

VERS

UNE LITTÉRATURE SYMPHONIQUE

Ceux qui soutiennent que l'art dépérit ont souvent le tort de l'avoir cherché où il ne peut se trouver. Ils oublient qu'il surgit toujours d'une nécessité profonde, que les circonstances soient favorables ou non; à certaines époques, un contact réel existe entre cette nécessité et le public; à d'autres, ce contact n'existe pas, pour des raisons qu'il n'est guère possible d'expliquer d'une façon rationnelle, et l'art doit se cacher sous la protection d'une minorité d'adeptes.

Sophocle, Botticelli, Cervantes, Molière sont des noms qui rappellent l'auréole presque légendaire des époques où les tendances artistiques réelles étaient soutenues par l'accord conscient d'un peuple. La dernière de ces époques, — assez rares, d'ailleurs, dans le passé — où l'art véritable était aussi l'art officiellement reconnu, s'est terminée par la Révolution Française. Le monde bourgeois, surgi de cette révolution, tourmenté par des problèmes bien différents, a perdu tout contact réel avec l'art. Presque toutes les grandes œuvres d'art du dix-neuvième siècle, comme celles de Stendhal, de Flaubert, de Manet et de son Ecole, ont été créées en opposition à l'opinion publique, contre l'esprit apparent de l'époque. Depuis plus d'un siècle et quart, l'art est graduellement devenu un sujet d'intérêt vivant pour une minorité seu-

lement, tandis que, pour l'amusement de la majorité, des succédanés inoffensifs ont dû être inventés : romans à la mode, pièces du Boulevard, Salon des Artistes Français et films cinématographiques fabriqués à Hollywood.

Puisque l'art a cessé d'être une réalité vivante pour cette majorité, les œuvres qui, de nos jours, trouvent une reconnaissance spontanée, ne représentent pas notre esprit artistique réel; et les œuvres vraiment représentatives de cet esprit sont loin d'être reconnues ou ne sont reconnues comme telles que par une minorité d'initiés. Le succès apparent n'étant pas le vrai et le vrai n'étant pas le succès officiel, tout événement artistique d'une importance véritable est nécessairement clandestin.

De nombreuses confusions ont surgi de ce désaccord. Elles n'ont été atténuées qu'en apparence par un snobisme qui pousse à l'admiration aveugle de tout ce qui est nouveau, qu'il s'agisse d'œuvres de charlatans ou d'œuvres d'artistes. Car si les snobs ont, malgré eux, fourni à l'artiste authentique des possibilités de devenir célèbre de son vivant, ils ne lui ont pas fourni la moindre facilité pour se faire comprendre.

Les tendances artistiques, présentes et futures, ne peuvent plus aujourd'hui être perçues à la surface des choses, comme aux époques où l'art paraissait « populaire »; c'est en dessous d'une apparence trompeuse qu'elles pourront être découvertes par ceux pour qui les choses artistiques constituent encore une réalité vivante.

§

Tout en me rendant compte des dangers qu'implique une classification, — qui doit paraître d'autant plus arbitraire que nombre d'autres, aussi justifiées, pourraient être adoptées — je tenterai de partager les œuvres d'art en général et les œuvres littéraires en particulier

en deux groupes distincts : celles construites sur un seul plan et celles construites sur deux ou plusieurs plans.

J'entends par « œuvres à un seul plan » celles dans lesquelles la représentation, la description artistique est un but en soi, sans autres mobiles. Les peintres hollandais du dix-septième siècle, sauf les exceptions importantes de Rembrandt et de Vermeer, sont des représentants significatifs de ce groupe. Toutefois, la plupart des tableaux peints depuis cette époque jusqu'à Cézanne (y compris la peinture impressionniste) doivent être comptés dans cette catégorie. En musique, on ne saurait guère trouver un représentant plus typique que Schubert. Verdi, surtout dans ses œuvres de jeunesse, serait aussi caractéristique. En littérature, on pourrait ainsi établir une lignée partant d'Homère, d'Hérodote et des poètes lyriques de l'antiquité passant par Saint-Simon, Balzac, Dickens, Tolstoï jusqu'à l'Ecole dite naturaliste dont Zola serait le chef. Le dénominateur commun de toutes ces œuvres est leur dessein exclusif de décrire, que ce soit par une histoire, une mélodie ou des couleurs et contours. Saisir les événements fugitifs de la vie et les présenter sur un seul plan, est leur fin unique.

Les œuvres à plusieurs plans considèrent la description non pas comme un but en soi, mais comme un moyen. Leurs mobiles intimes consistent à vouloir présenter des structures « symphoniques », tandis que les autres se bornaient à la « mélodie ». Des peintres caractéristiques de ce groupe sont à peu près tous les artistes du moyen âge, puis Le Greco, Rembrandt (surtout dans ses œuvres de vieillesse), Poussin, Cézanne et son Ecole. En musique, je risquerais de compromettre ma chance d'être compris si j'ajoutais d'autres noms à celui de la grande figure de Bach. Quant à la littérature, les choses sont loin d'être aussi claires. La tendance vers l'art à plusieurs plans existe dans nombre d'œuvres de grands écrivains. Mais elle se manifeste quelque peu timide-

ment, sans une profession de foi nette. Elle se trouve dans Shakespeare, dans Racine, dans certaines parties de l'œuvre de Goethe, de Stendhal, de Dostoïewski, de Proust aussi, bien que son cas soit trop spécial pour être typique sous ce rapport. La tendance est bien plus nette chez les poètes lyriques tels que Baudelaire, Mallarmé, Stefan George. Néanmoins, jusqu'à ces derniers temps, aucune conscience précise de ces tendances ne s'était discernée en littérature. Le réveil de cette conscience (et l'importance qu'elle pourrait prendre dans les développements futurs) est le sujet même de cette étude.

§

Avant de continuer ces recherches, il convient de réfuter deux objections qu'on pourrait soulever au sujet de mes méthodes. Premièrement, il faut admettre qu'en réalité les divisions ne sont que rarement aussi marquées que ma classification les a fait paraître. En fait, certains éléments du deuxième groupe se trouveront mêlés au premier et réciproquement. Personne de nous n'ignore qu'un contrepoint se trouve à l'occasion dans la musique de Verdi et que parfois Balzac va au delà du conte pur et simple. Déterminer, par le dosage des éléments, le caractère ultime de chaque œuvre, seule la sensibilité individuelle pourra y parvenir; ce caractère sera même, en certains cas, susceptible d'être discuté. Je crois, néanmoins, avoir établi les grandes lignes d'un dualisme réellement existant, tout en reconnaissant qu'il ne sera pas souvent possible de trouver des oppositions aussi nettes que celle de Potter d'un côté et du Greco de l'autre, ou celle de Schubert et de Bach.

Deuxièmement, il est sous-entendu qu'en appliquant à une branche d'art des expressions techniques appartenant à une autre, je me rends compte de ce que cette pratique a de dangereux : c'est toujours plus ou moins

au sens figuré qu'elle doit être comprise. En parlant d'effets symphoniques ou de contrepoint en peinture ou en littérature, j'entendrai que ces termes soient placés entre des guillemets invisibles. Chaque forme d'art a ses lois propres, créées par ses nécessités internes et particulières. Bien qu'un génie puisse les renouveler ou modifier, ces lois n'en existent pas moins et diffèrent essentiellement de celles qui régissent d'autres branches d'art. Ainsi il pourrait nous venir à l'idée de comparer un roman à une symphonie ou à un tableau de Cézanne. Tout en cédant à une tentation naturelle d'appliquer, au figuré, les termes techniques d'une forme d'art à une autre, nous ne devons pas oublier qu'une telle comparaison ne peut être poursuivie jusque dans les nuances techniques qui sont particulières à chaque forme d'art. Par contre, je maintiens que notre comparaison devrait nous amener à découvrir maints rapports de nature essentielle sinon de détails techniques.

