

Alain (Émile Chartier) (1868-1951)

**(1946)**

# *HUMANITÉS*

Un document produit en version numérique par Gemma Paquet, bénévole,  
professeure à la retraite du Cégep de Chicoutimi  
Courriel: [mgpaquet@videotron.ca](mailto:mgpaquet@videotron.ca)

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"  
dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay,  
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi  
Site web: [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque  
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi  
Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Cette édition électronique a été réalisée par Gemma Paquet, bénévole,  
professeure à la retraite du Cégep de Chicoutimi à partir de :  
Courriel: [mgpaquet@videotron.ca](mailto:mgpaquet@videotron.ca)

à partir de :

Alain (Émile Chartier) (1868-1951)

Humanités (1946)

Une édition électronique réalisée à partir du livre d'Alain, Humanités. Paris :  
Les Presses universitaires de France, 1<sup>re</sup> édition, 1960, 220 pages. La première  
édition a été publiée par les Éditions du Méridien en 1946, 286 pages, dans la  
collection : Parentés.

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times, 12 points.

Pour les citations : Times 10 points.

Pour les notes de bas de page : Times, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001  
pour Macintosh.

Mise en page sur papier format  
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition complétée le 15 septembre 2003 à Chicoutimi, Québec.



## Table des matières

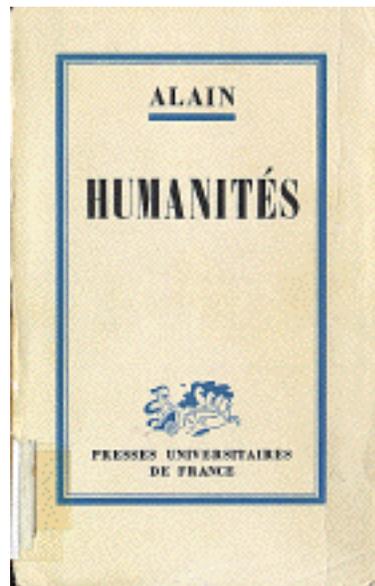
### Humanités

Chapitre I.	<a href="#">Rabelais</a>
Chapitre II.	<a href="#">Saint-Simon</a>
Chapitre III.	<a href="#">Le poète et le roi</a>
Chapitre IV.	<a href="#">En lisant Fielding</a>
Chapitre V.	<a href="#">Du romanesque d'ambition ou de l'amour selon Stendhal</a>
Chapitre VI.	<a href="#">Gobineau romanesque</a>
Chapitre VII.	<a href="#">Le style de Balzac</a>
Chapitre VIII.	<a href="#">La situation du poète. Hommage à Victor Hugo</a>
Chapitre IX.	<a href="#">Le déjeuner chez Lapérouse</a>
Chapitre X.	<a href="#">Hommage à la poésie</a>
Chapitre XI.	<a href="#">Le langage de Jean-Sébastien Bach</a>
Chapitre XII.	<a href="#">César Franck</a>
Chapitre XIII.	<a href="#">Ingres, ou le dessin contre la couleur</a>
Chapitre XIV.	<a href="#">K.-X. Roussel</a>

Alain (Émile Chartier)  
(1868-1951)

*Humanités (1946)*

Reproduction de la 1<sup>re</sup> édition  
publiée aux Éditions du Méridien, 1946.  
Paris : Les Presses universitaires de France,  
1960, 220 pages



[Retour à la table des matières](#)

La première édition d'Humanités parut en 1946 aux Éditions du Méridien (collection « Parentés », dirigée par André Dez), 286 pages, Introduction d'André DEZ. Le livre était divisé en quatre chapitres : Agir, Créer, Penser, Admirer.

[Maurice SAVIN]

Alain, Humanités (1946)

# Chapitre I

---

## *Rabelais*

[Retour à la table des matières](#)

*Rabelais* fut écrit à la demande de Jean Paulhan et parut dans le premier numéro des Cahiers de la Pléiade, avril 1946. [Maurice SAVIN]

Je me mets à lire tout ingénument. Je suis saisi par un tumulte de mots. Que signifie ? On dirait que l'écrivain se plaît à faire entendre la langue. La variété, l'extraordinaire l'emportent. Il ne se soucie point du sens ; un son en attire un autre ; ce n'est point ressemblance qui les enchaîne, c'est plutôt différence, contraste. Il joue de la langue comme un musicien prélude, cherchant la combinaison et se laissant conduire. Ce caractère dans *Rabelais* ne cesse point. Tout y est prétexte ; les objets auxquels il pense, comme les vêtements de Pantagruel, ou les plats d'un repas, ou les livres d'une bibliothèque. Je disais autrefois d'un poète qu'il fait sonner le langage. Cette partie de la poésie est certainement dans *Rabelais* ; mais il s'y joint un emportement de sentiment. Cet auteur s'enivre de sa langue, il est ravi de cette abondance qui se montre. Voilà donc un trait de *Rabelais*. En voici un autre. Quoi donc ?

\*  
\* \*

En toute matière, l'obscénité est le départ d'une fusée. Comme s'il se moquait de ceux qui rougissent de cette langue effrontée. Mais il y a autre chose. Il rougit de rougir. C'est qu'il découvre, lui médecin, quelque nécessité que l'on voudrait cacher. Cette nécessité naturelle est son Dieu. Il croit l'offenser, puisqu'elle lui fait honte. Et ce n'est pas exceptionnel. Chacun a de naissance cette nature grossière dont il croit devoir rougir. Il ne faut pas rougir ; il faut accepter toute la nature humaine. Sans quoi rien n'est qu'hypocrisie ; et, bien sûr, il faut redoubler, faire sortir l'animal humain. C'est une sorte de devoir de franchise. Plus je suis choqué, mieux je comprends. Je le sens naturiste ou réaliste. Il veut essayer de vivre toute sa vie. Ici je retrouve l'ivresse du vocabulaire. Il est strictement vrai que l'impudicité enivre. Faut-il craindre de boire ? Faut-il craindre le plaisir ? Une nouvelle philosophie se montre, qui est la cynique. Il n'a point honte de Dieu qui nous a faits tels. De là ces séries fameuses, mais que l'on cache, torche-cul et chier et manger. Ici paraît donc une grandeur humaine qu'il ne faut pas méconnaître. Jusque dans l'église, Panurge ose tenir aux femmes des propos offensants et humiliants. À la face du Seigneur il poursuit son plaisir. Il faut faire bien attention. Car ceux qui traitent les choses de l'esprit comme choses du corps ne savent pas ce que c'est que plaisir. Le moindre plaisir est de tout l'homme, comme a dit Condillac : « je suis odeur de rose. » Or cette odeur n'est agréable que parce qu'elle envahit tout notre être comme une douleur. Aussi n'est-ce point dans le nez que je sens l'odeur de rose, mais je la sens comme je perçois l'univers. Le plaisir de boire est de même ; ce qui plaît dans le boire c'est la plénitude, c'est l'abondance, c'est une sorte d'emphase dans le boire. Aussi faut-il beaucoup boire et pour cela manger salé. Il ne voit pas un verre plein sans le vider. Faire raison dit le buveur. Et en effet, si on ne le vide pas jusqu'au fond, que faire de cette petite goutte ? Un plaisir sans plaisir, sans abondance. Un plaisir d'avare qui mange aux frais d'autrui. Cela manque de courage ; ainsi on est amené à la guerre par tous ces excès. Tout naturellement nous apprenons que Frère Jean tue comme il boit, à grands coups du bâton de la croix. Qu'importe le flacon ?

\*  
\* \*

C'est un art propre à Rabelais qu'il présente d'abord les masses et en fait sortir les individus. Oui, ses premières énumérations font comme des paysages. Ou plutôt c'est une foire ; s'il parle des jeux, il en cite une centaine, comme si l'on passait au milieu des marchands. S'il va à la chasse, il en rapporte des quantités de gibier, mais aussi une variété dont on ne voit pas la fin. Cette surabondance est en lui et c'est même une partie de sa sagesse. De même que bien boire, c'est beaucoup boire, de même bien nommer, c'est beaucoup nommer. Un écrivain n'existe que par la présence et, mieux, l'afflux des paroles. Il se donne tout le choix possible. Et, quand on y regarde, on découvre une propriété des termes qui leur est inhérente. L'étymologie se

présente d'elle-même. C'est pourquoi on peut lire Rabelais sans dictionnaire. Mais plutôt il est lui-même un dictionnaire ; les mots sont pleins de force, et encore appuyés par leurs voisins. Je suis assuré que l'imitation de Rabelais donnerait aux écoliers une idée du bon style et leur mettrait pour toujours dans les oreilles une rumeur de beau langage. Et comme le passage est naturel du mot à l'idée, les voilà partis à bien raisonner, c'est-à-dire que les voilà rivaux de Pantagruel, et tout à fait dignes de l'admiration du père et du grand-père. Rien n'est plus beau que le discours de Janotus : « Rendez-nous les cloches ! » On y sent une abondance qui ne fait que croître, et arrive à un joyeux délire (cloches, clochando !). Cet enivrement d'écrire est en tout écrivain, et, bien loin d'ajouter, il ne fait que retrancher comme on taille une haie vive. Il y a sans aucun doute un peu de folie dans l'inspiration, comme il est plus sensible dans la poésie, où c'est la sonorité qui rassemble les mots. Toutefois la prose dépend des mêmes conditions. En ce sens Rabelais ne cesse d'effleurer la poésie et nage dans la prose. Ce n'est certes pas par hasard qu'il se croit Tourangeau ; car s'il est un pays où la belle langue est par tous adorée, c'est bien celui-là. Cette vertu agit sur tous, mais beaucoup n'y font pas attention ; ils ne peuvent pourtant pas confondre Rabelais avec un bavard.

À ce sujet, je pense qu'un étranger qui voudrait apprendre le français, ferait bien d'apprendre la prose de Rabelais ; car, après un exercice suffisant, il éprouverait la transparence de la langue, et serait capable d'improviser en français sans le moindre effort, en se fiant à ces honnêtes mots de Touraine. Mais, sous ce rapport, on n'enseigne nullement la langue. On n'y fait pas ces précieux exercices d'assouplissement qui nous conduisent à la variété des mots et qui nous façonnent le bec selon le français. Concevez-vous l'état d'un homme qui se méfie du français ? Lisez *Eugénie Grandet*, vous découvrirez peut-être que c'est un marché d'affections, de respects, de prudence en vrai français. Cela ne peut se traduire en langage académique. Cela est de Saumur comme le vin. Je crois assez que les romanciers anglais se livrent aussi à l'ivresse de parler anglais comme dans le comté, et de là cette abondance si naturelle qu'ils font voir.

\*  
\* \*

Je reviens où j'en étais, au passage du discours surabondant à la guerre, à laquelle il faut bien s'attendre ; car la guerre est un excès ; c'est même en cela que la guerre est bonne ; il faut faire la guerre comme on boit, et aussitôt l'on discerne deux guerres ; l'une qui va aux faits et c'est la guerre de Picrochole, l'autre qui est naturelle comme le boire et le manger, qui est celle de Gargantua et Pantagruel. Rien n'est plus naturel que Frère Jean, il défend les vignes à coups de bâton. Toute la suite des batailles est de la même source ; ils ne peuvent faire autrement. L'ennemi est corrompu par l'esprit de conquête, ce qui se voit aux vanteries de Picrochole. « Mais nous n'y bûmes point frais. » « Les cinquante putains, cela c'est pour moi. » Tout ici est imaginaire ; et, en un sens, la guerre est fille d'imagination ; car l'ivresse est la même pour tous. Mais où est donc l'esprit ? Il consiste dans l'attitude d'un homme qui entend de folles déclamations et qui, les reconnaissant en lui-même, s'en sépare et les met devant lui au rang des choses, et ainsi s'en délivre. Dès lors, il n'y a plus à

raconter que des exploits de géants ; car l'homme est géant par cela même qu'il surmonte ses colères et ses espérances. Pantagruel arrache un arbre, et de cet arbre il abat les ennemis.

Aussitôt, sur ce fond de batailles, se dessinent le gymnaste, le coureur, redoutables par le naturel, et qui traitent l'ennemi comme des poux, des parasites, et tout ce qu'à grand regret il faut écraser d'abord. L'homme qui se maintient hors de sa propre fureur est un héros ; son discours est fin et précis comme un coup de bâton. Telle est la sagesse de toute cette armée ; ils se battent comme ils boivent, et ne s'admirent point ; ils ont dissipé toute cruauté. Simplement ils existent. Ils se font place. Voilà en quel sens les méchants fouaciers destructeurs des ceps sont punis comme il faut ; et jamais on n'en tue plus qu'il n'est nécessaire. Tels sont les faits d'armes de nos bons géants ; remarquons qu'ils n'occupent guère de place. Leur coup de bâton est comme un trait du style. Il est écrit dans le trait de style qu'on n'y reviendra pas. Ainsi la paix est partout dans la guerre. Tel est le triomphe de l'esprit. J'aperçois ici les merveilles de Descartes ; j'y trouve les esprits animaux, qui changent soudainement en choses les sauvages passions, et qui permettent de jouer avec ces choses, même avec la douceur, sans y croire ; c'est que ces hommes n'ont point de doutes quant à eux-mêmes, ils savent bien que leurs extravagances sont autant à eux que leur corps. En effet, on voit naître une autre humanité, par un bon usage de l'esprit tout près des actions, qui sait éviter la tristesse, la haine, comme les propres ennemis du sage, qui n'interrompt ni son festin ni sa beuverie, qui semble étirer le temps en longueur comme il paraît dans ces combats qui n'en finissent pas.

Cette marche du style, si retenue, est la marque même de ce style ; il vient à l'épique, mais le laisse dès qu'il l'aperçoit ; car l'épique tout cru est ridicule. L'esprit de Descartes mène cette guerre, soutient les esprits animaux par la nourriture, et leur confie le soin de colère et vengeance. Car il n'est pas raisonnable de traîner Hector autour d'Ilion, ni d'immoler dix jeunes Troyens sur la tombe de Patrocle. Il faudrait faire ces choses-là, mais sans y croire ; sans emportement.

\*  
\* \*

Cette comparaison de *l'Iliade* à Rabelais vient tout naturellement ; et cela me fait penser comme Dieu est loin de ces aventures de géants. Il y est, mais en sa place, et sans le visage de la nécessité, comme il convient. Ce n'est pas lui qui enverrait les dieux dans la mêlée. La mêlée éclaircit les yeux de nos combattants. À chaque instant, au lieu de croire qu'on voit un dieu, on croit bien mieux ; on croit qu'on voit un homme. On reconnaît le chant d'oiseau de l'homme. On respire librement ; on sait que le fuyard reviendra et se punira lui-même ; on jouit déjà de la paix. On traite avec les hommes légitimes, comme voulait Talleyrand. Un tel style vaut dix Grotius. On voit l'homme de génie prendre possession du bonheur. Une ère nouvelle commence. On renaît de nouveau. On se prépare à de nouvelles épreuves. Le jeune fou s'en ira à la guerre pour essayer ses passions et sa volonté devant la nécessité de Dieu.

Mais l'âge mûr sera tout à la réflexion sur ces folies mêmes, et sur ce genre d'agitation qui fait qu'un dieu nous emmène, comme dit Ajax, en remuant nos mains et nos jambes. On est toujours ramené au jugement du médecin. Le langage du médecin s'emploie à analyser les choses morales ; l'abondance alors, l'inspiration, cette poésie de la prose, se changent en pénétration et en sagesse gouvernante. On devine que le métier de roi fera un bon roi.

On ne craint plus l'homme ; on applique la belle formule, *homo homini deus*. Le cynisme est la seule chose humaine qui donne espoir. La majesté se dessine et le grand homme se montre dans son effrayante simplicité. Voilà jusqu'où peut aller la culture, ce culte du langage maternel. Il n'y a que le langage pour habiller l'homme ; et, comme disait Proudhon, celui qui écrit mal pense nécessairement mal. Les manières sont tout, a dit l'autre ; et c'est beaucoup dire.

Quand on entre dans cette suite de guerres, il ne se peut pas que l'on ne trouve quelque confusion. Est-ce Gargantua ? Est-ce Pantagruel ? L'un recommence l'autre. Panurge aussi fait souvent intrusion dans la chronique gargantuesque. Or Panurge appartient à l'âge de Pantagruel. Quel est le changement ? C'est que le guerrier du premier âge est de sang royal ; au lieu que Panurge est du peuple, comme son nom l'indique. C'est un élève de Frère Jean. Seulement le moyen est peut-être bien de bonne noblesse ; il ne travaille qu'à tuer et assommer. Panurge est le soldat citoyen. L'héroïsme se présente à ses yeux sous la forme d'un tour à jouer. Le moine est sérieux en diable. Panurge n'est jamais sérieux. Le courage lui semble trop sérieux. Les aventures où est mêlé Panurge, sont d'abord aventures plutôt qu'exploits. Panurge ne reconnaît en lui qu'une supériorité, c'est la subtilité d'esprit. Toute cette génération pantagruéline aime les surprises et les assauts soudains, l'imprévu. C'est Gargantua qui, en voyant pisser sa jument et battre de sa queue les hommes comme mouches, a dit ce grand mot : « je trouve Beau ce. » On reconnaîtra en ce mot une nuance de sérieux étymologique et géographique. Il y a donc dans la seconde guerre plus d'insouciance que dans la première, et déjà un peu coloniale. C'est ainsi que l'âme se développe, et le courage, alors, est de ne s'étonner de rien. Cette seconde guerre est un luxe, et non sans esprit.

Mais encore mieux, cette guerre ne peut être. Dès que l'homme a reconnu l'homme, les deux ennemis courent ensemble. Ce sont voyages en d'admirables îles, qui ont d'étranges rois ou reines (Quaresme Prenant ou Quinte Essence, qu'on nomme Entéléchie). Ici la fantaisie revient et la gaîté et les principes se mêlent aux folles apparences. Voici l'île d'Ode, où les chemins marchent ; car on demande : « Où va ce chemin ? À Paris ou à Orléans ? » Donc les chemins marchent ; donc les chemins sont vivants.

Quant à Quinte Essence ou Entéléchie, elle est un peu abstraite pour les buveurs. On la perd de vue dans les espaces ; et c'est bien ainsi qu'elle est ; on ne peut se passer de la suivre et de la perdre. On trouve en chemin l'île Sonnante, dont les cloches ne cessent de chanter ; et tous les oiseaux de même y chantent. L'homme n'est pas oublié. Panurge fait du commerce. Il marchandise avec Dindenault un mouton choisi. Le marchandage est grossier et comique. Mais Panurge attend pour rire. Marché fait, il charge son mouton sur son dos et le jette à la mer. Tout le monde connaît la suite ; les moutons se

jettent à l'eau, et Dindenault, qui veut les retenir, se noie aussi. En toutes ces aventures, on ne cesse de manger et boire, car il faut tenir l'ivresse à la hauteur du conte. Mais par une suite naturelle, on tombe dans une île qui est peuplée d'andouilles. Ce peuple rampe comme dans les rêves ; il faut une armée de cuisiniers pour l'exterminer. Cela n'empêche point Panurge de chercher l'Oracle de la Dive Bouteille, et premièrement de consulter les uns et les autres pour savoir s'il se doit marier ou non. Pantagruel, au départ, est le plus sérieux des oracles ; il cherche à deviner les espoirs et les craintes du consultant ; et d'après cela « Mariez-vous donc... Ne vous mariez donc point. » Évitez ainsi le risque d'être cocu, et battu et dépouillé. Panurge se console en redoublant d'ivresse. Mais il ne peut éviter une terrible tempête, pendant laquelle il a grand-peur. On le lui reproche et il dit : « Quand voulez-vous que j'aie peur, sinon quand le danger est évident ! »

On comprend qu'il n'y ait pas de fin à ces aventures, si l'on ne revient au pays de Chinon ; et l'ouvrage finit, comme tout chapitre, par une rafale de synonymes. Toute la langue a roulé sur nous, et nous évitons le plus grand malheur, qui est de manquer de mots, soit pour gémir, soit pour injurier. Rien n'est oublié dans la peinture des Gripperninaud, des Chats-fourrés, de ce qui peut expliquer le pouvoir qu'a l'homme de troubler l'homme. Or ça ! Or ça ! dit-il. C'est émouvant comme une colère.

\*  
\* \*

Mais, comme il n'est point de tempête qui ne revienne au calme, ainsi tout finit et François Rabelais se montre, tout échauffé de la comédie, mais ravi d'avoir tant de monde. Cet art ne peut être comparé à rien, car les scènes de Molière les plus bouffonnes n'en sont que de petits morceaux. On est délivré du remords et saisi de nouveau par le désir de ce crime joyeux si aisément pardonné.

Alain, Humanités (1946)

# Chapitre II

## *Saint-Simon*

[Retour à la table des matières](#)

*Saint-Simon* parut dans le Tableau de la Littérature française de Corneille à Chénier (Gallimard, 1939). Le manuscrit est daté : juillet 1936. [Maurice SAVIN]

Le duc de Saint-Simon, auteur des *Mémoires* si justement célèbres sur le règne de Louis XIV et la Régence, était le fils d'un gentilhomme intime de la cour de Louis XIII, que ce roi fit duc et pair. Le jeune de Saint-Simon fut présenté à la cour de Louis XIV par son père, qui y était bien vu. Il servit aux armées, laissa le service par humeur, et ne cessa ensuite et jusqu'à la mort du régent d'appartenir à la cour, d'y connaître tout le monde, de s'y faire des amis et des ennemis, de cabaler contre les cabales, enfin d'être à portée de tout savoir. Ses *Mémoires*, qu'il commença à l'âge de seize ans, vont de 1691 à 1723. Après ce temps, il se retira à sa Fertéau-Vidame, et ne fut plus de rien. Quand on lit ces *Mémoires* de bout en bout, on reconnaît aisément presque partout les vives traces de l'émotion et les surprises du temps, à travers victoires, défaites, deuils éclatants, disgrâces, ce qui fait voir que le principal fut écrit jour après jour. D'autres signes montrent que l'auteur retoucha et ajouta jusqu'en 1743 environ ; il approchait alors de ses soixante-dix ans (il était né en 1675 et mourut en 1755). Le lecteur fait encore d'autres remarques

faciles. Il se trouve, dans les *Mémoires*, une part de documents, comme sur les droits des ducs et des pairs, et vers la fin, lors de son ambassade d'Espagne, une liste des Grands et des notes sur leur origine, leurs biographies, leurs rangs et leurs fonctions ; ou bien des discours écrits sur demande et en vue d'une certaine fin (par exemple sur le duc de Bourgogne) et où le style est surveillé et les passions atténuées. Surtout, quand il rend compte amplement des négociations dans toute l'Europe, qui suivirent la mort du roi, on se trouve en présence d'une histoire toute écrite, et d'un bon style, mais d'un style qui n'est pas celui de Saint-Simon. L'auteur enfin, au chapitre DV, nous avertit que ces précieux renseignements sont pris des papiers de Torcy. « Quoique, dit-il, la netteté, le coulant, la noblesse et la correction du style que j'ai copié fassent, par son agrément et sa douceur, sauter aux yeux sa différence d'avec le mien, je n'ai pas voulu laisser ignorer, etc. » Il y a donc, dans ces *Mémoires*, des parties mortes, et d'autres à demi mortes ; mais il faut tout lire, car la griffe se montre partout. Au reste il n'y a pas d'ouvrage qui se laisse mieux lire ; et qui a commencé d'aborder les trente-huit tomes continue jusqu'à la fin. J'ai connu plus d'un exemple de tels lecteurs, et qui n'étaient pas des professionnels de l'histoire, pas plus que moi. J'ajoute que j'ai lu Saint-Simon dans l'édition Garnier frères, de 1853, qui est sans notes, et suivie d'une bonne table alphabétique des noms propres. Pour éviter l'embarras des pages, qui diffèrent selon les éditions, j'ai renvoyé aux chapitres, qui vont de I à DCXI.

Il faut que je donne maintenant une idée plus approchée de l'homme, ce qui conduira au style ; car son style, c'est lui. Une première remarque est à faire, c'est que toute sa vie il eut un culte pour Louis XIII, qui lui était connu par les récits de son père, et qui est à ses yeux un roi plein de génie et méconnu. Tous les ans Saint-Simon alla prier à Saint-Denis, pour l'anniversaire de la mort de ce roi, et il y conduisit ses fils avant de les présenter à la cour. On peut dire qu'il est resté, en l'auteur des *Mémoires*, quelque parfum de Fronde, un rien de jansénisme, et beaucoup du style Louis XIII, toutes choses que Louis XIV flairait de loin. Mais, avant de parler du courtisan, je veux dire quelque chose du militaire.

Après avoir passé par les Mousquetaires, Saint-Simon partit pour la guerre comme on y allait, avec un gentilhomme, un valet, et cinq chevaux. Il eut une compagnie de cavalerie dans Royal-Roussillon, et en cette qualité chargea trois fois à Neerwinden. Il acheta ensuite un régiment de cavalerie, fit campagne sur le Rhin, se maria avec la fille aînée du maréchal de Lorge, servit à l'armée d'Allemagne sous le maréchal de Choiseul. Mécontent d'une promotion de brigadiers de cavalerie où il ne se trouva pas à son rang, il quitta le service, chose que le roi ne pardonnait jamais bien. Ce qu'il importe de savoir, c'est que Saint-Simon connaissait le métier. Une importante partie de ses *Mémoires* consiste en des récits de batailles, ou de manœuvres devant l'ennemi, d'abord d'après ce qu'il a vu et fait lui-même, ensuite, par exemple pour Hochstedt (les deux) et Turin, d'après les récits de témoins, dont il connaissait un grand nombre. Au reste les détails de ces tristes journées étaient connus de tous à Versailles, excepté peut-être du roi ; car tout le monde était aux fenêtres, comme dit notre duc, pour guetter les nouvelles, savoir les morts et les blessés, interroger les survivants. Je crois que la pratique de la guerre a permis à Saint-Simon d'en écrire, même par ouï-dire, comme assurément Racine ou Boileau n'auraient pas su le faire. Un homme qui va lancer son cheval en terrain varié apprend une manière de regarder et de retenir. On en

trouvera des preuves dans une dizaine de tableaux de batailles, trop étendus pour qu'on les cite. Voici des traits courts qui révèlent cette direction de l'attention. « Le roi, avant de déclarer le maréchal de Choiseul, le prit en particulier dans son cabinet, et se fit expliquer par lui, pendant un assez long temps, les objets qu'il voyait de ses fenêtre-s. Il s'assura par ce moyen de sa vue qui était fort basse de près ; mais qui distinguait de loin ». (Chap. XXXVII.) Ce trait représente aussi quelque chose du roi, qui avait, pour les proportions des bâtiments et des jardins, un coup d'œil infaillible. Voici une esquisse de Chamlay : « C'était un fort gros homme, blond et court, l'air grossier et paysan... avec un grand sens et un talent unique à connaître les pays, et n'oublier jamais la position des moindres lieux, ni le cours et la nature du plus petit ruisseau » (chap. CDII). Il faut retenir, en ce qui concerne Saint-Simon, une recherche de l'apparence exacte, souvent sans plus. Quel prix déjà d'une vue des hommes, seulement décrits comme on décrit les choses ? Car il faut convenir que l'interprétation émousse le coupant des faits, et sans remède. C'est pourquoi il fallait retenir, en notre auteur, une manière d'inspecter toute militaire. Il me semble voir ses yeux perçants (il le dit lui-même) ; et mobiles, mais pour se fixer le temps d'un éclair. Ce n'est pas qu'il ignore l'autre regard, le noble, celui qu'on passe, comme il dit, sur l'assistance, non pas pour observer, mais pour empêcher qu'on observe. Seulement, comme on verra, le curieux, ou comme il dit à propos du czar, le voyeux, l'emporte de loin sur l'ambitieux ; d'où une carrière tant de fois manquée, et, pour notre bonheur, si parfaitement réussie.

Nous voilà au courtisan. Il ne faut pas juger mal du courtisan. Saint-Simon pensait certes à ne pas déplaire, et sa naturelle politesse l'y servait, mais il réussissait mal à ne pas déplaire, et il n'était pas le seul. Le parler et le geste ne laissaient pas d'être vifs dans cette cour si attentive, mais qui bouillait de passions. Il n'est pas inutile de rappeler que les espions étaient partout, sous la direction du valet Bontemps, et souvent déguisés en gardes suisses ; finalement le roi savait presque tout des courtisans, et les courtisans ne se gênaient guère. Saint-Simon entre tous, dont les passions étaient tumultueuses. Quelles passions ? Pour les ducs et les prérogatives des ducs. Contre les maîtresses et contre les bâtards. Contre les ministres roturiers, et pour les fameux *Conseils*, qu'il inventa, et qui furent essayés sous la Régence. Hors de ce peuple d'ennemis pris en gros, il eut deux ennemis, Pontchartrain, de la Marine, dont le père était son ami intime, et le duc de Noailles, président des Finances sous le régent. Jamais il ne pensa au pardon, toujours il réchauffa son esprit de vengeance, en des termes souvent affligeants, car on devine qu'il s'est plu rétrospectivement à ses haines, et jusqu'à la fin de sa vie. Mais voici un passage sur le régent, qui sera bien placé ici. « Je ne craindrai pas de dire qu'il tourna en vice la suprême vertu du pardon des ennemis, dont la prodigalité sans cause ni choix tenait trop près de l'insensible... Une espèce d'insensibilité qui le rendait sans fiel dans les plus mortelles offenses et les plus dangereuses ; et, comme le nerf et le principe de la haine et de l'amitié, de la reconnaissance et de la vengeance est le même, et qu'il manquait de ce ressort, les suites en étaient infinies et pernicieuses, etc. » (chap. CCCXC). Avouez que cela va plus loin que La Rochefoucauld, et peut-être que La Bruyère (que d'ailleurs notre auteur aime et cite). Cela vaut le Descartes des *Passions*. J'y découvre une liberté de Fronde. Certainement Retz est moins libre ; c'est qu'il livra ses *Mémoires* à la correction de son vivant. Le nôtre est bien loin d'écrire

pour ses contemporains. Quelle hauteur dans sa *Conclusion* ! Il ne veut pas savoir si ses *Mémoires* paraîtront jamais. Assez heureux d'écrire.

On a déjà vu qu'il encourut du roi une sorte de disgrâce. Et bien d'autres fois. Il paria que Lille ne serait point secourue, en dépit des ordres du roi. Il pariait sur une cabale montée contre le duc de Bourgogne, soumis alors à l'épreuve du commandement. Il gagna son pari et le roi le sut. Dans une autre circonstance le roi lui dit : « Il faut tenir votre langue. » Comment il se sauva ? Mme de Saint-Simon y fut pour beaucoup, car elle ne cessa pas d'imposer respect à tous et au roi par une sagesse et une dignité au-dessus de son âge. Mais Saint-Simon lui-même savait agir sur le roi, et il nous dit comment. « ... C'était un prince très aisé à prévenir, qui donnait très rarement lieu à l'éclaircir, qui revenait encore plus rarement et jamais bien entièrement, et qui ne voyait, n'écoutait, ne raisonnait plus, dès qu'on avait l'adresse de mettre son autorité le moins du monde en jeu, etc. » (chap. CXXVIII). On devine les manœuvres de ses ministres, mais la tactique aussi de Saint-Simon, car on pouvait tout dire au roi, pourvu que ces petits mots fussent sous-entendus partout : « Vous êtes le maître. »

On sait que le roi ne supportait pas bien les signes de la fatigue, même chez les femmes qu'il aimait. Il fallait prendre le harnais de cérémonie pour de longs voyages en carrosse. Aussitôt après les grands deuils il fallait jouer aux cartes. Saint-Simon a représenté cruellement ce roi qui ne pensait qu'à soi. Mais peut-être ne voulait-il même pas penser à soi. Voici un tableau qui repousse tout commentaire (c'était juste après la mort de Barbezieux, qui avait fort ému la cour). « Quand elles se mirent à table (à Marly) et qu'on eut tiré le gâteau, le roi témoigna une joie qui parut vouloir être imitée. Il ne se contenta pas de crier : la reine boit, mais comme en franc cabaret, il frappa et fit frapper chacun de sa cuiller et de sa fourchette sur son assiette, ce qui causa un charivari fort étrange, et qui à reprises dura tout le souper » (chap. LXXXV).

Ces *Mémoires* presque en entier peuvent être pris comme un long portrait du roi Louis XIV, par touches et retouches. On voudrait dire le sentiment qui soutient ce travail. On ne peut. Une sincère, on oserait dire une juste admiration se fait voir jusque dans les critiques, qui toujours font reproche au roi d'avoir été esclave ou dupe. Esclave de ses maîtresses et de Mme de Maintenon ; dupe de ses ministres. Mais encore est-on instruit un peu plus de page en page par le travail du peintre. « La beauté heureuse était sous Louis XIV la dot des dots » (chap. CLXVIII) ; cela est écrit sur le sujet de Mme de Soubise, qui toute sa vie eut un grand pouvoir sur le roi, quoique secret. Voici qui est moins connu : « Mme de Beauvais, première femme de chambre de la reine-mère, et dans sa plus intime confidence, et à qui tout le monde faisait d'autant plus la cour qu'elle ne s'était pas mise moins bien avec le roi, dont elle passait pour avoir eu le pucelage. Je l'ai encore vue, vieille, chassieuse et borgnesse, à la toilette de Mme la dauphine de Bavière... Elle causait toujours avec le roi en particulier, etc. » (chap. XIV). Ce petit tableau donnerait plutôt occasion de louer ce roi sans vanité. Mais il faut en venir à celle qui, selon Saint-Simon, fut l'épouse du roi, quoique non déclarée. Saint-Simon ne l'aimait point ; cependant il s'agit d'ouvrir les yeux et de peindre. « Elle n'était pas tellement fausse que ce fût son véritable goût, mais la nécessité lui en avait de longue main donné l'habitude et sa légèreté naturelle la faisait paraître au double de fausseté plus qu'elle n'en avait » (chap. CDXIII). Voici encore

d'autres nuances, et qui peignent aussi bien le roi. « Croire Mme de Maintenon toute-puissante, on avait raison ; mais la croire telle sans art et sans contours, ce n'était pas connaître le roi ni la cour. Jamais prince ne fut plus jaloux que lui de son indépendance et de n'être point gouverné, et jamais pas un ne le fut davantage » (chap. CXC). Elle assistait à tout le travail secret ; c'était une sorte d'empire ; mais elle n'agissait que par silence et refus d'opinion, sans jamais proposer. On comprend qu'il lui fallait quelque connivence avec le ministre ; et tout cela est représenté amplement.

Quant aux ministres, on connaît leur manière de gouverner. Ils le noyaient dans les détails, l'étourdissaient de son régiment dont il s'occupait comme un colonel. Ne pouvant faire de même pour tout le royaume, il abandonnait beaucoup au subalterne prudent. « Il ne voulait être servi que par de fort jeunes gens dans ses principales affaires, et croyait montrer qu'il n'avait besoin que de soi-même pour les gouverner » (chap. CLXVIII). A défaut d'être médiocre, il fallait faire le médiocre. « Le roi se plaisait à la confiance, mais il n'aimait pas moins à se voir craint, et lorsque les gens timides qui avaient à lui parler se déconcertaient devant lui et s'embarrassaient dans leurs discours, rien ne faisait mieux leur cour et n'aidait plus à leur affaire » (chap. LXXVIII). On devine par ces quelques traits quelle peinture il nous laisse de ce maître « si enfermé et si difficile à approcher, si redoutable à ses plus familiers, si plein de son despotisme, et si aisé à irriter par ce coin-là » (chap. CXXVIII). On connaît la formule coupante : « Le roi a craint les seigneurs et a voulu des garçons de boutique. » Voilà bien le duc. Mais à croire que Saint-Simon méprise ce qui n'est point duc, on se trompe rait. On dirait qu'en cet homme rare les préjugés n'empêchent pas le jugement. Saint-Simon relève beaucoup Chamillart, cette créature du roi ; Chamillart, ami très intime auquel il fut fidèle dans la disgrâce ; et cela même fait aussi l'éloge du maître. C'est par Saint-Simon encore que nous connaissons d'Avaux, Courtin, Morel, Caillières, Bergheyck, d'autres encore, sortes d'agents secrets et modestes qui tantôt négocient, tantôt vont préparer une campagne chez les banquiers et les fournisseurs ; aussi Puységur et Hasfeld, ces grands maréchaux des logis et fourriers, dont les généraux et princes ne pouvaient se passer. Tous ces hommes restèrent en intime faveur même après leur retraite ; et ces peintures pleines d'amitié rehaussent le roi. C'est ainsi que Saint-Simon le conduit à la grandeur par le chemin d'une vérité sans égards. On peut remarquer aussi qu'étant de tout temps mal vu de Mme de Maintenon, il fut pourtant très intime et toujours fidèle avec la célèbre princesse des Ursins, qui, d'accord avec la dame de Saint-Cyr, réussit ce miracle de gouverner à deux les deux trônes, France et Espagne. D'où il faut comprendre que notre duc n'est point porté en ennemi dans la cour, mais plutôt qu'il note avec emportement tout ce qui se passe, laissant les choses dans l'apparence éclatante où elles se montrent, et impartial comme le soleil. Ce travail est d'un artiste ; mais Saint-Simon ne se savait pas artiste. Il a juré d'être vrai ; il le dit en termes qui pourraient être émouvants dans sa *Conclusion*. Toutefois, de telles déclarations ne touchent guère ; on les a trop entendues. À nos yeux le témoin du vrai c'est un style aux traits mordants, et sans retouche possible. On ne doute point du beau. Et pourquoi ? C'est que le beau est la pure apparence.

Pour en finir du roi, et sans qu'on puisse citer le tableau de ses derniers moments, voici l'abrégé d'une page qui sonne comme l'Oraison Funèbre ; voici les coups de Dieu : « Il courut le cerf après-dîner dans sa calèche, qu'il

mena lui-même à l'ordinaire pour la dernière fois de sa vie. » Il va à Marly « et ne revoit jamais cet étrange ouvrage de ses mains »... « s'alla promener l'après-midi à Trianon pour ne plus sortir de sa vie... Il y eut le soir petite musique chez Mme de Maintenon, et ce fut la dernière fois de sa vie qu'il marcha... La dernière action publique de sa vie... La dernière qui lui ait été présentée... ».

On viendrait à la religion, mais il faut encore dire quelque chose des deux amis qu'il eut toujours à la cour, le duc de Beauvillier et le duc de Chevreuse. Le premier considéré par ses vertus de précepteur, l'autre ministre d'État non déclaré, tous deux bien placés pour tout savoir et réveillés encore par Saint-Simon de leur rêve quiétiste. Les deux portraits qu'il nous a laissés de ces deux ducs sont faits de traits justes, et nullement aveuglés d'amitié ; mais on ne peut citer sans déformer ; ce sont des trésors à lire et à relire. Je veux seulement qu'on se représente les trois ducs en exploration par les degrés, et se retrouvant dans quelque cachette, ou bien en lieu très découvert, et s'alarmant, et conjecturant, et délibérant sur les grandes affaires. Grandes affaires en effet les cabales contre le futur régent, accusé de toutes les morts tragiques ; et les cabales contre le duc de Bourgogne, qu'il fallait perdre à jamais comme commandant d'armée. Saint-Simon finit par être très intime avec l'un et avec l'autre, ce qui l'amena aux affaires sous la Régence. Mais en tout temps il fut à portée de tout.

Peut-on laisser le courtisan sans donner une idée des grands tableaux où Saint-Simon excelle. Voici l'agonie et la mort de Monseigneur connues en effet sur les visages. « Tous les assistants étaient des personnages vraiment expressifs ; il ne fallait qu'avoir des yeux, sans aucune connaissance de la cour, pour distinguer les intérêts peints sur les visages, ou le néant de ceux qui n'étaient de rien... Et de percer de mes regards clandestins chaque visage, chaque maintien, chaque mouvement, d'y délecter ma curiosité, d'y nourrir les idées que je m'étais formées de chaque personnage... ».

« Plus avant commençait la foule des courtisans de toute espèce. Le plus grand nombre, c'est-à-dire les sots, tiraient des soupirs de leurs talons... Les plus fins d'entre eux, ou les plus considérables, s'inquiétaient déjà de la santé du roi... »

« Mme la duchesse de Bourgogne consolait aussi son époux, et y avait moins de peine qu'à acquérir le besoin d'être elle-même consolée... »

« Chaque visage vous rappelle les soins, les intrigues, les sueurs employés à l'avancement des fortunes... »

« La méditation de plusieurs jours ne m'avait pas développé et représenté toutes ces choses, que ce premier aspect de tous les visages... » (chap. CCXCIII).

D'après ces traits le lecteur jugera peut-être de la valeur de cette douzaine de pages d'où ils sont pris. On remarquera une fois de plus que le « premier aspect » est celui qui instruit le mieux. C'est le propre de Saint-Simon, en ses mouvements inspirés, de rendre l'état virginal des passions et des caractères.

Je cherche un mot vif pour clore sur le courtisan. Je le trouve dans une histoire de chapeau donné au roi par le duc de Tresmes, d'où une grande colère du duc de La Rochefoucauld. « Leurs rangs, ils laissent tout usurper à chacun, personne n'ose dire mot ; et pour un chapeau présenté, tout est en furie et en vacarme. On n'oserait dire que voilà des valets » (chap. CLXV).

Au sujet du politique, il faut se borner. Saint-Simon a-t-il pesé sur la marche des affaires ? Ce problème est laissé aux historiens. Il me suffit de rapporter quelques jugements pris de hauteur, mais qui sont dignes d'un homme de gouvernement. « Cette promotion (de maréchaux) fit une foule de mécontents, moins de droit par mérite que pour s'en donner un par les plaintes » (chap. V). Après la disgrâce d'un prélat : « Son clergé, qui s'en aperçut, et à qui l'envie n'est pas étrangère, se plut à se venger de la domination quoique douce et polie qu'il en avait éprouvée, et lui résista pour le plaisir de l'oser et de le pouvoir » (chap. XXXII). Traitant du Parlement, il représente au régent « ... la faiblesse infiniment plus grande et plus dangereuse, qui serait de commencer et de ne pas achever » (chap. DVII). Ces sortes de maximes touchent de près à l'action. Mais quoi ? L'action de Saint-Simon fut toute souterraine sous le grand roi, et presque toute perdue par la mort du duc de Bourgogne. Quant au régent, il comprenait bien, mais ne suivait guère. Ce qui me semble d'un homme d'État en Saint-Simon c'est l'attention qu'il porte à ce qu'il nomme la mécanique des exécutions. Son chef-d'œuvre fut le lit de justice tenu aux Tuileries par le roi enfant et le régent, où la résistance du Parlement fut brisée, ainsi que les prétentions des bâtards. « L'abbé Dubois fit une petite liste de signaux, comme croiser les jambes, secouer un mouchoir, et autres gestes simples, pour la donner dans le premier matin aux officiers des gardes du corps choisis pour les exécutions, qui répandus dans la salle du lit de justice, etc. » (chap. DXI). Le travail propre de Saint-Simon, en cette circonstance, ne fut pas moins important. C'est lui qui, avec l'homme du garde-meuble, prépara sièges, bancs et rangs pour la cérémonie. Il savait que nul ne peut gouverner une assemblée où il reste une occasion de désordre par l'incertitude des places, ou par des masses invisibles. De même notre duc participa avec Dubois à la mécanique de l'arrestation et de l'enlèvement du maréchal de Villeroy, entreprise où il voyait un grand risque, mais qu'aussi il ne voulut point livrer au hasard. Tout fut prévu, l'homme pour l'épée, les deux hommes aux bras, la chaise pour aller au carrosse, les officiers dedans et dehors et l'escorte. L'exécution fut prompte et sans aucun scandale. Tout homme d'État doit lire cette page de haute politique, afin d'y apprendre qu'un ordre donné n'est pas le tout. Je ne citerais pas de tels passages s'ils ne se rapportaient à l'écrivain, qui, en aucune chose, n' imagine jamais, et qui cherche la perception nette. Ce souci du détail et de l'enchaînement des actions est exactement militaire, et s'accorde avec le mépris des résolutions abstraites, qui sont toujours sans effet, et sans beauté aussi. Le lecteur profite de cette précaution du politique.

