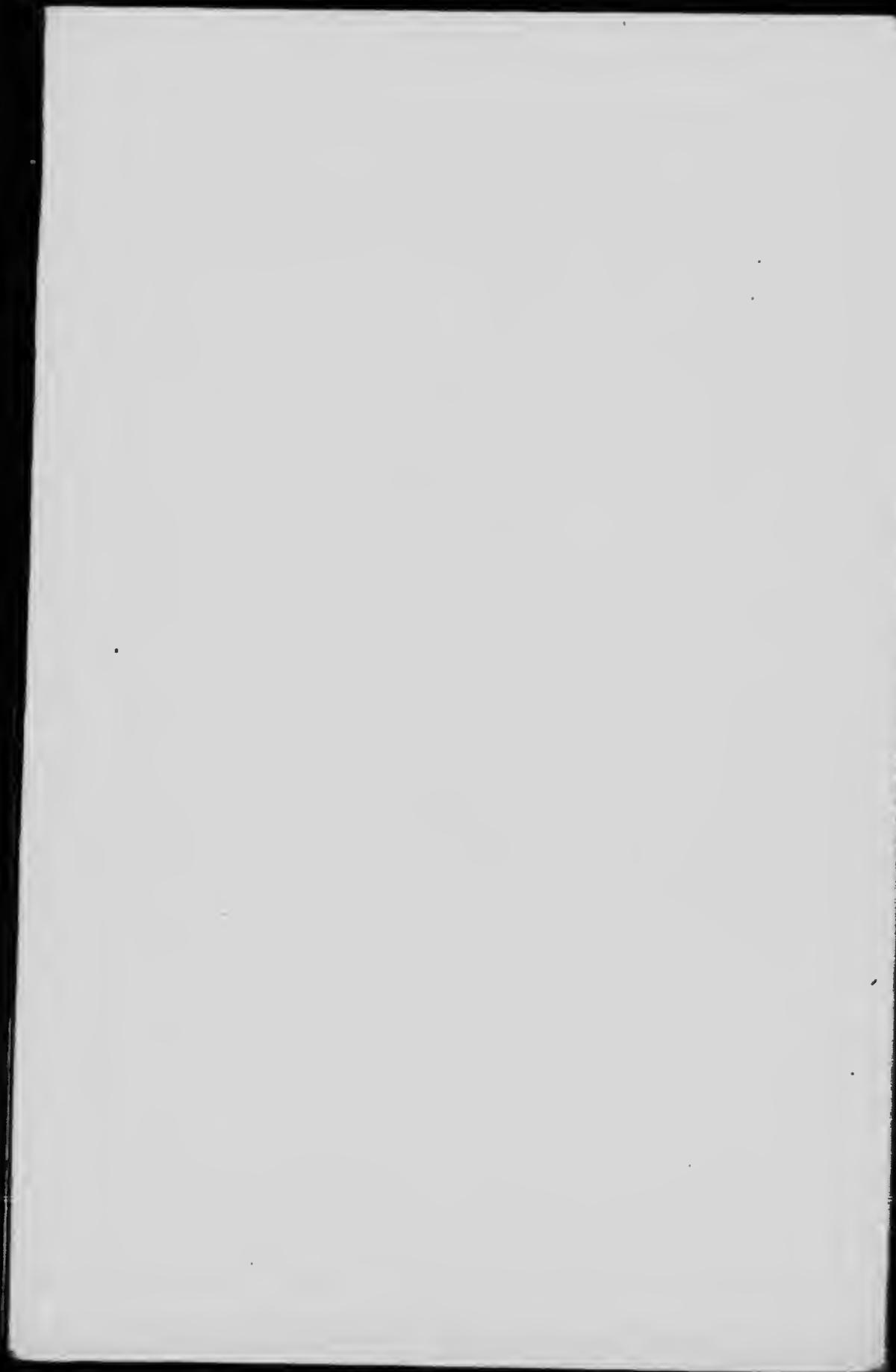
R. P. FR. VALENTIN - M. BRETON,
O. F. M.

