

## RÉFLEXIONS SUR LA CRÉATION ARTISTIQUE SELON ALAIN<sup>1</sup>

Georges Canguilhem

La beauté se tient aux frontières de la nature et de l'artifice. D'un côté elle se découvre par l'observation attentive, parfois émerveillée, de ce que nous n'avons pas créé et qui s'offre à notre perception – beauté *naturelle*. D'un autre côté elle émerge par certains de nos ouvrages, à des degrés et sous des modalités très variés qui ont toutefois en commun d'impliquer un certain travail, celui des mains, du corps tout entier, de l'esprit – beauté *artistique*. Ce qui retient l'attention d'Alain dans son *Système des beaux-arts* c'est l'importance déterminante du métier artisanal ou artistique, sans lequel la beauté resterait fragment imaginé et fugace, sans posséder jamais la matérialité durable d'une œuvre. Raison pour laquelle il ne va pas de soi d'associer la beauté au dynamisme d'une imagination estimée – trop vite ? – créatrice.

C onsciemment ou non, l'idée que l'homme se fait de son pouvoir poétique répond à l'idée qu'il se fait de la création du monde et à la solution qu'il donne au problème de l'origine radicale des choses. Si la notion de création est équivoque, ontologique et esthétique, elle ne l'est ni par hasard, ni par confusion. Dès que l'homme se met à trouver le monde excentrique, hors des gonds, ou inquiétant, dès qu'il se demande : « Comment ces choses sont-elles possibles ? », dès qu'il confronte ce qu'il lui est donné de percevoir à ce qu'il pourrait lui-même concevoir, c'est-à-dire enfanter, il donne naissance simultanément à deux problèmes, celui de la création et celui de ses créations.

Or, c'est un fait historique, né à la rencontre du monde hellénique et du monde judéo-chrétien, que la réflexion philosophique sur la fonction artistique

■ 1. Cet article est paru dans le n° 69 des *Cahiers philosophiques* de décembre 1996. Il reproduit le texte d'un essai publié dans la *Revue de métaphysique et de morale* (Paris, n° 2, 1952).

est traditionnellement séduite par le prestige d'une conception intellectualiste de l'activité démiurgique, conception que même le dogme chrétien de la création *ex nihilo* s'est trouvé comme contraint d'intégrer. Si le Dieu de Descartes crée des créatures sans préméditation, sans une contemplation d'essences ou d'archétypes auxquels l'exécution se référerait comme à un canon, c'est vraiment un Dieu assez insolite dans le panthéon des idées de Dieu. *Le Timée*, à bien regarder, continue de hanter les théologies occidentales, incertaines à décider si la création du monde pose un problème d'origine et de dépendance, ou de destination et d'organisation, ou bien les deux. C'est au point, que Kant peut affirmer dans la *Critique du jugement*, qu'une théologie couronne nécessairement une téléologie (§ 75).

Or, la conception platonicienne de la démiurgie entraîne deux conséquences concernant les rapports du faire au savoir et de l'œuvre au modèle. D'une part, le Socrate des Dialogues méprise les artisans incapables de rendre compte de ce qu'ils font, aussi bien que les poètes aliénés dans l'enthousiasme, c'est-à-dire toute forme d'activité inconsciente de ses procédés et de ses fins ; d'autre part, l'art du démiurge ou de l'homme consiste à imiter l'Idée ou l'imitation de l'Idée, à se conformer à un modèle, à réaliser dans l'œuvre un certain plan. L'imitation d'un objet déjà fabriqué par imitation est une tromperie. C'est l'*εἰχαστυχῆ* surpassée encore en nocivité par la *φαιταστυχῆ* art de simuler l'imitation (*Sophiste*, 235 d-236 c).

### Penser et créer : l'interprétation intellectualiste

S'il nous fallait un exemple à la fois de la connexion entre le problème ontologique et le problème esthétique de la création et de l'ascendant de la solution intellectualiste type, le platonisme, en pareille matière, nous nous permettrions de le demander à Pascal.

« La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage est de savoir celle qu'il faut mettre la première<sup>2</sup>. » Il ne convient pas de chercher, ici, un argument pour quelque théorie de la création artistique, hostile au primat de l'inspiration sur l'exécution, en mettant l'accent, au contraire, sur la fécondité, pour elle-même miraculeuse, d'un exercice qui se crée, chemin faisant, ses normes. Pascal n'anticipe pas sur Nietzsche : « Voilà qui est fâcheux. C'est toujours la vieille histoire. Lorsqu'on a fini de se bâtir sa maison, on s'aperçoit soudain qu'en la bâtissant on a appris quelque chose qu'on aurait dû savoir avant de commencer. L'éternel et douloureux "trop tard". La mélancolie de tout achèvement<sup>3</sup>. » Non, il n'y a pas dans cette Pensée la moindre trace de compréhension sympathique pour le possible désespoir d'un créateur, conscient de l'inadéquation de sa créature, rendu par sa création même plus lucide et plus exigeant. C'est que Pascal est assuré qu'il existe des choses premières en soi et des choses dernières en soi. Il y a un Créateur, un seul authentique, le Dieu de la Genèse, qui a créé le monde sans retouches, satisfait de son œuvre et s'accordant le repos après l'achèvement. Au regard de cette création, toute activité poétique humaine est dérisoire. L'originalité est

■ 2. Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, I, 19.

■ 3. F. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, § 277.

un monopole divin. Il n'y a d'originalité qu'originelle et il ne peut y avoir qu'une origine, de même qu'il ne peut y avoir qu'une fin. Entre l'origine et la fin toutes choses sont distribuées selon un ordre de type organique<sup>4</sup>, où les termes ne peuvent échanger leur place ni leur rang. « La nature a mis toutes ses vérités chacune en soi-même, notre art les renferme les unes dans les autres, mais cela n'est pas naturel : chacune tient sa place<sup>5</sup>. » On comprend, dès lors, la double dépréciation de la science (« Je trouve bon qu'on n'approfondisse pas l'opinion de Copernic<sup>6</sup> ») et de l'art : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux<sup>7</sup>. » De cette Pensée célèbre, si souvent mal comprise, André Malraux dit justement qu'elle n'est pas une erreur, mais une esthétique<sup>8</sup>. Pascal fonde sur la hiérarchie ontologique des êtres la hiérarchie du plan des œuvres de l'esprit. Partout ce qui est en soi premier doit être placé premier. De même qu'une vie humaine, pour être heureuse, doit commencer par l'amour et finir par l'ambition, au lieu d'allier ces deux passions pour leur ruine réciproque<sup>9</sup>, de même un discours vrai doit suspendre l'enchaînement des démonstrations à des notions premières, garanties, faute de pouvoir être explicitées sans régression à l'infini par la clarté de la lumière naturelle. Il y a donc un ordre géométrique, parfaitement véritable, absolument certain, sinon absolument convaincant, soutenu par la nature à défaut du discours<sup>10</sup>. L'art de plaire lui-même comporte des règles aussi sûres que l'art de démontrer, et c'est seulement l'impuissance de l'homme qui l'empêche de se faire aimer des rois aussi sûrement qu'il peut démontrer les éléments de la géométrie à qui en comprend les hypothèses<sup>11</sup>. Il est donc tout à fait logique de dénoncer l'imagination, puissance du possible, comme maîtresse d'erreur et de fausseté, et de décider en fin de compte que « ce n'est pas dans les choses extraordinaires et bizarres que se trouve l'excellence de quelque genre que ce soit...<sup>12</sup> ».