Le catholique maintenant ; on dirait presque le sermonaire, qui médite à part lui sur le jeu impénétrable de Dieu. J'ai dit janséniste, et c'est un peu trop dire, quoiqu'il ait une fois nommé le pape comme « Évêque de Rome ». Gallican au moins, décidé contre l'infailibilité hors du Concile, contre les Constitutionnaires, contre l'inquisition d'Espagne et l'aveugle foi qui règne en ce pays. Sur tous ces sujets, et sur Port-Royal qu'il vénère, il déplore l'aveuglement du roi : « À la messe il disait son chapelet (il n'en savait pas

davantage) » (chap. CDXVII). J'hésite à citer là-dessus une anecdote très bien contée et peut-être trop bien ; elle fut reçue toute fraîche du duc d'Orléans.

« Comment mon neveu, reprit le roi avec émotion... un janséniste ! je ne veux point de cela avec vous. - Ma foi, sire, répondit le duc d'Orléans, je ne sais pas ce qu'a fait la mère, mais pour le fils être janséniste ! Il ne croit pas en Dieu. - Est-il possible, reprit le roi, et m'en assurez-vous ? Si cela est, il n'y a point de mal ; vous pouvez l'amener » (chap. CLXX). Cette anecdote revient deux fois dans les *Mémoires* ; on n'ose s'y fier ; mais pouvait-on inventer cela ? J'ai fini par y trouver toute la profondeur du tyran.

On devine que Saint-Simon n'aimait pas les jésuites, et il y en a mille preuves. Oui ; seulement ce même Saint-Simon fut intime avec le P. Tellier, confesseur du roi, ce jésuite fanatique dont il a laissé un portrait effrayant. La vérité violente l'attirait. À l'intérieur de soi, il était croyant comme le charbonnier. Tous les ans, à Pâques, il se retirait à sa Ferté-au-Vidame, aux confins du Perche ; non loin de la Trappe où il trouvait une retraite plus profonde, et toutefois encore des visages ; celui de Rancé qu'il vénérât par-dessus tout (il emmena le peintre Rigault, qui eut permission de contempler trois fois l'inabordable abbé, et qui dut en faire le portrait de mémoire. Cette histoire éclate de foi et d'amitié). Aussi ce chevalier de Saint-Louis, homme violent, qui s'était crevé un œil en corrigeant son cheval à coups de houssine ; et du Charmel, autre homme de guerre, sans compter ce moine scandaleux qu'il fallut arracher du gouvernement de la Trappe. C'est là que Saint-Simon se retrouvait ; et cette fuite du monde qu'il emportait avec lui le faisait impartial et vif et téméraire dans cet autre travail de peintre qui était le sien. On jugera s'il supportait mal la vie du régent, épicée encore d'athéisme ; son style tremble devant la mort subite de ce prince, et la probabilité d'une éternelle damnation. Et comme auparavant il l'a décrit baissant la tête, hésitant et faible ! « C'était l'homme du monde qui convenait le plus aisément de ce qu'on lui disait de vrai, mais qui en convenait le plus inutilement » (chap. DXXXVI). « Une homme, écrit-il encore, flottant entre ses remords et sa faiblesse, et en qui même sa faiblesse combattait de part et d'autre » (chap. DXI). Il ne cessa pourtant jamais de l'aimer, jamais de chercher le bien en cet homme abandonné, jamais de le trouver. Intelligence, éloquence, courage, il fait le compte, et conclut qu'il n'était bon qu'à la guerre, et hors de là au plaisir. On dirait que le bonheur de surprendre et de dessiner un signe humain tient lieu d'impartialité en cet homme aux yeux perçants qui préfère le bonheur d'observer à la gloire d'être reconnu. En voici un exemple. Sur le point d'être présenté par Tessé au Czar : « je le priai de bien s'en garder et de ne point s'apercevoir de moi en sa présence parce que je voulais le regarder tout à mon aise, le devancer et l'attendre tant que je voudrais pour le bien contempler, ce que je ne pourrais plus faire si j'en étais connu » (chap. CDLXVII). Cet aveu d'une curiosité si rare me fait souvenir d'un autre. Il raconte une conversation assez vive avec M. le Duc : « je me tus tout court après cette opinion si vivement offerte, bien fâché que l'obscurité empêchât M. le Duc de bien distinguer le feu de mes yeux, et fâché de perdre moi-même, par la même raison, toute la finesse de la connaissance que j'aurais pu tirer de son visage et de son maintien dans sa réponse » (chap. DX).

Cette sorte de chasse aux signes donne peut-être le secret des portraits en quelques lignes, souvent d'inconnus, qui comblent le lecteur par l'inattendu et

la surprise. Proust a cité le portrait de Villars : « C'était un assez grand homme, brun, bien fait, devenu gros en vieillissant, sans en être appesanti, avec une physionomie vive, ouverte, sortante et véritablement un peu folle, etc. » (chap. CXI). Ce dernier trait, que Proust admire fort, et avec raison, n'est sans doute qu'un mouvement saisi, et noté, et conservé d'après cette idée que le soudain dans le visage est le vrai... Ce genre d'improvisation qui court en même temps que le modèle, est le risque de ce genre de peintre. Voici qui est aussi surprenant et plus rocailleux : « Le premier président, assommé de ce dernier coup de foudre, se démonta le visage à vis, et je crus un moment son menton tombé sur ses genoux » (chap. DXVI). Mais quelle force ! On peut distinguer les instantanés, qui donnent l'apparence, et les portraits d'esprits, qui n'ont pas moins de finesse et d'éclat, car les contrastes y sont moins attendus. Voici des premiers : « Harlay était un petit homme maigre, à visage en losange, le nez grand et aquilin, des yeux de vautour qui semblaient dévorer les objets et percer les murailles, etc. » (chap. CLXXIII). Le portrait de Catinat est du même style : « Il était brun, maigre, un air pensif et assez lent, assez bas, de beaux yeux et fort spirituels » (chap. CCCXX). On remarquera ces traits qu'il faut prendre tels quels, et que même l'ambiguïté fait plus réels. On aura à penser la même chose du portrait suivant : « Le cardinal de Janson était un fort grand homme, bien fait, d'un visage qui, sans rien de choquant ni de singulier, n'était pourtant pas agréable, et avait quelque chose de pensif sans beaucoup promettre... Il n'a jamais pu être trompé, même à Rome » (chap. CCCXLIV). Il semble que ces personnages ne font que passer ; on les suit de l'œil. Le duc de Bourgogne a posé plus longtemps devant le peintre c'était le modèle par excellence, et le plus vénéré de ces longues pages, et touchantes, on peut pourtant tirer une apparence à laquelle rien ne semble manquer. « Il était plutôt petit que grand, le visage long et brun, le haut parfait avec les plus beaux yeux du monde, un regard vif, touchant, frappant, admirable, assez ordinairement doux, toujours perçant, et une physionomie agréable, haute, fine, spirituelle, jusqu'à inspirer de l'esprit, etc. » (chap. CCCXXII).

Dans le long portrait de Fénelon je retiens un mouvement de peintre : « Il fallait effort pour cesser de le regarder. » Mais je puis citer en entier le portrait de Rancé, d'après Rigault, et d'après Saint-Simon. « La ressemblance dans la dernière exactitude, la douceur, la sérénité, la majesté de son visage, le feu noble, vif, perçant de ses yeux, si difficile à rendre, la finesse et tout l'esprit et le grand qu'exprimait sa physionomie, cette candeur, cette sagesse, paix intérieure, d'un homme qui possède son âme, tout était rendu, jusqu'aux grâces, qui n'avaient pas quitté ce visage exténué par la pénitence, l'âge et les souffrances » (chap. XLI).

En voici de plus légers. « Mme de Castries était un quart de femme, une espèce de biscuit manqué, extrêmement petite, mais bien prise, et aurait passé dans un médiocre anneau ; ni derrière, ni gorge, ni menton, fort laide, l'air toujours en peine et étonné, avec cela une physionomie qui éclatait d'esprit, etc. Son parler avait une justesse, une énergie, une éloquence, une grâce jusque dans les choses les plus communes, avec ce tour unique qui n'est propre qu'aux Mortemart » (chap. XLII). La duchesse de Chaulnes - « C'était, pour la figure extérieure, un soldat aux gardes, et même un peu Suisse habillé en femme ; elle en avait le ton et la voix, et des mots du bas peuple ; beaucoup de dignité, beaucoup d'amis, une politesse choisie, un sens et un désir d'obliger

qui tenaient lieu d'esprit, etc.» (chap. LXV). Une opposition autre, mais analogue, dans le duc de Chaulnes : « C'était, sous la corpulence, l'épaisseur, la pesanteur, la physionomie d'un bœuf, l'esprit le plus délié, le plus délicat, le plus souple, le plus adroit à prendre et à pousser ses avantages, etc. » (chap. XXI). Nous sommes entraînés aux portraits d'esprits qui sont naturellement plus étendus, plus médités, mais non pas moins jetés. Voici la maréchale de La Mothe : « C'était la meilleure femme du monde, qui avait le plus de soin des enfants de France, qui les élevait avec le plus de dignité et de politesse, qui elle-même en avait le plus, avec une taille majestueuse et un visage imposant, et qui, avec tout cela, n'eut jamais le sens commun et ne sut de sa vie ce qu'elle disait ; mais la routine, le grand usage du monde la soutint » (chap. CCXV). D'Aguesseau a de plus fines nuances : « Doux, faible, non de capacité ni d'expression, mais d'habitude, et naturellement fort timide et fort défiant de lui-même, avec une conscience tendre, épineuse, qui émoissait son savoir, et arrêta la force de son raisonnement. Son opinion était donc toujours comme mourante sur ses lèvres » (chap. CLXVI). On ne peut citer les portraits illustres ; je note seulement le trait final d'un long et brillant portrait du prince de Conti : « Cet homme si aimable, si charmant, si délicieux, n'aimait rien. Il avait et voulait des amis comme on veut et comme on a des meubles » (chap. CCXX).

C'en est assez pour que le lecteur remarque en ces fragments la manière, l'art et le génie. La manière est une négligence, un grand renfort de pronoms, et souvent la phrase rompue ou semblant telle. L'art tient presque tout dans cette belle langue que tous parlaient autour de lui. Le génie éclate dans l'intrépidité du trait gravé à jamais, sans retouche possible. C'est que la rencontre entre le peintre et le modèle ne se fait pas deux fois ; et à mêler les touches on fait du gris. Lui s'engage à fond et fait le pari de réussir au premier essai. Un autre essai donne un autre trait. Le moment du style est toujours celui où l'écrivain s'offre aux coups du lecteur. La prudence et le bouclier sont de la région moyenne. Notre auteur n'a pas pris le temps de penser au style : « je ne fus jamais un personnage académique, je n'ai pu me défaire d'écrire rapidement. » Voilà ce qu'on lit dans sa *Conclusion*, et aussi qu'il n'a jamais pensé qu'à la vérité ; c'est à peu près ce que Stendhal dira. Or il y a de l'ambiguïté dans de telles déclarations, parce que la vérité est, selon beaucoup, une chose cachée qui veut une austère recherche. Mais un peintre qui tient ses pinceaux et sa palette ne cherche absolument que l'apparence ; et même il se ramène tout là, et coupe court à toute interprétation ; c'est ainsi qu'il arrive à peindre vrai. Les écrivains, que j'appelle peintres par métaphore, sont aussi repris et entraînés par l'apparence. Un historien de notre temps a dit que l'histoire n'est peut-être qu'une peinture ; et ce mot a de la portée. Car, à vouloir expliquer et interpréter, il faut qu'on doute ; au lieu qu'on ne doute point de l'apparence ; on sait bien que le vrai y reviendra toujours, et la première chose à fixer, comme la dernière à considérer, c'est toujours l'admirable bigarrure qui d'avance dit tout, comme un bon portrait dit tout avant que l'on sache quoi. Or cette idée, qui serait peut-être la mort des sceptiques, est fort subtile à conduire. Seulement le génie artiste s'y jette dès qu'il peut, après de sages préparations ; il cherche pourrait-on dire l'expression avant la chose exprimée, le signe avant la chose signifiée. Et le prodigieux intérêt du signe humain, c'est cela qu'il conserve en ses beaux moments, soucieux de garder la force, l'éclat et cette sorte de violence de la surface pure, qui a fait la gloire des peintres. Les écrivains sont plus mêlés de raisonnement.

Et dans Saint-Simon on distingue très bien le discours qui a pour fin de persuader, soit les ducs, soit Beauvillier, soit le régent, et qui est éloquent et de beau langage, de ce qui n'est écrit pour personne, et l'est seulement pour le bonheur d'écrire ; et peut-être faudra-t-il dire que le style de la prose, ce mystère du style de la prose, est dans ce mouvement d'amour qui ferme l'apparence et la défend contre les violateurs. C'est par là qu'une partie au moins de l'histoire est écrite à jamais ; à d'autres de chercher, non pas si elle est vraie, mais comment elle est vraie. J'ai gardé pour finir une fière parole, qui retentit, il me semble, dans les beautés d'écriture. « Les *Mémoires* sont de source, de la première main. Leur vérité, leur authenticité ne peut être révoquée en doute ; et je crois pouvoir dire qu'il n'y en a point eu jusqu'ici qui aient compris plus de différentes matières, plus approfondies, plus détaillées, ni qui forment un groupe plus instructif ni plus curieux. Comme je n'en verrai rien, peu m'importe. »

Alain, Humanités (1946)

# Chapitre III

---

## *Le poète et le roi*

Essai sur la grandeur d'après Louis XIV

[Retour à la table des matières](#)

*Le poète et le roi* fut écrit en 1938, pour la Revue de Paris. [Maurice SAVIN]

Celui qui a dit qu'il n'y a pas de grand homme pour son valet de chambre a voulu faire entendre que le plus grand homme vient toujours à être petit dans les petites occasions. Or, je crois que c'est le contraire qu'il faut dire, et que le valet de chambre du grand homme est celui qui le sait le mieux grand, parce qu'il le voit sans le vêtement des circonstances. Les garçons *bleus*, ainsi que Saint-Simon les nomme, jugeaient bien de la grandeur de Louis XIV, attendu qu'elle se montrait le mieux dans les circonstances les plus communes. Si l'on s'en rapporte aux grands portraits de Saint-Simon dans ses *Mémoires*, la grandeur de Louis XIV tenait d'abord à ce qu'il n'y pensait point du tout, et à ce qu'il exerçait son grand pouvoir si naturellement qu'il semblait se considérer lui-même comme une force de la nature, ou bien comme les anciens considéraient les dieux. La simplicité de l'apparence ne gênait pas plus le grand roi qu'un dieu n'était gêné par les guenilles de mendiant. Cette absence de vanité a quelque chose d'effrayant qui est le fond de tout pouvoir.

Le frère du roi venait de mourir. Saint-Simon nous montre Louis XIV à Marly, fêtant les Rois, et saluant le cri : « La reine boit ! », d'un tumulte de vaisselle comme on aurait pu l'entendre au cabaret. « Cette gaîté, dit Saint-Simon, parut vouloir être imitée. » Où j'aperçois deux traits de grandeur : le premier est que le roi voulut se consoler et s'élever au-dessus du brouillard du deuil. L'autre trait est plus intime au sujet. Le roi craignit de ne pas être vulgaire dans sa joie. Il oublia la majesté ; ce geste ne peut tromper. Ainsi Napoléon, en mer vers l'exil, et le 15 août, recevant les visites cérémonieuses, ne comprit pas que c'était sa fête. Louis XIV ne craignait pas de lui-même qu'il manquât à son rôle. « Moi, le roi, je ne puis faillir » ; telle était sa règle au Conseil, mais encore mieux dans ses moindres actions. Ici le mouvement dépeint assez la grandeur. Le grand homme est au-dessus de son propre rôle.

Un autre trait se voyait au Conseil. Souvent, le roi jugeait lui-même d'après une décision antérieure ; il jugeait sur les biens et sur les dignités des familles, ce qui ne l'empêchait pas de dire aux intéressés, entre deux portes : « Vous serez content » ou : « Vous avez gagné », comme s'il rendait compte de ce qui se passe dans un roi, en simple témoin.

Il y a une contre partie à ces remarques, c'est que le roi était fort jaloux de son pouvoir. On pouvait tout lui dire, pourvu qu'il fût sous-entendu : « Vous êtes le maître. » Ét, au contraire, la plus petite prétention de balancer le pouvoir du roi par un droit attirait une profonde disgrâce. Il n'y a point de contradiction avec les traits précédents. La modestie, cette sorte d'absence de soi, était de réflexion ; au lieu que la formation de ce grand pouvoir, la mise en défense prompte et ombrageuse, cela c'était la fonction immédiate, l'expression de l'essence du roi dans la personne du roi. Et cette adhérence naturelle au plus grand privilège est encore un trait royal. La grandeur alors se concentre et se résume en une attitude, en un portrait sans pensée, qui effraye par l'expression. Être partisan de soi, c'est un grand parti.

Vous le voyez encore dans les petites choses, supérieur même à la religion ; sachant mettre son humeur au-dessus des intérêts du trône et de l'autel, dans l'anecdote si connue où, ayant reproché au duc d'Orléans de donner sa confiance à un janséniste, l'autre lui répondit : « Un janséniste ? Sire, nous sommes loin de compte ; je puis vous jurer qu'il ne croit pas seulement en Dieu. » Et le roi conclut, disant : « Si c'est cela, tout va bien et mon reproche n'a point de lieu. » Le roi avait coutume d'entendre, sous le nom de janséniste, l'idée de républicain, qui, en effet, y était cachée. Et l'on sait qu'il avait gardé un terrible souvenir des émeutiers qui étaient venus le regarder dormir au Louvre. Aussi de janséniste à frondeur, il n'y avait pas loin. Le roi entendait le grondement de lui-même, et suivait ce signe sans hésiter. Voilà le sacre et le chrême des rois.

\*  
\* \*

Il y a des rois partout et il y en eut toujours. Vous en avez connu. Ce sont des despotes domestiques, qui ont le respect de leur propre humeur. On serait tenté de dire que ces êtres royaux n'ont point de timidité. Mais ce n'est pas tout à fait cela ; ils sont au-dessus de la timidité, comme au-dessus de toute faiblesse. Aussi il y a un genre de timides qui est redoutable. Louis XIV était l'homme du monde qui se pardonnait le moins de mal prévoir. Or, cela fait bien une sorte de timide, car il passe son temps à craindre de mal deviner. Mais quel danger alors pour le solliciteur ! Surprendre le roi, c'est l'humilier. Gare aux suites !

En pénétrant avec Saint-Simon dans le monde de la Cour, on s'aperçoit que le roi devine et attire les autres rois, en même temps qu'il les confirme. Et la même chose se remarque dans les petites monarchies. On aime l'enfant qui sait régner. On devrait le blâmer, on ne peut. Le trait royal lui vaut l'indulgence royale. C'est ainsi que les caractères s'ajustent sans aucune faute, et ces ajustements font ce qu'il faut nommer une structure.

Mon grand-père, paysan et maire de sa commune, a toujours dit et sans faute : « L'École polytechnique. » On devine la prononciation rustique. Il savait bien qu'on ne dit pas ainsi ; mais jamais il ne put convenir d'une erreur. Aussi était-il un parfait despote.

Je vois quelquefois des hommes se préparer un grand pouvoir, par argent, ou organisation, ou services rendus. En quoi ils font voir plutôt leur faiblesse que leur force. Car ils oublient le principal, qui est la nature despotique, la grandeur essentielle.

Il est vrai qu'il y a de grandes âmes qui se détachent de tout. Mais je ne dirai point qu'ils ont la grandeur royale, et Louis XIV ne l'aurait pas reconnu. Ceux-là manquent de corps, et, par exemple, d'ambition ; ce qui est toujours une grande faute aux yeux du despote. Pourquoi ? Parce que c'est être indigne d'être roi. L'ambition d'un homme est une occasion pour lui d'être sacré à ses propres yeux. C'est là le centre de cette passion, qui est comme la garde de l'ambitieux. La grandeur de ceux qui se détachent n'est point de la grandeur ; ils se perdent hors de l'existence. Pourtant, l'ambition d'être un pauvre homme fait encore grandeur, car un pauvre homme est difficile à tenir haut. On s'étonne de grandeurs indignes ; mais faites attention que l'indignité devient un signe de grandeur quand on n'en est point perdu. La grandeur efface la honte, efface le doute, change en grandeur tout ce qui n'est pas elle ; cette chimie agit sous nos yeux ; tel est le modèle des ambitieux, et par là, leur maître. L'ambitieux en voudra toujours à un maître de n'être pas assez despote. En effet, c'est trahir le pouvoir, c'est manquer une occasion de l'étendre.

\*  
\* \*

Il ne faut point chercher les grands seulement dans la politique. Un poète, un écrivain sont grands par les mêmes traits qui font que Louis XIV est grand. Je prétends qu'un grand poète est connu grand par son valet de chambre d'abord. Comment sans cela pourrait-il commander aux syllabes et aux rimes,

et décréter la loi de douze pieds avant de savoir ce qui y tiendra ? La rime est aussi un décret d'avance. Il y a de l'arbitraire dans le poème. Au contraire, un poète est faible quand il est faible en ce qu'il ne sait pas régner. Il a peur de déplaire ; il cède sur sa propre loi, sur la strophe, sur le vers. Pour mes oreilles, le commencement des *Djinns* est un ordre, dans le double sens de ce grand mot. Les syllabes courent à leur rang ; le temps les presse, et le poète souverain les attend sans douter de son pouvoir. C'est un monde qui se range. « Mur », *Ville* », « *Et port* », « *Asile* », « *De Mort* ». Toute la création se fait, et poésie alors est bien réellement création ; le moindre doute rendrait impossible la création. Le poète serait soumis aux syllabes ? Impossible !

Du roi au poète, le passage est tout à fait naturel ; et la faveur du roi, en ce cas-là, est de précaution ; car on devine que le poète s'en passerait. Ici encore, le roi attire les rois par une convenance de nature. Il faut insister sur la défense du privilège qui est terrible. D'autant que l'action, qui alors va vite, devance tout jugement de méchanceté. La peine capitale est acquise, est chose jugée ; dès lors, tout va d'un certain pas qui décèle le pouvoir qui vient de Dieu.

On ne s'est pas demandé pourquoi un despote est aimé ; c'est pourtant la définition même du pouvoir. Mais peut-être n'a-t-on pas vu l'essentielle raison. Tous les hommes pensent à la liberté, sans pouvoir la saisir. Or, le roi répond comme il faut ; il est ainsi l'exemple de la liberté, et la substance de la liberté. Ce n'est donc pas parce qu'on le craint qu'on l'admire ; au contraire, c'est parce qu'on l'admire qu'on le craint. On craint d'avoir à lui obéir, parce qu'on l'admire. Exactement, on craint de découvrir le devoir d'obéir au despote au nombre des devoirs envers soi. Le sentiment de la dignité du chef est très vif dans les hommes. C'est en ce sens qu'on les entend dire : « Il faut quelqu'un qui commande. »

L'homme se présente rarement comme chef ; bien plutôt, il en exerce la fonction. Cela suffit. Même au maître d'écriture, il faut d'abord lui obéir ; ensuite on saura écrire. On aura alors en soi-même ce qu'il faut de chef dans tout homme ; et voilà qui rend la situation de l'homme si difficile ; il se sent porté par le langage même à des difficultés plus hautes ; il se sent obligé au-dessus de lui-même.

Écrire un poème, comme je disais, c'est décider continuellement. Une rime est un ordre lancé d'avance. Arrivez à la poésie par l'éloquence, et à la rime par la période, alors vous comprendrez bien des choses. L'éloquence se fait un espace libre et le remplit. Au commencement, l'orateur s'occupe de rendre familière à tous la grandeur de cet espace et d'en essayer les échos ; après cela, il y entre et va se poser au terme sans hésitation. Il y a une trajectoire de la phrase qui fait l'éloquence.

Il y a aussi une rupture de la trajectoire qui fait le trait. Ici, l'éloquence revient à la prose. Mais, plus souvent, l'éloquence va à la poésie par la mesure d'avance de la période. Il n'y a donc pas que le vers qui rime. En revanche, je suis persuadé que tous les vers riment par le mètre, c'est-à-dire qu'ils tracent d'avance la forme parlée et, d'une certaine manière, la promettent. La nécessité de répondre à cette promesse est la même que la nécessité de la rime. Tout à coup, l'auditeur découvre une loi qu'il n'attendait pas. C'est lui-même qui termine la période ou le vers. Il faut reconnaître que la rime est toujours à peu

près devinée. Tel est le règne de l'orateur, tel est le règne du poète. Nous entrons sous sa loi, et nous en devenons les gardes. On sait que l'enfant est le gardien du conte. Nous guettons la chute, et la mesure nous suffit. Ainsi va et vient la majesté au-dessus de nos pensées.

Une chose dite sans assonance ne compte guère. Même un proverbe aime la rime et la mesure. Un proverbe est une loi en lui-même, une loi qui attend le contenu. Le lien de pensée qui ordonne la réponse est précédé par des sons qui en ordonnent d'autres. Peut-être n'a-t-on jamais parlé qu'en vers. « Les conseillers ne sont pas les payeurs », voilà un court poème qui a eu plus d'un succès. C'est comme si la nature nous montrait le moment de payer. Car il y a un lien entre la chose reçue et le paiement, mais la rime fait un lien plus prompt et plus naturel. L'ancien langage fut sans doute un tissu de préceptes rimés et mesurés. C'est de là que le mot tirait son sens. Car, dans tous les cas, il faut que le mot tire son sens d'un cortège, d'un ensemble dans lequel il se présente. Il serait donc logique d'apprendre une langue par les poètes.

Le squelette de nos pensées, c'est le poème ; il ne faut donc pas s'étonner de trouver de la hauteur dans les alexandrins. Il y a encore plus de hauteur dans la moindre pensée, si l'on y pense. On ne peut réciter l'alexandrin que d'un ton relevé, c'est là ce qui prépare le vers suivant, par un murmure abstrait, qui est tout entier rime. Le style plat est premièrement contraire à l'alexandrin.

Quand on dit tragédie en vers, on fait un pléonasme ; la tragédie s'avance sur douze pieds. Pourquoi douze ? Peut-être parce que ce nombre est l'ancienne base des nombres ; ces douze pieds font une mesure de prédire ou de maudire et la prédiction est alors double ; elle annonce elle-même son mètre et, par son mètre, elle annonce l'avenir. La rencontre des deux avenir, ce collier qui se ferme, c'est le bruit même de la poésie et c'est le pas de la grandeur. Ce grand pas est la vraie exposition d'une tragédie, et le personnage ne cesse de viser un avenir qu'il couvre de ses flèches ; il le montre du doigt, il le lance comme un javelot. Le père de Desdémonc, dans la rue, lance ce cri : « Elle a trompé son père, elle trompera son mari. » Dès lors, on attend la réplique de l'événement comme un écho. On vit sous une menace de sonorités. Telle est l'existence tragique. Le miracle de la poésie dramatique est qu'elle donne l'être à des superstitions, assonances, échos. Le drame arrive par les mots. La poésie multiplie cette menace. Othello attend la rime. Le poète ne cesse de prédire son dire ; il se résigne à ce risque ; il le court ; il s'étonne lui-même par le succès. Il s'étonne, mais non pas trop ; le vers fait partie de son être ; il vit dans le miracle, le poète, ce favori de la nature.

La prose a les mêmes ressources, plus cachées, encore plus puissantes. Je trouve deux de ces drames rimés dans Montaigne. On remarquera l'allure épique de ces récits. Le plus petit est l'histoire bien connue de l'écuelle. L'enfant fabrique une petite écuelle à côté même du grand-père qui mange à l'écuelle. Et pour qui la petite écuelle ? « Pour papa, répond l'enfant, quand il sera vieux. » L'effet est celui d'une rime, car un mot revient qui répond à un mot ; l'affaire est posée ; non pas expliquée, mais posée.

Je trouve plus de tragique, de même caractère rimé, dans un récit analogue. Le fils traîne son père par les cheveux, le long de la maison. Au tournant, le vieillard s'écrie : « Arrête ! Arrête, mon fils ! Car je n'ai traîné mon père que

jusque-là. » Voilà un effet d'éloquence que vous pouvez essayer sur n'importe quel auditoire. Un jour, ayant fait cet essai, je vis l'applaudissement naître de nature. À l'exclamation : « Arrête ! », les mains s'écartèrent ; les auditeurs restèrent en attente. Quand vint la rime, ils la frappèrent en rassemblant leurs mains. Ici la prédiction ressemble à celle qui frappe Othello au cœur. Le père est traîné comme il a traîné. L'écho des paroles fixe l'attention sur ce retour ; l'effet littéraire ne peut aller plus loin.

Corneille excelle dans ces balancements ; l'égalité des syllabes fait une sorte de preuve. *O miracle d'amour ! O comble de misères !* La place est fixée pour les sublimes plaintes. *Chimène, qui l'eût cru ? Rodrigue, qui l'eût dit ?*, etc. L'autorité du mètre exige d'autres formules non moins solennelles. Corneille ne manque jamais à ces grandes promesses. Les exemples en sont dans toutes les mémoires ; c'est ainsi que s'exerce le pouvoir du grand Corneille. Aucun homme ne méconnaît ce droit du vers à régler nos pensées ; aucun ne méconnaît cette grandeur tracée comme une route à nos sentiments et qui fait que *Polyeucte* est une pièce écrite d'avance. Ici les stances, comme déjà dans *Le Cid*, élèvent le héros plus qu'il n'osait, plus qu'il ne craignait. C'est ainsi que le trille, dans la musique, annonce un dépassement et, encore mieux, le *grupetto* si serré, si précipité, annonce une grandeur qu'on ne peut plus éviter. Ces ornements sont des variétés du vers et de la rime. Mais quant à la musique, il ne faut point parler de rime, car tout rime en musique ; il n'y a ici que des échos, pour le plaisir, et sans qu'on dise de quoi il est question ; de là un sublime presque frivole, et un *Polyeucte* de tous les instants. La grandeur est presque essentielle à la musique, et le sublime y est si commun qu'il occupe entièrement l'auditeur, sans jamais le laisser respirer ; même le silence est sublime alors, parce que le rythme ne cesse de rendre le temps sensible et l'avenir inévitable. Ici se multiplient les décrets.

\*  
\* \*

Tous ces rois sont absolus. L'antique fonction des prophètes a passé dans les rois. Ils annoncent l'avenir et en même temps le font. Celui qui récite des vers voit se rassembler les deux avenir, l'un qui n'est que loi, et l'autre, qui n'est que passion. C'est pourquoi la majesté se lève avec la poésie. Et, parce que la poésie est la forme du langage, tout homme est formé selon le langage, donc selon la majesté. Du moment que la tragédie est en vers, il faut que les personnages soient des rois ; on le sent. Chacun va là pour retrouver sa propre majesté ; en sorte que rien n'obéit moins qu'un royaume ; au contraire, il commande ; l'opinion se forme par la majesté de chacun ; c'est une sorte de vote qui est dans la démarche et dans le costume. Le roi n'est entouré que de gardes ; ce sont les gardes qui décident, qui reconnaissent le roi. Comprenez l'entrée du roi véritable. Mais quand le roi refuse grandeur, alors c'est comédie ; c'est Hamlet, prince du Danemark ; ce n'est pas moins tragique.

De toutes façons, on découvre la grandeur en tout homme, et à lui proposée, par le langage même. Il y a donc une pente qui remonte du valet au roi, et qui ne cesse d'élever le roi ; il se doit aux valets. Aussi le caractère du théâtre est déterminé ; les caractères y ont de la grandeur. Et l'alexandrin y est

naturel, surtout dans la comédie ; les valets descendent plus bas sur l'alexandrin. Le comique suppose une négation intime du tragique, ce qui veut un tragique continuellement menaçant.

\*  
\* \*

Louis XIV se méfiait beaucoup des grandeurs d'institution. Il repoussa toujours de son Conseil les cardinaux, qui étaient les plus grands personnages du temps. Ses hommes de confiance étaient des hommes de petite noblesse ou de simple bourgeoisie (d'Avaux, Courtin, Cainères, etc.). Ces hommes ne connurent pas la disgrâce. Ils eurent entrée auprès du roi toute leur vie. Qu'avaient-ils fait ? C'étaient des diplomates qui préparaient logements, vivres et transports pour soixante mille hommes longtemps d'avance, chez les banquiers et chez les marchands. Ce génie les faisait rois et la majesté du roi les attirait aussitôt. On ne voit pas que ces hommes aient jamais nui à quelqu'un. Ils étaient rois sur toute la Cour. Leur génie éclatait pour les valets par des rencontres d'astres. Cet ensemble de faveurs et d'audience formait la structure monarchique telle qu'elle fut alors et qui tient à la nature du roi qui inspire et consacre ses semblables.

Retenons ce trait d'essence ; le roi est nécessaire à la conscience du citoyen ; il la soutient et l'éclaire (« si j'étais roi ! »). L'homme ne peut croire en l'homme s'il ne croit d'abord au roi. Cette foi est l'élément de la grandeur, telle que Descartes la décrit (*Les passions de l'âme*) sous le nom de générosité. Et qu'est-ce que c'est ? C'est le sentiment juste que rien ne vaut que par décision libre ; et surtout c'est le sentiment que chacun a de son libre-arbitre ; et, comme dit Descartes, l'assurance de ne jamais manquer de libre-arbitre. Là-dessus, le roi décide quand il prend parti aisément et promptement ; il prouve à tous que l'homme a de la grandeur et à tous que l'homme peut changer le destin, s'il ose ce qu'il doit. Ces hautes régions de la pratique sont familières à un chacun. L'homme n'aura jamais qu'à répondre à la question : « Qu'as-tu fait de la grandeur de l'homme ? » Et le théâtre est une parfaite image de ces grandes démarches par ses pas comptés. Le conseiller sur douze pieds se hausse jusqu'au roi. Aussi peuvent-ils parler bas.

*Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.*

La rime les emporte haut. Écoutez l'effet des rimes redoublées, et comment la strophe se détache comme un navire.

Ces réflexions concernent la poésie, et vont même à la définir. Car il n'est pas douteux que le poète a pris la position d'un roi et forme une cour secrète. Le lecteur du poète se sent courtisan. Tels sont les éléments d'une structure qui se reforme partout, et qui est d'abord municipale. Ici est la clef de toutes les institutions. Et fort utilement on remplace le stérile problème de l'origine du pouvoir (qui t'a fait roi ?) par le problème véritable du bon usage du pouvoir (qu'est-ce qu'un toi ?). Le droit du roi est inhérent au roi ; nous disons alors droit divin, et nous disons bien.

Alain, Humanités (1946)

# Chapitre IV

---

## *En lisant Fielding*

[Retour à la table des matières](#)

*En lisant Fielding*, en mars 1939, pour la Nouvelle Revue française. [Maurice SAVIN]

Je veux dire quelque chose de Fielding. En y entrant, j'ai eu aussitôt l'impression que je ne perdrais pas mon temps. C'est un roman qui va par quarts d'heure, et qui a pour centre un vieux garçon de l'espèce robuste et lourde, fort riche, et très bien servi dans un beau château de briques rouges. On peut vivre un volume en compagnie de ces vigoureux camarades, dont les sentiments sont simples, et les actions, seulement un peu rudes. Il n'y a qu'une dispute, par les coups de poing, et le vaincu s'allonge par terre pour le compte ; une foule d'infirmières d'âge canonique entourent la victime, qui est souvent le plus jeune des deux. La corne de cerf joue alors un grand rôle. De quoi s'agit-il dans ces disputes à la mode d'Homère ? Il s'agit de filles et de mariage ; et voilà un garçon qui a fait la cour de fort près à sa propre fiancée ; et voici une fille qui fait parler toute la contrée, parce qu'elle préfère l'ami de son fiancé à son fiancé. Et toujours coups de poing et corne de cerf ! Ces gens n'ont point de mauvaise humeur. Déshérités par l'un, ils sont, le temps d'y penser, adoptés

par l'autre. Oui, mais si l'autre a une femme et une fille, tout va se gêner encore ! Toujours poings et corne de cerf. Le fait est que les forts célibataires gardent très mal la jeunesse.

Du moins ils l'enseignent amplement. Ce ne sont que discours, sans compter ceux de l'auteur, qui ne s'en prive pas. Voici des disciples de Locke, qui donnent bien l'idée de ce que devint cette trop simple philosophie dès que l'on y crut. Alors la théorie des sentiments est simplifiée merveilleusement. C'est le désir qui fait l'amour ; c'est la douleur qui fait la haine, c'est la ressemblance qui associe nos sentiments à ceci et à cela. Naturellement le précepteur, qui est ministre de Dieu, enseigne à coups de bâton. Non moins naturellement l'élève riposte et se venge. Tout cela est élémentaire et n'apprend rien à personne.

Savoir ! À mesure que l'on voit danser en rond les grosses dames et les gros messieurs, on apprend des choses. D'abord que toutes ces dames, dans l'âge moyen de leur vie, ont un ou deux choix très tendres, et se rendent très bien compte que l'âge de l'amour a commencé pour elles. D'où jalousies, espionnages, révélations. Et toujours coups de poing et corne de cerf ! Quelquefois, quand on panse le jeune homme, l'infirmière d'âge canonique s'attarde un peu à regarder une peau très blanche. Alors ce sont des imprécations sur ce siècle corrompu. Bref, tout le monde ici fait l'amour.

Il y a un médecin qui se moque de la nature animale, et la nature animale corrige très bien le médecin, le cas échéant. En résumé, c'est une société de mâles un peu brutaux, très loin des femmes à apparence de bonne sœur ; quelquefois très fins, quand ils se sentent jaloux et humiliés, et toujours prompts à mettre une fille en cage. S'ils le faisaient plus souvent, quelle dépense de serrures, de fausses clés et de barreaux ! On conclura que cette société a bien besoin d'une Cour. Mais peut-être non. Car la Cour est partout dans ces scènes, où le pouvoir absolu s'exprime à grands coups de gueule, et où la ruse ne cesse jamais d'agir. Toujours est-il que l'on conçoit de merveilleuses crises d'amour, par cette rencontre de pouvoirs et en somme une tragédie assez racinienne. Car c'est une surabondance de mensonges ambigus, d'amitiés tendres, et de fiançailles jurées loin d'avance. Le pouvoir absolu n'a pas coutume de tuer ce qui ne l'empêche pas d'être bien gênant.

D'autant que les dispositions de cinq personnages donnent aisément lieu à quelque méprise. C'est le frère de lait que l'on se met à aimer en toute innocence. Les scènes principales sont de deux ou trois heures. Après quoi les personnages disparaissent dans la coulisse, qui n'est autre que le commentaire psychologique et moral de Fielding. Puis il en revient deux, ou trois ; on remet une lettre à quelqu'un, les voilà animés de façon à rendre stupide le lourd pouvoir, qui sans le savoir a changé de nièce, de fille ou de sœur, et qui se cabre terriblement. Le décor suit tout doucement ; c'est un ruisseau où on a pris d'abord de l'eau pour panser le cher neveu, pour faire revenir la chère tante. Les soubrettes récoltent les menus avantages ; et en somme, ces garçons apprennent très bien à aimer. Tom Jones est l'un d'eux. Et il représente très bien le pouvoir masculin, ou pour mieux dire le tyran masculin, qui suit obstinément son désir et à la fin sera gouverné par la bien-aimée, comme un simple roi constitutionnel.

Un des traits de cette Cour, c'est qu'elle n'est nullement une Cour d'Amour. La sentimentalité est ridicule, tous s'en moquent et croient bien s'en priver. Tel est le premier et le plus visible effet de cette politique cynique. On ne garde fidélité que par obstination. On n'est fidèle que par orgueil. Et cela fait des nuances fortes, et qui tiennent bien. Tel est Fielding à une première vue ; et ce n'est pas sans force. Bien au contraire. L'empire des femmes n'existant pas, ni la faiblesse de l'homme, les femmes prennent un genre de courage qui les jette en pleine intrigue et même en pleine révolte. Orgueil, dignité ? Oui, sans doute. Mais surtout plaisir ! Il apparaît alors que le sexe gracieux est celui qui a joué plaisir contre pouvoir. Et qui gagnera, combien de fois ? Ce qui excitera encore un grand discours de Fielding, et d'amers regrets dans le roi constitutionnel. Tout cela commence à vivre fortement et se meut tout d'une pièce vers une immense révolution des mœurs. Quelqu'un me disait que ces gentils-hommes avaient fini par être surchargés de muscles et de dangers, ce qui les avait dirigés vers les sports violents. Je veux bien ; mais il y a de grandes finesses à l'épée et à la boxe. Et je m'intéresse à cet homme pour qui faire attention, c'est parer plutôt que deviner, car, dira ce Machiavel, si je suis touché, je ne tiens pas à savoir, et si j'ai paré, je ne tiens pas non plus à savoir. Dans cette salle d'armes des seigneurs, à travers leurs courtes rencontres, se forme l'homme de cour et de politique, pour qui la guerre est un embarras de moins. Il vaut mieux avoir des ennemis que de soupçonner les amis. En somme une psychologie sommaire mais qui donne toute sûreté par la masse de l'honneur, qui est à la fois âprement critiqué et sauvagement excité. Ne parlez point à ces hommes de patrie ni de chef, ni même de biens de fortune. Non, ils ont assez des offenses et des préférences. Leur politique tient dans le creux de la main, d'où il viendra qu'ouvriers et serfs seront plus entre eux, plus unis par l'honneur et par les coups. Ce sera une politique assez antique, où la mauvaise foi (punique) aura sa fidélité et son honneur aussi. Très différents je les vois des Barbares du continent, qui, eux, Jouent Attila, ou Britannicus, ou Mithridate, et prennent peut-être pour des princesses quelque soubrette et sœur de lait. Qu'est-ce que cela change, je vous le demande ? Ces découvertes de fausses dignités sont le piquant de l'amour. Et l'on a envie de demander à la beauté, avant de lui jurer amour et tout, ses papiers, oui, qui diront si elle est ou non sœur et héritière du puissant roi du domaine. Et croyez-vous que, surprise, elle aura moins de hauteur ? Si vous le croyez, c'est que vous êtes encore sauvage, tout à fait indigne d'aimer au-dessous de vous, et de vous démettre d'un trône. Telle est la puissante humanité que Fielding a jetée dans le monde.