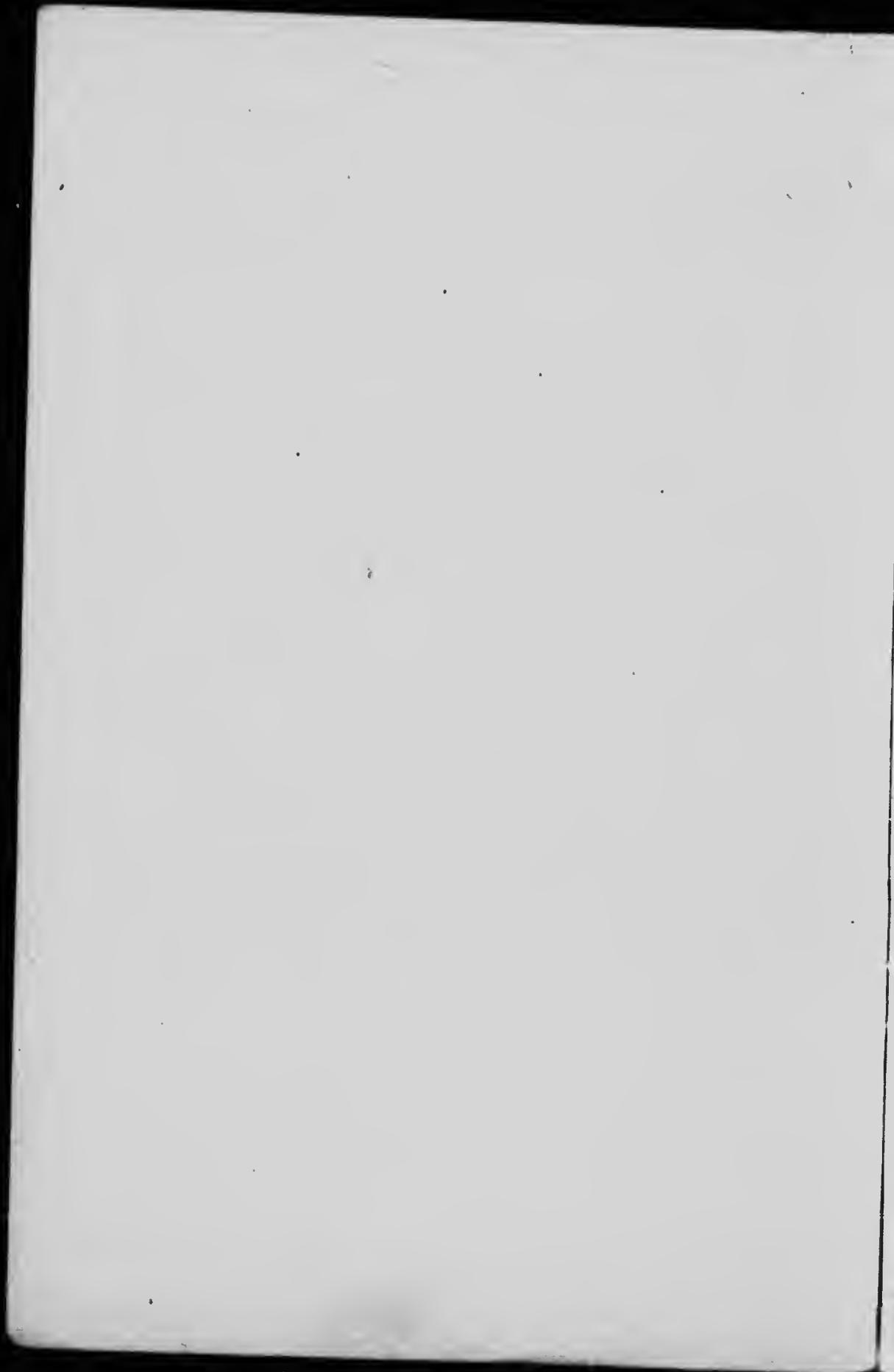
DU SUJET
DANS L'OEUVRE D'ART



N. 7560
B74

ÉDITION DU *DEVOIR*
MONTREAL
1918





R. P. FR. VALENTIN - M. BRETON,
O. F. M.

DU SUJET
DANS L'OEUVRE D'ART



ÉDITION DU *DEVOIR*
MONTRÉAL
1918

N 7560

394

DU SUJET

DANS L'ŒUVRE D'ART

Il fut de mode, dans certains cénacles où l'on poussait à l'absurde les sophismes originels du romantisme, de professer que le sujet n'avait dans l'oeuvre d'art qu'une importance au plus secondaire et parfois nulle. Aux yeux de ces esthètes la facture seule comptait, et délibérément l'artiste digne de ce nom devait subordonner le sujet à l'exécution : c'est-à-dire que l'écrivain devait se préoccuper avant tout, non de dire quelque chose, mais de bien dire; le peintre non de représenter quoi que ce fût, mais de bien peindre; et l'architecte, non de rien bâtir, mais de suivre un style.

Les non-initiés, qu'on nommait *philistins* et *bourgeois* quand ils appartenaient au public, *classiques* et *pompiers* quand ils étaient du métier, se demandaient et demandaient comment on pouvait dire bien ce qu'on ne disait pas; et bien peindre si l'on ne peignait rien; et suivre un style si l'on ne bâtissait. A une aussi

naïve question; lesdits esthètes ne répondaient qu'en haussant les épaules; ils renvoyaient ces profanes à telles oeuvres de maître, où *à leur dire* le sujet avait été complètement négligé et qui n'en étaient pas moins des chefs-d'oeuvre.

Admettaient-ils du moins que l'habileté technique remplaçât tout le reste et que le plus habile praticien fût le plus grand artiste? que, par exemple, le plus prestigieux virtuose méritât la maîtrise en musique, et en peinture le plus expert assortisseur de nuances... Non, ils ne l'admettaient pas, quoique en bonne logique ils eussent dû le faire. Mais le bon sens, même outragé, garde certains droits sur ses violateurs.