Inversement, certains auteurs ont pu penser que le pouvoir poétique de l'homme manifeste sa valeur par le sentiment de choc qu'il donne à éprouver à qui contemple ses produits. On connaît les jugements de Baudelaire : « Le beau est toujours bizarre...<sup>13</sup> » et : « Parce que le beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau<sup>14</sup> ». Alors que chez Pascal une théorie de la création ontologique et théologique commande la théorie de la création artistique, chez Baudelaire la théorie de la création artistique commande une théorie de la création ontologique. À qui reconnaît la valeur authentiquement créatrice de l'imagination de l'artiste, la création du monde doit apparaître comme une œuvre

■ 4. Pascal, *Pensées*, VII, 475, 476, 477.

■ 5. *Ibid.*, I, 21.

■ 6. *Ibid.*, III, 218.

■ 7. *Ibid.*, II, 134.

■ 8. A. Malraux, *Les Voix du silence*, p. 70.

■ 9. Pascal, *Discours sur les passions de l'amour*. On sait que l'authenticité de cet écrit est objet de litige.

■ 10. Pascal, *De l'esprit géométrique*, I.

■ 11. Pascal, *De l'esprit géométrique*, II.

■ 12. *Ibid.*

■ 13. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, « Exposition universelle de 1855 ».

■ 14. Baudelaire, *Écrits esthétiques*, « Salon de 1859 » : II, Le public moderne et la photographie.

d'imagination : « Comme elle (l'imagination) a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne... L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini<sup>15</sup>. » Et Baudelaire trouve la justification de cette affirmation encore timide dans ces mots de Miss Crowe : « Par imagination, je ne veux pas seulement exprimer l'idée commune impliquée dans ce mot dont on fait si grand abus, laquelle est simplement *fantaisie*, mais bien l'imagination *créatrice*, qui est une fonction beaucoup plus élevée, et qui, en tant que l'homme est fait à la ressemblance de Dieu, garde un rapport éloigné avec cette puissance sublime par laquelle le Créateur conçoit, crée et entretient son univers<sup>16</sup>. »

On voit, par cette rapide confrontation, de quel poids la notion hellénique de causalité exemplaire pèse sur la théorie judéo-chrétienne de la création *ex nihilo*. Et c'est pourquoi la doctrine classique de l'opération esthétique comporte trois éléments permanents d'interprétation de l'œuvre d'art : l'inspiration, le canon, le modèle. La notion d'inspiration répond analogiquement à celle de contemplation, celle de canon à celle d'archétype, celle de modèle à celle d'application démiurgique. Mais si l'explication de l'œuvre par une contemplation inspirée peut convenir à un art symbolique, si l'explication par le canon convient à un art hiératique et l'explication par le modèle à un art académique, il reste encore à se demander si, ayant interprété l'art comme phénomène religieux et social, il n'y a pas encore tout à faire pour comprendre l'art en tant que fonction originale de l'esprit, fonction de production universelle.

### Le primat de l'ouvrage

On a plusieurs fois soupçonné que si la notion de création, conçue comme comportant anticipation, conformité et justification, est descendue du ciel sur la terre, c'est qu'elle était d'abord montée de la terre au ciel. La pensée exploite une analogie qu'elle a d'abord inventée elle-même. En croyant faire l'homme à l'image de Dieu, on fait Dieu à l'image de l'homme ; en croyant subordonner la copie au modèle, on ne fait que modeler le modèle d'après sa copie supposée. Il est donc permis de se demander si, en faisant la psychologie du technicien et de l'artiste sans référence à la psychologie préalablement privilégiée de l'*homo sapiens*, en épousant naturellement le procès naturel du faire ou du produire, déliés de leur rapport au connaître, en purgeant la création de toute contamination par la représentation, on ne parviendrait pas à mieux saisir l'originalité de l'acte de création.

En fait, cette entreprise a été tentée. Cet essai d'insurrection contre l'esthétique platonicienne et platonisante existe. On le trouve dans l'œuvre d'Alain,

**La doctrine classique de l'opération esthétique comporte trois éléments permanents : l'inspiration, le canon, le modèle**

■ 15. *Ibid.* : III, La reine des facultés.

■ 16. *Ibid.* : IV, Le gouvernement de l'imagination.

comme dans celle de Bergson. Ces deux philosophes, s'ils n'ont pas prononcé eux-mêmes la formule, ont, chacun à sa manière, construit leur théorie de l'activité artistique sur ce principe que, dans l'œuvre d'art, aucune sorte d'essence ne précède l'existence.