§

La musique a toujours occupé une position privilégiée parmi les arts. Elle est la seule branche d'art capable de se passer de l'intermédiaire d'un « sujet » visible ou logiquement intelligible et se base uniquement sur les sons; son caractère purement abstrait, qui, néanmoins, est le caractère véritable de tout art, n'a jamais été mis en question. Cependant l'abstraction, quelque mélodieux que soient les moyens par lesquels elle se manifeste, n'est accessible qu'à un nombre restreint. Par conséquent, la musique a toujours été le domaine réservé à une minorité sélectionnée, même dans les périodes où l'art paraissait « populaire ». Cela n'empêche pas qu'un grand nombre de gens soient capables de se rappeler ou de siffler les airs faciles d'une opérette ou d'un opéra, ou même le thème d'une symphonie. C'est

là une question de mémoire, non pas de compréhension et de sensibilité musicales; compréhension et sensibilité qui semblent être réservées à un groupe déterminé doué d'un don naturel particulier : aux musiciens. Les musiciens du monde entier représentent une franc-maçonnerie dont les membres communiquent entre eux, à travers les frontières nationales, à l'aide d'un langage secret qui est la musique. Ils se reconnaissent immédiatement, non pas par une poignée de main particulière ni par des signes ésotériques, mais par leur capacité naturelle d'approcher des œuvres ou des problèmes musicaux d'une façon très spéciale qui, tel un code secret, crée un moyen de communication parfaitement intelligible pour eux, inintelligible pour les non-initiés. Les musiciens ne cacheront pas que, de leur avis, la vraie compréhension de la musique est limitée à cinq pour cent en moyenne des auditeurs d'un concert.

Le dualisme que nous avons tenté d'établir a existé en musique depuis le dix-septième siècle. Néanmoins, la musique, vu son caractère particulier, a permis la coexistence paisible des deux tendances : de la mélodie, à un seul plan, et du contrepoint, construit sur plusieurs plans. Le seul point de vue qui semble compter pour le musicien est la qualification d'une œuvre musicale en tant que musique qu'il entend implicitement être de la bonne musique. Il goûtera le lied de Schubert aussi profondément que la fugue de Bach. Les deux jouissances ne présenteront pas une différence d'espèce et n'en présenteront guère une de qualité, unies qu'elles sont par le charme, commun à toutes les deux, d'être intrinsèquement musicales. C'est bien rarement qu'un musicien difficile dira : « Reger m'intéresse, évidemment, mais c'est du Chopin que je préférerai toujours entendre ». Ou bien : « Je reconnais que Verdi est un musicien remarquable, mais il m'ennuie profondément. Il me faut du Beethoven. »

Ces cas étant rares, il n'a jamais existé en musique une lutte entre les deux tendances, ni même des préférences successives pour l'une ou l'autre d'elles. Leur dualité a pu être incidemment admise; mais son importance a été considérée comme secondaire jusqu'à nos jours. La superstructure de thèmes la plus compliquée de Bach étant pour le vrai musicien chose aussi facilement compréhensible que les éléments simples d'une mélodie de Schubert, il se sentira toujours attiré par la qualité musicale qu'il retrouve chez tous deux, et il jugera négligeable leur différence indéniable de caractère.

§

Les grands peintres de l'ère chrétienne n'avaient, jusque vers 1500, d'autre but que de créer des structures harmonieuses exprimant une idée par les moyens picturaux de la couleur et du contour. Ce mot « structure », comme je l'entends ici, ne signifie pas une chose purement technique, telle que le serait la « construction » d'une pièce de Sardou ou même la « composition », qui ne constitue que ce minimum d'équilibre indispensable à toute œuvre qui prétend ne serait-ce que ressembler à une œuvre d'art. La construction et la composition se rapportent à l'*exécution*, la structure à la *conception*.

« L'événement n'est ni fugitif ni d'une acuité émotive; il est là, impassible, extemporel, un fait indestructible... Et tandis que la tragédie se révèle à nous par l'action, sa puissance est inhérente à sa seule présence plastique qui est comme une force émanant de l'intérieur. »

Ainsi Richard Offner, le grand critique d'art, décrit une Crucifixion de Piero della Francesca (1). Il poursuit son étude en examinant les moyens par lesquels cet effet symphonique de majesté éternelle a été obtenu :

(1) Préface du catalogue Carl Hamilton, New-York, 1929.

un système complexe coordonnant des triangles, des diagonales, des juxtapositions, — issu en partie d'une tradition puissante, en partie du génie personnel de l'artiste.

Des profanes, égarés par le déplorable rationalisme du dix-neuvième siècle, sont souvent enclins à méconnaître la culture artistique et le raffinement pictural inhérents aux œuvres de ces peintres du moyen âge. Confondus par des tendances postérieures, ils admettront avec condescendance un certain « charme curieux » dans ces œuvres anciennes et ne sauront pas voir leur beauté intrinsèque, la valeur étonnante de ces efforts d'un art suprême pour exprimer une idée par sa transposition en une structure picturale. Dans la majorité des cas l'idée est religieuse; la structure et son esprit n'en ressortent pas moins puissamment dans les sujets profanes ou semi-profanes. L'harmonie absolue réalisée entre l'idée et sa représentation induit l'observateur superficiel à perdre de vue la beauté de la structure et à critiquer, en sa logique simpliste, une anatomie « fautive » ou une perspective stylisée.

Une controverse s'est engagée sur cette question : Les artistes du moyen âge ignoraient-ils l'anatomie et la perspective intentionnellement ou étaient-ils incapables de résoudre ces problèmes, comme on l'a supposé sans discussion pendant le dix-neuvième siècle? Pour qui examine la question impartialement, il sera contraire au bon sens de soutenir que Cimabué était maître en anatomie et perspective et qu'il dédaignait délibérément de se servir de cette science, de même que Matisse et Picasso prennent des libertés en anatomie dans leurs tableaux, tandis que leurs dessins révèlent leur connaissance parfaite des proportions du corps humain. Par contre, il est probable que ces problèmes d'anatomie et de perspective, auxquels une importance exagérée a été attribuée plus tard, paraissent bien secondaires aux

artistes du moyen âge, absorbés par leur objet de créer une structure artistique en réalisant la fusion harmonieuse d'une idée et de la représentation picturale d'un fait, — l'idée constituant un plan de l'œuvre et le fait constituant un autre plan. Certains d'entre eux auraient pu être plus « réalistes » s'ils avaient cru pouvoir atteindre ainsi la réalisation de leur dessein artistique. Il faut croire qu'ils n'en voyaient pas la nécessité, et leur œuvre semble prouver qu'ils avaient raison.

Lorsque les peintres ont abordé les problèmes d'anatomie et de perspective, ceux-ci ont été probablement considérés comme une curieuse innovation, mais certainement pas comme pouvant constituer un but en soi. Plus ils sont devenus un but en soi par la suite, plus la « structure » a perdu de son importance. On voit, par conséquent, la peinture perdre graduellement son caractère « multi-plan » et devenir « uni-plane ». Le désir d'imiter la nature, de créer des personnages, des arbres, des animaux, aussi semblables que possible à ceux qui existent dans la nature, prédomine de plus en plus, remplaçant l'ancienne transposition artistique d'une idée. Cette tendance de la peinture vers une imitation exacte correspond à celle de la littérature « uni-plane » à simplement « conter une histoire ». En ce sens, les peintres « narrateurs » sont des artistes comme Ruisdael et Potter, tandis que les tableaux dits « à sujet » (tels que « La fête de grand'mère » ou des scènes historiques) si chers au dix-neuvième siècle, n'ont aucun rapport avec notre division et représentent simplement une méconnaissance des fins véritables de la peinture, une mode ridicule dont l'absurdité se trouve, à l'occasion, contrebalancée par la force artistique d'un Delacroix.

Il convient de remarquer que ma classification est de caractère et non de qualité. L'élément artistique, qui transpose le sujet dans un monde des symboles, se retrouve dans les ouvrages descriptifs (uni-plans) comme

dans les ouvrages symphoniques (multi-plans). L'œuvre descriptive, bien que le plan spirituel lui fasse défaut, est, elle aussi, plus qu'une reproduction littérale ou photographique. Sinon, elle ne pourrait être une œuvre d'art. Puisque je ne considère que des œuvres d'art véritables, ce n'est pas une hiérarchie, c'est une antinomie que je cherche à établir. La préférence pour les œuvres de l'une ou de l'autre classe dépendra des goûts personnels.

Je ne crois pas exagérer en disant que la peinture, à partir du seizième jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, représente une évolution presque ininterrompue, parfois brillante, du genre uni-plan; cette évolution est caractérisée par une perfection croissante dans la reproduction des formes de la nature, avec un désintéressement correspondant de la « structure », de l'idée, du caractère transcendant des autres plans.

