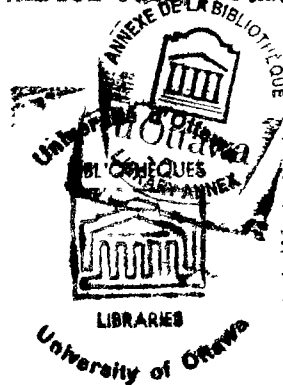


PROBLEMES D'ESTHETIQUE

CHEZ HENRI CHEON

Par Marcel Patry, o.m.i.



Thèse présentée à la Faculté des Arts
de l'Université d'Ottawa
pour l'obtention du Doctorat en philosophie.

Ottawa, Canada, 1948.

UMI Number: DC53755

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform DC53755
Copyright 2011 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

QUE JE DEDIE A L'ESACULEE.
patronne de l'Université d'Ottawa.
en cette année centenaire.

"En tant que chrétien, il ne m'est pas permis, entre le mal et le bien, de tenir la balance égale: le poids infini du sang de Jésus a été posé sur l'un des plateaux. En tant qu'artiste, j'estime que la mise en forme comporte une purification implicite de la réalité terrestre - et telle elle est sous le regard de Dieu."

Henri Ghéon

TABLE DES MATIERES

	pages
Matière	111
<u>INTRODUCTION</u>	vi
SOURCES	ix
NOTES BIBLIOGRAPHIQUES	xii
 <u>CORPS</u>	
I CHAPITRE PREMIER: Ghéon dans son cadre historique	1
§ 1. Le milieu vital; notes biographiques;	
1. L'enfant chrétien; 1875-1892	3
2. L'homme païen; 1893-1912	4
3. En face de la grâce; 1912-1915	6
4. Le converti; 1915-1944	7
§ 2. Le milieu doctrinal; les influences;	
1. Avant sa conversion;	
- Le siècle (1893-1912)	11
- André Gide (1869-1939)	14
- Nietzsche (1850-1900)	17
2. Après sa conversion;	
- Prélude;	
- Florence	19
- Dupouey	20
- Converti;	
- La foi et la grâce	22
- Maritain	23
- Mozart	24
- Copeau	24
II CHAPITRE DEUXIEME: Ghéon dans son cadre psychologique	26
§ 1. Avant sa conversion	27
§ 2. Après sa conversion	40
1. Sa conversion	40
2. Converti	48
NOTE: Le cadre documentaire	53
 CONCLUSION	
1. Synthèse	55
2. Principes d'interprétation	56
3. <u>Divisions</u>	59

III CHAPITRE TROISIEME: L'art connaissance humaine	61
§ 1. L'inspiration	63
§ 2. Le métier d'art	69
§ 3. L'acte complet	78
IV CHAPITRE QUATRIEME: Le Beau et le Vrai dans l'art	90
§ 1. Les éléments	92
1. La matière	92
2. La forme	98
§ 2. Composition des éléments	104
§ 3. Conséquences	116
1. Le plaisir esthétique	116
2. La sociabilité de l'art	118
3. L'indigence de l'art	121
V CHAPITRE CINQUIEME: Les relations de l'art avec l'artiste	126
§ 1. Ce que l'artiste attend de son art	127
§ 2. Ce que l'art attend de l'artiste	130
1. Simplicité	130
2. Humilité	131
3. Sérénité	132
4. Honnêteté	134
VI CHAPITRE SIXIEME: Les relations de l'art avec les autres habitudes:	
§ 1. Relations art-philosophie	139
1. L'art en tant qu'être	140
2. L'art en tant qu'art	143
§ 2. Relations art-foi	154
§ 3. Relations art-morale	161
VII CHAPITRE SEPTIEME: quelques notions d'art dramatique:	168
§ 1. Position du problème dans l'histoire	170
1. Des origines à l'âge classique	171
2. De Victor Hugo à Claudel	175
ENONCE DU PROBLEME	178

§ 2. Renouveau dramatique	179
1. Le climat dramatique	180
2. Le terrain dramatique	191
§ 3. Renouveau dramatique chrétien	196
1. Bienfaits pour l'art dramatique	197
- dans ses éléments	197
- dans son ensemble	201
- épanouissement des genres	202
- art dramatique chrétien total	204
2. Bienfaits pour la foi	206
VIII CHAPITRE HUITIEME: Jugements et conclusion	211
§ 1. Au point de vue thomiste	212
1. L'inspiration artistique	215
2. Le métier	217
3. L'acte	218
4. L'objet matériel	219
5. L'objet formel	220
6. Transposition	220
7. Relations art-artiste	222
8. L'art et les autres habitus de l'intelligence	224
SYNTHESE	227
§ 2. Au point de vue chrétien	229

* * * * *

* * *

*

INTRODUCTION

Notre monde s'avère bruyant, excessivement bruyant même; mais la turbulence de ce machinisme brutal ne peut s'empêcher de laisser percer, pour qui sait écouter, le calme, la sérénité de la vie de l'esprit, un peu comme l'éclat de l'arc-en-ciel à travers le sombre orage, ou la tranquillité de la mer pendant la canonnade. L'effort même de l'athéisme contemporain pour expliquer, résoudre toutes les manifestations du spirituel par la matière ne révèle que plus hautement le monde des idées et sa force dans la marche de l'univers.

Mais l'énervement de notre vie siècle agité nous porte si facilement à oublier les valeurs éternelles qu'il fait bon pour nous, spiritualistes, de prendre contact avec ceux des humains dont toutes les énergies se sont dépensées ou se dépensent encore pour le triomphe de l'esprit sur la matière.

C'est ainsi que la figure de Ghéon a pris forme dans notre vie, un flot ferme, un phare brillant au milieu d'une mer furieuse et sombre, un lieu de repos à, loin du bruit, à on pourrait oublier la vitesse excitée du siècle et contempler paisiblement la vie pondérée et équilibrée de l'intelligence.

On trouve, un jour, le Ghéon dramaturge, l'ami des artistes, l'ami des poètes, l'ami du peuple, et le Ghéon dramaturge nous ouvre la porte sur le Ghéon total.

Et alors, on est ébloui par la beauté de cette âme toujours neuve et donnée à son Dieu éternellement jeune; le Ghéon total, —le Ghéon converti, il va sans dire,— le Ghéon total se révèle à nous avec la profondeur de son âme d'artiste, la sincérité de son âme de penseur et la conviction de son âme de chrétien.

Et alors... Et alors, on ne peut s'empêcher de saisir la plume pour scruter les secrets de cette âme afin d'enrichir notre vie d'une expérience parfaitement engagée dans le christianisme quotidien et de rendre témoignage à la valeur première, à la grandeur vraie de celui qu'on s'est surpris à admirer et à mettre à part dans son estime.

Voilà l'origine et le sens de notre travail!

* * *

Avant de nous livrer à cette étude, nous sentons le besoin de souligner un aspect particulier de notre manière de procéder; nous favorisés par les admirateurs de Ghéon en ce qui concerne le sens et l'interprétation de sa pensée, nous expliquerons Ghéon par Ghéon, c'est-à-dire que, de la confrontation des diverses œuvres du maître, nous construirons la philosophie de cet artiste authentique, quitte à utiliser, dans un chapitre de jugement sur la doctrine proposée, les quelques bribes recensées au cours de nos lectures.

Nous appellerons donc sources les propres écrits de Ghéon; quant aux œuvres d'autres écrivains ou philosophes qui nous auront fourni leur appui et que nous aurons cités au cours de notre travail, nous les grouperons sous le titre de Notes bibliographiques.

Et pour mettre fin à ces lignes d'introduction, nous indiquons notre dessein de nous limiter à l'oeuvre théorique de Ghéon: c'est en effet sa pensée qui nous intéresse dans ce travail et non son art comme tel, bien qu'il y aurait certainement des aspects très caractéristiques à développer dans son oeuvre artistique.

* * *

*

Comme on l'a si bien écrit, "l'histoire exacte et scrupuleuse de Henri Ghéon serait la peinture d'une série d'influences. N'étant pas né maître, comme il aime à l'écrire, il fut l'élève de plusieurs écoles avant de se retrouver lui-même¹". En plus de cette note particulière de Ghéon, une consciencieuse méthodologie historique nous obligeait déjà à faire précéder la partie principale de notre thèse d'une esquisse du cadre de vie dans lequel a évolué l'artiste; cette partie, faite de deux chapitres, nous replacera dans l'encadrement historique et psychologique de cette pensée.

Puis nous consacrerons cinq chapitres à l'étude de divers problèmes d'esthétique, chapitres qui constitueront la partie centrale de notre travail.

Et enfin, en un chapitre terminal, nous formulerons notre jugement sur cette philosophie de l'art².

1. Raymond, Marcel, "Triptyque sur Ghéon", dans Cah. des C. P., Vol.1, no 3, p.79.

2. Les divisions particulières seront fournies au cours de l'exposé. Quelques titres de divisions, à l'intérieur des chapitres, paraîtront assez souvent arbitraires; il nous a fallu procéder de la sorte pour maintenir un peu d'ordre. Néanmoins, partout nous avons fait le possible pour respecter la pensée de l'auteur.

SOURCES

Nous compilons sous cette rubrique les propres écrits de Ghéon.

- "L'action catholique par le théâtre", dans Bulletin Paroissial Franco-Américain, Lowell, Mass., Publié par les R.P. Oblats, 1933-1934, p. 81-83.
- "A propos d'Henry Bataille", dans Revue des Jeunes, no 8, 12^e année, 25 avril 1922, p. [234]-238.
- "A propos d'un article sur le Lac Sable", dans Revue des Jeunes, no 22, 11^e année, 25 nov. 1921, p. 484-488.
- "Aridité et inspiration" (confession personnelle), dans Etudes Carmélitaines, 1937, no 2, p. 25-30.
- L'Art du théâtre, quatre causeries [...] données en 1923, et complétées en 1939 par un appendice "Quinze ans après", Edition originale. Montréal, Serge, [1923], 219 p.
- "Une campagne pour l'art dramatique chrétien", dans Revue des Jeunes, no 23, 11^e année, 10 déc. 1921, p. 603-605.
- "Le centenaire de Flaubert", dans Revue des Jeunes, no 2, 12^e année, 25 janv. 1922, p. 229-232.
- "Chez Arlequin; des chansons en images", dans Jeux, Tréteaux et Personnages, 2^e année, 15 mars 1931, no 6, p. 187-188.
- "Colombe la Petite et le Théâtre de Bourdon", dans Jeux, Tréteaux et Personnages, 2^e année, 15 oct. 1931, no 13, p. 403-407.
- "L'Épreuve de Florence", dans La Nouvelle Revue Française, tome 2, [1912], p. [749]-772; [998]-1021.
- La fille du Sultan et le bon jardinier, conte en 3 actes d'après une chanson flamande, Les Cahiers du Théâtre chrétien, no 19. Paris, Blot, 1938. 48 p.
- Foi en la France, poèmes du temps de guerre. Per Patriam ad Dominum. Paris, Edit. de la Nouv. Rev. Franç., 1916, 205 p.
- "Hommage à Louis Mercier", dans Revue des Jeunes, no 4, 12^e année, 25 fév. 1922, p. 479-482.
- "Introduction", aux Lettres et Essais du Lt de Vaisseau Pierre Dupouey, Préface d'André Gide, Edit. du Cerf, 1933, p. [7]-31.
- Jeux et Miracles pour le peuple fidèle. Paris, Editions de la Revue des Jeunes, 1922, 1923. 1^{ère} et 2^{ème} séries. [Les préfaces indiquent de précieux points de doctrine].

- L'homme né de la guerre. Témoignage d'un converti (1915). Nouvelle édition revue et suivie de fragments inédits d'un carnet spirituel de guerre (1916-1918). Paris, Bloud et Gay, 1923. 280 p.
- "Lettre à Henri Brochet pour le dixième anniversaire de la fondation des Compagnons de Notre-Dame, 15 mars 1935", dans Jeux, Tréteaux et Personnages, 6^e année, 15 mars 1935, no 47, p. 57-63.
- "Lettre à André Gide sur Dupouey" [1 fév. 1915 - 23 avril 1915] publiée par André Gide dans Lettres et Essais de Dupouey, préface à la première édition. Deuxième édition, 1933, Edit. du Cerf, p. 43-59.
- Le miroir de Jésus, 15 petits poèmes, composés sur les 15 mystères du Rosaire. Paris, Librairie de l'art Cathol., 1920. 52 p.
- "Monsieur Roger Martin du Gard et le roman", dans La Vie Intellectuelle, no 2, 1929, p. [348]-356.
- "Moyen-Age et Renaissance", dans Revue des Jeunes, no 3, 12^e année, 10 février 1922, p. 353-354.
- Nos Directions, Réalisme et poésie, Notes sur le Drame poétique, Du classicisme, Sur le vers libre, deuxième édition. Paris, Nouv. Rev. Franç., Marcel Rivière & Cie, 1911. 239 p.
- La Farade du Pont-au-Diable, d'après la légende de Saint-Kado [...]. Paris, Blot, 1926. 60 p.
- Partis Pris. Réflexions sur l'art littéraire. Librairie Nationale, Paris, 1923, 240 p.
- Le Pauvre sous l'escalier. 36^e édit., Paris, Callimard, 1936. 125 p.
- "Préface" aux Louanges de Notre-Dame. Anthologie de pièces modernes en l'honneur de la Sainte Vierge. Paris, Bloud et Gay, 1930. viii, 240 p.
- "Préface inédite au 'Pauvre sous l'escalier'", dans La Vie intellectuelle, 25 avril 1937, tome 49, no 2, p. [294]-300.
- Promenades avec Mozart. L'homme, l'oeuvre, le pays. Paris, Esclée de Brouwer, 1932. 444 p.
- "Promesses" d'écrivains", dans Revue des Jeunes, no 6, 12^e année, 25 mars 1922, p. 718-720.
- "Qu'est-ce donc que le Théâtre?" dans Jeux, Tréteaux et Personnages, 1^{ère} année, no 1, 15 oct. 1930, p. 9-11.
- "Quinze ans de théâtre sur le plan chrétien". Une technique, un style, un répertoire, (1920-1935), dans Revue des Jeunes, no 5, 26^e année, 15 mai 1935, p. [673]-682; no 6, 26^e année, 15 juin 1935, p. [816]-831.

- "'Le stupide XIXe siècle' et les littérateurs", dans Revue des Jeunes, no 15, 12^e année, 10 août 1922, p. 358-361.
- "Sur l'orgueil littéraire", dans Revue des Jeunes, no 21, 11^e année, 10 nov. 1921, p. [367]-368.
- "Sur le théâtre de l'Oncle Sébastien", dans Jeux, Tréteaux et Personnages, 6^e année, 15 mars 1935, no 47, p. 35-38.
- "Sur quelques préjugés en matière d'art religieux", dans Revue des Jeunes, no 11, 12^e année, 10 juin 1922, p. [605]-607.
- "Théâtre poétique et théâtre chrétien", dans Le Devoir, 19 août 1938, p. 2.
- Les trois miracles de Sainte Cécile (suivi du martyre de Saint Valérien).
Paris, Société Littéraire de France, 1922, vi, 253 p.
- "Un hommage à Marcel Proust", dans Revue des Jeunes, no 5, 13^e année, 10 mars 1923, p. [593]-597.
- "Un 'Jugement' sur Anatole France", dans Revue des Jeunes, no 24, 11^e année, 25 déc. 1921, p. 717-720.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUVERGNE, Dominique, Regards catholiques sur le monde. [...] Ghéon, [...] Paris, Desclée de Brouwer, [1938]. 117 p.
- BROCHET, Henri, Henri Ghéon. Collection "Amitié des Héros". Paris, Les Presses d'Île de France, 1946. 180 p.
- BROCHET, "Henri, "Henri Ghéon", dans Jeux, Tréteaux et Personnages, no 102, mars 1945, p. [1]-11.
- Les Cahiers des Compagnons [Saint-Laurent], numéro consacré à Henri Ghéon. Bulletin d'art dramatique, vol.1, no 3, Janv.-Fév. 1945.
- DUPOUEY, P.-D., Lettres et essais du Lt de vaisseau Pierre Dominique Dupouey, Préface d'André Gide. Edit. du Cerf, 1933 [2e éd.]. 315 p.
- ELIE, Robert, "Pour le peuple fidèle", dans La Relève, oct. 1936, 6^e cahier, 4^e série, p. [179]-182.
- FOWLER, Wallace, La pureté dans l'art. Le secret du chant. Balharmé; T.S. Eliot; Gide; Le roman français. Montréal, Edit. de l'Arbre, 1941, 150 p.
- GILSON, Etienne, Christianisme et Philosophie. Paris, Libr. philosophique Vrin, 1936. 169 p.
- Jeux, Tréteaux et Personnages, cahiers d'art dramatique. Henri Ghéon (1875-1944), II^e année, no 104, juil. 1945. Brochet, Copeau, F. Jean de Dieu, onc., Chancarel, Bing, Reynaud, Fr. Roguet op., Forot, Florissone, Rabault, nous confient...
- LECLERC, Félix, "Lettre à M. Ghéon", dans Les Cahiers des Compagnons, numéro consacré à Henri Ghéon, vol.1, no 3, Janv.-Fév. 1945, p. 70-71.
- LEGAULT, Emile, C.S.C., "Comme un grand cri d'amitié", Ibid., p. 65-67.
- MARITAIN, Jacques, Art et Scolastique. 3e éd. rev. et corr. Paris, Louis Rouart et Fils, 1935. 312 p.
- MARITAIN, Jacques, "Henri Ghéon", dans Rev. Cath. des Idées et des Faits, 13 mai 1927, 7^e année, no 3, p. 18.
- MARITAIN, Jacques, Théonas, ou les entretiens d'un sage et de 2 philosophes sur diverses matières inégalement actuelles. Paris, Nouvelle Libr. Nat., 1921. 202 p.
- MARITAIN, Raissa, Les Grandes Amitiés. Souvenirs. New York, Edit. de la Maison Française, 1941, 288 p.