Alain pense comme Socrate et Platon, que ce que les artisans et les artistes disent d'eux-mêmes et de leurs pouvoirs est sans portée, mais cette affirmation est coupée, chez lui, de ce qui la supporte chez Platon, car, précisément, ce en quoi l'artiste se trompe, c'est sa croyance à un pouvoir de contemplation, imaginaire et préalable, de l'œuvre qu'il veut réaliser. « L'art n'a pas pour fin d'exprimer une idée<sup>17</sup>. » « La conception d'un modèle préexistant, à la manière d'un fantôme, et traduit par l'exécution, est elle-même imaginaire. Il y a de l'imaginaire dans l'imagination<sup>18</sup>. » Il convient donc d'être sévère pour les confidences autobiographiques et de « ne pas juger de l'artiste puissant, qui ne parle guère, par l'artiste ambitieux et égaré, qui parle, au contraire, beaucoup<sup>19</sup>. » « Aucune conception n'est œuvre, aucune rêverie n'est œuvre, aucun possible n'est beau<sup>20</sup>. » Dans le même sens, Malraux écrit : « La relation entre les théories et les œuvres appartient souvent à la comédie de l'esprit. Les artistes mettent en théorie ce qu'ils voudraient faire, mais font ce qu'ils peuvent<sup>21</sup>. »

Le paradoxe fondamental de l'esthétique d'Alain, c'est donc que les œuvres de l'art sont des choses dont seules le manque d'imagination, l'impuissance à contempler avant de rêver sont responsables : « Si le pouvoir d'exécuter n'allait pas beaucoup plus loin que le pouvoir de penser ou de rêver, il n'y aurait point d'artistes<sup>22</sup>. » « C'est parce que l'imagination est incapable de créer dans l'esprit seulement, c'est pour cela qu'il y a des Beaux-Arts<sup>23</sup>. » Selon une telle conception, s'il y a un artiste suprême, créateur du monde, c'est par manque d'imagination qu'il l'aurait créé. C'est pour savoir ce que serait un monde qu'il faudrait créer un monde, puisqu'il est impossible de le savoir avant de l'avoir fait. Bien entendu, c'est toujours là de l'anthropomorphisme. Mais anthropomorphisme pour anthropomorphisme, autant choisir celui qui est le plus fidèle à la situation humaine. En tout état de cause, le rapport de créateur à créature se comprend mieux dans une philosophie existentialiste que dans une philosophie essentialiste. Le créateur vaut mieux toujours que sa créature, il la dépasse. L'ouvrier vaut mieux que l'œuvre. Il y a plus dans la cause que dans l'effet. Mais l'inégalité de la créature au créateur peut être interprétée soit comme l'impossibilité d'adéquation de l'exécution à l'intention, soit comme la multiplication du pouvoir de création par la création même. C'est de la création et par la créature que naît le pouvoir créateur. Le créateur se surprend lui-même, se découvre supérieur à lui-même, mais seulement après l'œuvre. Selon un mot d'Henri Focillon, « c'est la genèse qui crée le Dieu<sup>24</sup> ».

■ 17. Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 251.

■ 18. Alain, *Système des beaux-arts*, édition nouvelle avec notes, p. 43.

■ 19. *Ibid.*, p. 34.

■ 20. *Ibid.*, p. 33.

■ 21. A. Malraux, *Les Voix du silence*, p. 115.

■ 22. Alain, *Système des beaux-arts*, p. 35.

■ 23. Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 280.

■ 24. H. Focillon, *Vie des formes*, éd. Leroux, 1934, p. 76.

Par deux fois déjà, les propositions d'Alain en ont appelé d'autres, de Malraux ou de Focillon, à l'appui et à la rescousse. C'est qu'il nous faut bien décrire la situation d'Alain dans la pensée contemporaine. Le *Système des beaux-arts* a été écrit pendant la guerre de 1914-1918, par besoin de réaction contre l'univers de la boue, de la ferraille et de la mort, sans documents, sans reproductions, sans références. C'est une invention solitaire. Proust et Valéry n'étaient encore qu'eux-mêmes, leur renommée et la plus grande partie de leurs œuvres étaient à venir. Le propre du *Système des beaux-arts*, quand il a paru chez Gallimard, en 1920, c'était qu'il n'était accrédité par rien, qu'il n'entraînait en relation avec rien qui fût pour lui préparatoire, analogue ou consonant. C'est bien là le signe de l'originalité, elle est la communion solitaire. Aujourd'hui, nous sommes familiarisés avec les idées de Proust sur la création continue et renouvelée du monde par les artistes, avec les idées de Valéry sur la parenté de l'invention et du travail, avec celles de Focillon sur la vie des formes dans la matière et dans l'esprit, avec les idées de Sartre sur l'imaginaire, avec les thèses de Malraux sur l'opposition de l'imitation et du style. Le *Système des beaux-arts* jette chaque jour de nouveaux rameaux en direction de nouveaux arbres. La forêt des connexions s'épaissit peu à peu.

On sait que le départ de l'esthétique d'Alain est dans une critique de la notion d'image et du pouvoir d'évocation de l'imagination. Sartre, qui sait assez du reste ce qu'il doit à Alain sur ce point, fait remonter à Descartes avant Hume cette conception de l'image mentale qui en fait une impression des choses dans la pensée, un objet dans l'esprit, une carte dans un album. Il nous semble personnellement que Sartre n'est pas remonté assez loin dans la recherche des responsabilités en matière de cette conception de l'image, copie et présence, qu'il refuse avec Alain et après lui. Car c'est finalement Aristote qui tient l'imagination pour un pouvoir théorique sans activité productrice propre, son rôle étant seulement de fournir à la pensée rationnelle un contenu. Si l'imagination joue un rôle dans l'art, c'est par sa fonction d'instrument de la connaissance, par sa fonction logique.

### L'émergence artisanale du beau

Mais il ne suffit pas de refuser une théorie de l'imagination, il faut en proposer une. Alain propose donc une théorie physiologique de l'imagination, et, par suite, une théorie physiologique de l'art. Cette théorie, il la fonde sur la conception cartésienne de l'imagination ou plus exactement sur la conception cartésienne de l'union de l'âme et du corps dans la passion. « Je voudrais tenter, dit-il, d'esquisser une physiologie des Beaux-Arts<sup>25</sup>. » « Le corps humain est le tombeau des Dieux<sup>26</sup>. » Cela signifie que la réalité des fictions gît dans le mécanisme physiologique, générateur d'émotions et prétexte de jugements faux. L'imagination n'est pas la perception décharnée d'un programme d'objet, d'une possibilité d'existence. L'imagination est non-perception. C'est perception de quelque objet autre que son objet

■ 25. Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 10.