Toutefois, si les peintres qui ont interrompu cette évolution ne sont pas très nombreux, ils sont d'une importance remarquable. Le fait même de leur apparition, à des époques, en des lieux où il fallait le moins s'y attendre, semble prouver que le courant souterrain de la peinture à plusieurs plans ne s'est jamais complètement tari. Ils surgissent, imprévus, tels des souvenirs de possibilités oubliées : Rembrandt, Vermeer, Le Greco, Poussin, Daumier, pour ne citer que les plus importants. Leur caractéristique commune est l'incompréhension qu'ils trouvaient chez leurs contemporains, que cette incompréhension prit, selon l'époque, la forme d'une opposition violente, d'une méconnaissance indifférente ou d'une courte vogue suivie d'oubli.

L'invention de la photographie a porté le coup mortel à ce grand mouvement de peinture uni-plane. Entrer en concurrence avec l'action automatique d'une lentille, devait paraître d'une futilité évidente aux artistes véritables. Toutefois, la première réaction a été beaucoup

moins révolutionnaire qu'elle ne parut alors. Les peintres impressionnistes n'ont fait que tourner leur attention vers les aspects inaccessibles à la lentille de l'appareil photographique. Ils inventèrent la peinture de la lumière et de ses nuances, et accentuèrent l'importance de la couleur aux dépens du contour. L'effet parut déconcertant aux contemporains; ces peintres, néanmoins, n'avaient fait qu'appliquer de nouvelles méthodes à la grande tradition de la peinture uni-plane, et il paraît douteux que cette Ecole eût jamais acquis sa gloire méritée, si deux faits plutôt accidentels ne lui étaient pas venus en aide : la résistance acharnée que lui opposa le public d'une époque qui avait déjà perdu tout contact réel avec l'art, et le nombre étonnant de grands peintres qu'elle produisit presque simultanément et dont les noms sont restés inséparables de l'idée d'Impressionnisme.

Pour bien se rendre compte que les peintres impressionnistes, loin d'être affranchis de leurs sujets, en étaient, si possible, plus dépendants que leurs prédécesseurs, il suffit de se rappeler que Monet — ou un de ses élèves — ayant commencé à peindre un paysage ensoleillé à dix heures du matin, ne pouvait guère, s'il voulait rester fidèle à ses principes, continuer son travail que jusqu'à onze heures, le déplacement du soleil ayant modifié la distribution de lumière et d'ombre, dont sa peinture devait donner un instantané artistique. Il devait reprendre le travail le lendemain à dix heures, à condition qu'il y ait du soleil; sinon, il devait attendre des jours, des semaines peut-être, avant de pouvoir terminer son tableau. Ce n'était pas une idée, ce n'était pas ce qu'il y avait d'éternel dans ce paysage qu'il cherchait à peindre; c'était un événement passager dont il cherchait à décrire « narrativement » en couleurs, sur un seul plan, un aspect fugitif, exprimé par une distribution particulière de lumières.

La véritable révolution d'avoir rompu avec la tradi-

tion pour retourner aux « valeurs éternelles », à la peinture à plusieurs plans, est due à Cézanne.

De grands mouvements artistiques ne sont pas créés par la fantaisie d'un individu; cet individu ne fait que transposer en réalité visible ce qui est déjà vivant en des lieux différents à un moment déterminé. Ainsi Degas, Van Gogh, Toulouse-Lautrec ont également réalisé des œuvres multi-planes et il serait futile de discuter de questions de priorité entre chacun d'eux ou entre eux et Cézanne. Tel est le privilège spirituel de l'art : Une divinité étrange est susceptible de créer une même nouvelle idée artistique simultanément dans l'esprit d'un Moscovite et d'un Néo-Zélandais qui n'ont jamais entendu parler l'un de l'autre et qui mourront peut-être sans avoir entendu parler l'un de l'autre. Cézanne ayant été le peintre le plus conscient de cette Ecole, il ne sera que juste de le considérer comme le représentant du groupe entier.

Son attitude, tout en étant intimement liée à ce courant souterrain qui n'avait jamais cessé de couler sous la surface du courant « uni-plan », n'en était pas moins d'une nouveauté surprenante à son époque. Son dessin n'était pas de reproduire l'aspect passager des choses, d'en « conter l'histoire ». Il ne s'attachait pas à une heure particulière de la journée pour peindre un paysage. Choissant un sujet qu'il désirait peindre, il commençait par le décomposer en ses « éléments » qu'il recomposait ensuite selon son système propre; pour atteindre à une structure où l'idée jouait le rôle principal.

Il pourrait m'être objecté que ce procédé est celui que tout artiste suit, ou devrait suivre, en créant une œuvre d'art. Cela peut être vrai, mais il y a là une question de proportions. Et la façon de recomposer propre à Cézanne est si subjective que tout le procédé a pu sembler avoir été inventé à nouveau par lui. Ouvrant ainsi des possi-

bilités illimitées, il a donné une base de justification aux tentatives parfois fantaisistes de la peinture contemporaine.

Sans les confusions régnant de nos jours, il ne serait pas nécessaire d'insister sur un point qui devrait être évident. L'« idée » qui domine cette nouvelle peinture ne pourra jamais être extra-artistique, telle que le serait une tendance doctrinaire : personnelle, nationale, sociale ou didactique. Elle doit être intra-artistique et aussi purement abstraite que le thème musical d'une symphonie. Elle correspondra, en quelque sorte, au sentiment religieux qui domine chez les peintres du moyen âge et qui, sous une forme plus raffinée, continue à dominer la « structure » du Greco. Ce sentiment religieux a cessé d'être une réalité vivante et n'a pas été remplacé par une autre aspiration spirituelle ayant son caractère d'universalité. Par conséquent, c'est en lui-même ou, ce qui est identique, en l'inspiration provoquée par son sujet, que l'artiste contemporain devra trouver l'idée dominante de sa structure; c'est la fusion plus ou moins complète de l'abstrait et du concret, de l'« idée » et de l'« anecdote » qui déterminera le plus ou moins de réussite de ses efforts.

La perception du « deuxième plan » dépendant de la sensibilité personnelle, ceux qui ont le don de saisir les choses d'art pourront peut-être se passer d'explications, tandis que les autres ne le percevront pas plus pour avoir reçu ces explications. Ils sont relativement rares ceux dont la sensibilité endormie attend, pour s'éveiller, une impulsion du dehors.

De nombreux traits ont été mentionnés pour déterminer le caractère essentiel des œuvres multi-planes; ils ne sont guère que les symptômes d'une méthode particulière choisie par l'artiste pour obtenir l'effet spirituel : ils n'atteignent pas le fond de la question. Ainsi il a été observé que les objets peints par Cézanne ne projettent

pas d'ombre ou que l'ombre, s'il y en a, n'est pas de ce monde. Cela est vrai; mais des personnages sans ombres se trouvent dans les tableaux des peintres anglais dits « pré-raphaélites » qui n'ont aucun rapport avec Cézanne. Par contre, Rembrandt, à qui Cézanne se rattache par des rapports spirituels multiples, se sert d'effets violents de lumière et d'ombre pour atteindre à ses fins symphoniques. Il faut remarquer ici que la lumière de Rembrandt est tout à fait différente de celle que peignaient les impressionnistes. Pour ceux-ci, « conter » la lumière était un but en soi, tandis que Rembrandt inventait une lumière toute personnelle qui est magie pure, aussi peu de ce monde que les ombres de Cézanne, et dont il se sert, comme d'un moyen important mais subordonné, pour le « contrepoint » de sa peinture, pour une structure symphonique qui a été supérieurement comprise par Paul Valéry (2).

Certaines déformations des visages, certaines simplifications ou « erreurs » anatomiques ont aussi été citées comme des caractéristiques générales. Ces observations sont également superficielles et ne mèneront jamais à un criterium réel. Il est vrai que de telles simplifications peuvent être employées là où l'idée dominante l'exige, ainsi qu'elles avaient déjà été employées par les peintres du moyen âge, mais elles sont loin de constituer une règle générale. On trouvera des déformations dans l'œuvre du Greco, mais on n'en trouvera pas dans celle de Poussin, ni dans celle de Rembrandt, et pourtant la peinture de ces artistes est, pour notre étude, du même caractère quant à ses tendances.