- PELLETIER, Gérard, "Chéon et les vivants", dans Les Cahiers des Compagnons, vol. 1, no 3, janv.-fév. 1945, p. 105-108.
- PIE XII, "Un discours du Saint Père aux Comédiens Italiens", 2^e août 1945, dans Jeux, Tréteaux et Personnages, no 115, p. 102.
- RABAULT, René, "Adieu à Henri Chéon", dans Jeux, Tréteaux et Personnages, no 104, juil. 1945, p. 44-45.
- RAYMOND, Marcel, Henri Chéon. Lettre-préface de Henri Chéon. Montréal, Edit. du Cep, 1939. 157 p.
- RAYMOND, Marcel, "Triptyque sur Chéon", dans Les Cahiers des Compagnons, Vol. 1, no 3, p. 73-86.
- La Relève. Cahiers publiés [...]. Hommage à Chéon, oct. 1938, 6^e cahier, 4^e série, "Un entretien avec Chéon". p. [164]-169. (Interview par Claude Hurtubise).
- ROQUET, A.-M., O.P., "Henri Chéon, catholique et apôtre", dans Jeux, Tréteaux et Personnages, no 104, juil. 1945, p. 35-37.
- SYLVESTRE, Guy, "Les idées esthétiques de Henri Chéon", dans Sondages, Montréal, Beauchemin, 1945, p. [28]-40.
- VALDOMBRE, "De Gide à Dieu ou Chéon et l'abîme", dans Les Cahiers des Compagnons, vol. 1, no 3, p. 93-98.

* * *

*

CHAPITRE PREMIER

HENRI GHEON DANS SON CADRE HISTORIQUE

CHAPITRE PREMIER

HENRI GHEON DANS SON CADRE HISTORIQUE

Les fondements de cette première étude reposent sur l'unique désir de pénétrer plus avant dans l'âme de Henri Ghéon afin de mieux interpréter sa pensée. Motivées par les relations intimes de l'homme avec son oeuvre, ces considérations s'imposaient donc avant toute aventure à travers l'exposé doctrinal projeté.

Au cours de ce premier chapitre toutefois, nous nous en prenons à une moitié seulement de notre objectif, la reconstruction du milieu où s'est façonnée l'âme de Ghéon; alors, nous pourrons, dans un second chapitre, nous transplanter au centre même de l'intelligence de cet artiste pour y découvrir, dans leur plus intime, les plis et replis qui ont déterminé la conception de l'art que nous voulons étudier.

Reconstruire le cadre de vie fera donc l'objet de ce premier chapitre intitulé: Ghéon dans son cadre historique; nous nous aventurerons dans l'âme de l'artiste au cours du chapitre suivant en replaçant Ghéon dans son cadre psychologique.

* * *

*

Dans la vie de notre théoricien de l'art, le cadre historique se présenterait sous deux aspects, soit comme description de sa vie, soit comme exposé de l'ambiance doctrinale; à cette fin, en deux paragraphes différents, nous livrerons quelques notes biographiques, puis nous examinerons les influences diverses qui ont agi sur l'âme de l'esthéticien.

§ 1. Le milieu vital: Notes biographiques

Des quatre périodes se disputant la vie de Ghéon, les trois dernières seulement se rattachent à l'artiste proprement dit; toutes cependant, à cause de leur signification particulière chez le Ghéon total que nous voulons analyser, requièrent notre attention¹.

L'enfant chrétien: 1875-1892.

Bray-sur-Seine, en terre de France, vit naître monsieur Henri Léon Vangeon, le 15 mars de l'an 1875. La première éducation, sous le soin attentif d'une mère profondément chrétienne, lui a laissé le souvenir des plus belles années de sa vie: avec quel respect il nous parlera, par exemple, de sa première communion, de la ferveur de ses prières d'enfant au pied du "petit Christ en ivoire jauni"², de sa piété naïve à l'égard des images saintes fixées autour de son lit;³

1. Les notes biographiques que nous indiquons au cours de cette partie sont inspirées du magnifique ouvrage de M. Marcel Raymond: Henri Ghéon. Montréal, Edit. du Cep, 1939, 157 p., et du non moins méritant Henri Ghéon de Henri Frochet.

2. L'homme né de la guerre, p. [7].

3. Ibid., p. [7]-10.

Sur un autre plan, son intelligence et ses facultés, s'ouvrant à la vie, rejoignent de bonne heure les traditions familiales et les goûts héréditaires à l'égard de la scène et du théâtre. Dès l'âge de 9 ans, il monte des spectacles avec sa soeur, et quels spectacles! devant le grand-père fumant sa pipe et concentré sur la lecture de son journal... Souvent il joue au rat de bibliothèque, dévorant, les unes après les autres, toutes les publications sur le théâtre de toujours, entassées dans la chambre du grand-père. Aussi, sa connaissance d'Eschyle, de Shakespeare, de Molière, des grands dramaturges, et son admiration pour La Fontaine et Racine, assez tôt dans sa vie, ne nous surprennent plus.

Dans la quinzième année de sa vie, sous la forte influence d'un milieu étudiant anticlérical, au lycée, il perd la foi; la religion ne lui dit plus rien et il l'abandonne.

Vers la même époque, contrairement à ses goûts d'art et de théâtre, par respect pour la volonté des siens, il choisit la carrière médicale: à dix-huit ans, le voici lancé dans le grand Paris, afin de parfaire ses études. Là, prendront vie, en marge d'abord, puis ensuite plus librement, ses activités artistiques.

. L'homme païen: 1893-1912.

Chéon¹ à Paris, déjà plein de goût et tout intérêt pour les lettres, se fait collaborateur de nombreuses revues littéraires au temps: il s'allie au Mercur de France, à l'Ermitage, à la Revue Blanche, etc. Grâce à ces fréquentations, il prend contact avec plusieurs des cénacles

1. Pseudonyme que l'artiste adopta dès les débuts de sa vie publique et qu'il substitua définitivement à son nom de famille, peu de temps après.

littéraires existants d'où jaillissent les divers courants artistiques du début du siècle.

Dans ces milieux, il rencontre Francis-Vielé Griffin, porte-chausion du vers libre, puis André Gide (1897) qui "a déjà commencé à têter son moi¹".

Avec cette dernière connaissance, le voici lié à un maître et ami pour dix-huit ans de sa vie: sa conversion seule les séparera. Et leurs amitiés? des Claudel, des James, des Copeau, des Jean Schlumberger: milieu protestant, sans contredit! De cette compagnie, disons de ce nouveau cercle, sortira en 1911 La Nouvelle Revue Française.

Entre temps, Ghéon écrit poèmes, pièces et romans; il joue au musicien et prend contact avec les maîtres: Mozart, Beethoven, Schuman, etc. Il se mêle de peinture; il s'initie à toutes les sortes de littérature et de philosophies: Balzac, Rostand, Nietzsche, Carlyle, Freud.

Mais, à vrai dire, le théâtre surtout retient son attention: en parfaite possession de tous les classiques, grecs, latins, italiens, anglais, français et espagnols, il recherche, avec ses amis, la formule qui sauverait la scène des bas niveaux de la fin du XIXe siècle et la rétablirait dans toute la dignité de ses origines. Quelques essais fructueux orienteront toute sa vie dramatique: renouveau du théâtre par la poésie, il faut un théâtre de poésie!

1. Marcel Raymond, Henri Ghéon, p. [27].

En compagnie d'André Gide, il court à travers l'Europe en de nombreuses excursions d'artistes curieux et désireux à la fois d'enrichir leur patrimoine esthétique des trésors fournis par les siècles. Nous le retrouverons, en 1912, en extase devant les beautés d'Italie et tout particulièrement de l'art florentin.

. En face de la grâce: 1912-1915.

Au printemps de 1912 en effet, Gide et Ghéon s'orientent vers l'Italie en quête des beautés du passé. Ils débarquent à Florence où Ghéon, devant la profondeur de l'art chrétien, se sent profondément secoué dans son paganisme — date mémorable pour lui. Puis la Grèce, l'Algérie ont leur tour. Mais Ghéon, rappelé subitement en France par la maladie d'une nièce, assiste, deux mois plus tard, à la mort de sa mère, de sa tendre mère, tuée dans un accident; Ghéon, consterné, devient plus incrédule que jamais... Mais la grâce a commencé son travail à Florence, la guerre le terminera.

En 1913, nous le retrouvons au 'Vieux-Colombier', à l'école de Jacques Copeau, son très cher ami, "le vrai maître de la technique"¹, où il approfondit ses principes de rénovation du théâtre par la poésie. Cette période lui permet de perfectionner son instrument; mais le terrain où s'exercer librement lui fait défaut; son niveau de vie l'empêche de plonger dans le spirituel, élément indispensable de son art. La guerre

1. "Entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1936, p. 166.

le délivrera de cette aridité.

Ohéon mobilisé, remué par les misères de la guerre, rencontrant au front un saint soldat, le lieutenant Dominique Dupouey, qui sacrifie sa vie pour lui, reçoit le coup de grâce: il se convertit, le 25 décembre 1915, avec une joie indicible; sa vie va changer d'orientation: il retrouve Dieu et l'Eglise pour le guider.

Je me retrouvai tout à coup dans le même état qu'à 20 ans, aussi spontané et aussi ardent, et non plus d'une même ardeur, d'une fougue indéterminées, aveugles, animales, mais précises, lucides, essentiellement spirituelles, nourries de la vérité catholique sous la lumière de laquelle le monde s'était recomposé devant mes yeux dans son ordre harmonieux et dans sa solidité immuable. Je pouvais m'élançer, je marchais sur un terrain sûr¹.

. Le converti: 1915-1914.

Durant les cinq années subséquentes à sa conversion, notre dramaturge de demain passera par les dures épreuves de la réforme personnelle et, par suite, jouira-t-il de peu de loisirs pour la production artistique. A part son drame lyrique perdu dans la "boue des gourbis", les Trois miracles de Sainte Cécile², à titre d'essai sur le terrain neuf de sa foi, et, à la fin de la guerre, ses quinze jolis poèmes sur les Mystères de la Mère de Dieu³, il publiera, en 1918, le témoignage de sa conversion: L'Homme né de la guerre. Il semble préférer le grand silence dans son travail d'édification, dans son effort de réformation.

1. "Aridité et inspiration", dans Et. Carmélitaines, 1937, 2, p.26.
 2. Paris, Société Littéraire de France, 1922, vi, 253 p.
 3. Le Miroir de Jésus. Paris, Libr. de l'Art Cath., 1920, 52 p.

Puis, vers 1921, nous le rejoignons sur la scène du "Vieux-Colombier", avec son âme neuve, en vue du "jeu pur"¹.

Entre temps, Maritain apparaît dans sa vie et conquiert à la fois le nouveau converti et l'artiste; à cette école, Ghéon prendra contact avec la pensée thomiste. Dans ce même sens, Maurras lui apportera beaucoup.

Durant la même période, il réalise mieux les exigences d'un renouveau de l'art dramatique: "Je me suis aperçu que, étant donnée l'époque où nous vivons, il est impossible d'établir un art spécifiquement religieux sur les scènes régulières. Un hasard m'a fait découvrir les scènes catholiques²". Les scènes de patronages, quelle école d'humilité pour un maître! mais, le grain de sésame devait croître un jour.

On lui avait demandé un thème, une pièce pour ces théâtres misérables; il écrit La Farce du pendu dépendu (1921). Le succès lui ouvre la voie... Pourquoi alors ne pas essayer le grand public? surgit son Pauvre sous l'escalier. C'est une hardiesse poussée par la foi. Il nous l'avoue: "Celui qui entre tout à coup dans la vérité catholique est ébloui d'une telle lumière [...] [qu']il lance à la face du siècle sa découverte toute nue, dans ce qu'elle a de plus cru, de plus offensant³".

1. "Quinze ans de théâtre", dans Rgv. des Jeunes, 15 mai 1935, p. 680-682.

2. Auvergne, Dominique, Regards Cathol. sur le monde, p. 103.

3. "Préface inédite au Pauvre sous...", dans La Vie Int., t.49, p.276.

Malgré l'émoi causé par cette pièce, le feu est ouvert: c'est ce point de départ, de ce tournant¹, Ghéon se lancera à la conquête des scènes catholiques d'abord, pour entrer victorieux ensuite sur les places publiques, sur les parvis, dans les célébrations, dans les théâtres réguliers.

De 1920 à 1923, il nous formulera, dans une infinité d'articles, comptes rendus, revues de lecture, recensions, conférences, sa pensée sur l'art; il faut y voir comme une conclusion des études et expériences fournies par les années de labour intense écoulées depuis sa conversion.

Dès 1923, par conséquent, il a pris position; si, dans la suite, il y revient, il n'a qu'une intention, confirmer: confirmer et ses principes et ses prévisions. Dès lors, en toute sûreté, un flot ininterrompu de pièces, vies de saints, romans, etc., ne cessera de couler de cette âme renouvelée.

Il nous produira, en 1933, un magnifique traité de l'art mozartien². Toute sa vie, pleine à déborder, lui fournira l'occasion fréquente de renouveler ses principes: mais toujours la formule de 1920-1923 nous les aura servis.

Malgré sa santé robuste, un cancer au foie l'emporte, en trois jours de maladie, à l'âge de 69 ans; le 13 juin 1944, il quitte la terre pour aller rejoindre au ciel le maître que son art christianisé n'a jamais plus refusé de servir loyalement.

1. Ibid., p. 295.

2. Promenades avec Mozart.

* * *

*

Ainsi nous apparaît, d'un coup d'oeil rapide, la vie de Ghéon: toujours, malgré des situations tout à fait opposées, nous y reconnaissons le même coeur, la même âme, le même esprit: un coeur sincère, une âme simple, un esprit très sensible aux moindres charmes du beau artistique, tellement même qu'il y trouvera la voie de sa conversion et la faveur d'une vie saine au service de la Souveraine Beauté.

Mais cette si brève esquisse réclame une entrée en profondeur sur tel ou tel aspect plus en relation avec le reste de notre travail; de là vient notre désir de toucher maintenant aux diverses influences qui ont façonné l'âme adulte de Ghéon.

Nous proposant, en effet, d'analyser la pensée de cet artiste, il est indispensable d'assister à la formation de son esprit d'artiste, d'esthéticien; continuant donc notre étude du cadre historique, nous allons maintenant situer les diverses influences dont Ghéon n'a pu se soustraire, consciemment ou non.

* * *

:

§ 2. Le milieu doctrinal: Les influences

Invités par le cachet tout à fait différent des deux parties principales de la vie de Ghéon, nous considérerons séparément les influences sur sa vie païenne et celles qui ont dirigé le converti.

1. Avant sa conversion:

A l'égal de tous ses contemporains, Ghéon a profondément subi l'influence de son siècle (1893-1912); mais, c'est à travers l'emprise d'un maître très puissant, André Gide, qu'il faut interpréter cette atmosphère générale au centre de laquelle on retrouve facilement la figure de Nietzsche dans toutes ses apparences de Libérateur. Ce sont ces trois titres principaux que nous allons maintenant examiner; ils constituent la base de la vie païenne de Ghéon: le siècle, Gide, Nietzsche.

Le siècle: 1893-1912.

Si nous voulions caractériser dans une formule unique la philosophie des alentours du XIXe siècle naissant, nous aboutirions infailliblement aux mots "trouhaha, charivari", et nous obtiendrions par là un résumé assez peu consolant de cette période.

La confusion jaillit du déploiement considérable des philosophies négatives allemandes¹ non seulement à travers la France, mais sur toute

1. Kantisme ou hégélianisme, schellingisme, lichtéisme ou nietzschéisme.

l'Europe. La profonde influence de cette pensée subjective n'a pas manqué d'atteindre quantité d'esprits avides de nier, de se séparer de la tradition, pour se créer un bonheur personnel, égoïste, devant finir avec la mort, dans le néant. Le règne de l'individu bat son plein: il faut se libérer, sortir du commun pour devenir un héros (Carlyle¹) ou un surhomme (Nietzsche). Doctrines très attrayantes pour un athée, un sceptique, un dilettante! car enfin, "nions et soyons sincères, cela suffit!"

Il faut considérer aussi, à côté de ces philosophies allemandes, l'influence du positivisme français inauguré par Auguste Comte, sans omettre la naissance de l'existentialisme français et allemand, la poussée des erreurs modernistes. En un mot, un chaos de pensée, du trouble dans les esprits...

A l'autre extrémité, l'on peut bien admirer un certain réveil du thomisme, à Louvain par exemple; mais la poussée n'a pas encore l'enthousiasme de l'après-guerre, avec l'élan donné par des Maritain, des Gilson, des Simon, des Bréhier, etc. La philosophie du début du siècle reste par conséquent très brouillée et les pensées tendent de plus en plus à ne jamais s'accorder.

Sur le plan des Lettres, la situation s'avère tout aussi désordonnée. Comment éviter cette complication dans ce milieu subjectif où, coûte que coûte, elles doivent évoluer? Les littérateurs veulent réagir contre leurs prédécesseurs afin de refaire la littérature, mais, à

1. Nous citons ici l'écossais Carlyle, à cause de son affinité doctrinale avec Nietzsche.

cause du divorce des idées, où va-t-on se lancer? où regarder? on ne le sait pas, et, en conséquence, on évitera de penser ou de regarder; ou bien, si l'on pense, l'on se referme sur son intérieur, l'on rumine les diverses influences idéologiques des philosophies négatives, l'on trouve le critère de la sincérité passablement commode, et l'on projette sous une forme admirable une matière désordonnée, un brouhaha, un chaos d'idées: maintenant, il est permis de dire n'importe quoi, il faut se libérer des contraintes, de l'ordre... n'importe quoi, mais il le faut bien dire.

Le mouvement catholique se fait encore bien faible à côté d'une telle audace du mal; d'ailleurs, les tenants du renouveau catholique futur font encore partie du camp ennemi. Et que de difficultés pour atteindre ces milieux! On y travaille en "cénacle clos"; bien oui! autant d'individus, autant de doctrines! un subjectivisme absolu et fanatique mène les esprits et les consciences. On s'entend bien... mais entre amis seulement! On se groupe, on discute, on interprète... autant d'idées que d'intelligences!

De chacun de ces cercles imperméables, jaillit ordinairement une "revue"; la guerre d'idées bat son plein et donne naissance au développement considérable de ces organes "cénaculaires" dont, entre autres, L'Ermitage, Le Mercure de France, la Revue Blanche, la Revue Bleue, La Nouvelle Revue Française, etc.

Les Belles-Lettres deviennent donc un champ très actif où chacun émet son "message" et délivre "son" idée personnelle sur le monde et sur la vie.

C'est précisément au sein de ces divers courants que les maîtres de la période dont l'influence, pour plusieurs, reste encore indéfinissable, ont exercé leur domination. Les lignes suivantes nous mettront en face d'un de ces meneurs, très puissant sur la jeunesse du nouveau siècle et dont la forte emprise sur Henri Chéron nous effraye de près et d'abord: André Gide.

André Gide (1869-1939).