\*  
\* \*

Chaque romancier jette ainsi son petit monde, son guignol, parmi nous ; et ils nous servent de modèles. Cette imitation se fait par le théâtre, qui seul sait illustrer les romans, seul habille l'Amoureux de l'habit qui convient, seul parfume et poudre l'Amoureuse. Par ce côté la littérature est une institution ; les personnages prennent réalité par l'acteur. Voilà ce qui fait que rien ne peut remplacer le théâtre. Un gilet n'importe pas moins que la prononciation. On imite la prononciation, ce qui va jusqu'à orienter les sentiments par la manière de dire : je t'aime.

Prononcer en imitant, c'est s'approcher bien près de l'émotion, et par son dedans psychologique (plutôt physiologique). Le XVIIIe siècle fut rempli de gens de Marivaux, qui imitèrent tous un certain faux précieux et une sorte de lamentation. On a appelé *marivaudage*, non sans raison, cette manière de mentir sur les sentiments et de les embrouiller en arrière. Les femmes furent exigeantes là-dessus, considérant que c'est la prononciation qui honore. Elles se trouvèrent souvent lancées, sans savoir où, sans savoir seulement si elles s'intéressaient à leurs chères amours. Cela veut dire qu'il faut mériter encore et toujours. Les hommes s'y résignent, car il faut bien avoir des soucis pour le loisir. Quant aux crimes passionnels, ils sont d'obligation à l'égard des victimes. Qu'est-ce qu'un amoureux qui ne se fait pas craindre ? Un homme d'esprit disait que le mollet masculin était une invention contre l'amour. Le fait est qu'on a un mollet comme on a un chagrin. On le montre dans le bas, et tout le monde comprend. Voilà donc comment je suppose que la jeunesse dorée a lu Fielding.

\*  
\* \*

Je viens de finir Tom *Jones* et je veux écrire quelque chose de ce roman si bien construit. J'ai analysé plus haut ce que je veux appeler le *Prologue campagne*, aujourd'hui j'ai achevé de parcourir le drame urbain. Encore y faudrait-il distinguer une sorte de prologue qui se passe en voyages. Les mêmes personnages se trouvent courir par les chemins. Tom court après sa Sophie. Western l'écuyer aussi, et il est toujours le même. Pendant qu'il court après sa fille, il est traversé par un lièvre et une meute, et le voilà qui pique des deux, en lançant son fameux cri de chasse ; du coup il oublie sa fille. Les personnages ont tous ce trait charmant d'être aisément distraits.

Je dois dire aussi quelque chose de la manière littéraire de l'auteur, qui est très distincte. Il ne cesse de parler à son lecteur ; c'est pour son lecteur qu'il divise si bien son récit : « Voici, dit-il, mon seizième livre qui dure six jours. Il commence par un entretien entre celui-ci et celui-là, mais qui ne m'a pas paru remarquable, aussi je l'épargne au lecteur, qui voudra bien le deviner. J'ai bien peur d'être ennuyeux dans mes continuelles réflexions, etc. » Cette habitude littéraire du montreur de lanterne n'a pas été conservée. Stendhal parle ainsi au lecteur tout à fait à l'improviste. « Selon moi, ce fut une belle plante, etc. », dit-il de Julien, et il conclut : « Mais à quoi bon ces vaines prédictions ? » J'aime à croire que Stendhal a fait conversation avec Fielding.

Mais revenons au voyage. Que d'auberges ! Et que de discours d'aubergistes Et chacun se trompe d'auberge, ou bien de chambre, ou bien de lit ; c'est une occasion de constater que les jeunes filles sont bien fortes contre la surprise sensuelle ; on dit souvent le contraire. Or, je les trouve ici dans des conditions plus que louches, et je les vois développer une pureté incontestable. Et que de chevaux aussi ! Et que de voitures ! C'est une confusion incroyable, où la fille toute pure respire son feu comme la salamandre. On peut dire qu'ici c'est la confusion qui sauve la pureté. Il est vraiment admirable que la fille ne tombe pas aux bras de son amoureux.

C'est ainsi que, courant de côté et d'autre, ils arrivent à Londres. Et alors le roman prend un autre climat. Les hommes ont des épées, et ont pour principe de ne pas se battre ; d'où encore bien des erreurs. Jones qui est très beau et qui est vif, traverse de son épée tout ce qui lui fait obstacle, et va en prison. Mais on l'y va voir.

La confusion est à son comble, dans cette ville où chacun veut savoir d'où il vient et d'où sa richesse. Mais le *Prologue campagnard* a rendu des explications impossibles. Car nos gentlemens chasseurs ont fils et filles, mais ils ne sont pas bien sûrs du temps ni de la mère. De là les malheurs de Tom Jones, qui est un enfant trouvé, c'est-à-dire enfant sans mère ni père. Sophie a le même sort et son papa Western est toujours prêt à se consoler des malheurs de Sophie, en se disant qu'après tout elle ne lui est rien.

Rappelons la double condition de ces deux enfants de l'amour distrait ; Tom et Sophie sont des beautés ; ainsi toute femme d'âge certain veut établir Tom dans un riche mariage ; et tout lord fatigué offre sa noble main à Sophie, très étonné qu'elle ne se jette pas sur cet appât. Il y a ici un genre de vérité plein de vigueur, c'est que le beau mariage n'est pas l'idéal des pucelles et des puceaux. De ces derniers on ne sait rien. Il est clair que Tom est menacé dans son innocence, c'est-à-dire dans la fidélité à Sophie, fidélité qui fait son bonheur.

\*  
\* \*

Un monde, en somme, où les hommes mariés peuvent tout, voilà Fielding ; alors toutes les vierges sont en danger et heureusement elles ont choisi. Tous les maris en ce sens sont jaloux des coquebins, et voient les jeunes filles sous l'aspect de la volupté. Idée absolument trompeuse, et qui permet des intrigues bien précieuses, car il ne faut pas croire que les dames ne seront pas jalouses, et n'auront pas pour occupation principale de corrompre toutes les vierges, quand ce ne serait que pour réduire leurs maris au désespoir. Cette comédie nouvelle ne paraît qu'en un puissant raccourci, et quand l'auteur dit au lecteur : « Ce livre va nous approcher de la fin. » « Ce chapitre contient tout le dénouement », et, comme dit le rustique Squire : « Je parie que ce soir il en aura la curée. » On se dit que le monde repart sur ces données cyniques et neuves. Et on le voit bien assez dans le raccourci. Formons la morale de l'homme qui a vu les choses ainsi, et allons jusqu'à dire : « Que souhaitera-t-il pour sa fille ? » Une psychologie va naître, qui va se perdre dans le sable des villes, et qui reviendra en puissantes sources. Le roman anglais ne peut oublier qu'il a traversé ces épreuves étranges. Certainement il en reste trace dans Dickens. Ses fous gigantesques sont des gens qui ont compris le jeu et qui soufflent sur les passions ingénues. Même George Eliot a quelque chose de cette sauvagerie fort savante et d'une manière d'aller à quatre pattes que Jean-Jacques n'a pas imaginée.

\*

\* \*

Le secret du roman moderne, c'est qu'il faut défaire ce tissu de civilisation (par exemple Restif de La Bretonne est justement à ce travail ; c'est ainsi qu'en choquant beaucoup, il ne cesse pas d'éclairer). Chacun l'entend comme il peut. Bourget aperçoit le péril et aussitôt se fait moine. C'est une manière ; mais l'idée que l'homme quelquefois se prive de plaisir est une idée tordue, qui fait ressort contre elle-même. Sophie est une fille vertueuse, oui. C'est une fille facile aussi par les mêmes pensées... Bourget voudrait plusieurs enfers et des mœurs terriblement sévères. Mais, pour mon compte, j'ai souvent remarqué que l'homme de cinquante ans est plein d'espérances contraires à la vertu. Cela est peint très clairement dans le raccourci final dont je parlais. Ainsi tout va recommencer, d'après l'esprit Fielding, et les sentiments auront une autre allure, d'après cette sorte de paradis terrestre en souvenir qui est tout le roman, et surtout ce que j'ai nommé le Prologue campagnard. Il faut bien qu'un romancier ait quelque idée des hommes et des femmes et de ce qu'ils feront le mieux si on les laisse aller. En sorte qu'un roman propose des leçons et des revendications ; c'est cela qui fait ressort dans le récit et y représente la loi naturelle.

Un roman diffère donc d'un autre comme une vie diffère d'une autre. Et ces pensées non douteuses sont l'âme des personnages. C'est pourquoi, après Fielding, il y avait des choses qu'on ne pouvait recommencer ; il y avait des choses achevées et passées ; il y avait un certain bon sens, et choses de ce genre. Remarquez qu'une nouvelle action en produisait d'autres et qu'ainsi le roman Fielding ne pouvait pas finir. Peu à peu se profile la conclusion Dickens où tout est bien pour tous... Certainement l'optimisme propre à Dickens ne pouvait être tracé que d'après l'épisode Fielding.

Alain, Humanités (1946)

## Chapitre V

### *Du romanesque d'ambition ou de l'amour selon Stendhal*

[Retour à la table des matières](#)

*Du romanesque d'ambition ou de l'amour, selon Stendhal*, en février 1939, pour la Revue de Paris. [Maurice SAVIN]

Il ne faut point croire aveuglément cet homme de Grenoble. Mais, finalement, il faut en arriver à lire ses livres tels qu'on les trouve, par exemple *Lucien Leuwen*. Évidemment, il a ses moyens à lui pour conduire ses analyses incomparables. Son moyen principal, je le comprends, c'est l'héroïsme. Un amoureux, c'est un héros, c'est-à-dire un homme qui veut régner. C'est toujours par orgueil qu'il souffre ; ou bien de n'avoir pas osé assez, d'avoir eu peur, ou bien de s'être trompé dans ses prévisions, quant à la quantité d'obéissance sur laquelle il pouvait compter ou encore d'avoir rêvé à côté. «Non, non, mon garçon Quand on veut connaître le réel, il faut commencer par y regarder, au lieu de rêver. » Cette sorte de commandement se trouve dans *Le rouge et le noir*. L'amour est ainsi purement un problème d'âme, une affaire de tyrannie, de clairvoyance et de puissance. Il s'agit, dit Julien, de faire une reconnaissance militaire fort exacte ; mon honneur y est engagé. C'est au jour du rendez-vous qu'il a dans la chambre de la belle Mathilde. Il ne craint pas principalement d'y périr dans une embuscade ; il craint surtout de se méprendre et de se voir ridicule. Naturellement oui, si l'on veut se faire tout seul et ne croire que soi, il faut plus qu'une finesse moyenne ; il faut la volonté

intellectuelle qui perce les nuages. Question de force. Oui, même la critique d'art est une question de force. Tourner autour de la *Cène* ne suffit pas ; il faut pénétrer jusqu'au sens de cette grande scène et de ce Grand Homme peint par un grand homme. C'est ainsi qu'il possède chaque œuvre et chaque femme. Il domine ; que fera-t-il de ses conquêtes ? On se le demande. Par exemple, de Mathilde, après l'inhumation dans la montagne ? On ne dit pas dans quelles autres folies d'orgueil elle ira tomber, Mathilde ! Voilà une femme qui n'est nullement balzacienne. Sans compter que ces créations (Julien, Mathilde), sont antérieures à l'existence de l'homme de lettres qui se compare aux autres ; Mathilde est une création littéraire qui a certainement trouvé des sœurs. C'est le type d'un genre d'amour. Mais qu'est-elle ? Une héroïne qui ne croit pas qu'on puisse avoir autant d'amour qu'elle. Une héroïne qui se croit plus forte que toutes les situations et qui méprise parfaitement les hommes polis et faibles, comme elle voit son frère, ou Crosenois, son fiancé, ou son millionnaire, M. de Thaler. Elle « s'ennuie en espoir », assurée d'avance qu'il ne sortira de ces têtes d'oiseau ni une vraie résolution, ni la moindre petite idée. Seulement pas une conspiration comme celle de ce La Mole, son ancêtre, dont elle se raconte l'histoire avec l'accent de l'enthousiasme. Celui qu'elle aimera, ce sera un vainqueur, un inventeur de soi, né pour gouverner et qui la gouvernera elle-même. Julien, sans le savoir, est l'homme qu'il faut pour occuper ces yeux si beaux. Il est l'homme sur lequel les moyens connus n'ont pas de prise. Il baisse les yeux sans répondre et elle reste sans parole, d'autant mieux fixée que c'était elle qui produisait ordinairement cet effet sur les autres. Suivez ce caractère dans Mme de Chasteller, c'est toujours la même hauteur, qui se soupçonne seulement de s'ennuyer. Nous sommes loin du jeu italien, plein de feu, de la Sanseverina. Et encore ! Voyez comme elle domine Ferrante Palla, le poète un peu fou. Très beau, il est vrai. Mais tous les caractères rares impriment le beau sur leurs visages. La nuance de Gina, c'est que Fabrice, d'instinct son préféré, n'a pas toute la force qu'on désirerait. Trop de grâce sans doute. D'ailleurs assez d'orgueil et une écrasante simplicité. Je signale en passant Clélia, qui n'est presque qu'orgueil et puissance. Rassemblez tous ces traits, vous verrez un amour nouveau dans les lettres ? un genre de mélancolie, de jalousie, de tristesse, qui ne doit rien à Rousseau (auteur d'ailleurs adoré de Stendhal). Je comprends qu'il semble à notre auteur qu'il a à pénétrer dans une partie vierge du cœur humain. Je le compare à Balzac ; il ne faut pas oublier que l'amour stendhalien se trouve dans Balzac. Dans *Le curé de village*, cette belle Véronique qui aime un ouvrier de faïencerie, Tascheron, cela est mystérieux, cela fut sans doute héroïque. Mais, dans *Le lys*, c'est bien la tendresse et la sensualité qui conduisent Félix. Il y a une sorte d'orgueil violent et un art d'enivrer dans l'impérieuse lady Dudley ; aussi Félix n'y comprend rien et est emporté comme une feuille. Tout son drame (My Dee ! My Dee !) vient de ce qu'il ne sait que faire. C'est l'orgueil qui est à l'épreuve et cela est très dramatique. Balzac a donc tout deviné. Il a deviné toutes les violences du cœur. Mais notre Stendhal les recherchait. Dès qu'il trouvait dans le journal un crime par amour, il coupait la feuille, il méditait sur ces résolutions et ces entreprises téméraires - Quand Julien entre dans l'église de Verrières (son premier pas !), qu'y trouve-t-il ? Les tentures rouges, de l'eau bénite couleur de sang ! Un journal qui raconte l'exécution d'un jeune romanesque. Sous ce titre : *Le premier pas !* Peut-on mieux exprimer de façon plus forte le romanesque stendhalien, qu'il faudrait nommer le romanesque d'ambition ?

\*  
\* \*

Les sentiments féminins répondent aux masculins. La femme refuse d'obéir, bien assurée de ne pas céder. Or, il en résulte une peur nouvelle, qui est la peur d'avoir peur. Turelure, dans *L'otage*, dit à Sygne :

- C'est la panique d'une armée qui cède que je veux voir dans ces beaux yeux sévères.

- Vous ne verrez rien de tel, répond Sygne, qui pourtant se rendra, et qui doit déjà montrer dans son regard tout au moins la peur de céder.

L'autre n'y regarde pas de si près. Il a ses moyens offensifs. Tels sont les drames du masculin et du féminin dès que le caractère de la femme est relevé à son juste niveau. La femme n'est plus alors celle qui séduit, celle qui retient par le plaisir. (Il y a bien de la convention dans ce lieu commun.) La femme aimée est celle qui refuse d'admirer et de craindre. Ces remarques s'appliquent aisément à la belle Mathilde et à tout l'hôtel de La Mole (*Le rouge et le noir*).

Revenons au roman Rénal. Le drame est alors tout simple et la femme l'ignore. Il s'agit de prendre et de garder une main qui se refuse. Affaire d'honneur entre Julien et Julien. Dans la suite, Mme de Rénal est épouvantée d'avoir obéi avec bonheur. Ces expériences marquent les âmes. Ainsi se dessine un nouveau Don Juan, qui ne veut vaincre que la volonté. (Ce trait est bien dans l'ancien Don Juan et dans tous, mais caché et brûlant bien plus que le désir.) C'est en ce sens seulement que Stendhal peut être dit un homme à femmes. Ici, nous n'avons pas abondance de détails. On voit bien qu'il a pour fin d'avoir, comme il dit, une femme vertueuse. Mais je suppose qu'il se trompe sur les moyens. Car on voit dans les pensées intimes qu'il compte sur le plaisir. Voilà bien le fat ! Dans le fait, il triomphe par l'obstination, laquelle produit un effet de terreur panique. Ces nuances manquent dans le roman. Car Mathilde cède simplement par peur de céder, pour devancer l'événement et se jeter dans le malheur.

On les trouvera dans le plus caché et le plus secret, dans *Lucien Leuwen*. Devant Mme de Chasteller, ce jeune héros, jeune frère de Stendhal, représente à ne pas s'y tromper le grand amour. Or le choc de ces deux natures hautaines est amplement expliqué ; il se fait sous la fenêtre d'où Mme de Chasteller regarde les militaires. Elle voit ce jeune officier, qui monte bien son petit cheval de voiture. Lui se laisse aller à une colère grossière contre l'animal. Or il est vaincu et déposé par terre. Humiliation sur humiliation ! La femme suit tout ce drame comme fait Célimène de son Alceste rugissant. L'empreinte est marquée dans *Lucien Leuwen*. Désormais, il est un homme humilié devant une femme. Cette touche si simple le suit partout., quoiqu'il rencontre beaucoup de jolies femmes, et qui ne seraient pas cruelles. Cruelles, non peut-être ; mais Mme de Chasteller le fut sans le vouloir. Tout le drame si intime de cet amour, tout en nuances, résulte de cette position initiale. Lucien ne pense plus qu'à acheter le cheval le plus difficile, etc. Les femmes jugeront qu'il attache trop d'importance à tomber ou ne pas tomber : mais les hommes le

comprendront ; si bien que le Dr Dupoirier, ce maître intrigant, trouvera, pour le faire partir de Nancy, le plus grossier stratagème, cris d'enfant et linges sanglants. Le voilà encore une fois trompé et humilié ; car il s'était donc fait de cette femme si haute une idée bien fausse ! Il n'y a point de doute. Cet amour est le grand amour selon Stendhal. Or, la puissance de la femme vient ici de ce que l'homme s'est trouvé humilié, et la seconde fois sans remède. La rêverie de Lucien dans la suite, qu'il soit ou non méprisé ou insulté, roule sur ce même thème du déshonneur. Chose à noter, il s'agit ici du déshonneur de l'homme ! Tel est le capital d'amour de ce roman attachant entre tous. Mais pourquoi s'obstine-t-il à imaginer que cette femme le méprise ? Pourquoi ces conversations pleines de ruse dans lesquelles la femme n'a pas peu de peine à reprendre son empire ? La beauté sentimentale de ces scènes courtes et secrètes ne peut s'expliquer que par un riche fond de vérité. La femme cherche à deviner l'homme, elle pressent la peur et, lui, la voit bien comme elle est, tellement au-dessus des petites opinions ! Ce violent amour le gagne, et c'est alors que survient la catastrophe de l'accouchement supposé. Le père Leuwen rira bien de son fils...

Il y a dans un amour romanesque deux éléments. L'un est désir et ivresse de désir. L'autre, qui ne manque jamais, est la peur de l'humiliation.

Remarquez que, dans *Le lys*, il y a de la volupté, d'abord au commencement, dans le viol des belles épaules par ce petit garçon ; il y en a encore dans les discours d'Arabella (lady Dudley). Dans Stendhal, il n'y a presque point de volupté. « Mathilde, après des transports trop voulus peut-être, finit par être pour lui une maîtresse aimable. » En vérité, c'est une capitulation par-devant notaire ! Elle se dit : « On parle à son amant ; je dois lui parler. » En d'autres circonstances, ces deux amoureux en arrivent à se regarder avec l'expression de la haine la plus vive (ce passage est dans *Le rouge et le noir*, dans une scène, à la bibliothèque). Fort bien ; mais, en effet, ils luttent à qui brisera l'autre. La colère est toute naturelle et la situation n'a rien de tendre.

\*  
\* \*

Stendhal a vu des guerriers, des hommes qui osaient n'importe quoi. Il admire de tels hommes, il les imite, ce sont eux qu'il représente. Dans *Lamiel*, une fille cynique retourne la position. C'est elle qui force. Et il en résulte des traits tout à fait nouveaux. Stendhal rêvait donc d'une femme sans faiblesse. Il parle de la bien-aimée italienne comme d'une femme d'un grand génie, entendez assez forte pour se faire désirer. On comprend le désespoir d'un homme humilié. L'amour est alors une sorte d'ambition. Tout le romanesque en est changé. Car, que l'on désire assez un certain plaisir pour mourir de l'avoir perdu, cela n'est pas facile à croire, quoique l'imagination, ici, nous trompe sans peine. Il n'y a rien de plus trompeur que les plaisirs d'amour. Mais l'orgueil n'est pas trompeur. L'orgueil ressent des offenses que jamais on n'oublie. La fureur s'établit dès lors naturellement dans l'amour. Le crime est en vue. Car le crime passionnel n'est pas clair. Reprendre la vie commune ou bien je la tue ; cela ne va pas bien quand la vie commune n'est qu'une aigre querelle. J'admets qu'une femme, à la seule pensée d'entrer en ménage, soit en

fureur ; simplement d'après l'idée que l'on a qu'elle est bienheureuse, qu'elle a de la chance, etc. L'idée de se buter à refuser, quand il s'agit de se donner, est une idée juste. Stendhal, dans toute sa jeunesse irritée, révoltée, a du moins appris cela. Et je parierais que son oncle Don Juan (il était beau 1) lui a donné l'horreur de ce rôle qui consiste à plaire. Julien ne se demande pas s'il plaît à son tigre (c'est Mathilde qui est ainsi désignée), mais seulement s'il sera dévoré. Pour lui, c'est la question ; vivre avec un ennemi intime, et lui casser les reins. Mais comment ? Tel est ce grand amour. Et Mathilde le sait très bien. Cependant, il y a du sublime (L'opéra *bouffe*). Mathilde improvise au piano, se fait reproche «de trop l'aimer». Ce sublime vient naturellement après un sentiment qui équivaut à la perte de tout, c'est-à-dire après la contemplation d'un sacrifice total. La volonté peut dominer cela même ; et ce noble mouvement touche au sublime, surtout si la musique permet de l'exprimer solennellement. Voilà du grand théâtre ; ce n'est pas autre chose.

*Lucien Leuwen* présente l'idée un peu autrement. La situation de l'amoureux consiste en ceci : cette femme peut me punir de la façon la plus cruelle, je dois donc l'implorer. Mais c'est ce que je ne veux pas, et elle le sait. Je vais donc à un drame de l'orgueil, et je ne puis vaincre cette grande femme (je l'admire) qu'à force d'oser. Tous les signes de faiblesse sont des fautes ; nous revenons au problème Mathilde.

Maintenant prenez du recul. Examinez un des bons portraits de Stendhal ; comprenez d'abord qu'il est bien assez beau, attendu qu'il n'est pas question de plaire. C'est un homme thoracique, qui a de l'honneur et de la colère, qui ne se laissera pas piétiner ni traîner. Il est toujours en ennemi dans l'amour.

\*  
\* \*

La politique est dans Balzac parce que tout y est. Par exemple dans *Le lys*. Vandenesse est un sujet du roi et haut placé ; cela se fait sans lui. C'est simplement qu'il ne peut rester oisif, à Clochegourde ; ce sont des vacances de collégien. Il lui faut un emploi ; il l'a ; et les conséquences se déroulent, qui sont les fils du drame ; cet entrelacement produit un grand effet de nature. De Marsay est un politique comme Gobseck est avare. L'étude du politique (le terrible abbé) est premièrement un traité de l'homme. Tous ces traités se développent à partir d'un personnage. La société est partout et partout première ; c'est encore un effet de nature. *Une ténébreuse affaire* est une étude de caractères, qui conduit aussitôt à une très puissante étude de l'Empire. *La comédie humaine* est politique. Le père Goriot est politique par ceci que Mme Vauquier donne à manger à des fonctionnaires qui ont chacun leurs aventures ; c'est ainsi que le drame se développe, passe les ponts, va chez les riches, dans les grands hôtels. Pourquoi Mme de Bauséant ? C'est la suite d'un amour de Rastignac, qui lui est aussi naturel que son nom. C'est à la suite de ce fait que Goriot a marié très haut ses filles. Sans quoi on ne comprendrait pas qu'il soit seul. Les personnages balzaciens s'appuient sur la politique ; ils y touchent de toutes parts. Stendhal trouve la politique dans l'âme de ses héros. Julien, le moins compris peut-être, est seulement ambitieux c'est-à-dire amoureux de la société. Stendhal a conçu, d'après sa vie italienne et

parisienne, les plaisirs d'un salon de douze personnes, où l'on peut causer et conter ; il a connu des femmes d'un grand génie et il a rêvé de leur plaire, non pas pour le plaisir, mais pour la puissance. Dès lors, toute sa vie est orientée vers la politique. Il se jure d'être quelqu'un ; c'est pour ça qu'il aime le métier militaire, c'est celui qui mène le plus vite à cette fin ; car, un commandant de dragons, c'est quelqu'un ; il a des choses à conter ; il connaît la société. Ainsi posé, Stendhal invente un personnage qui est à mille lieux de ces divins plaisirs et qui, pourtant, les pressent. C'est en ce sens que Julien est amoureux de la première femme élégante. Il s'aperçoit qu'il plaît. Voilà le texte de son amour. Il développe cette puissance, et voilà le drame d'une main à prendre et à garder. Les effets sont terribles, mais il ne s'en doutait point ; il s'y livre avec toute la fureur de son âme de feu. Les yeux de feu font le reste. On voit que je veux dire que la politique est ici essentielle. La victoire à remporter, peu importe ce qu'elle est (un peu plus d'argent, un congé). Il faut la remporter. Que faire d'autre au monde ? Les journaux où il trouve des crimes lui présentent des ambitieux, qui veulent être considérés, et qui sont humiliés.

Voilà le drame qui l'intéresse, lui Stendhal, un homme qui veut raisonner de tout et qui n'a pas mille écus de rente ». Voilà l'ambition virile. Assurément, une femme qui aurait lu *Le rouge et le noir*, aurait jugé, comme Mme Derville, que ce garçon était bien singulier et qu'il fallait s'en défier. Soit, se dit Julien, voilà une difficulté immense et qui vaut la peine qu'on la surmonte. Oui ! Même sachant cela, elle fera tout pour moi. Tout ? C'est-à-dire ce que la pudeur rend pénible à une femme ; tel est le sens de la volupté pour cet ambitieux. Cela éclaire Stendhal étrangement. Car, même dans *Leuwen*, il n'y a pas beaucoup de tendresse et la femme est dupée. Quant à *La Chartreuse*, si l'on examine ce roman, on voit qu'il est politique de première venue. Ce que Mosca offre, c'est une situation enivrante à une femme supérieure et qui n'a pas connu le pouvoir, sinon à la Cour du vice-roi. Temps abolis ! Demandez, après cela, si Gina aime Mosca. Au reste, tout cela ne marche que par l'ambition. Mosca est amoureux, comme tout homme de Stendhal. Simple-ment, il s'est trouvé qu'une femme supérieure a bien voulu toucher au pouvoir. L'âge de Mosca n'ayant pas fait objection, Mosca est occupé par cette aventure et n'en conçoit pas la fin. Fabrice est vacant au milieu de ces ambitieux. Il joue le rôle éternel de l'indifférent. Il a du feu et de l'avenir. On ne sait ce que pense Clélia Conti. Elle est belle et imperturbable. Tout homme rêve de lui faire faire ce à quoi elle n'est nullement portée. Elle pense à son salut, et voilà l'histoire. Comme elle sait bien le dire, cet homme léger, se trouvant dans une prison, fait la cour à la seule femme qui soit à portée. On sait qu'il fut léger à Naples. Et, en effet, il y faisait l'amour comme un sport, soucieux de n'être pas mené. Orgueil ! Orgueil ! Clélia n'a que trop de raisons d'hésiter. Aussi, sa raison d'agir, c'est que cet homme est en grand danger et qu'elle peut le secourir. Elle pourrait lui dire à la fin : « Sans le poison... » Au reste, elle le dit. Ces personnages raisonnent beaucoup. Je trouve plus d'amour dans le temps où Fabrice fait des sermons. Encore une fois, il s'abandonne à un des vifs plaisirs de l'ambition. Ce qui me paraît encore à remarquer, c'est que, dans l'amour de pique qu'il a pour l'actrice, il s'amuse surtout à se moquer d'un jaloux. Et quand il séduit la petite femme de chambre, « enchantée des façons du jeune prince », il ne sait plus bien s'il aime la soubrette ou la maîtresse. Ces études auront appelé l'attention sur l'amour d'ambition et de curiosité, qui est un dangereux bandit et qui mérite seul le nom de romanesque. Une grande âme résiste à ces tentations, tel est le drame. Dans *Les nouvelles italiennes*,

aux courses nocturnes, il y a surtout des drames de vie et de mort, des coups de feu, un danger continu ; ce ne sont que des suites de duels et de défis ; tous ces amours sont cornéliens. Et quand on dit que les Italiens sont passionnés, c'est bien cela que l'on veut dire. L'idéal de Stendhal n'est pas une tendresse fidèle, mais un orgueil fidèle à soi et à son serment. Les femmes cèdent facilement, comme on voit en *L'abbesse de Castro*, qu'il a évidemment plaisir à écrire. Cette noble femme se tue parce qu'elle a eu une faiblesse pour un monsignore et qu'elle juge déshonorant de tromper son Jules Branciforte. Certes, il pardonnerait. Et voilà le climat sublime où vivent ces âmes violentes et militaires. Certainement, le siège du couvent, Jules y a engagé son honneur. Tel est l'homme, c'est un fantassin d'élite. La femme s'émeut à cette forte odeur de buffle et de poudre. C'est ainsi que Dona Sol aime Hernani : « Vous êtes mon lion superbe et généreux ! ». Ce jeu de l'orgueil est plus commun qu'on ne croirait ; en tout cas, c'est ce qui intéresse Stendhal, dans les histoires romanesques qu'il lit. Aussi les duels font partie de son être. Suivez son affaire avec cet homme dont le cocher était insolent. Le crime du cocher, comme des Bizontins du *Rouge et noir*, avant le séminaire, c'est de l'avoir regardé fixement. Il n'a certainement pas d'amour pour Mlle Amanda, caissière du café. Seulement, il veut être un homme ; il fait son Napoléon. S'il se confessait à l'abbé Pirard, il avouerait orgueil, oui, mais convoitise de chair non. Ce genre d'amour est une importante partie de tout amour. Pourquoi grimpe-t-il à la chambre de Mathilde ? Parce que c'est dangereux. Et Mathilde s'intéresse à lui pour la même raison. Le complot des gens de maison, purement imaginaire, agit ici pour faire croire à Mathilde qu'elle est aimée. Mais le croit-elle ? Non pas ! Elle aussi joue au drame et à la conspiration, comme son ancêtre Hannibal de La Mole. Aussi, comme dit ce monsieur académicien : cette fille est folle et tout cela finira mal. Si l'on veut maintenant honnêtement faire la part des sens, oui, cette belle fille, on la voit bien courir, le désir est excité, mais non pas l'amour. Et le fond du drame se trouve ici, à l'insu de Stendhal lui-même. Mathilde n'est pas entraînée par l'amour qu'elle inspire. Elle juge très bien Julien. C'est un ambitieux. C'est un homme sans crainte qui se fera condamner à mort. On sait quel regard elle avait au bal, en pensant à ces choses. Une des beautés de l'œuvre, c'est que la tête coupée de Julien finit par se poser sur les genoux de l'ambitieuse. Cette fin est sublime, parce qu'elle est l'achèvement d'une rêverie folle et purement chimérique.

Repassez toute *La Chartreuse* d'après ces vues, vous verrez que la source de l'amour, c'est toujours l'ennui. Cela plaît par la vérité, par la partie de romanesque qui est soulevée en chacun. L'homme est ambitieux par les femmes ; il rêve de séduire et de gouverner des femmes qui comptent. Il est donc vrai que l'amour stendhalien est diabolique. La toilette en explique la moitié. Avoir une femme ! Le rêve de Stendhal, c'est un Austerlitz...

Alain, Humanités (1946)

# Chapitre VI

---

## *Gobineau romanesque*

[Retour à la table des matières](#)

**Gobineau romanesque**, en mars-avril 1933, pour le numéro spécial sur Gobineau de la Nouvelle Revue française. [Maurice SAVIN]

Gobineau est romanesque, et n'est nullement romantique. Parce que des idées amplement célébrées risquent de cacher la forme, il n'est pas mauvais d'aller, au contraire, de la forme aux idées ; car tout homme paraît mieux dans son style que dans ses idées. Il y a du parti dans les idées ; il n'y en a point dans le style, pas plus que dans le geste. L'accent de Gobineau et sa coupe ne doivent rien ni à Diderot, ni à Rousseau, ni à Chateaubriand. C'est le style de Voltaire, et, en remontant, le style de Bayle et du fameux dictionnaire ; c'est le style de Galland, traducteur des *Mille et une nuits*. Stendhal était de la même lignée. C'est une question de savoir si Gobineau a imité Stendhal, ou si seulement il l'a lu. Toujours est-il que la ressemblance éclate entre ces deux romanesques ; et elle éclate dans les parties inspirées, si l'on peut dire, par le refus de s'émouvoir qui est commun à cette famille d'écrivains. C'est Gobineau qui écrit (*Mademoiselle Irnois*) : « Son cœur était comme fatigué par l'excès du bonheur. » Un stendhalien s'y tromperait : il jurerait que cela est copié de son auteur favori. Or rien n'est plus naturel, rien n'est plus improvisé

et en quelque sorte lancé que le style de Gobineau. On sait qu'il parlait à l'étourdie, et pour lui-même, sans souci de prouver ; Stendhal aussi ; mais Stendhal était plus effronté, plus cynique. Ce que je trouve à remarquer dans l'un et dans l'autre, c'est que leur style n'est point du tout parlé. Les mots n'y représentent point des sons, ni aucun genre de musique. Ce sont des prosateurs ; et la prose nie le nombre, la césure, l'écho, toutes choses que la poésie prend au contraire pour matière. On pourrait dire que les romantiques ne sont jamais prosateurs tout à fait. Rousseau parle toujours, Diderot déclame ; et l'exemple de ce dernier est à considérer, car il grossit tout ; il fait de tout révolution ; il est né sans-culotte. Les étranges jumeaux que je considère maintenant sont d'une autre famille ; ils diminuent tout ; leurs drames sont du style de *Gil Blas* ; et rien n'est plus émouvant. Qu'on relise la scène de l'Ave Maria dans *L'abbesse de Castro* ; le thème est romantique ; l'exécution est à la pointe sèche. Le lecteur n'est jamais en défiance, ni pris au collet, ni par le bouton. On ne le somme point ; on ne le force point ; on ne lui laisse pas entendre qu'il est le dernier des hommes s'il n'y va d'une larme. C'est juste le contraire du *Neveu de Rameau* ou de *Ceci n'est pas un conte*. Stendhal et Gobineau furent des amants ; brillants quand ils voulaient, mais non pas en plaidant pour eux-mêmes. Aimer n'est pas persuader ; c'est refus de persuader, encore bien plus évidemment refus de forcer. D'où un air de mépris et une apparence de fatuité. La fausse monnaie est partout supposée, promptement reconnue. Ces deux auteurs ne croient rien et n'aiment rien de ce qui s'offre. Ce sont des personnages de *La Chartreuse*, pour qui la politique et l'intrigue sont des jeux tout à fait extérieurs. Je veux que l'on pense ici au comte Mosca « si bon pour ses amis ». Promeneurs et spectateurs ; Stendhal plus secret encore, donc plus fort. Les moindres notes de Stendhal attirent par quelque chose de pur et de sûr, qui ne veut point suffrage. Gobineau quelquefois veut suffrage, et prouver quelque chose. Et je sens dans ses romans historiques (*L'abbaye de Typhaines*) ou dans ses thèses philosophiques (*Les races*) quelque chose de suspect, et une vérité moyenne, comme de foules, ou de grands événements ; tumultueuses preuves, et, à vrai dire, généralités que Stendhal a toujours refusées. Mais dans le drame d'amour, qu'on pourrait dire le drame murmuré, Gobineau est l'égal des plus grands.

\*  
\* \*

*Mademoiselle Irnois* est une étude de nu, d'une sécheresse et d'une force admirables. L'amour nu est au-dessous des pensées ; il est prompt comme l'instinct ; il se porte à son objet, il s'y attache, il en vit ; il meurt si on l'en détache ; il meurt de langueur et non point de fureur ; il refuse nourriture. Cela c'est le dessous. Et que d'ornements ! Fabrice dans sa prison ne voit rien d'autre au monde que la bienheureuse fenêtre où Clélia paraît quelquefois. Mais encore il a plus d'une pensée à mépriser. Emmelina Irnois est prisonnière aussi, et, comme Fabrice, attentive à une seule chose ; mais elle n'a point de pensées à mépriser, car elle n'a point de pensées du tout. Ses richesses, le fiancé qu'on lui propose, ses parents même, cela n'est rien pour elle. L'espoir même de plaire, elle ne l'a point. Elle se chauffe au soleil de l'amour ; dès qu'on le lui cache elle meurt ; elle ne sait qu'être heureuse du plus grand bonheur, et malheureuse du plus grand malheur. Dans le fait c'est une enfant

infirmes, qui se traînent, qui se traînent à peine, et qui à ses dix-sept ans n'a pas dix ans de raison. Elle aime un joli ébéniste qui travaille et chante à sa fenêtre de l'autre côté de la cour ; elle se laisse marier, et ce n'est, comme on pense bien, qu'un mariage d'argent. Ces événements ont passé comme un rêve. « Emmelina voulut se lever. On se récria. Elle insista en pleurant. Enfin l'on céda, et, à demi habillée, elle se traîna jusqu'à la fenêtre et leva le rideau. On devine ce qu'elle allait chercher. Au lieu de voir la mansarde de l'ouvrier, elle aperçut le jardin de son hôtel. » Elle tomba sans connaissance, et le huitième jour, elle mourut. Mais ce qui est digne de remarque, c'est qu'à la peinture de cet amour il ne manque rien. « Pour Emmelina, l'univers entier, c'était l'espace qui s'étendait de son fauteuil à la fenêtre de l'artisan, distance immense, qu'en un élan passionné, son désir franchissait dix fois le jour. » Elle le vit une seule fois de plus près, et lui donna tout l'argent qu'elle avait, mais comme on donne un objet de nulle valeur. « L'ouvrier se perdit en expressions de reconnaissance. Emmelina s'assit dans son fauteuil, et la tête appuyée sur sa main, elle parut se perdre dans la plus délicieuse des rêveries. Elle ne regardait pas le jeune homme ; elle vivait tout en elle. » Ces traits sont étonnants de ressemblance, et chacun s'y reconnaîtra.

J'admire que des écrivains puissent être aussi étrangers que le furent Gobineau et Stendhal à l'idéologie de leur temps. Car cet écorché de l'amour, sur le sujet de cette arriérée, ressemble assez à ces expériences de laboratoire, peut-on dire, d'après lesquelles les réactions des fous éclairent nos passions et nos sentiments. Et l'on pourrait bien, sur un résumé de *Mademoiselle Irnois*, conclure à la manière de Taine : « Voilà donc ce que c'est que l'amour ! Une fille presque idiote l'éprouve tout. » Dans le fait, l'expérience, qu'il faut nommer poétique, veut montrer, tout au contraire, qu'il ne manque rien à cet amour mutilé, rien de ce sublime romanesque qui rabat tous les autres bonheurs et tous les autres malheurs par un enlèvement, comme dirait Stendhal, une légèreté, une facilité de toutes nos pensées. Et, bien loin que la médecine puisse gouverner ces impétueux sentiments, au rebours, ces sentiments recomposent la vie la plus misérable, et la font excellente à ce point qu'on ne craigne plus de la perdre. Ce qui est tout à fait à l'opposé du désespoir romantique, dont on voit en Nietzsche le portrait effrayant. Et faute de quoi ? Faute d'une simplification héroïque qui aimante les pensées. Il est bien remarquable qu'un écrivain de Paris, et encore chargé des préjugés les plus frivoles, puisse écrire, en conclusion d'une vie et d'une mort si simple : « Emmelina n'avait que le pouvoir d'aimer, et elle aima bien ! » En vérité on revient alors aux sources. Et l'on ne peut réfléchir utilement que sur ces fragments homériques, où le moindre pli de draperie exprime tout l'homme. Je retiens encore d'Emmelina ce trait que l'idée ou l'espoir d'être aimée en retour, par cette fenêtre, ne lui vient pas du tout ; ce qui rappelle le mot de Goethe, assez connu : « Si je t'aime, que t'importe ? » Le poète aussi allait au fond, soucieux de ne pas se méprendre sur lui-même, et de ne pas monnayer un sentiment selon l'arithmétique de l'amour de soi, notion qui est bien la plus creuse que l'on ait inventée pour se payer de mots et s'empêcher de vivre. On aime de soi, mais on n'aime pas soi ; mais plutôt on est soi par l'amour d'un autre. Et c'est bien une leçon de générosité totale que nous prenons de cette Mademoiselle Irnois, qui avait si peu à donner. Cette autre suffisance est le romanesque. La suffisance romantique n'est qu'ambitieuse.

\*  
\* \*

Ai-je découvert le secret du comte de Gobineau ? J'ai toujours trouvé le moyen de me plaire à le lire. Mais il s'en faut que de lui j'aime tout. Stendhal fut un amoureux de l'amour. Il l'est en toutes ses lignes, où l'on devine, d'après un style constant, que les grandeurs extérieures et les lieux communs ne sont rien du tout à ses yeux. Il n'en est pas ainsi de Gobineau ; et les amateurs de prose pourraient bien rechercher pourquoi et en quoi le geste est faible et conventionnel, j'entends le geste de plume, dans *Nicolas Belavoir* et dans d'autres œuvres. C'est que l'événement y est historique, et que le décor extérieur s'y meut comme un décor, c'est-à-dire par des chocs extérieurs. Et il est sans doute impossible de décrire autrement les mouvements de masse, où chacun, comme aime à dire Stendhal, se sacrifie à des passions qu'il n'a pas. Peindre une époque, cela est une mauvaise métaphore, et romantique. Le costume n'est que vanité. Selon l'expression de Carlyle, c'est l'habit rouge qui pend l'habit bleu. Les intérêts jouent seuls et les intérêts sont faibles. Ils cachent les revirements de fidélité, où se trouve sans doute le secret des événements. Mais comment comprendre par les vrais ressorts la prise de la Bastille ou le sac de l'Abbaye de Typhaines ? Les cris mènent tout.