Il importe de se rappeler que la synthèse pratiquée par le peintre « structural » est dominée par des points de vue nouveaux. Il recompose les « éléments » selon l'idée d'une structure symphonique. Dans certains cas, les méthodes qu'il emploie peuvent donner comme résultat

(2) Variété II, « Retour de Hollande », 1930.

un effet superficiellement semblable au « réalisme », à condition que cet effet corresponde à son dessein spirituel. Il suffit de se souvenir ici de certains portraits d'Ingres. Dans d'autres cas, le tableau, sans aucune préméditation de la part de l'artiste, peut bien garder encore un certain rapport avec l'exactitude « photographique », mais l'observateur ignorant le deuxième plan relèvera une maladresse apparente dans le détail. Et dans d'autres cas encore, les nécessités du plan spirituel amèneront l'artiste à produire des effets qui prendront l'apparence de déformations.

Cette indépendance mutuelle de l'« idée » et de l'« exactitude » explique un phénomène de haute importance : nous avons compris pourquoi certains peintres « structuraux » (et non d'autres), parfois certains tableaux du même peintre (et non d'autres) sont admirés par des personnes qui n'ont aucune notion de leurs tendances véritables et qui, dans leur admiration, sont uniquement guidées par la « correction » plus ou moins marquée, mais purement accidentelle, dans la représentation du sujet. Ainsi Rembrandt sera admiré plutôt que Giotto, Ingres le sera plutôt que Le Greco. Une telle pseudo-admiration n'est basée sur rien de réel, puisqu'elle s'adresse à l'apparence accidentelle d'un seul plan et puisqu'elle se manifeste chez des personnes qui ne soupçonnent même pas l'existence d'un deuxième plan. Des auditeurs d'un concert dont l'ouïe se trouverait agréablement chatouillée par les harmonies d'une fugue dont ils ne comprennent rien, pourraient être comparés à de tels admirateurs « ingénus ».

Cette compréhension rudimentaire ne doit pas surprendre qui se rappelle que nous vivons à une époque où aucun contact réel ne subsiste entre l'art et le grand public; il n'en paraît pas moins vrai que la peinture à plusieurs plans est en ascendance. Il existe quelque chose dans la profondeur de notre mentalité qui réclame

une superstructure spirituelle. Convaincus que la peinture à plusieurs plans exprime, par un enchaînement de nécessités internes, l'esprit véritable de notre époque, nous sommes induits à croire qu'elle est appelée à continuer son développement pour quelque temps encore; et cette croyance se trouve fortifiée par la constatation de tendances correspondantes en littérature.

§

Ces deux tendances qui ont harmonieusement coexisté en musique et nettement alterné dans l'évolution de la peinture, n'ont jamais été clairement définies en littérature. On a presque toujours cru que le propre de la littérature était, d'une façon absolue, de « conter une histoire ». Qu'il existe la possibilité de réduire « l'histoire à conter » au rôle limité qu'avaient pour Cézanne un paysage provençal ou trois joueurs de cartes, certains grands écrivains l'ont bien senti; des parties significatives de leurs œuvres font ressortir la relativité de l'importance qu'avait pour eux le sujet. Toutefois, ce n'est que dernièrement qu'il a été pris conscience de cette relativité.

Bien que cette notion soit restée incomprise non seulement du grand public mais aussi d'une bonne partie de la minorité susceptible de sentir, j'ose croire que la littérature tend à devenir multi-plane.

Il nous sera plus facile de situer la question en commençant par la poésie lyrique qui ne s'est jamais crue obligée de « conter une histoire ».

Il y a vingt-cinq ans environ, Hugo von Hofmannsthal, dans son « Dialogue sur des poèmes » nous a révélé un dualisme qui n'est pas sans présenter des rapports avec notre antinomie. Il compare des poèmes de l'Anthologie grecque d'une part, à des poèmes de Stefan George, de Hebbel et de Goethe en son âge mûr de l'autre. Dans les poèmes de l'antiquité, le charme poétique jaillit directe-

ment des situations mêmes qu'ils décrivent, de ce que Hofmannsthal appelle « la pensée »; par contre, les poèmes plus modernes contiennent un nouvel élément mystérieux qu'il nomme une « magie énervante »... « Oui, la pensée est une belle chose... et pour un monde jeune, gisant aveugle encore, elle est la merveille des merveilles... Mais nous autres, nous sommes plus riches en pensées que la plage infinie n'est riche en coquillages. Ce qu'il nous faut, c'est le souffle de l'esprit. »

C'est ainsi que Hofmannsthal pressent le deuxième plan qui élève les poèmes modernes au-dessus du simple charme de la « pensée » qui émane des « histoires contées » par les poèmes de l'antiquité.

Vu sous un angle différent, cet « élément mystérieux » a été défini, peu de temps après, par André Gide dans son article fameux sur Baudelaire (3). Par des phrases qui, elles-mêmes, sonnent comme une pure musique, Gide, en célébrant les qualités musicales de Baudelaire, insiste sur « ce choix certain de l'expression, dicté non plus seulement par la logique, et qui échappe à la logique, par quoi le poète-musicien arrive à fixer, aussi exactement que le ferait une définition, l'émotion essentiellement indéfinissable ».

Il y a un autre point qui importe : par une contradiction apparente, toutes les œuvres à plusieurs plans, précisément celles qui contiennent cet élément « indéfinissable » de « magie énervante », révèlent, comme s'il y avait là une condition essentielle, une perfection rigoureuse de forme. Non pas cette perfection conventionnelle « logique et qui se puisse expliquer », mais une perfection plus profonde, évidemment dictée par les nécessités internes de la « structure ». Et voici l'autre découverte d'André Gide dans le même article : « Baudelaire le premier, d'une manière consciente et réfléchie, a fait de

(3) « Baudelaire et M. Faguet », Nouveaux Prétextes, 1911.

cette perfection secrète le but et la raison de ses poèmes. »

Les ouvrages uni-plans peuvent se permettre d'attacher moins d'importance à la forme, puisque tout en eux semble plutôt accidentel, nullement « éternel ». Par contre, cette force métaphysique « émanant de l'intérieur » qu'Offner avait trouvée dans la Crucifixion de Picro, nous avait été transmise à l'aide d'un système complexe où se combinent des triangles, des diagonales et des juxtapositions. La tache de bleu ou de jaune sur une tasse dans une nature-morte de Cézanne ne pourrait jamais être déplacée même d'un centimètre sans détruire la structure dominée par une idée. Et y a-t-il une chose plus métaphysique en essence et plus rigide de forme qu'une fugue de Bach? Baudelaire a justifié qu'il était un membre de la même famille.

Maintenant que nous avons décelé le même dualisme en littérature, il n'y a qu'un pas à faire pour passer de la poésie lyrique au roman et au théâtre.

Le roman à plusieurs plans fait plus que conter une histoire, si bien contée qu'elle soit. Il conte une histoire, évidemment; mais il la conte à sa façon, comme un tableau de Cézanne représente un paysage ou un être humain, tout en représentant beaucoup plus en même temps. Ici, comme dans les peintures de Cézanne, « l'histoire contée » n'est pas un but mais un moyen. Les faits fournis par ce qu'on appelle la « réalité » sont décomposés et ensuite recomposés d'après des points de vue nouveaux qui sont dictés par une idée dominante. Des détails, des incidents, si bien contés, si bien décrits qu'ils soient, et qui étaient si appréciés pour eux-mêmes dans les romans uni-plans, n'ont ici aucune valeur intrinsèque, à moins qu'ils ne soient englobés, selon leur rapport avec l'idée, en une structure spirituelle qui embrasse le tout.

« Il y a peu de choses qui soient plus profondément

ennuyeuses et inutiles que des descriptions littéraires ». Cette phrase d'Aldous Huxley (4) aurait une valeur générale si quelque chose y était ajouté indiquant qu'il s'agit de descriptions dans des livres à un seul plan. Plus d'un lecteur cultivé s'est déjà demandé, après avoir lu de telles descriptions, si grande que fût leur perfection technique : « A quoi bon ? » Par contre, il existe des descriptions nécessaires dans un livre à plusieurs plans qui, n'étant plus un but en soi, sont devenues un moyen subordonné à l'idée qu'elles aident à exprimer à leur façon; tant qu'elles ne dépassent pas les limites de la tâche qui leur est réservée dans la structure, elles sont tout aussi utiles que d'autres éléments servant le même dessein.