Quelle complexité de caractère, quel ramassis d'influences de toutes sortes, quel impressionnant foillis de paradoxes et d'antinomies des plus surprenants, se rencontrent dans ce maître, à vrai dire peut-être, le plus influent de la période d'avant-guerre (1890-1914)! Toute la puissance cérébrale de cet homme consiste à avoir refondé en lui le romantisme russe, surtout avec Dostoïewski, les idées fortes et conquérantes d'un Nietzsche, la doctrine idéaliste et matérialiste à la fois d'un Hegel, la pensée négative de l'écosseais Carlyle, le positivisme du français Comte, etc., et tout cela allié à un véritable fanatisme contre l'Eglise catholique et à une éducation puritaine très profonde. Littérateur aux vues très classiques, il n'en garde pourtant que la forme, pour déployer un romantisme russe des plus abêtissants.

Y a-t-il moyen, de cette complexité de caractères et d'influences, de faire jaillir un Gide que nous comprendrions? Inutile de rechercher une donnée unique, il en surgit toute une série aussi paradoxales les unes que les autres.

La première caractéristique semble se formuler dans un désir ardent de libération; oui, il faut se débarrasser de toutes contraintes: de la morale d'abord (odeurs Nietzscheennes, n'est-ce pas?) puis de la loi et enfin de toutes lois; il faut devenir notre propre règle, exception faite toutefois de l'art. L'esthétique en effet exige des règles fixes et elle seule a le droit d'en posséder: il faut donc refuser à la vie, à la science, à tout, ce que l'art seul mérite: des lois. Cette libération permettra une influence plus profonde, n'ayant plus d'entrave à franchir dans la communication du "message" intérieur.

Mais puisqu'un homme ne fonctionne pas ainsi, il faudra le changer. Alors, comment remplir le vide conséquent à cette libération? ... le paradoxe! Se tenir dans un continuuel état de fervour, voilà le remède! C'est la folie de l'expérience, du témoignage! le symbole de la liberté et, par conséquent, du mystère et de l'ardeur, nous le trouvons dans la conscience de l'enfant: elle sait vite oublier la conséquence d'un acte. Comme l'enfant, à chaque instant, veut des objets parfois assez disparates (mais il sait ce qu'il veut), l'homme doit choisir et être toujours en état de désir: ainsi, par exemple, la concupiscence devient un désir pour la beauté, la liberté; l'homme doit saisir toute joie sur son passage et, dans ce but, se tenir aux aguets, "en état de fervour continuelle", car telle joie exige un renoncement actuel à toute autre chose: la minute de plaisir efface toutes les autres minutes. L'homme se prépare ainsi la souplesse nécessaire pour rencontrer un nouveau destin à chaque jour, destin improvisé, certes!

Et toutes ces expériences composent évidemment chez chaque individu un témoignage, un message particulier à transmettre ensuite si c'est lui qui en donne l'occasion. "La plupart des livres de Gide semblent prouver qu'il accueillait toute expérience capable d'être transformée en mots, comme si la littérature était la raison d'être de l'expérience¹". Que faudra-t-il alors à l'homme pour se livrer, sinon la sincérité: être sincère avec ses désirs, voilà un autre paradoxe dans l'hypocrisie de Gide. L'unique critère de la vie et de toute philosophie devient la sincérité; aussi, se convainquait-il facilement "que pendant les heures de composition, il travaillait dans l'absolu²", libre de toute loi, sauf celles de l'art. L'amoraliste devenait moraliste sans le savoir.

Et pour mettre le comble à cette figure paradoxale, cette âme libérée, ardente, chercheuse de joie, vit dans une inquiétude des plus profondes, dans la "hantise d'une foi", dans le trouble continu; et pourtant —encore le contraste!— avec quelle tranquillité il nous livre cette incertitude! "Sa quiétude est dans l'expression parfaite et sincère qu'il donne à son inquiétude³".

Libération, continuelle ferveur, sincérité, inquiétude, voilà Gide! Libre de tout, il faut se susciter des émotions; l'état d'inquiétude ainsi créé, grâce à la sincérité de l'homme et à la précision de son art, servira de message précieux pour sauver le monde. Voilà la formule de Gide.

1. Fowlie, Wallace, La pureté dans l'art, nouvelle note sur Gide, p. 129-130.

2. Ibid., p. 130.

3. Ibid., p. 120.

Nietzsche (1850-1900).

Une autre figure non moins anormale, celle de Frédéric Nietzsche, entrera, sous l'influence de Gide et des amis, dans la vie paisible de Ghéon; pour ce, elle mérite qu'on s'y arrête. La pénétration de cette pensée négative dans la littérature française des derniers temps se mesure bien mal, mais, chose certaine, elle est digne d'attention.

Le problème développé par Nietzsche se pose en ces termes: "Dans quelle situation la perte de la foi laisse-t-elle l'homme en face du monde?" Cette question, en pleine ligne de l'état d'esprit général, nous laisse entrevoir les attraits de cette philosophie pour la jeune génération du nouveau siècle et le motif qui fera de Nietzsche un maître dans tous les milieux athées que nous découvre la littérature de cette période.

Ayant perdu la foi, l'homme, sans plus de raison d'être vis-à-vis une fin ultime pour l'autre vie, a détruit Dieu et en conséquence toute morale. Il s'engage par là à détruire; détruire, renverser la morale, la table des valeurs actuelles, se débarrasser de cette morale chrétienne, morale des faibles, des esclaves, "chose humaine", comme le "voyageur et son ombre".

Les actes humains, tous à base d'instincts, reposent sur un instinct primitif: la "volonté de puissance"; tous les actes vanifient cette "volonté de puissance": selon qu'il vise au service de

l'idéal chrétien et de la démocratie, cet instinct fera de l'homme un esclave, un objet de risée et de douleur, un faible; il devra se créer des dogmes, "choses humaines", et il les adorera.

Mais —et voici le second pas— si l'homme cherche l'exaltation de cette "volonté de puissance", en renonçant à la hiérarchie des valeurs, à la morale des "faibles", il s'adonnera à la morale des forts aboutissant au "surhomme", seule raison d'être de la terre et seul état possible de bonheur. Et quel bonheur! victorieux des vertus de la démocratie: obéissance, pitié, douleur, et des sentiments les plus nobles, il dominera, il s'acceptera dans le malheur; c'est l'exaltation de l'homme cruel, l'exaltation du suicide.

Sa philosophie se couronne par le retour éternel; en d'autres mots, l'acceptation d'un moment dans le malheur étant insuffisante, l'homme devra se résigner infiniment dans le malheur; retour éternel dans une vie toute de malheur, par absence d'au-delà.

Doctrines très attrayantes pour les artistes désireux de se libérer de la vie et de la morale pour se produire plus librement!

Et à la base de cette production, il y a le "vivre dangereusement": se laisser faire par la vie, se laisser balloter par les passions, au nom de la liberté; et cette liberté, au nom de l'"individu", du "surhomme".

Voilà Nietzsche photographié tant à la source de la philosophie

existentialiste de Heidegger qu'à son intervention dans la littérature française contemporaine.

Et avec lui, nous terminons les principaux titres d'influence sur Chéon durant sa vie païenne. Sous le joug de cette triple puissance, Chéon a assisté à la formation dans son intelligence d'une notion d'art qui devait présider à ses activités esthétiques jusqu'à ce que la grâce viennoise mette en échec cette fougue mal orientée.

Jetons maintenant un rapide coup d'oeil sur les influences inhérentes à sa vie chrétienne retrouvée.

2. Après sa conversion;

Comme prélude indispensable toutefois à cet aspect particulier, il nous faut toucher aux facteurs qui ont amené le tournant de sa vie: Florence et Dupouey.

a) Prélude:

Florence;

Cette charmante cité de la vieille Italie, célèbre par son école de peinture et de sculpture, école dite florentine, riche de monuments, palais, bibliothèques, surnommée pour cette raison l'"Athènes de l'Italie", constitue un véritable rendez-vous pour tous les artistes avides de beauté.

Entre autres maîtres de l'École Florentine, Giotto, Giovanni de

Fiesole et Masaccio doivent retenir notre attention pour le cas de Ghéon: peintres célèbres, ils résument deux siècles de la plus belle période du Moyen-Age, dans le domaine de la peinture.

Le premier (1266-1376), ami de Dante, se caractérise par l'usage de l'expression, de la passion, de la vie, de la grâce et du mouvement; le second, surnommé Fra Angelico ou le peintre des Anges, religieux de l'Ordre de Saint Dominique, apparaît une cinquantaine d'années plus tard (1387-1455): ses oeuvres brillent d'une suavité d'inspiration et de coloris inimitable; tandis que Masaccio (1401-1428) nous laisse des chefs-d'oeuvre de perspective.

Témoins d'un art authentique, ces ouvriers, les pieds solidement posés sur terre, restent quand même la tête profondément fixée dans le ciel.

Le lieutenant de Vaisseau Pierre Dominique Dupouey.

Quelle figure nous apparaît ainsi, trois fois à peine, dans la vie de Ghéon et, disparaissant dans la mort, en héros, en saint, amène à la grâce le futur dramaturge chrétien? Le lieutenant de Vaisseau, Pierre Dominique Dupouey, ancien ami de Gide¹.

1. "Il semble bien pourtant, écrit Ghéon à propos de cette amitié, que ce qui l'inclinait surtout, ce qui jusqu'en 1910 l'enchaîna à l'auteur de l'Immoraliste fut la hantise d'une foi, ou bien "du regret d'une foi" dont tous deux étaient possédés. Il aimait en Gide l'inquiétude, il acceptait la sienne propre; peut-être la cultivait-il? Il ne redoutait pas d'abriter des antagonismes, et aussi bien, comme nous le s, il se passionna pour Nietzsche." Lettres et essais de Dupouey, t. II.

Marié en 1911 à une bien profonde chrétienne, Mireille de la Ménardière, il se convertira bientôt sous son impulsion et, en peu de temps, il touchera aux cimes de la contemplation: il faut lire les lettres adressées à Mireille durant les premières années de cette tour comprendre la vérité de cette assertion¹.

Nous n'avons plus le droit maintenant de séparer ces deux personnages et nous demanderons à Ghéon de nous présenter lui-même, ainsi unis, celui et celle qui l'ont conduit à Dieu:

La double exemple de Pierre et de Mireille Dupouey n'en forme qu'un. Il rétablit dans son intégrité la notion spirituelle et surnaturelle du mariage que notre temps a laissé s'obscurcir. Egoïsme, sensualisme, méconnaissance de la vie et de la grâce, telles sont les forces de déni qu'il s'agit de contrecarrer. Le mariage est la figure de l'union de Jésus-Christ avec son Église, ou il n'est rien qu'un contrat passager. S'il n'est pas scellé pour l'éternité, le temps le dissoudra et Dieu l'a fait indissoluble. Pierre et Mireille l'entendaient ainsi et, qui mieux est, ils l'ont ainsi vécu².

Une âme déjà préparée sent nécessairement le souffle de Dieu devant des vies aussi hautes et aussi profondes. Pierre Dupouey, soldat et chef, tiendra dans sa main tous ses hommes et, d'une façon conquérante, il leur fera aimer l'Amour par des conférences tout à fait au point et pleines d'équilibre.

Sur mer, pendant les premiers mois de guerre, il obéit, d'ès

1. Lettres et essais de Dupouey. C'est le contenu d'une partie du volume.

2. Ibid., Introduction de Ghéon, n. [7].

janvier 1915, d'aller combattre sur terre à la garde des côtes. On l'envoie sur l'Yser où il tombera en héros et en saint, le 3 avril, samedi saint de l'année 1915, pour "aller chanter la Mâque au ciel"¹.

b) Converti:

Quelques mois plus tard, lorsque Ghéon retrouvera définitivement la voie de Dieu et que son âme adhérera de toutes ses forces à sa nouvelle vie, un travail ardu et patient de réforme religieuse et intellectuelle l'engagera évidemment à puiser auprès des maîtres les éléments d'un essor rajeuni au service du bien. En tout premier lieu, certes, il se fera l'auditeur attentif du divin Maître; puis apparaîtra dans sa vie un Maritain, un Mozart, un Copeau. Quatre forces autour de son âme, quatre influences qui méritent chacune un bref mot d'analyse.

La foi et la grâce:

Vouloir déterminer bien profondément la nature de la foi nous semble superflu. Tout de même, notons, pour la circonstance, que c'est notre adhésion à un monde, à une vie, à une surnature, imperceptible par notre intelligence nue; c'est notre soumission à l'Eglise, la grande directrice de nos vies et de nos activités d'hommes sur un terrain de certitude incomparable.

Cet acquiescement de l'homme à une telle donnée trouve son motif

1. L'homme né de la guerre, p. 93.

dans la révélation même de Dieu: abandon de nos esprits à la parole révélatrice d'En-Haut.

La grâce constitue le principe d'activité, de connaissance et d'amour sur ce plan divin: source de perfection pour l'homme, elle donne à l'âme de réaliser en elle des merveilles inaccessibles à ses seules forces; principe d'action dans l'ordre divin, elle rend participant de la nature même de Dieu comme source de connaissance et d'amour.

Maritain;

Nous connaissons surtout monsieur Jacques Maritain par sa forte lutte contre l'idéologie moderne et par sa participation très étroite au renouveau des études thomistes. Sa grande part en faveur d'un réveil dans le domaine esthétique mérite également toute notre attention. Nous en verrions comme le résumé dans son Art et Scolastique dont nous allons nous permettre un mot d'analyse.

Dans la pensée de l'auteur, cet écrit devait mettre au clair une doctrine sur l'art contenue implicitement dans saint Thomas. Il touche aux problèmes de l'habitus d'art, du beau, des relations du beau avec ses concitoyens transcendants: le Bien, le Vrai. Introduit dans le monde des artistes par cet exposé, Maritain remuera beaucoup de consciences esthétiques et influera d'autant sur l'art des artistes catholiques. Cette figure, déjà passablement fréquentée et connue, nous dispense de prolonger nos explications.

Mozart:

Illustre musicien né à Salzbourg, en 1756, Wolfgang-Amédée (Aradeo) Mozart laisse de nombreux chefs-d'oeuvre distribués sur le plan des symphonies, des sonates, de musique de chambre; il compose aussi pour le théâtre et dirige souvent son inspiration en faveur de la musique religieuse.

Il meurt à 35 ans, en 1791, ayant à son crédit, pour cette courte existence, au delà de 600 ouvrages contenant de nombreux chefs-d'oeuvre. Notons tout spécialement l'allure légère et le rythme très prononcé de cette musique; Ghéon ne craint pas de la classer parmi la musique la plus classique des temps. Mozart nous reviendra au cours du travail et nous le connaissons davantage.

Jacques Copeau:

Ami de Ghéon dès la première heure de sa vie littéraire, obsédé comme ses compagnons par le problème de l'art, Copeau dirige son effort surtout en vue d'un renouveau du théâtre. Il ouvr., en 1913, le théâtre du "Vieux-Colombier" où il précise, dans le concret, les études théoriques de sa formation dramatique; il veut fournir une technique de renouvellement pour la scène; sous cet angle, Ghéon l'envisagera toujours comme un maître.

* * *

*

Nous venons donc de faire le pont entre les diverses doctrines qui ont successivement déformé puis réformé la pensée de Ghéon. Quelle a été l'attitude de l'artiste devant toutes ces influences? Jusqu'à quel point y a-t-il adhéré? quel partage faut-il faire dans sa notion d'art entre les influences du vieil homme et celle de l'homme renouvelé? nous nous réservons de le préciser au chapitre suivant en analysant le cadre psychologique de cette intelligence d'artiste.

Déjà quand même nous pouvons entrevoir la valeur enrichissante de tous ces contacts pour le Ghéon converti, redressé, ferme, totalement tourné vers son Dieu; déjà, saisissant comment le problème de l'art fut un centre dans la vie de cet artiste, nous percevons l'intérêt de cette question.

Quant à déterminer plus précisément les problèmes particuliers que l'art a soulevés dans la pensée de Ghéon, nous en remettons la charge aux chapitres subséquents.

* * *

*

CHAPITRE DEUXIEME

HENRI GIBSON DANS SON CADRE PSYCHOLOGIQUE

CHAPITRE DEUXIEME

HENRI GHEON DANS SON CADRE PSYCHOLOGIQUE

Pour parfaire notre étude d'introduction, nous tentons maintenant de situer, non plus l'ambiance où a évolué Ghéon, mais bien Ghéon lui-même en face de ce milieu, dans son âme, dans sa vie, dans ses réactions: nous consacrons ce chapitre, par conséquent, à l'approfondissement de l'homme lui-même. Evidemment, à cause des états d'âme assez différents que comporte la psychologie du païen et celle du chrétien, il nous faut distribuer la besogne en deux étapes.

§ 1. Avant sa conversion.

A 15 ans, nous l'avons vu, Henri Ghéon renie sa foi: le peu d'attrait des instructions religieuses, insuffisant pour capturer son jeune esprit et l'affermir dans sa croyance, lui manifestait le catholicisme sous l'aspect plutôt d'un fardeau inutile que d'un moyen de salut¹. Après la perte de sa foi, Ghéon se refusera longtemps à relever la tête de crainte d'éveiller les remords et de troubler sa paix.

Le problème religieux éliminé, il reste celui d'une vie à organiser.

1. L'homme né de la guerre, p.12-13.

La famille Vangeon veut faire de Henri un "quelqu'un"; dans ce but, elle l'éloigne de l'art, tout particulièrement de cet art de famille, héréditaire à vrai dire, mais pas toujours comme source d'abondance, l'art dramatique, On l'oriente du côté de la médecine.

Libéré du milieu familial cependant, il organisera sa vie plus à sa guise: alors, sur son chemin apparaîtra de nouveau l'art, et cette fois la science fuit devant le vainqueur. Un jour, on lui demande un mot de ses soucis intellectuels durant sa vie pacifique; sa réponse est brève: "Absolument rien. Absence totale de philosophie. Ce qui s'explique par une absence totale d'inquiétude au sujet de la vie et de l'autre vie. L'instant me contentait". Un seul problème devant sa pensée; je m'efforçais passionnément de le résoudre: celui de l'art¹". Un seul problème, celui de l'art! cette confession, quarante ans après ses débuts dans le domaine des Lettres, nous révèle l'état d'âme qu'il faut accorder à ce jeune homme devant les influences de son milieu. Il verra tout par l'art et pour l'art.

Dans cet esprit, pénétrons avec lui dans la littérature et essayons de le comprendre sous les influences du milieu qu'il épousa.

