Zeitschrift: Jahrbuch der Schweizerischen Philosophischen Gesellschaft = Annuaire de la Société Suisse de Philosophie

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 5 (1945)

Artikel: Œuvre de science et œuvre d'art

Autor: Schaerer, René

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883886

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Œuvre de science et œuvre d'art.

Par René Schaerer.

La vie humaine se présente naturellement à l'esprit sous une image linéaire : elle est traversée de la naissance à la mort par le courant de la conscience. C'est le fil des Parques. Et pourtant rien n'est plus discontinu qu'une existence ordinaire avec ses activités multiples qui se joignent bout à bout, s'engendrent, s'interrompent, se télescopent l'une l'autre : réveil, déjeuner, téléphones, courses, etc.

Chacune de ces activités tend à une fin qui lui est propre. Ainsi se dégage une première distinction, celle du jeu et du travail :

Le *jeu* est une activité qui est à elle-même son propre résultat. Elle n'est pas sans objet, certes, mais l'objet n'est là que pour donner à l'activité une raison de s'exercer, soit en comblant un vide, soit en créant une diversion. Le but des échecs n'est pas la victoire, le but de la chasse n'est pas la mort du lièvre ; il s'agit dans les deux cas d'écarter l'ennui. Or, qu'est-ce que l'ennui sinon un besoin d'action qui demeure inassouvi ? Et qu'est-ce que le jeu, sinon l'assouvissement de ce besoin ? Le jeu est une pure technique de distraction.

Il s'ensuit que l'objet du jeu est indifférent dans la mesure où le jeu est vraiment jeu. Tous s'élancent au jeu ; mais bientôt on en voit dont l'intérêt faiblit et tombe. « Changeons de jeu », disent-ils. Ils s'ennuient. Leur activité ne trouve plus en soi sa raison d'être.

Le *travail* est une activité qui tend à un résultat distinct d'elle-même. Certes la démarcation du travail et du jeu paraît flottante. Dès l'instant où mon travail m'invite à le poursuivre pour le seul plaisir que j'y trouve, il est jeu. Cette équivoque cache un danger d'ailleurs en même temps qu'un stimulant : tel philologue institue un système de fiches, pour faciliter ses recherches, qui finit par y goûter une satisfaction indépendante du résultat, une joie de collectionneur qui le pousse à multiplier

gratuitement ces petits cartons et à perdre son temps. Si tant d'étudiants gardent éternellement leur thèse en chantier, c'est qu'ils éludent, au sens propre du terme : ils se dérobent en jouant leur thèse.

Inversement le jeu devient travail dès l'instant où se manifeste un résultat distinct. Le jour où Pascal traça des figures géométriques sur le plancher de sa chambre, le jour où Mozart fit sonner pour la première fois les touches du clavecin paternel, ils jouèrent. Mais déjà surgissait autre chose, un sens distinct du geste ; déjà l'adulte perçait sous l'enfant. Et ce fut le début de deux carrières dans lesquelles le jeu, certes, eut une grande part, comme chez tout génie qui a trouvé sa voie — et le vrai génie, sans doute, ne la cherche pas longtemps — mais où le résultat compta dans une proportion plus grande encore. Certains génies jouent un jeu terrible qui les consume, où l'adulte et l'enfant s'entre-dévorent.

On voit que les deux issues par où le jeu tend à s'évanouir hors de lui-même, sont l'ennui et le travail. Je n'aime pas les jeux de cartes et m'y montre fort maladroit. Aussi le jeu ne reste-t-il jamais longtemps jeu pour moi. Bientôt une bifurcation m'arrête : je puis continuer la partie en m'efforçant de bien jouer pour plaire à mon partenaire ; c'est la voie du travail ; je puis aussi me désintéresser des cartes et soupirer après un autre jeu : c'est la voie de l'ennui.

Il importe grandement que l'enfant, dont la tendance est de jouer, joue des jeux qui, n'étant pas de purs jeux, contribuent, par le résultat dinstinct auquel ils conduisent, à son développement. Mais il importe aussi que l'adulte, condammé au travail, exerce un métier dans lequel la part du jeu soit aussi grande que possible, c'est-à-dire où l'activité soit divertissante par elle-même. Si vous avez choisi, par malheur, une vocation qui soit pour vous l'équivalent de ce qu'est, à mon goût, le jeu de cartes, vous avez échoué dans ce que Pascal appelle « la chose la plus importante à toute la vie ». La tâche de l'orientation professionnelle pourrait se résumer ainsi : trouver pour chaque individu le point de rencontre du travail et du jeu. Dis-moi quel jeu tu aimes, et je te dirai qui tu es. Et je ferai ton bonheur.

Ajoutons que si le travail pur est pénible, un jeu pur ne le serait pas moins à la longue. A vrai dire, les deux choses se

confondraient. On sait à quel supplice étaient voués les grands criminels de l'Enfer héllénique : il leur fallait remplir un tonneau sans fond, rouler un bloc de rocher du bas au haut d'une montagne. Cette condamnation à l'œuvre sans résultat, au jeu sans joie et sans fin, avait été conçue par le génie grec comme le châtiment suprême : c'était la vanité brochant sur l'ennui, le désœuvrement naissant de l'effort et la sueur engendrant le vide, une sinistre combinaison de l'inaction et des travaux forcés. Il suffit qu'un jeu se prolonge au delà de ses limites pour devenir un supplice. En revanche, il y a dans tout travail une apparence d'utilité qui le sauve de l'inanité pure. « Il faut travailler, sinon par goût, au moins par désespoir, puisque, tout bien vérifié, travailler est moins ennuyeux que s'amuser » (Baudelaire).

Si nous ordonnons les points acquis, nous constatons qu'entre le pur besoin d'agir et le résultat de l'action s'étend une zone intermédiaire, qui est l'activité dans son déroulement. Essayons de préciser le rapport de ces trois termes.

Imaginons une jeune fille qui cueille des fleurs. Je puis supposer qu'elle confectionne au hasard et par désœuvrement un bouquet auquel elle ne tient pas et qu'elle abandonnera bientôt. Il lui suffit de se divertir en cueillant des fleurs : une seule durée compte pour elle, celle de sa distraction.

Mais il est aussi possible que la jeune fille aime les fleurs et s'efforce de composer un ensemble harmonieux de tons et de couleurs ; dans ce cas la distraction et le temps qui lui est propre seront secondaires par rapport au résultat cherché : le bouquet.

Il se peut enfin que la jeune fille soit étudiante en botanique et qu'elle aille à la découverte d'espèces utiles ou rares ; dans ce dernier cas, la distraction et le bouquet n'auront de sens que relativement à l'acte final, la découverte. Un nouveau temps interviendra dans l'affaire.