■ 26. Alain, *Système des beaux-arts*, p. 25.

authentique. En sorte que, partis avec Alain de Descartes, nous retrouvons avec Alain, Platon et *Le Sophiste* : le non-être n'est pas le contraire de l'être, c'est l'être-autre. Il n'y a pas de conscience vide, privée d'objet, et la perception est de tous les instants. Mais tantôt la perception est droite, tantôt elle est gauche ; en ce dernier cas, elle est imagination. L'imagination est la pensée ayant toujours un contenu, mais capable de poser pour elle-même un objet différent de celui par lequel elle est suscitée. Imaginer, c'est donc vivre un comportement effectif, corrélatif d'un objet différent de l'objet réel. « Désordre dans le corps, erreur dans l'esprit, l'un nourrissant l'autre, voilà le réel de l'imagination<sup>27</sup>. »

**L'artisan est déjà, à sa façon et par moments, un artiste, un exploitant d'improvisations**

L'imagination, quand on la dit créatrice, n'est donc jamais vision d'objet inexistant et qui chercherait matière où s'incorporer. L'imagination ne voit ou ne vise rien sans matière ou sans objet. Elle est simplement l'éclair d'une liberté prise à l'égard du perçu. Qu'est-ce alors que l'art ? Rien de plus que sa fonction. Cette fonction est de fixer l'imaginaire. Mais dire cela, c'est tuer l'idée imaginaire d'imagination,

car seul un geste, un changement opéré par une nouvelle relation du corps humain à son environnement, peut fixer une liberté, en faire un objet de perception. Le secret de la création, selon Alain, tient dans une formule, qui n'est pas de lui : le monde propose, les passions disposent, le travail impose.

S'appliquant d'abord à lui-même la règle selon laquelle toute invention est d'abord exploitation, Alain répétait volontiers qu'il se contentait de prendre la suite des grands auteurs. Or, si l'on veut bien apprécier, plutôt en dégustateur qu'en sourcier, cette étonnante théorie de la création artistique, voici ce qu'on peut y déceler. Pour réfuter le platonisme incorporé à l'état de lambeaux anonymes dans la théorie classique de l'imagination, Alain cherche renfort chez Descartes – non sans reconnaître qu'il l'entraîne d'un côté où Descartes n'était pas allé<sup>28</sup> –, il en tire une théorie de l'imagination-illusion qu'on peut apparenter à la théorie platonicienne de l'erreur, et il finit par aboutir à une théorie du faire et du travailler qui n'est ni platonicienne ni cartésienne, mais kantienne. Car lorsqu'il écrit que « la loi suprême de l'invention humaine est qu'on n'invente qu'en travaillant. Artisan d'abord<sup>29</sup> », Alain a tourné le dos à Platon et à Descartes, puisqu'il attend de l'artisan précisément qu'il soit tel que Platon et Descartes le refusent. Selon Platon, l'artisan doit réaliser une idée. Selon Descartes, l'artisan qui n'est que tel, qui ne peut s'expliquer sur son art, est méprisables<sup>30</sup>. Autant que de l'inventeur sans méthode<sup>31</sup>, Descartes se méfie des artisans qui ne travaillent pas sous sa direction aux applications qu'il suggère lui-même<sup>32</sup>. Alain enracine

■ 27. *Ibid.*, p. 18.

■ 28. *Ibid.*, p. 8.

■ 29. *Ibid.*, p. 34.

■ 30. Descartes, *Œuvres*, éd. Adam-Tannery, I, p. 195.

■ 31. *Ibid.*, X, p. 380.

■ 32. *Ibid.*, I, p. 501 et 506.

les Beaux-Arts dans les métiers, la poétique dans la technique, la création dans le travail. Mais, c'est parce que, selon lui, l'artisan est déjà, à sa façon et par moments, un artiste, un exploitant d'improvisations. L'artisan d'Alain c'est l'ébéniste de village, le maçon sculpteur, le jardinier. C'est l'artisan d'avant la Renaissance, s'il est vrai que de cette époque date la séparation de l'artisan et de l'artiste. « Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. Et encore il est vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaye; en cela, il est artiste mais par éclairs<sup>33</sup>. » Quant à l'artiste, « l'idée lui vient ensuite comme au spectateur et il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de nature et s'étonne lui-même<sup>34</sup> ».

Or, c'est là une idée kantienne. Alain citait souvent la formule de Kant : « Le génie, c'est la disposition innée de l'esprit par laquelle la nature donne ses règles à l'art<sup>35</sup>. » Selon Alain, comme selon Kant, l'art prend la suite de la nature, puis prend sa propre suite, sans aucun passage par les formes de la représentation. Plaire sans concept, manifester une finalité séparément de toute représentation de fin, les caractères reconnus par Kant à l'objet esthétique sont retrouvés sans effort à partir de la définition qu'Alain propose de l'œuvre d'art : « Un beau vers n'est pas d'abord en projet et ensuite fait ; mais il se montre beau au poète ; et la belle statue se montre belle au sculpteur, à mesure qu'il la fait ; et le portrait naît sous le pinceau<sup>36</sup>. » Lorsque Kant définit le faire en le distinguant du savoir, il insiste sur ceci que l'art ne consiste jamais à appliquer un savoir préexistant : « Ce que l'on peut dès que l'on sait seulement ce qui doit être fait et que l'on connaît suffisamment l'effet recherché ne s'appelle pas de l'art. Ce que l'on n'a pas l'habileté d'exécuter de suite, alors même qu'on en possède complètement la science, voilà seulement ce qui, dans cette mesure, est de l'art<sup>37</sup>. » L'art, selon Alain, c'est le faire surprenant le savoir. « Le travail de l'artiste ne conduit jamais du concept à l'œuvre et le plus beau dans ce qu'il fait est toujours ce qu'il n'a pas prévu, et ne saurait nommer<sup>38</sup>. » C'est précisément dans cet écart qu'éclate la nouveauté et que la création se révèle vraiment comme l'explicable, étant l'incalculable à l'avance. Il n'y a authentiquement production que là où il ne saurait y avoir ni déduction ni réduction.

### Vers une biologie des belles formes

Nous étions partis d'une physiologie de l'imagination et voici qu'à l'occasion des thèses kantienne nous nous orientons vers une biologie des formes. Car on sait que Kant a lié la critique du jugement téléologique et la réflexion sur les formes organiques à la critique du jugement esthétique et à la réflexion sur les belles formes. Alain ne fait pas moins, quoique

- 33. Alain, *Système des beaux-arts*, p. 37.
- 34. *Ibid.*
- 35. E. Kant, *Critique du jugement*, § 46.
- 36. Alain, *Système des beaux-arts*, p. 37.
- 37. E. Kant, *Critique du jugement*, § 43.
- 38. Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 241.