Autour de sa vingtième année, bienheureux le jeune homme qui rencontre l'Art! L'Art, prenant le pas sur l'amour, ramasse le sceptre de Dieu qui est tombé en déshérence. Dans le culte de l'Art, nous pensons échapper au monde, à la fuite des jours, et surmonter un médiocre destin. Le véritable artiste va placer son ambition, sur terre nécessairement, mais par delà sa vie terrestre, dans le profond des siècles à venir. Indifférents aux succès du présent, du moins autant qu'homme peut l'être, nous rêvons

1. "Un entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1911, n. 173.

en secret de laisser après nous, de léguer à nos descendants, non une patrie bien assise, non un idéal éprouvé, mais quelques morceaux réussis, une oeuvre, un livre, moins: un poème... moins: une strophe harmonieuse, capable de chanter sur les lèvres des hommes longtemps après que nous nous serons tus. En un mot, nous nous efforçons de gagner, par un labeur qui n'est pas sans mérite, une façon d'éternité terrestre... O vanité!¹

Cette obsession d'art, pour ainsi parler, semble avoir chassé de lui toute influence philosophique directe. Il nous avouera par exemple:

Entre Descartes et Kant, Spinoza et Leibniz, Hegel et Renouvier, Spencer et Darwin, passionnément étudiés au Lycée, sans compter Hartmann et Buchner, est-ce qu'on choisit à cet âge? Un système chasse l'autre... Et du reste, pourquoi choisir? Autour de mes vingt ans, je croyais fermement en l'Homme et en la Vie, comme à peu près tous ceux de ma génération. C'est tout. [...]

Au progrès de l'Individu. Avec le temps, il avait pris toute la place. Nous l'héroïcisions à plaisir².

Mais, si la philosophie ne le touche pas d'un coup direct, la pensée du siècle l'atteindra certainement: la plus belle preuve vient de ce culte de l'individu, cette recherche de liberté, ce déplacement de l'ordre, cet irrespect des valeurs morales. Et d'ailleurs, son attitude envers le mouvement littéraire contemporain montre assez comment tout le milieu tant philosophique qu'artistique a fait pression sur lui: il entre dans le moule, comme ceux de son siècle: Claudel, Réguy, Coquery... et, comme eux encore, il se laisse éblouir par l'éclat extérieur de quelques théories. De cette façon, plus aucune surprise de l'entendre

1. L'homme né de la guerre, p. 16-17

2. Ibid., p. 17-18.

confesser plus tard: "Quant à mon esthétique, elle changeait avec les saisons, autrement dit avec les influences¹". C'est l'atmosphère du siècle.

Quand Gide paraît dans sa vie, il inaugure dix-huit années d'une amitié très profonde. Converti, Ghéon conservera toujours un grand respect pour son ancien ami et, plusieurs fois, s'il se permet de détruire ou de réfuter les données de Gide, il le nommera très peu souvent. Ce respect, tout à fait légitime, trouve chez Ghéon un motif encore plus digne: il avait espéré, à sa suite, la conversion de son ami.

La seule raison de l'amitié excuse déjà Ghéon le son demi-silence sur ses relations intimes avec son ancien compagnon. Il y a moyen, malgré tout, de dégager l'influence de Gide sur notre artiste, soit de leurs lettres, soit des autres écrits. L'amitié de certains écrivains pour Ghéon a essayé maintes fois de diminuer les conséquences de ces relations, mais on s'est souvent perdu en de simples affirmations. Pénétrons plus avant.

Pour Ghéon, Gide s'appelle son "plus intime ami²", et plus d'une fois "cher ami³", "mon bon cher vieux⁴", "cher vieux, pauvre vieux⁵". Compagnons de voyage, ils vivent ensemble, ils pensent ensemble, ils achèveront

1. "Un entretien avec Ghéon", dans la Revue, oct. 193, p. 102.

2. Ibid.

3. Introd. aux Lettres et Essais p. 50 et 51.

4. Ibid., p. 55.

5. Ibid., p. 55.

ensemble; et si, durant la guerre, Ghéon rencontre l'instrument de la grâce, le lieutenant Dupouey, il a vu en lui d'abord un ami de son ami Gide: "ami d'un très cher ami¹".

Quel attrait l'attire donc de ce côté? La liberté et l'art: les deux obsessions du siècle. "J'étais pour les indépendants par nature, par influence, (Gide, Nietzsche); j'avais horreur de tous les corps constitués²".

Nous pourrions envisager ici l'influence religieuse de Gide sur Ghéon, mais à cause de son caractère étranger à notre thèse, nous aborderons plutôt le rôle de Gide dans sa formation artistique. Toutefois, nous pouvons le souligner en passant, le maître ne semble pas avoir eu une bien grande emprise au point de vue de la religion sur son disciple et ami; Gide lui-même, à propos d'une rencontre avec Ghéon, en janvier 1915, où celui-ci lui aurait avoué son désir de conversion, écrivait:

Ghéon avait jusqu'à présent fait profession d'incrédulité, voir de cynisme; et je l'aimais ainsi, confondant volontiers cynisme et franchise. Mais pourtant, le connaissant pour profondément sensible aux plus nobles et charitables émotions, et l'ayant vu pleurer non pas seulement devant le Parthénon, ou à Delphes, mais sangloter d'amour dans le petit cloître de Saint-Marc — je m'inquiétais de plus en plus, m'irritant même de le voir ignorer, et vouloir ignorer, l'Evangile. Je me persuadais et tentais de lui persuader qu'il se faisait une idée fautive de Celui qu'il n'avait connu qu'à travers le catéchisme et dont l'enseignement n'était peut-être pas ce qu'il croyait. Il ne consentait alors à y reconnaître que désagrément et ennui³.

Ghéon lui-même nous le confessa: "Je respectais, mais je négligi-

1. L'homme né de la guerre, p. 49.

2. "Entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1930, p. 162.

3. Lettres et essais de Dupouey, Préf. d'André Gide, n.lh.

geais la Parole, moi curieux de tout, je n'en avais pas l'appétit; je lisais tout et gardais fermé l'Évangile¹". Il nous explique cette attitude de cette façon-ci: "Lorsque je pris conscience de mon paganisme, ce fut pour constater que je m'en accommodais à merveille. La Poésie occupait la place de Dieu et le théâtre, de la messe²".

Répetons-le, un seul problème, celui de l'art, occupe Ghéon et il en espère la solution de Gide. Et justement à cause de cet unique souci, Ghéon se verra protégé contre les influences étrangères à son art. Il ne faudrait pas nier tout de même l'emprise de son ami sur sa manière de vivre personnelle; à preuve, cette lettre envoyée à Jacques Copeau, le 7 octobre 1905:

Ce voyage m'a fatigué, certes, rassasié, point. La folie du plaisir, de l'aventure, de la dispersion survivait à mes forces. Elles sont à peine revenues qu'elles réclament un emploi... Voici une journée de ma vie. Je m'éveille: je jouis de mon lit aussi longtemps que mes clients me le permettent, je me rendors, me réveille encore, rêve, lis — puis me lève. Je sais que le jardin est plein de grappes mûres et voici ma gourmandise maîtresse... Je veille sur mon figuier et mange à mesure chaque figue qui dore. Je sors, je cause avec qui vient causer [...] Je remets au lendemain tout ce qui est sérieux. Je cueille des fleurs et compose des bouquets. Je m'éternise au piano des heures.[...] Quelques velléités de travail me gonflent quand paraît le soleil puis s'éclipsent. Je ne connais pas l'ambition [...] Ma pensée suit docilement tout ce que mes sens perçoivent. [...] J'ai de terribles espaces vides que mille occupations vaines finissent par combler. Et je ne suis pas malheureux... Et, mon cher Copeau, ceci n'est pas un état nouveau, mais périodique³.

1. L'homme né de la guerre, p.23.

2. "Un entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1930, p. 162.

3. Copeau, J., "Ghéon de notre jeunesse", dans J.T. et vers., 14^e année, ne 104, juil. 1945, p. 5.

Et il continue sur le même ton cette série de réflexions si gidiennes dans leur esprit. N'y reconnaît-on pas, en effet, ce désir de libération, cet abandon aux émotions, cette recherche de sensations, si caractéristiques de Gide?

Ailleurs il nous dira comment il a appris de lui encore à placer l'esthétique au-dessus de la vie en accordant à celle-là seule une discipline¹.

Cette vie d'esthète, de concert avec Gide, ne se limite pas au seul domaine littéraire: la peinture les intéresse grandement; leur voyage en Italie et en Grèce n'a qu'un but esthétique, et partout où ils rencontrent du beau, ils savent s'émouvoir;

Nous avons versé de si bonnes larmes que nous ne désespérons pas de l'infini. Mais au lieu de louer et de remercier Dieu qui rendait un tel art possible en découvrant un rayon de sa gloire, nous célébrions le génie des hommes et le privilège de l'Art tout court².

Dès 1902, la musique occupe une grande partie de leurs loisirs; Mozart atteint Ghéon dans son plus intime. Quelle révélation!³ Evidemment, leurs coeurs se portent surtout vers les classiques, mais tous font l'objet de leur admiration.

Très intéressé au théâtre, Ghéon puise chez Gide des principes pour la rénovation de demain: dès les premières années avec Gide, il désire renouveler le théâtre par la poésie: "Pourquoi le théâtre nouveau

1. L'Homme né de la guerre, p. 19.

2. Ibid., p. 22.

3. Nous aurons à revenir sur Mozart: il semble se rattacher surtout au converti.

ne fleurirait-il pas sur la nouvelle poésie? [...] pour remplacer un réalisme épuisé, ici, de la nouvelle poésie, un art dramatique doit naître, le pur lyrisme ou la stricte observation ne saurait suffire à le fortement étayer¹».

Et il formule vers 1911 son espérance de voir se jouer la comédie devant un fond nu². Il sait en Cide son sens du traic: "Cela fait agir la tragédie française qui jusqu'à lors n'avait été que parlée. Une tragédie de gestes et non seulement de faits était possible³". Toutes les données ou les espérances explicitées au cours de nos directions (1911) indiquent déjà clairement une première origine de la formule qu'il déploiera après sa conversion.

Retenons surtout de cette amitié, hors les influences malsaines, quel avantage précieux Ghéon sut en tirer pour le poli et la perfection de son métier, de sa plume. Le langage merveilleux de son maître et sa sévérité "en art pour tout ce qui sent la facilité⁴" lui ont fourni l'occasion de préparer un instrument très digne dont la foi héritera plus tard et se servira pour réparer bien des manques à la littérature chrétienne.

Et la fréquentation de ces milieux où l'on adore la Beauté, où l'on fléchit le genou devant l'Art, lui aura enseigné sur quel terrain s'aventurer et sur quels points frapper, dans ses futures luttes de converti.

1. Nos directions, n. 37.

2. Ibid., p. 117.

3. Ibid., p. 71.

4. "M. Roger du Gard et le roman", dans l'Écrit., no 2, p. 352.

Quant à la Nouvelle Revue Française, fondation de Gide, Cocteau, Ghéon, et compagnie (1909), il nous a paru inutile d'insister: Gide vit en maître dans ce milieu et il le façonne à ses goûts. Ghéon confessera plus tard: "L'homme né de la guerre, je l'ai écrit parce qu'il m'a paru important de faire savoir que quelqu'un, formé dans un milieu aussi peu religieux que la N.R.F. pouvait en sortir et adhérer à une foi catholique intégrale¹". On y lit Nietzsche avec complaisance; Ghéon, entraîné, s'éprendra lui aussi de ce philosophe allemand. Il faut toutefois interpréter cette influence à la lumière de l'art et de Gide.

Comment Nietzsche entre-t-il dans la vie de Ghéon?

Nietzsche ne nous a pas formés. Il est venu à point pour étayer notre religion flottante. Ce n'est pas une métaphysique et encore moins une morale que la doctrine nietzschéenne — si tant est qu'elle tienne ensemble — formale expressément; disons plutôt une dramaturgie. Une vie dangereuse, le libre élan laissé à l'entre-choc des passions, quelle aubaine pour le dramaturge, pour le romancier ou pour le poète, qui a décidé de ne pas conclure!²

Voici maintenant un aspect de l'interprétation à la Gide et à la Ghéon (1910):

Nos auteurs n'ont point lu Nietzsche; pire, ils ne l'ont point senti; car on peut sentir Nietzsche sans l'avoir lu. Le dramaturge qui naîtrait aux lettres, naturellement Nietzschéen, aurait à parcourir une neuve et vaste carrière. Le monde lui apparaîtrait non plus comme une combinaison de chinoïseries sociales, mais comme le champ de bataille des antagonismes sociaux.

1. Auvergne, D., Regards cath. sur le monde, p. 102.
2. L'homme né de la guerre, p. 19.

Il saurait ce qui persiste d'instinct au fond de l'homme, ce que des siècles de culture y ajoutèrent. Il vivrait quotidiennement le grand problème de l'instinct et de la culture que Nietzsche nous légua et que l'art seul résout. Il toucherait aux limites de l'âme humaine, du plus profond passé à l'extrême avenir¹.

Et ne sent-on pas cette même philosophie sous les quelques lignes de conclusion à ses "Notes sur le drame poétique" où il a voulu proposer "un certain nombre d'exemples", d'inégale valeur, afin que la "voie de la vérité exaltée qui est la sienne, puisse être suivie". "Toute voie est bonne où consciemment s'engage un artiste authentique²".

Dans son carnet spirituel de guerre, il notera, le 2 mars 1917:

Sur Nietzsche.

"Vivre dangereusement". Le plus souvent chez Nietzsche, l'observation psychologique est juste et même d'une rare qualité. Toujours son extension morale et métaphysique la fausse. Je vois bien aujourd'hui par quoi il m'a séduit. Et, par exemple, de la vérité de cette parole "romantique" la guerre fait la preuve à chaque pas. Le sentiment, la pensée et la vie (ajoutons aussi l'art, mais c'est une autre question) veulent être "pressés", sous le coup du danger; là seulement, ils ne tendent pas à la relâche³.

Oh! ce "vivre dangereusement", comme il a plu à la nouvelle génération, désireuse d'aventures! et comment Ghéon n'en aurait-il pas éprouvé le charme!

Il ne faut pas quitter cette période toutefois avec l'impression d'un acquiescement total et unique aux doctrines de ces maîtres.

-
1. Nos Directions, p. 73 (1910).
 2. Nos Directions, p. 119.
 3. L'homme né de la guerre, p. 19.

Précisément à cause de son unique problème, celui de l'art, il faut le répéter, une grande partie de leurs leçons le laissera indifférent et même parfois l'offensera, pour sa plus grande protection.

Sans influence positive du côté de l'art catholique, durant cette même étape, il respectera pourtant, chez ses contemporains, la "Vérité" qu'ils étalent. On lit, par exemple, en marge de son témoignage de conversion: "Il importe de remarquer que le mouvement catholique qui se dessinait alors dans les lettres n'eut pas d'influence sur moi. Tout en les admirant, je ne suivais ni James, ni Claudel, ni Péguy. Ils m'accouturaient simplement à un point de vue qui me restait étranger¹". En 1910, il a Péguy comme voisin de campagne; toutefois, Péguy ne peut le convertir. "Je me laissais porter vers lui avec d'autant moins de défense que je le savais affranchi des pratiques de la religion²". Et Léon Bloy? "Il m'exaltait mais justement par sa révolte contre la médiocrité de ses frères en Jésus-Christ³".

Il appert bien malgré tout que la formation chrétienne de ses quinze premières années n'avait pu être éteinte. "Et cependant, il ne me semble pas que mon Nietzscheisme emprunté eût étouffé en moi tout germe de christianisme. Un besoin inné de justice m'avait fait jadis "dreyfusard" et, dans le même temps, ma charité humanitaire s'épenchait avec véhémence dans ma première tragédie (1900)⁴". Un peu plus loin il nous parlera

1. L'homme né de la guerre, p. 23.

2. Ibid., p. 23.

3. "Un entretien avec Ghéon", dans La Revue, oct. 1937, p. 162.

4. Ibid., p. 163.

d'un paganisme spirituel dont il s'était accommodé: "Je réservais une marge à l'incommaissable et le poète, selon moi, les deux pieds fortement posés sur la terre, se devait de plonger le front dans le ciel¹".

Sous cette influence des plus complètes, Ghéon se préparera un métier; il le not actuellement au service d'une fausse orientation de l'art, disons pour le moins, d'une incomplète direction, il ne néglige rien cependant pour le rendre intéressant. Et pour ce, à côté des directives de son maître et ami, André Gide, il fréquentera un Viélé-Griffin dont nous nous permettons un mot avant de quitter cette période.

Viélé-Griffin, poète français, relié au symbolisme, joue sur Ghéon par l'influence et la force de son vers libre et de son chant si pur —reflet d'une âme saine et d'un art objectif, pour Ghéon, ce fut une révélation: révélation de la poésie par la souplesse et le chant.

Il recherchera chez ce contemporain les secrets du vers libre: il y découvrira un style rythmé, dramatique par excellence, qui donnera à sa poésie de théâtre la réponse aux exigences de la scène; commentant Viélé-Griffin à propos de Iphocas, il écrira: "Le vers libre concilie le geste, le vers libre crée le mouvement, le vers libre est par essence de dramatisme, action, drame [...] si on doute encore, qu'attend-on pour tenter l'épreuve?²" Il admire en plus chez lui une esthétique objective bien affichée dans un milieu de "subjectivisme absolu³".

1. "Un entretien avec Ghéon", dans La Revue, oct. 1931, p. 103.

2. Nos Directions, p. 65.

3. Ibid., p. 58.

Ce goût ardent de vérité chez Ghéon, cette sincérité profonde, ce fond de christianisme ineffacé et ressenti si souvent à la lecture d'une oeuvre supposée païenne comme Nos Directions, l'auront préparé de longue main au travail de la grâce et le sauveront des influences malsaines dont il se nourrissait depuis dix-sept ans. Reconnaît-on le renégat sous ce passage (1910)?

Porter à la scène, non pas un conflit d'ordre chrétien, mais la divinité même, les gestes des saints et des anges! Donner du martyr un spectacle, non pas brillant et curieux, mais si dédaigneux de l'aspect au contraire, que toute sa beauté, que toute l'émotion qu'il suscite, demeure en dedans et par delà les sens! Composer un "mystère", quelle humilité d'âme cela suppose, cela exige!¹

Il faut toujours insister sur l'artiste qui veut résoudre son unique problème, celui de l'art, la vérité de l'art. Nos Directions ainsi conçues proposent comme une série de solutions fournies par les circonstances les plus diverses:

Un seul problème, celui de l'art: la conciliation de l'ordre et de la spontanéité dans une sorte de classicisme qui n'emprunterait à l'ancien que son esprit, mais aucun de ses procédés, telle était mon ambition — et mon obsession que j'ai formalisée dans Nos Directions et à la "R.F.", dans d'innombrables compte-rendus.