Nous distinguons ainsi, de l'activité naissante au résultat distinct, trois étapes qui correspondent à des degrés croissants d'émancipation de l'objet par rapport au sujet. Si la jeune fille ne cherche qu'à se distraire, le résultat est inclus dans l'activité qu'elle déploie. Or cette activité, comme telle, est inséparable du moi de la jeune fille, irréductible à toute autre activité. Dans ces conditions, le résultat sera personnel lui aussi. On ne pourra juger de sa valeur d'après aucune norme univer-

selle. Quelle que soit la façon dont la jeune fille cueille des fleurs, du moment qu'elle y trouve son plaisir, la question ne se pose plus. La jeune fille est seule juge.

Il n'en va pas ainsi quand s'ajoute au désir de distraction le soin de composer un bouquet : le résultat n'est plus alors emporté dans le courant de l'action, il se fixe sous nos yeux dans le bouquet. Toutefois le bouquet est-il indépendant de l'action ? Non, car il n'existerait pas sans elle. L'action est à chaque instant créatrice du bouquet ; ou, plus exactement, elle se cristallise progressivement en lui. Le bouquet étant l'expression d'un choix personnel, le moi et le temps de la jeune fille sont présents en lui, comme ils le sont dans son écriture et dans chacun de ses gestes. Mais le bouquet n'en est pas moins un objet distinct, sur lequel tous les jugements sont permis. Donc la question n'est pas entièrement résolue par l'opinion de la jeune fille : celle-ci n'est pas seule juge de son œuvre, comme elle l'était tout à l'heure de sa distraction. On voit que le résultat se différencie maintenant, sous un certain rapport, de l'activité individuelle : il est à la fois sujet et objet.

Enfin, quand l'activité tend à une découverte proprement dite, le résultat se détache de l'activité qui en est cause : la découverte apparaît à l'instant où la recherche disparaît. Les deux moments ne sont plus inclus l'un dans l'autre, ni fixés l'un par l'autre ; ils sont, dans une certaine mesure, exclusifs l'un de l'autre.

Ainsi, au cours de ces trois étapes, le résultat se libère de plus en plus de l'action qui le produit et, par là, du moi personnel lié à cette action. La distraction est inhérente au moi, la création est à la fois inhérente au moi et indépendante de lui, la découverte est, en tant que telle, détachée du moi. Disons, sous une autre forme et non sans schématiser, que dans le jeu l'activité absorbe le résultat, que dans l'art elle construit le résultat, et que dans la science elle prépare le résultat.

Enfin, pour être complet, signalons encore une étape intermédiaire, l'exercice, qu'il soit problème d'algèbre, thème latin, arpèges ou croquis. L'exercice est jeu, car l'activité qu'il implique se suffit à elle-même ; il est travail, car cette activité tend à s'améliorer elle-même. Si je fais des gammes au piano, ce n'est ni pour me distraire, ni pour créer ou découvrir quoi

que ce soit : je fais des gammes pour mieux faire des gammes. Le résultat de l'exercice est dans le perfectionnement de l'action par l'action.

On voit par là que la notion d'activité est complexe. Des collégiens font une rédaction : dans la mesure où cette occupation trompe leur ennui, elle est jeu et se suffit à elle-même ; dans la mesure où elle les entraîne sur la voie d'une autre rédaction meilleure, elle est exercice et tend à se dépasser elle-même ; dans la mesure où elle leur permet de s'exprimer d'une manière originale et personnelle, elle est création artistique et tend à se cristalliser en une œuvre distincte ; dans la mesure où elle leur fait découvrir certaines applications linguistiques qu'ils ignoraient, elle est découverte scientifique et tend à la révélation d'un donné.

Distraction, exercice, création, découverte. Bornons-nous à l'examen des deux derniers termes. Nous constatons que notre activité tend à un résultat dans lequel le moi est plus ou moins engagé selon les cas. On parle de l'Antigone de Sophocle et du principe d'Archimède. Or la dépendance marquée par le génitif n'est pas la même dans les deux cas. Il suffit, pour s'en rendre compte, de supposer, à la place de Sophocle et d'Archimède, deux autres génies dont l'un compose à son tour une Antigone et dont l'autre résout le problème relatif au poids d'un corps plongé dans l'eau. Il éclate aux yeux que le résultat sera, dans le premier cas, une autre Antigone, dans le second cas, le même principe, principe élaboré différemment, sans doute, par un processus d'invention non moins personnel que celui d'Antigone, mais fixé en une formule universellement utilisable et, comme telle, impersonnelle. Quand je dis « principe d'Archimède » ou « attraction de Newton », l'accent est sur *principe* et sur *attraction*, un peu comme dans l'expression « trompe d'Eustache » qu'on emploie sans trop se préoccuper de savoir qui était cet Eustache. En revanche, dans « requiem de Mozart, symphonie de Beethoven, tragédie de Racine », l'accent est sur Mozart, Beethoven, Racine ; aussi ne viendrait-il pas à l'esprit de dire : « requiem mozartien, symphonie beethovénienne, tragédie racinienne », tandis qu'on parle couramment d'attraction newtonienne, de révolution copernicienne, de relativité einsteinienne ; ce qui tend

à prouver que Newton, Copernic, Einstein sont là des étiquettes ; au contraire, dans « requiem de Mozart », Mozart est un patronymique, comme dans « le fils d'Hamilcar ».

En d'autres termes, Sophocle apparaît intérieur à son Antigone, Archimède extérieur ou plutôt antérieur à son principe. Imaginons que le premier ait été empêché par la maladie d'écrire sa tragédie : cet événement aurait eu des conséquences plus irréparables, en un sens, que dans le cas d'Archimède et de son principe. Car ici l'auteur est substituable, là il est insubstituable. Rien ne saurait remplacer pour nous la perte d'Antigone. On n'en saurait dire autant du principe d'Archimède en tant que loi physique. Il est vrai que Sophocle écrivit plus de cent tragédies et que la perte de l'une peut être relativement compensée par la survivance de quelques autres. Mais ce fait, sur lequel nous reviendrons, n'enlève rien à la constatation présente.