Certaines marques superficielles pourraient être relevées dans le roman multi-plan, tout comme l'absence des ombres et la déformation des traits qui avaient été prises à tort pour des caractéristiques véritables des tableaux de Cézanne. Ainsi l'on trouvera probablement que les livres à plusieurs plans traitent surtout de ce qu'on appelle la « psychologie ». Ceci peut être vrai, sans pouvoir jamais constituer un criterium. Il y a tout un monde qui sépare le livre à plusieurs plans du roman dit « psychologique » du genre Bourget. L'analyse psychologique qui n'a d'autre fin qu'elle-même (l'analyse pour l'analyse) n'est qu'un changement d'objet de description. La description d'un aspect, visible, du monde extérieur est remplacée par celle d'un aspect, invisible, de l'esprit humain. Mais le caractère n'a pas changé, il s'agit toujours de description pure et simple, et bien que cette description ait pour objet des sentiments au lieu de choses matérielles, elle n'en reste pas moins un « conte » sur un seul plan.

Ensuite, il y a les mêmes « déformations, simplifications ou erreurs » d'un point de vue réaliste qui avaient

(4) « *Those Barren Leaves* », 1925.

été « reprochées » à Cézanne et qu'un observateur superficiel pourrait découvrir ici. Parfois de nombreuses pages développent un incident futile en apparence et de la durée d'une fraction de seconde, tandis que des événements qui, dans la réalité visible, s'étendent sur plusieurs années, peuvent être expédiés en trois lignes concises. Le goût banal du lecteur moyen ne s'y trouve presque jamais satisfait par la présence de personnages épisodiques et amusants qui n'ont aucun rapport avec l'idée dominante. Ces personnages, le lecteur moyen les aime tant dans les livres uni-plans, puisqu'ils correspondent aux capacités limitées de son esprit et lui permettent de s'écrier : « Comme c'est charmant! C'est bien ça la vie! » Néanmoins, un personnage de ce genre pourrait, à l'occasion, se trouver dans un livre multi-plan. Dans certaines circonstances esthétiques, rien n'y empêcherait sa présence. Les observateurs superficiels, frappés des conséquences fortuites d'une structure essentielle, n'ont pas su saisir la structure elle-même.

Il y a deux autres observations, superficielles en apparence, qui, néanmoins, touchent de plus près le côté fondamental du problème. Il semble être une caractéristique commune à tous les livres multi-plans qu'on ne peut raconter leur « sujet » à qui ne les a pas lus, à moins de remplacer la structure, organisme vivant, par une carcasse d'événements d'un intérêt souvent médiocre et apparemment dénués de toute relation entre eux-mêmes. Une autre caractéristique commune est l'impossibilité de transformer ces livres en films cinématographiques, à moins de présenter au public un spectacle incompréhensible et peut-être ennuyeux.

Ces deux dernières caractéristiques ne représentent, également, que des conséquences; toutefois, ces conséquences ont un rapport direct avec les raisons structurales qui importent.

Le roman à plusieurs plans — et, en l'appelant roman,

nous nous servons, pour simplifier, d'un terme courant pour désigner une forme artistique qui pourrait quelque jour être appelée d'un nom tout différent — le roman à plusieurs plans est dominé par un thème ou par plusieurs thèmes qu'il développe comme le fait une symphonie. Grâce au caractère purement abstrait de la musique, la symphonie peut développer ses thèmes directement, sans avoir recours à un intermédiaire; le roman, par contre, a besoin d'un sujet concret, d'une « action », pour rendre ce développement possible. Mais ce sujet n'existe qu'en raison de sa corrélation constante avec l'autre plan, où il permet au thème, ou aux thèmes, d'évoluer. Il y a interdépendance continuelle des deux plans, les thèmes ayant continuellement besoin de l'action pour pouvoir se manifester, l'action dépendant du développement des thèmes dont le contrôle continu l'empêche de devenir une simple « histoire contée ».

Comme, en pratique, il y aura presque toujours plus d'un thème, bien qu'un thème principal puisse dominer les autres, ces thèmes s'entrecroiseront, créant ainsi un « contrepoint ». Puisque, par les besoins particuliers de la littérature, ces thèmes ne peuvent se passer d'une « action », la structure se trouvera enrichie par les effets qui se produiront chaque fois que le plan des thèmes croisera le plan de l'action sous des angles constamment changeants. Ces angles pourront, au sens figuré, rappeler les triangles, diagonales et juxtapositions de Piero della Francesca. Et l'impression produite par une structure réussie en littérature devrait être celle de ce « fait indestructible », de cette « force émanant de l'intérieur » qu'Offner avait découverts dans la Crucifixion de Piero.

Il est évident que de telles structures demanderont un effort considérable d'analyse préparatoire. D'où l'idée erronée d'une prédominance de la « psychologie ». Mais cette analyse n'est jamais un but en soi, le but étant une *synthèse* selon des points de vue nouveaux, basée sur

une harmonisation continuelle des deux plans, séparément d'abord, puis dans leurs relations réciproques. Il faudra accorder les thèmes entre eux, selon l'inspiration de l'idée, ces thèmes n'étant pas des doctrines inanimées mais des réalités vivantes, tout aussi vivantes que les personnages de l'action. L'action aussi il faudra l'accorder, car, malgré toutes les simplifications admises, malgré tous les raccourcis, justifiés par l'idée dominante, il sera indispensable que le plan d'action soit peuplé d'êtres humains, agissant en humains, non pas en automates ou en créations artificielles. Plus ils seront humains, plus la signification des thèmes deviendra claire par leurs actions mêmes; et plus sera grande la probabilité de réussite de l'accord final et principal, celui des relations réciproques d'un plan à l'autre. L'harmonie résultant de cet accord aura pour fin la fusion continuelle de l'abstraction et de l'anecdote; aux moments les plus heureux cette fusion sera intégrale au point de nous faire oublier que deux éléments hétérogènes ont été entrelacés pour créer une transparence spirituelle insoupçonnée en art uni-plan.

Toutefois, cette qualité « humaine » des personnages du plan d'action ne doit pas être interprétée dans le sens rationaliste de ce mot, comme il s'applique aux œuvres « réalistes » à un seul plan. La superstructure spirituelle, que les œuvres uni-planes ne possèdent pas, modifie forcément le sens du mot « humain », de sorte que les effets produits pourront parfois paraître déconcertants au lecteur non prévenu. Pas nécessairement toujours. Tout comme dans la peinture symphonique, la synthèse atteinte dans le roman « structural » est dominée par des points de vue nouveaux. L'auteur d'un livre à plusieurs plans recompose les « éléments » d'une façon qui n'est pas familière à la majorité. Les méthodes qu'il emploie peuvent, tout comme celles du peintre, varier d'un « réalisme » apparent, en passant par toutes les

étapes intermédiaires, à l'autre extrême où les nécessités du plan spirituel amèneront l'écrivain à produire des effets qui, pour le profane, prendront, à tour de rôle, les apparences trompeuses de maladresse, d'erreur ou de déformation.

La même pseudo-admiration accordée à certains tableaux et à certaines fugues est, par conséquent, le lot de certains livres. De nos jours où l'art, nous ne l'oublions pas, est un sujet d'intérêt vivant pour une minorité seulement, un livre à plusieurs plans peut avoir du succès auprès du public, uniquement grâce à des qualités « amusantes » qui se trouvent accidentellement rattachées au plan d'action; et les admirateurs « ingénus » qui ne soupçonnent même pas l'existence d'un autre plan, se détourneront horrifiés d'un autre livre poursuivant des fins spirituelles toutes semblables qui, lui, ne possède pas cet attrait facile et accidentel du premier plan, qui seul paraît compter pour les non-initiés.

Il semble presque superflu d'insister sur les raisons, tout à fait évidentes maintenant, pour lesquelles le « sujet » de tels livres ne peut être raconté et pour lesquelles de tels livres ne peuvent être « adaptés » pour le cinéma. Le « sujet » étant rattaché au plan d'action, le raconter serait, évidemment, fausser le sens véritable du livre par l'élimination arbitraire du plan spirituel qui est inséparable du plan d'action et d'une importance également vitale. La même raison s'applique à l'impossibilité de l'adaptation pour le cinéma tant que le cinéma métaphysique ne sera pas inventé.