Mon paradis unique, c'était l'art, transposition du réel sur un plan d'ordre, de beauté et de liberté supérieur aux choses et aux hommes. Il me permettait de sauvegarder la notion du spirituel².

Son spirituel l'approchera de Dieu. Quand, une fois converti, il confessera que la guerre "a changé [son] orientation non dans l'ordre

1. Nos Directions, p. 138.

2. "Un entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1930, p. 163.

esthétique, mais dans l'ordre spirituel¹, nous comprendrons quand même l'apport précieux de cette transformation morale pour sa vie esthétique; non pas une conversion, mais un perfectionnement, un complément, un ordre, des moyens de réalisation et une fin supérieure.

§ 2. Après sa conversion

Il revient à cette partie de traiter des préludes à sa conversion, de la dure tourmente qui a précédé le retour à la foi de son enfance; ceci nous permettra de toucher davantage du doigt la place de l'art dans sa vie et son rôle dans sa conversion; Dieu sait prendre ses enfants par leurs faibles.

1. Sa conversion;

Avide d'art, de solution pour l'art, Ghéon aborde l'Italie par Florence, guidé par Gide. C'est le prologue de sa conversion. En face de ces chefs-d'oeuvre remarquables, il se sent désarçonné de ses théories, ou plutôt des théories de son maître.

J'admire tout, de Giotto à Botticelli, la multiplicité d'un art, tant païen que chrétien, qui semble ramasser d'un seul coup de filet toute la vie, contenter à la fois et sans en excepter aucune, nos plus diverses aspirations; rien de beau, rien de noble, rien de doux au coeur, rien de charmant aux yeux qui n'y soit renfermé! Or, au centre, il y a l'esprit. [...] le maître de mon

1. Auvergne, E., Regards cath. sur le monde, p. [103].

amour, dès à présent, c'est l'art le plus rapproché de la Foi — si rapproché qu'on l'en distingue à peine [...] J'étais tout près de croire et d'adorer. Précisons: j'adorais sans croire. Mais, quoi? mais qui? ... l'esprit [...] l'esprit-saint...¹

Pourquoi donc trouve-t-il si merveilleux, si puissant, un tel art: "Je réservais une marge à l'inconnaissable et le poète, selon moi, les deux pieds fortement posés sur la terre, se devait de plonger le front dans le ciel²". Et il ajoutait:

Vous comprendrez donc mon émotion lorsque je découvris l'art de Florence, deux ans avant la guerre, spécialement celui d'Angelico; il me semblait répondre au meilleur de moi-même, bien qu'il chantât parmi les Anges devant l'Agneau³.

Ces sentiments, exprimés par après, nous semblent bien conformes à ses confessions faites à son retour en France, dans la N.R.F.⁴. Mais le passé trop fort rend ce premier pas de conversion insuffisant. Ne nous surprenons pas par conséquent s'il oublie vite cette élévation de son âme et s'il avoue: "Et je me retrouvai pareil: un composé paradoxal de tendances mal accordées, s'efforçant d'accomplir leur unité dans l'Art⁵". Et pour comble, il perd sa mère, si tendrement aimée, "mon plus cher amour⁶". Cette mort "me replongeait dans la négation de la foi qu'elle m'avait apprise⁷".

-
1. L'homme né de la guerre, p. 93.
 2. "Un entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1938, p. 163.
 3. Ibid., p. 163-164.
 4. "L'épreuve de Florence", dans N.R.F. t.II, 1912, p. 749-772; 798-1027.
 5. L'homme né de la guerre, p. 29.
 6. "Un entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1938, p. 164.
 7. Ibid., p. 164.

Mais la guerre éclate et le voilà dans la mêlée: il trouve joli le concert de la cannonade: "Pour celui qui a cultivé ses sens plus que sa pensée — c'est le cas de tous les artistes d'aujourd'hui — vous pouvez juger de la fête¹". Les premières impressions de guerre nous rappellent bien l'artiste, celui dont la vie appartient à l'art:

Pas l'ombre d'une pensée religieuse, qu'elle fut de crainte ou d'espoir, n'est descendue dans mon cerveau. Je me désais: ça y est! et n'avais qu'un souci, avant d'entrer dans le néant: celui de "me tenir bien" jusqu'au bout. Souci de vanité et, si je puis dire, esthétique².

Mais ça ne durera pas! Les vieux sentiments vont revenir à la surface; les idées brassées par Réguy reprendront leur force. Son premier pas à la rencontre de Dieu aura été le réveil en lui du sens national; "la notion de paroisse qui est en vérité la pierre d'angle de sa pensée [de Réguy] et de son oeuvre reprit force de vie en moi. Il est très malaisé quand on se tourne vers la France de faire abstraction de son passé religieux³". Les yeux sur la France et sur le peuple français, il est remué bien profondément. Écoutons l'artiste en Ghéon céder la place à l'humain; il a vu tomber de ses compagnons et il écrit à côté ses impressions:

(17 février 1915) L'affreuse mort! Ne retrouvant seul dans ma chambre, je me suis pris à supplier le ciel, non pas pour moi-même, pour eux... pitié! Pitié, Seigneur! C'étaient des hommes — et qu'en avez-vous fait? Qu'en ferez-vous? Si je criais, ce serait pour les autres... On est si peu égoïste ici, quand on vit... Je ne sais plus au juste ce que je pense... après l'enthousiasme

1. L'homme nu de la guerre, p. 45.

2. Ibid., p. 35.

3. "Un entretien avec Ghéon", dans La Revue, oct. 193, p. 162.

de la guerre, j'en réalise à présent toute l'horreur.
Et dans cet enfer, à qui s'en remettre?¹

Et non seulement le coeur doit se rendre, mais la pensée aussi:

En présence d'une réalité souveraine à laquelle on n'échappe pas, celle du destin des peuples et des hommes brassés dans la tourmente où la France manqua périr, le coeur se rendit le premier. Mais la pensée comut à son tour sa faiblesse, sa dignité et son devoir. Elle comprit qu'on ne vit pas, qu'on ne crée pas, qu'on ne pense pas sans principes; que les principes ne s'inventent pas; qu'ils sont fonction d'une vérité qui ne nous a pas attendus pour être; qu'ils demeurent comme elle valables à travers les lieux et les temps².

Le terrain se prépare pour la grâce. Dans cet état d'âme, il rencontre —sous l'inspiration de Gide— le lieutenant Dupouey. Vivement impressionné par ce premier contact, il s'éprendra de cette grande âme sans savoir pourquoi:

De l'officier, de l'artiste, j'échoue à faire la synthèse. Il y a quelque chose de mystérieux ici: pas un instant je m'imagine que cela puisse être la sainteté³.

J'étais si peu aiguillé dans le sens chrétien que je ne songeai même pas à me demander si Dupouey était croyant ou incroyant, catholique ou bien réformé. C'était l'ami de mon ami Gide, protestant et auteur de l'Immoraliste, un homme supérieur et prodigieusement artiste en même temps que beau soldat⁴.

N'ayant renouvelé cette visite que deux fois avant la mort du lieutenant, et toujours en artiste, attiré cependant par la profondeur

-
1. Lettres et Essais de Dupouey, Préf. de Gide, p. 54-55.
 2. Partis Fris, Préface, p. 6-7.
 3. L'homme né de la guerre, p. 69.
 4. Ibid., p. 71.

de son âme, Ghéon sera terrassé quand il apprendra, quinze jours trop tard, l'accident mortel de son nouvel ami. Écoutons son désespoir:

Il est mort! Il est mort sans que je le revoie!
sans que je sache même qu'il est mort! Depuis
bientôt quinze jours qu'il est mort, j'ai vécu
comme s'il vivait! Il est mort et je vis moi-même!

Qui? Il? — Cet ami d'un ami, que j'ai rencontré
trois fois dans ma vie. J'ai même déjeuné avec lui
une fois. Cet officier vaillant, cet homme gai et
grave, artiste et beau causeur, qui n'a fait que
passer, sans laisser un mot de confidence.

Il est mort... [et j'ai continué ma vie comme si
rien n'était!] [Ami inconnu!] Mes larmes ne
s'arrêtent pas; mon désespoir est sans limites.
Jamais je n'ai ainsi pleuré que sur ma pauvre mère.
Non, jamais¹.

Il raconte à Gide sa visite au tombeau de Dupouey:

Ai-je prié pour lui?... je le crois bien, ou c'est
tout comme... Dans l'exaltation où je me suis trouvé,
je suis capable de prier sans croire... de croire
pour les autres, ne croyant pas pour moi².

Qu'il ne croie pas, le pauvre capitaine, que je ne
songeais plus à lui! qu'il connaisse un peu ma
douleur et que ma main n'a pas quitté la sienne!...
Comment l'aimais-je si fort? à cause de toi, sans
doute, qui l'aimais... et il répondait tant à ce
que je suis disposé à aimer aujourd'hui, — et le
péril sonde si brusquement et si irrévocablement les
âmes! [...] Quelle misère! je me sens seul...
Absent, je le sentais pourtant là, près de moi. Je
ne le sens plus³.

La grâce travaille: Dupouey a donné sa vie pour Ghéon, l'aumônier
le lui a dit. Encore sept mois et l'homme nouveau apparaîtra. Qui le
préparera? Le lieutenant Dupouey, du haut du ciel et par ses écrits;
ensuite madame Dupouey. Celle-ci, en effet, par sa correspondance et

1. L'homme né de la guerre, p. 86.

2. Lettres et essais de Dupouey, préf. de Gide, p. 56.

3. Ibid., p. 56-57.

l'envoi des écrits, conférences, pensées et lettres de son mari, contribuera grandement à secouer le païen chez Chéon.

Entre autres, il vient de lire la si touchante résignation de cette épouse chrétienne:

Heureux les coeurs purs, s'écrivait-il, pour qui la mort est le contraire du néant et dont l'amour passe la tombe! [...] Qui, sans défence ici, comme on est devant un chef-d'oeuvre, on ne peut qu'ouvrir ses yeux et son coeur. Ainsi qu'à San Marco de Florence naguère, devant la grande crucifixion, je pleure, j'adore, je prie, par excès de bonheur, sous l'excès de beauté¹.

Et il écrira à la veuve du lieutenant ces mots très significatifs, après avoir lu les méditations et les études du "précieux cahier noir" de son mari:

Et puis, je trouve dans ses notes tant de réponses aux questions que nous nous posons tous, nous qui avons partagé les mêmes admirations d'ordre esthétique et qui, amis du Beau, savons bien que le Beau ne se suffit pas. Il garde, comme dit votre mari, "l'empreinte des grandes âmes". Voilà sa raison d'exister... Ah! faire de soi, en soi, sinon une grande âme, une âme, digne de ce beau non...²

Il y aura encore des sursauts cependant — et pourquoi s'en étonner? — à la rencontre de pensées comme celles-ci, par exemple: "Ceux qui restent dans le marécage esthétique se retrouvent après

1. L'homme né de la guerre, p. 91-95.

2. Ibid., p. 186. Voici quelques titres des méditations et études contenues dans ce petit cahier: les "Deux Prudences", "Ivresse et temps", "les Voix de la Grâce", "les Voix de la Chair", "le double attrait", "Art et Sainteté", "Etude sur l'Individualisme"... Cité par Chéon dans L'Homme né de la guerre, p. 176. Publié dans Lettres et Essais de Dupouey, 2e éd., p. 205-244.

chaque détente de jarret, plus enfouis qu'avant¹"; "Nietzsche est privé de la raison²"; "les commandements de la loi sont comme des coupes d'or pour puiser aux fontaines de miséricorde³"; "il faut que chaque jour, l'esprit ait délogé la chair d'une de ses positions, qu'il ait avancé d'autant⁴"; "il n'y a pas de liberté que par la sagesse et l'ordre et il n'y a pas de pire tyrannie que d'être abandonné à sa fantaisie⁵", etc.

Et il ne faut pas se surprendre si Ghéon se scandalise parfois; Dupouey vient de louer la sainteté, la chasteté;

Quel anathème! et qu'est-ce à dire? il ne suffit pas de prier? Il faudra tout remettre en question? L'homme ancien condamné devra céder toute la place? Rien n'était bon de ses pensées, de ses désirs?... Devant ces exigences, je me cramponne à mes roêtes, à mon Stendhal et à mon Nietzsche; autrement à mon orgueil, à mon plaisir; à mon "individu" qui réclame ses droits et qui fait tête. [...] Voici; je veux la foi sans les principes. Comme s'ils pouvaient être séparés⁶.

Dans son paradis à la Carlyle, il n'avait pas prévu les saints⁷.

Enfin vaincu, il se laisse emporter par l'exemple de son ami;

Je relis la phrase terrible, mélancolique cependant, qui porte la condamnation de son passé de dilettante. "Nous qui avons adoré la Beauté..." Comment a-t-il pu s'en déprendre? Il admirait les mêmes oeuvres, il cultivait la société spirituelle des mêmes écrivains que moi; il se baignait à la même musique; il avait fait, d'un libre esprit, le tour des mêmes joies et des mêmes pensées; il a conclu en se liant à Dieu d'un acquiescement absolu. "Mihi adhaerere Deo bonum est". Adhérer à Dieu. Plus je me sens pareil à celui

-
1. Lettres et Essais, p. 209.
 2. Ibid., p. 216.
 3. Ibid., p. 221.
 4. Ibid., p. 233.
 5. Ibid., p. 263.
 6. L'homme né de la guerre, p. 178-179.
 7. Ibid., p. 99.

qu'il fut autrefois et son frère dans le mensonge,
plus je me sens capable de plier ma vie à la seule loi¹.

Nous le trouverions à cette époque plutôt dans ses poèmes² que dans ses autres écrits³. En résumé, la grâce travaille! et elle a touché au point faible: "Car, je n'ai point à le cacher (pourquoi la grâce ne nous prendrait-elle pas par notre faible?) dans mon cas personnel, le point de vue esthétique a gardé ses droits⁴".

Et nous voici au 24 décembre 1915. Fidèle au souffle divin et victorieux de son amour-propre, il vient de se confesser: "Quand je me relève, baigné de pleurs, que je me retrouve dehors, dans une nuit tissée de brume, j'ai vingt ans de moins, vingt ans de péché. Une allégresse inconnue me transporte. Je cours, je vole, je ne sens plus mon corps⁵".

La plus magnifique conclusion à ce tournant dans la vie de l'artiste, Ghéon l'a lui-même tirée à la fin de son Témoignage d'un converti, en 1918:

C'est la conclusion de mon histoire. Si je l'ai arrêtée à mon acte de foi, c'est que j'avais tout dit de l'évolution mystérieuse de mon âme, épuisé le surnaturel. Le jour où je m'écrie: "Je crois!" où je le prouve, ma raison a trouvé son guide, ses limites, un terrain ferme où prendre appui; alors elle redevient libre d'elle-même et son labour commence; ce fut l'effort de ces deux ans⁶. (1916-1918).

1. L'homme né de la guerre, p. 151-152.

2. Foi en la France.

3. L'homme né de la guerre, p. 118.

4. Ibid., p. 110.

5. Ibid., p. 223.

6. Ibid., p. 234.

2. Converti:

Pour éviter d'empiéter sur les autres parties de notre travail, nous limitons cette étude aux cinq ou six années subséquentes à sa conversion; ce sera suffisant pour prendre contact avec la préparation immédiate à la doctrine sur l'art que nous exposerons ensuite.

Un aveu des Partis Pris nous semble bien précieux pour exprimer toute l'âme du frais converti:

Quelle émotion que d'entendre dire qu'il y a une vérité, celle pour laquelle l'homme est fait! Le cœur s'y adonne volontiers. [...] Ma pensée s'arrêta — et cet arrêt fut le signal d'une marche en avant qui ne s'est pas interrompue.

Elle acquit à la fois l'équilibre longtemps cherché, une plus grande liberté, une activité plus féconde et, dans la paix, se remit au travail, avec la certitude d'arriver au but et de ne plus perdre son temps et ses forces vives en contre-marches et détours¹.

Il avait réalisé de bonne heure comment sa conversion l'avait conduit à la découverte et "à la possession d'un absolu²". Sous la révélation des richesses de la foi, il se reconnaît coupable d'avoir tant perdu: "J'attendais tout; je n'attendais pas tant, faute de concevoir un idéal plus grand que l'homme³". Quelle trouvaille! La guerre lui a ouvert les yeux, il voit, il croit! Il avait juré de ne jamais exercer sa raison sur les objets qui le dépassaient pour ne

1. Partis Pris, préface, p. 7-9.

2. L'homme né de la guerre, p. 231.

3. Ibid., p. 100.

pas perdre sa paix, mais la grâce...

Or, la guerre m'ouvrit les yeux [...] Après ce coup de grâce inexplicable, irraisonné, où l'âme seule fut en cause, ma raison découvrit dans le catholicisme l'ordre et la liberté que je tentais de marier dans l'art; mon art lui-même réalisé dans la vie et dans l'être. Bien loin de perdre pied dans les maës, il m'était enfin permis de penser et par conséquent de construire. La doctrine royale de saint Thomas d'Aquin m'autorisait à fonder en raison la vérité et la réalité que les puissances conjuguées du sentiment et de la grâce m'avaient contraint d'accepter sans débat. Je disposais d'un terrain sûr et pour mon art et pour ma vie. Ainsi finit mon aventure, alors mon oeuvre commença. A 40 ans, j'avais recouvré ma jeunesse, ma prière, ma joie et ma simplicité d'enfant¹.

Il faut l'écouter maintenant en face du danger: le Ghéon désireux de bien se tenir pour mourir bellemeut, esthétiquement, devient un Ghéon qui prie. Il note dans son "Carnet spirituel de guerre", en date du 3 juillet 1917, cette prière: "Si vous jugez, Seigneur, [...] que néanmoins je serai plus utile à votre cause sur terre qu'au delà, gardez-moi sur terre, Seigneur; si non, prenez-moi tout de suite²".

Et il se met à regretter son passé; coupable envers la morale, il ressent également ses fautes à l'égard de la vérité et de l'art; il avouera qu'il "n'est pas de plus grand malheur pour un homme que d'avoir un esprit sceptique allié à un coeur généreux³" et il résume son passé par le mot "incohérence⁴".

1. "Un entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1931, p. 104.

2. L'homme né de la guerre, p. 271.

3. Ibid., p. 279.

4. Ibid., p. 277.

Maintenant, il veut mettre son art en accord avec sa croyance, "ou plutôt non, cela s'est fait sans moi [...], je m'efforçais uniquement d'être simple, sincère et direct¹". La lutte contre le vieil homme lui demande beaucoup². Presque deux ans après son retour à Dieu, il résume lui-même ce travail de réformation:

Pour moi, la guerre aura fait plus. Détrônant l'art, elle n'évite de le soumettre à une simple nécessité sociale, civique, nationale; elle lui donne une loi supérieure qui est Dieu. Or, dans celle-ci tout reprend place. L'utilité que je vais conférer à l'art, c'est celle du plus haut idéal concevable, l'utilité divine; il n'en rougira pas — et sous la loi de Dieu, la loi de la cité se rangera avec la sienne³.