Nous pouvons donc affirmer que les activités esthétique et scientifique tendent à s'arrêter sur une formule, mais que le moi est engagé dans l'une de ces formules et qu'il ne l'est pas dans l'autre, ou qu'il est engagé plus profondément dans l'une que dans l'autre. Qu'est-ce que $f = mg$, par exemple ? C'est un rapport traduit au moyen de certaines lettres. Ce rapport est vide de toute personnalité, quelle qu'ait été la démarche suivie pour l'établir. Objectera-t-on que le choix des lettres comporte un certain arbitraire ? Mais, quand bien même on retrouverait dans ces lettres les initiales de trois femmes que l'inventeur aurait successivement aimées — Fernande, Marie, Gabrielle — l'objection resterait sans valeur. Car la formule, en tant que telle, n'a rien à voir avec la personnalité de qui que ce soit. Ce qui est engagé en elle, c'est l'entendement humain lui-même, et la formule sera d'autant plus scientifique que cette universalité se vérifiera davantage. Au contraire, une personne tressaille dans un vers de Racine et dans une mélodie de Mozart, comme la nymphe sous l'écorce. Cette personne n'est pas, certes, le Racine et le Mozart de l'histoire, car si nous ne connaissions ni l'auteur de *Phèdre* ni celui de la *Flûte enchantée*, ces deux chefs d'œuvre n'en seraient pas moins ce qu'ils sont ; l'exemple d'Homère et de Shakespeare suffit à le prouver. La personne qui est engagée dans l'œuvre d'art, c'est un moi créateur sur lequel

l'histoire et l'état-civil n'ont aucune prise. Ce qui fait que les vers de Racine et les mélodies de Mozart sont des formules esthétiques, c'est qu'ils ne sont pas les vers et les formules de n'importe qui. Au contraire, $f = mg$ est une formule scientifique dans la mesure où elle est ou tend à devenir la formule de n'importe qui. Ce qui ne signifie pas, certes, qu'il soit à la portée du premier venu de la comprendre, ni même qu'aucune élaboration personnelle n'entre en ligne de compte dans sa genèse, mais simplement que le rapport dont elle est l'expression n'engage personne en tant qu'individu.

Le moi étant inclus dans l'œuvre d'art, celle-ci est sujet en même temps qu'objet. Là réside un mystère profond de toute réalisation esthétique. Il va de soi que je ne puis dégager d'un objet quelconque les rapports qui m'unissent à cet objet, puisque je suis engagé dans ces rapports et ne le suis pas dans l'objet. Ces rapports ne pourront s'exprimer que par l'intervention d'un objet nouveau, dont je serai, non le spectateur mais le créateur et par lequel mon moi s'objectivera dans un sens existentiel, comme le père s'objective dans son fils. Le fils n'est pas objet pour son père, quand bien même celui-ci le renierait. Le fils, c'est le père objectivé dans et par une matière nouvelle. Telle est également la création par rapport à l'artiste. Le mystère esthétique est le mystère d'une incarnation. Michel-Ange est le père de son Moïse au sens propre du terme. Archimède n'est le père de son principe qu'au sens figuré.

De cette distinction découlent certaines conséquences intéressantes :

1° S'il est vrai qu'en art et en science le résultat seul compte, tandis qu'en morale l'intention vaut par elle-même, l'œuvre d'art est grosse de l'activité qui lui donne naissance ; la découverte scientifique, au contraire, s'avère d'autant plus pure qu'elle garde en elle moins de traces de cette activité.

De là vient, sans doute, que les grands génies de l'art donnent l'impression d'être plus productifs que ceux de la science. Une seule découverte suffit à conférer au savant l'immortalité ; une seule création ne saurait, en règle générale, valoir le même avantage à l'artiste. L'œuvre de Pasteur ou d'Einstein, réduite à ses seuls résultats et jugée selon des normes esthétiques, paraîtrait pauvre. Inversement on n'imagine guère en science une

fécondité pareille à celle de Sophocle, de Shakespeare, de Michel-Ange, de Bach, de Haydn, de Schubert, de Gœthe, de Rubens, de Balzac, de Victor Hugo. Non que les artistes travaillent plus que les savants ; mais, par une grâce spéciale, leur recherche est en même temps une trouvaille ; leur activité se cristallise en œuvre, au fur et à mesure de son développement. Il ne saurait être question, pour eux, de résumer par une formule toute une vie de recherche, puisque la formule est inséparable de leur recherche, et que c'est en formulant qu'ils cherchent. Leur temps est incompressible. Les romans de Balzac ne sauraient se réduire à un seul roman, à une seule phrase, pas plus que la vie de Balzac à une seule journée [1]. C'est plutôt l'inverse qui a lieu, en ce sens que la formule esthétique est donnée d'avance et que les œuvres en sont autant de traductions concrètes. Contrairement au savant, qui va progressivement de l'ignorance au savoir, en ramenant à quelques lois la multiplicité des faits, l'artiste part d'une intuition plus ou moins consciente et la projette en approximations, qui sont ses œuvres. Le premier résume, le second développe. Il y a ainsi moins de déchet dans l'activité de l'artiste.

On objectera que les formules scientifiques sont, elles aussi, les traductions plus ou moins fidèles d'une intuition initiale ; que Pasteur, dès sa naissance, portait en lui ses découvertes comme Mozart ses symphonies. Certes dans les deux cas la réussite est conditionnée par une nécessité intérieure qui a reçu le nom de génie. Mais cette nécessité n'aboutit pas, ici et là, à des résultats identiques. Preuve en soit l'usage courant de la langue, qui distingue avec tant de netteté, d'une part la découverte, d'autre part la création. Le savant interroge la nature ;

---

[1] Balzac lui-même semble l'avoir fort bien compris. Une de ses nouvelles, le *Chef-d'œuvre inconnu*, raconte l'histoire d'un peintre qui multiplia les corrections et les retouches sur une toile qu'il voulait parfaite : il ne fit qu'anéantir le tableau. L'art n'atteint pas à l'universel par superposition de formules particulières ; le résultat, lié à l'effort créateur, est individuel comme lui, et des esquisses différentes ne peuvent aboutir qu'à des résultats différents. L'art est inséparable de l'activité qui lui donne naissance ; d'où ce mot de Paul Valéry : « J'ai souvent écrit — c'était un véritable aveu — que ce qui m'intéressait de beaucoup le plus dans les œuvres de l'art était ce que je pouvais concevoir de leur fabrication. » (*Mes Théâtres*, dans *La Nef* 1945, p. 4.)

l'artiste est interrogé par elle ou s'interroge lui-même ; le premier s'efface et l'on parle avec raison de l'humilité scientifique ; le second fait, au contraire, œuvre d'autorité et ce n'est pas de son humilité, mais de sa puissance ou de son originalité que l'on parle.