Gobineau fut un parfait diplomate en ceci qu'il ne croyait à rien de ce qui se déroule par masse, et aussi en ce qu'il savait feindre d'y croire. D'où il y eut deux hommes en lui et deux styles. Le secret du style faible n'est rien ; c'est insuffisance et absence. Mais les *Pléiades* nous révèlent l'autre homme, qui sait le prix des choses et des personnes. Car il n'y a pas un seul des personnages de ce roman fameux qui se prenne aux apparences, quoiqu'ils y jouent de brillants rôles ; et les amours y sont secrets et obstinés comme celui de Mlle Irnois. L'ampleur et le brillant de ces amours viennent exactement de ce qu'ils méprisent et de ce qu'ils mettent sous leurs pieds. En *Ternove*, roman moins connu, il y a de l'incertitude, puisque bien clairement les avantages d'argent et d'ambition y sont en lutte contre un sentiment juré. Le héros ne cesse d'être raisonnable et de résister au romanesque, du moins dans ses pensées, quoiqu'il se livre d'ailleurs à toutes les folies de l'amour ; et ce côté du roman fait contraste avec l'autre, même pour l'expression. Finalement, il faut comprendre, d'après la déception de l'amoureux, que ce Ternove n'a pas su être heureux, n'étant pas arrivé à juger de toutes choses, de fortune, de puissance, de vanité, comme Mlle Irnois jugeait des napoléons. Mais encore y a-t-il du cynique dans cette vive peinture des Cent-Jours et de la Restauration ; car c'est le poème, si l'on peut dire, de l'infidélité prompte et sûre ; et cette fois l'inconsistance est percée à jour par la prose romanesque, qui est la plus déliée et la moins emphatique du monde. Pourquoi ? On le comprend en lisant *Le rouge et le noir*, *La Chartreuse*, *L'abbesse de Castro*, *Lucien Leuwen*. C'est que les sentiments vrais craignent l'emphase, qui est leur propre poison. L'emphase, c'est pour les autres ; l'emphase, c'est pour faire croire. Les amoureux sont des peseurs d'or.

Je veux considérer à présent le drame le plus court et le plus émouvant que Gobineau ait écrit. C'est *Adélaïde*. Tout y est violent à souhait, et jamais le

style qu'il faut appeler stendhalien n'a montré de contours plus secs. On y trouve un « oui », sans rien d'autre, qui est immense. L'histoire est toute secrète, et très bien couverte par l'hypocrisie des cours. Mais le narrateur, un baron (c'est Gobineau lui-même), est seulement occupé de retrouver les âmes nues. L'homme n'a point d'intérieur, il est comique en cela ; il est aimé de deux femmes, la mère et la fille, qui ne cessent de le mettre en demeure de choisir ; et la terrible fille, c'est Adélaïde, ne cesse de le travailler par la jalousie, jusqu'à en faire presque un homme. « Veux-tu que je le chasse ? - Oui. » Mais c'est elle, la passionnée, qui tire ce « oui » d'un cadavre, autrement dit d'un courtisan, d'un homme d'artillerie.

À première vue, ce drame court et violent ne ressemble guère à la mélancolique aventure de Mlle Irnois. Mais j'aperçois pourtant un trait commun aux deux, c'est que les ressorts extérieurs, ou de société, n'y jouent point. Adélaïde et sa mère mènent leur combat dans la nuit, comme des chats de gouttière, de façon que la vanité n'y est point. La vanité, bien plutôt, apaiserait ces fureurs sauvages, ou tout au moins les déguiserait. L'emphase romantique changerait la question. Au contraire, dans la manière dépouillée, dans le ton impassible, dans le bref du récit, il apparaît tout à fait autre chose qu'un produit de civilisation. Deux natures puissantes vont droit à leurs fins. Et sous les ruses d'Adélaïde, l'héroïne et en quelque sorte le modèle de l'amour nu, l'auteur veut nous faire voir ce qui s'éveillait en Emmelina l'arriérée, ce qui lui fit une âme. « Tu ne tiendras rien, dit Adélaïde, je ne veux pas te tromper, je t'ai menti ! je n'aime pas cet homme. Je n'aime que toi, je n'aimerai que toi ! Tant que je vivrai, tant que je respirerai, il n'y aura que toi au monde pour moi ! Mais je te méprise, entends-tu bien, autant que je t'aime !, etc. » je ne veux pas citer tout le discours, qui est fort beau. Je veux que l'on remarque seulement cette manière de dire, qui est sans vêtement. Cette violence, pensez-vous, ne ressemble point à la résignation de Mlle Irnois. Mais il faut lire l'histoire d'Emmelina comme elle est écrite, et non pas une histoire imaginaire. On trouvera que cette fille infirme montre toute l'énergie possible, et que cet amour gouverne tyranniquement. Et qu'est-ce enfin que cette mort, qu'on peut dire volontaire, sinon le dernier effet d'une violence qui se retourne contre soi ? Gobineau, cet homme de salon, ce mari, ce père, sentait et pressentait très justement de lui-même. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire sa biographie jusqu'au bout.

\*  
\* \*

Par comparaison avec Stendhal, on trouve dans notre auteur un mélange de nature et d'apparences qui promettait un style d'ambassadeur ; et j'ai lu quelque part les mots « style noble », qui le mettraient en effet à un rang médiocre, s'ils étaient vrais de tous ses écrits. Il est à remarquer que les vers de Gobineau ne valent rien. C'est qu'un poète, il me semble, doit d'abord rompre une forme convenue, et composer à partir des éléments ; ce qui suppose, à plus forte raison, une prose déshabillée. Ce qui est remarquable, c'est qu'on puisse trouver dans cette œuvre de très beaux fragments sans maquillage aucun, et qui resteront. On s'est battu autour de cette gloire, et, autant que je sais, on a voulu sauver ce qui valait le moins. On sait et on voit que la vraie gloire se fait toute seule, et sans aucune faute.

Je ne m'arrête donc pas à ce préjugé de caste, qui essaie toujours de mépriser. Je reconnais mieux l'homme et l'écrivain lorsqu'il retrouve la nature, où tout est naïf et égal. Le héros de sa *Vie de voyage* (une des *Nouvelles asiatiques*) est un loueur de mulets, chef de caravane par son métier et honnête par son métier. « Vous comprenez, dit cet homme<sup>3</sup> que si les muletiers n'étaient pas des gens d'honneur..., le commerce serait tout simplement impossible. » C'est très peu déclamer. Et il faut convenir que cette simplicité orientale, en vérité métaphysique, a beaucoup nettoyé notre prose depuis la traduction de Galland. « Il faut grandement remercier Dieu très haut et très miséricordieux, parce que, ayant créé tous les hommes voleurs, il n'a pas voulu permettre que les muletiers le fussent. » Voltaire n'a pas inventé ce genre d'esprit ; mais du moins il a descendu jusque-là sa prose parfaite. Ce mariage d'Orient et d'Occident nous a valu *Candide*. Gobineau n'est pas inférieur à ce modèle dans *La guerre des Turcomans* (une autre des *Nouvelles asiatiques*). Je citerai seulement ce mot d'un soldat : « Pour la poudre, la question restait difficile. En partant de Meshhed, on ne nous en avait guère donné. Les généraux l'avaient vendue. » Nous voilà cette fois aux éléments simples ; et la société étale vraiment sa queue de paon. Aussi quelle tranquille humeur, et même quelle amitié ! Gobineau montre souvent une humeur aigre, dans sa vie de courtisan. Je sais bien pourquoi. C'est qu'il faisait la chasse aux honneurs, et les méprisait, et, pire, les manqua souvent. Faiblesse qui n'est pas dans Stendhal. Et si j'étais professeur de prose, j'aimerais à montrer jusqu'au détail comment la simplicité et la sincérité du sentiment élèvent la prose, et quelquefois jusqu'au sublime, au lieu que la moindre trace de prudence académique fait le style en cerceaux sans rien au centre.

\*  
\* \*

Il n'est pas mauvais de regarder encore un peu aux turqueries de Gobineau. Par l'étrangeté et par la naïveté, ce monde de ministres, de généraux, et de batteurs de tapis fait voir la politique comme elle est. Mais il faut convenir aussi que l'air des *Mille et une nuits* ne prépare pas mal à une vue qui perce les apparences ; car, dans les contes, les apparences sont branlantes et dansantes ; un palais, un bassin de poissons dorés, naissent et s'effacent par un mot ou par un mouvement de baguette ; or, les jardins et les palais sont les longues œuvres des politiques. Et c'est une pensée profondément juste que celle qui souffle sur ces choses comme sur la graine du pissenlit. Je veux même remarquer à ce propos que, dans les contes orientaux, et je crois dans tous les contes, ce sont les œuvres humaines qui sont si aisément métamorphosées. Et, en revanche, il est de règle dans tous les contes, que l'amitié et l'amour restent fidèles sur ce monde chancelant. Gobineau ne fait point de contes, mais préalablement il a soufflé sur les apparences politiques. Il reste un petit peuple d'égaux, où le premier ministre ne vaut ni plus ni moins que le dernier des palefreniers. On comprend ici le prix des fictions, et en quel sens elles sont vraies. Qui soufflera sur nos grandeurs ? Il est clair que Gobineau ne l'a pas fait ; il ne perce que le Turc. Même dans les *Pléiades*, où il marque d'une différence de niveau les affaires publiques et les amours privées, il laisse

encore en façade la cour et la ville. Il n'y a que Stendhal, partout et principalement dans son *Lucien Leuwen*, qui ait traité nos grandeurs en turqueries, où, si l'on veut, qui ait secoué nos tapis. Cette profondeur du romanesque, qui éclaire par le mépris, enferme sans doute un grand secret. Gobineau ici est divisé, et faible par là.

Fort et éternel encore une fois dans *Les amants de Kandahar* (une des *Asiatiques*). Je ne me priverai pas de citer la phrase finale de cette nouvelle : « Ils souriaient tous deux et tombèrent tous deux ; car une nouvelle décharge vint frapper le jeune homme, et leurs âmes ravies s'envolèrent ensemble. » Mais le tissu même de ce récit peut instruire. Nous sommes en Afganistan ; l'amant et l'amante sont de la race des chefs ; en ce monde orgueilleux règnent l'honneur et la vengeance. Les gens de rien y ont la vie facile : « A moins d'un hasard, ils vivront longtemps ; ils sont libres de gagner leur vie de mille manières ; toutes sont bonnes ; personne ne leur demande ni sévérité d'allures, ni respect d'eux-mêmes. L'Afgan, au contraire, pour être ce qu'il doit être, passe son existence à se surveiller lui et les autres, et, toujours en soupçon, tenant son honneur devant lui, susceptible à l'excès et jaloux d'une ombre, il sait d'avance combien ses jours seront peu nombreux. » Cependant Mohsen, le héros, dans le moment qu'il est en route pour se venger, est frappé d'amour ; et aussitôt il met sous ses pieds grandeur et vengeance. « L'amour demande à chacun le don de ce qu'il a de plus cher ; c'est là ce qu'il faut céder ; et, si l'on aime, c'est précisément ce que l'on veut donner. » De la scène d'amour elle-même, je ne citerai rien ; elle est parfaitement belle. Et la courte aventure des amants se déroule parmi les puissances irritées ; irritées, mais diminuées. Ce n'est que force et ce n'est qu'intrigue ; ces grands sont bas. Je me demande, devant cette peinture sans mensonge, ce qui reste de la théorie des races, je dis dans l'esprit de son auteur. Car ici, dans une lumière flatteuse, la puissance et la perfection sont confondues comme à plaisir, et la gloire adorée. Aussi le style en souffre ; et l'on comparera utilement les poèmes de l'amour sauvage, sublimes en leurs moments secrets, avec les grandes images de *La Renaissance*, qui ne sont qu'éclatantes.

Alain, Humanités (1946)

# Chapitre VII

---

## *Le style de Balzac*

[Retour à la table des matières](#)

**Le style de Balzac**, terminé le 6 mai 1949, écrit à la demande d'Albert Béguin, pour servir de préface à l'un des volumes des Œuvres complètes de BALZAC, éditées par le Club français du Livre. [Maurice SAVIN]

J'ai déjà étudié plus d'une fois le style de Balzac ; mais ce n'étaient que des exemples. À présent, j'en veux faire une étude plus ample, et la meilleure méthode était de le relire tout, et dans l'ordre ! A peine j'eus commencé cette opération que je sentis que je tenais l'origine et le secret de son style. Ce fut en relisant les *Mémoires de deux jeunes mariées*, ce chef-d'œuvre. Et pourquoi ? A cause du roman par lettres, qui est un genre littéraire plein de secrets, et auquel Balzac est toujours revenu. Je citerai seulement *Le lys, Modeste Mignon* et la dernière partie de *Béatrix*, qui sont des romans par lettres ; et je reviens aux *Jeunes mariées*.

Ce roman est entièrement par lettres. On n'y trouve pas trace du récit fait par le romancier. Et c'est par cette fiction qu'il s'est élancé dans le sujet, peut-

être le plus difficile de tous. Car, qu'y a-t-il de plus secret qu'une jeune fille fière et intelligente et qui pense l'amour sans objet ? Car c'est ainsi au commencement. L'objet vient ensuite et de lui-même ; il est revêtu, et de vive force, de toutes les perfections et superfections, qu'il doit *a priori*. C'est une analyse *a priori* du cœur.

J'ai dit qu'il, se lance, et, en lisant, j'ai senti ce mouvement. Aux premières lettres de Louise-Armande de Chaulieu, il n'y a point de réponse. Il était bien facile de donner à cette confidence la forme du récit ; mais c'est ce que Balzac ne fit point : l'hôtel Chaulieu, les mystères d'amour qui y sont exprimés par les meubles et les ornements, cela est décrit par Louise-Armande elle-même. Et quelle magie ! C'est la naissance de la carmélite libérée à la vie parisienne ; et toutes nuances d'un roman despotique sont ici tracées d'avance. Elles ne l'auraient pas été sans la fiction des lettres destinées à une petite provinciale du Midi ; mais soyez tranquille, cette petite Renée de Maucombe prendra sa revanche. A elle la doctrine ! A elle la morale de ce dramatique roman.

Qu'est donc le roman par lettres, ce genre ici créé ? Il consiste d'abord en ceci que le romancier est tenu de jouer le rôle du personnage. Il n'a pas à répondre de ses idées ; car ce sont les idées d'une noble fille un peu folle d'orgueil. C'est elle qui dit dans une de ces lettres, qu'elle n'aurait jamais permis à Othello d'être jaloux, surtout sans sa permission à elle ! Idée profonde qui m'est revenue bien des fois sans que j'aie retrouvé son origine. Idée périlleuse, car tout l'amour en est défini, et une tragédie neuve se montre. Est-ce aimer que développer sa jalousie tout seul ? Sans égards à la reine de ce sentiment terrible ? Et sans permission surtout ? En ce trait se montre l'orgueil des Chaulieu, et tout l'ancien régime. On aperçoit que les révolutions sont des trahisons d'amour. Sans quoi la fureur révolutionnaire n'a point de raisons. Car assassiner, c'est aimer. Voilà la femme qui se livre dans ses confidences à sa Renée, avant même que nous sachions si Renée a reçu ces lettres ni comment elle y répondra. Cet étrange silence est bon pour la pensée, car, dans la conversation, l'idée se trouve contrariée et détournée, ce qui n'a point lieu dans les lettres, surtout sans réponse. Mais pensez à ceci, c'est que les lettres sont toutes sans réponse. Et beaucoup d'incidents du drame, surtout vers la fin, dans le second mariage de Louise-Armande, s'expliquent par cette tragique absence. Renée, en ces aventures, est absente ; il faut bien du temps pour parler à cette femme du Midi. Ce même tragique est partout. Quand Renée a pu juger les témérités de Louise à l'égard de son Espagnol, Louise est déjà engagée, et bien plus loin dans les folies (belles folies !) que Renée ne peut savoir. Ainsi, d'un côté, les leçons de Renée (car elle est pédante) viennent toujours trop tard. A la fin, trop tard pour empêcher peut-être le suicide de cette terrible Louise. Trop tard ! Mais d'un autre côté « Trop tard ! » est aussi une pensée de Louise regardant ce destin qu'elle-même a fait. Voilà comment les passions se développent par lettres. Voilà un genre de sincérité dans la solitude, et une fureur d'avoir raison qui font la vie prodigieuse de ce roman. D'ailleurs la réciproque est vraie, et la sagesse de Renée qui va plus loin que tous les drames, dépend aussi beaucoup d'un certain mépris de la part de Louise, qui compare le petit mariage de raison aux manœuvres des courtisanes.

Soyez tranquille, la riposte ne manque pas. Louise est Convaincue à son tour d'arranger l'amour comme on administre des biens. Ce que Dieu certes ne

permet pas, ni le dieu de l'amour non plus. Seulement cette riposte a juste le retard du courrier. Il en résulte que c'est une pensée toute faite, quoique bien vivante, et déjà les événements la justifient. Jusqu'au drame final, Renée prouvera et reprouvera que le mariage d'amour est une erreur et presque un crime, et que la punition ne peut manquer. Ce qui arriva. Et pourquoi ? Parce que la réflexion est venue trop tard, comme le courrier.

Et où donc le style ? Toute cette préparation est pour déplacer le style et en faire un ensemble, comme il est en effet. Voyez les meubles de style ! En sorte que je suis déplacé des phrases plus ou moins chantantes et bien tombant ; ce qui ne concerne le style que par un abus, qui vient de l'éloquence. Une cadence d'orateur justifie tout, explique tout. Au lieu que la lettre offre un ensemble, éclairé d'une lumière égale.

Je vais encore un peu plus loin. Car ce qui vaut dans un roman, c'est le document. Or une conversation n'est pas un document ; c'est un arrangement ; c'est une chose au monde. Au lieu qu'une lettre est un document. Balzac l'avoue naïvement lorsqu'à la fin de *Béatrix*, ayant l'air de transcrire une lettre de Sabine à sa mère, il dit lui-même : « Cette situation de Sabine sera plus claire d'après la lettre que voici », etc. Il oublie véritablement que cette lettre est de lui ; on dirait qu'il l'a trouvée et copiée comme une pièce de procès. Vous trouverez des documents bien plus étonnants dans l'histoire de Mme de La Chanterie (*L'envers de l'histoire contemporaine*). Il se trouve là des rapports de procureur général qui ont tellement figure des tourments de cette fonction qu'on s'y laisserait prendre. Mais non, c'est une manière de raconter sans raconter ; et cette manière est de style. Comme dans *La Grande Bretèche* et dans *L'auberge rouge*, où le récit n'est fait par personne, mais résulte de paroles quelquefois surprises, de témoins auxquels on ne pensait pas. Tous ces imprévus font la tragédie ; les romans que je viens de citer sont parmi les plus émouvants. Au vrai, ces artifices sont de composition, et cela m'avertit que la composition est éminemment de style. Car, par la composition, on sait où l'on va, et en même temps on ne le sait pas. D'où la surprise. Les chocs que l'on reçoit sont de style. Rien n'est plus prévu, alors, que l'imprévu.

Je prévois, dans le *Cabinet des antiques*, que le sublime Chesnel sera ruiné par le jeune d'Esgrignon. Je le prévois, mais je suis pourtant surpris par l'événement, c'est-à-dire par le petit mot de Chesnel disant : « je n'ai plus que mon étude et ma ferme ; je supplie que vous n'alliez pas au delà. » Le style consiste à faire attendre et à surprendre encore mieux.

On voit quelle est la puissance des lettres, surtout quand ces lettres forment un système auquel l'auteur ne manque jamais. Ainsi pour les *Mariées*. Il y a plusieurs catastrophes dans ce roman. Que le lecteur se donne ce spectacle, en relisant, de les sentir arrivées sur lui et déjà le tenant à la gorge ; simplement parce qu'il n'y a aucun lien entre la lettre tragique et la lettre précédente. Ce roulement du malheur est comme d'un tonnerre lointain qui se répercute et est déjà sur nous. Toutes ces remarques reviennent à dire que le style de Balzac est un style indirect, et c'est déjà beaucoup. Je citerai encore *La Grande Bretèche* où tout est raconté sans que rien soit raconté. Un discours de notaire, et puis le bavardage de deux femmes et tout est deviné. C'est Balzac qui devine ! C'est là le comble de l'art de la composition. Cet art n'est pas

moins parfait dans *L'auberge rouge* où des récits incomplets, les cris mêmes de l'amour, font un récit très dramatique. On dirait ici que Balzac joue avec les difficultés de raconter sans raconter. Maintenant, je reviens aux *Jeunes mariées*, et à cette manière par lettres de raconter en se tenant dans l'être des personnages. Tout le tragique dépend de ces conditions si naturelles, sans compter que le choc des catastrophes est augmenté par le silence qui règne entre les lettres, et qui établit un calme trompeur. Ce caractère est plus marqué encore à la fin du roman où le mot fatal du courrier : « Il est trop tard » est répété par Louise-Armande, dans le moment le plus tragique. Il est certain que, par l'effet de conversations, ce drame aurait été dissous, sans le suicide et le malheur, de si loin et si inutilement prévus par la sage Renée. À la fin elle appelle ses enfants : « Amène-moi mes enfants ! » Ce qui est la conclusion même.

Comme on pense bien, tous les romans de Balzac ne sont pas composés comme celui-là. Je viens de lire *Modeste Mignon*, qui est aussi un roman par lettres, avec cette différence que le récit y a une part, ce qui a pour effet de rendre les lettres plus trompeuses encore. Ici tous ont des masques. Le poète Canalis écrit sous le masque de son secrétaire, Ernest de La Brière ; ainsi la rusée Modeste est trompée. Tous sont trompés. Et par un miracle de composition, tout finit bien. Et, en effet, ne parlez point de sincérité sans y mettre une grande ruse. Ce roman me rappelle la grandiose tromperie des *Jeux de l'amour et du hasard*, où chaque personnage a un masque. Et on ne voudrait pourtant pas dire que les sentiments ainsi développés manquent de sincérité. Bien au contraire chacun est tenu par son rôle ; mais je laisse ce grand sujet de théâtre, qui est inépuisable. C'est par la magie du roman par lettres que le romancier atteint presque le lesté mouvement de la célèbre comédie. Ce n'est pas peu de représenter les passions en formation. Si d'après ces quelques lignes, le lecteur entreprend la lecture de ce roman si peu connu, il m'en saura gré. Car cette analyse en action n'a point d'analogie, et tous les secrets de soi à soi finissent par être dits. Sans compter que les personnages secondaires sont tous réels, réels par leur ignorance ; car ils assistent aux effets d'une correspondance secrète.

Il y a bien d'autres merveilles de composition dans Balzac. Je veux citer encore *Les paysans* qui commencent par une lettre de Blondet, qui raconte son séjour au château des Aigues, et ainsi met tout en scène, de la façon la plus naturelle. Dans ce roman, le drame est atroce, et, chose remarquable, les événements ne sont pas décrits. Personne n'a vu l'assassinat du garde général. Personne n'a vu le chien être égorgé. Ce sont des on-dit effrayants. Du paysage, qui est partout présent, il n'y a pas d'autre description qu'une promenade de Blondet avec sa dame. Le centre et la puissance de l'analyse sont ailleurs, dans la description de Soulanges et de la première société de Soulanges. Je vous signale une description du grand café de cette ville, qui est peut-être ce qu'il y a de plus étonnant dans tout Balzac. Et oui, tout est indirect dans cette manière d'écrire. La violence finale, le jeune paysan qui tient le général de Montcornet au bout de son fusil, cette violence n'a pas lieu. Ce qui a lieu, c'est un bref dialogue qui fait ressortir l'inflexible résolution de Bonnébault et l'intrépidité du général. Et tout cela présente le paysage, témoin impassible dans sa couleur. « Voilà donc, dit Blondet, la paix des champs. » Ce contraste est lui-même une sorte de couleur, propre à la prose.

Je n'ai pu me priver de relire *Les chouans*, ce chef-d'œuvre ; et partout j'y ai trouvé le style indirect. Surtout au commencement, quand le Gars et Mlle de Verneuil éprouvent le commencement de leur terrible amour ; ils sont déguisés et dissimulés. Chacun d'eux devine l'autre et Balzac lui-même nous laisse longtemps dans l'incertitude. On n'arrive pas à savoir si le Gars est ce qu'il dit être, c'est-à-dire le comte de Bauvan. Et quant à la présentation de Mlle de Verneuil, elle est ambiguë et mystérieuse. Les passions s'animent à ces énigmes énoncées par des yeux et des paroles qui expriment les tempêtes de l'amour. Il faut reconnaître qu'ici la description de Fougères est une description admirable ; encore est-elle mêlée à des actions. Tout est action dans ce roman. La maison de Galope-Chopine est apportée par le tourbillon de l'action même ; l'horrible exécution de Galope-Chopine par les deux sinistres chouans Marche-à-Terre et l'avare Pille-Miche n'est décrite qu'en quelques mots et d'abord par une effrayante conversation : « Tu t'expliqueras avec Dieu dans le temps comme dans le temps », dit Marche-à-Terre à l'autre qui voudrait bien gagner du temps. Tout est en marches et expéditions. Quand notre héroïne s'en va à Saint-James, on voit à peine passer dans la nuit des multitudes effrayantes ; on entend le discours du prêtre qui bénit les fusils. Puis, quand Mlle de Verneuil est prise pour un revenant, tout fuit et tout court. Elle agit par impulsion, elle ne peut penser, dans le péril où elle est.

Quant à la conclusion, elle est obscure et tout juste soupçonnée même par un lecteur attentif. Qui pourra se vanter d'avoir imaginé exactement comment la nouvelle mariée se trouve tuée en même temps que Montauran ? C'est qu'alors les sentiments passent au premier rang ; exemple, le réveil des nouveaux mariés. On s'interroge, on croit se réveiller soi-même. Tout cela fait un style, c'est-à-dire un art d'émouvoir qui n'a point son pareil.

Il faut que je cite aussi *L'envers de l'histoire contemporaine*. Les malheurs de Mme de La Chanterie sont racontés par le bon Alain. Mais comme si cela lui semblait trop difficile, il remet à Godefroid deux documents qui portent la terreur au comble. L'un est un rapport de procureur général qui résume des témoignages. Et Balzac le donne comme un document. C'est lui qui l'a fait ! Et il le prend comme bon, lui-même s'en instruit. Il y a plus d'un exemple de cette naïveté magnifique. Je citerai seulement tous les vers qu'il a fabriqués ou fait fabriquer. Ce sont les vers de Lucien à Angoulême, ce sont les sonnets de Lucien à Paris. Remarquez qu'il y en a de bons et de mauvais. C'est miraculeux ; la création ne peut aller au delà. Les vers encore de *La muse du département* ; un peu plus il nous imiterait les articles de Lousteau ; exactement nous voyons cet écrivain se fatiguer, devenir médiocre. L'invention va presque au sublime dans cette scène où les écrivains improvisent sur des maculatures d'épreuves, sous le titre *Olympia ou les vengeances romaines*. Je signale dans ce même ouvrage les récits espagnols qui sont faits par l'un et par l'autre ; nous voilà presque au roman par lettres. Presque tout est raconté par quelqu'un. Dans *Béatrix*, les aventures de cette Rochefide nous sont connues par une lettre d'elle. Il y a aussi des lettres de Calyste et de Camille. On dira qu'il y a la ville de Guérande, divinement présente, surtout quand on entend le pas du curé tout-puissant qui rentre chez lui ; ce sont des manières de décrire auxquelles on est pris. De même aussi le bruit des pas de Balthazar dans l'escalier, qui terrifie (*La recherche de l'absolu*) -

Mais en voilà assez sur le roman par lettres, et sur les regards de côté que nous jettent les personnages. Ce qu'ils ont de vie vient certainement de ce qu'ils gardent en eux de caché et d'imprévisible. Comme le fameux père Grandet. Ce n'est qu'une nature en sursauts. Il se fâche, il pardonne, on n'y comprend rien. Mais lui ne manque pas de plier ses gants avec son chapeau ; c'est alors qu'on le comprend ! Comment comprendre la grande Nanon ? « Il n'y a que toi qui m'aimes ! » dit Mlle Grandet. Il y a aussi le lecteur qui se trompe en croyant que le père Grandet est ici le personnage principal. Non point ! Et le titre du roman le dit : *Eugénie Grandet*. Ici on dira que tout est indirect. Le père Grandet a une fille qui existe plus que lui, et qui finit par occuper la scène à elle toute seule. Lisez, s'il vous plaît, ce roman jusqu'à la fin. La richesse finit par être émouvante et belle, par ceci qu'elle appartient pour finir à la seule Eugénie, celle qui dit si bien « nous verrons cela » comme disait son papa.

Voilà où l'a conduit l'imitation de personnages supposés. Dans *Modeste Mignon*, on trouvera un exemple plus complet, ce sont des vers de Canalis faits par Balzac, non sans quelques joyeuses platitudes qui valent des pages de critique. Mais, bien mieux, il a reproduit la musique telle que Modeste a pu le faire. Je ne sais comment il a fait. Quoique instruit sur la musique, il s'agissait de bien autre chose, d'inventer mélodie et harmonie. J'ai lu avec application ces deux pages de portées musicales. Miracle, cela n'est pas même génial ; c'est ce que pouvait faire une Modeste, non sans prétention.

Voilà donc son style, voilà son génie ; c'est une aptitude à se mettre à la place d'un personnage. De là lui vient l'inspiration, et, comme j'ai montré, dans *Les mariées*, c'est déjà toute l'inspiration de la *Comédie humaine*. Il a lui-même rappelé ce pouvoir à un bien plus haut degré. On voudrait penser que l'imagination consiste à se tracer une sorte de tableau. Mais ce n'est pas ainsi. L'imagination est toujours action ; un mouvement du corps rend réel un homme qui pense ou qui souffre. Et voilà le style. On sait que Balzac racontait merveilleusement ses romans, on sait qu'il a gémi en écrivant *Goriot*. Mais cela paraît bien pâle à côté d'une action qui fait des vers médiocres en pensant que Lucien les écrit à Angoulême, ou que la Muse les écrit au château d'Azay. Cela, c'est une imitation suivie et durable qui réglera d'autres créations. Je laisse maintenant le roman par lettres qui m'a expliqué l'homme qui, meublant sa maison, montre un mur et dit : « Ici un Rembrandt ! » Et cela lui suffit.

Je pense à Chateaubriand, qui était aussi un homme d'imagination. Les pédants lui ont reproché d'avoir décrit une Amérique qu'il n'a pas vue. Mais là est son génie, de peindre sans avoir vu, et de souvenir imaginaire peut-on dire. C'est dans *Valéry* que j'ai trouvé cette idée. Il disait que la poésie est condamnée à tout dire indirectement. Voilà une remarque décisive, et qui juge les poèmes descriptifs. Homère ne décrit pas. Pour exprimer l'horreur et le tumulte des combats, voici ce qu'il dit : « C'était l'heure où l'homme qui a bien travaillé éprouve la fatigue et la faim. » Ce qui par opposition nous jette au visage la mêlée homérique, la plus horrible qui soit. Alors les moindres mots prennent valeur. La poésie n'a pas changé.

... *L'oiseau perce de cris d'enfance*  
*Inouïs l'ombre même où se serre mon cœur.*

C'est un trait de la description du printemps dans *La Parque*. Mais est-ce une description ? Maurois a appelé transposition cet art de représenter une chose par une autre. C'est toujours le regard de côté et presque inattentif qui trahit en Claude Vignon l'observation. Dans ce passage de *Béatrix*, le procédé est redoublé, car ce que fait Vignon, Balzac le fait aussi décrivant sa Camille Maupin, ce beau modèle ! Béatrix elle-même y est prise qui s'écrie : « Les romans que vous vivez, ma chère, sont plus dangereux que ceux que vous écrivez. » je suis ravi, pour ma part, de ces répliques qui volent aux Touches dans l'escalier tremblant d'amour et de musique ; et voilà un exemple de description d'une maison par le drame, mais aussi j'ai cru souvent y être, dans cette maison, avec Calyste, qui, à en apercevoir seulement le toit, commence à sentir son cœur. C'est ainsi que l'isolement de cette maison, au bord des sables stériles, est bien plus qu'une chose dite ; c'est une chose qui s'oppose à la maison, comme la nature inhumaine ; déjà la vie de Béatrix est jouée sur la Roche Perfide, comme l'appellent les Bretons.

J'ai été amené à lire maintenant *Un début dans la vie*, et c'est une occasion d'avouer que le système que j'ai proposé ne s'y retrouve pas. Le commencement de ce roman ne ressemble nullement à un roman par lettres ; il s'agit de voyageurs dans une diligence dont Balzac nous raconte les propos. Ce sont des vanteries, des mystifications, des proverbes déformés, des calembours, enfin tout ce que les Français improvisent dans une diligence entre Paris et L'Isle-Adam. Et pourtant cette scène n'est pas moins balzacienne que celle des *Jeunes mariées*. Il faut donc prendre ce roman, d'ailleurs agréable et peu connu, pour ce qu'il est. On pourrait même se risquer à dire qu'il n'a guère de style, et qu'au contraire il est évidemment négligé. Mais lisons jusqu'au bout cette histoire d'un garçon ambitieux qui a dit en diligence toutes les sottises possibles, et qui a gravement offensé un puissant personnage qui se trouve là incognito. Ce jeune homme doit croire alors et croit en effet, que tout son avenir est perdu par ce maladroit début dans la vie. Toutefois il n'en est rien. L'enfant est confié à Desroches, et au sévère Godeschal, pour qu'ils essaient d'en faire quelque chose. Quoiqu'il fasse encore maladresses sur maladresses, et dans un métier sérieux encore, Desroches n'en désespère point : « Il est instruit, dit-il, mais il n'est que vanité. » Cependant notre Oscar fait les plus grosses bêtises, se fait dindonner dans sa première négociation au palais, perd cinq cents francs et désespère de lui-même. Mais nous spectateurs, nous comprenons une chose qui importe, c'est que, malgré ce qu'on supposerait, cette sévère vie des procès est moins sévère que la frivole diligence pour les étourdis. Ici apparaît en action une grande idée. C'est que l'institution, si ancienne et si active, entoure le débutant, et limite ses actions ; finalement le protège contre lui-même. Ici la société nous apparaît par le dessous, et puissante sur l'individu. Mais c'est encore peu. Oscar se résigne au sort ; il devient soldat de cavalerie. Or maintenant il va apparaître que la vanité est une importante partie du courage. Et voilà notre Oscar qui enlève aux Arabes le corps de son capitaine, qui se trouve être un petit-neveu de l'homme

important qu'il avait offensé. Vous voyez, les choses diminuent par l'éloignement dans le temps. Tout va être pardonné, et notre héros qui a perdu un bras dans cette aventure, obtient un grand poste dans l'Oise, et la propre fille du maître de diligence, Pierrotin. Le résumé est très fort. Oscar Husson est bon citoyen, plein de sagesse et juste milieu comme son roi. C'est le parfait bourgeois.

Cette thèse n'est pas médiocre. Plus d'une fois Balzac a montré comment la société, par son poids et son niveau, répare et fait oublier non seulement des sottises mais des crimes. Presque tous ses romans réalisent une sorte de réconciliation et de pardon, telle est leur couleur du soir, c'est ainsi que finissent *L'envers de l'histoire contemporaine*, *Une ténébreuse affaire*, *Béatrix*, *Les chouans* et beaucoup d'autres. Et ces fins qui sont des fins, ont pour elles-mêmes une grande beauté et un grand style. Car ce n'est pas peu de bien finir ; et ce qui est à remarquer dans Balzac, c'est qu'il finit dans la société même qu'il a inventée ; les autres personnages balzaciens reviennent et adoptent les nouveaux, ce qui se voit très bien en *Béatrix*. Certes, il faut l'autorité des Grandlieu pour civiliser tout à fait Calyste. Mais cela même est un grand fait d'humanité. Ce misérable début dans la vie doit être, lui aussi, oublié et pardonné, comme les imprudences de Modeste et même les violences de Laurence de Cinq-Cygne dans *La ténébreuse*.

Le roman du pardon et de la paix a pour titre *Une fille d'Ève*, et compte parmi les plus beaux. Félix de Vandenesse marié est digne de lui-même. Il pardonne à sa femme de graves imprudences, et l'instruit comme un grand frère. Cela est très beau, et, de plus, illustré par la présence de Schmucke, le sublime musicien. C'est là qu'il faut chercher le piano de ce génie céleste, et son chat, et ses amours. Ainsi l'immense analyse sociologique de la Comédie humaine est complétée en un point difficile ; le mariage est-il possible ? Je me laisse entraîner par un amour déraisonnable pour Balzac. Je voudrais dire à présent que même les noms sont de style. Ainsi Marche-à-Terre, Clochegourde, Pont-de-Ruan et tant d'autres ; car ils font harmonie, et le dernier est inséparable de la célèbre vallée du Lys.

J'ai eu beaucoup à lutter avec une vieille amie, d'ailleurs femme supérieure et liseuse intrépide ; elle soutenait que je déformais les romans de Balzac en les résumant. Nous devions relire tout pour qu'elle reconnût que je n'ajoutais rien à mon auteur préféré.

J'en ai donc fini avec le roman par lettres. Et me voilà ramené à l'autre extrême, où sont les chefs-d'œuvre comme *La cousine Bette*, et *Le cousin Pons*. Je veux m'expliquer sur ces deux-là, car ils ne ressemblent point aux autres. Ils forment des récits, et des caractères ; ils forment des romans comme tous les romans. Par exemple le retour des mêmes personnages ne s'y voit point en mouvement, comme il est dans les autres. Ils sont moins balzaciens en cela. Le grand Hulot, celui des *Chouans*, est dans *La cousine Bette*, mais il est bien changé ; ce n'est plus le Hulot d'Alençon et de Fougères ; il est plus humain. Par une sorte de miracle, c'est dans ce roman parisien que l'on trouve le récit d'un beau mot de militaire, de Hulot lui-même. Au temps de Wagram, il fut désigné pour attaquer, avec ses lapins, une masse de 400 canons qui

devenait gênante. Et s'approchant pour y aller il dit ceci : « je n'ai pas besoin de conseils ; ce qu'il me faut, c'est seulement de la place pour passer. » je signale en passant ce trait de *La vie militaire*, laquelle n'est qu'en projet dans Balzac. Et c'est bien dommage. Iéna, dans *La ténébreuse*, donne une idée de ce qu'auraient été ces tableaux militaires. Je citerai aussi la revue, au commencement de *La femme de trente ans*. Dans cet exemple, il est clair que les militaires ont par eux-mêmes du style. Il est pourtant hors de doute que *Les chouans* sont aussi bien un commencement que *Les jeunes mariées*. Un ton s'élève de ces scènes militaires, comme un ton s'élève des lettres de Louise-Armande. Et ce ton permet dans les deux cas une exploration nouvelle de l'homme et de ses passions.

J'en étais aux chefs-d'œuvre ; et d'abord *Albert Savarus*. C'est encore un bel exemple de l'art de la composition ; nous sommes jetés dans le mystère d'une existence passionnée. *Savarus* est à Besançon. Qu'y fait-il ? On ne sait, tout en lui est mystérieux. Tout se découvre par le fait qu'une blonde fille des *Watteville* s'éprend de ce beau mystérieux. Elle entreprend, à elle toute seule, de découvrir ce mystère ; et fort à propos, *Albert Savarus* fonde une *Revue de l'Est*, et y écrit une nouvelle très romanesque. C'est l'histoire d'un ambitieux qui, sur le plus beau des lacs, devient amoureux d'une belle Italienne. La fille des *Watteville* devine que c'est justement là la partie inconnue du roman réel d'*Albert Savarus* ; elle entre alors dans la voie du crime (c'est la voie *Watteville*). Elle détourne les lettres des amoureux ; elle en supprime ; elle en fabrique. De façon que la belle Italienne s'irrite d'une trahison qui n'est pas véritable, rompt avec *Savarus* et s'empresse de se marier à un duc français. *Savarus* disparaît. Il court de capitale en capitale. Pourquoi ? Il ne le sait pas ; il n'empêche rien. C'est une catastrophe sans contenu, dont s'effraye le grand vicaire, le seul ami que *Savarus* ait à Besançon. La scélérate de jeune fille, satisfaite de la rupture, essaie de reprendre *Savarus* ; elle le retrouve à grand-peine, il est novice aux *Chartreux*. Tout la heurte aux grilles du couvent. Et ici le drame devient terrible ; car elle ne se heurte, au fond, qu'à la volonté et à la résignation d'un homme qui a compris que tôt ou tard, il faut tout perdre. Il pardonne et cela est bien touchant quand on voit cette fille baiser les lignes d'une lettre d'*Albert*, où il lui pardonne. Toute cette fin est pleine d'éclats de passions fulgurants. Tout se termine par une catastrophe où la coupable devient infirme et se réfugie dans la religion. On a pour finir l'impression que la belle Italienne avait on ne sait quoi à la place du cœur. Encore un roman par lettres et à longues distances ! Il n'y a que les caractères passionnés qui font les vrais malheurs. Balzac a peut-être écrit là son chef-d'œuvre, par ce mystère continuel et ces coups de théâtre dans le vide. Je passe sur une description de Besançon, toujours au style indirect, ce qui, par cela même, tient comme un roc ; rien ne peut remuer Besançon !

Après cela j'ai relu *La vieille fille*. Alençon après Besançon quelle chute ! Toutefois l'intérêt se relève par un fait qui est unique dans l'œuvre de Balzac. C'est qu'ayant écrit ce roman de mœurs et de petites passions dont le centre est la grosse Mlle *Cormon*, il semble s'apercevoir que l'intérêt se meurt autour d'un mariage non accompli ; ce n'est que spirituel. Alors il recommence son roman, sous le titre de *Cabinet des antiques*, au même lieu, avec les mêmes personnages. Mais, allant plus au fond dans les passions de ces gens à habitudes, il invente ce qui est peut-être son plus beau drame, l'histoire du jeune d'*Esgrignon* qui va conquérir Paris et qui manque de peu le bague. Ce

sauvetage se fait par un héros sublime, le notaire Chenel, qui prie, qui négocie, qui jure et promet, mettant en jeu jusqu'à son salut. Le vieux d'Esgrignon, sa sœur Mlle d'Esgrignon sont des personnages qui ont presque autant de relief que les du Guénic, dans *Béatrix*.