A l'école de son grand ami disparu, lieutenant Dupouey, guidé par un maître comme Maritain, par un ardent comme Maurras, Chéon mettra à la porte le vieil homme pour revêtir parfaitement sa nouvelle forme de vie:

Comment dans l'ordre naturel, la logique puissante, le réalisme indéfectible de Maurras m'introduisirent à la philosophie thomiste, comment le précieux livre de Maritain, Art et Scolastique, cristallisa mes idées esthétiques autour du même centre, ce n'est pas le lieu de le raconter. Mais cette double rencontre fut décisive et dès lors la notion de la tradition prit en moi une assiette, un poids, une vigueur, une tranquillité inébranlables. [...] C'est que l'essentiel avait été tout d'un coup restauré: le primat de l'intelligence ou disons mieux: du jugement⁴.

Nous avons déjà dit un mot de l'influence de Mozart sur Chéon; mais

1. L'art du théâtre, p. 183 et 185.

2. L'homme né de la guerre, p. 236.

3. Ibid., p. 275-276.

4. Artis Fria, préface, p. 9-10. Charles Maurras est un contemporain de Gide (né en 1868). Il est reconnu surtout par ses liaisons avec l'Action Française et sa défense courageuse de la monarchie et des idées monarchiques.

il entre mieux dans cette troisième période de sa vie. Même si Mozart, en effet, "s'est insimé jusqu'à son coeur, s'est établi dans son esprit comme la règle d'or de l'art classique¹", Ghéon ne l'a vraiment approfondi, étudié, analysé, qu'après sa conversion. Avec Gide, il avait fallu fréquenter Mozart, mais "le temps a passé; on a négligé la musique. On s'est épris de Wagner, même de Beethoven; on a lu Nietzsche. On ne suit plus les 'grands concerts' que pour se tenir au courant²".

Et un peu plus bas, on lit: "La vie est si courte, le loisir a perdu ses droits. Jusqu'au jour où les circonstances — les circonstances les plus singulières — nous rappellent soudain en face d'un art et d'un homme qu'on admire tant et connaît si peu³". Après 1923, en effet, d'abord pour égayer une malade, il fait jouer du Mozart; puis il en jouit, il l'analyse... il va même entreprendre un "pèlerinage" à la patrie de Mozart. Au retour, il produit ses Promenades (1933). N'y faudrait-il voir qu'une personification de son idéal d'artiste? Chose certaine, Mozart va jouer très profondément sur Ghéon; il trouvera en lui un auditeur attentif, un véritable ami.

Notre artiste s'est épris de Mozart; en introduisant les Promenades, il nous indique son dessein de répondre à la question posée par le jeune artiste à son entourage: "l'aimez-vous? m'aimez-vous bien?" — "Oui, cher Wolfgang Amadeo! autant du moins qu'il m'est possible. Plus que tout génie humain, que toute perfection humaine. Il faut bien que je vous l'avoue, c'est une passion que je confesse ici. Ce livre que

-
1. Promenades avec Mozart, p. 467.
 2. Ibid., p. 466-467.
 3. Ibid., Déclaration, p. 12.

je vous consacre est sans excuse, car il n'en a qu'une: l'amour¹». Cet attachement trouve sa source justement là où plusieurs y voient une cause d'éloignement: l'enfant. Ghéon converti, rajeuni, redevenu enfant, ne se séparera plus de ce compagnon: il le trouve tellement de son âge².

Et si, un jour, il confesse: "C'est toujours le théâtre qui m'a intéressé le plus, j'en ai fait depuis mon enfance³", il faut bien s'imaginer que Mozart l'attirait bien un peu sous cet aspect. Le musicien de Salzbourg en effet lui donnera une leçon de dramaturgie:

C'est hors de la musique, sur le plan du drame tout court, que l'influence du théâtre mozartien aurait à jouer un rôle important, immédiatement efficace. On est las de la comédie en veston et en pyjama, du faux réalisme quotidien qui a chassé de la scène depuis cent ans le mouvement, la plastique et la poésie. On rêve d'un théâtre de jeu ardent, vivant, subtil et fort, comme celui de Molière et de Musset [...]. Aux jeunes dramaturges qui ont le feu au corps, je conseillerais avant tout une saison de Mozart au Festspielhaus de Salzbourg. C'est là, plus que nulle part ailleurs, qu'ils saisiront le secret de leur art⁴.

Qui, voilà comment Mozart apparaît dans la vie de Ghéon: un modèle, un inspirateur, un maître!

Ceci termine nos considérations sur la période subséquente à la conversion de Ghéon.

-
1. Promenades avec Mozart, p. 12.
 2. Ibid., p. 11.
 3. Auvergne D., Regards cath. sur le monde, p. [103].
 4. Promenades, p. 464.

Nos contacts avec le païen et le chrétien ont permis à sa figure de prendre un peu de consistance devant nos yeux; maintenant, à la lumière de cette âme et de cette vie, nous saisirons mieux la valeur et le vrai sens de l'art que nous voulons étudier.

Avant toutefois de tirer de ces deux chapitres préambules, les conclusions et les principes d'interprétation de tout le travail, il nous reste un mot à dire du cadre documentaire.

NOTE: - Le cadre documentaire:

Question de ciseler parfaitement le cadre proposé où nous ferons évoluer notre artiste et sa philosophie, nous apportons une ou deux précisions sur l'état des documents où notre esprit, en quête d'enrichissements, puisera les données des chapitres subséquents.

Si nous attendions de Ghéon un traité "ex professo", un exposé complet et ordonné de tout ce qui regarde l'art, nous serions voués à une grave déception; l'aspect ou la partie théorique de toute son oeuvre se caractériserait mieux par ces quelques lignes laissées en tête des Partis Pris:

Une vingtaine d'articles plus ou moins suscités par l'actualité ne font pas forcément un livre [...].
Mieux vaut produire que théoriser; la pratique chez moi a fait tort à la théorie. Il n'en reste pas moins que ces réflexions cursives illustrent une doctrine implicite que l'on aura peut-être la patience de dégager¹.

1. Partis Pris, préface, p. [5].

De ces conférences, en effet, articles de revues, rapports, etc., se dégage une pensée, parfois explicite, mais assez ordinairement moins apparente que nous avons voulu "avec un peu de patience" libérer et centraliser autour de la notion d'art, manifestant ainsi les richesses et de cette intelligence d'artiste et de ce cœur de chrétien profond et convaincu.

Une autre déception à prévenir: inutile de vouloir satisfaire trop souvent nos instincts philosophiques dans la doctrine d'un artiste comme Ghéon, artiste conscient de son art, il est vrai, mais artiste quand même: il a réfléchi sur son esthétique, il a questionné les maîtres, il a pris contact avec la philosophie thomiste, mais toujours en artiste. N'attendons pas de lui, par conséquent, des révélations inouïes, mais plutôt un témoignage vivant sur la valeur des principes dont nos intelligences, grâce à la science de nos maîtres, jouissent avec tant de profit. Ghéon l'entend bien ainsi:

Je n'ai pas la prétention de découvrir du neuf. Quand je dis, idées personnelles, j'entends ce que j'ai pensé après d'autres, ce que la pensée des autres, de beaucoup d'autres, vers lesquels n'inclineraient le respect dû et mon goût personnel est devenue en moi à l'épreuve d'expérience. Aucune pensée personnelle, à mon avis, n'a de valeur que si elle rejoint et reprend la pensée commune, la longue chaîne de pensées forgée et rivée par les maîtres depuis les origines d'une certaine tradition. Les maîtres, en tout temps, furent d'abord de bons élèves; il ne nous semble pas que cette modestie ait jamais gêné leur audace et les ait empêchés d'innover dans leur art. Et sans doute, un bon élève ne fait pas forcément un maître; mais plus sûrement qu'un mauvais. [...] Tout entier à mon art, j'ai réfléchi longuement sur mon art et je rassemble ici mes réflexions partiales¹.

1. L'art du théâtre, p. 11-12.

Et voilà! nous ressasserons ces pensées et ces réflexions, nous les ordonnerons, les examinerons et nous y risquerons un jugement.

* * *
*

CONCLUSION

1. Synthèse:

A la lumière de Les grandes Amitiés¹, la figure d'un Jacques Maritain nous saisit profondément, à cause de la noblesse de l'intelligence, du génie qu'elle recouvre. Lancé dans le monde de la pensée avec le "problème de la Vérité", on le voit se promener du positivisme à l'idéalisme, du matérialisme au spiritualisme, en vue d'une solution. Même si, parfois, il semble se complaire à l'une ou l'autre de ces théories, il n'y prendra jamais position; insatisfait toujours, il reste sans solution à ce désir de vérité jusqu'à sa rencontre avec saint Thomas et l'Eglise: ne sachant où s'adresser, il procède par élimination, mais quand il trouve le Vrai, il y adhère de toute son âme. C'est la marque du génie.

1. Maritain, Raissa. Les grandes Amitiés, Souvenirs, New York, Edit. de la Maison Française, 1911, 288 p.

Voici maintenant un Henri Chéon lancé dans le monde de l'art avec le "problème du Beau". Dans son travail de recherche, balloté entre les doctrines les plus diverses, il ne trouve pleine satisfaction qu'à son retour à la foi catholique; guidé par l'Eglise, il découvre saint Thomas et, avec lui, la solution complète de son problème.

Cette rencontre d'un Maritain, d'un Chéon, de ces deux âmes sincères, si différentes à bien des points de vue, mais si semblables dans leur humilité, leur grandeur, leur sincérité, cette rencontre dans le catholicisme et auprès de saint Thomas où ils tirent, à leur grand émerveillement, ample matière pour surmonter les difficultés auparavant insolubles, restera toujours un émouvant exemple de franchise et d'honnêteté scientifique et intellectuelle.

C'est cette figure si sympathique de notre ami et frère dans le Christ, Henri Chéon, que nous nous plairons à étudier sous l'angle de l'art.

2. Principes d'interprétation:

A l'issue de ce deuxième chapitre, nous nous sentons prêts à affronter la pensée de Chéon sur divers problèmes de l'art, grâce à notre acquis des critères et des normes de base pour tout notre travail d'analyse et d'interprétation.

Nous saisissons mieux, en effet, comment la véritable pensée du vrai Ghéon, du Ghéon que nous aimons, c'est la pensée du chrétien, du converti, c'est cette pensée chrétienne organisée. Ne le voyons-nous pas, en effet, durant toute sa vie païenne si bien condensée dans les mots "incohérence", "dilettantisme", en quête de précisions sur l'esthétique? il cherche à stabiliser sa pensée d'artiste: toujours cependant, à cause d'un milieu malsain et d'une vie encore trop peu spirituelle, son esprit ne goûtera qu'insatisfaction et déception; tout à coup son âme découvre la vie chrétienne et ses bienfaits incomparables pour l'intelligence et le cœur humain; elle y adhère de toutes ses forces; l'artiste enfin trouve la "perle précieuse": il vend tout pour l'acheter afin de pouvoir la contempler. Dès lors, il livre ses positions d'une façon définitive.

Et quand on le verra pleurer les faussetés de sa vie païenne, renier son œuvre du passé, ne faudra-t-il pas conclure à un magnifique "probatur" de notre certitude à trouver la pensée de Ghéon chez le Ghéon chrétien seulement? Il n'y a pas de doute, le Ghéon, ami de Gide, était un vagabond, un Ghéon en évolution; le Ghéon, ami de Laritain, s'avère un Ghéon stable, un Ghéon livrant une pensée définitive.

Pour ces deux raisons par conséquent, notre amour pour Ghéon chrétien et la stabilité de sa pensée convertie, notre travail d'analyse portera son effort à travers les productions subséquentes à sa conversion, bien que parfois nous ne pourrions faire fi des antécédents, si nous voulons saisir le sens et l'évolution de tel ou tel point de doctrine.

En face de cette conviction de converti, il ne nous surprend plus de voir Ghéon lancer à ses anciens amis l'inconsistance de leurs théories et les affronter pour mettre au clair leurs égarments. Nous comprenons Ghéon —et ceci formule le deuxième principe d'interprétation— nous le comprendrons si nous nous rappelons cette offensive hardie contre les adversaires d'une saine esthétique. Ceci nous expliquera en effet le pourquoi de cette insistance sur un point de doctrine au détriment parfois d'un autre d'une importance primordiale et peut-être sera-ce une protection contre l'ardeur à conclure trop vite au déséquilibre de cette pensée. Théoricien, Ghéon l'a été, il a surtout fait figure d'apologiste de l'art. Cette philosophie de l'art, dégagée, par conséquent, d'une oeuvre presque totalement défensive, s'avère nécessairement incomplète.

A travers une telle lutte pour replacer ses amis d'hier sur la bonne voie, Ghéon nous fournit la raison d'une si fréquente allusion à leurs fausses théories; il nous laisse entrevoir en même temps l'utilité des contacts avec ces pensées erronées pour son intelligence de converti.

Comme troisième et dernier principe, nous nous devons de souligner l'unité remarquable de tout cet être: en présence de ce type "tout d'une pièce", en effet, nous percevons un magnifique exemple de la logique française: Ghéon nous apparaît comme un homme chez qui les compartiments n'ont pas chance de vie. Cette unité très visible chez le païen, nous la retrouvons dans le converti: à un Ghéon "païen" correspondra un art "païen", au Ghéon de Dupouy, un art chrétien, un

art chrétien et dans la pratique et dans la théorie, un art que la saine tradition n'effraye pas, un art que les maîtres inspireront, un art de croyant totalement voué au service de l'Eglise.

Et maintenant, à titre de synthèse, rappelons brièvement nos trois principes fondamentaux: 1^o- le vrai Ghéon, celui que nous aimons, c'est le Ghéon converti, regrettant amèrement les faussetés de sa vie païenne; 2^o- Ghéon nous apparaît comme un défenseur de la vérité en face des erreurs lamentables des théoriciens qui l'entouraient avant sa conversion; 3^o- l'unité entre la vie et l'art chez Ghéon nous servira d'appui précieux pour mieux interpréter sa pensée.

De ces prérequis, nous pouvons nous aventurer librement à travers l'oeuvre de Ghéon; nous comprendrons mieux maintenant le pourquoi d'une moindre importance accordée à ses premières oeuvres, le pourquoi d'une si fréquente allusion aux fausses théories de son siècle, le pourquoi d'une si grande confiance dans l'autorité de l'Eglise et la dictée des maîtres.

3. Divisions:

Si nous voulions grouper sous un seul titre, les divers problèmes à étudier, il faudrait le faire en fonction du problème central de toute l'esthétique de Ghéon: "les relations du beau et du vrai dans l'art". Il semble que ce soit là la grande question que Ghéon ait voulu résoudre et discuter.

Nous allons, pour les besoins de notre travail, disséquer ce problème-noeud en quatre questions générales, objet des quatre chapitres subséquents: 1^o- l'art comme connaissance humaine; 2^o- l'art transposant la réalité sur un plan de beauté; 3^o- l'art dans l'artiste; et 4^o- l'art et les autres habitus de l'intelligence.

De cette façon, le chapitre troisième, à titre de prélude, situerait l'art dans l'ordre créé, le chapitre quatrième attaquerait de front le problème central, les chapitres cinquième et sixième, à titre de compléments, apporteraient des précisions sur les relations de l'art avec l'artiste et avec l'intelligence humaine, touchant ainsi à l'éternel problème des relations de l'art et de la morale.

Comme Ghéon se conçoit mal sans l'art dramatique, nous consacrerons un septième chapitre à la pensée de Ghéon sur le théâtre. Un dernier chapitre apportera un jugement sur cette philosophie, tant au point de vue thomiste qu'au point de vue chrétien.

* * *

*

CHAPITRE TROISIEME

L'ART, CONNAISSANCE HUMAINE

CHAPITRE TROISIÈME

L'art, connaissance humaine

Nous ne saurions fonder en solidité le point de départ de notre analyse sans tenir compte de cette insistance de Ghéron lui-même à considérer l'art en général comme un "instrument humain au service d'une idée de beauté à réaliser dans la matière"¹; cette formule, en effet, nous livre les angles de vision qui doivent aiguiller notre étude: les éléments subjectifs ou la connaissance artistique par rapport aux facultés elles-mêmes, et le point de vue objectif ou la connaissance artistique considérée du côté de l'objet. Le présent chapitre, traitant du premier aspect, réserve au suivant les problèmes inhérents à l'objet de l'art.

Du côté des facultés cognitives, l'art, avons-nous dit, se veut instrument ou métier au service d'une forme, d'une idée préconçue de beauté; ce qui signifie, par conséquent, deux étapes dans l'activité artistique: conception et réalisation, inspiration et exécution.

Nous prendrons chacun de ces deux éléments à tour de rôle, puis nous les refonderons ensuite dans un acte d'art complet.

1. Partis Pris, p. 155, 224, 214, etc.

Et pour respecter la pensée de Ghéon, bien que dans ce "terme d'art [soit] compris aussi bien la fabrication d'une chaise, d'une table [...], que celle d'un tableau ou d'un roman¹", nous allons, comme lui, restreindre notre champ d'action: "Parmi les arts, au premier plan des arts, sont ce qu'on appelle les Beaux-Arts, ceux qui se proposent de faire oeuvre belle²".

§ 1. L'inspiration.

En abordant le problème de l'inspiration artistique, nous n'entendons pas demander à Ghéon l'élucidation subite et complète de tous nos points d'interrogation dans le domaine; nous voulons uniquement un point de départ, une base permettant ensuite d'élaborer, d'édifier le système proposé; la suite du travail nous permettra de préciser, de développer davantage la nature et le rôle de l'inspiration.

Malheureusement, Ghéon pourrait-il satisfaire des exigences très considérables? nous devons admettre une certaine stérilité des documents sur ce terrain: des pensées éparses ici et là, mais peu de notions précises et satisfaisantes! Vraiment, cette pénurie resterait énigmatique chez un artiste conscient du calibre de Ghéon si déjà nous n'avions élaboré le milieu de vie et le cadre psychologique où il a évolué! Il suffira de le noter, à la suite de ces quelques pages, pour motiver ce vide apparent dans l'esthétique de Ghéon.

1. Partis Pris, n. 214.
2. Idem., n. 214.

A ces explications sur l'inspiration, nous joindrons un aperçu général sur son adversaire redoutable, l'aridité.