Ils refusaient la conséquence d'un principe qu'ils avouaient. Peut-on supposer l'héroïcité d'une vertu, sans un acte de cette vertu que l'héroïcité revête de splendeur, et même sans un objet où se termine l'acte? Par exemple un acte éclatant de patriotisme sans quelque nécessité de la patrie, et sans une patrie? Un acte d'incomparable bienfaisance sans un bénéficiaire?... Un acte sans objet, un acte sans motif et pourtant splendide, voilà ce que demandaient les théoriciens du romantisme agonisant. Or des actes sans objet, ni motif, ni cause, on en trouve, mais parmi les fous. C'est même à de tels actes que nous discernons les aliénés des gens de bon sens. La splendeur ne les revêt pas: elle ne hante pas les "petites maisons".

L'épithète *splendide* peut s'appliquer à la vertu héroïque. L'héroïcité est le splendeur du bien. Tandis que l'art n'est même pas la splendeur du beau: il n'est qu'un rayonnement, une expression de cette splendeur.

Car voici le fondement philosophique de la question du sujet dans l'art: *L'art est dans l'expression*. Or toute expression est l'expression de quelque chose. Cela ne va pas à dire que toute expression est artistique: il existe sans doute des objets tels que leur expression ne pourra jamais être splendide. Mais tout art doit exprimer un objet et l'exprimer avec splendeur. C'est là son essence et sa fonction.

Tous nous avons vu passer sur une physionomie—même ingrate—, une flamme, un rayon, un reflet d'amour, ou de haine ou de terreur qui l'a transformée. Le visage a changé *d'expression*; il a pu devenir tragique, noble, splendide. Voilà l'oeuvre de l'art; transfigurer son objet;... mais on imagine vainement l'éclat de la piété ou du bonheur sans un visage qu'il anime et qu'il exalte.

Nous nous proposons de rassembler en quelques pages les notions d'esthétique concernant *le sujet dans l'oeuvre d'art*. Certains faits récents, petits mais significatifs, nous ont appris que la question reste actuelle. Les traités d'esthétique sont rares et peu lus; parmi ceux qui comptent, règne une philoso-

phie incohérente, négative des principes fonciers de l'art. Ici comme ailleurs les vérités fondamentales sont niées par les uns, oubliées par les autres, ignorées souvent de ceux qui prétendent instruire l'opinion et qui, faute de soupçonner que le monde ait pu commencer avant eux, négligent d'ajuster leur savoir personnel sur les enseignements de la tradition. Il ne sera pas inopportun de nous rappeler ces enseignements antiques et bien fondés.



I

Nous ne pouvons entrer en matière sans relever la confusion où tombent ceux qui prennent pour sujet de l'oeuvre d'art ce qui n'en est que l'occasion, la circonstance originai-re. La distinction n'est pas vaine, comme on va voir, puisque d'une part elle permet de réfuter le sophisme qui oppose l'oeuvre belle à l'oeuvre utile; et d'autre part d'évincer la prétendue supériorité de l'exécution sur le sujet.

C'est un sophisme, disons-nous, d'opposer l'oeuvre d'art à l'oeuvre d'utilité. Le discernement entre oeuvre et oeuvre se fonde, non sur leur valeur *d'affectation*, mais sur leur valeur *d'expression*. Première application du principe posé.

Utilité n'inclut pas beauté, certes. Mais beauté n'exclut pas utilité, au contraire. Citez-moi une oeuvre d'art incontestée qui n'ait d'abord été conçue comme oeuvre utile ? Retenons pour le moment tel poème amorphe ou telle informe ébauche dont on discutera longtemps s'ils sont la gageure d'un narquois, le coup de trombone d'un bateleur, ou l'avorton d'un dément. Nommez-moi, par exemple, la 3e des *Philippiques* grecques; ou les *Verrines* ;

ou les *Oraisons funèbres* des deux Henriette; ou quelque autre monument de l'éloquence humaine. Qui les a suscités? Un besoin spéculatif d'aligner de belles périodes, d'assembler des mots sonores?... ou l'intérêt vital de la cité, l'intérêt majeur des âmes, d'un mot: l'utilité?

S'il vous plaît de rapprocher de l'éloquence l'architecture, puisqu'elles occupent chacune un des sommets de l'art, ne faut-il pas convenir que l'utilité, plus qu'une décision de bâtir, a érigé des temples tels que le *Parthénon* ou *Notre-Dame de Paris*; des palais comme le *Palazzo Vecchio* de Florence, ou le *Château de Versailles*...

L'art est venu, parce que l'architecte était génial et digne du sujet, mais comme *l'expression* d'un besoin antérieurement senti. Offrez le même sujet à un artiste inférieur, l'art fuira, parce que le besoin sera mal exprimé. Ce n'est pas une question d'exécution, mais de conception; et le principe s'appliquera tout aussi exactement à un bibelot d'étagère qu'à une cathédrale: L'art est dans l'expression splendide du sujet.