Ce second roman est, en somme, la réflexion du premier. Mais la trouvaille est d'avoir transporté l'action à Paris et d'avoir montré comment un ambitieux d'Alençon est promptement dévoré. La femme coupable, qui n'est autre que Diane de Maufrigneuse, répare tout, ce qui fait un épisode charmant ; c'est Diane débarquant à Alençon, habillée en homme, et mettant en action un axiome qu'elle invente : « Il vaut mieux se marier que mourir. » On retrouve dans Alençon le fameux Émile Blondet qui est le fils d'un juge d'Alençon. On y retrouve aussi les du Ronceret, les mêmes qui paraissent chez Mlle Schontz à la fin de *Béatrix*. Encore une fin qui se perd dans la masse sociale, si difficile à remuer et qui apaise si bien les passions. Comme les symphonies ont des fins qui sonnent la fin, ainsi ce grand roman finit par un effet du soir. On comprend qu'Alençon a raison de penser aux mouchoirs à bœufs et choses de ce genre. Cette sottise patiente fait le fond et le solide de la société. Les passions reposent là, et s'apaisent à ce contact. Cette fin est digne du commencement, pourvu que l'on prenne les deux romans ensemble. La vieille fille est au centre des deux : elle ne comprend rien et sauve tout. Cette unité est de style par le naturel, car Alençon reparait en dépit de quelques mots naïfs de l'auteur qui prétend faire croire qu'il change les noms et les lieux ; mais il ne peut. Cette puissante unité gouverne les détails ; alors on comprend que ce romancier monarchiste est lui-même roi, et compose en roi. Cela m'avertit que toute *La comédie humaine* se relie à elle-même et nous fait sentir toujours plus ou moins la houle du large, et les vrais pouvoirs, et la signification des fortunes.

Quant au *Contrat de mariage*, qui revient ainsi au bout de ma plume, je me souviens que mon ami Mouthon, quoique fort mathématicien, n'arriva jamais à le comprendre, et je faillis prendre cette maladie à vouloir lui expliquer la chose. Depuis j'ai entièrement compris ce roman, en me laissant porter par les intérêts, et sans me soucier beaucoup des passions. Je conseille aux lecteurs qui s'y perdraient (et je sais qu'il y en a), de prendre tout le luxe d'un mariage d'argent absolument comme une description de mobilier et une énumération de propriétés, sans se laisser effrayer par le majorat, chose qui fut réelle et naturelle en son temps, principe de stabilité et remède aux prodigalités. De ce centre on voit alors très bien la question, et l'on se plaît alors aux lettres qui s'échangent ; car ce sont des lettres parmi lesquelles il en est une de de Marsay lui-même, dans laquelle il juge le mariage de très haut et comme un homme d'État qu'il est. C'est la thèse des *Jeunes mariées* qui revient ; à savoir que le mariage d'amour est une erreur. Le principe du mariage c'est le bien et le pouvoir. Paul de Manerville est tombé dans l'erreur d'un mariage d'amour ; il périt (ou c'est tout comme), et de Marsay avoue, ce qu'il ne fait pas souvent ; profitez-en. Ici sont assemblés les éléments qui font la société. Ici tout est solide parce que les pouvoirs sont en place et que les fonds sont comme les banques immobilières du commerce ; on voit alors où l'on peut agir, où on ne le peut point. Tout est clair, mais clair pour le roi. La vie prend un autre sens. Et il est profondément vrai qu'il faut être roi car l'élément doit ressembler au tout. Les trois derniers romans dont je viens de parler, je les considère comme principaux, quant à l'analyse du milieu dans lequel l'homme

se meut. Et, surtout, il n'y a point d'au-delà ; les actions se perdent dans un infini ; en revanche la société est tout entière dans l'analyse d'une seule famille ; tout gravite par les mêmes lois. Cette vue est sociologique et Balzac est le seul sociologue que je connaisse. Lui seul a rapporté les institutions à leurs racines. Lui seul a compris le bonheur d'être. C'est du reste ce que son portrait dit éloquemment.

Reste à étudier les applications qui sont gigantesques, et qui consistent à transporter partout la politique et à écrire enfin l'histoire comme *elle est*. L'exemple le plus frappant en est dans *Le lys*, où l'on ne veut voir que l'idéal, le rêve ; mais point du tout, c'est de l'histoire. Comme j'ai dit un jour à un étranger qui se préparait à le lire, et à le lire mal. C'est, lui dis-je, l'histoire d'un château français pendant la restauration. Tout, dans ce roman qui *semble romanesque*, dépend du roi ; c'est le roi qui envoie Félix à Clochegourde ; c'est le roi qui l'en rappelle, et qui ne tient aucun compte des malheurs romanesques et des jeux de l'imagination. Ce roman doit être complètement transformé par le lecteur. Chaque épisode du pur amour est l'effet de l'action extérieure, qui gouverne Félix et M. de Mortsau. C'est l'action politique que l'on nomme restauration, et c'est l'action personnelle du roi, qui est attaché à Félix de Vandenesse.

Tel est ce roman, qui est encore, remarquez-le, un roman par lettres. Mais il y a mieux, c'est le chef-d'œuvre absolu, qui contient encore quelques lettres et qui est unique au monde par un mystère suspendu, c'est *Le curé de village*. Toutes les perfections y sont rassemblées. Ce sont les apparences d'un crime, dont la vérité n'est connue qu'à la fin. En même temps se développent d'abord les merveilles du commerce, et puis les *merveilles* de la banque. Le portrait de l'héroïne, Véronique, se prépare par une apparence vraie, quoique trompeuse ; c'est une beauté digne de Raphaël, mais, miracle, cette beauté dort ; seulement un sentiment vif la fait aussitôt ressortir. Et ce miracle est le secret de la séduction ; pensez à ce sublime pouvoir d'être *belle juste* au moment où l'on aime. Du *reste cela* est préparé par des causes naturelles, une petite vérole qui a comme enveloppé les traits sans les déformer. Après cela ce n'est plus que silence et mystère. Un assassin est jeté dans le roman, sans aucun rapport avec Véronique, si ce n'est que le procureur lui raconte tous les jours le procès. Elle dit seulement : « J'ai froid. » Sa vieille mère l'arrache à ce genre de conversation. Elle sait donc quelque chose ? Mais quoi ? On l'apprendra au cours d'un long récit où la nature champêtre l'emporte sur la nature urbaine. Il s'agit de l'avenir du petit Montégnac, qui est un canton à demi montagnard. Véronique s'unit au curé de ce village afin de réaliser les vues géniales du curé, qui a deviné la marche des eaux souterraines dans une pente boisée, ce qui *permettra de* fertiliser une plaine stérile dépendant de Montégnac. Ce curé a deviné aussi un grand remords en Véronique. Et le secret du paysage ne cesse d'être le symbole du secret humain. Véronique n'avoue point ; c'est un grand évêque, Duteil, qui la poursuit de ses redoutables yeux. Elle cède, et dit seulement : « Eh bien, oui ! » Cet évêque a vaincu par la doctrine, qui consiste à distinguer le remords du repentir. « Ne vous jugez point, dit-il ; rapportez-vous à Dieu, qui seul connaît les causes lointaines. » Cette idée de Dieu, plus indulgent que les hommes parce qu'il sait mieux, est bonne pour tous. Cependant, des routes sont tracées ; une digue s'élève et forme un lac ; des fermes sont construites et des troupeaux se multiplient. Véronique ne s'en va

pas moins au tombeau. La scène finale a une grandeur sublime. C'est la confession publique d'une femme malheureuse, pendant que l'évêque Duteil juge les deux avenir, l'avenir éternel et le temps. Alors, en bref, apparaît l'histoire du crime ; comment une femme jeune, séduisante et belle, est aimée d'un jeune ouvrier de faïence, qui se nomme Tascheron, qui est celui qui fut exécuté à Limoges, et qui repose au cimetière de Montégnac, en vue du château de Véronique, d'où elle surveille l'entreprise du salut de Montégnac. Elle avoue que ce jeune homme qui l'aimait, rêvait de s'enfuir avec elle et que c'est pour cela qu'il a tué un avare. Elle fait comprendre qu'elle veut être complice de ce crime. Elle a tout pardonné, comme elle le fait entendre au procureur général de Granville, qui assiste à cette confession. Véronique meurt donc, pardonnée par l'Église. Et en même temps tout le roman s'éclaire. La richesse urbaine revient à sa source, qui est dans Montégnac. C'est alors que les idées politiques sont exposées en conversations. Car l'entreprise a rassemblé autour de Véronique un polytechnicien, un praticien des travaux de route, un notaire qui saisit l'esprit des lois, enfin tous ceux qu'il faut pour analyser complètement la société et l'équilibre des différents pouvoirs, parmi lesquels n'est pas oublié le pouvoir spirituel. C'est là qu'il faut aller chercher la politique de Balzac, déjà esquissée dans *Le médecin de campagne*, mais non assez expliquée, parce que les passions de l'amour l'emportent plus sur les travaux et que tout se termine dans la mélancolie.

Ces deux romans, *Le médecin* et *Le curé*, doivent être eux aussi pris ensemble. Dans le premier on souhaite un pouvoir exécutif, dans le second on le voit à l'œuvre, pris dans les intérêts et les passions, libre alors comme il faut l'être, et modifiant la nature « en lui obéissant ». Ici il n'y a pas de mélancolie : il y a des bœufs, des chevaux, des moutons. C'est bien toujours la méthode du médecin de campagne, mais appliquée, et non pas seulement pensée. Voilà donc que les grands projets des *Paysans* s'accomplissent. L'ensemble se forme. Peut-être la nature était-elle, dans ce dernier roman, trop travaillée déjà. Soulanges est à refaire, et se refait dans un pays plus sauvage. Et tout cela ensemble est le salut de Véronique et celui de Tascheron. Au lieu que l'envie, dans *Les paysans*, ne fait rien ; justement parce qu'elle est l'envie. Remarquez que dans cet ensemble la France n'est pas moins expliquée que l'Amérique dans Tocqueville.

Cette dépendance des détails par rapport à l'ensemble est ce qui fait le style. Évidemment il faut porter grande attention pour remarquer comment le même rapport soutient la phrase et le discours. Le style consiste toujours en ceci que c'est l'homme qui parle, l'homme tout chargé de nature, et qui prend la tâche par le dessous. Ce qui est sans style, c'est l'abstrait, qui s'en tient aux lignes d'un projet. Toute la sagesse de nos journaux est un tel abstrait, prouvé, convaincant et ennuyeux ; alors le progrès est toujours en vue et n'est jamais autrement. Ainsi apparaît tardivement le sens de la presse telle qu'elle est représentée dans les *Illusions perdues* ; car elle ne peut être que ce qu'elle est, attendu qu'elle est tellement loin de la nature. Il y a donc une vérité d'apparence dans ce jeu de société où la richesse n'est jamais que d'opinion, et disputée par des moyens d'opinion. C'est que le travail paysan est continuellement oublié. Il s'agit de sonnets, d'odes, de pièces de théâtre et de livres de critique ; étranges travaux ! On comprend alors qu'un Barbet ne s'explique pas par l'argent. L'argent n'est rien sans l'usurier, sans le crédit, sans les billets à ordre, sans la banque. Ce grand mécanisme tourne à vide. Il n'y a que

Nucingen qui ait l'idée de regarder aux travaux, ce qui vérifie aussitôt le crédit. Lisez *La maison Nucingen*, c'est un brillant résumé de sociologie, où il apparaît que la spéculation n'est qu'un résumé des travaux. Par exemple, la faillite Nucingen est rendue impossible. Par quoi ? Par des actions de mines de plomb argentifères, qui paient des dividendes égaux au capital. Saisissez-vous comment l'affreux langage de Nucingen joue son rôle ici ?

J'ai pu donner quelque idée en ces pages, de l'ordre qu'il faut suivre pour lire Balzac. Ce n'est jamais un petit travail que de penser, et vous en voyez le moyen. Balzac est philosophe comme l'était Marc-Aurèle. Il exprime son temps comme l'empereur exprimait le sien, comme Diogène exprimait le sien (car la Grèce fut cynique). Le progrès est tout entier dans l'histoire ; et l'histoire n'est jamais faite. Qu'est-ce qu'une bataille de Napoléon, sinon quelque chose d'abstrait et sans nature ? Un soldat, c'est un homme assez fort pour tuer un autre homme ; il faut comprendre que le cavalier réalise cette condition ; alors, les batailles de Napoléon sont réelles. Murat et Junot sont réels. Car il est évident que deux cavaliers sont égaux pour se tuer, et que dans le simple choc, l'un d'eux sera tué. Dès que l'on comprend cela, on a une idée vraie de la conscription (qui comprend le cheval !) et de ce que c'est que dépôt et remonte. Car, sans cheval, on ne peut instruire le cavalier. Il est clair alors que la cavalerie est tout, comme Genestas le croit, et que pourtant elle n'est pas tout, car un vrai cavalier est rare. Le nombre décidé ; mais cela n'est vrai que des cavaliers. Je termine ici tout ce développement, qui n'est lui-même que rassemblement et Style.

Alain, Humanités (1946)

# Chapitre VIII

## *La situation du poète*

### Hommage à Victor Hugo

[Retour à la table des matières](#)

**Hommage à Victor Hugo**, terminé le 15 juin 1935, pour le numéro spécial sur Victor Hugo de la revue Europe. [Maurice SAVIN]

Au commencement de ses *Actes et paroles*, et y faisant préface, on peut lire une sorte de manifeste, d'un ton fort vif, daté de 1875, et qui a pour titre *Le droit et la loi*. C'est là qu'il raconte ce que dit, à lui enfant, Lahorie le proscrit, qui se cachait aux Feuillantines : « Avant tout, la liberté. » Lahorie était son parrain. Lahorie fut repris et exécuté en plaine de Grenelle en 1812. Ces souvenirs furent, comme le poète nous le raconte, un centre de réflexion, un centre de ralliement pour toutes ses pensées. Son parti fut pris en 1849. Dès lors, il fut hué à l'Assemblée législative frénétiquement. Enfin, le 2 décembre 1851, ce qu'il attendait il l'eut : vingt ans d'exil. Je veux laisser cette belle histoire dans cet état de nudité. Tout rabattu, c'est le lieu commun qui est le vrai, comme tout poème nous le rappelle. Aussi, comme Hugo simplifie et sépare, lui-même simplifions-le et séparons-le.

Nos pensées politiques veulent un choix violent ; ou bien ce ne sont plus que des opinions. La réelle politique est, dans tous les cas, médiocre ; les intrigants y usent les éloquents. Celui qui veut faire passer une fois quelque principe doit recruter pour ce principe, et rendre service pour service. Les échecs remarquables de Victor Hugo dans ce monde-là éclairent beaucoup de choses qui sont à savoir. Que la politique (la loi) ait raison en fait, si l'on peut dire, contre la conscience (le droit), telle est l'amère leçon de l'expérience ; mais toujours est-il que Hugo n'a pas ouvert la porte à cette expérience. Il fut l'opposant. Et l'on voit bien, par la suite de ses écrits, qu'il n'eut jamais regret d'avoir pris ce parti. Plus il y pensa et plus il s'approuva lui-même. Sa manière était de se répéter à lui-même ses pensées, de faire confiance aux hommes, et d'attendre. Au temps où il était royaliste et pair de France, il avait déjà souci de voir les prisons et les condamnés (*Choses vues*), de comprendre comment est fait un condamné à mort, ce qu'il dit, ce qu'il pense, comme s'il espérait de découvrir encore de l'égalité par là. Constamment, à la Cour des pairs, il s'oppose à la peine de mort, sans succès et sans se soucier du succès. La République l'éveille tout à fait à lui-même. Deux fois il s'en exile sévèrement (en 51 et en 71). Toutefois n'oublions pas que sa vie se termine en une apothéose, et que le Sénat tout entier se levait à son entrée. Il n'alla point à cette gloire ; ce fut cette gloire qui vint à lui. Ce serait une raison suffisante de défendre la République. Mais, comme je le dirai plus d'une fois, n'abrégeons point. N'abrégeons rien, du moins, de ce qui est principal. Donc il épela la fameuse devise dans l'ordre même où quelque génie inconnu l'a formulée. Liberté d'abord. L'Égalité est belle aussi ; seulement n'y a-t-il point péril à la faire marcher la première ? Quant à la Fraternité, ce n'est qu'un sentiment délicieux qui permet tout. Donc, d'abord, le droit. D'avoir seulement repassé ces Âneries, comme les nomme l'intelligent, je reconnais avec bonheur des perspectives de pensées que je suis loin d'avoir épuisées. Quelquefois on voudrait penser que la justice est bonne en soi, même imposée, et qu'un bon tyran n'est plus tyran. Ce qu'il faut dire, c'est que nul esclavage n'est juste et bon. Hugo est un de ces hommes rares qui remontent toujours à la liberté comme à la source de tout bien. Qu'il s'agisse de l'enseignement, du suffrage, de la presse, du livre, du théâtre, c'est la liberté qui retentit et qui se fait à elle-même écho dans les discours politiques du poète. Cette position est difficile à garder ; elle exige qu'on se fie à l'homme ; non pas une fois, mais mille fois, mais toujours. Là-dessus Hugo est le maître des maîtres. Hélas, l'impatience et le mépris gâtent tout. Certainement j'ai manqué de courage ; nous avons manqué de courage. Il y a mille sentiers pour trahir. Il y a certainement une manière d'être socialiste qui trahit la République. Mais de quelque manière que l'on trahisse, on est toujours loué par l'intelligence. Cette grande idée n'a pas échappé à Hugo. Il l'a vue ; il y est entré, il l'a éclairée toute de façon à la rendre à jamais insupportable. Cela a pour titre *L'âne* ; c'est un immense poème, et c'est le monologue d'un âne qui se réjouit d'être âne en remarquant les élégantes trahisons de ceux qui savent.

Docte Kant, je consens à fourbir de ma langue  
Tous ces volumes, ceux qui sont noirs d'encre, et ceux  
Qui sont tachés de sang, et ceux qui sont crasseux,  
Y compris les fermoirs, la basane et les cuivres,  
Si tu te sens, après avoir lu tous ces livres,  
D'humeur à me donner un coup de pied de moins.

(*L'âne, Patience.*)

Toutefois il ne faut pas s'y tromper. Cet âne est bien savant.

J'ai lu, cherché, creusé, jusqu'à m'estropier.  
 Ma pauvre intelligence est à peu près dissoute.  
 O qui que vous soyez, qui passez sur la route,  
 Fouillez-moi, rossez-moi ; mais ne m'enseignez pas.  
 Gardez votre savoir sans but, dont je suis las,  
 Et ne m'en faites point tourner la manivelle.  
 Montez-moi sur le dos, mais non sur la cervelle.

(*L'âne, Coup d'œil général.*)

Ce poème de *L'âne* a bien trois mille vers, et qui valent ceux que je viens de citer. J'essaierai de comprendre aussi cette surabondance. Je m'en tiens présentement à l'idée même de ce poème. Le fait est, me disais-je en relisant ces pages, que tous les livres d'une bibliothèque sont pour la force, pour l'ordre, pour le Prince et contre le droit. Car combien parmi les plus subtils vont droit au système de la force, si cohérent, si expérimental aussi, et si parfaitement physicien ? Presque tous y vont. Et ceux qui n'y vont pas tout droit y ont toujours un œil tourné. Les Droits de l'Homme suspendent le droit jusqu'à ce que soit finie la guerre pour le droit. Ainsi tous sont d'accord, et la discussion académique les amène à ne plus disputer que sur des nuances. Merci bien ! dit l'Âne.

\*  
 \* \*

Je veux reconnaître les sources de ce courage, qui a grandi avec l'âge, contrairement aux remarques faciles des misanthropes. Je fais honneur de ce courage à la poésie elle-même, remarquant une fois de plus que la poésie remet l'homme en position d'homme. Qu'est-ce qu'un homme ? C'est un juge ; mais un vrai juge, qui ne connaît ni rois ni rangs, un juge au-dessus des nuages. Or le poète va toujours là, qu'il le veuille ou non. L'Épique est un jugement dernier. Tout homme qui raconte se hausse un moment jusque-là ; toutefois il n'y a que le mouvement des vers qui l'y soutienne, et par cette raison principalement que la forme règne alors sur les détails, et d'avance, ce qui fait que l'on méprise tout autre intérêt, et qu'on n'y pense même pas. On dit, c'est une plainte de libraire, que les poètes ne sont guère lus. Cela même est écrit dans n'importe quel poème ; il va son train ; il se fait sa place ; le suive qui voudra. Le seul commencement d'un poème, cette promesse de vue divine, épouvante ; nul ne se trouve en état d'entrer dans ce cortège ; nul n'en a le temps. Une voix secrète avertit que ce chemin est celui du sublime ; on refuse le sublime. Si on lisait les poèmes comme en lit encore la Bible, ensemble et communiant, on prendrait courage à ce grand vent du poème qui

nous met debout. Écoutez le son majestueux des vers, vous y entendrez le mépris, et qu'il est de métier.

*L'homme qui rit* est un roman assez fort contre toutes les grandeurs d'institution, où l'on suit de refuge en refuge le sage, l'homme libre et bon. La nature y est tout à fait sauvage, et on y trouvera des tempêtes plus étonnantes encore que dans les *Travailleurs de la mer*. La justice s'y trouve donc prise comme entre les deux branches d'une formidable pince. Au-dessus, les pouvoirs, qui ne voient seulement pas ce qu'ils écrasent. Au-dessous et comme appui, la nature, qui secoue n'importe comment. Mais le drame lui-même, celui que le titre annonce, forme une sorte d'histoire mythologique de l'orateur qui n'a que raison. Un enfant trouvé, recueilli et instruit par un philosophe inconnu, fut dès l'origine la victime d'horribles trafiquants qui lui firent, pour toute sa vie, les joues d'un homme qui rit. Il arrive à la fin que l'enfant trouvé est reconnu comme fils et héritier d'un lord, et prend place à la Chambre Haute. C'est le moment où l'homme qui sait va éclairer les frivoles seigneurs. Mais point du tout. L'homme qui rit fait rire. On sait, par la préface des *Actes et paroles*, que Hugo avait réfléchi sur l'art de se faire écouter ; il dit lui-même qu'il a manqué à cet art plus d'une fois, par la dangereuse habitude d'improviser. Il sait ce que sont les assemblées, ce que peut un tumulte qui coupe à jamais une phrase, l'effet d'un mot mal entendu, d'un mouvement vif et non préparé. Sans doute, suivant cette idée, et regrettant alors la lyre d'Orphée qui charmait les bêtes, il est arrivé jusqu'à cette fiction d'un accident hideux du visage, hideux ou ridicule, qui efface à jamais le vrai du discours et le beau du discours. Toute l'éloquence possible dépend d'un hasard. Et soit. Plus d'une fois le poète se risqua. Mais on comprend qu'il se soit réfugié dans la manière de dire la plus réglée, celle qui prélude toujours, celle qui annonce ; celle aussi qui adoucit le redoutable animal, et le dispose selon l'amitié.

\*  
\* \*

Il n'y a point d'homme qui ait renoncé une fois et à tout jamais à ces choses agréables et méprisables, qui sont richesse et pouvoir. On ne manquera pas de dire que Hugo pouvait les mépriser, lui qui les avait. Ces raisons sont faibles, le mépris qui vient de succès est lui-même faible il s'exprime en passant, par un mot d'esprit ; or cela ne compte pas assez. Ce qui n'est que juste n'a nullement besoin d'être prouvé ; mais en revanche il a grand besoin d'être répété, et dirai-je même, en imitant Stendhal, répété en espoir. Or cette accumulation incroyable, que nulle prose n'oserait, le vers la promet et même l'exige, puisqu'il rend plus familière, à mesure qu'on avance, la route seulement faite de rythme et de règle, la route qui va devant le promeneur, et qu'on ne peut jamais laisser vide. On se demande comment un poème peut finir puisque le mouvement s'accroît de lui-même ; et sans doute peut-on dire qu'aucun poème n'est jamais fini.

Je veux prendre pour exemple de ce mouvement qui force sur l'idée, et ainsi la prend à sa racine, une pièce d'octosyllabes en strophes de dix qui est de 1875 et a pour titre : *Ils sont toujours là (Quatre vents, XLIII)*. Cet appareil poétique exige non pas encore deux vers, mais encore dix vers ; et dans ces

dix vers les rimes, alternées d'abord, plates au milieu, s'écartent à la fin, annonçant quelque image énorme. Cette manière ne cesse de promettre ; aussi l'idée qui se montre de strophe en strophe n'est pas de celles que la prose suivrait volontiers

Midas, docteur, est dans sa chaire...

Je cite un des recommencements. En voici un autre

Dracon, juge, emploie au supplice  
Du divin esprit Légion  
Quatre forces saintes, justice,  
Famille, Ordre, Religion.

La pièce n'est pas partout excellente. On verra, si l'on s'y reporte, qu'elle finit parce qu'il faut finir, c'est-à-dire mal. Mais on y sentira, il me semble, que la forme poétique est par elle-même violente. Et c'est pourquoi l'élégance, le précieux, la périphrase sont horribles en vers. Ici on ne trouvera point d'adoucissement ni de détour. On finit par oser voir que le bas est en haut, et le haut en bas, et que la pire espèce d'hommes est celle qui s'offre aux respects. Chose difficile à soutenir, que ce qui est dit le meilleur et se dit le meilleur soit le pire, que la prostitution se nomme conscience, que le crime soit honoré, que le pouvoir ait toujours tort, que le travail ait toujours raison, que la chaumière ait toujours raison. Cela paraît quelquefois dans les faits ; plus rarement on le comprend, et ce n'est que trait d'esprit ; bien rarement on le soutient ; si on ne le soutient on l'oublie. Tous les poèmes de Hugo sont pour dire que les grands ne sont rien. Hugo c'est Bossuet laïque, et la majesté divine remplacée par la majesté du vers. Napoléon n'est loué que mort ; nul n'est loué que mort ; un esprit de pardon s'étend sur les histoires qui sont passées. On dirait presque que tout est égal, comme dans les vers eux-mêmes.

Le flot sur le flot se replie  
Et la vague qui passe oublie  
Léviathan comme Alcyon.

Ces lames courtes vont par strophes. On reconnaît en ces trois vers la conclusion d'un poème illustre qui commence par : «Mil huit cent onze... » Dans les grandes pièces que l'on doit nommer théologiques, l'alexandrin à rimes plates règne presque sans partage. La houle ne porte plus la strophe, ce beau navire ; elle se porte elle-même ; elle suffit. Il n'y a point de vrai poète qui ait besoin d'un grand sujet ; le grand sujet, c'est qu'il n'y a point de grand sujet. Cette hauteur serait insupportable ; elle ne l'est point. Ou plutôt elle l'est si on la résume, si on lui ôte son vêtement de nombre et de rimes. La poésie n'est plus d'un homme, elle a la force d'un élément. Il suffit pour s'en assurer de vouloir bien la relire ; seulement il faut la relire.

Hugo, donc, prit d'abord et naturellement la position de juge, comme on voit dans cet hommage à Napoléon-le-Grand dont je viens de citer les derniers vers. On se souvient de la rude manière de dire, qui est celle des prophètes, et qui parle au nom de Dieu :

Mais tu ne prendras pas demain à l'éternel.

Il admire l'empereur, et en même temps il le dépose ; cela est assez insolent, remarquez-le ; toutefois il est clair que, si l'on se récite l'ode fameuse, on ne remarque plus l'insolence, on la juge naturelle ; on se réfugie en éternité ; on est Dieu ou presque. Mais comme dit le héros Claudélien « De Dieu plus tard ». C'est toujours bien, de quelque façon qu'on l'entende, par l'éternel que l'injuste est sans durée. N'est-il pas vrai que la poésie, hymne du temps lui-même, construit une sorte de temps hors du temps ?

\*  
\* \*

Je n'ai pas l'intention d'examiner en historien les causes et les circonstances de l'exil. Une revue rapide me permet de dire que Victor Hugo fut actif, courageux, et même téméraire, pendant le court temps que la République de 48 se défendit de mourir. En cela il fut l'orateur, le citoyen, l'intrépide. C'est dans un discours à l'Assemblée législative du 17 juillet 1851 qu'il inventa les États-Unis d'Europe et Napoléon-le-Petit. Mais je laisse aller cette belle carrière politique, qui n'était certes pas d'un poète. Le pouvoir usurpateur le rendit à ses poèmes. Le voilà à jersey, et battu de la mer, qui jour et nuit lui renvoyait l'image d'un poème. Le poète naturellement se sépare ; mais le voilà séparé, hors de crainte et d'espérance, invectivant comme font les vagues. Nous autres, républicains de la troisième, nous avons lu *Les châtiments* comme un bréviaire. On y sent de la passion, certes ; mais une passion qui s'allonge comme les vers, qui cherche et trouve l'allure cosmique. Et c'est alors, en ce monologue de vingt années, qu'en grossissant le ton et aplatissant les hommes, il s'aperçut qu'il avait raison. Certes c'est quelque chose que de déposer Napoléon III, mais c'est plus difficile encore de déposer Mérimée (*Les quatre vents*, XXVII). Où nous trouvons l'élégance et autres ornements de l'esprit, nous voudrions faire la paix avec le talent ; c'est chercher des excuses où il s'en trouve le moins. L'injustice du banni, tout excusable, composée avec la majesté du poète, arrive au juste vrai, qui est bien au delà de ce qu'on voit. Quand il revint de cette épreuve, il ne fut plus que le juge de jersey, voyant de loin, et nullement plus assuré de la chute après la chute ; car dans sa longue attente il avait fini par les voir en bas, tous ces Grands, et c'était bien leur place. Voilà comment il devint ce prophète de ce qui est toujours, l'homme qui retourne le monde des hommes. Il est vraisemblable que dans la politique à la journée, dans la politesse, dans les conversations, il n'aurait point découvert cet éternel du temps présent, arrogance, usurpation, tyrannie, qui ne cessent point, qui ne cèdent jamais, mais qui aussi ne cessent jamais de descendre. Bref, il s'essayait à l'état de prophète lorsqu'il y fut précipité. *D'où* ces pensées de mieux en mieux assurées ; et ce constant mépris des valeurs d'apparence,

mépris qui sonne, écoutez bien, dans les cadences de tout poète véritable. Car le poète est le seul, dans le monde des jugements, qui puisse se dire ouvrier, et qui répande en conséquence, sur tout l'Empire, son mépris de travailleur manuel.

Vous êtes l'innombrable, et dans l'ombre infinie,  
Fétides, sur nos peaux mêlant vos petits pas  
Vous vous multipliez ; et je ne comprends pas  
Dans quel but Dieu livra les empires, le monde,  
Les âmes, les enfants dressant leur tête blonde,  
Les temples, les foyers, les vierges, les époux,  
L'homme, à l'épouvantable immensité des poux.

Cela est de 74. Napoléon-le-Petit est entré dans l'éternel.

Je veux dire que nous avons à réfléchir là-dessus nous autres. En tout temps, comme Platon le dit d'Homère, les poètes furent l'objet de l'homme, le vrai miroir de l'homme. En tout temps l'inspiration fut le premier moment de la pensée. Où sont nées les pures Idées ?

Peut-être aux lieux sacrés où Socrate pensait,  
Où dans l'ombre, effleuré de l'urne des Homères,  
Le vin de l'idéal sort du puits des chimères...

(Dieu, *Les voix.*)

Mais pourquoi ? J'en vois une raison simple, et qui est bien à la mesure de notre esprit inconstant. C'est que le poème subsiste. Nous ne savons point le changer ; il nous faut l'accueillir tout, et, quand nous le retrouvons, le retrouver tout. Sans ce secours, l'image de l'homme est fuyante devant l'homme. « Méprise tes pensées, dit Valéry, comme elles passent et repassent. » Elles repassent, et ne gagnent rien ; la violence a fondu. Mais ces vers que je citais font à chaque fois sauter les mêmes poux. Ces poux, ce sont les hommes éminents auxquels *Les châtiments* ont fait une espèce d'honneur. Ces poux, ce sont des hommes ; ce sont mes frères. Il faut donc que je considère le moment où l'homme choisit d'être le pire ou d'être le meilleur ; il faut que je le voie doué merveilleusement pour l'un et pour l'autre. Ici la prose convient ; mais encore faut-il qu'elle garde quelque chose de la hauteur épique. D'où cette prose surabondante, qui cherche encore la strophe, l'écho, la rumeur qui deviendra verbe. Mais toutefois, dans le procès de l'homme, sobre et serrée, comme avare du bien. Et voilà Jean Valjean ; et voilà *Les misérables*.

\*  
\* \*

Il y a une partie de décor dans *Les misérables*. On y trouve le lieu commun Waterloo et le lieu commun Gavroche ; des étudiants qui s'amuse et des étudiants qui font la révolution ; la prostituée, la vierge, le bourgeois, l'amoureux. Ces peintures sont vives, crues, en contrastes de lumière et d'ombre. Javert, acteur entre tous ces acteurs, Javert n'est qu'un rôle. Il n'y a point d'homme qui soit ainsi fait. Mais aussi on ne nous le montre point chez lui. Il entre au bureau de police, il va trouver le maire, il épie, il suit la piste ; il n'est que redoutable ; on ne dit point ce qu'il pense. Gavroche est tout dans ses mots de théâtre et dans ses chansons. La vision même des sœurs de Picpus, ce n'est qu'un tableau de théâtre. Il faut convenir que l'intrigue nous emporte et que l'action nous coupe le souffle. Et il se peut bien que ces fantômes si cohérents, si prompts, fassent une société, en somme ; non pas une humanité, certes. Mais que des hommes ensemble ne fassent pas une humanité, c'est la règle. Qu'est-ce qu'un roi, sinon un premier rôle ? Une charge de cavalerie est une fonction qui n'a point de raison, qui n'en peut avoir. Gillenormand, le grand bourgeois, il est royaliste à la façon de quelqu'un qui s'interdit de penser. Toutes ces fonctions ensemble font une grande machine à broyer ; Waterloo est la clef de tout. Ce drame est tout extérieur, et en cela bien au-dessous du drame. N'est-ce pas ainsi que nous emmène la coutume qui va devant soi et qui répète toujours la même chose ? Et nous emmène où ? Nous voyons que c'est toujours au terrible, au crime qui n'a pas d'intention ni de sens ; au crime sans coupable. Je ne demande point si ces hommes du décor sont bien ressemblants ; par l'inhumanité si explicable et quelquefois si respectable, ces hommes sont ressemblants. J'admire sans me lasser une certaine allure du discours, dans Tholomyès, dans Grantaire, dans Gillenormand, d'un discours inépuisable, varié, plein de verve, qui va du ciel à la terre, des âges aux saisons, qui épuise toute l'expression possible, et qui n'a rien dit. Ce bonheur des mots promet tout le mal possible. Aucune ivresse ne résout.

Maintenant plaçons-nous au centre, et remarquons que Jean Valjean ne parle pas beaucoup, ni non plus l'évêque Bienvenu. Ils sont deux hommes, dans ce décor, deux hommes véritables. Je ne vais pas raconter leur histoire ; tout le monde la connaît. Je rappelle seulement l'extrême politesse de l'évêque à ce dîner où il a convié le forçat en surveillance. L'évêque s'est gardé de tout propos qui aurait pu ramener l'homme malheureux à penser à sa propre situation. Rien n'est moins théâtral que cette politesse, puisqu'elle consiste à ne pas dire, et éminemment à ne pas dire qu'on ne dit pas. Ainsi ce miracle de charité n'est rien. Aussi observez que cette partie du récit est faite par Mlle Baptistine, en une lettre. Et toute cette soirée, absolue soirée, est éclairée d'une lumière si juste, le discours en est si bien tamisé, les moments si prompts, les actions sont si exactement physiologiques, elles vont si bien devant l'idée, et la laissent si peu prévoir, qu'on ne s'étonne pas le lendemain de retrouver Jean Valjean dans la campagne, assis, pensif (on ne sait à quoi pensif) et son pied voleur (son pied encore voleur) posé sur la pièce de quarante sous du petit Savoyard. Celui qui a peint cette nuit et ce jour, l'une et l'autre troubles, a pénétré loin, et par ses moyens de poète. Car où sont ici les puissances ? Elles sont précipitées assez bas pour qu'on n'ait plus à les craindre, ni même à les prier. Jean Valjean désormais sera seul, seul avec tous ; mais premièrement seul avec lui-même, et occupé d'abord de ce qu'il se doit. Car même ce qu'il doit à la morte passe en second. La tempête sous le crâne, le voyage d'Arras, le déshonneur cherché, qui se trouve être la condition de la probité sauvée, tout cela est trop lu pour qu'on le retrace ; et le beau de ces choses, qui en

achève le vrai, c'est cette profonde nuit qui les recouvre. Ni les jurés, ni les juges, ni Javert, ni Marius, ni Cosette, n'en soupçonneront jamais rien. Ce saint est pourtant la substance de l'homme, mais substance que la société dissout aussitôt. N'importe quel homme de la guerre, chez nous et de l'autre côté, a eu sa nuit d'Arras et sa guerre avec lui-même, oubliant le décor, le décor qui ne sait rien de cela. Poincaré, en ses dix volumes, dit les mêmes actions, où il n'y a pourtant pas la moindre trace de vrai. Revenant à Jean Valjean, il faut bien que je cite aussi la récompense de l'homme et sa victoire finale. Cette victoire, c'est qu'il ne trouve que des ingrats, et qu'il meurt de chagrin. Mais consolé par ceci qu'il a mené à solution le destin dangereux de ce corps athlétique et sans aucune peur. Tel est l'espoir vrai en ce livre, et qu'il ne faut point confondre avec l'espoir de théâtre, si brillant dans Enjolras. Ce livre désolé, sévère et plein de bonheur, si vous le jugez d'ensemble, vous trouverez qu'il a la couleur de l'homme. Eh quoi ? Rien d'autre à espérer ? Rien d'autre. Et si chacun se sauve de haine et d'injustice seulement pour son compte intime, quoi de mieux ?

\*  
\* \*

« Voilà le grand martyr » ; ainsi parle Jean Valjean qui va mourir, en regardant le crucifix. Hugo est évangélique absolument. Il est de ces hommes rares qui ont pris l'Évangile comme vrai, comme humainement vrai, et absolument vrai ; comme tout vrai. Cette effrontée manière de penser Dieu, c'est l'impiété même. Celui qui se demande si Jésus-Christ a existé est bien moins redoutable. C'est ajourner la justice ; c'est vouloir résoudre par l'histoire la question de savoir s'il faut aimer l'homme.

Le poète ne pouvait tomber dans cette erreur, de prouver la faute par l'enfer, ce qui est la religion renversée. Pourquoi ne le pouvait-il pas ? C'est que toutes les idées du poète sont en figures, et qu'il sait ce que c'est que légende. Tout poème est légende ; tout poème est ce qu'on doit dire, qu'il est impossible de prouver et impossible de changer. Le beau annonçant le vrai, qui donc doutera de l'Évangile ? Et je vois qu'on n'en doute guère ; mais on doute du moins de l'authenticité ; cela occupe ; et c'est ce qui émousse la religion. Hugo, par cette vue sur les Grands, que j'expliquais, s'est trouvé délivré de croire l'absurde. Il ne s'est point laissé prouver premièrement que l'Évangile est absurde, et deuxièmement qu'il faut pourtant y croire. Il a commencé par le penser vrai. Aussi a-t-il très bien choisi le cas de conscience où il faut que M. Madeleine périsse. La justice humaine ne demande rien ; la justice divine a pardonné ; seulement il se trouve qu'un ancien forçat est repris et va être condamné sous le nom de Jean Valjean. D'où le fameux débat en conscience close. Conscience, dit le poète en ce passage, conscience, c'est-à-dire Dieu. Voilà la doctrine en termes clairs, et l'explication du mythe de Caïn. Ce n'est pas Dieu qui voit Caïn, c'est Caïn qui voit l'œil de Dieu. La religion est un fait de l'homme ; et elle finit par le dire ; car c'est l'homme divin qui est Dieu. C'est pourquoi le poète a mis en vers l'Évangile de la Passion (dans *La fin de Satan*). C'est un hommage de la poésie à la prose. Après cela, tout est pesé pour le sage, et la société de force est absolument mauvaise. Le calvaire est d'institution. Voilà le positif de la religion.

Une fois maître de Dieu, si l'on peut ainsi dire, il faut que le poète retrouve Dieu dans les nuages ; car le visible est l'image de l'invisible, et le poète ne fait autre chose que célébrer cette harmonie. D'où l'immense voyage d'étoile en étoile, et cette sorte de course à l'abîme, que l'on prendrait bien pour une recherche de Dieu ; mais c'est bien plutôt la preuve de tous temps subordonnée, la preuve de Dieu par le monde. Et, ce qui est remarquable, c'est que cette preuve n'aboutit pas. L'Univers se creuse ; ce n'est que néant. Ce monde., dit l'Ange :

### N'est que le cimetière horrible de la faute

on pourrait dire en d'autres mots que le monde est le lieu des faits accomplis. Encore une fois se trouve déshonorée la force, ce poids mort. Le panthéisme séduit ; il faut le sentir pour en triompher. Le poète a su suivre l'idée biblique d'après laquelle Dieu n'est rien de ces choses ni leur total, ni quoi qu'on puisse dire. Du paganisme au judaïsme, jusqu'à la conscience de l'homme c'est le chemin de toute métaphore ; et chaque vers du poète est une image sauvée. Ces miracles soutiennent l'espérance. Est-ce qu'un vers n'est pas par lui-même la promesse d'un avenir plus beau ? En nommant le poète grand ouvrier de l'espérance, je n'en dis pas trop. Ceux qui l'ont suivi, moins amples en leur tour du monde, et pour cela moins assurés de leur âme, n'ont pourtant trouvé d'autre remède au désespoir que de la célébrer.

Lui seul, notre poète, a entretenu assez l'élan de ses pensées pour dire à l'Assemblée nationale (1er mars 1871) ces étonnantes paroles : « On verra la France se redresser, on la verra ressaisir la Lorraine, ressaisir l'Alsace. Et puis est-ce tout ? Non... Saisir Trèves, Mayence, Cologne, Coblenz, toute la rive gauche du Rhin... Et on entendra la France crier : c'est mon tour. Allemagne me voilà. Suis-je ton ennemie ? Non je suis ta sœur ; je t'ai tout repris et je te rends tout... etc. Soyons la même République, etc. » (Depuis *l'exil*, I). Cette prose est d'un poète, et l'on trouvera, dans les poèmes de *L'année terrible*, cet élan de l'homme qui dépasse les passions. Je comprends qu'à ceux qui passent leur temps à mesurer les armées et à mesurer les hommes d'État, cette politique paraisse pour le moins étrange. Et en effet quelle folie de se mettre du côté de l'improbable ! L'intelligence éclaire l'homme habile, qui dénombre alors les forces qui grincent en son petit coin, qui prédit à lui-même très exactement ce qui va arriver, et qui se trouve du côté des forts. Mais prédire ce que personne n'espère et ce que personne ne veut, cela dépasse l'intelligence. D'où la gloire d'être hué, qui, pour notre poète, dure encore. J'ai trouvé dans les *Quatre vents de l'esprit* ce vers, qui commence le poème n° XXXVIII :

### Oui, vous avez raison, je suis un imbécile.

J'aurais voulu rire, mais c'est très sérieux. Pour exploiter le monde comme il va, il faut l'intelligence. Pour inventer, changer, créer enfin ce qui devrait être, il faut la foi. Ici l'observateur intelligent dit que j'emploie le même mot que le

prêtre, mais dans un tout autre sens. Il n'en est rien ; je donne à ce mot le sens que le prêtre ne peut pas ne pas lui donner. Je renvoie à l'évêque Bienvenu. Et quant à la nécessité, qui est l'objet propre de l'intelligence, que voulez-vous qu'elle fasse ? Elle descend. Celui qui se leste de nécessité, je le connais bien ; devant les rêves généreux il commence par rire ; bientôt il se mêle de haïr ; il attend de frapper. Or, nul à cela ne l'a condamné, nul dieu ni diable ; c'est lui qui s'est condamné lui-même. Tout le mal que l'on trouve consiste dans la difficulté d'amener les hommes à se pardonner.