Nominalement, on peut aussi bien parler de cause, réson¹, génie², ange³, invention⁴, don⁵, quand il s'agit de l'inspiration. Si cependant le sens réel de ce mot reste plus difficile à préciser, il ne faudrait pas être surpris; un Maritain lui-même s'est refusé à "l'exprimer" clairement:

Une vue simple, bien que virtuellement très riche en multiplicité, de l'oeuvre à faire saisie dans son âme individuelle, et qui tient de ce que Bergson appelle intuition et schéma dynamique, qui intéresse non seulement l'intelligence, mais aussi l'imagination et la sensibilité de l'artiste, qui répond à une certaine nuance unique d'émotion et de sympathie, et qui, à cause de cela, est inexprimable en concepts. Ce que les peintres appellent leur "vision" des choses joue là un rôle essentiel⁶.

Ces paroles d'un philosophe authentique nous invitent à une certaine indulgence vis-à-vis un simple artiste. Abordons tout de suite les tentatives de Ghéon.

Ayant un jour à exposer la nature du poète, Ghéon, après plusieurs réponses négatives, cède enfin la parole à Francis James pour s'entendre dire: "Celui qui reçoit l'aumône de la beauté"⁷. Et, commentant cette

-
1. Partis Pris, p. 92.
 2. Promenades, p. 459.
 3. Ibid., p. 444-445.
 4. Ibid., p. 462.
 5. Ibid., p. 443.
 6. Art et Scolastique (1927), p. 277-278.
 7. Partis Pris, p. 91-92.

parole, il déclare: "Cette forme d'humilité foudroyée est encore un peu romantique; mais l'essentiel, en somme, est dit. Qui, le poète recevra avant de donner¹".

Avec la permission de Chéron², nous passerons du poète à l'artiste tout court et nous compléterons: l'artiste aura à recevoir avant de donner. Cet aspect de l'activité artistique répond à l'absolu³ dans l'art³; nous le nommons inspiration. Il faut entendre "par là, nous dit-il, l'exaltation de la faculté créatrice⁴".

L'inspiration nous apparaît ainsi comme un réveil, un point de départ. Mais réellement, tout ceci manque encore de précision, de consistance. Voici cependant, extraites des Partis Iris, quelques lignes lumineuses: "L'inspiration est un mouvement d'impulsion; [...] Muse, "démon", inspiration, il convient de placer à l'origine du poème, un mouvement d'obéissance à ce commandement secret qu'il est permis à un croyant de tenir pour divin et pour une forme de la grâce⁵". Ainsi, cette sorte d'extase, de contemplation, cette souplesse sous le souffle divin, cette humilité, dirions-nous, cette fixation de notre intelligence devant cette dictée du génie, tout cela se rattache à l'inspiration; l'esprit concevra nécessairement puisque toutes ces impressions se fixent dans des concepts, des idées, il concevra en conformité avec l'impulsion reçue.

-
1. Partis Iris, p. 92.
 2. Ibid., p. 115.
 3. L'art du théâtre, n. 14.
 4. "Aridité et inspiration", dans Études Carmél., 1937, 2, n. 25.
 5. Partis Iris, n. 90.

Et de cette façon, un esprit inspiré peut être dit un esprit qui conçoit, qui donne une forme à une matière, une forme de beauté.

Munis de cette précision, nous pouvons maintenant saisir encore mieux la pensée suivante: "L'artiste, architecte, sculpteur, peintre ou poète, va concevoir dans son esprit, le monument, le tableau, le poème, non seulement comme monument, comme tableau, comme poème, mais encore comme beaux; il leur conférera l'éclat ou la splendeur de ce qui fait la beauté; une forme, au sens métaphysique, je veux dire une idée¹", "une idée de beauté²".

La clarté obtenue sur cette notion de base reste encore loin de nos ambitions; et pourtant nos ressources s'épuisent très vite; nous possédons déjà, toutefois, quelques positions fondamentales suffisantes pour avancer à pas sûrs, quitte à ne rien négliger, au cours des pages suivantes, pour éclairer davantage notre recherche.

Nous pouvons, en un mot de synthèse, retenir au moins ceci: l'inspiration est la première impulsion de l'activité artistique conférant initialement à la matière une idée de beauté.

A ces données générales, nous voulons maintenant, pour rester dans la ligne de Ghéon, ajouter quelques notes sur l'aridité, puisque "la question de l'aridité ne saurait être séparée de celle de l'inspiration³".

1. Partis Pris, p. 215.

2. Nos Directions, p. 26.

3. "Aridité et inspiration", dans Et. Carm., 1937, 2, p. 25.

Comment caractériser la sécheresse artistique? Ecoutons ce passage-ci: "Tout à coup plus rien; c'est le vide, une sorte d'abdication. (Un autre musicien, avec le métier de Mozart, trouverait le moyen de sauver la face; il a tant de tours dans son sac! Non, l'Ange s'étendort¹ .

Ghéron nous dépeint d'ailleurs, lui-même, l'impression des quelques mois de sa vie de converti passés dans l'aridité:

Voici deux ans environ [...] j'ai connu tout à coup un sentiment nouveau qui m'a d'abord inquiété, puis enchanté; celui de n'avoir rien à dire. Fatigue? non. Réception? pas davantage. Que [...] Non; inappétence au travail; parfaite vacuité de l'esprit; aridité délicieuse... Des vacances enfin!... L'euphorie ne pouvait durer... Or, je souffris durant des mois d'avoir perdu ma raison d'être. Je m'arresgais de nouveau à ma table: l'inspiration ne venait pas... Je dus me contenter de b'soignes critiques qui mettaient en jeu d'autres facultés... Et puis le voile opaque se leva².

En somme, la révélation issue de ces textes nous amène à cette unique conclusion: on doit concevoir l'aridité en fonction de l'inspiration. Et alors, voudrait-on définir la stérilité de l'esthète, nous énoncerions (quasiment une vérité de La Palice): c'est l'arrêt des facultés créatrices. Quelle simplicité! Au fond, tout de même, cette solution semble un peu superficielle et l'on aurait bien désiré une analyse plus approfondie: Ghéron reste à peu près silencieux sur ce point.

De prime abord, la pauvreté des sources sur ces notions fondamenta-

1. *Promenades*, p. 145.

2. "Aridité et inspiration", dans *Et. Carn.*, 1937, 2, . 2^e.

les, dans l'oeuvre de Ghéon, nous déconcerte. Pense, donc, l'inspiration! la gloire des artistes! Le fondement de l'art! et, chez notre esthète, à peu près rien! Voici pourtant un essai d'explication fourni par le cadre de vie où l'artiste a évolué.

Il faut se rappeler la psychologie réactionnaire qui anéantit Ghéon; quels adversaires, en fait, obstruaient-ils sa voie si ce ne sont ceux du propre milieu où lui-même avait déjà vécu? "Nous qui avons adoré la beauté", répétait-il souvent pour caractériser sa vie passée; il a voulu réagir contre les idolâtres de l'art, contre ces adorateurs à genoux devant la beauté créée, contre ces orgueilleux flattés de leur génie; ce semble même avoir été une obsession de sa vie que de réduire l'artiste à la véritable humilité esthétique.

Prêchant le retour à la simplicité, à la soumission humble devant les dons du Créateur, et remettant entre les mains de Dieu les merveilles de l'inspiration, il se tourne vers l'artiste pour lui rappeler son devoir sacré de servir dignement un don si précieux par la perfection de son métier; le ramenant aux modestes conditions de serviteur, il lui fait comprendre ses obligations envers la dignité de son métier: toujours cette insistance sur la causalité instrumentale de l'artiste!

Cette explication, parce que conforme à la mentalité de Ghéon, semble bien rendre compte de toute la difficulté. Ceci nous porte, d'un autre côté, à espérer plus de fruits dans l'analyse du métier d'art que dans l'inspection des données sur l'inspiration. Sans aucun doute, tout

de même, si Ghéon avait dû exposer un traité complet sur l'art, il faut reconnaître qu'il aurait su tailler à l'inspiration sa vraie place, sa large part, comme nous le verrons d'ailleurs au cours du chapitre à l'occasion de l'une ou l'autre réflexion.

§ 2. Le métier.

Quant au nom, il y a moyen d'appeler le métier "habitus (pour employer le langage thomiste)¹", ou vertu d'art²; il porte le nom aussi de "lutte avec la matière"³, ou encore d'instrument⁴; Ghéon le nommera en plus talent⁵, ou service, et encore un sacerdoce⁶, etc.

Ad rem, prêtons l'oreille d'abord à cette confession personnelle:

En tout art, l'inspiration rencontre ordinairement deux obstacles à vaincre... et à utiliser: la matière et l'instrument. Il ne suffit pas d'éprouver en soi l'impérieux besoin, l'irrésistible passion de "dire" — tel était mon cas à 20 ans, celui de tous les débutants, je crois. Encore faut-il avoir à "dire" quelque chose qui vaille la peine et aussi les moyens de le "dire" authentiquement. A cette époque, je bouillonne, j'éclate; je brasse une matière abondante et confuse, impatiente de trouver sa forme; par malheur, pour la mettre en forme, je ne dispose d'aucun métier, ou d'un métier rudimentaire, affranchi de la tradition.

1. Promenades, p. 191.

2. Partis Frix, p. 92.

3. Promenades, p. 262.

4. "Aridité et inspiration", dans Et. Carmél., 1937, 2, n.25.

5. Promenades, p. 36.

6. Ibid., p. 459.

Un Gide, mon compagnon d'alors, aura reçu sa langue toute faite; je dois faire la mienne, je dois la conquérir au prix d'un long et patient effort; de quoi je ne me rendrai compte que plus tard, lorsque s'éveillera en moi l'auto-critique. Pour le moment, il faudrait ou me taire, ou passer outre à l'insuffisance de nos moyens d'expression... — et je ne me tais pas; n'importe quelle langue, n'importe quelle forme ne contentent¹.

Deux points découlent directement de ce passage: l'effort humain en vue du faire comporte: 1^o- un faire quelque chose, et 2^o- une manière de le faire; en d'autres termes, il faut à cette activité d'abord un objet, ensuite un contrôle. Ce dernier, réalisé dans les facultés artistiques au moyen d'un métier parfaitement possédé, attirera notre attention dans les quelques pages subséquentes. Pour l'autre, se rattachant plutôt à l'objet, nous y reviendrons au cours du chapitre suivant.

Nous nous entendrons répéter, à l'école de Ghéon, que l'"art est d'abord essentiellement un métier²", que "l'art est un métier³", que "Flaubert [bien que condamnable par ailleurs] nous rappelle et nous ne devons plus oublier que l'art est un métier comme un autre, un métier qui s'apprend — et qu'il en coûte de l'apprendre et de le pratiquer honnêtement⁴".

Un métier! Mais quelle sorte de métier dans le cas des Beaux-Arts? Un métier au service de la beauté, se proposant "de faire oeuvre belle⁵".

-
1. "Aridité et inspiration", dans St. Carné, 1 37, 2, p. 25.
 2. Partis Pris, p. 214.
 3. Ibid., p. 224.
 4. "Centenaire de Flaubert", dans Rev. des Jeunes, 25 Janv. 1972, p. 230.
 5. Partis Pris, p. 214.

un métier dirigé "vers certain but qui le dépasse, qui le dépasse mais ne l'altère pas, vers un transcendantal selon l'expression des philosophes, et ce transcendantal est la beauté¹". En fait, "L'esprit conçoit, tire ses plans et la main, guidée par l'esprit, exécute²". Nous voilà indiquées les trois étapes de l'activité artistique: celle de l'inspiration et de la conception, celle de la réalisation dans l'esprit lorsqu'il tire ses plans, et celle de la réalisation concrète, au moment où la main exécute. Le métier, pour sa part, fait siennes les deux dernières.

Tout le processus naît de l'inspiration, mais "on ne saurait s'autoriser de son origine si haute pour négliger la vertu d'art que l'inspiration absolument requiert, sous peine de s'évanouir comme un souffle. Le mouvement d'impulsion donné, tout est fait et tout reste à faire; ainsi l'âme commande en vain, si le corps n'exécute pas. A sa place de choix [...], le poète, délégué de Dieu (par l'inspiration), est aussi ouvrier de Dieu, un simple ouvrier parmi d'autres. Et mieux qu'un autre, l'oeuvre à réaliser étant d'une espèce plus noble, il doit connaître son métier³".

Ces derniers mots peuvent se prendre facilement comme une obsession, chez notre ami: ce devoir d'approfondissement du métier découle directement —selon lui— de la nature de l'art en tant que métier: "Dans la

1. Partis Pris, p. 214-215.

2. Ibid., pp 214-215.

3. Ibid., p. 92.

pratique quotidienne, nous en tirons aussitôt cette conséquence: l'artiste, quel qu'il soit, devra apprendre son métier¹. "Oui, il importe avant tout de le bien connaître, de le bien pratiquer, d'être un bon ouvrier de son art²". Nous allons donc parler un peu de cet apprentissage.

Evidemment, chaque espèce d'art a son métier propre et, pour rester dans les principes, nous éliminerons immédiatement les questions particulières à chacun d'eux. Nous discuterons tout simplement de la perfection requise à la vertu d'art pour projeter honorablement la forme de beauté préconçue comme objectif sous la poussée de l'inspiration.

Il nous est possible ici, sans inconvénient, de considérer les deux étapes du métier "ad modum unius", puisque l'une et l'autre se rapportent à la réalisation: réalisation dans l'esprit projetant ses plans, réalisation dans le réel, sous l'action de la main dirigée par l'esprit; dans les deux cas, la connaissance du métier se manifeste également nécessaire: le tracé des plans exige la maîtrise de la technique, l'exécution ne demande pas moins.

Pourquoi donc cet effort vers la perfection de l'instrument? Pléon y trouve le moyen de libérer l'artiste: la perfection du métier assure le libre déploiement de l'art; le premier obstacle reste toujours un instrument mal possédé. Mozart nous apparaît comme le porteur de cette proposition:

1. *Partis Pris*, p. 214.

2. *Ibid.*, p. 224.

Mozart a conquis le droit au jeu pur, c'est-à-dire à l'usage absolument libre et complet "une technique qui se rit de toutes les difficultés imaginables, qui porte en elle sa science et, d'instinct, toutes les façons de les résoudre... et dix façons pour une¹."

Ainsi, par un instrument parfaitement appris, purifié, Mozart joue comme il veut, il peut tout faire passer par son esprit et en toute liberté et facilité: "Conditions admirables pour la création quand le génie est maître de sa langue. Oui, chaque jour une occasion! oui, chaque jour une demande! et chaque jour la joie de pouvoir y répondre, sans effort, sans mesquinerie, avec la prodigalité d'un grand seigneur²".

Les exigences du métier ne sont pas moindres quand il s'agit d'arriver à une des conditions "idéales d'un art qui ne sait pas mentir: [...] la possession totale d'un métier digne de l'objet, quitte à saluer à l'occasion le tour de force ou le coup de génie par lequel un artiste impie pourrait réaliser un chef-d'oeuvre chrétien³". Si l'on appelait l'art "une transposition"⁴ en beauté de la réalité, ne pourrait-on pas établir d'une certaine façon le rapport suivant: plus la réalité est digne, plus la transposition dans un ordre de beauté se fait exigeante, et plus marquées sont les exigences de la transposition, plus de grandeur et de perfection demandera-t-on du transpositeur, c'est-à-dire du métier.

1. Fromenades, p. 298.

2. Ibid., p. 211.

3. "Sur quelques préjugés en art religieux", dans Rev. des Beaux-Arts, 10 juin 1922, p. 617.

4. "Un entretien avec Ghéon", dans la Revue, oct. 1937, n. 105.

Au chapitre de la "Leçon de Mozart", cette question de la dignité revient à la charge :

Mozart nous apprendra comment on use du génie. Le sien coulait de source, immense et pur. Aucun ne semblait plus facile et plus propice à la paresse. Il n'en a jamais abusé. Il n'en a jamais méusé. Le recevoir avec humilité et y régaler son talent. Multiplier sa peine, à proportion même de ses ressources. Tout accepter et tout donner. En un mot: servir; c'est sa loi. Servir avec allégresse. Un service qui est un jeu; un sacerdoce: que non pas¹.

Chéon avait déjà parlé, avant sa conversion, du manque de conscience artistique: "Osons le déclarer en passant: c'est plus que ne peut se permettre un ouvrier qui respecte son art²". Et combien de fois a-t-il insisté sur le "rude effort qu'exige l'art³"! On vient de parler de la facilité de Mozart; Chéon lui fait répondre:

Oh! je m'en suis donné beaucoup avant d'y être.
 Au piano et à l'orchestre, dans toute l'étendue de son art, il a conquis le droit à la facilité, à la sincérité, à la spontanéité sans contrôle. Il peut montrer celui qu'il est, originellement, essentiellement, irréductiblement: un inventeur intarissable de contes, de fêtes et de jeux, un petit garçon de génie que son don émerveille et qui nous en fait don⁴.

Chéon lui-même a fait un dur apprentissage de son métier. Après avoir pris conscience de ses défauts, il donna dans l'aridité, comme conséquence, pour dix ans, car l'informe déjà l'offensait et la matière lui manquait, d'autre part, — "un paganisme à la fois libertaire et nietzschéen

-
1. Promenades, p. 459.
 2. Nos Directions, p. 182.
 3. Ibid., p. 178.
 4. Promenades, p. 254.

n'est plus assez impétueux pour bousculer royalement la forme¹. Mais "je ne regrette pas ces années de labeur ingrat [dans l'aridité], à la poursuite d'un vers libre intégral [...] J'assouplissais sans m'en douter le rythme qui convenait seul à ma nature et qui devait s'insérer par la suite dans mes vers semi-réguliers et dans ma prose de théâtre: je préparais mon instrument²".

Mais cette liberté acquise ne s'entend pas au sens d'anarchie; non, la vraie liberté se rencontre au sein d'une discipline, d'une certitude: "Qu'est-ce donc la liberté dans l'art, sinon le choix d'une discipline?"³

Il faut apprendre le métier, et ne cesser de le travailler, de le perfectionner; l'artiste s'acquittera de ce devoir par la docilité, en redevenant enfant. Ghéon se servira de Mozart, encore ici, pour nous expliciter sa pensée:

Quel est le plaisir de l'enfant? de jouer. Quel est son devoir, son besoin? d'apprendre; d'écouter ceux qui savent et qui ont puissance sur lui. Le trait achèvera de discréditer notre petit homme aux yeux des gens qui déjà l'imaginent comme le Rimbaud d'un siècle gracieux, vomi tel quel par la mère Nature et décidé à ne puiser sa loi qu'en lui. Cet enfant de génie, presque jusqu'à sa mort, apprendra, rapprendra son art chez les maîtres, voire les sous-maîtres, chez ses égaux, chez ses inférieurs — Sébastien Bach ou Clementi — avec une patience, une obstination, une humilité d'écolier. Les deux miracles se complètent: le miracle du don, celui de la docilité⁴.