A l'opposite — la vérité marche entre deux erreurs — se trouvent ceux qui subordonnent le sujet à l'exécution; et qui objectent, par exemple, que la victoire nous est complètement indifférente que commémore la glorieuse *Acéphale de Samothrace*; et qu'il suffit du merveilleux envol de la statue pour

nous émouvoir. Vous confondez l'occasion avec le sujet; et moyennant cette confusion, vous dites: le sujet nous étant inconnu, c'est l'exécution qui nous passionne. Non; nous ignorons l'occasion, mais le sujet nous est parfaitement révélé par l'oeuvre: c'est une victoire, ce ne peut être qu'une victoire, c'est *la Victoire*. Voilà pourquoi, toute mutilée qu'elle est, la statue nous émeut; voilà pourquoi son essor nous soulève:

Ma chair douloureuse est rivée au sol !
J'en pleurais de honte...
J'ai frémi d'orgueil d'avoir vu ton vol
Qui passe et qui monte.

Et voici mon âme : Emporte-la moi
Vers tes nobles causes ;
Je veux savourer la gloire ou l'effroi
Des apothéoses...

D'ailleurs, il n'y a pas à dire : "Le sujet, le sujet..." d'un côté — et d'un autre côté: "La facture, l'exécution..." comme si l'un était séparable de l'autre. Le tort des théories incomplètes est de diviser ce qui essentiellement ne subsiste qu'uni.

La théorie la plus adéquate et compréhensive des beaux-arts, accordée aux principes généraux de la philosophie de l'être, professe qu'il doit exister entre l'art qui est l'expression et la chose exprimée qui est le sujet une unité substantielle; analogue à celle de l'âme avec le corps: l'unité de la forme et de la matière.

La pensée s'incarne dans la proposition verbale et forme avec elle un tout organique. La période, la phrase n'est pas pour l'assertion qu'elle manifeste un vêtement plus ou moins habilement ajusté, une parure plus ou moins élégante; elle en est comme une incarnation. Dans le style vivant des maîtres une modification du style ne va pas sans une mutilation de la pensée; l'une fait corps avec l'autre. L'étude des manuscrits d'un Pascal, d'un Bossuet, d'un Veillot, montre avec évidence que toute retouche de l'expression tend d'abord à préciser l'idée; sauf bien entendu, car il faut éviter tout excès, certaines retouches de détail visant le rythme et le coloris. M. A. Albalat, qui me paraît ne pas l'avoir comprise, donne de cette tendance des corrections d'intéressants exemples dans un de ses ouvrages sur le style. (1)

Cette théorie, pratiquée par les maîtres, présentée par Joubert au dire du P. Gratry (*Sources*, I. 1-3), a été définitivement établie par Ernest Hello (*L'Homme*, III, 1. Le style) et vulgarisée par le P. Longhaye (*Théorie des Belles-Lettres*). Elle ne laisse guère place aux fantaisies de l'*écriture artiste*, formule littéraire de l'*art pour l'art*; elle proscrit également le culte de l'ex-

(1) Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains. Paris-Colin, 1903.

pression pour elle-même dans toutes les manifestations de l'art humain. Si la parole n'est que le corps de la pensée, et si de même le verbe de l'homme s'incorpore ou s'incarne dans son expression éloquente, plastique, musicale, il ne peut exister d'art indépendant de son sujet; à moins qu'à cet art prétendu on ne donne pour emblème un beau vêtement qui n'accommoderait personne et qu'on admirerait, inutilement suspendu à un porte-manteau.

Un tel emblème est un contre-idéal. Tant pis pour ceux qui s'y rattachent! La sculpture est l'art qui par nature s'en éloigne le moins. Elle ne montre que des corps sans âme; c'est pourquoi parmi les arts du dessin elle tient la dernière place. Encore cesserait-elle d'être un art, si elle ne laissait rayonner, à travers l'attitude du corps et par la physionomie, la splendeur de l'âme humaine et de la vie.

Peut-être dira-t-on que s'il est facile de saisir l'application de ce principe en littérature, il n'en ira pas de même en peinture ni surtout en musique. Et ce sera sans doute à tort. Toutefois plaçons ici une observation de portée générale. Pour juger d'une oeuvre d'art — comme pour juger de quoi que ce soit — la compétence est nécessaire. Il y faut plus que l'instinct naturel, ce goût spontané du beau qu'on appelle "sens esthétique". Déjà quand il s'agit de goûter certai-

nes productions artistiques, ce sens esthétique tout seul se montre insuffisant ; il a besoin d'être affiné par une culture spéciale, et pour ainsi dire initié. A plus forte raison si l'on veut non seulement goûter, mais juger.

En littérature, en peinture, l'illusion de la compétence est commune; mais on en voit qui se prononcent avec autant d'assurance sur une oeuvre de musique ou d'architecture que sur un discours ou sur un sonnet.

Laissons donc les musiciens décider si dans telle composition de leur art l'expression du sujet en rend la plénitude et la splendeur. Et serrant de plus près notre matière, examinons ce que doit être le sujet dans l'oeuvre d'art.