plus sommairement, et c'est finalement à Darwin qu'il demande les principes d'explication de la formation progressive des formes qu'affectent les instruments humains et les œuvres de l'art. Déjà, dans un de ses anciens *Propos*, Alain montrait comment on peut expliquer la forme, parfaitement adaptée à la mer, du bateau de pêcheur par l'imitation successive des meilleures formes, sélectionnées par le milieu et l'usage, et par un progrès imperceptible de petites variations stabilisées par la routine. La sélection s'exerçant sur les petites variations, la méthode des essais et erreurs font que le pêcheur, comme l'abeille, « sans trace de raisonnement ni de géométrie », parvient à la perfection de la mécanique<sup>39</sup>. Or, cette idée est reprise plusieurs fois, souvent par allusions seulement, dans le *Système des beaux-arts* et les *Vingt leçons sur les beaux-arts*. « La forme du violon s'est conservée en s'adaptant à la manière des formes animales ; les meilleurs violons ont été naturellement préservés, transmis, et plus tard copiés scrupuleusement, ce qui a fini par fixer de petites différences dues au hasard<sup>40</sup>. » « Les beaux meubles sont nés d'eux-mêmes, peu à peu, par le travail des artisans, par la préférence accordée aux meilleurs modèles, et par les copies qu'on en faisait<sup>41</sup>. » Les maisons des paysans se joignent à la terre comme des choses de nature<sup>42</sup>. Comparant, sous le rapport de leur naissance et de leur mort, les anciennes machines et les nouvelles machines, le bateau et la machine à écrire, Alain écrit : « La forme belle se développe de bas en haut, comme la poésie et la musique nous l'ont fait comprendre<sup>43</sup>. » Mais, enfin, il faut un bas des formes, c'est-à-dire une occasion, prétexte, obstacle ou contrainte, à ce procès de formation qui n'a point de commencement. En fait, c'est parce que la matière et la vie sont toujours déjà formes que l'artiste trouve, dans la matière ou dans la vie, des formes à prolonger, soit en les achevant, soit en les déformant. « Chacun sait qu'il y a des effets de nature, formes de pierres, troncs nouveaux, nœuds de bois, taches ou fissures, qui présentent par moments ou sous un certain angle d'étranges figures, mais instables. Sans doute un des mouvements les plus naturels de l'artiste est d'ajouter alors un peu à la nature et de finir cette ébauche, c'est donner à un fantôme la forme d'un objet<sup>44</sup>. » Alain citait volontiers les réflexions de Léonard de Vinci sur les ressources qu'offrent à l'imagination les taches d'un vieux mur<sup>45</sup>. Il aurait pu citer Victor Hugo : « Qui longe cette côte passe par une série de mirages. À chaque instant, le rocher essaie de vous faire sa dupe. Où les illusions vont-elles se nicher ? Dans le granit. Rien de plus étrange... Le bloc est un trépied, puis c'est un lion, puis c'est un ange, et il ouvre les ailes ; puis c'est une figure assise qui lit dans un livre. Rien ne change de forme comme les nuages, si ce n'est les rochers<sup>46</sup>. » Il aurait pu citer Gauguin : « Je viens de terminer une

■ 39. *Propos d'Alain*, NRF, éd. 1920, I, p. 60. Comment ne pas rappeler au passage que, dans *Eupalinos*, quand Valéry veut montrer comment pour l'homme de métier la connaissance doit se muer en instinct et la prévision conceptuelle en palpation charnelle, c'est, comme Alain, l'exemple de la construction des bateaux qu'il choisit.

■ 40. Alain, *Système des beaux-arts*, p. 118.

■ 41. *Ibid.*, p. 190.

■ 42. *Ibid.*, p. 180-194.

■ 43. Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 191.

■ 44. Alain, *Système des beaux-arts*, p. 35.

■ 45. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Delagrave, éd. 1940, chap. xx, 1, § 141.

■ 46. V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, VI, Les rochers.

tête de canaque coupée bien arrangée sur un coussin dans un palais de mon invention et gardée par des femmes de mon invention. Je crois que c'est un joli morceau de peinture. Il n'est pas tout à fait de moi, car je l'ai volé dans une planche de sapin. Il ne faudra rien dire, mais que voulez-vous, on fait ce qu'on peut, et quand les marbres ou les bois dessinent une tête c'est joliment tentant de voler<sup>47</sup>. » Sans parler de Valéry : « La marche générale des inventions appartient à ce type général : une suite de déformations successives, presque continues, de la matière donnée et un seuil – une perception brusque de l'*avenir* de l'un des états<sup>48</sup>. » C'est donc parce que la matière est aussi forme, parce que la vie est forme et rythme, que l'art peut surgir et diversifier ses créations, de l'architecture à la poésie<sup>49</sup>.

Ce que l'homme ajoute à la nature, c'est le travail. L'imagination cesse, avec Alain, d'être un spectacle pour devenir un procès laborieux. Nous avons conscience de ne pas forcer la pensée d'Alain en disant que cette dernière idée est de style hégélien, plus encore que d'origine hégélienne, car le plus beau est qu'Alain l'ait formée avant d'avoir lu attentivement Hegel et de l'avoir incorporé à sa philosophie en général, et à son esthétique en particulier. La théorie de l'imagination-travail, c'est, sur l'imaginaire, le point de vue du « serviteur », non celui du « maître ».

Il y a deux façons de concevoir le pouvoir de produire ou de créer : le mode magique et le mode technique, le mode bourgeois et le mode prolétarien. L'incantation et le pouvoir de la parole, la docilité à l'inspiration, ce sont des idées magiques ; elles supposent toutes l'oubli de l'effort, de la causation, de la peine et de la soumission au monde. Au contraire, la conception de l'imagination comme travail d'imposition des formes nie dialectiquement la précédente mais en l'intégrant. Car Alain interprète même la poésie, même l'art de la parole comme un travail qui change effectivement la situation de l'homme en changeant le corps humain : « Nul ne cherche à imaginer un air sans le chanter, ni un pas de danse sans le danser, ni un discours sans le prononcer ; encore moins voudrait-on imaginer un vers sans le dire au moins à sa propre oreille<sup>50</sup>. » L'imagination est donc, même dans la poésie et dans la musique, une fonction du muscle. Avant d'être un esprit inspiré, un poète est un larynx.

Mais si l'esthétique d'Alain intègre à sa façon un des principaux thèmes hégéliens, mais si les Notes annexes à la deuxième édition du *Système des beaux-arts* se réfèrent expressément à l'*Esthétique* de Hegel et à la succession des arts symbolique, classique et romantique, il faut bien dire qu'Alain est resté indifférent, en matière d'esthétique, à l'esprit historique. Car s'il réinscrit les arts dans les métiers et les métiers dans les circonstances, il

**Il faut bien dire qu'Alain est resté indifférent, en matière d'esthétique, à l'esprit historique**

■ 47. P. Gauguin, *Lettres à Daniel de Monfreid*, Plon, p. 11.