Nous sommes tous pris dans un problème seulement moral. Car, pour celui qui veut premièrement être fort, il n'y a point d'autre espoir avouable à soi que de mourir. Tout le mal possible résulte de ne pas se fier. Soyez sûrs que le monde des forces ne sait pas où il va ; soyez sûrs qu'il ne va nulle part. De la paix il s'arrangera, comme de la guerre. Le pilote ne change pas la mer.

\*  
\* \*

Former une opinion est facile. Former une idée cela se peut ; il n'y faut qu'une attention libre. Mais former en soi une conviction, cela veut plus d'élan et un rassemblement de toute l'âme. Pour mieux dire, ce rassemblement, c'est l'âme même. Or, les intellectuels, de bonne foi peut-être, de petite foi certainement, nous ont coupés en morceaux. D'un côté le savoir, subdivisé en techniques ; et toute vue fermée d'une partie sur l'autre et sur le tout. Un royaliste peut être un bon mathématicien ou un bon physicien. Qui en doute ? L'on peut tenir pour le pape et pour la quatrième dimension. Il faut rendre justice à ceux qui jurent qu'ils ne voient pas plus loin que leur nez. Mais il faut pourtant reprendre toute la science pour soi, comme Lucrèce faisait. L'erreur qui s'est habilement glissée partout, c'est qu'il faudrait savoir tout pour penser un peu, et qu'on ne peut savoir tout. Or, pour parcourir l'Univers en tous sens et plus vite que la lumière, comme le poète a fait, il n'est pas nécessaire d'en savoir tant. Qui a suivi quelques raisonnements serrés et quelques expériences bien menées, celui-là sait assez que l'Univers n'a pas de double fond, que le loin est comme le près et le petit comme le grand. Mais ici l'éternel jésuite (cette espèce est assez physicienne), se moque de nous, nous presse vivement, nous désarme. La physique des nébuleuses et celle de l'atome ont mis la vieille physique par terre, à ce qu'ils disent, et la vieille raison par terre. Au vrai, l'inertie, cette fondamentale idée de l'Univers, n'a jamais été mise en question. Mais on feint que tout ait été mis et remis en question. Contre cette poussière aveuglante qu'ils soulèvent, il faut prendre de la hauteur. Aux temps anciens, la poésie fut comme un instrument de métier pour les vrais physiciens. Cette parenté du vrai et du beau est profondément cachée. Une des raisons que j'en aperçois, et que j'ai voulu expliquer, c'est que la poésie rassemble toute l'âme ; une autre raison est que la poésie est elle-même nature, et nous remet au monde. De toute façon la poésie rétablit l'esprit dans sa hauteur naturelle, et le détourne de compter les petites raisons, les envieuses raisons. Vous apercevrez ce trait en deux ou trois poètes, qui eurent et qui ont, eux aussi, assez à faire de penser à leur mode, et solitairement pour eux-mêmes ; or c'est le chemin de penser pour tous.

D'un autre côté, notre pensée est limitée par une religion qui, plus orgueilleusement que jamais, se donne comme inspirée et impénétrable. Il n'est guère de grimauds qui n'étudient la mystique comme on décrirait un coquillage. Hugo avait repris ce domaine. Nous l'avons perdu de nouveau par ce même scrupule qui nous fait croire qu'on ne peut parler de physique sans savoir Einstein, et qu'on ne peut parler d'Évangile sans savoir les variantes, et les querelles d'authenticité. Cette manière d'attaquer le dogme a rendu la morale suspecte. Suspecte non pas dans les cœurs, mais dans les esprits, qui veulent supposer, par précaution, que ce qu'enseigne le prêtre est tout faux. Au lieu qu'il fallait, par l'humanité même, par l'amour même, supposer au contraire que tout ce que le prêtre enseigne est tout vrai. C'était reprendre notre bien. Or la prose ne va pas aisément jusque-là. La prose, c'est Voltaire, soucieux de ne pas se nuire à lui-même. Cette prudente morale est faible. Et chacun sait que le miracle des vers est hors des puissances de Voltaire. Le vers, le beau vers, est religieux par lui-même ; il est expérience religieuse. Il nous transporte, et voilà sa preuve. Or quel homme a jamais frappé le rocher si constamment que Victor Hugo ? Qui, plus que lui, étonne par l'incroyable succès, par l'imprévisible succès, dans le moment où l'on va rire ? Quel prêtre de l'homme ! Et quelle preuve de l'homme ! Celui qui ne croit pas en l'homme, je le plains ; il n'ira guère. Il défendra ses droits, et même le droit d'autrui, non le droit. On a vu, dans l'affaire Dreyfus, une mystique s'élever, et puis retomber ; Hugo dirait maintenant que nous sommes coupés de Dieu. Cette manière de dire nous manque, et c'est ce que j'ai voulu exprimer. Ce qui m'intéresse, c'est que Victor Hugo ici ne demande pas, mais commande ; et je le suis avant de savoir où il va, comme lui-même va avant de savoir. A force d'être pris par ce poète et par d'autres, j'ai voulu savoir comment cela était possible, et j'ai trouvé que la poésie était en tout temps et pour n'importe qui la première pensée ou la première matière de la réflexion. Comme le poète le dit du poète :

L'esprit, force et clarté, sort de sa voix sonore.

(*Dieu, Les voix.*)

\*  
\* \*

Maintenant, après cette revue des Mondes et des Empires, quand les espaces sont vidés de leur grandeur, les rois dépouillés de leur majesté, toutes les religions précipitées les unes sur les autres, ne laissant que la chute de Satan et tous les maux du monde, quel est le vrai qui nous reste de tous ces tonnerres ? J'aperçois dans le discours de l'Ange (*Dieu*), quand, après les milliers d'alexandrins qui ont la monotonie de la nature, la divine strophe revient et nous avertit, j'aperçois une idée platonicienne, qui ne vient certes pas de Platon, où elle est si profondément cachée.

L'action pend à l'âme. Avec tout ce qu'il sème,  
Chaque être, à son insu, se compose à lui-même  
Son poids mystérieux.

On dira que cette idée n'est pas moins cachée dans les nuages que le poète assemble. Peut-être faut-il qu'elle soit cachée, et qu'on ait une sorte de travail à faire pour la trouver. Peut-être faut-il que l'horrible soit d'abord remué. Les civilisés en tout temps ont un goût pour les solutions en trois lignes. Platon aussi savait cela. Lui aussi labourait avant de semer. Je demande qu'on ne mesure point le temps à notre poète, et qu'on le lise comme la Bible, un peu tous les jours. Seulement pour éclairer l'idée, je vais tout droit depuis le discours de l'Ange jusqu'au mythe de *La fin de Satan (L'entrée dans l'ombre, IV)*.

Lorsque Caïn, l'aïeul des noires créatures,  
Eut terrassé son frère, Abel au front serein,  
Il le frappa d'abord avec un clou d'airain  
Puis avec un bâton, puis avec une pierre.

... Clou d'airain qui servis au bandit,  
Tu t'appelleras glaive et tu seras la guerre.  
Toi, bois hideux, ton nom sera Gibet ; toi pierre,  
Vis, creuse-toi, grandis, monte sur l'horizon,  
Et le pâle avenir te nommera Prison.

Le malheur est qu'il faut abréger ; abréger ces deux pages, abréger les cent cinquante pages qui suivent (*Le glaive, Le gibet*). Le mal, c'est l'abrégé, l'abrégé qui rend nos pensées infructueuses. L'abrégé, pourrait-on dire, est la philosophie des tyrans. Les choses que l'on sait sont toutes pareilles ; aussi l'âne a cent fois raison. Il s'agit de faire descendre en soi cette grande pensée que le poids du monde n'est que le poids des fautes, et que toujours un crime s'autorise d'un crime. On dira que oui ; et puis on retournera à nos tragiques affaires, sans démêler qu'elles sont la suite du clou, du bâton et de la pierre, et qu'on n'en sortira qu'en comprenant cela même. Comprendre est mieux encore que pardonner. Mais faute d'être assez généreux nous entassons les nécessités. On dira que nous le savons bien ; mais je crois plutôt que nous le savons mal. Il n'y a pas longtemps qu'à un homme assurément intelligent, assurément savant, et qui venait de me faire de l'éternelle Allemagne, de l'incorrigible Allemagne, le portrait que vous devinez, je fis tout doucement accepter deux ou trois remarques ; ce que fut l'Allemagne de Goethe et l'Allemagne de Kant ; comment l'unité se fit et se refit ; contre qui. Napoléon, que nous aimons encore, serait donc cause première (lui ou Danton) de l'état violent où se trouve l'Europe. Ayant dit oui là-dessus, il éteignit ses yeux et m'échappa. Telle est la tragique frivolité de l'homme. Il en est de la règle de comprendre comme de la règle d'aimer ; nous essayons une fois, et nous avons trahi bien plus d'une fois. Tel est le sens que je trouve finalement à ces poèmes

immenses ; il n'en fallait sans doute pas moins pour nous apaiser. Nous sommes ainsi bâtis que le moindre éclair de vertu nous met en colère. Et nous demandons d'où vient la guerre, d'où vient le tyran, d'où vient le crime ! De ce que nous sommes prosaïques et pressés. L'alexandrin est le vrai pas de l'homme.

Alain, Humanités (1946)

# Chapitre IX

## *Le déjeuner chez Lapérouse*

[Retour à la table des matières](#)

*Le déjeuner chez Lapérouse* fut écrit à l'occasion d'un hommage amical au Pr Henri Mondor, Trio (Colette, Alain, Duhamel), septembre 1938. Parut un peu plus tard dans la Nouvelle Revue française. [Maurice SAVIN]

Tout le monde connaît le restaurant Lapérouse, situé sur le quai tout près de l'Institut et qui a nourri beaucoup d'ambitions académiques. Les miennes n'étaient pas grandes ; voir de près un grand homme et lui poser des questions passionnées, voilà ce que je souhaitais. Or, ce matin-là, moitié soleil, en ce lieu qui est un des plus beaux du monde, je touchais à la réalisation par une démarche qui se trouva décisive. C'était, je crois, au printemps de 1926. Le docteur Mondor m'avait confié son exemplaire de *Charmes*, en me priant d'écrire dans les marges toutes les réflexions qui me viendraient. Et certes les réflexions ne manquèrent pas, et je rendis un volume très bien griffonné. Henri Mondor, qui est parfait pour la liaison des poètes avec leur public, s'empressa de faire lire ces commentaires à Paul Valéry. Le poète reconnut aisément le ton de l'admiration vraie. Il lut avidement ces compliments, et, par une conséquence très naturelle, ce matin-là j'étais invité par Mondor au plus académique des restaurants pour y déjeuner avec lui et Valéry en tiers. Me

voilà donc montant de petits escaliers bien noirs, et demandant au chasseur de s'enquérir d'un Dr Mondor qui attendait un invité. Ce ne fut pas long. Je fus dirigé vers une de ces obscures petites salles que j'avais remarquées, et me voilà assis, Valéry à ma droite et Mondor en face ; tous deux très contents non moins que moi-même.

Je veux faire ici le portrait du poète, qui me saisit comme une sculpture. Je le compare à un lion de pierre. Cet homme, petit, porte une tête redoutable par l'attention et le mépris, aussi par une gaîté de bon aloi, remarquable par une puissance d'expression tragique incomparable. Je ne connais pas de masque qui saisisse à ce point. Il y a de l'amitié dans cette expression et une absence (comme il dit) ou une distraction (comme on dit) effrayante, au-dessous d'une boîte carrée de combinaisons où dort tout le langage. Les gros yeux, brillants comme des diamants, refusent le petit objet et s'égalent à l'univers auquel ils sont tangents par leur courbure ; ils voient au loin et ils voient des rapports. Les sourcils menacent les naïfs. Il y a presque de l'indignation dans ce visage et la fixation d'un mètre et d'une rime au-devant de soi. Ce regard tint toujours le poème sous son commandement et ne permit pas d'écarts. Cette discipline sonne partout dans *La Parque*. Discipline de fureur et de certitude que ce visage exprime absolument. Ces choses aperçues, et le temps convenable donné à admirer ce monument, la conversation ne devait pas languir entre gens si évidemment passionnés pour deviner le secret de la poésie. Là-dessus j'occupais une position forte. Campé sur le langage et sachant très bien ce que c'est, je le comparais à une grande harpe accordée par le temps et que le poète fait sonner. Cette idée, qui est en effet bien orientée, fut bien reçue. Nous fûmes d'accord sur ceci, que la résonance naturelle d'un langage, c'est le poème.

Au vrai, j'avais devant moi l'orateur et le poète. L'orateur c'était Mondor, qui, dans la suite, fut appelé à un des postes oratoires de la chirurgie. Or, j'avais réfléchi longtemps à la situation de l'orateur et je regrettais qu'il n'y eût plus d'écoles d'éloquence, et, selon ma constante méthode, je cherchais l'essence de l'orateur dans le rapport acoustique de l'homme à la salle et à l'auditoire. Je découvris aisément que la période est de métier, et forme un secours offert aux oreilles qui peuvent évaluer la trajectoire et le point de chute de la voix, et ainsi deviner le sens de ce qu'elles entendent d'après l'attente de ce qui est une sorte de chant, remarquable par le son et la mesure. Ces choses furent lancées entre nous trois comme des balles, et à mesure que chacun les renvoyait, il comprenait mieux cette analyse toute physique de l'éloquence. C'est à partir de ce déjeuner que je commençai à comprendre que ce temps vide où les accents sont comptés est la même chose qu'un vers annoncé par ses compagnons et qui, d'abord forme vide, est rempli à miracle par des mots, d'où alors le sens bondit avec plus de force et d'élan par une complicité de toute la langue. Bref, il fallait dire que la poésie est exactement l'éloquence et n'est rien d'autre. Je gambadais donc sur ce terrain connu, et j'y fis l'effet de ce Poussin de Balzac qui paye d'un bon dessin l'honneur de voir et d'entendre Frenhofer, l'auteur du *Chef-d'œuvre inconnu*. Mondor était content de moi. (Il l'est aisément. Il se permet même souvent, servi par une vaste mémoire et d'immenses lectures, de prévoir ce que je vais dire et de me le tendre comme un appât.)

Le poète vibrait comme une lyre, et laissait tomber d'imposants axiomes. Je n'ai pas tout retenu et du reste tout se retrouvera. C'est alors que j'entendis la comparaison de la cigarette, que j'ai déjà citée quelque part. Mais quelle joie de voir en même temps non seulement la cigarette, mais le cahier de papier fermé par un petit ruban, et le paquet de gris. Ces accessoires allaient à Valéry comme la flûte du Pan au faune, car il y a de l'antique dans sa structure et du Théocrite dans son assiette, et ces attributs lui sont attachés par un marbre pur. J'avais lancé, en étourneau, comme je fais, une sorte d'axiome : « Ce qui est difficile, ce n'est pas de faire, mais de défaire » ; et en effet j'excelsais dans la fabrication de la charpie d'idées. C'est là-dessus qu'il tira ses accessoires de fumeur. « Vous allez me dire, dit-il, si je vous comprends bien. Voici une pincée de tabac dont je veux faire une cigarette ; or cette pincée est quelque chose ; je la couche dans ce papier et je la défais ; voyez ; je m'interdis de faire la cigarette ; or, la voilà ; elle se fait toute seule et voilà comment on fait un vers. » J'aurais payé cher ma place, car les écailles me tombaient des yeux, comme dit Stendhal d'une spirituelle princesse de Parme dans *La Chartreuse*. Je laisse bondir l'imagination, car, à ce moment-là, et par la vertu d'un vrai Châteauneuf-du-Pape, mon imagination bondissait et jappait autour du poète. J'étais dans le bon chemin pour comprendre le plus beau secret du monde ; car il est évident pour moi que les débris de *La Parque* ainsi maniés ne pouvaient donner d'autres discours que ceux précisément de cette jeune fille. Si jamais des vers furent faciles et naturels, ce sont bien ceux-là. Je n'en étais pas encore à commenter *La Parque*, et pourtant dans les commentaires de *Charmes*, c'est bien par les alexandrins de *La Parque* que j'éclairais les décasyllabes du *Cimetière*. Et c'était tellement clair que le poète me dit dans sa lettre de remerciement : « Si vous vouliez, vous feriez un beau commentaire de *La Parque*. » je ne m'en jugeais pas incapable, et toujours est-il qu'on peut encore voir que le modèle de la préface au commentaire de *La Parque* qui dit le principal, est dans le commentaire du *Narcisse*, dont nous vînmes à parler et qui me parut avoir touché son objet, principalement sur le sujet des rimes redoublées, dont j'avais signalé l'emportement lyrique.

... Et la lune perfide élève son miroir  
 Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte,  
 Jusque dans les secrets que je crains de savoir...

À transcrire ces vers, j'en frissonne encore. Je découvrais un monde. Chemin faisant, j'apprenais par des allusions que le poète aimait parfaitement Hugo. Il m'a dit une fois que les derniers vers écrits par ce poète étaient aussi les meilleurs. Ce qui me parut et me paraît encore la marque du poète et la preuve que le vrai poète ne peut vieillir. Ce que je lui dis, et ce qui rajeunit la vieille carcasse jusqu'à la faire rire comme un étudiant.

J'avais à l'amadouer et sans doute le lion de pierre m'aurait mordu. Heureusement, j'eus à lui répéter une chose vraie, c'est que toute la jeunesse lisait *Le Cimetière* et *La Parque*. Je pouvais même lui raconter mes expériences. Le jour où je commençais à réciter :

Oui, grande mer de délires douée,  
Peau de panthère et chlamyde trouée  
De mille et mille idoles du soleil,

Un des élèves continua sur le même ton, au milieu de l'approbation générale :

Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,  
Qui se remord l'étincelante queue  
Dans un tumulte au silence pareil.

Ce dernier vers alors me traversa. Un autre jour, quand je citai péniblement quelques vers de *La Parque*, il se trouva quelqu'un pour continuer, et bientôt il m'arriva sur mon bureau une copie du poème que je recopiai ; car ces poèmes furent connus d'abord par des copies, comme des poèmes antiques. Cela ne pouvait déplaire au poète, et c'est ainsi que je détruisais ces lieux communs dont il abuse, aimant à dire : « je me demande pour qui le poète écrit, et s'il a des lecteurs. » A quoi je ne manque jamais de répondre que *La Parque* fut connue dans les brasseries pour les récitations de Lucien Fabre et de Léon-Paul Fargue. D'où je conclus qu'il y a plus d'un lecteur, à Paris, capable de réciter ces deux poèmes. Et d'abord Mondor lui-même. J'admire beaucoup ces belles mémoires, ayant pris dans Platon la haine des penseurs sans mémoire, « paniers percés et pleins d'oubli ».

J'ai fait le portrait de Mondor dans les *Entretiens chez le sculpteur*. Tous les Parisiens connaissent ce crâne volumineux et équilibré, qui ressort même par les joues (ce qui est à mes yeux un grand signe) et qui annonce la mémoire la plus parfaite que j'aie connue, de même que le masque pensif, plein de prudence et de précaution annonce le jugement chirurgical. L'attention est une merveille des yeux et le corps agile porte allègrement cette machine à penser. Le poète découvrait donc le peuple de ses fidèles et Mondor m'appuyait vigoureusement. Les yeux du poète s'éveillaient de bonheur. Pour mon compte j'étais heureux.

Cependant nous donnions une attention méritée à un très admirable poulet aux herbes. J'étais comme Théétète déjeunant avec Platon ; et j'étais en effet un Théétète en ce temps-là, tout enivré de sciences et trop respectueux encore des grands sophistes. Comme je regardais tourner autour de nous le majordome décidé et le serveur impassible, plus d'une fois je crus voir errer la grande ombre de Mallarmé, en quête d'une coupe ou d'un sonnet. A chacune de ces apparitions, je reprenais l'éloge de la grande ombre, et je recueillis quelques précieuses remarques du poète. Quand il parlait de Mallarmé il était ému et émouvant et non moins collégien que moi. Il l'aimait et cela est beau à savoir. Mallarmé eut donc un lecteur digne de lui, et qui certes ne fit pas d'objections aux fameux *Sonnets*. Certainement Valéry est l'homme qui a compris ces poèmes si bien fermés. Je me souviens qu'il citait comme obscure la *Prose pour des esseintes* qui fait mon désespoir, et comme incompré-

hensibles les célèbres pages, *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*, que pour mon compte j'ai très bien expliquées aux cagneux de 1932 environ. Malheureusement, je n'ai pas pu retrouver cette inspiration. Et voici pourquoi. C'est que je ne puis penser de mémoire à ces images jetées sur le papier. Sans cela, certainement j'aurais retrouvé l'explication de ce matin-là, en classe, qui poussait en avant la fameuse Page blanche de Mallarmé et qui reconstruisait, en somme, le premier état du poème absolu, avant la mesure, avant la rime, c'est-à-dire avant les *Coups de dés*, qui font le miracle. Mallarmé, sans aucun doute, voulait dire que parmi les mille manières de couvrir la chaste page blanche, il fallait en tirer une aux dés et encore une et que jamais on ne pourrait se passer du hasard. Pour finir, je contemplais la constellation qui se montre en haut à droite, au-dessus du naufrage ; car une constellation nous semble un être ; mais ce ne sont que des *Coups de dés*. L'existence n'est que hasard et le poème reprend la découverte de l'existence, et de ce hasard fait pensée. On connaît les idées de Valéry sur la rime (de la rime il faut faire raison). On voit qu'en essayant mes faibles dés je massacrais les déclamations ordinaires qui sortaient de ce visage indigné. « Aucune œuvre d'art n'est sincère, encore moins le poème. » Ces choses me piquent. J'avoue qu'il y a de la difficulté à percer cette apparence. Pourtant je le puis ; d'abord en apercevant que le poème est tout volontaire, comme toute pensée sincère ; et aussi que le poème est tout de hasard, ce qui, en un autre sens, signifie encore une autre sincérité. Donc le poème est mille fois sincère. Il l'est comme La Pythie. Elle est sincère justement parce qu'elle ne choisit pas, et cela même est l'épreuve de la volonté (quoi que je pense, en faire ma pensée), et le plus difficile de l'art de penser. Valéry voyait très bien où je le menais ; il se levait ; il nous emmenait vers l'Institut qui tendait ses deux bras de pierre, et je voyais bien que je rendais le courage au lion. Néanmoins l'entretien se ralentissait et nous commencions à dormir comme des bourdons de midi.

Ainsi je m'en allais, entraînant, il me semblait, des débris de ce déjeuner et, comme un cheval de course, j'aspirais d'abord l'espace. Finalement je me trouvai avec Mondor, bien fait pour me donner le courage de galoper ; et pensant non sans inquiétude à ma table de travail d'où j'allais retrouver la piste quotidienne, bien plus vaste que les chemins d'Institut. Certes, je voyais bien qu'il fallait choisir entre le poème et le raisonnement comme Hercule entre la vertu et le vice. Mais, chose étrange, je voyais bien que la science de Mondor supposait le raisonnement, et déjà, dans des Lettres à lui adressées et qui furent beaucoup lues quoique rares, je voulais transformer le penseur en une sorte de poète. Mais, d'un autre côté, je comprenais ce que le fameux Herr m'avait livré comme le grand secret de Hegel, c'est que, comme il disait, le passage dans la célèbre dialectique se faisait toujours par un mouvement poétique ; idée cent fois vérifiée depuis ; seulement il était clair aussi que Jamais un coup de dés... C'est-à-dire qu'il fallait se fier à ses pensées, n'ayant rien d'autre. Et il n'était pas nécessaire d'aller jusqu'à rimer ; la rime n'est qu'un cas de l'écho du langage qui nous porte toujours ; et j'avais trouvé aussi de la rime jusque dans la prose de Montaigne ; toujours campé sur le langage, je le prenais comme tel, et je misais sur l'éloquence naturelle, mettant mon attention à savoir ce que je disais comme une Pythie qui s'examinerait. Lagneau m'avait appris ce genre de réflexion qui est aussi un genre de rêverie. « L'esprit rêvait, le monde était son rêve. » Je citerai plus d'une fois ce court poème comme un exemple de ces coups d'aile qui nous emportaient, braves écoliers que nous étions là-haut au Lycée Michelet. « Être ou ne pas être, soi

et toutes choses, il faut choisir. » Cet autre coup d'aile dépassait notre audace. Ainsi, cet Institut, ce fleuve, ce soleil, ce lion bondissant et cherchant qui il va dévorer, tout cela à mon choix était l'être aussi bien que le néant. Toute l'affaire était de ne pas avoir peur ; or je m'en chargeais ; et c'est de là que me vient cette énergie un peu sauvage que l'on rencontre dès que l'on discute Lagneau. J'allais, j'allais, seul en cette grande ville, le long des quais, prédilection des poètes, et vers le Point du Jour, comme le dit magnifiquement la Ville. Or quand nous serons arrivés, je le dirai. Malheureux de n'avoir plus à consulter mon cher Génie de la Terre, qui savait tout d'un regard :

.. et le songe est savoir.

Je n'ai pas moins de confiance dans mes deux génies, l'un de médecine et l'autre de poésie. Sans compter Mallarmé, le Grand Mort que nous avons commémoré ensemble plus d'une fois. Seulement il est comme Dodone ; il répond toujours, mais qui comprendra ?

Alain, Humanités (1946)

# Chapitre X

---

## *Hommage à la poésie*

[Retour à la table des matières](#)

**Hommage à la poésie** (août 1947), deux ans après la mort de Paul Valéry, publié dans le *Mercur* de France. [Maurice SAVIN]

Sa mort m'a touché violemment ; ce fut un scandale. Réellement je le croyais immortel. En ce sens, je l'aimais. J'eus le bonheur, au temps de *Charmes*, de faire finir d'injurieuses critiques. Il en fut heureux, car il souffrait de ces sottises. De bonne foi, et éveillé aussi par ces basses critiques, je voulus écrire un hommage à la poésie. J'appris ainsi ce que c'était, et je vérifiai ce que j'avais dit tant de fois : « L'admiration est la lumière de l'esprit. » Là-dessus, je n'ai rien à regretter et je penserai toujours à Valéry avec bonheur. Croirait-on que cette curiosité des pensées d'un poète me conduisit jusqu'à écrire moi-même un bon nombre de poèmes, qui, heureusement, n'ont pas paru ? Le seul Mondor en a su quelque chose.

Un ami me disait que Valéry était le plus grand poète de tous les temps. Je suis de cet avis. Paul Souday, qui ne se trompait guère, avait mis Valéry à sa vraie place. Si j'étais moine, j'expliquerais comment Dieu a permis à Satan de se faire homme et poète. Par Satan, je n'entends pas un être malfaisant, au

contraire. Il est certain que le diable aime beaucoup l'homme. Dans *Consuelo*, Zdenko désigne le diable : « Celui à qui on a fait tort. » Sur quoi je me dis que le diable ne peut mourir. Ceux qui considèrent la face humaine ne peuvent oublier cet air de supplicié qu'avait Paul Valéry.

\*  
\* \*

Valéry ne fut pas un poète par imitation. Il voulut peut-être imiter Mallarmé, car il l'aimait. Mais Mallarmé ne peut être imité que dans sa simplicité. Il assemble les mots ; il les transpose, essayant si cela va faire un vers. De même Valéry ne fit jamais que secouer le langage et écouter ce son. D'où l'on voit que la rime est ici essentielle et définit le vers par son écho, qui fait une distance à remplir. Mais seul au monde, je pense, Valéry a dit : « Il faut que la rime fasse raison. » Sans cette rencontre, qui suppose une immense patience, il n'y a point de poète. Valéry est tout nature. Il improvise toujours ; toujours il risque. Il aime le risque. C'est là un bel attribut de la poésie. Il croit au langage. Il est assuré que le langage pur et simple signifie vérité. Je l'ai entendu me dire que, dès qu'on possédait un hémistiche, on était assuré de trouver de beaux vers. Valéry raturait peu ; c'est ce que prouve le manuscrit de la jeune Parque. C'était autant un musicien qu'un poète. Il disait lui-même que, tant que cela ne chantait pas, il ne pouvait pas écrire. En revanche, dans l'état d'inspiration, il improvisait et presque tout restait.

Cet étrange sujet de la Jeune Parque, il l'avait construit dans une longue méditation ; et la mise en vers n'était que la musique de cet opéra. Aussi il ne s'y trouve que des découvertes. J'ose dire que la suite des pensées est d'un homme, mais que le cours du sentiment est d'une femme. Je crois que la femme qui pense imite l'homme ; mais je crois aussi que l'homme qui sent imite la femme. L'amour serait donc tout féminin, et la Jeune Parque est tout l'amour. Valéry avait saisi tous ces mouvements secrets ; et pourtant il n'était nullement féminin. Son visage, sa voix exprimaient l'homme. Surtout ses terribles yeux exprimaient une attention forcenée, c'est-à-dire un commencement de poème, et l'on remarquera dans la Jeune Parque beaucoup de commencements, souvent portés par un geste, peut-être terminés par une rime. Souvent aussi, il cherchait son chemin d'homme. À cela nous devons Monsieur Teste, cette subtile prose, et tant de remarques précieuses conservées dans les Variétés.

\*  
\* \*

Par ces causes, il fut le poète, c'est-à-dire le penseur qui démêle tout et ne retient que ce qui fait musique. Les idées sont alors comme des débris de son travail, tout brillants de la riche matière travaillée. Il n'y a qu'à étudier comment il venait aux idées. On trouvera toujours cette marche oblique qui faisait le tour d'une notion. Aussi parcourait-il l'infini du possible ; seule, une rime changeait ce possible en réel. J'ai retenu de lui cette pensée, qui le porte

au-delà de toute philosophie : « Méprise tes pensées comme elles passent et repassent. » Presque tout l'art pour lui était d'attendre ; son visage exprimait un guet passionné. Cette vue de son secret, je l'ai prise dans sa Jeune Parque. Mais, comme beaucoup, j'ai commencé par le Cimetière marin. En l'entendant réciter, je fus saisi. Certes, l'idée y est, et même toutes les idées ; toutefois rien n'y est féminin ; tout y est descriptif ; tout y est perception. « Ce toit tranquille... » Et cette perception a deux sens, l'un que la vie est courte et que la mort est longue ; l'autre que la pensée est éternelle. « Un long regard sur le calme des dieux. » je disais que je l'avais vu immortel ; il n'était qu'éternel. Il avait pris cette position royale ; et il me semble que sur la fin il ne s'en laissait pas déplacer.

Être aimé d'un dieu, nul ne l'oserait. Il n'aimait pas la justice que nous croyons aimer. Le sentiment de la justice ne pouvait lui être apporté que par un fleuve de sentiment. Cela peut expliquer les paradoxes un peu sauvages de sa politique. Il n'était alors que spectateur, et sans tendresse. Une dimension de mépris, qui n'avait rien d'humain. Il faut se rappeler son Discours à l'Académie et son éloge d'Anatole France. Ce poète aura donné la mesure humaine ; il nous a enseigné la grandeur. Aussi je vois bien pourquoi il ne fut pas compris. Je ne crois pas que ses vers étaient obscurs. Non ; l'obscurité était autour et substantielle. Son langage semblait un autre langage ; on n'osait pas comprendre. Aussi les objections des critiques étaient très ridicules. Ils ne trouvaient pas dans ses poèmes le prolongement de l'homme ; mais plutôt c'étaient comme des inscriptions de l'âge de pierre ; éternelles et à jamais inintelligibles. Il eut de l'ironie ; mais le sérieux l'emportait, le sérieux d'un artiste qui grave des choses rares. Il y avait de l'énigme dans son visage, et l'expression d'être ailleurs. Au reste, qui peut se vanter d'être tout à fait de cette planète ? Mais, disait le lecteur, ce ne sont pas des choses à dire.

Il m'a dit un jour : « Les dieux nous ont donné le tabac, le café, la poésie et l'amitié. » Comme j'ajoutais l'amour, il me dit : « Oh, l'amour c'est difficile... » Il n'ajouta rien ; ce n'était pas un homme à confidences. Pourtant je me sentais en sûreté auprès de lui ; sa bonté était comme un ciel. Bien loin au-dessus, l'amitié s'étendait selon cette dimension, et tout semblait petit. Je suppose que les poètes, même quand ils étaient contents d'eux, avaient le sentiment que leurs vers étaient absolument différents des siens ; un autre monde.

Parmi les écrits qui agissent sur lui, il faut citer le mystérieux ouvrage de Mallarmé - Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Mallarmé lui-même, m'a conté Valéry, a dit que cela n'avait guère de sens. Il m'apparaît que c'était une méditation sur la page blanche, qui est, en effet, le premier état de tout poème. Ce blanc a de quoi effrayer. Car il faut se jeter dans tout ce blanc ; il faut former le poème ; de là ces formules, ou plutôt ces êtres parsemés sur le papier. Mais la leçon secrète, c'est qu'il ne faut pas trop vite finir. Hamlet paraît avec sa toque ; tout vogue sur une mer, tout est balancé ; au ciel paraît une constellation, image provisoire du monde. Autant de coups de dés ! Comme si le hasard savait où il nous mène. Ainsi le blanc se remplit peu à peu et partout en même temps. C'est donc une image du poème en train de naître et de l'imagination au travail. La première leçon est qu'il ne faut pas compter sur l'entendement. La seconde est qu'il faut penser les parties par le tout. C'est le poids du poème qui entraîne chaque vers. Et jamais le hasard ne cesse de fournir ; c'est le langage qui conduit au sens. Le poème est un miracle, le seul

miracle humain. La poésie, c'est le son qui donne le sens ; c'est le son avant le sens ; c'est l'alentour qui se condense et creuse dans le papier, par une sorte de sculpture qui dessine la surface avant le volume. C'est la musique créant les paroles. Un poème n'est jamais achevé. On trouvera, si l'on sait attendre, les mots qui rempliront les vides ; et, comme dans un bas-relief, le vide est bien expressif. On voit que l'obscurité ne cesse d'assiéger le poème. Le premier vers du Cimetière en est aussi le tout. Les stances sont comme des variations sur un thème. Mallarmé a en propre la pure réussite de cette chimie des mots. Aligned les mots les plus ordinaires. Vous avez : (« Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change. » Et, encore plus fort : « Un peu profond ruisseau calomnié la mort. » Ce faiseur de miracles explore pour les autres. Il prouve que le langage a des parties inexplorées, sur lesquelles nous glissons. Je renvoie encore à un toast de Mallarmé qui commence par ce « Rien », évoquant les bulles de champagne. Valéry aussi attend que les bulles forment un poème. Eupalinos est né ainsi. L'idée d'un temple qui ressemble à une jeune fille s'y trouve, mais elle n'est pas formée ; en chaque lecteur elle se formera. Et toutes les proses de Valéry sont des poèmes abandonnés, si ce n'est qu'il en écarte la poésie avec une sorte de fureur.

\*  
\* \*

Une idée remarquable de Valéry, et qu'on trouvera dans un des volumes de Variété, c'est que le poète ne nomme jamais seulement ce qu'il veut décrire ; toujours il exprime indirectement et par allusion. Il concluait de là que la poésie descriptive est une impossibilité. (Par exemple, les jardins de Delille.) D'accord ! N'empêche qu'il a découvert là une règle des poèmes, applicable vraisemblablement au roman. Un jour que je demandais à Maurois : « Pourquoi les descriptions de X... sont-elles si ennuyeuses ? » Il me répondit : « C'est parce qu'il a pris des notes. » Je crois que l'énumération ne décrit pas ; ce qui décrit, c'est une expression métaphorique, ou, autrement dit, une parabole. La célèbre parabole du semeur, dans l'Évangile, ne veut parler ni de la terre, ni de semences, mais bien des hommes et de la prédication. Dans les sermons, tout est presque parabole, et l'Écriture permet de tout dire par allusion. « L'éternel est mon rocher... » Il n'est pas question de rocher. Dans la jeune Parque « ce fil, ton doigt doré le dispute au matin ». Il n'est question ni de fil, ni de doigt, mais bien du réveil de la conscience après le sommeil. Tout est allusion dans un poème, et la règle de ce discours est que tout y soit désigné par un autre nom. « Ce toit tranquille... » Il n'est pas question de toit, ni de tuiles, ni même de cimetière. Les tombes ne sont pas dans le cimetière. Tout cela ensemble est le Cimetière marin ; et c'est par là que le cimetière vient à l'existence, en entraînant beaucoup d'idées jusqu'au moment où tout se rassemble dans la conscience.

Après d'un cœur, aux sources du poème,  
Entre le vide et l'événement pur,  
J'attends l'écho de ma grandeur interne,  
Amère, sombre et sonore citerne,  
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur !

Et voilà bien la rime, et la pensée devenant poème. Qui dira le sujet du Cimetière ? C'est tout à la fois. C'est la mort et c'est la vie. C'est la mer, « la mer toujours recommencée ». « Le vent se lève, il faut tenter de vivre. » Et le poème fait revenir la mer : « Ce toit tranquille où picoraient des focs. » Le Cimetière est presque la Jeune Parque d'un homme. Toutefois il n'y arrive pas, mais il y tend par le portrait d'une conscience. Comparés à ces deux poèmes, tous les poèmes semblent des fragments ou des essais. Toujours le sentiment passe comme l'éclair et disparaît dans le ciel. Par exemple, dans Charmes, « Ni vu ni connu... » Le mouvement est évidemment la loi de tout poème. Aux jardins de Delille, on s'endort dans l'immobilité. On comprend que Valéry ne décrit jamais ; il fait. Le poème est une action, le poème passe, le poème court. Le Narcisse est un vif mouvement de tout l'amour, où paraissent des choses non décrites, les bois, la source, les amours ; et jamais ce poème ne sera fini, car il court. L'impatience est encore un trait de Valéry, et de toute poésie. C'est l'impatience qui fait les tragédies ; c'est ce qui fait courir l'action ; d'où le jeu de l'acteur. Je suis persuadé que la poésie est née au théâtre, et que l'hémistiche, et la rime, le rejet, sont des pas, des répliques, qui parlent comme l'éclair. Le sentiment fait jaillir l'idée ; mais c'est l'action qui porte l'une et l'autre. L'acteur Got l'avait deviné par son métier. Il disait : « Le geste avant la parole. » Et le vieux Maubaut donnait à l'élève le signal de commencer en disant : « Faites trois pas ! » D'où le sens admirable du mot pieds, qui se dit des vers. Un poème est toujours une marche. Le plus beau de la jeune Parque est une promenade ; et le plus beau de la promenade, c'est un beau geste :

### Le col charmant cherchant la chasseresse ailée,

qui est une belle statue d'un moment. On voit ici comment une telle statue décrit tout un paysage. Valéry allait toujours vite ; tout son être exprimait la vitesse par l'impatience, qui formait une sorte de majesté qui régnait partout. On sait, par exemple, qu'il admirait tout Victor Hugo. Il m'a dit, un jour, que les derniers vers de ce poète étaient les plus beaux ; ce qui, en effet, est une grande preuve. De façon que Valéry rentre dans l'histoire de la littérature, et en même temps s'en échappe, impatient. Je saisis son propre être pur.

\*  
\* \*

Il s'approchait des Sciences avec une curiosité vive seulement, il y restait extérieur ; sans doute parce qu'il jugeait que tout y était extérieur, soit dans ces espaces et ces temps imaginaires, soit dans ces atomes d'atomes, soit dans les plus beaux jeux de l'algèbre. Je suis assuré qu'il ne pouvait les aimer. Toutefois, il était lui-même une sorte d'algébriste. Il passait lui aussi d'une combinaison transformée à quelque loi de la nature, qui changeait le possible en réalité. En ce genre de spéculation, il allait vite, sans hésiter. Il voyait l'avenir de l'entendement, mais sans s'y intéresser beaucoup. C'est que la règle de toute

algèbre, de toute géométrie, de toute physique, est que les éléments ne changent point par eux-mêmes ; et ses éléments à lui poète couraient toujours et changeaient comme le nuage et la mer. Le ciel était partout, autour des choses évoquées. « Tout entouré de mon regard marin », dit-il dans le Cimetière. Il fut donc voyageur et resta toujours Méditerranéen, comme si son Midi et son cimetière lui étaient inhérents. Telle était sa propre vue de l'univers ; non pas d'une partie, mais de tout. Pour le poète, la partie est le signe du tout. D'où le continuel écho, qui est le mode d'exploration le plus rapide. La rime lui était essentielle. La première fois que je le vis, il m'avertit que l'assonance était beaucoup dans ses vers. Ainsi il ne jugeait pas que la rime fût suffisante ; dans ses vers, il la multipliait. C'en est fini de ce feu d'artifice, et de ce retour sur soi en tourbillons, qui était son état ordinaire. D'ailleurs, malgré ses yeux terribles, il était cordial et gai.

\*  
\* \*

J'ai voulu tracer un portrait de la conscience valéryenne. Toute sa vie, il fut l'opposition, ou plutôt l'opposant. Quelqu'un s'étonnait d'avoir trouvé sa signature parmi les approbations du faux Henry. Opposition toujours. Lutte énergique contre tout ce qui est mécanique. En un sens, il fut l'anti-Bergson, et Bergson était le lieu commun fait homme et un bon abrégé de la pensée moderne. Toutefois cela était bien abstrait et prudemment immobile. « Achille immobile à grands pas », encore un personnage du Cimetière. En quoi on pourra soupçonner un amusement ; mais je crois plutôt qu'il s'irritait de voir que ce n'était pas un amusement. Il n'aimait pas être de l'avis de quelqu'un. Sa manière de discuter était de reprendre de haut. Aussi n'était-on pas assuré de ce qui allait suivre. Le jour où il me conta la Parole de la Cigarette, je m'en aperçus. J'avais eu l'imprudence de dire que le difficile n'était pas de faire mais de défaire. Il bondit et tira de sa poche le paquet de gris et le cahier à ruban, qui ne le quittaient jamais. Joignant l'action à la parole, il disait : « Voyez cette cigarette que je fais ; je ne cesse de la défaire, et la voilà ! » Même dans cet exposé si simple, il restait de l'obscurité. Mais, comme je cherchais ma vie, j'allais au but. C'est ce que j'appelais comprendre, et ce mot ne peut s'entendre autrement.