2° Pour cette raison, l'erreur ne joue pas le même rôle en science et en art. Une formule scientifique est juste ou fausse, une formule esthétique est réussie ou manquée. Le terme de réussite ne s'emploie en science que dans les cas où l'on tient compte de l'activité aussi bien que des résultats, c'est-à-dire lorsqu'on juge esthétiquement. Par exemple, un élève dira : « J'ai réussi mon problème », parce qu'il pense aux deux heures d'effort, à tout le développement constructif. Inversement on parle d'erreurs en art quand on juge scientifiquement et qu'on ne tient pas compte de l'activité créatrice. Ainsi on dira : « La Franciade est une erreur de Ronsard », par où l'on entend que l'œuvre est manquée pour des raisons qui ne sont pas proprement poétiques : Ronsard s'est trompé dans le choix du mètre et du sujet, et malgré tout son génie, qui demeure en quelque sorte incompromis, il a échoué. Il y a erreur de point de départ, non impuissance créatrice. Certes on pourrait objecter qu'un plus grand poète que Ronsard n'aurait pas commis la même faute et qu'un instinct plus sûr l'aurait averti ; mais on sent également que cette faute n'est pas la plus grave que puisse commettre un artiste, car il y a aussi un manquement qui consisterait à n'être pas poète du tout et à composer une Franciade qui fût illisible, non par suite d'un faux départ, mais par incapacité créatrice : échec d'un tout autre ordre, défaillance totale et sans appel. L'œuvre d'un mauvais poète n'est pas identique à l'œuvre mauvaise d'un bon poète.

3° Toute découverte scientifique se présente à la fois comme conclusion et hypothèse, ou, si l'on préfère, comme point d'arrivée et point de départ. Ce qu'on lui demande, c'est d'être utilisable ; la science va de perfectionnement en perfectionnement. Au contraire, le propre de l'œuvre d'art, c'est d'être à elle-même sa fin et d'ignorer l'hypothèse : la fable du *Loup et de l'Agneau* est pure conclusion ; on ne saurait prendre appui sur elle pour composer une autre fable ou réaliser quoi que ce soit ; bien au contraire, si l'on part d'elle, ce ne peut être que

pour remonter en sens inverse vers l'inexprimé, vers l'intuition première, vers les intentions secrètes de l'auteur où se cache la clef de l'œuvre. La compréhension d'une œuvre d'art suppose une démarche régressive, un retour au sujet d'où elle procède, aux intentions qu'elle exprime tant bien que mal. Comprendre une formule scientifique, c'est tout autre chose, non certes rétrograder vers l'individu-sujet qui en est l'auteur — quel que soit l'intérêt historique que cette recherche puisse présenter — mais fuir, au contraire, vers des emplois plus universels et des réalisations plus objectives ; c'est poursuivre un développement. Ainsi se vérifie l'opposition que Bergson établit d'un autre point de vue entre la science, qui tend à l'action et aux réalisations utiles, et l'art qui implique un détachement par rapport à la vie.

4° Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que le temps agisse différemment sur la science et sur l'art. La science a pour mission de se dépasser en se condamnant à mort. Il n'y a de science que la science d'aujourd'hui. Sans doute c'est à travers les hypothèses d'hier que les certitudes d'aujourd'hui se sont formées. Mais dire qu'une vérité est vérité d'hier, c'est dire qu'elle est objet d'histoire, et non de science. Il en va de même de nos vérités d'aujourd'hui par rapport aux vérités de demain. Toutefois, pour juger de l'avenir, nous manquons d'un point de comparaison. Car, pour que notre science actuelle fasse l'effet d'une science périmée, il faudrait que nous possédions une science plus poussée, qui serait alors la science du jour.

L'œuvre d'art, au contraire, dure dans l'actuel. L'Iliade n'est pas révolue. Et Homère, dont historiquement nous ne savons rien, vit dans et par l'Iliade. Au contraire Hippocrate ne vit plus. Certes les découvertes d'Hippocrate, dans la mesure où elles sont scientifiques, s'intègrent à la médecine d'aujourd'hui, lui demeurent immanentes ou sous-jacentes. Mais, dans la même mesure, elles n'appartiennent plus à Hippocrate. Le savant, en tant qu'individu, est semé en route par la science [2].

---

[2] Est-il besoin de rappeler ici le mot fameux de Pascal : « ... toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit être considérée comme un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement » ? (*Pensées*, éd. Brunschwicg, p. 80). Transposée sur le plan de l'art, une telle affirmation n'aurait aucun sens.

Certes il y a une manière scientifique de lire l'Iliade, en tant que recueil de renseignements grammaticaux, archéologiques et linguistiques, qui réduit cette épopée à un pur objet dont Homère est aussi entièrement absent que Zeus l'est d'une carte topographique de l'Olympe. Inversement il y a une façon esthétique d'apprécier les découvertes d'Hippocrate, en les faisant revivre dans leur temps et leur milieu, en leur restituant leur sujet personnel, Hippocrate. Mais il s'agit dans les deux cas d'une sorte de trahison, l'œuvre d'art étant traitée comme instrument, l'œuvre de science comme fin, l'esprit cheminant chaque fois à contre-sens.

La différence qui sépare, du point de vue de l'écoulement temporel, une œuvre d'art d'une découverte scientifique apparaît clairement si l'on prend l'exemple de deux bibliothèques dont l'une contienne des ouvrages d'art, l'autre des ouvrages de science, en les supposant d'égale valeur. Laissons passer un siècle : la première bibliothèque aura conservé tout son prix — si elle ne l'a pas centuplé — ; la seconde aura presque entièrement perdu le sien, à moins que, pour des raisons extra-scientifiques, les livres ne récupèrent d'une part ce qu'ils perdent de l'autre ; c'est ce qui arrive toutes les fois qu'un ouvrage de science est apprécié à raison de la beauté des dessins et de la typographie, ou encore lorsqu'un intérêt historique s'attache à la découverte scientifique, qui est alors jugée comme réalisation personnelle, c'est-à-dire d'un point de vue esthétique. De même un vieux chapeau n'a par lui-même aucune valeur ; mais si je vois en lui le chapeau de Napoléon, il prend une signification considérable, non plus comme objet, mais comme sujet.

Par la création artistique, l'individu appréhende des rapports dans lesquels il est engagé en tant que tel. De là le caractère d'illusion protectrice que l'art revêt dans ses manifestations. L'artiste est en sécurité au cœur de sa fiction, comme ces fleurs des régions torrides que leur parfum enveloppe d'une atmosphère isolante. Le savant ne bénéficie pas du même avantage. Sa recherche le conduit à poser des formules qui ne sont pas à sa mesure, d'où le possessif *mon* est entièrement banni. Il ne se laisse jamais descendre, comme dit Platon, à ce qui est immédiatement proche de lui (*Théétète* 174 a). Ce n'est pas, certes,

que la découverte ne s'accompagne, comme la création, d'une ferveur exaltée ; ni que l'ambiance du laboratoire, les tables chargées de flacons ou de machines, les parois tapissées de graphiques ne créent autour du savant un monde à l'image de ses désirs et de sa passion, et mieux qu'un refuge, un paradis. En outre l'anticipation de la réussite, en incorporant le résultat final à chaque instant de la recherche, fait de cette dernière un jeu véritable, plus passionnant qu'aucun autre. Il n'est pas douteux que, psychologiquement, le savant poursuit *sa* découverte et crée *sa* formule. Mais la science n'entre pas dans ce cortège affectif. L'émotion, l'impatience qu'éprouva Pasteur en cherchant le sérum de la rage interviennent pour une part dans la découverte du sérum, mais elles sont étrangères à ses vertus curatives. Au contraire, les sentiments que Beethoven ressentit en composant telle mélodie sont, croyons-nous, inséparables de la mélodie et liés à son efficacité : c'est par elle qu'ils nous atteignent.