■ 48. P. Valéry, *Cahier B 1910*, p. 118.

■ 49. Voir dans le *Système des beaux-arts*, les chapitres sur le Rythme (p. 109), sur les Formes (p. 179), sur l'Invention des formes (p. 210).

■ 50. Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 280-281.

s'intéresse très médiocrement à ce qu'il peut y avoir de singulier et d'historique dans ces techniques et dans ces circonstances. Il n'aimait pas qu'on lui rappelât que les statues grecques étaient peintes, comme l'étaient les statues et les colonnes des églises romanes. Il prenait les œuvres comme elles sont dans les musées sans se mettre beaucoup en peine de savoir ce qu'elles pouvaient être à leur place, dans leur décor ou leur environnement, dans leur fonction et dans leur relation aux hommes de leur temps. Et c'est pourquoi il parle plus volontiers de la technique comme fonction humaine essentielle et permanente que des techniques comme procédés, recettes d'école et d'époque. Alain croit à la nature humaine, à l'Éternelle Histoire. Si contradictoire que cela semble, c'est un fait que cette physiologie des Beaux-Arts, qu'il a plus qu'esquissée, n'est pas une science du mouvement des formes ou des formes en mouvement (ce que doit être une physiologie authentiquement physiologique) ; c'est encore une morphologie statique. Et pourquoi s'en étonner, puisque Alain tient et conserve de Descartes l'idée que le corps vivant est une machine dont la structure explique et commande le mouvement et non l'inverse. C'est pourquoi, lorsque dans *Les Dieux*, Alain esquisse une suite des mythes et des religions, c'est de Comte et non de Hegel qu'il se réclame tout naturellement : « Je me propose d'essayer une statique des religions, et non pas du tout une histoire<sup>51</sup>. » Et il affirme, encore plus explicitement, qu'il veut « revenir à une histoire plus géographique, et à une géographie plus géologique, comme on a fait déjà pour les choses inanimées. Cette autre géologie expliquera donc les religions par la structure de l'homme, autant que faire se peut<sup>52</sup> ».

On remarquera qu'Alain accorde strictement son interprétation de l'activité créatrice à l'idée qu'il se fait de la fonction de l'art. Elle reste, en dernière analyse, platonicienne. Elle est l'écho de la préférence accordée à l'être sur le devenir. L'Art a pour fin de fixer, d'immobiliser le mouvement : « Une chose a mille formes ; et la chose vivante passe d'une forme à l'autre sous le regard. La chose humaine surtout, qui change par le regard même ; et cette agitation est mensonge toujours ; l'être s'y cache, comme Protée. Aussi ce n'est pas une faible puissance, dans les arts qui viennent maintenant, de représenter toujours l'immobile et le mouvement même par l'immobile<sup>53</sup>. » Cela est vrai de la danse, de la sculpture, du dessin, du portrait<sup>54</sup>. Si tout art tend à fixer une forme, à arrêter un mouvement, c'est qu'il doit rassurer, apaiser. L'imagination naît du tumulte des émotions, mais doit le vaincre. L'homme ne peut penser qu'un monde, c'est-à-dire un ordre. La liberté est possible dans le réel, elle est impossible dans le possible. Fournir à l'imagination un objet fini à percevoir, une forme bien cernée à explorer, c'est substituer le cosmos au chaos, le déterminé à l'inquiétant. « Percevoir, c'est prévoir. Le monstre ne fait plus peur, il prend forme ; il ressemble à lui-même<sup>55</sup>. » « Les récits de génies et de lutins sont, sans doute, un commencement

■ 51. Alain, *Les Dieux*, p. 146.

■ 52. *Ibid.*, p. 149.

■ 53. Alain, *Système des beaux-arts*, p. 187.

■ 54. Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 32 et 33.

■ 55. *Ibid.*, p. 32.

de remède à la peur sans objet ; l'art de David commence là<sup>56</sup>. » Pour toutes ces raisons, on comprend que l'art dont les exigences et les produits vérifient le mieux les idées d'Alain soit l'architecture et tout ce qui en dépend, comme la sculpture, ou s'y apparente, comme la prose. Le sculpteur, selon Alain, c'est précisément l'artisan qui ne portait pas ce nom spécifique au temps de l'édification des cathédrales, c'est le tailleur de pierres, l'artisan anonyme qui livrait sur commande des statues-colonnes. « Heureux qui orne une pierre dure<sup>57</sup>. »

Nous venons de retrouver assez de platonisme dans l'esthétique d'Alain. Comment alors avons-nous pu proposer, au début de cette étude, que cette esthétique se présente comme un anti-platonisme décidé ? Certes, on peut toujours penser que nous nous sommes trompés et nous n'y verrons point de mal. Mais nous avons entendu le platonisme comme la doctrine selon laquelle l'essence des choses précède – au moins logiquement – et commande leur existence. Nous avons pris le platonisme sans malice, comme tout le monde – nous n'osons pas dire, bien sûr, comme un Père de l'Église. Or, il est certain qu'Alain refusait ce platonisme-là. Pour lui, l'Idée platonicienne n'est pas un être transcendant au monde perçu, elle n'est pas l'objet possible et la récompense d'une intuition intellectuelle, le terme d'un voir qui supposerait d'abord closes les paupières de nos yeux de chair. Car nos yeux de chair ne sont l'organe du voir que parce qu'ils sont les yeux de l'âme. « L'œil animal n'est pas un œil<sup>58</sup>. » L'Idée platonicienne, c'est la trame même de notre expérience usuelle. « Les idées ne sont pas loin ; elles ne sont pas ailleurs ; elles sont devant nous<sup>59</sup>. » Alain pense que toute l'erreur sur le compte des Idées, erreur que Platon n'aurait pas commise, « consiste à croire que le modèle de l'homme ressemble à l'homme<sup>60</sup> ».