§

Quelqu'un qui ne connaîtrait que la littérature « officielle » pourrait demander maintenant : De tels livres existent-ils ? Lesquels ?

Il existe de tels livres. J'en connais quelques-uns. Il

y en a peut-être d'autres. Il y en aura peut-être beaucoup d'autres.

On pourrait prouver que cette tendance « multi-plane » se trouve même dans des ouvrages d'époques antérieures, ne serait-ce qu'à l'état inconscient. Elle existe puissamment dans l'œuvre du personnage miraculeux qu'on est convenu d'appeler Shakespeare. Ce n'est peut-être que par imagination qu'on a cru récemment la retrouver chez Racine (5); or, que ce soit ou non à l'insu de l'auteur qu'elle apparaisse, ce qui importe c'est cette présence dans son œuvre. Les « Affinités Electives » de Goethe peuvent servir d'exemple d'une « structure » spirituelle, nette sinon complète; « Torquato Tasso » du même auteur contient clairement un contrepoint d'imagination et d'action; « Pandora » est une pure symphonie. Stendhal est, après Goethe, le grand représentant de la littérature multi-plane. Véritable précurseur, il manifeste la tendance vers la superstructure spirituelle dans chacune de ses œuvres. La jeune génération ne sera peut-être pas d'accord avec moi si j'inclus le nom illustre de Flaubert dans cette lignée. Malgré les entraves dont ce grand artiste souffrait et qu'il s'était surtout lui-même imposées, je n'hésite pas à appeler « L'Education Sentimentale » une œuvre à plusieurs plans et de la plus haute importance. Si nous nous sommes libérés de ces entraves, ceci ne justifie aucunement l'attitude irrespectueuse prise vis-à-vis de ce puissant créateur et qui est devenue « de bon ton » depuis quelque temps. La tendance multi-plane n'est peut-être pas continuellement en évidence dans l'œuvre de Dostoïewski, mais à certains moments elle s'en dégage, subitement, comme un éclair. Nous la retrouvons toujours, et même consciente, dans des œuvres lyriques, chez Goethe en son âge mûr, chez Baudelaire, chez Mallarmé et, plus récem-

(5) André Gide : « Baudelaire et M. Fuguet », Nouveaux Prétexes, 1911.

ment, dans les poèmes de Stefan George et de Rainer Maria Rilke (6).

Dans le roman contemporain, c'est, évidemment, le nom de Proust qui s'impose. Toutefois, le citer comme un exemple pourrait induire en erreur. Le cas de Proust est unique; seuls ceux qui ne l'ont pas compris essayent d'imiter les formes extérieures de ses procédés artistiques. De plus, la structure de Proust embrasse quinze volumes. Et une prolixité naturelle, en parfaite harmonie, d'ailleurs, avec l'étendue de son œuvre, est une des caractéristiques de son génie. Mais nous avons trouvé que les œuvres à plusieurs plans sont, au contraire, essentiellement concises, strictement attachées aux règles rigoureuses de la forme. Ces rigueurs nous les avons trouvées chez Piero della Francesca, chez Bach, chez Cézanne, tandis qu'un Van Dyck en peignant un portrait, si brillant fût-il, n'avait pas besoin de les respecter dans le même sens. Je préférerais donc appeler Proust plutôt un père spirituel qu'un représentant typique du roman consciemment multi-plan. Et je suis tout à fait d'accord avec Daniel-Rops (7) qui joint le nom de Proust, sous ce rapport, à ceux de Bergson, de Freud et de Pirandello (8), puisque ces quatre auteurs ont en effet ouvert le chemin à la littérature contemporaine

(6) Il y aurait toute une étude à faire pour établir les rapports de cette tendance avec Rimbaud et les Surréalistes qui se réclament de lui et dont les desseins présentent, à travers certaines transformations individuelles, des liens multiples de parenté avec la littérature multi-plane.

(7) *Le Monde sans Ame*, 1932.

(8) S'il est vrai que Pirandello a plus que quiconque révélé au public l'existence des différents plans, il ne faut pas oublier que les plans qui figurent dans son théâtre ne sont pas superposés, mais simplement coordonnés. La dimension métaphysique est presque toujours exclue de sa sphère limitée au problème « Être et Paraître ». Il tend, semble-t-il, à créer des subdivisions ingénieuses du plan d'action, sans que l'une d'elles soit plus élevée ni plus spirituelle que l'autre. Par contre, Frank Wedekind a été, dans l'art dramatique, le vrai représentant de la structure multi-plane. La spiritualité du deuxième plan ressort toujours dans les pièces de cet auteur si injustement oublié. Rappelons-nous, pourtant, que c'est à Shakespeare que remonte toute tendance de cette espèce en art dramatique.

qui surtout grâce à eux est devenue ce qu'elle est aujourd'hui.

L'influence de ces quatre écrivains signifie essentiellement un acte de libération. Comparable à l'acte libérateur de Cézanne, elle a créé des possibilités qui, auparavant, n'existaient pas. Tout comme l'influence de Cézanne, elle a, incidemment, ouvert la voie à certaines excentricités qui ne doivent pas nous empêcher de reconnaître des résultats positifs.

Sous les réserves que je viens de mentionner, l'œuvre de Proust doit être comptée parmi les plus puissantes de la littérature à plusieurs plans. Mais il sera utile de ne pas oublier que les choses les plus contraires peuvent être prouvées en citant Proust, tout comme en citant Goethe.

Il aurait été surprenant qu'André Gide dont la sensibilité enregistre les moindres courants spirituels, n'eût pas été tenté d'écrire un livre multi-plan. Il l'a esquissé dans plusieurs ouvrages avant d'en donner, dans « Les Faux-Monnayeurs », la réalisation consciente. Ce n'est pas seulement le double sens du titre qui indique les deux plans; en lui-même, ce double sens pourrait ne paraître qu'un jeu de mots. Mais la juxtaposition du plan où se passent les événements et de celui d'où Edouard les observe, établit un contrepoint qui est développé avec toute la sensibilité artistique de l'auteur.

« Point Counter Point », le titre que trop significatif dans son dogmatisme du livre d'Aldous Huxley, sonne comme un avertissement des dangers qui guettent constamment l'auteur d'ouvrages à plusieurs plans. Nous avons trouvé que la valeur artistique de la structure risque d'être compromise, si les événements concrets du plan d'action sont traités d'une manière trop abstraite, avec des personnages agissant comme des automates et non comme des êtres humains. Huxley échappe à ce

danger si brillamment qu'il tombe, tout droit, dans le danger opposé : il traite les événements abstraits du plan spirituel avec une intelligence dogmatique se rapprochant de ce rationalisme qui, même dans les sciences dites exactes, a été démenti par les dernières découvertes. Huxley met, dans ce livre, une coquetterie continue à souligner le plan spirituel. Il applique une logique à peine voilée à ce qui est essentiellement illogique, tout aussi illogique que la qualité « musicale » que Gide admirait en Baudelaire. Le désaccord produit par cette erreur esthétique ne manque pas de laisser parfois une impression pénible. L'excès d'intelligence, l'abus d'érudition et la surabondance de détails brillants (et qui ne cherchent qu'à briller) font parfois douter de l'authenticité artistique dans le développement d'une composition consciemment multi-plane. On ne peut s'empêcher d'y découvrir des tentatives pour solliciter précisément cette pseudo-admiration basée uniquement sur les qualités « amusantes » rattachées au seul plan d'action, ces qualités mêmes qui sont susceptibles de transformer en un « roman à la mode » un livre de véritable valeur artistique, non pas à cause de cette valeur, mais malgré elle.

Sous ce rapport, « *Those Barren Leaves* », un livre antérieur de Huxley, me paraît bien supérieur à « *Point Counter Point* ». L'accord harmonieux des deux plans y est beaucoup plus heureusement réalisé. Le beau thème principal : — la variété des réactions réciproques de certaines personnes ou groupes de personnes, — ressort avec clarté. L'auteur s'y est imposé une réserve beaucoup plus grande concernant les événements sur le plan d'action.