L'art et la science apparaissent donc comme deux mondes distincts, sinon irréductibles. Mais le moi est un, son activité est une. C'est donc par abus de langage qu'on oppose, en général, l'artiste au savant. Le moi est entraîné par deux chevaux, le cheval image et le cheval hypothèse ; et, suivant la victoire de l'un ou de l'autre, l'individu se révèle artiste ou savant, fin ou géomètre. Chez un Platon, un Léonard de Vinci, un Gœthe, les deux coursiers se livrent une lutte de grand style, emportant tour à tour le char à leur suite [2a]. Chez d'autres, soit purs artistes, soit purs hommes de science, un seul des coursiers se fait obéir. Mais, chez le commun des mortels, les deux bêtes s'influencent et se contrarient l'une l'autre, et l'attelage progresse tant bien que mal, d'une allure hésitante. Ainsi naissent de fausses hypothèses et de fausses images. Voyons la question d'un peu plus près.

Figurons-nous un savant et un artiste devant un promontoire que balaie un vent impétueux. Cette vue provoquera en eux une réaction plus ou moins affective, plus ou moins consciente et

---

[2a] Ce dualisme, Gœthe le ressentit jusqu'au malaise (voir, par exemple, *Italienische Reise:* Palermo, den 17. April). Platon notait déjà : « Le poète, pour être vraiment poète, doit prendre pour matière des mythes et non des arguments » (*Phédon* 61 b).

immédiate, que nous exprimerons par cette double question: Quelle est la cause du vent ? et : Quelle est la signification esthétique du paysage ? De là naîtront deux démarches distinctes, l'une tendant à une hypothèse, l'autre à une représentation ; l'hypothèse se traduira par une définition : le vent est un mouvement de l'air résultant d'une différence de pression atmosphérique, etc.; la représentation se traduira par une image que l'artiste fixera sur la toile, s'il est peintre, qu'il transposera sur le plan mélodique ou poétique, s'il est musicien ou écrivain [3].

Ainsi les deux questions seront résolues. Elles ne le seront pas entièrement, car la définition n'est qu'une hypothèse plus vraisemblable que les autres, et les hypothèses, sauf pour Dieu, s'engendrent à l'infini ; la représentation esthétique, de son côté, n'épuise pas les possibilités ouvertes par la vision initiale : les harmonies d'un même paysage peuvent être à l'origine d'un grand nombre de chefs-d'œuvre.

Mais, si la question reste ouverte, tout laisse à croire que l'esprit ne s'est pas fourvoyé dans sa démarche, qu'il est dans la bonne voie.

Voilà ce qui se passe théoriquement. Descendons maintenant sur le plan des faits courants. Que constatons-nous ? Que la solution scientifique, loin de se présenter naturellement à l'esprit humain, est l'aboutissement d'une longue chaîne d'erreurs, une sorte d'issue désespérée, et qu'une grande partie de l'humanité a donné et donne encore du vent des interprétations fausses : génie qui gonfle ses joues, démon qui manœuvre un soufflet, etc. Quant à la représentation esthétique, nous voyons que seule une rare élite peut y atteindre par ses propres moyens. Les vrais artistes, capables de dégager une leçon neuve et universelle d'un spectacle ou d'une émotion personnelle, forment une infime proportion de la multitude humaine. La nature les suscite « de loin en loin, par distraction » (Bergson). Et, par surcroît, ils demeurent très souvent méconnus. On peut même se demander si le recul du temps n'est pas toujours nécessaire pour accorder à un génie, non la gloire, mais la compréhension du public [4]. Encore celle-ci n'est-elle que l'hommage d'une mi-

---

[3] Nous sommes conscient, cela va sans dire, du caractère schématique de tout ceci.

[4] Les artistes les plus encensés ne sont pas à l'abri de ce malentendu ;

norité. Ne nous faisons pas d'illusions : Homère, Shakespeare, Rembrandt, Bach, Racine ne vivent que pour un petit nombre d'hommes. L'intérêt de la foule se porte ailleurs.

Il semble ainsi que, tant en science qu'en art, l'homme ait pour l'erreur plus d'affinité que pour la vérité, qu'il ne lui soit pas naturel de comprendre. Certes, si l'on pose au premier venu cette question digne de Socrate : Que préfères-tu, le vrai ou le faux, le beau ou le laid, le juste ou l'injuste ?, il répondra invariablement : Je préfère le vrai, le beau, le juste. Mais, en pratique, le faux, le laid et l'injuste semblent exercer sur lui une irrésistible attraction. Voyons s'il est possible de préciser le mécanisme de ce malentendu fondamental, qui substitue aux solutions vraies de la science et de l'art des pseudo-réponses.

Assis à ma table, je feuillette un livre. Survient mon fils, âgé de cinq ans. Son petit doigt pointe vers une image : « Qu'est-ce que c'est ? » — « Ce sont les Caryatides de l'Erechtheion. » L'enfant répète tant bien que mal, reste un moment songeur et s'en va. Est-il renseigné ? Nullement. Il est satisfait, ce qui n'est pas la même chose. Certes sa question était une question d'enfant : elle appelait, non une explication, mais une formule magique. En ce sens, le petit bonhomme a obtenu ce qui lui convenait. Mais n'est-il pas surprenant que cet être, dont les exigences sont terribles à d'autres égards, en ait eu si peu cette fois ? Tout se passe comme si son but, en questionnant, ait été moins d'acquérir un savoir que d'amener une réponse, comme si la vue d'un objet nouveau suscitait en lui une sorte d'inquiétude que la formule vient dissiper.