J'eus de la chance ; après la guerre, il me restait encore un grand homme à connaître. Lagneau, lui aussi, nous menait de nuage en nuage ; et certes je ne compris jamais tout à fait sa belle parole : « Être ou ne pas être, soi et toutes choses, il faut choisir. » Seulement, Lagneau était plus humain, plus rustique, plus vulgairement bon. Pourtant, il me faisait peur. C'est qu'il m'était, comme Valéry, l'exemple d'une conscience malheureuse. Ils ne se réjouissaient point de l'attribut pensée ; ils en portaient la lourde charge et se trouvaient en un poste qu'ils n'avaient point demandé. En quoi ils reconnaissaient l'homme, et se hâtaient de faire société avec l'homme, fondant ainsi la religion de demain, j'entends la religion de l'homme, qui doit tout résoudre. Qu'est-ce que la religion de l'homme ? C'est la religion selon Spinoza, c'est-à-dire la paix et l'égalité ; c'est la société véritable. Ils avaient pour arme le mépris, et ni l'un ni l'autre ne s'épargnait lui-même. Aussi fuyaient-ils leur être comme une prison. L'un aimait les malheureux, et c'était Lagneau. L'autre regardait au delà. Je les

ai considérés comme des athées, c'est-à-dire comme ennemis de cette insolence hébraïque qui ose louer Dieu. « Eh ! que sais-tu de l'Esprit ? » disaient-ils à un rabbin imaginaire. Aussi furent-ils antisémites, mais généreusement. Le sémitisme, c'est la religion immobile, autant dire sacrilège, qui attend la volonté divine. Mais, comme disait la sainte Berthe, au temps où je recueillis ses maximes sur mes tablettes : « Dès que l'on aperçoit la volonté de Dieu, il faut la faire avant lui. » Cela donne de l'assurance. Mais peu conçoivent le Dieu libre, le Dieu intérieur, qui est le vrai.

Alain, Humanités (1946)

# Chapitre XI

---

## *Le langage de Jean-Sébastien Bach*

[Retour à la table des matières](#)

*Le langage de Jean-Sébastien Bach* (décembre 1932), pour la Revue musicale. [Maurice SAVIN]

Il n'est rien de plus agréable que de parler sur la musique, entre amis, quand les cahiers sont encore ouverts, quand le Pleyel résonne encore. Je veux me mettre par souvenir en cette heureuse situation afin de louer Bach comme je pourrai le mieux, Bach qui n'a pas besoin d'être loué ; et Dieu non plus, disent les fidèles, n'a pas besoin d'être loué. Après l'angélique Bach il s'établit un silence de choix comme fait de gradins où les paroles doivent se poser selon une loi meilleure que celle de la vanité, de la fureur ou de l'ennui. Je ne crois pas que même un beau poème soit plus près de nos pensées que ne l'est une des quarante-huit célèbres fugues du Clavecin. Plus près de nos pensées, je veux dire de notre loi toute blanche, telle qu'elle est avant qu'il y soit écrit un mot. Je ne puis oublier cette parole de Goethe, la plus étonnante qui ait été dite sur Bach : « Entretiens de Dieu avec lui-même avant la création. » Grâce

à notre grand ami Romain Rolland, on sait maintenant que Goethe s'est nourri aussi de musique, et qu'il redoutait une certaine musique, comme on peut craindre une femme que l'on va aimer ; mais on sait aussi que Bach effaçait toute crainte en Goethe comme en tous. Et certes la fiction du paradis terrestre signifie quelques moments de notre existence où, l'irrévocable commencement de quelque chose étant ajourné, nos purs pouvoirs jouent avec eux-mêmes, selon la grâce de l'enfance :

Après tant d'orgueil, après tant d'étrange  
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,  
Je m'abandonne à ce brillant espace...

Toutefois le diabolique orgueil se prend ici à lui-même, par le sentiment immobile d'un grand risque : « Si je voulais... » Bach se meut déjà à travers les possibles, et les achève sans les fixer. Cette destinée est unique, et elle est musicienne. Les autres musiques, je dis les très grandes, ne sont pas purement musicales ; on les soupçonne quelquefois de bruit ; il n'y a jamais de bruit dans Bach ; même surmonté. On y trouve, comme on l'a dit, toutes les audaces, mais transparentes ; c'est seulement par l'imitation opaque qu'on les découvre.

J'ai plaisir, toujours, à lire dans la courte préface de Czerny à son édition du Clavecin, qu'il avait le souvenir présent et vivant de Beethoven jouant ces fugues, ce qui fait voir que Beethoven les jouait ordinairement, quotidiennement. C'est de là qu'il s'élançait ; c'est là qu'il revenait. Il n'est guère de musicien qui n'en dise autant. Chopin, d'après ce que j'ai lu, ne jouait jamais la musique de Schumann ; et cela est à remarquer, car, tout ce que Chopin écrivait, Schumann le jouait, l'étudiait, le louait, le faisait connaître. Mais la loi de reconnaissance fut ici de nul effet ; et cette opposition, cette étrangeté, cet éloignement, si on y réfléchit, délivre d'une certaine manière d'aimer Chopin, et même de jouer Chopin. Mieux encore, on sait que Chopin joua toute sa vie les préludes et fugues de Bach, et qu'il en fit une édition ; hors cela, à peine un peu de Beethoven. Au reste, ni la musique de Chopin, ni la musique de Beethoven, ne ressemblent à celle de Bach. À grand peine y découvrirait-on des parties du jeu céleste et de ces créations sans matière, par exemple dans la Sonate op. 78 de Beethoven, ou dans L'étude en ut dièse mineur de Chopin ; et encore, dans cette dernière, le quasi cello nous avertit, et ce n'était pas nécessaire, que le son est ici tordu avec l'homme, et tremble de se sauver. Mais quel péril ? La jeune Parque répond assez ; car c'est une transformée de la musique, comme le poète aimerait à dire, mais non pas de la musique de Bach. « Les anneaux de ton rêve animal », cela ne peut être pensé, à aucun degré, d'aucune œuvre de Bach ; l'enfer n'y est point du tout. Mais pourtant le sel n'y manque point ; l'intérêt qu'on y prend est immense, et partout égal ; les péripéties embrassent toutes les variétés, tous les drames, le sévère, le tonnante, le désertique, le mélancolique. Jérémie et Anacréon, Athalie et Chloé. Toutefois sans visage ; vous ne trouvez que musique. Là est situé le mystère ; et c'est un mystère tout clair. Je citerai un exemple qui m'étonne à chaque fois, le Prélude et la Fugue en ut dièse mineur, qui se trouvent au commencement du premier cahier (IVe) ; ici la plus naïve grâce, le sentiment le plus uni et le plus ravissant, dans le prélude ; puis, sur le plus nu

des thèmes, où sonnent les intervalles les plus sévères, et les plus caractéristiques du ton, s'élève une grandeur sèche et presque terrible ; non pas terrible, car il n'y a rien derrière, nul prestige, nul sortilège, nulle contrainte. L'esprit n'y trouve que lui-même, composé selon lui-même, et justement comme il voudrait être par simple liberté. D'autres œuvres de Bach me sont plus opaques ; mais je sais que cela vient de ce que je n'y ai pas assez regardé ; et telles, en leur complication supérieure, elles ne m'émeuvent pas plus, ni moins. Cet art dit tous ses secrets ; il les dit à chaque fois, il est neuf à chaque fois. Les biographes nous content que lorsque Wagner et Liszt avaient le bonheur d'être ensemble, le fameux virtuose jouait le Clavecin de bout en bout, pendant que Wagner écoutait et lisait le Maître des Maîtres. Quelle conversation

\*  
\* \*

La technique de Bach nous est connue ; je dirais même qu'elle nous est sensible. On sait qu'il jouait à vue n'importe quelle musique. Difficulté et vitesse n'étaient rien pour lui. Un jour qu'il fit une faute, il se mit en colère et laissa tout. C'est légende ; mais la légende dit toujours vrai. Je me plais à imaginer, selon un récit bien connu, le grand improvisateur devant trois clavecins neufs et admirables ; il y eut aussitôt trois belles fugues pour chacun, la plus belle pour le plus beau. L'improvisation étonnerait moins, si l'on pensait qu'elle est le moyen de tous les arts sans exception. Car à quoi revient-elle ? À ceci que l'on fait sans savoir ce que l'on va faire ; et il n'y a point de beau au monde qui ne soit fils d'un tel miracle ; selon mon opinion ce miracle du beau est même le seul miracle et la seule révélation, et qui suffit bien. Un beau vers ne peut que paraître, comme Vénus hors des flots, et étonner celui qui l'a fait. Le peintre ne copie pas sur sa toile une œuvre déjà achevée dans un rêve immatériel, de telles vues sur l'art sont elles-mêmes des rêves. L'imagination, tant vantée, est riche d'émotions, mais stérile de formes. Il n'y a point de danse avant le mouvement du danseur ; il n'y a pas de portrait avant le pinceau ; il n'y a pas de musique avant le chant ; il n'y a pas de statue avant le marbre et le ciseau ; et même, par analogie, nous devons penser qu'à la grande époque il n'y eut point d'architecture avant la pierre, le mortier et la truelle. Je ne veux pas dire qu'on ne compose pas aussi par l'esprit ; mais on doit savoir que l'exacte réalisation d'un tel plan n'est jamais qu'industrie ; il n'y a de beau qu'autant que l'exécution dépasse le projet. Même dans la prose la plus simple, ce qui est prévisible par l'idée est laid, ou disons sans beauté. Ces principes d'esthétique seront toujours refusés ; ils sont insupportables, je l'avoue, car ils condamnent à travailler sans espérer. L'ambitieux voudrait penser son œuvre avant qu'elle soit faite ; et il croit la penser ; il dit même souvent qu'elle était bien plus belle en son esprit que dans le marbre ou sur la toile. Au contraire, celui qui n'a pas fait plus beau qu'il n'espérait ignore ce que c'est que l'art. Et, bref, un plan de poème n'est nullement un poème. Seulement il est vrai qu'il n'y a rien de plus facile que de mettre de la prose en vers. Une ample discussion s'élève ici, et qui trouve au moins sur quoi buter. Mais nous voilà bien loin de Bach ? Non pas.

On fait une fugue comme on fait une table ; et Bach semble se plaisir à nous le rappeler. « Vous entendez, semble-t-il dire, que je suis les règles, et que ce n'est pas difficile. » Mais il a été fait des milliers de fugues qui sont selon les règles, et qui n'intéressent pas. Telle est l'industrie. Est-ce donc le thème qui est beau, et qui donne beauté à la fugue ? je ne le pense pas ; j'ai plutôt le sentiment que Bach partait aussi bien sur un thème qui semblait n'annoncer rien de rare ; disons qu'il réussissait presque toujours, en suivant le métier, qui est de répondre, d'imiter, de varier, de redoubler, de dédoubler, de rassembler, de dénouer. En quoi il y a une part de choix après délibération, et comme un jeu de puzzle. Mais on sait bien aussi que la beauté manquera toujours à une telle production de l'esprit ; non pas la convenance, l'harmonie, la proportion, la symétrie ; le bon artisan trouvera ces choses, et, en les trouvant, il trouvera aussi le beau s'il a du bonheur. Mais comment et où ? On ne peut répondre, puisqu'il n'y a pas de règle du beau ni de modèle du beau. Toutefois, si l'on veut essayer de répondre, ce qui est un jeu attachant, la beauté continue d'une fugue de Bach est un objet de choix. Il ne s'agit pas ici d'émotions d'abord subies en leur tumulte, et puis de passions nouées et enfin dénouées, comme il est sensible presque toujours en Beethoven ; et, par des remarques de ce genre, on ne fait que substituer à la mystérieuse musique un drame individuel plus mystérieux encore. Mais en Bach on voudrait dire qu'il n'y a de drames qu'entre les sons eux-mêmes ; drames dont il est possible de démêler quelque chose.

On peut analyser le beau de deux manières, en partant de la forme, ou au contraire de la matière ; la première marche, par les canons et les règles, manque toujours le beau, en dépit de la confiance que l'on a en la raison, et qui revient toujours. L'autre méthode voudrait considérer, pour l'éloquence et la poésie, l'acoustique, pour la sculpture, le grain du marbre, pour la peinture, l'enduit colorant, et ainsi du reste. Mais, en tous ces genres, la matière ne parle pas assez. Je ne trouve qu'en la musique cette matière seconde que produit le luthier ou le facteur de pianos ; matière qui ruisselle dans les exercices de gammes et d'arpèges, matière déjà formée d'après la voix, mais qui règle la voix, et qui la tempère dans le plein sens du mot, puisqu'elle la retire des passions. On sent cette lutte en Gluck et en tous ; en Bach, non. Le secret de cette forme est en ceci que, sous la grammaire, elle interroge le physique des sons ; par quoi elle est chose émouvante, mais non troublante, à la manière des vents et des eaux, et se trouve plus physiologique qu'aucune autre, au sens où la statue est physiologique.

\*  
\* \*

Quelqu'un disait : « Je n'espère pas composer comme Bach, ni même jouer comme Bach ; mais je voudrais entendre comme Bach. » Sur ce propos, je considérai le portrait du Maître, et je vins à comprendre que cet homme est le contraire d'un sourd. Au lieu de prévoir ce qu'il fera, ce qui n'est que grammaire ; il écoute ce qu'il fait. Que le premier son soit produit par un clavecin, ou par un violon, ou par une voix d'enfant, de femme ou d'homme, ce son n'a pas seulement son nom et sa place dans la grammaire des sons ; il remplit le temps d'une certaine manière ; il met en mouvement certains possibles, non

tous ; je l'ai observé en des chœurs russes, où l'on entend que, pour un autre soliste, les chœurs reprennent autrement ; c'est que chacun des chanteurs écoute premièrement, et cherche passage comme dans une foule. Je ne dirai rien de plus de la voix, car on conçoit mal une improvisation en chœur ; cela appartient aux anciens temps. Mais pour le violon, j'entends très bien que le premier son, différent selon l'instrument, selon la saison, selon l'homme, selon le doigt, que le premier son annonce quelque chose et l'exige. L'art du développement se montre ici en raccourci ; mais il périt aussitôt devant l'imposante suite qui serre de près l'exécutant ; aussi je crois que le grand instrumentiste règle, au contraire, autant qu'il peut le son initial sur ce qui suivra ; cela est pieux et beau ; mais c'est obéir à la musique faite. Au rebours l'inventeur tire beaucoup de ce premier son ; et Bach en tire peut-être tout ; le premier son appelle le suivant, et les deux ensemble tressent déjà une sorte de corbeille. C'est pourquoi, sur le plus simple des thèmes, le miraculeux musicien prend de l'air et s'envole ; pour mieux dire il pressent, dans le son unique, l'œuvre unique ; il exprime seulement ce qui cherche à être ; il donne corps à des places vides où la résonance chante déjà. Je m'explique ainsi cette merveille des sons tenus qu'il écrit dans ses Fugues ; et c'était pour le clavecin ! L'instrument ne pouvait, mais la musique exigeait ; le vide même chantait dans l'oreille ; ainsi le piano a accompli les fugues ; et en revanche les fugues ont accompli le piano ; car vous pensez bien que, dans cette musique naturelle, les nouvelles résonances entretiennent en son mouvement la corde toujours libre. On ne peut savoir ce que Beethoven ou Chopin cherchaient dans les illustres Fugues ; mais sans doute cette résonance obligée, renforcée, impérissable, comme la basse finale de la grande Fugue en la mineur (la XXe), cette résonance est une des choses qu'ils y cherchaient ; et c'est pourquoi, connaissant ces fugues comme un aveugle connaît son escalier, ils les jouaient encore et encore. C'est ainsi que le clavecin de Bach nous apprend le piano.

Les artistes savent ces choses ; ils ne cessent de ruminer et de développer ces pensées sans paroles. On comprend bien que si j'écris là-dessus, ce n'est pas pour instruire personne ; c'est Bach qui enseigne Bach. Comme exemple de ces promesses de sons, je me donne souvent la XVIIIe Fugue du premier cahier, en la bémol majeur. Le thème est presque sans forme ; on dirait que l'instrumentiste distrait éveille machinalement quelques notes ; et la chose en serait restée là si la parfaite oreille n'avait surpris un monde en formation dans ces limbes ; et maintenant nous sentons bien que l'ample conclusion de cette fugue n'apporte rien qui ne fût déjà dans le thème. Désormais nous le savons ; et ce thème tout nu arrive sur nous comme une nécessité de la nature. Cet événement est devenu éternel. Que d'autres événements sonores ont péri ! Cette réflexion n'attriste point. Au contraire, de ces immortels sauvetages nous arrivons à penser que tout serait beau si nous ne manquions pas à la nature. Cette pensée est pleinement religieuse. Chaque fugue représente le salut d'une âme misérable. On voit par où cette musique nous retrouve, et comment le pur drame des sons représente tous nos drames. De la même manière le poète réveille une idée vieille comme le monde par un juste mouvement du rythme et des sonorités qui retrace physiologiquement nos tragiques expériences. Chacun sent bien que la promesse d'une rime, ainsi que l'accomplissement, est une vive image de nos reconnaissances. Il se peut bien que cette part de musique soit dans tous les arts, et que la beauté y sauve toujours un commencement. Dont chacun fera l'essai, autant que ces problèmes l'intéresseront.

Comme disait Léonard, la nature esquisse bien des formes dans les feuillages et dans les fentes des vieux murs.

Ce qui est propre à la musique, et que je veux remarquer pour finir, c'est que le son n'attend point, c'est que la promesse périt aussitôt. Ce grand péril des sons est ce qui donne du prix au temps. Le poète peut attendre, tout reste suspendu ; et cette place réservée à ce qui viendra reste la même par la puissante armature de ce qui est déjà fait. Au contraire, il me semble que la musique vieillit si elle ne s'achève. C'est ce que signifient les silences mesurés, et même les silences non mesurés, car ils sont aussi strictement mesurés que les autres, seulement il faut du génie pour les sentir ou bien une parfaite oreille, ce qui est presque la même chose. Car, dans le silence non mesuré, il se passe, à ce que je crois, la même chose que lorsque l'on écoute les harmoniques d'un ut, par exemple ; le si bémol ne paraît qu'à la fin, après un démêlement et assoupissement des autres échos. Il y a donc un mûrissement de la musique pendant les silences, mais un point d'urgence aussi, où on la perdrait si on ne la continuait. Et le ralentissement, si naturel à la terminaison, ne marque peut-être qu'un ralliement de sons oubliés. Car il faut qu'ils s'assoupissent tous ensemble en une fin absolue ; entendez comme ils se glissent entre les sons maîtres. Ainsi puissent survivre de ces fantaisies une idée ou deux. Maintenant je ferme mon clavecin de paroles.

Alain, Humanités (1946)

# Chapitre XII

## *César Franck*

[Retour à la table des matières](#)

**César Franck** (septembre 1943), pour le Mercure de France. [Maurice SAVIN]

Écrire un César Franck, c'est terrible. J'ai commencé à l'écrire cet nuit en dormant ; où est la difficulté ? Elle n'est pas pour moi dans l'information. J'ai assez entendu, et par des musiciens de grande portée, les œuvres fameuses : Sonate, Trio, Quatuor, Quintette, Prélude Choral et Fugue, Prélude Aria et Finale, Variations symphoniques. Avant cela j'ai beaucoup pensé. J'y étais ramené par les musiciens contemporains. D'Indy, Chausson, Darius, voilà des élèves de Franck. Non qu'il enseignât. Toutefois, par son métier d'organiste, il demeurait en communication avec le public le plus élégant et le plus cultivé. On partait de là pour aller le voir, et les visites étaient comme des leçons. Mais les vraies leçons, c'était ce développement continu sur le thème de la messe. C'est là que l'élève saisissait, s'il pouvait, les secrets de cette improvisation qui ne cessait point. Nous en avons un témoignage dans l'Organiste, qui est le résumé de ces improvisations, mais laissées à l'état d'esquisse, en sorte qu'on en voit la structure. Je donnerai comme exemple le premier fragment, qui a du mouvement et qui laisse voir l'intérieur de l'harmonie, chose trop souvent cachée, mais qui, ici, se montre tout naïvement. Je rappelle aussi

un suave andante, qui tant de fois a orné des mariages, des deuils. Ici c'est la mélodie qui se découvre. Il y a une multitude d'exemples dans ce petit volume. Et qu'en peut-on dire ? On peut dire qu'ils sont variés, mais en un autre sens monotones ; c'est toujours du César Franck ; je veux dire un écho de la célèbre Sonate que l'on peut citer parce qu'elle a été beaucoup jouée. Les caractères de cette musique y sont tous ; mais encore faudrait-il en dire quelque chose. Et c'est là la difficulté. Le commencement, c'est une suite d'accords très marqués à la base, et qui se perdent en arpèges non pas indéterminés ; au contraire, après ces quelques mesures, l'attente est au comble, quelque chose va redescendre. Et cela comble l'attente, mais par un effet de surprise qui n'est pas facile à dominer ; le ton est inattendu et hors des usages ; à vrai dire c'est plutôt une négation du ton et de là l'organisme se forme, une large phrase s'élève ; on dirait que tous ces débris de ton la soutiennent, elle retentit dans l'espace vide. Et quoi de plus ? C'est tout. Aucun effet n'est cherché ; toute la musique est en quelque sorte abandonnée à elle-même. Et c'est tout le premier morceau. Cet effet se produit comme une variation harmonique, qui développe les premiers accords du piano. Si maintenant nous voulons donner les sentiments d'un homme de foi et de modestie, on le peut et c'est encore une manière de décrire cette musique. Un de ses caractères, c'est la modestie, c'est-à-dire le refus d'importance, le caractère d'une improvisation qui n'est par fière d'elle-même, mais en revanche heureuse sans réflexion. C'est ici qu'il faudra entendre les merveilleux accords, tous fondés sur la seconde majeure (du type Do Ré) absolument éloignés du faire plaisir qui est la loi de ces accompagnements, mais en revanche pleins de force et de volonté. Cela même, cette résolution d'abandon, est résolution sans aucune tristesse. Il y a dans tout cela de la prière catholique, une prière qui craint d'importuner Dieu. Non ! Pascal n'écouterait pas cette sonate, il ne pourrait supporter d'y trouver toute la profondeur catholique, mais sans aucune trace de vouloir rappeler sa propre existence, même à soi. Enfin une modestie à ravir Péguy, le fils de la loueuse de chaises. J'ai parlé de la seconde majeure, au reste transposée dans tous les tons. Cet intervalle se transpose lui-même. J'y reviens, sans trop savoir ce que je vais en dire. Car cet intervalle échappe ; de lui-même il fait la gamme, l'éternelle mélodie. Franck le considère comme beau et suffisant ; de là l'allure de marche vive qui éclate dans toutes ses œuvres, et surtout dans le fameux Quintette ; ainsi nulle réflexion sur soi, sur la place que l'on devrait avoir, etc. Cette vie est terminée à l'intervalle de seconde, qui ne laisse point de vide, et remplit la réflexion jusqu'à la supprimer. On peut à peine concevoir les immenses improvisations qui réalisent la plus étrange des solitudes, la solitude avec soi. Les mystiques ne cessent de chercher une compagnie, un autre, et ces exigences nous sont connues. Franck exprime, en bref, qu'elles n'ont rien de musical. Qui saura écouter cette musique absolument discrète et silencieuse ? Sans un cri ; elle est seulement sur le point de le faire entendre. Mais la sévère tête dit non, et la simplicité retombe sur elle-même. C'est une manière de tomber à genoux, et certes il y en a plus de mille. Il y a la janséniste (que vous voyez à Saint-jacques-du-Haut-Pas), il y a la jésuite, qui fait seulement révérence, et il y a la bonne femme qui dit son chapelet ; les grains d'un chapelet, leur variété et leur monotonie ne représenteraient point mal cette suite de moments musicaux qui font la musique de Franck, laquelle n'a point de fin et sera toujours une variation revenant sur soi. C'est le dessin de toute cette Sonate, si parfaitement dessinée dans le premier morceau. Aucune œuvre n'a autant d'étoffe, et aucune n'a moins besoin de place. Il est prodigieux comme cette Modeste a mis son

empreinte sur toute l'élite musicienne. On pouvait composer et développer, mais rien n'égalait jamais cette simplicité que l'on voulait nommer orgueilleuse, mais sans jamais pouvoir se le permettre ; on trouvait, et bien imprévue, une sorte de majesté qui s'y opposait ; une Majesté un doigt sur les lèvres ; une Majesté de Silence (je renvoie à Gisèle Brelet). Est-ce bien la peine d'écrire tant pour ne jamais rien dire ? Mais oui ; une partie importante de la Critique musicale est la modestie. Cette vertu, très évidemment, Liszt ne l'a pas. Il tient à nous occuper de sa musique ; au lieu que Franck sûrement pas. Le miracle c'est qu'il a pu dire quelque chose, c'est-à-dire accomplir l'introduction au piano. Mais cela, encore une fois, était de métier pour lui ; ne pas s'interrompre et toujours céder à la cérémonie. Sa musique, ce n'était pas une réflexion continue ; c'était une action continue. Ce caractère de force va se montrer en contraste avec la fin incorporelle du premier morceau ; des coups frappés (car ce sont les mêmes, selon la seconde majeure) deviennent soudain impérieux et la mélodie elle-même se fait violence ; toutefois un caractère nouveau se montre. Cette violence, le musicien la considère et décide de s'en délivrer. Il se trouve ici une concession au monde et à l'usage et un chant arrondi qui n'est pas sans emphase. Il faut ! Il faut ! Fais ton humble métier !

Mais enfin le centre de la prière n'est pas violent. Il faut revenir au silence. Et nous voilà au troisième morceau. C'est alors que sur une variété d'arpèges précipités, revient le large chant mais bien plus émouvant. Ici trouve place ce que l'on appelle d'ordinaire l'inspiration. Il faut penser que la Sonate est dédiée à Ysaye. Ici on entraîne le violoniste, on le pousse au premier rang, mais il n'y veut point rester. Il y sera renvoyé pour finir, de la façon la plus naturelle et la plus musicale, par un Canon dans lequel le piano l'entraîne, et où s'exprime enfin la pensée de la Sonate, qui jusqu'alors était toute en promesses. Mais le Canon, comme tous les Canons, est inexorable et exige la réplique et l'obtient. Toutes les fois que Franck construit un Canon ou une Fugue, il continue alors comme un mécanisme, manière de laisser passer ou d'exprimer la nécessité de Dieu. Toutes les parties du Canon conviennent à la force, mais avec une belle patience ; éternellement le thème s'accompagnera lui-même, et toujours cette monotonie donnera l'impression de la richesse. La répétition redouble les ressources et il ne manque rien à cette nature, si longtemps attendue ; les bonheurs y sont, comme toujours, prodigués, et j'arrive à penser tout naturellement que cette Sonate est tout le catholicisme lui-même, commençant par l'espérance et achevé par la foi. Tout est bonheur alors parce qu'en effet tout est soutenu et comme porté par ce qui précède ; aussi ne manque-t-il rien à la sonorité du violon, qui finit dans une gloire, pendant que les éléments frappés des accords se jettent à sa poursuite ; mais il échappe, car il est éternel, et, cette preuve faite, la Sonate est achevée. Oui, achevée, car elle trace d'avance toutes les œuvres, et la précipitation de toutes les fugues, et la sérénité de tous les andantes, l'objet principal étant toujours la Rédemption, ce mystère catholique, qui en Franck va de soi. (Et cela même est tout à fait catholique, le doute à ce sujet étant le pire des péchés.)

Ce qui est miraculeux, c'est que dans les poursuites, dans les imitations et dans les fugues, on ne cesse d'entendre l'action dure et l'attaque vive de l'intervalle de seconde. Ce caractère est peut-être ce qui domine dans toute la musique moderne ; la note ne va pas volontiers à l'octave, ni à la quarte, ni à la quinte, mais toujours à la seconde, toute l'harmonie ayant pour fin de conduire la note à cette solution si voisine, qui signifie un changement de ton. On

devrait nommer modulation cet achèvement de la note en sa suivante ; et ce genre de modulation va toujours à changer le ton pour le ton le plus voisin ; ce jeu, qui est plein de charmes, se retrouve dans toutes les œuvres de Franck ; on croit que c'est une note manquée et sauvée ; mais non, l'autre ton suit toujours, produisant ce qu'il faut bien appeler un frottement ou une dissonance entre deux tons, chose caractéristique de tout ce qui est moderne en musique. Ce développement est sans corps si l'on ne se fait jouer l'œuvre même ; mais alors on peut presque se rendre compte du charme qui est propre à César Franck et un peu rude. Évidemment l'harmonie de cet homme-là, c'est la dissonance par quoi la musique revient au bruit, qui est sa source et son berceau. Toutes les grandes musiques font d'abord un bruit, elles commencent par là, et elles naissent du bruit. On m'a conté que Vincent d'Indy, quand il cherchait l'inspiration, tapait à poings fermés sur son piano. Et quel bruit serait plus fécond que ce bruit-là, qui contient mille musiques en puissance ? Telle est donc la guerre actuelle entre le musicien et l'auditoire. Le musicien gagne non pas en dissimulant le bruit, mais au contraire en le redoublant sans avoir peur. Le beau ronflement du quatuor à cordes met à l'épreuve l'auditeur et le récompense mille fois. Telle est la part du soulagement dans le Bravo ! Le Bravo, à sa manière, accomplit la musique ; toutefois cela est grossier ; il est plus beau de gronder en aimant, ce qui, à mes yeux, est toute la musique.

En voilà assez sur la Sonate. Sur le Trio (je ne l'entendis qu'une fois) j'ai seulement à dire qu'il ressemble à la Sonate. Le Quatuor ouvre d'autres espaces, remplis de secondes en querelles. Mais quelles sonorités ! Enfin le haut de l'harmonie égale le bas (ce que ne pouvait le piano). Il faut alors un violon héroïque et pur ; tel je me représente Ysaye, que j'ai entendu une fois ; et tel j'entendis plus de cent fois Armand Parent, son élève et son ami.

Le Quintette rompt cette harmonie par la violence et par la vitesse. Cette fois c'est de nouveau le piano qui porte tout et qui dirige par son bruit caractéristique de frapper, non moins remarquable dans les trios. Cet âge de la musique a exigé beaucoup des pianistes, oui beaucoup de bruit, mais non pas pour rien ; car ce frappement du piano, dans ces œuvres, est dominé par la musique et embelli par la musique.

L'expérience fait voir que la beauté du son du piano dépend beaucoup d'une attaque forte et rude, comme on l'entendait en Rislér.

Le type de la pianiste de notre âge, c'est Blanche Selva, remarquable aussi par une main lourde, quoique bien petite. Si on n'a pas entendu par elle Prélude, Choral et Fugue on ne connaîtra pas cette œuvre et j'ose dire le frappement de cette œuvre.

Je vois une différence avec les Sonates de Beethoven ; c'est que ces sonates expriment des sentiments ; au lieu que notre musique moderne n'exprime rien. Dont Franck est un très bon exemple ; qui me dira ce qu'exprime Prélude, Choral et Fugue ? Sinon une totalité et une catholicité indivisibles, non sans sévérité, mais certainement sans injustice, et surtout sans orgueil. L'orgueil est le vice du sentiment.

J'ai voulu expliquer comment César Franck s'est détourné de l'orgueil ; ce qui ne l'empêchait pas d'admirer ses œuvres, au contraire. Ici je me perds, car

je ne sais pas admirer la nécessité de Dieu ; il me faut un peu de charité humaine. Peut-être la charité de Franck était toute divine, et peut-être ne peut-on être un maître sans cela. Sans cela manque la sévérité, toujours répartie avec justice entre le maître et le disciple. La sévérité commune aux deux, c'est un grand mystère qui éloigne l'orgueilleux.

Alain, Humanités (1946)

## Chapitre XIII

---

### *Ingres ou le dessin contre la couleur*

[Retour à la table des matières](#)

**Ingres, ou le dessin contre la couleur** (terminé le 21 janvier 1949), pour servir d'introduction à l'album de photographies, Ingres, collection « Les demi-dieux » (Éditions du Dimanche). [Maurice SAVIN]

En commençant ici une préface à l'admirable collection de photographies que nous allons trouver, je ne vais pas me priver de citer l'axiome bien connu : « Le dessin est la probité de l'art. » J'en tirerai seulement cette conclusion qu'Ingres était un peintre en qui le dessin était quelque chose ; et c'est d'ailleurs bien connu ; il tira presque autant d'argent de ses admirables portraits à la mine de plomb que de ses célèbres portraits à l'huile. Et voilà une sorte de contradiction. Mais je sais que, pour tirer quelque chose d'une contradiction, il faut d'abord la pousser à fond. Là-dessus je sais deux choses, la première est que la couleur efface le dessin ; la deuxième est que le dessin combat toujours la couleur.

Cela sera évident si vous considérez les deux gestes du dessinant et du peintre, si profondément différents : le premier tire des lignes ; le second pose des touches. Sur ce sujet, bien caché, je trouve un aveu dans les Pensées d'Ingres sous la forme d'une règle qu'il a donnée à ses élèves, et qui étonne. La couleur, dit-il, ne doit pas être déposée le long du contour, mais sur le contour. Où l'on voit clairement que la couleur détruit le dessin. Je ne veux pas dire qu'Ingres pensait à de telles choses ; mais je dis qu'il les faisait telles. Et cette séparation, cette opposition, je veux la nommer la pensée d'Ingres.

Un grand tableau d'Ingres contient toujours une région où règne la ligne, et à l'opposé une région de fortes couleurs assez sombres et surtout fermement modelées de façon qu'on puisse voir que la couleur a triomphé du dessin. Comme ces nuances ne sont pas toujours faciles à saisir, je signale trois tableaux instructifs à cet égard qui sont jésus enseignant les docteurs, Le rêve d'Ossian et Les ambassadeurs d'Agamemnon.

Je sais, par une courte expérience de la peinture (expérience d'ailleurs sans succès), que le peintre est de tous les hommes celui qui se soucie le moins de ses idées. J'ai cité souvent, je veux encore citer une sorte d'axiome : « Le peintre ne doit méditer que le pinceau à la main », axiome que j'ai trouvé, comme tant d'autres profondes idées, dans Balzac. Je renvoie le lecteur à une nouvelle certainement trop peu lue, et qui a pour titre Un chef-d'œuvre inconnu. Je crois que l'on n'a rien écrit de plus complet sur la peinture.

Ainsi quand je me demande à quoi pensait Ingres quand il représentait quelque grande scène d'Homère ou de l'Écriture, quand je me demande cela, je le sais, pourvu que je distingue, ce que chacun peut faire, le royaume du dessin qui occupe le centre et s'enfuit vers le haut, et la base formée de couleurs épaisses qui produisent plastiquement des formes peu remarquées mais qui portent l'œuvre et la relient à la nature. Quand je dis que c'est là sa pensée, je ne veux pas dire qu'il y pensait, mais que son pinceau allait tantôt modelant, tantôt effleurant des lignes claires et légères ; et telle était sa pensée ; sa pensée était toute dans l'action de peindre et sa réflexion toute dans la retouche. Et si dans n'importe quel peintre, on ne retrouve pas une opposition de ce genre et une pensée peinte (et qui mûrit dans le tableau, par une dialectique réelle), c'est qu'on se résigne à traiter de la peinture en littérateur, c'est-à-dire à y chercher seulement une pensée parlée ; ce qui est à côté.

J'invite le lecteur à méditer sur la nouvelle de Balzac plus haut citée, pour qu'il y prenne le modèle de ce qu'on peut dire de la peinture quand on n'est pas capable soi-même de peindre la peinture. Je ne suis pas au bout de l'idée ; au contraire, je la vois s'étendre, et c'est pour moi le signe qu'une idée est vraie. Il n'y a point d'autre critérium de la vérité que la lumière même que la vérité projette sur les profondeurs humaines.

Évidemment Ingres adorait le dessin. Évidemment il aimait la peinture. Cela lui faisait deux Dieux qui ne s'accordaient pas. Je veux rappeler ici quelques notions assez cachées. Il n'y a pas de lignes dans la nature ; le dessin est de l'homme. Cette idée est présentée au cours de la nouvelle de Balzac. Plus vous y penserez, et mieux vous comprendrez qu'une forme humaine n'est pas limitée par des lignes, mais bien par des surfaces tournantes, si je puis exprimer ainsi le relief qui s'enfuit derrière la toile, mais que la main pourrait

suivre dans l'objet. Nous croyons contempler, mais nous ne cessons de prendre et nous ne cessons de faire.

À partir du moment où l'artiste tient la forme enfermée dans la ligne, il faut que la couleur se soumette, et cette victoire de la ligne est sensible aux yeux dans les nus si célèbres d'Ingres dont la célèbre Source est le type. Alors la forme féminine prend une signification idéale et pure, qui étonne le spectateur. Ce caractère est le plus frappant dans la peinture d'Ingres ; mais il n'est pas le seul. L'autre caractère se trouve dans l'humanité plus lourde et plus épaisse qui borde les grandes œuvres comme un public peint. Cela est notre portrait à tous, plein de force et de génie, plein de matière aussi et exprimant des passions plus fortes que subtiles. Le lecteur s'en rendra compte en parcourant les reproductions qui suivent. Par un hasard qui ne doit pas étonner, il se trouve que ces parties confuses (comme sont les foules) sont grossières dans les détails qu'en donne heureusement le photographe, et que je vous engage à explorer. Reportez-vous au tableau de Jésus enseignant. Ici la forme humaine éclate en quelque sorte et parle haut par un profil jeté vers le spectacle et souvent aussi par une main crispée, ou un pied fortement appuyé. Ce sont les acclamations de ce peuple. A mesure qu'on cherchera dans ces détails on trouvera les traits d'un incroyable réalisme. Je signale, dans les études non mises en tableau, un buste d'homme plein de force et de relief. Cette peinture est véritablement violente. Ici parle la nature, qui s'oppose si bien aux formes nues, qui d'ailleurs règnent sans discussion par leur sécurité, par leur sérénité, sur ce peuple sombre et plein de relief. J'ai appris récemment, d'un ami qui a beaucoup navigué, que ce que nous appelons l'odeur de la mer est très réellement l'odeur de la terre, telle qu'on la sent sur le navire et presque avant que la terre soit en vue. Odeur sauvage, d'algues marines, de coquillages et de vase marine. C'est par là que l'une des deux natures, celle du blé, celle du village et de la ville, se révèle à l'autre nature, qui est de vagues, de courants, de bancs de sable et de profondeurs, sur laquelle l'homme essaie son action au moyen du bateau, qui est la plus ancienne des machines. On comprend bien que l'artiste ne doit pas ignorer cette autre nature qu'il n'a point faite, et, bien mieux, qu'il doit s'y reconnaître ; car lui aussi il est matière et passion ; et c'est même par cette force, fille de la terre, qu'il arrive à arracher de la nature ces visions quasi platoniciennes, et ces visages nus qui participent à la naïveté des formes et expriment aux hommes des pensées qu'ils voudraient avoir et tout le trésor des civilisations.

Heureux celui qui, au retour d'un long voyage, salue d'abord d'après l'odeur retrouvée sa patrie terrestre et apprend ainsi à l'aimer à travers cette odeur sauvage, comme s'il reconnaissait son propre génie. C'est tout à fait ainsi qu'Ingres reconnaît l'épaisse et lourde humanité par les yeux ingénus de ses déesses presque immatérielles. Prenez comme exemple la toile de Jésus enseignant les docteurs, et au delà des docteurs reconnaissez une foule attentive et émerveillée. Cette double découverte, de la beauté idéale dans le réel, et du réel vigoureux dans la beauté idéale et comme sa base, telle est la pensée d'Ingres, pensée sans paroles. En considérant aussi, outre les toiles que j'ai citées, Le vœu de Louis XIII, vous trouverez tous les degrés, depuis les formes angéliques presque sans matière jusqu'aux belles filles de la terre, vêtues de pudeur, à mesure qu'elles s'approchent de la terrestre bordure.

Ingres n'a pas beaucoup parlé. Ce serait une erreur de croire qu'il n'a pas beaucoup pensé. Tout génie est d'esprit et découvre un nouveau monde. Nous voilà maintenant initiés à la peinture, c'est-à-dire à une pensée étrangère à nos paroles, et inexprimable, et même invisible, enfermée qu'elle est dans l'œuvre même.

## II

J'ai encore à dire sur le portrait. Pour commencer je rappelle l'idée hégélienne, que l'essentiel de la peinture c'est le portrait. Cette idée, neuve en son temps, a été depuis amplement vérifiée.

Je veux, après cela, revenir au dessin. J'ai proposé autrefois cette idée que le dessin exclut le portrait. On dira : « Mais qu'est-ce qu'un portrait ? » Et c'est là qu'il faut regarder. Ma première idée était sans nuances ; alors mes meilleurs amis, et habiles justement au dessin, me firent là-dessus une très vive résistance, à laquelle je ne m'attendais pas, et citèrent des exemples parmi lesquels auraient pu se trouver les fameux portraits d'Ingres, à la mine de plomb. En revanche, j'avais raison dans mes analyses du pastel, qui est bien clairement dessiné par le geste, et qui ne peut montrer un seul portrait véritable. Aussi, revenant sur mon idée (l'analyse du dessin), je n'étais pas disposé à l'abandonner ; car il s'agissait de principes, ou, comme j'aime à dire, de concepts. Hors des concepts, je ne puis rien comprendre au tumulte des opinions humaines. Il m'est pourtant resté l'idée d'une transaction ; il fallait nuancer. D'où je vins à considérer deux espèces de portraits, l'un qui est de dessin, et qui retrace fort bien un caractère et des actions. Mais l'autre, le portrait peint, que peut-il ajouter ? Simplement l'histoire. Un caractère est tout ce qu'il est, dans le présent ; l'homme s'est élagué et simplifié, il s'est instruit. Mais il n'en est pas moins vrai que son passé survit dans son caractère. Un vrai portrait peint représente toute une vie superposée à elle-même. Et c'est dans ces nuances de l'âme, qui comprennent non seulement qu'elle est approuvée (le caractère) mais aussi qu'elle est aimée (tout le reste), c'est dans ces nuances de l'âme que triomphe la couleur. Hegel disait qu'avec le portrait la peinture avait pour objet la subjectivité infinie ; je demande excuse pour ces mots barbares qui expriment très bien ce que je crois la plus grande conquête de la peinture. La subjectivité c'est l'ensemble d'une conscience (souvenirs, habitudes, etc.), et on peut la dire infinie par ceci que toute conscience nie sa propre fin, que le fait de conscience implique des droits pour tout l'avenir, en ce sens que tout ce qui a été vrai pour lui est à jamais vrai en lui ; même ses erreurs sont de lui. Le Moi est un être singulier qui enferme en lui sa propre histoire, et qui se prépare à tyranniser l'avenir. Concevez le portrait de Bonaparte jeune homme ; tout y est, le despotisme, la victoire, le couronnement, et tant de jugements, et tant d'actions !