Comme la nature de l'auteur l'induit, même ici, à abuser de son érudition et de son intelligence, ce trait devrait être observé, non pas pour établir une doctrine d'autorisations et d'interdictions arbitraires, mais parce que

ce trait est susceptible de discréditer toute la tendance multi-plane en littérature.

Nous avons découvert le malentendu par lequel la « psychologie » a été considérée à tort comme la caractéristique principale des livres à plusieurs plans, non pas comme un de leurs moyens, mais comme leur fin et substance mêmes. Un malentendu tout semblable existe au sujet de l'intelligence. Une croyance puérile s'est développée, selon laquelle de tels livres seraient surtout « intelligents » et « habiles », comme si leur existence était due à quelque tour d'adresse intellectuel destiné à être admiré comme tel, non pas à susciter une émotion profonde. En tant que confirmations apparentes de ce malentendu, les livres de Huxley semblent comporter un certain danger.

Est-il vraiment nécessaire de rappeler qu'à l'aide du seul intellect aucune œuvre d'art n'a jamais été créée ni ne sera jamais créée, qu'elle soit à un, deux ou plusieurs plans? L'intelligence à elle seule suffit pour conclure une affaire, pour faire des remarques spirituelles dans un salon, pour écrire un ouvrage scientifique ou un article de journal, à condition que son sujet soit strictement rationnel. Mais jamais, jamais elle ne créera de l'art. Elle sera d'un secours important pour l'exécution d'une œuvre d'art, même indispensable jusqu'à un certain point, de même que la connaissance de la grammaire, de la gamme musicale et du mélange des couleurs est nécessaire au procédé d'exécution, sans avoir le moindre rapport avec la conception. Et jamais une émotion artistique ne surgira d'une œuvre accomplie par la seule intelligence.

L'émotion étant chose suprêmement individuelle, l'assertion faite par certains que des livres à plusieurs plans n'arrivent pas à les émouvoir, loin d'indiquer que le caractère de ces livres soit non-artistique ou purement intellectuel, prouve tout simplement que ces lecteurs ne

sont pas, ou pas encore, capables d'éprouver cette émotion particulière. Car il ne peut être nié que cette émotion soit d'une sorte neuve et qu'elle présuppose une certaine initiation et culture personnelles. Les émotions suscitées par Schubert, Van Dyck et Dickens sont certainement accessibles à un plus grand nombre, et le seront toujours, que celles dues à Bach, Masaccio (et Cézanne) ou Proust. Mais nier, pour cette raison, l'existence de ces émotions moins accessibles, équivaudrait à une négation de l'existence de certaines planètes parce que l'œil humain n'est pas capable de les percevoir sans avoir recours à une combinaison particulière de lentilles, nommée télescope. Ensuite, il y a l'élément de la disposition individuelle qu'il faut considérer. Bergotte était profondément ému par un petit pan de mur jaune peint par Vermeer, que d'autres, émus par les charmes plus faciles d'un Romney, n'auraient peut-être même pas remarqué. Certaines personnes seront émues par Henri Heine, tandis que Karl Kraus a brillamment démontré combien l'influence de cet initiateur du journalisme a été néfaste au point de vue artistique. Puisque je désire me borner aux seules œuvres d'art, je ne rappellerai qu'en passant les personnes très nombreuses et parfois cultivées que seuls les romans policiers et des feuilletons émeuvent. Et finalement, cette disposition varie non seulement selon les individus, mais, parmi les individus, avec le temps. Le changement d'attitude relativement rapide de quantité de gens et la « découverte » d'émotions qui leur avaient été inaccessibles auparavant dans les œuvres de Wagner, de Manet et d'autres, ne sont que des manifestations significatives, généralement reconnues à présent, d'un phénomène qui constamment se répète. Nous sommes obligés de conclure que même l'instinct d'où les émotions sont supposées jaillir n'est pas d'une stabilité absolue, mais change avec les notions artistiques changeantes des différentes époques.

Il ne sera jamais possible d'établir un criterium de qualité pour des œuvres d'art en essayant de mesurer « l'émotion » qu'elles sont susceptibles de faire naître. Les seuls critères seront d'abord l'authenticité et la profondeur de la vision artistique (parfois nommée inspiration) — qui est surnaturelle et partant absolument indépendante de l'intellect de l'artiste — et, ensuite, la manière de transposer cette vision en forme artistique, — qui n'est dépendante de cet intellect que dans une certaine mesure. Quant aux livres à plusieurs plans, la transposition est quelque peu différente, comme nous l'avons vu, de celle qui produit les livres uni-plans. La variété des livres que j'ai cités et qui, tout en poursuivant une fin semblable, sont dissemblables en apparence, devrait démontrer qu'il ne peut être question d'un « tour d'adresse intellectuel » ni d'un cliché utilisable à volonté. Tout au contraire, le mode de transposition sera forcément très variable. Il variera non seulement selon l'individualité de l'artiste et produira des résultats aussi différents en apparence que le sont des ouvrages de Stendhal et de Wedekind (d'une dissemblance extérieure aussi marquée qu'entre Rembrandt et Cézanne); il devra, en plus, être adapté au cas unique de chaque ouvrage du même artiste, ce qui explique les différentes « manières » de Gide, ainsi que celles de Picasso. Quant à l'inspiration ou conception, qui est l'élément primaire, il semblerait essentiel qu'il existât pour les livres à plusieurs plans, — avant qu'on ne puisse même songer à la transposition — une vision *simultanée* des deux plans et de leur pénétration mutuelle; sinon, même la plus savante des transpositions n'arrivera pas à produire cette fusion harmonieuse de l'abstraction et de l'anecdote, qui, seule, est capable de créer la transparence spirituelle.

Si j'ai tenté moi-même de réaliser de telles structures à plusieurs plans (et si je continue ces tentatives dans

mes livres) je ne suis jamais parti d'un programme technique préconçu. La vision de certaines choses, abstraites et concrètes, que je désirais exprimer d'une certaine manière, s'est probablement imposée par cette nécessité interne qui fait que certaines idées flottent dans l'air à certaines époques pour être saisies par quelques individus. Ce n'est qu'après la publication de « La Ligne de moindre Résistance » (9) que j'ai commencé à définir certaines tendances que j'avais retrouvées dans mon livre et qui correspondaient aux desseins spirituels de tentatives indépendantes, extérieurement dissemblables, d'autres individus. Et je n'oublierai jamais l'émotion profonde que j'éprouvai quand, plus tard encore, je trouvai l'essence de tout ce que j'avais tenté d'accomplir, de tout ce que j'avais vraiment rêvé, merveilleusement esquissée dans un livre qui venait de paraître. Cette émotion, je la dois à Paul Valéry. Si je voulais en reproduire l'intensité, il me faudrait copier et analyser les six dernières pages de « Retour de Hollande » dans « Variété II ». Valéry commence par y interpréter la structure symphonique, que j'ai déjà mentionnée, dans certains portraits de Rembrandt, où, par la combinaison du plan du sujet et du plan de la lumière, « le même tableau porterait... deux compositions simultanées »; ensuite, passant aux effets correspondants de la musique de Wagner, il affirme que « c'est là construire un art à plusieurs dimensions, ou organiser, en quelque sorte, les *environs* et les *profondeurs* des choses explicitement dites »; et finalement, il esquisse, d'une manière visionnaire, les possibilités d'étendre ces procédés structuraux à la littérature. Paul Valéry n'aime pas lire des romans; il ne pouvait savoir qu'indépendamment de lui, des tentatives sérieuses ont été faites depuis des années, pour avancer dans la voie indiquée par son imagination ins-

(9) « Die Linie des geringsten Widerstandes », 1929.

pirée. Souhaitons qu'il y ait un excès de scepticisme dans ses paroles finales :

« Je doute, en somme, que la littérature obtienne quelque jour son Nicolas Rameau et son Sébastien Bach... S'ils paraissent jamais, ne soyons pas jaloux de leur destin. Ils auront la vie dure. »

§

Chaque année, des quantités énormes de romans sont publiées dans tous les pays. Ces livres paraissent, ils sont lus, et ils disparaissent. Ils content des histoires, toujours des histoires. Ils sont parfois amusants. Et toute leur multitude additionnée, entassée dans les bibliothèques et dans les librairies, ne représente pas plus une conquête nouvelle en littérature que le perfectionnement du machinisme ne signifie un progrès véritable de l'humanité.