Comme l'a bien vu J. Hyppolite, dans son bel article sur « Alain et les Dieux », « la philosophie d'Alain est une philosophie du jugement, et non de l'idée ou de la nécessité<sup>61</sup> », mais il faut ajouter que déjà la philosophie de Platon est pour Alain cela même. Cette certitude l'entraîne à affirmer que « la doctrine de Platon portait plus d'avenir qu'aucune autre ; et, sans doute, est-il plus facile aujourd'hui d'entendre Platon qu'il ne le fut jamais<sup>62</sup> ». Aujourd'hui, c'est-à-dire après Descartes et après Kant, après les philosophes qui ont substitué le jugement au concept et la relation à l'essence. Bergson, qui disait que de Platon à Plotin toute la philosophie antique consiste à tenir l'Action pour une Contemplation affaiblie et l'Âme pour une chute de l'Idée, a pu écrire : « Pour emprunter encore une fois aux Platoniciens leur langage, nous dirons, en dépouillant les mots de leur sens psychologique, en appelant Idée une certaine *assurance de facile intelligibilité* et Âme une certaine *inquiétude de vie*, qu'un invisible courant porte la philosophie

■ 56. Alain, *Les Dieux*, p. 103.

■ 57. Alain, *Système des beaux-arts*, p. 38.

■ 58. Alain, *Les Dieux*, p. 180.

■ 59. Alain, *Onze chapitres sur Platon*, p. 70.

■ 60. *Ibid.*, p. 71.

■ 61. J. Hyppolite, « Alain et les Dieux », *Mercur de France*, 1<sup>er</sup> décembre 1951, p. 623.

■ 62. Alain, *Onze chapitres sur Platon*, p. 60.

moderne à hausser l'Âme au-dessus de l'Idée<sup>65</sup>. » Pour Alain, bien au contraire, « parce que Platon a rassemblé en ses écrits justement ce qu'il faut d'espérance, de foi, de doute, pour élever nos faibles pensées, on l'a surnommé le divin, et bien nommé<sup>64</sup> ». C'est donc parce que la philosophie platonicienne est déjà, selon lui, une philosophie de l'esprit et de la liberté, que tout en construisant sa théorie esthétique d'une création qui stabilise, par le travail sur les choses et dans les choses, ces éclairs de liberté que le jugement prend à l'égard du perçu, sous l'empire de l'émotion, c'est-à-dire de la désadaptation organique, Alain se soucie le moins du monde de rechercher si son existentialisme esthétique s'accorde ou non à la théorie platonicienne des Idées.

Et, puisque à plusieurs reprises, nous avons rapproché Alain et Bergson, nous voulons, maintenant, en disant quelques mots de l'esthétique bergsonnienne, mieux souligner l'originalité de leurs conceptions respectives. Par chance, nous pouvons comparer des textes presque semblables que nous transcrivons à la suite. « Le portrait achevé s'explique par la physionomie du modèle, par la nature de l'artiste, par les couleurs délayées sur la palette ; mais même avec la connaissance de ce qui l'explique, personne, pas même l'artiste, n'eût pu prévoir exactement ce que serait le portrait, car le prédire eût été le produire avant qu'il fût produit, hypothèse absurde qui se détruit elle-même<sup>65</sup>. » « Pensons au travail du peintre de portrait, il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait<sup>66</sup>. » « Le portrait est un signe qui n'a point d'équivalent et que le modèle ne peut égaler<sup>67</sup>. »

Nous pouvons confondre ces textes dans un même commentaire et dire, en utilisant Malraux, que pour Bergson comme pour Alain, faire le portrait d'un homme c'est moins, pour l'artiste, une façon d'imiter qu'une façon d'annexer<sup>68</sup>. Le portrait ressemble autant à l'artiste qu'au modèle et finalement c'est le modèle, à qui le portrait propose un modèle qui finit par ressembler au portrait.

Mais la parenté des idées ne va pas loin, car si, selon Alain, l'art est procès et travail qui attendent l'homme et commencent avec lui, selon Bergson, l'art est évolution créatrice qui traverse l'homme et s'en sert pour révéler son propre sens. Il n'y a, au fond, qu'une source de pensées commune à Alain et à Bergson, c'est Darwin et la biologie évolutionniste. Pour le reste, Bergson est indépendant de Descartes, en raison du mécanisme, indépendant de Kant, en raison du formalisme, et la méditation sur la vie le conduit à valoriser expressément le devenir, d'où son anti-platonisme conscient et total et l'ouverture possible de sa philosophie historique. D'une part, le talent de l'artiste se modifie, se forme, se crée sous l'influence des œuvres créées, et il est impossible de saisir son rapport à ses œuvres autrement que dans l'histoire de ses créations ; et, d'autre part, les styles, les

■ 63. H. Bergson, *Introduction à la métaphysique*, in *La Pensée et le Mouvant*, p. 247.

■ 64. Alain, *Onze chapitres sur Platon*, p. 60.

■ 65. H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 7.

■ 66. Alain, *Système des beaux-arts*, p. 37.

■ 67. Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 260.

■ 68. A. Malraux, *Les Voix du silence*, p. 117-118.

formes et les écoles se succèdent, sans possibilité d'anticipation, autrement que par l'illusion rétrospective dénoncée dans *La Pensée et le Mouvant*.

Et ainsi, nous saisissons que Bergson, comme Alain, mais de façon inverse, est fidèle, dans sa conception de l'acte de création artistique, à l'idée qu'il se fait de la fonction de l'art. Pour Bergson, l'art n'a pas pour fin de fixer, mais de suggérer le mouvement en tant que tel. S'il est vrai qu'Alain voit toujours dans l'artiste le tailleur de pierres médiéval, on pourrait dire que Bergson évoque toujours la sculpture baroque ou bien le dessin de Léonard de Vinci. « Que votre esprit conçoive toute superficie comme l'extrémité d'un volume qui la pousse par derrière. Figurez-vous les formes comme pointées vers nous. Toute vie surgit d'un centre, puis elle germe et s'épanouit du dedans au dehors. De même dans la belle sculpture, on devine toujours une puissante impulsion intérieure<sup>69</sup>. » C'est Rodin qui parle, mais ce pourrait être Bergson. N'est-ce pas lui qui cite ces mots de Ravaissou, inspirés d'une page du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci : « Le secret de l'art de dessiner est de découvrir dans chaque objet la manière particulière dont se dirige, à travers toute son étendue, telle qu'une vague centrale qui se déploie en vagues superficielles, une certaine ligne flexueuse qui est comme son axe générateur<sup>70</sup>. »