Vous admettez peut-être, ami lecteur, qu'il faut la couleur pour cela. Mais que fait la couleur ? Par la technique, par la superposition des touches, il faut que cette couleur efface le dessin. Trop de choses se passent dans le portrait, la couleur peut les fondre, la ligne ne le peut point. La ligne doit choisir. Aussi dans les beaux dessins (ils abondent dans Ingres), vous remarquerez que la

ligne n'hésite jamais ; elle choisit, et change ainsi le présent et aussi l'avenir du portrait dessiné. Il y a dans la ligne un choix qui engage. Et je suis tenté de donner tout son sens à l'expression probité de l'art. Cela signifie une obligation de l'ordre moral, une sorte de serment. Oui. Qu'est-ce donc que la probité en nous ? C'est quelque chose qui jure de régner sur la nature. Comme la probité est une loi dans la vie, la ligne est une loi dans le portrait. Gare à qui se trompe ; il est condamné aux retouches impossibles. Au lieu que, dans la couleur, la retouche est toujours possible, et mieux encore continuelle par le lent travail qui se fait dans les couleurs. J'ai connu un peintre qui disait souvent, d'une étude ou d'un tableau : « Ce n'est pas assez peint. » C'est qu'alors il n'y trouvait point ce tissu incomparable dont on voudrait dire que toutes les couleurs y sont réunies. J'étais préparé à comprendre cette remarque, ayant fait l'expérience que, par exemple, le vert d'une prairie, qui semble uniforme, se réalise souvent par des retouches continues vert sur vert, sans aucune pensée. J'ai trouvé cette idée dans un esthéticien de valeur, qui voulait expliquer que le principal de la peinture est une retouche d'après l'Oeuvre et non pas d'après le modèle. Cette idée a, je crois, de l'avenir.

Voyez donc à quoi j'aboutis. Le vrai portrait (supposé), le portrait de Talleyrand, est un fait de couleur, une pensée de couleur réalisant l'axiome de Balzac : « Le peintre ne doit méditer que le pinceau à la main. » Et si j'ai pu rassembler ici une lueur de vérité, je conclus que je ne m'intéresse pas aux polémiques sur la couleur. Au reste la nouvelle de Balzac dont il s'agit, offre plus d'un exemple d'une peinture accompagnée de discours (sur la couleur des ombres ; sur le modelé des contours) et finalement Balzac termine par l'épisode dramatique de la Belle Noiseuse. Le peintre qui croit l'avoir achevée découvre d'après les propos des deux autres (Porbus et Poussin) qu'il n'y a rien sur sa toile, sinon une superposition informe de touches, résultant d'un long labeur ; c'est pourquoi il brûle ses toiles et se tue. Ce qui fait comprendre que s'il y a des toiles trop peu peintes, celle-là du moins est trop peinte. Cet excès fait comprendre, il me semble, une des puissances de la peinture. A force de retoucher on détruit, ce qui est bien la perte du dessin.

Par ce développement assez pénible, je fais du moins comprendre comment j'entends que la couleur détruit le dessin, et que je voudrais ne prendre jamais pour une idée de peintre que le mouvement même du pinceau. Rêverie en action et qui fait savoir ce que c'est que l'imagination créatrice et cela par son contraire, l'imagination destructrice.

Il me reste à signaler, à ceux qui prendront la peine d'observer nos admirables photographies, d'y rechercher les traces d'une lutte continuelle entre le dessin et la couleur et qui rendra clair le secret des portraits peints d'Ingres. Toutefois j'avertis que la ligne et la couleur n'y sont pas rangées en bataille. La lutte se fait par parties très petites, et il faut la deviner toujours, car je dirai, après Hegel, que cette lutte indivisible n'est autre qu'une dialectique toujours cachée, et qui se continue dans le tableau même, de façon que les portraits peints d'Ingres prennent réellement de l'âge ; en sorte que le personnage l'emporte sur le dessin de son caractère momentané ; ce qui, à considérer les masses, relèguerait ce portrait dans la foule des assistants. Toutefois le portrait isolé reste mystérieux ; quelquefois j'aperçois que c'est la robe qui fait la revanche de la couleur par un luxe insensé de lignes de couleur dans la draperie ; on ne peut deviner ainsi que la pensée du peintre et non celle du

modèle. Il faut poursuivre encore, jusque dans l'expression du visage, toujours cette même lutte, qui se fait par un genre de modelé, qui, en prétendant retrouver la forme, efface la couleur sous la couleur même, et exprime une âme toute simple, immuable (ce qui convient à la femme et devient parure). Je me borne à indiquer ce moyen d'analyse. Il faut, en somme, il faut toujours, que l'art soit soumis à la nature, et c'est ce qui fait la vie, vie comme suspendue, et qui retient son souffle ; telle est l'idée d'un portrait peint par Ingres ; il est toujours sur le point d'être tout âme, ce qui est un péril. Et pourtant la couleur ici sauve l'être et fait presque exister le dessin. De là une uniformité bien remarquable d'expression entre les portraits d'Ingres. Dans ce qu'on appelle Pensées d'Ingres, rien de tel n'est exprimé ; et, s'il en était autrement, ce serait Ingres en discours, non point Ingres en action. C'est lui-même alors, qui risquerait d'être tout âme. Mais, heureusement, il avait ses passions propres, qui étaient corps et nature, comme toutes les passions. Rien n'est plus caché qu'un peintre. Il faut deviner ce travail effrayant qui ramène sans cesse la réflexion à la retouche, qui doute par le pinceau, qui se force à peindre et repeindre. En dehors de cet art, il n'y a pas beaucoup d'exemples de gouvernement de soi. La peinture est non seulement d'esprit, mais surtout de volonté et de serment à soi. Le peintre fait aisément figure de tyran ; il n'admet ni la discussion ni le conseil. Ainsi pour Ingres. D'où beaucoup d'ennemis. Tel est le prix d'une si belle certitude de soi. Ainsi s'expliquent un long règne et une fidélité des partisans.

Mais je ne dois pas hésiter à conduire l'idée jusqu'au bout. Je m'inspirerai des belles pages de Hegel sur la musique et sur la peinture. La musique, dit-il, est le plus pur des arts, celui qui est le plus près de l'esprit ; puisque nous voyons que cet art refuse toute sorte de matière, non seulement d'espace mais de temps. La musique est sans matière, à ce point que le bruit, seulement identique, le son, est déjà musique et même toute la musique. Par cette vue sommaire sur le plus haut des arts, nous ne pouvons plus méconnaître la peinture, qui, au contraire, doit être mise au premier rang des arts. Car il ne faudrait point croire à une infériorité de la peinture, quand nous la voyons dédaigner le relief, et se contenter de la surface. Là est son triomphe, et alors il apparaît que la peinture ne vise pas au trompe-l'oeil. Les anciens louaient Zeuxis et Apelle comme ayant tous deux su tromper, le premier tromper les hommes par un rideau si bien peint que chacun était tenté de le soulever ; le second tromper les oiseaux par la peinture de raisins que tout oiseau venait becqueter. Les anciens, en cela, se méprenaient sur la peinture, qui, au contraire, n'essaie jamais de tromper, mais plutôt, par la seule surface colorée, prétend nous instruire sur les secrets de l'homme. Pensons ici à ce que devait être le regard d'Ingres peignant un portrait. L'ayant d'abord réduit, par le dessin, à une surface plane, il l'interrogeait alors ; il refusait le signe des reliefs expressifs ; il voulait n'exprimer que par la couleur, sachant par son expérience que la couleur, seulement étalée sur un plan, dépassait de bien loin, en puissance d'expression, le dessin, la gravure, et tous les arts, qui, réduits à la surface plane, prétendraient reconquérir une troisième dimension. Il s'agit ici, pour le peintre, d'une autre ressemblance, la ressemblance non du portrait avec le modèle, mais celle du portrait avec lui-même. Il cherchait donc le secret de son modèle, et l'apparition à ses yeux de son modèle véritable était justement l'expression profonde du modèle, ce que le peintre cherche toujours. Aussi la surface colorée était sur le point de parler en son langage comme elle le devait ; la peinture était alors d'esprit, ou voudrait dire presque musique.

Il est trop clair qu'Ingres et ses contemporains n'avaient point l'idée de la nature morte. Ils n'en avaient pas l'idée, mais ils en avaient la pratique, par la puissance d'expression qu'ils trouvaient aux plis d'une robe. C'est par une vue profonde sur la peinture qu'Hegel parle alors de la nature morte, comme d'un genre non négligeable ; mais c'est trop peu dire, comme de la peinture en soi, chose que les modernes comprennent à présent. Et le plus beau c'est que, dans ce même passage, Hegel, analysant cette beauté que peut avoir une simple couleur réduite à elle-même, la nomme pureté. Nul doute que cette expression étonnante ne convienne aux plus fameux portraits d'Ingres, car la pudeur est en tous, et c'est le miracle propre à Ingres d'avoir évoqué alors et même fixé un sentiment qu'on n'attendait point. Ici, cet homme plein d'autorité gouverne son modèle, et nous-mêmes, spectateurs, il nous forme, et marque ainsi un très grand moment de la peinture. Ces remarques, que le lecteur suivra aisément, j'espère, nous font comprendre ce que peut être une décadence de la peinture, malgré le talent qui se marque par la composition et le dessin. Mais le génie du peintre s'en tient à la couleur et à la couleur seule : c'est par la couleur que l'esquisse devient œuvre, et efface l'apparence par une réalité propre à la couleur. On retiendra qu'Ingres, ce peintre de génie, ne pouvait pas aimer médiocrement la peinture et ne s'exprimait qu'en peinture, dépassant ainsi littérature, psychologie et autres vaines ambitions. On peut donc dire qu'après Ingres la peinture ne pouvait plus oublier sa haute destination. Je pense que cela suffit pour éclairer la polémique entre la couleur et le dessin ; car cette opposition est dans tout peintre, et fait le peintre, en l'obligeant à la surmonter. Bien longtemps, on essaiera de résister à ce maître exigeant. Ingres serait inexplicable, si, faisant à mon tour le portrait d'Ingres, je n'entrais un peu plus dans les consciences de ces sortes de rois qui nous disent : « Voilà comme je vous veux, donc vous êtes ainsi. » Cette empreinte du pouvoir reste marquée sur ces modèles ; ils ont obéi et ils ont l'ordre d'être contents. « Nous voulons bien, disent tous ces regards, mais nous gardons aussi le droit de nous moquer aussi du maître. »

### III

Je suis amené tout naturellement à traiter du nu, c'est-à-dire de la pudeur. Je dois suivre encore cette idée, car elle est bien de mon sujet. Autrefois, j'ai osé traiter d'un sujet redoutable, non pas en soi, mais parce qu'on y rencontre la plus parfaite hypocrisie. J'avais soutenu, par des raisons que le lecteur devinera, que le portrait nu était une impossibilité. Jugez, si je viens droit à Ingres, qui a osé de tels portraits. J'ai signalé plus haut, comme lieu de conflits, le tableau des Ambassadeurs d'Agamemnon. J'y reviens volontiers ; il y a déjà longtemps que j'ai lu dans l'Iliade ce beau récit, où l'on voit qu'Achille danse pendant que Patrocle joue de la lyre ; manière éclatante d'oublier les soucis de ses compagnons d'armes. Dans cette scène que j'ai trouvée, en image, aussi parfaite que je la désirais, les nus sont des portraits et expressifs. Reportons-nous aux portraits nus d'Ingres. On lit au visage une expression qui équivaut à peu près au refus d'expression. Que disent-ils ? Nous retrouvons dans tous ces yeux l'expression uniforme d'une négation, d'une indignation, dirais-je presque. Ces yeux refusent d'être spectateurs, et aussi d'être spectacle (car c'est là,

la double merveille des yeux). Cette sorte de viol qu'on leur fait subir, témoigne même contre la Providence ; et l'on tirerait aisément de là une preuve anti-ontologique, une preuve que Dieu n'existe pas. Je vois paraître cette étrange théologie dans le célèbre Partage de Midi, de Claudel, aujourd'hui loué par toute la critique. Car cette femme terrible sait bien dire des choses comme celles-ci : « Si je suis belle, ce n'est pas ma faute. » « Si la femme a été faite comme elle est, c'est bien pour troubler l'homme le désarmer, l'importuner. Il faut bien que la femme fasse ce pour quoi elle a été faite... » Il faut donc pardonner à la femme. Mais alors comment pardonner à Dieu ? Il se trouve cette violence à la fin du Partage. Or je cherche l'humain là-dedans. Et je ne trouve que l'inhumain. Il est clair que l'auteur s'étonne de sa propre création. Or cela me paraît faible et hypocrite. S'il est un parti que nous devons prendre c'est de voir l'humanité comme elle est, sans quoi la connaissance de soi n'a point de sens ; ni de franchise. Puisque Claudel pardonne à Dieu (c'est son état de catholique) voici alors le dernier article de la doctrine jésuitique. Je ne prends pas en mal ce mot qui n'est au fond qu'un immense pardon à l'homme et à la femme, dernier refuge aussi contre l'orgueil. J'admets cette vue de l'humain, et je crois qu'elle ne dépeint pas mal un homme comme Ingres.

Sur la question de la pudeur féminine, qui est posée dans tout atelier, il passe vite, j'imagine, il trouve que c'est peu de chose en regard des grands intérêts de l'art. Remarquez que, dans la nouvelle plus haut citée, Balzac pose directement le problème du modèle nu, puisque nous voyons la maîtresse de Poussin se résigner avec larmes à poser devant Frenhofer, pour l'achèvement de La belle Noiseuse. Et Balzac se satisfait, comme tant d'autres, des raisons qui font la pudeur si petite devant la gloire de l'art et l'intérêt de toute la civilisation. Vous trouverez cette philosophie très librement exprimée dans Un chef-d'œuvre inconnu.

Faut-il se faire jésuite, je veux dire faut-il sacrifier l'idéal au fait ? J'aime à citer, sur cette question (qui est celle de la Révolution) le mot que m'a dit finalement mon ami le Syndiqué. Il a laissé éclater une opinion (un sentiment) qui m'a transpercé. Voici ce qu'il m'a dit : « Oui ! Vous autres intellectuels, vous ne considérez que la Vérité. Eh bien ! Continuez puisque c'est votre rôle. Pour nous syndiqués nous voulons d'abord la justice. Nous nous en chargeons ; mais nous savons très bien que la Vérité est plus forte que la justice. » Devons-nous tout sacrifier à justice ? Sommes-nous donc si parfaits ? Je ne le crois pas et il s'agit de se prendre comme on est.

La Vérité est plus forte que la Justice ! Voyez comment la preuve contre Dieu se tourne pour finir en une preuve pour Dieu. Moins bon qu'on ne croyait ? Mais il ne nous a rien été dit. L'erreur fut d'estimer la Justice supérieure à la puissance. La puissance est l'Attribut premier de toute divinité. Il faut a un sens de force.

Ainsi va Ingres d'un tableau à un autre, poussé par les Dieux. C'est un ami du gouvernement comme on le voit dans ses Pensées. C'est pourquoi, parmi toutes ces femmes, il ne trouva pas, autant qu'on sait, une seule aventure. Il n'était pas homme à ne pas craindre cette pudeur qu'il représentait à vif. Il fut bon époux. Cela répond-t-il à tout ? Le syndiqué répète : « La Vérité est plus forte que la justice. »

Oui. Mais la Vérité du mariage est-elle acceptable ? Balzac a posé la question, une fois, dans une longue nouvelle qui a pour titre Honorine, et qu'on ne peut lire sans une sorte de terreur. Car cette Honorine en mourra, de ce problème ; et le comte Octave, le mari, n'est guère moins que mort. Camille Maupin demande à son sujet : « Connaît-il sa position d'assassin ? »

J'ai toujours pensé que Balzac est plus qu'un romancier et plutôt une sorte de voyant. Lui aussi écrivait, écrivait ; de même que Ingres peignait, peignait. Et tous deux ont exprimé des choses à ne pas dire. C'est à prendre ou à laisser.

La solution religieuse, celle de Claudel, a quelque chose de violent ; c'est pourquoi le parti opposé est révolutionnaire. Tel est le drame de la conscience : il faut être révolutionnaire ; et c'est pourquoi on ne veut point l'être. Comprenez-vous enfin Pudeur contre Impudeur, et la même fureur des deux ? Tel est le regard nu.

## IV

J'arrive naturellement à la composition qui est si bien de mon sujet. La Composition, c'est le Dessin même. Celui qui trace une ligne commence par finir. J'entends qu'il veut savoir où il va, ce qui est composer. Parmi les pensées d'Ingres, j'ai trouvé ce conseil à ses élèves : « Une petite demi-figure de trop peut gâter une grande composition. »

Tous les tableaux d'Ingres sont des exemples de composition. Les parties sont gouvernées par le tout. Nous avons remarqué déjà qu'Ingres était doué pour gouverner. Aussi aimait-il la lutte et la victoire ; et nous le voyons, dans ses Pensées, triompher sans modération d'un rival mort avant lui.

Cette sorte d'impérialisme tient à la couleur. Car si, d'un côté, comme on l'a vu, le dessin gagne sur la couleur, on ne peut pas ne pas voir que la couleur réagit en recouvrant le dessin, comme il est évident dans la bordure humaine des tableaux. J'ai dit qu'une des Pensées les plus étonnantes d'Ingres, était que la couleur ne doit pas être posée le long du contour, mais sur le contour. Ici nous trouvons l'aveu que la couleur détruit le contour par un modelé de lumière et d'ombre (l'ombre étant toujours couleur). Nous surprenons ici le peintre « méditant, le pinceau à la main ». Car il pense ce qu'il fait et il ne pense rien d'autre. Voilà en quel sens il y a plus de pensées dans ses grands tableaux que dans ses portraits. Seules ces foules sont égales au problème qui est toujours au fond de représenter la société à elle-même en y faisant la part de l'Idéal, qui gouverne par la ligne, et du réel, qui résiste par le volume. Cette opposition se retrouve dans tous les portraits de cérémonie ; on surprend alors tout le travail du pinceau qui dessine et du pinceau qui touche et recouvre. Vous trouverez dans les détails grossis deux mains qui sont bien éloquentes, car elles sont comme détruites par le modelé, mais la ligne y triomphe encore. Ce sont des conversations du peintre avec lui-même.

Mais enfin, à quelle conclusion vais-je ? Le lecteur remarquera que, dès le commencement et toujours, je vais de conclusion en conclusion, de façon que j'efface sans cesse quelque chose, je veux dire le contour de l'idée, toujours trop abstrait. J'ai voulu, autant que les mots le permettent, faire le portrait

peint du peintre. Il se peut qu'un portrait d'âme ne soit jamais fini. Un des bienfaits de la réflexion est de voir s'ouvrir le progrès et de ne pas le craindre.

Est-il vrai, comme on l'a dit, que l'impressionnisme soit une victoire de la couleur, et que le cubisme soit une sorte de retour à Ingres sous le commandement du dessin ? je n'ai point de goût et je n'ai point de preuves pour ces généralisations hardies. Je veux seulement m'être préparé à les comprendre. Et cette philosophie de l'art est aussi, comme on l'a entrevu en passant, une philosophie de l'action, car l'action (qui est politique) ne change guère qu'en recommençant toujours son pénible modelé. Je pense avoir cheminé faisant assez rendu hommage au grand art de la peinture et à la fois à toutes les pensées sans paroles, qui sont si précieuses. Car il y a une sorte de lutte aussi entre la parole et la pensée, ou, si l'on veut entre la pensée et le sentiment. D'où je ne tire point qu'il faut être tout sentiment. Pascal l'a dit : « Ni ange ni bête », et notre ami Maurois en a fait le titre d'un roman que j'aime beaucoup, peut-être parce qu'il a plus de couleur que de dessin.

Me voilà revenu à la critique littéraire, qui fut toujours mes amours. Mon idée, comme j'ai dit souvent, est de réintégrer la prose dans les Beaux-Arts. Je ne veux point dire la prose du critique d'art. Non. Mais la prose qui est elle-même peinture à sa manière comme on voit dans Stendhal, dans Chateaubriand, dans Proust, et, pour notre plaisir, en beaucoup d'autres. J'ose dire à ce sujet que la peinture a beaucoup agi sur le style des écrivains ; il s'agit toujours de recouvrir un contour. Le bonheur d'écrire est là : et le bonheur de peindre aussi.

je me souviens que, quand je commençais quelque pochade, c'était d'abord assez beau mais cela ne durait pas longtemps. Le bon ami qui fumait sa pipe à mes côtés n'arrivait pas, hélas ! à m'empêcher de perfectionner mon travail. Il est probable que je détruisais quelques contours. Le mieux était, il me semble, quand je n'avais pas de contour à détruire. Je me sentais alors impressionniste, mais je ne le restais pas. Pourquoi rester ? Nous sommes nés pour le mouvement. Notre vie est ouverte sur de grands espaces.

Alain, Humanités (1946)

# Chapitre XIV

---

*F.-X. Roussel*

[Retour à la table des matières](#)

**K.-X. Roussel** (date du manuscrit : novembre 1946), écrit à la demande de Mme de Waard, amie du peintre, pour servir d'introduction à un album de lithographies de K.-X. ROUSSEL : Les Églogues de Virgile. L'album ne parut point. Le texte d'ALAIN a été publié dans le Mercure de France. [Maurice SAVIN]

J'ai fort peu connu K.-X. Roussel. Quand je le vis pour la première fois, c'était sur mon palier de la rue de Rennes. Il me conta que le jury du prix de Littérature des peintres, dont il était membre, avait voté un prix de 10 000 francs pour l'Eupalinos de Paul Valéry. Ce détail donne la date de ma première entrevue avec K.-X. Roussel. Il ajouta que lui et deux ou trois autres avaient donné leurs voix au Système des Beaux-Arts. Certes le choix de l'Eupalinos était bon ; je crois encore maintenant que le Système des Beaux-Arts avait de l'importance, mais mon ignorance au sujet des peintres modernes était totale ; et j'en fus bien embarrassé. K.-X. Roussel me nomma Bonnard et Vuillard ; mais je ne les connaissais pas. Tel est l'inconvénient d'aller à la guerre. Mon capitaine était un peintre moderne ; mais il avait vécu dans sa province et ignorait lui aussi les peintres modernes. Il s'arrêtait à Cézanne, ce qui ne nous empêchait pas de discuter furieusement de peinture. Mais je ne savais toujours pas ce que K.-X. Roussel avait fait en peinture. Il fut amical et

tout simple. C'était un visage de Dieu le père ; avec des bons yeux, mais non sans sincérité.

Il travaillait beaucoup ; il ne put me donner rendez-vous à sa banlieue de L'Étang-la-Ville. Par un hasard heureux je le rencontrai dans le train de Saint-Germain-en-Laye ; mais cela ne valait pas un moment d'atelier. Ce furent des bavardages, d'ailleurs agréables ; il était, autant que moi, pacifiste et il l'est resté.

Je fus obligé de chercher des informations dans mes amis. Je n'en trouvai guère ; c'étaient des éloges. On me disait qu'il était certainement « un petit maître de notre temps », qu'il peignait la nature et qu'il y mêlait des nus. Je me battais alors contre les conceptions élémentaires de l'art. Je fus longtemps avant de pouvoir soutenir le Système des Beaux-Arts, qui restait dans le ciel de la philosophie, et dont l'audace m'effrayait. Une fois j'allai à une exposition de K.-X. Roussel. Je fus ravi des paysages et j'étudiais sérieusement des nus d'atelier. Les temps difficiles vinrent ; je déjeunai une fois avec K.-X. Roussel et avec d'autres gens très bien chez la finance ; je nommais ces déjeuners « des déjeuners d'astronomes » ; j'y rencontrai Valéry et Léon-Paul Fargue. Je tirai de K.-X. Roussel des déclarations enthousiastes sur Claude Monnet. Je connus que c'était un noble artiste. Mais je restais incompetent. La guerre finit et recommença ; je vis quelques expositions, mais très classiques. De nouveau, K.-X. Roussel me fit connaître O. M..., ancien combattant allemand, qui s'empara de moi à un dîner mémorable, et jura qu'il ferait traduire mes œuvres en allemand et qu'il me ferait gagner de l'argent. Je le voulais bien, mais O. M... était aussi oublieux qu'enthousiaste, et le résultat fut une traduction en allemand des Idées et âges, par une femme allemande, dont le mari est encore maintenant parmi mes bons et fidèles amis. Le dîner se termina en auto. Nous revînmes au Vésinet vers le matin ; K.-X. Roussel parla de O. M... plutôt que de lui-même, et cela ne m'avança guère dans la connaissance de la peinture moderne. Avec nous était une femme qui me sembla Hollandaise et dévouée à Roussel, peut-être à O. M... aussi.

Cette dame se fit connaître quelques années plus tard. C'était Mme de Waard, et elle habitait L'Étang-la-Ville. Elle m'apprit la mort de Roussel, elle m'apporta de magnifiques lithographies de lui, et, j'eus enfin une idée de ses œuvres. Après cela écrire sur lui est une entreprise qui ne va pas sans risque, mais j'ai toujours risqué... J'ai toujours promis et quelquefois tenu. Mais voilà assez de préambule. Le fait, c'est que K.-X. Roussel fit des lithographies pour les Églogues de Virgile, et qu'il les fit la nuit, sans aucun modèle, ce qui troubla fort les idées que j'essayais de me faire de la peinture. Il est vrai que j'avais profondément réfléchi à l'imagination, et ces œuvres furent pour moi l'occasion d'entrevoir l'invention, la composition et choses de ce genre qui me paraissaient très mystérieuses.

On voudra bien considérer que pendant peut-être dix ans <sup>1</sup>, je fis moi-même de la peinture de paysage et surtout des marines. J'en ai encore peut-être un cent dans le lieu où j'écris. Je n'ai donc pas le droit de dire que je ne connais rien à la peinture.

<sup>1</sup> En fait, Alain s'est mis à la peinture aux environs de 1893, et, depuis lors, ne cessa de pratiquer.

De Waroquier, qui certes s'y connaît, dit que mes peintures « sont de la véritable peinture » et Mme de Waard, elle-même artiste, m'a dit la même chose. Là-dessus je ne crois rien, et je vois très bien mes défauts de peintre. Voilà ce que c'est que d'essayer de tout. Il m'est arrivé la même chose pour la musique, que j'ai fini par savoir, sans avoir pu me faire connaître sinon de quelques amis très indulgents. Au sujet de l'architecture, j'ai traité très largement des jardins ; et ici encore j'ai pratiqué. J'ai créé un petit jardin qui n'est pas laid. Je rassemble tous les renseignements afin de me faire pardonner d'écrire sur ce que j'ignore. Je renvoie aussi à des Entretiens chez le sculpteur. Ces idées me vinrent pendant qu'on sculptait mon buste. Voilà d'où je sais tout ce que je sais. Mais, quant à la peinture, je suis devant un mystère impénétrable. Cet art me semble impossible ; j'ai commencé maintes fois des Entretiens chez le peintre sans réussir rien d'avouable. Je m'en tiens à quelques paradoxes sur la peinture. Étant jeune, j'avais résolu de répondre à Pascal «(Quelle vanité que la peinture », etc.), et, dans mon esprit, j'y avais répondu. Mais quant à la connaissance de la peinture, que j'admire chez les critiques, connaissance des écoles et du style des maîtres, etc., je suis toujours nul comme j'étais au temps où K.-X. Roussel frappa à ma porte.

Je dois pourtant reconnaître une expérience que je fis à la guerre. Je couvrais les murs de dessin. Je me trouvai une boîte de couleurs en bâtons, et j'entrepris de peindre ainsi à sec sur un bois d'horloge. L'entreprise était folle. Mes couleurs solides ne prenaient pas sur le bois. Je m'obstinaï. Je peignais Adam et Ève et le serpent entre eux ; ces figures naquirent d'elles-mêmes ; c'était rugueux et dans le genre des Primitifs ; un jour, le capitaine vit cette chose et prétendit me l'acheter ; je la lui donnai ; elle a dû périr dans un bombardement. Voilà mon seul succès en peinture. Tout en travaillant avec de mauvais matériaux, j'appris alors beaucoup ; car la peinture est toujours difficile en ce sens-là, et il faut qu'elle le soit, car la peinture bien léchée fait horreur.

En regardant les lithographies de K.-X. Roussel, je m'enthousiasmai et fort imprudemment je m'engageai à écrire quelque chose là-dessus. Je le dois au souvenir de cet excellent ami. Il faut dire que les études que j'ai lues sur les peintres modernes m'ont donné du courage. Une fois de plus, je passerai pour avoir une bonne opinion de moi ; alors que surtout j'ai mauvaise opinion des autres. Le lecteur dira que c'est du bavardage ; et il n'aura pas tort. Il m'est toujours difficile de commencer et il m'est trop facile de bavarder.

Je reviens aux lithographies ; j'y trouve des dessins d'ornement, chose dont je n'avais pas idée. Après cela, je remarque :

1° Que ces ornements sont tous pris de la nature, oui, même la forme humaine en K.-X. Roussel a l'air de sortir de la forme des arbres et du terrain par une plastique légèrement déformante. Ici se trouve l'imagination, toujours prise dans la perception, et toujours guidée par le geste humain, merveilleusement apte à exprimer la forme humaine.

2° Que ces formes vivantes ne sont pas aisément visibles. C'est à force de regarder qu'on les fait surgir. Il y a dans les lithographies pour Virgile, telle Étude où les terrains sont immenses et merveilleusement traités. Un jour

j'aperçus au premier plan la forme d'un chien ; dans la suite ce chien m'apparut et fit partie du tableau. Je suppose que K.-X. Roussel souvent en travaillant des arbres et des terrains découvrit, lui aussi, dans son dessin des formes humaines, des moutons, des chiens. En cela il ne faisait que percevoir son œuvre, son geste fixé.

3° Ce qui est commun à tous ces dessins grands ou petits, c'est l'immensité. Les terrains se prolongent jusqu'à l'horizon. Quelquefois c'est un croissant de lune qui creuse le ciel. L'exécution est infallible, et on arrive toujours à penser que c'est de la peinture. Aussi on ne manque pas de deviner des tons dans le blanc et noir. Le dessinateur s'affirme comme peintre ; et cela aisément et sans effort, par un jeu merveilleux qui mêle et confond les formes et tout d'un coup fait paraître un homme assis là où nous cherchions un arbre. Je suppose que ce continuel mouvement de découvrir est ce qui donne la vie à toutes les formes, et l'ampleur à l'espace. Je crois voir clairement ce qu'il aurait fait s'il avait eu des couleurs. Au reste, je ne l'imagine pas prenant le pinceau. Je crois plutôt qu'il peindrait avec le doigt et que le même mouvement qui donnerait le modelé donnerait aussi la couleur. De manière que, dans cet art, ce n'est point la forme qui reçoit la couleur ; mais plutôt couleur et forme naissent ensemble. Et voilà en quel sens la couleur adhère à la forme. Ceux qui ont essayé de peindre ont remarqué que la couleur ne s'attache pas aisément à la surface. Ce que le maître de peinture exprime quelquefois en disant que le coup de pinceau doit avoir la forme de l'objet. Cet art passionné qui tond les formes, je le découvre sans peine dans ces dessins modelés où manque la ligne, cette substance du dessin. Il m'est arrivé de définir le dessin par la ligne, mais c'est trop loin de la chose, la ligne n'est nulle part, ni dans l'objet, ni dans le sujet ; la ligne naturelle est plutôt la bordure d'une nappe de couleur tracée en mouvement.

J'ai entendu K.-X. Roussel, à ce déjeuner d'astronomes, parler des mouvements du peintre (par exemple, dans Monnet) comme d'une danse élégamment balancée. C'est pourquoi j'imagine aisément le travail de K.-X. Roussel comme réglé par une politesse. Sûrement en toute œuvre de forme il y a un refus de forcer la forme, une précaution pleine de pudeur à la saisir. On ne pourra copier un peintre sans retrouver son mouvement et souvent son refus de créer, qui fut une ombre puissante. J'ai trouvé dans Balzac, à propos de Bridau le peintre, cette idée qu'un peintre qui fait des copies doit découvrir le style des maîtres, et s'en inspirer à son tour pour inventer des formes. Je n'ai admis que tardivement l'idée que le peintre puisse travailler sans modèle. Cette idée est mise en action plus d'une fois par Balzac soit dans son histoire d'un mauvais peintre (Pierre Grassou) soit souvent dans son étude très poussée qui a pour titre Un chef-d'œuvre inconnu ; dans cette dernière étude, on voit, on le suppose, un grand peintre, Frenhöffer, corriger le tableau de Porbus devant Poussin, et qui substitue un travail d'esprit à la simple observation. Je crois que la retouche est toute la peinture, c'est-à-dire que l'effet de la retouche (faite selon l'art) est de faire apercevoir dans le tableau même ce que l'on cherchait. D'après cela, le travail du peintre consisterait à faire une étude simplifiée, et à la laisser dormir longtemps jusqu'à ce qu'en la contemplant, le peintre soit porté à la retouche, c'est-à-dire à travailler en prenant comme modèle son œuvre elle-même.

J'ai su par Mme de Waard que K.-X. Roussel essayait bien des fois ses tableaux d'ornement de façon qu'il faisait sa toile de dix toiles ou plus. On peut alors comprendre qu'un peintre de paysage continue son travail dans son atelier. Et c'est ce qui explique qu'un tableau apparaisse comme fait, comme une chose nouvelle qui tirera son être d'elle-même.

Copier n'est donc pas une petite chose et permet de prendre leçon des grands maîtres. Ce genre d'imitation explique les écoles, et comment l'élève fait d'abord des faux Corot, des faux Degas, et qu'en cela il s'approche du vrai. On m'a conté que le père Corot travaillant près d'Alençon montrait à ses élèves ce que c'était qu'un saule vu par Corot. Ce que le disciple n'arrivait pas à voir dans le saule réel, il le voyait quelquefois dans le saule peint par Corot.

\*  
\* \*

J'ai relu ce qui précède. Que puis-je en faire par retouches ? Il faut reprendre ce qu'on a fait et ce que je veux reprendre, par un redoublement de réflexion, c'est cette idée même que, dans la retouche, le modèle de l'œuvre finit par être l'œuvre elle-même. Je m'étais jeté sur cette idée dans le Système des Beaux-Arts, je l'avais trouvée en considérant de près le travail de l'artiste qui sculpte des racines. Il est clair que le modèle, c'est alors ce que la racine a l'air d'être à des moments ; inventer, c'est alors continuer. Je suis assuré que cette copie de soi est l'étoffe de tous les arts, et que notamment la sculpture a dû commencer par achever des rochers comme on en voit à la mer, qui sont nommés la jument ou le Moine justement parce qu'ils ont quelquefois l'air de proposer de telles formes. J'avoue que dans la peinture on perd la trace de cet art de continuer. Sans doute il est profondément caché dans le détail, auquel souvent le peintre n'a seulement pas pensé. C'est ainsi, par une retouche presque immobile, que la couleur se forme et devient substance. Autrement on ne sait que dire d'une prairie de Corot, qui ressemble si bien à une prairie. Il est clair que du vert étalé ne fait jamais cet effet là, et que ce secret est dans une recherche qui se fait sur la toile même, et qui attend le hasard. J'ai trouvé dans Balzac (Un chef-d'œuvre inconnu) cette sorte d'axiome que « le peintre ne doit méditer que les brosses à la main ». On trouve peu de tels axiomes dans les auteurs, et cela fait comprendre la difficulté d'écrire sur la peinture. On nomme modelage ce travail sur la pâte colorée ; cela n'avance pas beaucoup ; c'est justement une retouche, qui nous approche du vrai. Car, comme je disais plus haut, la recherche de la forme et la recherche de la couleur se font ensemble dans le même geste, et le travail revient à essayer ce qu'on peut faire d'une première esquisse. Comme je suivais cette idée, il arriva, par un hasard heureux, que S. V... vint me montrer le portrait d'une abbesse qui au premier regard me parut un chef-d'œuvre. Cette jeune fille qui est un très grand peintre a des idées sur l'usage qu'il faut faire du modèle. Toute idée d'expression est alors effacée, et le portrait est exécuté tout à fait à la façon de la nature morte. J'ai vu des natures mortes de Roussel, et il est clair pour moi qu'il tuait ses modèles (si je puis ainsi dire) et les représentait plus morts qu'ils n'avaient jamais été. Comme nous parlions là-dessus, S. V... et moi, il nous arriva de dire que le secret des natures mortes est plus caché, et certainement essentiel à la peinture. Hegel s'est étonné des natures mortes et a dit là-dessus quelque

chose de presque impénétrable. Il a vu que cette couleur était inventée et inhérente au modèle seulement dans l'œuvre, et bien mieux que cette couleur vraie était la pureté même. Je me garde souvent d'expliquer Hegel ; c'est à lui bien plutôt de m'expliquer les pensées que je lui dois. Je me contente de cet autre axiome, c'est que toute belle et expressive peinture est une nature morte. Mon sculpteur m'avait dit au sujet d'une tête dans le style égyptien qu'il me montrait, que l'art des sculpteurs égyptiens consistait à traiter la tête humaine comme une nature morte, et cela m'avait rendu compte de cette expression des têtes égyptiennes, qui consiste à ne rien exprimer. Je dirai, en brouillant les tons, que pour moi ce refus d'exprimer est une pensée.

Me voilà loin de K.-X. Roussel ? Non pas, car ce que j'ai remarqué, dans son travail plastique, c'est une indifférence à l'expression qui allait jusqu'à oublier la forme, entendez découvrir une forme dans une autre, dont vous trouverez autant d'exemples que vous voudrez dans les reproductions de K.-X. Roussel que l'on va éditer et dont j'ai des exemples dans les lithographies pour la Première Églogue. On croit comprendre alors que l'expression d'une forme vient de ce qu'elle semble une autre forme ; c'est comme une apparition de dieu païen. Car on sait que les dieux d'Homère allaient et venaient parmi les hommes, non pas déguisés (non pas même !) mais en tout semblables à tel homme, à tel mendiant, à tel guerrier. Et ce merveilleux travail de deviner des dieux, alla jusqu'au moment où la doctrine chrétienne obligea à deviner l'homme dans la forme humaine. J'ai bien des fois cité ce mot de Châteaubriand dans Les martyrs. On demande à Eudore qui vient de donner son manteau à un mendiant : « Tu as cru sans doute que c'était un dieu ? » « Non, dit-il ; j'ai cru seulement que c'était un homme. » Ce choc du miracle est le choc de l'art. Une chose tout à coup en exprime une autre ; toute la poésie est en métaphore ; et cette idée, je la dois à Paul Valéry, qui disait que la poésie descriptive était impossible. Selon lui toute expression était indirecte, et, dans la poésie, ce qui est dit n'est jamais ce qui est dit ; tout signifie quelque chose d'autre. Considérez seulement Narcisse, il signifie quelque chose d'autre ; et la source aussi et, miracle, l'écho aussi. (L'écho redit pire ... ), et le poète aperçoit soudain dans ce jeu sonore, le mystère de la rime.

Je conduis mon lecteur dans les mystères de tout art. C'est ma seule chance d'apercevoir dans la peinture (justement) autre chose que ce qu'elle est ; mais autre chose d'inhérent à elle, qui la recouvre, et qui fait que le portrait vous parle. On aperçoit ici ce que c'est que la ressemblance, et comment un portrait apparaît ressemblant sans que l'on ait connu l'original. Il faut convenir alors que la peinture est occupante et tient toute la pensée, ce qui explique une certaine naïveté des peintres, et qu'ils soient créateurs et honorés comme des dieux. Après cela, quand vous voulez expliquer en quoi ils sont grands, vous êtes bien embarrassé. Je dois dire qu'on n'est pas moins embarrassé pour le poète ; et peut-être encore plus pour le prosateur.

Mais il y a une introduction que je ne veux pas négliger. Assurément, le théâtre est la clef de presque tous les arts, et il faut bien remarquer que le théâtre est une apparence en mouvement, c'est-à-dire un prodigieux mensonge. Tout au théâtre est un Avoir l'air. L'acteur produit une apparence qui n'est pas lui, mais par une complication qui est dans la nature de cet art, le grand acteur reparait dans le personnage et se montre lui-même. Le décor n'est aussi qu'une apparence. Le ciel a seulement l'air d'un ciel, etc. Les maisons,

les palais sont des apparences, prises comme telles, car le public veut bien être trompé. La pièce de théâtre est comme une peinture en action, avec cette puissance de plus qu'elle rassemble les spectateurs et les force à voir le même moment, ce qui donne lieu à une contagion d'admiration. Il est donc compris qu'il y a un style de la peinture et que l'apparence peinte donne un effet de présence qu'un acteur ou un homme ne donnerait pas. Le mystère de la peinture c'est le mystère de l'imagination même. Comme l'a dit Léonard, elle s'exerce dans la perception des crevasses et des fentes dans les vieux murs. Quelquefois alors je vois une face humaine, mais, si je regarde plus près, je ne trouve jamais que telle fissure ou telle crevasse. Ainsi tout le détail de la vue est capable de signifier autre chose que soi. L'art de la peinture consiste à faire, par une esquisse, que de tels signes existent et, à partir de là, il en cherche la signification. Il y a donc plus dans l'esquisse que dans le modèle, et le jeu des retouches consiste à confirmer les signes sans les faire disparaître. Voilà du moins ce que j'aperçois maintenant dans mon difficile sujet. D'autant que K.-X. Roussel était maître en cette magie de trouver toujours quelque autre forme dans la première forme, en sorte que, même s'il brouillait les tons, c'est alors que tout vivait, que tout remuait, et que le monde lui parlait. Ce qu'on voit clairement dans ses lithographies, et qu'on trouve aussi dans les reproductions gravées. On comprend alors un peu ce que c'est que le génie du peintre, et comment il invente en ayant l'air de copier, enfin comment il donne de l'esprit à tout, même aux surfaces si assurées des natures mortes ; et ces natures-mortes sont, à leur tour, modèles d'un monde où tout est mort, et qui crée de l'esprit, si l'on peut dire. La violence d'un grand portrait est inexplicable si on ne tient pas compte du modèle invisible qui se présente dans l'œuvre même, et la fait vivante. Je viens de jeter un regard sur mon jardin ; ce n'était pas un jardin, c'était une mosaïque inerte ; alors j'ai interrogé cet étrange spectacle ; alors mon jardin est né instantanément, il a pris corps ; il a signifié mille choses, c'est-à-dire que j'ai changé l'imagination en souvenir. Tel est ce qu'on pourrait appeler le sursaut de la conscience de soi. On comprend pourquoi le peintre s'enfonce dans sa peinture ; on comprend les lettres de Cézanne et les étranges discours de Degas. On dira peut-être qu'il n'est point tant nécessaire de comprendre. « Si j'étais rossignol, dit Marc-Aurèle, je chanterais. » Ainsi j'ai chanté à ma manière, et j'ai fait hommage au Maître, ce que je voulais.

Fin de la présente édition, 1960.