Parfois je devine, prématurément peut-être, chez la minorité sensible, une lassitude grandissante des livres contemporains à un seul plan. Devant ces répétitions continuelles de choses qui ont déjà été exprimées auparavant des milliers de fois avec une perfection égale ou supérieure de détail et de métier, qui ont été exprimées à des époques où elles représentaient des réalités vivantes, tandis qu'elles ne représentent aucune réalité vivante maintenant, — il surgit la même question désespérée qui avait été provoquée par des « descriptions littéraires » : « A quoi bon? A quoi bon? » Plus le métier est habile et la présentation intelligente, plus grand peut être le danger de ces répliques mort-nées. Après avoir lu un nouveau livre particulièrement habile, particulièrement bien accueilli, de cette espèce, un lecteur affiné exprima dernièrement son dédain en s'écriant : « Que les livres ratés des artistes véritables sont beaux! » Le plus grand éclat peut, au point de vue spirituel, être

la plus grave trahison. Je m'abstiens de citer des noms, craignant d'avoir à en citer de trop célèbres.

Chose étrange, même dans ces livres uni-plans contemporains on retrouve parfois des tentatives hybrides d'imiter les livres multi-plans, comme si leurs auteurs sentaient dans leur subconscience que le « conte », après avoir joui d'une faveur exagérée au dix-neuvième siècle, devrait être réduit à un rôle de moindre importance. Il est vrai que ces imitations sont purement superficielles, il ne peut y avoir continuité, puisqu'il n'existe pas de plan spirituel. Mais même ces tentatives puériles ne seraient-elles pas des avertissements prophétiques? Ne révéleraient-elles pas, d'une manière détournée, la tendance véritable de notre époque?

Peut-être le temps viendra, peut-être est-il moins lointain qu'il ne nous semble, où tout lecteur cultivé ne ressentira que la platitude de ces « contes » contemporains à un seul plan. Tout dépendra de l'entraînement futur de l'esprit : dès que le charme complexe du roman multi-plan aura été goûté par une minorité suffisamment nombreuse, cette nouvelle évolution pourra se poursuivre dans des proportions imprévisibles. Une fois qu'un goût de sensations plus élevées est véritablement développé, il est extrêmement difficile de retourner à des jouissances simples. Ceci s'applique à l'art comme à d'autres domaines. L'arithmétique paraîtra un jeu enfantin à qui a étudié l'algèbre et le calcul différentiel. Le bon joueur de bridge aux enchères ne retournera qu'à contre-cœur au whist d'autrefois. Et surtout, pour revenir à un point de vue purement artistique, le cas de Cézanne dont les tendances, nous l'avons vu, correspondent à une nécessité interne de notre époque, ne doit jamais être oublié dans les prévisions du développement littéraire. Si réellement nous avons vu sous son vrai jour le rôle significatif de Cézanne, le moment pourrait venir où tous ceux pour qui la littérature constitue encore

une réalité vivante, ne pourront plus sans un profond ennui supporter de lire, parmi les écrits contemporains, d'autres livres que ceux à plusieurs plans. Il est possible que cette prédiction soit audacieusement prématurée ou même utopique. L'avenir répondra.

Nous nous sommes quelque peu éloigné de notre dessein primitif qui était d'établir une classification de caractère et non une hiérarchie. Cette étude est pourtant loin de vouloir imposer une préférence artistique particulière à qui que ce soit. Par contre, une étude de ce genre ne pourra jamais rester impartiale sans risquer de devenir incolore. Chacun de nous a le droit, presque le devoir d'éprouver des préférences et des aversions. Il n'y a rien de plus fertile que certains préjugés, et plus nous sentons avec force l'esprit de notre époque, plus certains de ces préjugés risquent d'être injustes. Ne nous est-il pas permis de trouver le fameux taureau, si merveilleusement peint par Potter, profondément ennuyeux en comparaison de l'Enterrement du Comte d'Orgaz? Tout en reconnaissant que Zola est un écrivain d'une puissance remarquable, je réclame le droit d'éprouver pour ses romans une aversion aussi instinctive, aussi intégrale, aussi injuste peut-être que celle que m'inspirent les tomates. Notre éclectisme a souvent été trop grand et l'est encore; nous ne pourrions que gagner à le restreindre. Une part suffisante de cet éclectisme nous restera quand même, puisque nous continuerons à goûter un Renoir de la première époque à côté d'un Cézanne, bien que ces deux tableaux représentent au fond des tendances contraires. D'ailleurs, notre préjugé en faveur de l'art multi-plan *contemporain* ne diminuera en rien notre admiration pour certains ouvrages uni-plans d'époques *antérieures*, issus, comme l'œuvre de Frans Hals ou de Saint-Simon, d'une nécessité interne de leur époque : plus une œuvre d'art a des rapports intimes avec l'esprit véritable de son époque (esprit qui, de nos jours,

est secret), plus elle a de chances de durer, d'être, plus tard, de « toutes les époques ». Jamais des périodes où existait un contact intime entre les tendances artistiques véritables et une majorité du public, n'auraient pu atteindre à notre éclectisme. Souvent elles éprouvaient une haine particulière pour l'art de l'époque qui les avait précédées. Louis XIV même, qui n'était certainement pas un connaisseur d'art, mais qui était le représentant bien conseillé d'un goût très déterminé, ordonna qu'on enlevât les tableaux de l'Ecole Hollandaise en les appelant des « magots ». La destruction de quantité de monuments gothiques d'une grande beauté est due à l'enthousiasme intolérant de la Renaissance à son début, qui considérait comme « barbare » toute œuvre gothique. Nous sommes bien éloignés d'une telle injustice pour le passé; qu'on nous laisse au moins le droit de manifester nos préjugés naturels au sujet du présent et de l'avenir.

Tout en étant intimement convaincu que l'avenir en littérature devrait appartenir à la tendance multi-plane, je ne saurais que tenter d'indiquer la voie par laquelle cette conquête, au cas où ma prédiction se réaliserait, pourrait être accomplie.

Voici le seul point où je me permets de m'éloigner légèrement de l'avis de Paul Valéry. Quand il parle de la possibilité d'étendre la structure à plusieurs plans à la littérature, il écrit : « Je dirai seulement sa condition essentielle : l'artifice doit échapper au lecteur non prévenu, et l'effet ne pas révéler sa cause. »

Malgré toute l'admiration due à cette expression parfaite d'une pensée subtile, il me semble que ces mots ne font que décrire l'état où les choses en sont actuellement. Mais est-il vraiment souhaitable que cet état persiste? Tous les écrits à plusieurs plans se trouveraient par là, en dernière conséquence, condamnés à rester perpétuellement cette sorte de cryptographie qu'ils sem-

blent constituer à présent; leur sens secret ne serait intelligible, comme la musique moderne, qu'à une caste restreinte d'« initiés » exclusivement. Le livre à plusieurs plans serait obligé de rester un de ces princes enchantés des contes de fées, transformé en crapaud par une sorcière, ou bien un de ces personnages d'Hoffmann, qui, sous l'apparence de bureaucrates bourgeois, sont des Esprits sublimes dans leur existence véritable. Les princes et les Esprits n'auraient jamais la possibilité d'être reconnus comme tels par un public qui devrait se contenter de ne les connaître que sous leurs aspects de crapauds ou de bourgeois.

Cependant, n'est-ce pas là le destin de toute œuvre d'art représentative, à une époque où l'art a cessé d'être une réalité vivante pour le grand nombre, où il est accessible à la compréhension d'une minorité seulement? N'oublions pas que des minorités peuvent s'élargir. De toutes façons, il ne semble être aucunement utile de les restreindre volontairement. Certes, il ne pourra être question de « populariser » une forme d'art assez complexe, en essayant de disséminer son secret, de nos jours, parmi les masses. Aucun succès réel, soit d'un seul livre soit d'une nouvelle tendance artistique, n'est jamais né de la foule. C'est seulement après avoir passé par les zones spirituelles les plus élevées que de telles tendances peuvent se répandre : Il semble que rien ne doive interdire à une caste d'« initiés » de confier le secret aux plus dignes parmi une minorité sensible qui, s'élargissant graduellement, serait amenée à adopter et à propager le message nouveau.

MAURICE DENHOF.