II

Tout sujet, digne de ce nom et digne de l'art, implique un drame ; et le drame comporte essentiellement trois phases, que la vieille rhétorique classique a nommées l'exposition, le noeud et le dénouement ; si l'on préfère des mots de même radical et correspondant aux idées modernes, on dira : la thèse (ou mieux l'hypothèse), l'antithèse et la synthèse. Ces trois moments du drame reproduisent simplement la démarche naturelle de l'esprit devant un objet quelconque ; et aussi se retrouvent dans la majeure, la mineure et la conclusion du raisonnement. La perception d'une donnée nouvelle provoque un conflit de celle-ci avec les acquêts antérieurs ; et le conflit se résoud par la réduction, la coordination de l'une aux autres. De même, ces trois attitudes successives (2) de l'esprit constituent la charpente plus ou moins apparente, simple ou complexe, de l'oeuvre d'art. Par exemple, dans le

(2) Il importe peu que le dramaturge débute par l'intrigue, quitte à revenir en arrière pour exposer son dessein.

drame classique, cornélien, la thèse pose un *devoir*, généralement l'honneur; auquel forme antithèse un *obstacle*, l'amour; et la lutte se termine en synthèse soit par conciliation, soit par subordination; et en ce dernier cas la leçon est plus haute. (3)

Inutile, je crois, d'insister. Ajoutons, toutefois, pour prévenir une objection, que les trois parties du drame n'exigent pas nécessairement un développement égal, pourvu qu'il soit proportionnel et équilibré. Tantôt l'expression sera longue, et tantôt le conflit. Le dénouement parfois peut tenir dans un mot. Enfin le drame lui-même, par les arts plastiques, est montré *en raccourci*.

Une peinture, une sculpture, ne plaisent pas, en effet, à moins de présenter le point pathétique, le moment psychologique du fait qu'ils expriment; l'instant où l'esprit peut rétablir les antécédents, prévoir les conséquences, et donc être saisi par le drame qui se joue sous son regard.

Un portrait, un paysage, n'échappent à cette nécessité qu'en s'excluant du domaine artistique.

On dit, il est vrai : *l'art ornemental*. Mais, privé des éléments

(3) Le drame romantique, et c'est là sa différence profonde d'avec le classique, sacrifie le devoir à la passion; la synthèse s'y fait par dépréciation contre l'injustice du sort et des lois.

qu'il emprunte aux formes vivantes, l'art ornemental est-il bien un art ? Il a atteint sa perfection parmi les Arabes et les Persans ; on sait que le Coran leur interdit toute reproduction d'être animé, coupant court par cette défense aux retours d'idolâtrie. Les artistes musulmans ont remplacé le sujet défendu par des enroulements et déroulements sans fin — non point sans harmonie — de lignes de diverses tonalités ; ou par l'évolution des couleurs fondamentales, selon la gamme de leurs nuances juxtaposées ou fondues.

C'est joli, gracieux, sans aucun doute ; cela plaît à l'oeil, mais non pas indéfiniment. Et il faut renoncer à voir dans l'arabesque l'idéal de l'art. L'art doit vivre et se renouveler ; la possibilité de compositions de ce genre est mathématiquement limitée ; la loi du nombre conduit fatalement un tel art au procédé, à l'immobilité, à la mort.

Qui sait pourtant s'il n'est personne qui soit tenté de transposer en musique les formules picturales des musulmans ? Le jeu est possible. Les sons et les couleurs développent un parallélisme que l'on peut poursuivre jusqu'en d'infimes détails. Chacun du moins sait en gros que la gamme sonore et la gamme colorée se composent de sept notes et qu'on trouve en chacune d'elles, à des intervalles constants et corrélatifs, trois tons fondamentaux qui se résolvent dans l'accord parfait, — ou

ce qui fut l'accord parfait —. Ceux qu'intéresseraient ces analogies les verront étudiées par le P. Gratry (*Philosophie du Credo* (1864), dialogue 3e, p. 99) (4). Il suffit à notre dessein de rappeler le fait. Un harmoniste pourrait donc écrire de la musique *ornementale*, et renonçant au sujet, développer — je suppose — diatoniquement ou chromatiquement la série des accords d'un ton. L'intérêt d'un tel essai ne durerait que peu. L'oreille éprouverait bien vite le besoin de suivre dans ce bruit harmonieux un dessin qui coordonnât ses sensations et n'en trouvant point, elle se dégoûterait, comme l'oeil se rebute à chercher dans l'arabesque un thème qui le fixe. Elle réclamerait un drame. Toutefois ce drame devra répondre au caractère de la musique. Tout à l'heure nous parlions aussi de drame à propos de paysage. Le mot est juste, et c'est exactement que H. F. Amiel a pu écrire: *Un paysage est un état d'âme*. Selon le contexte, cette sentence signifie qu'un paysage établit dans celui qui le contem-

(4) Cfr. Cependant: Ch. Lacouture, S.J. *Esthétique fondamentale* (Paris, Retaux, 1900.) *Appendice II. Classification*, p. 401, où l'auteur discute l'analogie. N'ayant pas à aborder dans cette étude les questions traitées par l'esthétique fondamentale, je renvoie volontiers à cet ouvrage, excellemment pensé, malgré certaines longueurs voulues par symétrie.

ple un état d'âme déterminé. Il en est rigoureusement ainsi d'une composition musicale. Elle tend à provoquer un état d'âme.