Nous voici assez loin d'Alain. Selon lui, le propre d'une belle œuvre c'est qu'il ne lui manque rien ; elle clôt une ouverture, elle tranche dans la foison des possibles. Fruit d'une action pure, sans dette à l'égard de la représentation, elle aboutit cependant à faire du spectateur un contemplateur reposé. Selon Bergson, au contraire, en tout contemplateur il y a un contempteur, sympathisant sans doute avec un mouvement intérieur à l'œuvre, mais sourdement exigeant du prolongement, de l'avenir de ce même mouvement. L'incessante formation en quoi se diversifie l'élan vital discrédite secrètement toutes formes. Car l'art nous révèle directement la réalité, c'est-à-dire la durée créatrice universelle. Et, en conséquence aussi, il faut bien le noter, l'art s'instaure comme rupture avec la vie pragmatique, avec la technique, avec l'action intéressée sur la matière, avec la fabrication des outils et des armes. Si la réalité nous touchait directement, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, l'art serait inutile, parce que nous serions tous artistes<sup>71</sup>. Alain pense que nous sommes tous artistes ; le berger qui sculpte une canne, en faisant de nécessité ornement, ne diffère pas fondamentalement de Michel-Ange cherchant dans les blocs de marbre des permissions de formes. Partout où le travail non mécanique affronte l'homme et la matière, l'art est possible. En distinguant de l'apparence pragmatique une réalité créatrice, Bergson serait donc, malgré son hostilité à Platon, aussi platonicien sur ce point qu'Alain peut l'être sur d'autres.

Il nous faudrait consacrer une étude spéciale à la question de savoir si Bergson même n'est pas, en dépit de toute vraisemblance, plus platonicien

■ 69. *L'Art, entretiens recueillis par P. Gsell*, p. ix.

■ 70. H. Bergson, *La Vie et l'Œuvre de Ravaissou*, in *La Pensée et le Mouvant*, p. 293.

■ 71. H. Bergson, *Le Rire*, p. 152-153.

qu'il ne croit, et en tout cas plus platonicien qu'Alain lui-même, sur un problème essentiel à examiner pour toute théorie de la création, le problème du néant. Parce qu'au fond Bergson se donne l'être comme un, parce qu'il pose la contrariété de l'élan vital et de la matière sans admettre l'égalité quoique inverse positivité des contraires, dont l'un ne représente, selon lui, que la détente et la dégradation de l'autre, il arrive bien à expliquer le néant comme une erreur, comme l'erreur type. Mais parvient-il à expliquer l'erreur elle-même ? Parvient-il à expliquer comment peut naître au sein de l'être une illusion sur l'être ? Et la raison de cet échec n'est-elle pas à chercher dans le fait que Bergson n'admet le dualisme que comme tendance ou plus exactement n'admet de dualisme qu'entre des tendances, inscrites cependant dans une unique réalité, dans une unique positivité ?

Il n'en va pas de même chez Alain. Car il nous faut nous demander, en terminant, comment une création, au sens authentique du mot, est possible pour l'homme et par l'homme dans un monde où rien ne ment, où rien ne manque. Du fait de ses origines cartésiennes, la théorie de l'imagination proposée par Alain contiendrait une immense difficulté. Dans un univers où l'objet n'exprime que la nécessité des lois, où l'homme n'agit que par son corps, dont l'explication physiologique n'est au fond qu'un chapitre de mécanique ou de physique, bref dans un tout où les événements apparents masquent la stricte conservation du mouvement, que peut-il y avoir à créer et comment créer ? Dans un monde plein, quel vide à combler ? Sans néant, où poser un être ? En fait, c'est parce que le jugement humain est libre, ou si l'on veut parce que la pensée a le pouvoir d'être autre chose qu'un savoir, c'est parce que l'homme peut penser le faux que l'imaginaire est possible. On n'en finirait pas de relever les allusions à la théorie cartésienne du jugement, dans le *Système des beaux-arts*, les *Vingt leçons sur les beaux-arts*, *Les Dieux* : jugement trompeur ; croyance vraisemblable, mais anticipée, et finalement sans objet ; imaginer, c'est juger et penser. La théorie de la création chez Alain, c'est sa façon originale d'exposer le dualisme du réel et de la pensée, de l'être et du non-être. L'homme est double, c'est-à-dire d'abord faux. Avant d'être actif, l'homme de l'imagination est acteur. « Observons aussi qu'on ne retrouve ces illusions étonnantes que par une complaisance à l'émotion et comme par une espèce de jeu tragique<sup>72</sup>. » L'homme est double, c'est-à-dire ensuite libre. « L'âme, c'est ce qui refuse le corps<sup>73</sup>. » Il faut que ce refus des choses soit possible pour que brille l'éclair de l'imaginaire. Et il faut que ce refus soit converti en travail pour que l'apparition apparaisse, c'est-à-dire devienne objet. « L'œuvre inscrit l'oracle<sup>74</sup>. » Ainsi l'œuvre créée procède du néant, qui n'est pas un rien d'être ou l'être du rien, mais l'esprit dans sa liberté. Et la beauté manifeste en ce monde par toutes les formes qu'elle vient miraculeusement habiter, la servitude et la grandeur mêlées, et « cette nature institutrice portant l'infinimentale volonté<sup>75</sup> ».

■ 72. Alain, *Système des beaux-arts*, p. 29.

■ 73. « Définitions », in *Mercur de France*, 1<sup>er</sup> décembre 1951, p. 585.

■ 74. Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 288.

■ 75. *Ibid.*, p. 252.

On a trop souvent répété qu'Alain est un moraliste. De la part de certains, c'était une forme déguisée de malveillance. On l'égalait à La Rochefoucauld pour lui refuser la grandeur d'un philosophe. Quelques-uns de ses amis, lui accordant la grandeur de Montaigne, croyaient faire mieux. C'était pourtant chasser les mêmes lunettes que les autres. Alain n'est plus, et bientôt, passé le temps, qui n'a eu qu'un temps, des exhibitions de souvenirs, des contributions biographiques, des récits d'anecdotes, Alain ce sera son œuvre. Cette œuvre ce sera un problème, même pour ceux d'entre nous qui pensent la comprendre simplement parce qu'ils ont été les témoins de sa confection ou qu'ils ont eu le bonheur de recueillir directement l'enseignement du maître. Alors, comme pour toute grande œuvre philosophique, il faudra y chercher la structure, l'unité, le sens, la correspondance des thèmes et ce que, finalement, elle a voulu dévoiler. Nous pensons qu'Alain est un vrai philosophe. Nous fondons notre conviction sur l'existence de ces quatre ouvrages, *Système des beaux-arts*, *Les Idées et les Âges*, *Les Entretiens au bord de la mer*, *Les Dieux*. Pour la première de ces quatre œuvres magistrales, nous avons voulu expressément tenter d'en parler, dès maintenant, comme d'un texte philosophique plein, opaque, inépuisable. Paix cependant aux tenants de Montaigne. ■