Cette tendance se retrouve chez l'homme à tous les âges. Non moins frappante que la curiosité humaine est la facilité avec laquelle elle se laisse satisfaire, l'anxiété qu'elle éprouve à rester penchée sur son gouffre. Bergson a raison sur ce point : une fonction fabulatrice intervient aussitôt, qui « neutralise la pensée par l'image ». Mais, loin de saluer en elle une sauvegarde, comme l'auteur des *Deux Sources*, nous y dénoncerons, au contraire, le plus redoutable danger qui menace et compromette à chaque instant les progrès de la connaissance humaine. Le

---

tel le Gœthe des dernières années, dont la solitude apparaît si profonde (v. par ex. *Conversations avec Eckermann*, samedi 11 octobre 1828).

vice de l'image, du point de vue scientifique, c'est d'être fermée et inutilisable, comme toute réalisation esthétique. Si je dis que la marée est la respiration des flots, j'énonce une formule péremptoire, définitive et dangereusement satisfaisante, dans la mesure où j'accepte sans restrictions la vision qu'elle évoque en moi. Si je parle, au contraire, d'attraction cosmique, j'ouvre un champ vaste aux investigations de mon esprit pour autant que je n'attribue pas une valeur affective et poétique à ce terme d'attraction. Les charlatans de la médecine connaissent cette propriété magique du mot rare. Mais ce mot, ainsi travesti, n'est précisément plus scientifique. L'histoire nous apprend que certaines images ont réellement retardé les progrès de la science. Telle la métaphore de la pomme ridée, par laquelle un géologue de grand renom figura l'état de notre planète refroidie et contractée. Les esprits furent si bien séduits qu'elle est sans doute responsable d'une certaine stagnation dans l'étude de l'orogénèse. Elle « fournit une synthèse qui donna réponse à tout » (Wegener). Pour concevoir l'hypothèse des poussées tangentielles, les géologues durent vaincre non seulement les difficultés inhérentes au problème lui-même, mais encore les résistances poétiques de l'image [5].

Le goût populaire des proverbes et des sentences offre également un exemple du malaise que la nature humaine éprouve en face de l'inconnu. Le proverbe est une vérité pétrifiée. Si je dis : « Dieu protège ceux qui sont faibles », je formule une hypothèse rationnellement contestable et qui peut être l'origine de toute une théodicée. Si je dis : « A brebis tondue, Dieu mesure le vent », j'énonce la même idée, et pourtant la différence saute aux yeux : c'est maintenant une déclaration catégorique, fermée, concrète, qui fait corps avec moi-même et que je ne pourrai réduire en hypothèse qu'en me détachant péniblement d'elle. De là vient que la sagesse des nations progresse si peu. Elle augmente son avoir par thésaurisation ; car celle est poétique. Mais, pour la même raison, elle ne vieillit pas.

L'image apparaît donc, dans la perspective présente, comme une pseudo-solution qui s'interpose entre les données d'un problème et sa solution scientifique. Elle offre l'avantage et le dan-

[5] Il va sans dire que je ne prends pas ici parti pour une théorie contre une autre.

ger de fermer une question qui devrait, en toute rigueur, rester ouverte. A Glaucon et Adimante qui lui demandent de leur faire connaître le Bien, Socrate répond : « Croyez-moi, chers amis, laissons-là pour cette fois la recherche du Bien tel qu'il est en lui-même ; cette recherche nous conduirait trop loin, et j'aurais peine à vous expliquer sa nature telle que je la conçois, en suivant la route que nous avons prise.» Et le philosophe, pour contenter ses auditeurs et fixer leur imagination, leur propose l'exemple du soleil (*Rép.* 506 c sqq.). Cette métaphore, qui clôt provisoirement la question, permet à Socrate de parer au découragement dialectique ; elle fournit un reposoir. Le mythe platonicien n'est pas autre chose qu'une concession à la faiblesse humaine : c'est une image consciente de son insuffisance.

Passons maintenant sur le plan esthétique et voyons si un dualisme semblable s'y manifeste.

Soit une photographie quelconque, dont on puisse dire qu'elle reproduit exactement le sujet représenté. Cet adverbe « exactement » ne trompe personne. Il va sans dire, en effet, que si l'image est tirée à dix exemplaires, ces dix copies seront des répliques plus exactes du cliché primitif que celui-ci ne l'est du sujet représenté. Car le cliché n'est que la projection sur un plan et la réduction à un jeu de lignes, de lumières et d'ombres de tout un volume, qui s'offrait à mon œil avec sa profondeur et sa vie. Le cliché n'est qu'un signe. Comprendre ce signe exige un effort que l'esprit accomplit inconsciemment dans la plupart des cas, mais qui n'en est pas moins réel. Montrez à un chat une souris, fût-elle mécanique et immangeable : il bondira ; montrez-lui la photographie d'une souris : il ne bronchera pas. Il semble qu'il ne distingue rien, que la projection d'un volume sur un plan offre une difficulté d'interprétation qui le dépasse.

Ainsi, dans la mesure où l'œuvre d'art est représentation d'un objet, elle pose à l'esprit un problème de transposition. La solution de ce problème entraîne, cela va de soi, un sentiment de satisfaction. La première fois que je dessinai grossièrement sur une feuille de papier la locomotive qui sert de jouet à mon fils, je fus stupéfait de la joie qu'il manifesta. Ce fut un éclat de rire prolongé que rien apparemment ne justifiait. Je recommençai. Même hilarité. Sans doute était-ce la recréation de cet

objet familier dans une autre matière et un autre espace qui émerveillait ainsi l'enfant. La locomotive surgissait, renouvelée, devant ses yeux ; c'était elle et ce n'était pas elle.

Ce plaisir de reconnaissance constitue-t-il l'essence même de la jouissance esthétique ? Non certes, car il faudrait admettre que les représentations sont belles dans la mesure où elles sont fidèles. Toutefois la reproduction pure et simple d'un objet présente par elle-même un certain intérêt.

Ainsi naît une équivoque qui se manifeste de façon particulièrement frappante dans les arts « à sujet », tels que la peinture, le dessin, la sculpture, où la chose représentée apparaît comme une réalité positive, certes, mais à quoi l'on ne doit pas s'arrêter, sous peine de méconnaître l'essentiel. Comprendre un beau tableau, ce n'est pas en faire l'examen documentaire, c'est interpréter un signe ; et les plus belles toiles sont peut-être celles qu'on « regarde » le plus mal, au moins de prime abord. Car le sens de l'œuvre est ailleurs que dans la représentation pure et simple du sujet. Trouver un beau sujet, pour un artiste, ce n'est ni plus ni moins que trouver une belle occasion d'exprimer autre chose.

Il en va de même en poésie. Récemment je pris d'une main distraite un volume de vers et tombai sur une strophe de Lamartine qui me parut si belle que je la transcrivis aussitôt et l'appris par cœur. Elle est consacrée par le poète à la mort de sa fille :

C'était mon univers, mon mouvement, mon bruit,
La voix qui m'enchantait dans toutes mes demeures,
Le charme ou le souci de mes yeux, de mes heures,
Mon matin, mon soir et ma nuit.