Le but de la musique n'est pas d'exprimer la pensée; l'expression de la pensée ressortit à l'éloquence — au sens large du mot —. Un musicien, et semblablement un peintre, qui prétend exprimer une pensée dans une composition de son art, *fait* — selon le très juste mot courant — *de la littérature*, non pas de la musique ou de la peinture.

La musique émeut dans l'homme les facultés sensibles; elle procède du sentiment ou le manifeste. Tandis que la parole est ordonnée à exprimer la pensée — et non peut-être toute la pensée, mais ce qui en est humainement exprimable; la musique, exclamation modulée, exprime ce qui est au-dessous de la pensée, irréductible à la pensée: le sentiment pur.

Encore faut-il, puisque nous parlons d'oeuvre d'art, et non de la production d'un bruit harmonieux, qu'on trouve dans la composition musicale coordination du son et du rythme, diversité et unité, adéquation du sujet à son expression, et finalement moralité.

Entendons-nous sur ce mot: la musique n'a pas à prêcher; la pensée n'est pas de son domaine et l'on n'attend pas d'elle qu'elle inspire la haine du vice, l'amour de la vertu, et cette crainte de Dieu qui est le commencement de la sagesse.

Mais exercice de facultés humaines, elle est assujettie aux lois générales de l'humaine activité, soumise à la Loi de Dieu. Ayant une influence très grande sur les passions de l'homme, elle se doit de tendre *en définitive* à leur intégration dans l'ordre supérieur de la raison et de la charité.

Si, pour l'intérêt dramatique de son oeuvre, le compositeur a éveillé dans l'âme de son auditeur des émotions désordonnées, il obéira à la loi de toute vie, aux exigences de l'art comme à la règle des moeurs, en apaisant cette âme dans un finale compréhensif et, disons le mot qui rattachera cette démonstration à son point de départ : synthétique (5).

SCOLIES

Restent à élucider quelques difficultés particulières dont l'explication a été différée jusqu'ici.

On a sans doute compris que nous n'appelions pas oeuvre d'art toute production littéraire, plastique, musicale, mais seulement celle que caractérisait l'adéquation d'un sujet et d'une expression splendide. A la splendeur de l'ex-

(5) On a parlé ici de musique pure. Celle qui est unie à des paroles à titre d'accompagnement se subordonne à elles, même si d'un point de vue absolu elle leur est supérieure. Le fait ne se vérifie pas seulement dans l'opéra.

pression, il importe que l'artiste connaisse parfaitement le langage dont il use, verbal, coloré ou sonore et les ressources de son *métier*. La virtuosité, prise dans le sens d'habileté consommée — au moins technique —, la virtuosité n'est pas la maîtrise ; mais la maîtrise exige impérieusement la virtuosité.

Nous excluons donc du domaine artistique les oeuvres qui pèchent par défaut de sujet ou de facture ou de l'un et l'autre. Mais on pourrait reprocher à cette exclusion d'atteindre, par delà les acrostiches, les vers libres, les barbouillages des amateurs, certaines oeuvres vraiment dignes du grand art : des récits, des descriptions... Ce n'est qu'en apparence. Car ou de telles pièces sont des épisodes dans une oeuvre considérable — comme un panneau décoratif dans un palais ; et alors il faut les apprécier dans leur ensemble ; ou bien elles portent en elles-mêmes leurs deux éléments matériel et formel : un sujet complet, une exécution parfaite.

Il faut en revenir là, sinon nous ne discernerions plus un portrait d'une photographie, un récit d'un fait-divers, un monument d'une maison de rapport.

Ce dernier mot suggère une question : En architecture, où trouver le drame ? Dans le conflit entre l'esprit et la matière. Celui-là contraint celle-ci à signifier son dessein.

La synthèse s'opère dans la convergence des lois de la matière vers l'exécution de la pensée du maître. La pesanteur qui contrariait la volonté humaine concourt maintenant à la stabilité de son oeuvre ; et l'élan des arceaux gothiques symbolisera durant des siècles l'effort de l'âme qui se dégage de la terre pour s'envoler vers Dieu.

On relèvera dans cette étude, assez longue pour n'être pas étendue davantage, les chefs de condamnation de l'art pour l'art.

I. L'art est dans l'expression. Or l'expression étant d'une chose exprimée, il est puéril de cultiver l'expression en soi, sans égard à la chose qu'elle exprime. Et d'autre part, expression et pensée ne formant qu'un tout, l'expression n'ayant de valeur que dans son adéquation à la pensée, il est impossible de mépriser celle-ci en prétendant exalter celle-là. L'art pour l'art se représente l'expression comme un vase vide, apte à se remplir de n'importe quoi. C'est son illusion. Dans l'art, c'est le parfum qui crée son vase.

II. Du moment qu'il s'adresse aux hommes, qu'il provoque, excite ou apaise leurs pensées et leurs sentiments, qu'il influe sur leurs passions, l'art est soumis à la loi morale. Comme toute créature il s'ordonne à la fin dernière de l'homme.

III

Après avoir considéré l'expression dans son rapport avec le sujet et déterminé ce que doit être le sujet, essayons d'étudier l'intégration de l'expression au sujet: c'est à proprement parler la genèse de l'oeuvre d'art.

Bien des erreurs sont commises à propos de l'expression; bien d'autres à propos du sujet; les plus grosses méprises naissent en ce lieu. C'est ici que se greffe la vaine querelle suscitée par le romantisme et ses succédanés contre l'art classique.

Pour fixer nos idées, supposons qu'un maître est à l'oeuvre devant nous, et que l'effort de son esprit nous est découvert. Quelle est sa préoccupation ?

Sa pensée? Non. Il la connaît, il l'a longuement méditée, il en distingue les tenants et aboutissants; il la voit, il la possède; elle est lui-même. C'est en quelque façon *soi* qu'il projette sur son papier, sur sa portée, sur sa toile, dans son bloc de glaise. Sa pensée n'est donc pas le terme de son effort.

Est-ce l'expression? Nullement. De même qu'il possède sa pensée, il

possède aussi son métier, la pratique de son art ; il en sait les richesses, les ressources, les limites. La virtuosité technique est pour lui une servante docile, attentive, prévenante, qui offre à sa maîtrise, à l'instant qu'il en a besoin, le mot, la sonorité, la nuance désirables.

L'artiste pourrait répéter, de cette auxiliaire de sa pensée, ce que le poète a écrit d'une idéale épouse :

Ta présence discrète humblement s'indécise ;
Mais tu sais deviner la minute précise
Où mes yeux en détresse allaient te désirer.

(A. RIVOIRE.)

"Comment rendrai-je ceci ?" se demande le peintre. Et c'est les yeux sur son modèle qu'il compose sa palette, qu'il active son pinceau sur la toile.

Voilà la question, voilà l'effort de l'artiste. Tout son travail tend à cette union intime, substantielle ; à cette fusion de la pensée dans l'expression en quoi elle va s'objectiver ; à cette compénétration mutuelle des deux éléments de l'oeuvre. Et de l'ébauche multiple que la pensée pétrit, ce n'est ni l'idée qui se dégage ni l'expression ; mais l'idée incorporée dans l'expression et l'informant ; et l'expression incarnant l'idée et la matérialisant.

Et voici que peu à peu l'oeuvre se dessine, se complète, s'affirme. Enfin elle est debout. Le maître y a jeté toute son âme et tout son savoir. A bon escient, mais sans y faire réflexion, sans s'y appliquer,

par le fait qu'une longue discipline l'a rompu à discerner spontanément les lois éternelles du beau, il a observé certaines règles en travaillant. Encore serait-il plus exact de dire qu'il a créé les règles en même temps que son oeuvre. Son oeuvre est une oeuvre de vie. L'essence de la vie est d'être vivante, c'est une notion irréductible; mais les qualités essentielles de la vie sont d'être immanente, agissante, féconde. On ne demande pas à un vivant par quel procédé il vit; ni dans quelle classe d'êtres il a choisi de vivre. L'oeuvre du maître n'a que faire de nos étiquettes et classifications.

Cela n'est pas compris des esprits du second ordre qui étudient les oeuvres de maître avec des pré-occupations et des procédés d'herboristes.

Les grammairiens — qui d'ailleurs sont les conservateurs de la langue et dont le travail est utile — les grammairiens découpent les oeuvres des maîtres en préceptes et paradigmes. (Nous avons, n'est-il pas vrai, outre les grammaires de la langue, des grammaires du dessin, des grammaires de la musique, etc...?) Ils rassemblent ensuite leurs découpages et les classent en séries, en genres, en sous-ordres et en ordres, séparés par des cloisons étanches. Difficilement on se dégage de ce labyrinthe à compartiments, pour considérer qu'au-dessus des arts, différant par la langue employée, il n'y a qu'un art. Diffi-

cilement on devine que la littérature n'est pas sans relations avec la musique, ni même avec l'architecture ; et que celles-ci ont mieux à faire que d'ignorer ou de mépriser la sculpture et la poésie.

Difficilement on s'élève au-dessus des subdivisions du style en sublime, tempéré, simple; soutenu et badin, ayant chacune ses règles et son vocabulaire...

Les grammairiens cependant n'ont pas tort. Leurs catégories sont fort bonnes à étudier, à connaître, à posséder; c'est une gymnastique à laquelle se plient les athlètes en vue des victoires futures. Le tort est aux cuistres et aux pédants qui font de cette scolastique le tout de l'art; comme ils feraient de l'enseignement borné d'un manuel de chimie le tout de la science.

L'art est l'expression splendide—et donc non pas conventionnelle et contrainte, mais vivante et spontanée—d'un sujet.

Dans un élan de douleur ou d'amour le poète a pris à témoin la nature inanimée:

"O lac ! rochers muets ! grottes, forêt obscure..."

—*Bel exemple de prosopopée*, annote le scoliaste. Et d'édicter une loi: La prosopopée est d'un heureux effet dans telle, telle ou telle circonstance.