Durant deux jours, je récitai fréquemment ces vers, dont l'agrément m'apparaissait inépuisable ; mais je m'aperçus soudain que j'en ignorais le sens ; en réalité la question ne s'était pas un instant posée à moi, comme si elle n'avait aucun rapport avec mon émotion. Je récitai les vers une fois de plus, désireux de mieux les comprendre. Mais, chose curieuse, le fait de les réciter m'empêchait en quelque sorte de les comprendre, comme si j'étais repoussé loin des mots par les mots eux-mêmes et attiré ailleurs. Et je dus reprendre ma feuille, lire lentement

la strophe en la réduisant à une sorte de prose, pour en saisir enfin le sens concret, son sens, c'est-à-dire fort peu de chose. Et ma première pensée fut de conclure : l'émotion poétique est indépendante de la signification des mots, comme la beauté plastique l'est par rapport aux objets représentés. Mais, à la réflexion, il m'apparut ce qui est, je crois la vérité, que le sujet de la strophe est un indispensable point d'appui et qu'une esthétique négatrice du sujet ne pouvait être qu'une esthétique manquée, une esthétique dans le vide. En fait le plaisir que j'avais éprouvé à la première lecture de ces vers présupposait une intellection immédiate de chaque mot et de leurs rapports logiques, mais une intellection qui n'était que la trame sous-jacente et nécessaire de mon émotion ; là-dessus venait se fixer une broderie d'associations verbales, d'allitérations, de rythmes, de rimes, de cadences binaires et ternaires, un univers d'interférences et de rapports, une sorte de fondu supra-logique, non certes insaisissable, mais irréductible à toute norme commune et, par là-même, authentiquement poétique et proprement personnel [6].

En architecture et en musique, le problème peut sembler à première vue plus complexe par l'absence de sujet proprement dit. Toutefois la beauté nous paraît ici comme ailleurs relative à un donné préconçu. La beauté d'une façade n'est pas une beauté « en l'air » : elle est la réussite de quelque chose, et ce quelque chose pouvait être manqué, pouvait être quelconque. Dans l'admiration que j'éprouve à son égard, il y a de la reconnaissance pour l'architecte qui, n'étant tenu qu'à bâtir une façade, a fait plus que cela. Peut-être y entre-t-il même un obscur sentiment de justice et comme une émotion réparatrice par quoi l'art, en son tréfond, communierait avec la morale. La beauté est à la fois un succès et une revanche : elle apparaît comme la victoire de ce qui est sur ce qui aurait pu être, sur ce que la vie offre à chaque instant de médiocre et de manqué.

---

[6] On aurait tort de faire ici des distinctions d'écoles ou de genres (classicisme — surréalisme, etc.). Certes le rapport du logique au poétique n'est pas le même dans tous les cas : il serait plus facile, par exemple, de réduire à une prose banale la *Cigale et la Fourmi* que le *Cimetière marin* ; mais cette réduction aurait le même effet dans les deux cas : elle tuerait le poème. Le rapport est donc fondamental.

Il en va de même en musique. Le déroulement d'une mélodie me plaît dans la mesure où celle-ci dépasse mon attente. Comme il s'agit là d'une révélation dans le temps, d'un *après* jugé en fonction d'un *avant*, l'effet de surprise y est encore plus sensible peut-être : les premières notes créent un climat déterminé par rapport auquel les notes suivantes prendront leur valeur propre, créant elles-mêmes un climat nouveau à l'intention des notes qui viendront ; et chaque fois la mélodie, plus originale et plus charmante que tout ce que je pouvais prévoir, surgit comme une trouvaille, comme un miracle. La mélodie n'est donc pas en l'air ; elle se détache sur un fond de lieux communs, sans lesquels elle demeurerait incompréhensible, certes, mais qui ne suffisent pas à lui conférer la beauté.

Qu'il y ait donc sujet ou non, l'art fait appel à un langage plus ou moins conventionnel. Celui-ci repose lui-même sur certaines correspondances de la vie psycho-physiologique qu'il serait intéressant de dégager : le vagissement ou le jasement d'un bébé, les rires et les pleurs, les soupirs et les sanglots constituent autant de signes élémentaires et, si l'on veut, une musique avant la musique ; de même, dans les arts plastiques, la vision brute des objets qui nous entourent, avec les émotions premières qu'elle suscite. Tel est, sans doute, le support du langage esthétique. Ce langage se renouvelle constamment et nous oblige, par conséquent, à des réadaptations périodiques : l'art est un monde d'habitudes prises et d'habitudes à prendre ; la musique n'est pas une chose en soi, indépendante de son histoire : c'est la gamme tempérée, le contre-point, la fugue, Bach, Beethoven, Debussy, et ce sont encore les possibilités imprévisibles de l'avenir, vis-à-vis desquelles je dois me tenir prêt, ouvert, disponible. De même dans les autres arts. La vision d'une pomme, d'un cygne, d'un coucher de soleil, dès l'instant où elle n'est pas purement utilitaire — et l'est-elle jamais ? — met en jeu toute une tradition. Entre un chef-d'œuvre quelconque et les éléments premiers sur lesquels il repose, il y a donc toute l'épaisseur des habitudes prises [7].

---

[7] Cette épaisseur peut être plus ou moins grande selon les cas. Elle paraît considérable en musique, sans doute parce qu'en l'absence de tout « sujet » reconnaissable, les formes musicales bénéficient d'une plus grande autonomie, n'ont de compte à rendre qu'à elles-mêmes ; aussi la musique se renouvelle-t-elle plus vite que les autres arts : le plain-chant et le contre-

Quoi qu'il en soit, l'œuvre m'est accessible dans la mesure où j'en comprends le langage ; mais elle est belle dans la mesure où elle utilise ce langage pour la fin qui lui est propre ; si le langage de son temps ne lui convient pas, l'artiste est en droit, bien sûr, de le renouveler à sa manière, ce qui lui fait courir le risque d'être incompris, mais lui permet de s'exprimer dans de meilleures conditions. Ne croyons pas, cependant, que les plus grands génies soient nécessairement les plus révolutionnaires ; l'histoire de l'art prouverait plutôt le contraire. Le langage n'est pour eux qu'un intermédiaire.

La formule artistique implique donc un dualisme, puisque le signe y apparaît à la fois nécessaire et insuffisant ; avoir pour le signe trop ou trop peu d'égards, telles sont dans ce domaine les deux erreurs capitales ; la seconde, moins répandue que la première, s'explique sans doute par une réaction excessive contre un milieu trop réaliste, trop « chosiste » ou par un goût théorique de l'absolu : tel le dadaïsme [8].