Le rhéteur ne manquera pas d'employer la prosopopée quand il

se jugera dans la circonstance prévue par le scoliaste. Et même — car c'est sa marque — il fera naître l'occasion de placer une prosopopée :

O rochers, ô forêt profonde, ô lac limpide...

Le cri du poète était vibrant et naturel; le cri du rhéteur sera compassé et faux.

Survient un homme en longs cheveux et en gilet rouge et qui se dit artiste. Il entend le cri du rhéteur, poussé selon toutes les règles du scoliaste, et il déclare :

—Le classique, c'est la maladie du sommeil. (Rodin)

—Tant pis pour vous! Prenez rang parmi les rhéteurs et les cuisines qui ne savent pas discerner l'art classique de l'art *des classiques*, qui n'est pas un art et qu'on a justement nommé le classicisme. Le classicisme dit: Voltaire est dieu et Boileau est son prophète. Il croit pouvoir remplacer par des procédés les intuitions du génie classique ; il aboutit au pastiche.

Tandis que dans l'étude des maîtres, les esprits du premier ordre trouvent une initiation et l'étincelle qui embrase leur propre génie, les esprits du second ordre ne cherchent que des modèles à imiter et des recettes. Ils y découvrent des formules infaillibles pour produire un chef-d'oeuvre :

Faites choix d'un sujet...

dit Boileau. Cette *recette* indigne le P. Graty: Mot étrange! est-ce qu'un homme sérieux choisit son sujet? S'il n'en a pas, il n'écrit pas! Jamais il n'a le choix. (*Sources, I. L'idée inspiratrice*). Evidemment le P. Graty n'adresse pas ses *Sources* aux rhéteurs qui font métier d'écrire; mais à celui pour qui écrire est une vocation, une nécessité d'âme, et qui peut dire avec le poète:

J'écris pour soulager ce qui gémit en moi !

Voilà pour le sujet. Et pour l'expression, quel conseil donnent les classiques?

La forme n'étant pour eux qu'un vêtement plus ou moins riche dont ils drapent plus ou moins habilement la statue morte qu'est leur pensée, leur conseil se ressent de cette conception extrinséciste:

—Suivez les procédés des maîtres!

Encore une fois, les rhétoriques oublient ici que les maîtres n'ont pas usé de procédés. Ils ont créé des oeuvres dont les grammairiens ont déduit leurs règles. Le conseil de suivre les règles est, en art, impraticable et décevant. L'utile conseil serait celui-ci: Soyez un maître et par l'instinct de votre maîtrise recréez les règles.

N'est pas maître qui veut!

Certains ayant découvert que le conseil de suivre les règles était décevant et un peu ridicule, proclamèrent qu'il fallait mépriser les ré-

gles. Ce sont ceux qu'on appelle romantiques.

Je mis le bonnet rouge au vieux dictionnaire...

Je fis quatre-vingt-treize au fond de l'encrier...

Il ne suffit pas de mépriser les règles pour devenir un maître ; il y eut parmi les romantiques des maîtres et des cuistres. Les maîtres y sont rares, car la maîtrise exige la discipline et le romantisme la nie. Il eut ses maîtres cependant qui sans le dire, non sans le savoir, d'instinct observaient les éternels principes du beau. Mais il eut aussi ses grammairiens, ses rhéteurs et ses cuistres qui fidèles eux-mêmes à leur instinct, convertirent les intuitions et les inventions des maîtres en procédés. Ainsi dotèrent-ils l'art d'un classicisme romantique, pire que l'autre. Car l'autre du moins conservait à son insu un besoin de goût, de netteté, de justesse, d'harmonie et d'ordre que celui-ci rejette *à priori*.

Un maître n'est pas *un* classique, ni *un* romantique, ni *un* symboliste ; ces étiquettes ne sont pas fabriquées à sa mesure. Il déborde tous les cadres, comme la vie déborde les formules de manuel. Il est le bon ouvrier d'une bonne oeuvre. Et Dieu qui donne le surcroît à celui qui cherche d'abord la justice, confère la splendeur à l'oeuvre où se rencontrent la vé-

rité dans le sujet et la probité dans l'exécution. L'artiste qui cherche ici-bas sa récompense la reçoit, vaine comme sa recherche, savoir les applaudissements du public : et l'oubli de l'Histoire.

Ces considérations se rattachent très intimement, sinon très visiblement, à notre sujet. Elles nous permettent de remarquer, sous un autre jour, l'intime unité où fusionnent les deux éléments, matériel et formel, — l'expression et la pensée — qui concourent à former l'oeuvre d'art.

Enfin l'ensemble de cette étude nous montre comment l'oeuvre d'art se rattache aux principes de la Philosophie de l'École — qui est, dirai-je en retournant un mot fameux — la Philosophie tout court.

Ne nous en étonnons pas. Elle est vraie cette sentence d'E. Hello : " La musique a pour base l'arithmétique, le nombre est la loi de l'harmonie "... et l'harmonie est la loi de l'Art.

De licentia superiorum.