La première erreur se ramène à un préjugé mimétique : ce que la plupart des gens demandent à l'art, ce n'est pas la révélation de formes inédites, mais l'imitation de formes familières, une confirmation de leurs propres habitudes ; d'où ce reproche à l'adresse des peintres « modernes » de déformer ou trahir la nature, ou cette critique, dont furent l'objet tant d'œuvres musicales nouvelles : « Ça ne veut rien dire. » Platon notait déjà : « Ce qui plaît aux gens du peuple, c'est de retrouver dans les discours leur propre pensée » (*Gorgias* 513 c).

Dans la mesure où un amateur développe son jugement et son goût, il se libère du préjugé mimétique ; mais ce préjugé est tenace ; car la plupart des gens ne demandent à l'art qu'une

---

point paraissent aujourd'hui plus vieillis que les cathédrales dont ils sont contemporains, la musique du temps de Shakespeare plus vieille que Shakespeare. L'épaisseur paraît moins grande en peinture, où le sujet représenté constitue un point de référence objectif. En architecture, enfin, les innovations étant limitées par les exigences rigoureuses de la construction, les lieux communs évoluent avec plus de lenteur encore. Dans l'évolution des genres, l'utile apparaît ainsi comme le frein du beau.

[8] Il y aurait ici un chapitre à écrire sur l'emploi de certains procédés, tel le *flou* qui crée en photographie et en peinture une sorte d'illusion esthétique et donne satisfaction aux amateurs qui croient avoir dépassé le stade puéril de l'observation directe.

diversion momentanée et sont portés à ne prêter attention qu'à ce qu'ils savent d'avance devoir leur plaire. Les Muses n'ont pas, d'ailleurs, de plus fervents adorateurs. Les vrais amateurs de musique, disait Debussy, ont un mauvais piano et jouent toujours la même chose. Mais ce que Debussy ne disait pas, et que nous nous empressons d'ajouter, c'est que ces délicieux mélomanes deviennent détestables quand ils se mettent à condamner et à exclure, ce qu'ils font généralement à tour de bras.

Car, en excluant a priori une formule au nom d'une autre, l'erreur mimétique multiplie les spécialistes, ces gens qui vous disent : « Je n'aime que Beethoven », ou : « J'ai horreur du classique », ou : « Le quatuor m'ennuie, mais non la symphonie », ou : « Je déteste les natures-mortes », etc. Il va de soi que ces propos sont louables quand on les compare aux boniments des éclectiques prétentieux. Mais il reste que le véritable critique doit être théoriquement capable de tout comprendre ; et il est logique d'affirmer que celui qui aime le classique et non le moderne, ou inversement, n'aime en fait ni l'un ni l'autre ou aime insuffisamment ce qu'il aime. Ces gens sont légion. Nous en sommes tous. Platon leur a dédié un de ses dialogues, l'*Ion*.

L'art et la science s'expriment en formules. Mais nous avons vu que les formules scientifiques sont des hypothèses utilisables et vérifiables, et que c'est les trahir que de les réduire en images ; cette trahison, notons-le bien, n'enrichit d'aucune manière le patrimoine esthétique. L'art n'est pas fait des avortements de la science. Il a son domaine à lui.

La formule artistique est une formule achevée, invérifiable et inutilisable. Il semble même qu'elle soit d'autant plus réussie qu'elle s'impose de façon plus soudaine et plus définitive à l'esprit. Un philosophe — Schopenhauer, sauf erreur — a dit fort bien : *Die Kunst ist immer am Ziel.* Certes les plus grands créateurs travaillent par retouches et améliorations. La formule dernière est presque toujours précédée d'esquisses ou d'ébauches. Mais le rapport est ici bien différent de celui qui unit, en science, les hypothèses les unes aux autres ; car, dans la mesure où elle est artistique, l'ébauche est déjà solution ; l'œuvre

définitive n'est pas une conséquence ultime par rapport aux tentatives antérieures, mais une reprise du problème entier.

On peut en conclure, du point de vue qui nous occupe, que ce qui fait la vie de l'art fait la mort de la science et inversement. L'art et la science ne peuvent se passer de formules, mais, dans la mesure où la formule tend à pétrifier la science, qui est mouvement linéaire et progrès continu, elle est antiscientifique. L'art, au contraire, s'exprime dans le statique et le réalisé. Une activité ne peut être esthétique qu'à la condition de se cristalliser en formules définitives.

Notre étude nous a conduits à distinguer deux dangers, le danger de l'image en science, et le danger du mimétisme en art. Dans les deux cas, l'erreur consiste à donner valeur absolue à ce qui n'est que signe relatif. C'est donc le fétichisme de la formule qui est ici coupable : c'est lui qui fixe et arrête la science dans son développement, en remplaçant l'hypothèse par une pseudo-conclusion ; c'est lui qui mécanise l'art, en remplaçant la suggestion par la copie. Dans les deux cas il y a une victime, qui est la vie [9].

Il resterait à examiner maintenant les solutions intermédiaires, telle l'œuvre du critique ou celle de l'inventeur. La machine, par exemple, est une solution scientifique dans la mesure où l'on voit en elle l'application pure et simple de certaines lois ; elle est œuvre d'art dès qu'elle apparaît comme le résultat d'une cristallisation progressive. Il est indéniable que certains ouvrages techniques sont beaux. Ils le sont pour autant que l'œuvre et les lois qui la commandent se confondent, comme si elles avaient été élaborées de concert, comme si la main avait guidé le cerveau autant que le cerveau la main. Si les premières automobiles étaient si laides, c'est que la main y semblait en retard, la machine apparaissant comme un pur résultat et non comme un épanouissement.

Même différence entre le véritable virtuose, dont les doigts marchent de pair avec l'esprit, et l'exécutant médiocre, dont la main est au contraire à la remorque du cerveau, traduisant tant bien que mal les injonctions qu'il lui donne ; le mauvais pia-

---

[9] Il y aurait un chapitre à écrire ici sur le cas de Don Quichotte et du donquichottisme en général, en qui se manifeste le même malentendu, le même anéantissement de la vie par le mécanisme.

niste se comporte en savant dans le jardin des formes artistiques : il tire des conclusions.

Il conviendrait ensuite de reprendre ce travail à son début et de préciser les rapports que l'art et la science entretiennent avec le jeu et l'exercice. On devine d'emblée que l'art est plus étroitement apparenté à ces deux dernières activités que ne l'est la science, laquelle tend à dissocier le résultat de l'activité qui le produit. Mais, si l'on fait abstraction du résultat, la distinction s'évanouit.

Viendrait enfin la philosophie, dont la position mériterait un examen attentif, s'il est vrai qu'elle s'illusionne sur elle-même en revendiquant le titre de science [10].

Mais c'est là une autre histoire.

---

[10] Nous pensons, en particulier, aux idées de Paul Valéry et au vivant ouvrage que Mlle Jeanne Hersch a consacré à l'*Illusion philosophique* (Paris 1936).