1. "Aridité et inspiration", dans Et. Carmél., 1937, 2, p. 25.

2. Ibid., p. 25-26.

3. Nos Directions, p. 224.

4. Fronades, p. 18.

Et plus loin: "Oh non! l'inspiration ne suffit pas; l'enfant n'invente pas sa langue. Des signes qu'il emploie avant de connaître les mots, le sens est incommunicable [...] S'il veut se faire entendre, il faut qu'il se soumette aux lois du nôtre, aux habitudes du langage commun¹". Il ne faut pas mépriser les autres; loin de là, il faut travailler avec eux, servir son art avec eux, comme eux, ces "représentants de l'expérience²". Mais l'artiste fait siennes ces formes communes, non seulement par l'inspiration, mais encore par la mise en oeuvre³. Mozart n'eut jamais prononcé la formule: 'Il est indigne de mon art...' C'est à l'art de tout rendre digne. 'Il est indigne de mon art de [...] s'inspirer de l'art des autres'; il n'a guère fait que cela⁴".

Par respect pour la tradition et les chefs-d'oeuvre qu'elle a fournis, Ghéon tient absolument que l'on se mette à l'école des véritables maîtres; et, pour lui, l'on trouvera là seulement le moyen d'être original, d'être personnel: "C'est un point capital. Chercher l'originalité à tout prix, c'est la perdre [...] On refuse de boire à la source commune, de participer au travail commun qui est la richesse et l'honneur des générations et sans lequel aucun art n'eût pu naître⁵". "Comment les novateurs n'accepteraient-ils pas de continuer si belle et si large tradition [le classicisme]? Elle laisse à leur inspiration sa date, sa forme, elle lui assure au surplus la durée⁶".

1. Promenades, p. 32.

2. Ibid., p. 34.

3. Ibid., p. 36.

4. Ibid., p. 460.

5. "Un entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1938, p. 166.

6. Nos Directions, p. 39.

Mais, puiser ne suffit pas; il faut savoir puiser, savoir annexer à soi tout le monde, toute la vie. Pour savoir, il faut apprendre. "Le problème est toujours le même: pour exprimer ce que l'on a en soi, adopter la langue d'autrui. Et ce que l'on a en soi, c'est à l'occasion soi-même, mais surtout beaucoup d'autres, quand on est Mozart. Sur ce terrain, il jouit d'une liberté incomparable; j'y insiste à nouveau, il ne tient pas à être personnel¹". La même pensée revient à la fin des Promenades: "Il est fou de s'hypnotiser sur le désir de faire quelque chose que peronne ne fait ou ne ferait si ce n'est soi; (...) L'artiste qui recherche l'originalité, la rareté et la délicatesse ne les trouvera pas; car elles se donnent par surcroît. L'artiste qui a peur de la banalité, de la vulgarité, de la facilité, c'est qu'il est banal, vulgaire et facile²".

Et par cet apprentissage, l'esthète assure l'équilibre de son activité et se protège contre la plus grave maladie des récents, l'hypertrophie:

Hypertrophie du "moi", sans doute, mais non du "moi total", comme au temps de Chateaubriand. Ce qui est pire: d'une partie du "moi" au dépens des autres parties — et pas toujours la plus noble ni la plus pure. Hypertrophie d'une faculté ou d'un don, d'un tour d'esprit ou de langage, d'une façon de peindre, de comparer, de suggérer, ou d'en remettre, ou d'en omettre. Delà des "modes", des "manières", des "genres" évidemment tranchés — chaque écrivain tient à sa marque — ne rendant pas compte de tout l'homme.

-
1. Promenades, p. 201.
 2. Ibid., p. 461.

Art plus voyant, mais incomplet. Le vrai classique, lui, ne se laisse pas décentrer. Il maintient une hiérarchie et il recherche un équilibre [...]. Nous assistons à l'éclosion d'une sorte de "romantisme de l'analyse" qui, si l'on n'y prend garde, peut nous mener au néant pur¹.

En somme, l'artiste ayant acquis la maîtrise de son instrument de voue à une véritable liberté et lui seul sortira parfaitement victorieux de la matière: c'est la leçon des quelques pensées précédentes.

Avant de passer à la solution d'un problème si souvent soulevé, celui du beau, objet de l'art, nous allons terminer ce paragraphe par une vue d'ensemble sur un acte complet de la création artistique.

§ 3. L'acte complet

A la suite d'une brève description du mécanisme d'un acte d'art, nous envisagerons, tour à tour, la coactivité de l'inspiration et du métier, la mise en branle des facultés nécessaires, et quelques principes de classification.

L'art "naît, ne peut naître que dans l'esprit: l'idée, la conception avant tout²". Voilà l'aspect intellectuel, théorique, si l'on veut, de

1. Partis Pris, p. 174-175.

2. L'art du théâtre, p. 15.

l'art: "Un art qui ne tend pas vers l'absolu se nie¹"; cet absolu, c'est le beau.

Mais cette idée, née d'une rencontre, d'une sensation, d'une émotion, d'une commande, de la vue d'un tableau, de l'audition d'une pièce de musique, etc.², cette idée, disions-nous, une fois conçue, cette impulsion, risque de s'évanouir; "l'âme commande en vain si le corps n'exécute pas³". Le rôle du métier, en effet, entre comme partie essentielle dans l'activité artistique et nous manifeste l'aspect pratique ou relatif de l'art. "L'absolu de la théorie une fois posé, la pratique, à son tour, pose ses conditions et elles sont inévitablement relatives, relatives à l'homme, à ses limites, à ses besoins, à ses moyens⁴", en un mot, à la capacité de son métier. Ainsi l'inspiration fournira la fin, le beau à réaliser, le métier se portera sur les moyens d'y arriver.

Deux manifestations personnelles de Ghéon permettront d'illustrer cette pensée; l'une vient du dramaturge, l'autre du poète, mais il ne les croit pas exceptionnelles à son cas tout de même. La première, il nous la raconte comme suit;

Je veux simplement démontrer le mécanisme d'une production qui, en vingt ans, ne m'a guère laissé de répit et contre le débordement de laquelle, il m'eut été impossible de me défendre, si j'y avais songé. Voici. L'idée d'une pièce tombe dans mon esprit, à l'occasion d'une lecture, de la vue d'un tableau, d'une rencontre — ou même souvent d'une

1. L'art du théâtre, p. 11.

2. "Aridité et inspiration", dans Et. Carmél., 1937, 2, p. 27.

3. Partis Pris, p. 92.

4. Art du théâtre, p. 15.

commande. Je l'accueille ou je la repousse; elle s'installe ou non, à mon insu. Elle sera l'objet d'un minimum de réflexion consciente [...]. Elle est dans mon cerveau comme non existante. [C'est la partie conception, ou inspiration; et un jour, elle sort. Un jour que je n'ai pas prévu, sans obsession préalable, pour ainsi dire sans raison. Je me mets à table; je vais écrire cette pièce: d'où me vient cette décision? Je pose donc mes personnages... [...]. Ce n'est pas moi qui fais le drame, c'est lui qui se fait... et je ressens à chaque pas la joie incomparable de la découverte. [C'est la partie de la réalisation concrète facilitée par un métier bien possédé] [...]. Je ne pense pas que ce processus soit exceptionnel¹.

Et le second cas, celui du poète, nous amène au front (1918):

Mais ce jour-là, il y eut trêve: 15 août, fête de l'Assomption. [...] Je m'étais retiré dans ma case [...] Ah! il s'agissait bien de composer des vers! non; entrer dans la joie, dans la paix de l'Église, pour n'y être plus que prière, action de grâce et adoration. S'élever à Dieu par Sa Mère. J'avais pris mon rosaire, le rosaire de bois roux de la Sainte Baume; je l'accrochais au ciel et je ne hissais grain par grain. Or malgré moi —entendez, sans l'avoir voulu— je sentis soudain se substituer à la chaîne d'Ave qui célébrait l'Assomption de la Sainte Vierge, une chaîne de petits vers qui me quittaient comme des oiseaux, un à un; [...] Le Miroir de Jésus venait de naître. Et non d'un effort littéraire; d'une prière strictement. Car le même jour et les jours suivants, je laissai tous les autres mystères de Marie faire leur chemin poétique en moi et prendre la forme de mon amour².

Voilà donc indiqué d'une façon générale le processus de la pensée artistique: deux aspects inséparables: l'absolu et le relatif³;

-
1. "Aridité et inspiration", dans Et. Carmél., 1937, 2, p. 27-28.
 2. Louange de Notre-Dame, anthologie [...] Préface de Chéon, p. vi-vii-viii.
 3. L'art du théâtre, p. 14.

l'inspiration et le métier¹; le génie et le talent²; l'invention et l'habitus³.

Nous essaierons maintenant de préciser le mieux possible la coactivité de ces deux fonctions d'un acte d'art.

D'abord s'il ne faut pas mêler l'inspiration avec le métier, la première n'étant pas du second et vice versa, il faut tout de même les considérer comme deux parties essentielles⁴ d'un même acte d'art. L'inspiration indique dans une vue d'ensemble le but proposé, la beauté: c'est la fin à atteindre. Nous pensons immédiatement à l'acte de conscience dans lequel la possession ou conception d'un bien servant de principe et de fin⁵ déclenche tout un processus autour des moyens à décider et à réaliser pour l'atteindre, processus qu'enveloppe la vertu de prudence.

Dans le cas de l'art, et c'est la pensée de Ghéon, l'activité artistique née de la conception d'un beau à faire se porte directement sur les moyens de réalisation; nous avons alors le secours de la "vertu d'art".

Voilà pourquoi, après avoir souligné à maints endroits l'inspiration et le métier comme essentiels à l'activité créatrice, Ghéon fera souvent consister l'essence de l'art dans le métier: alors il ne considère que l'aspect faire de l'art, comme en n'envisageant que l'agir de la conscience

1. Promenades, p. 33.

2. Ibid., p. 452.

3. Ibid., p. 191.

4. L'art du théâtre, p. 14-15.

5. Aristote, De Anima, III, 10, 433a, 13.

morale, on parlera de la vertu de prudence. Il fera dire, par exemple, à Valéry: "C'est [...] d'abord un métier", et il continuera lui-même: "Il exagère. Mais je recommande à tous la lecture de la préface d'Adonis déjà citée, où il démontre savamment comment le métier et la règle non seulement épousent l'inspiration, mais la soutiennent, la stimulent, l'appellent¹".

En fait, l'un a besoin de l'autre pour être complet, et un métier poli facilite grandement l'"exaltation des facultés"². Car, même si l'inspiration trouve son occasion dans une simple coïncidence parfois, il est indéniable que la connaissance parfaite de l'instrument et de la matière de travail apportera beaucoup à la conception d'une forme de beauté. En plus de libérer l'artiste, en effet, il lui permet de concevoir plus sûrement.

Cet apport nécessaire du métier et du monde extérieur nous met en garde également contre la théorie de la pure inspiration: "Il n'est pas de pire hérésie esthétique que la doctrine de la pure inspiration. Nous avons vu au prix de quel labeur, de quel acharnement à tout imiter et refaire, le plus doué des musiciens est parvenu à la maîtrise de son art³". Mais il reste un partage à faire, et la note caractéristique de chaque artiste ne coïnciderait-elle pas précisément à la part faite à l'inspiration?

1. Partis Fris, p. 94.

2. "Aridité et inspiration", dans Et. Carnél., 1937, 2, p. 25.

3. Promenades, p. 253.

Nous sommes trop souvent tentés de rapporter toute œuvre d'art d'une certaine qualité à tel événement, à telle émotion qui l'aurait suscitée ou favorisée. Ce n'est pas toujours faux, ce n'est pas toujours vrai. On ne fait pas sa part à ce que j'appellerai, d'un mot pédant, l'asséité de l'inspiration (à se: par soi) et de l'imagination créatrice¹.

Du côté du métier, maintenant, jusqu'à quel point requiert-il l'aide continue de la mise dans son exercice? Établissons d'abord le fait qu'il a besoin de l'inspiration. Ghéon dira par exemple de James et de Valéry: "Il n'en reste pas moins qu'ils ont raison tous deux, l'un contre l'autre, l'un avec l'autre, et que ni l'inspiration n'est le tout de la poésie, ni le métier²". En effet, "la loi de tout art objectif humain [...] tient dans cette brève formule: Subordonner le plus d'humanité possible à une idée préconçue de beauté³". Subordination dit nécessairement premier et deuxième.

Pour préciser toutefois, demandons-nous s'il doit toujours s'y référer. Nous avons déjà parlé des deux étapes du métier: la réalisation dans l'esprit et l'exécution extérieure guidée par l'esprit. Il semble impossible de séparer la réalisation spirituelle, c'est-à-dire, le tracé des plans, de l'inspiration: il y aura toujours coactivité des deux jusqu'à parfaite détermination; mais alors, et alors seulement, l'inspiration pourra se retirer et même travailler à une autre conception. Pour la seconde étape, l'exécution corporelle exige également l'union à l'esprit réalisateur, puisqu'il en reçoit la direction.

1. Promenades, p. 182.

2. Partis Pris, p. 93.

3. Nos Directions, p. 26.

En résumé, on peut considérer le travail du métier comme suit: l'esprit (cause efficiente) réalise en lui, à la lumière de l'inspiration (cause exemplaire), ce que le corps (cause efficiente) exécute ensuite sous la direction des tracés de l'esprit (cause exemplaire et efficiente principale).

Cette doctrine se dégage, il nous semble, des quelques textes suivants ajoutés à tout ce qui a déjà été exposé: "Parfois même, tout en recopiant l'oeuvre pensée, il en pensait une autre, pendant l'andante, le rondo. Quest-ce qu'un symphoniste qui ne sait pas se dédoubler, et aussi bien un poète dramatique?¹" Et il dira plus loin que "s'il termine sa partition 'quatre à quatre' [...] elle était déjà dans son crâne, exactement articulée²". Et Ghéon ne craint pas d'expliquer par là la sûreté de l'acte créateur: "faculté de dédoublement; non seulement l'homme et l'artiste, l'un qui souffre, l'autre qui crée; mais dans l'artiste, celui de l'invention pure et celui du travail de mise au point. Les deux vaquant à leurs affaires au même instant, sans se gêner³".

Mais il ne répugne pas que l'artiste réalise et spirituellement et concrètement, du même coup, l'oeuvre d'art, car les trois peuvent travailler de concert dans un même acte. Alors le métier, au lieu de se référer virtuellement à sa fin, s'y réfère actuellement et, dans le cas d'un "habitus" perfectionné, à cause de la liberté et de la facilité ainsi

1. Promenades, p. 41.

2. Ibid., p. 273.

3. Ibid., p. 444-445.

fournies à l'artiste, l'inspiration n'a qu'à souffler, le métier agit inconsciemment. Chez Mozart, par exemple, en pleine possession de son art, "le chant n'aura plus qu'à souffler, le Démon ou l'Ange¹", pour que tout reçoive forme et prenne consistance².

Entre l'artiste et son art, rien ne s'interpose plus. Or, retenons ceci: Wolfgang, surmené, débordé d'espoirs, de joies, de soucis, était si peu à sa besogne qu'elle a pu se faire sans lui, purement, idéalement, par le seul exercice habituel de son métier, par l'habitus de la perfection (pour employer le langage thomiste, si ce n'est pas l'Ange en personne. A tels moments, le génie, moins gêné dans son souffle, est susceptible de donner son maximum³).

Les forces créatrices, cependant, peuvent s'épuiser⁴ et alors l'aridité fait son ravage. Ainsi Mozart qui "n'a presque jamais connu les affres de l'enfantement" se voit "tout à coup, sans retour, dépouillé de ce privilège, contraint à se battre avec des idées qui refusent de prendre corps. Il n'est qu'un homme; il connaîtra la peine. Il touche des doigts sa limite, il subit sa condition⁵".

D'où vient donc l'imposition de ces bornes à l'activité créatrice? Ici, nous devons nous tourner du côté des facultés humaines mises en branle pour la réalisation de l'oeuvre, facultés nécessairement limitées.

1. Promenades, p. 451.

2. Ibid., p. 451.

3. Ibid., p. 191.

4. Nos Directions, p. 168.

5. Promenades, p. 436. La même idée sera reprise à la page 445: "Ce sera même en vain que la culture, l'étude, l'exercice les [les facultés] auront mûries, assouplies, portées au dernier point de la perfection. Si l'écran humain s'interpose, avec sa lassitude ou sa distraction, le rayon ne passera pas. L'annulation a des limites; Mozart n'est pas un esprit pur. Malgré son humilité naturelle, l'homme subsiste, l'homme résiste".

Ghéon n'abordera que légèrement le problème de leur nombre et de leur nature.

Entrant dans la lutte entre classiques et romantiques, après avoir affirmé le souci commun de beauté, il trouvera ridicule, qu'en voulant pousser plus loin, plusieurs, brouillant tout, se plaisent à opposer "le sentiment nu à la raison pure. Comme s'ils pouvaient se passer l'un de l'autre! comme si le sentiment était la chose propre du romantisme et la raison, le tout du classicisme!"¹

Ailleurs, il exigera, pour un acte de création complet, le rassemblement des facultés sensibles et intellectuelles². L'intelligence et la sensibilité, voilà les deux atouts de l'activité artistique! Un seul document nous permet de préciser un peu, par l'énumération des "facultés majeures" discernées chez un Mozart: "mémoire, sensibilité, imagination, raison intuitive, sens de l'ordre, de la mesure, de l'unité, de la proportion"³, facultés que "la culture, l'étude, les exercices"⁴ peuvent mûrir. Quelle part revient à l'esprit, laquelle aux sens? Ghéon ne nous en parle pas.

Pour terminer cette pensée, citons ce passage sur le jeu des sens:

L'ascèse la plus malaisée est celle que l'on appelle la mortification des yeux. Mais sur ce point, il [Mozart] est plus homme que quiconque; car il a besoin de beauté. Si le monde des formes sur lequel son imagination doit prendre appui, où elle doit puiser le suc, donc tirer le miel mélodique, ne

1. Partis pris, p. [57]-58.

2. Promenades, p. 177.

3. Ibid., p. 145.

4. Ibid.

s'offre plus à lui que comme une parlotte de gros bourgeois ou comme une confrérie de dévotos, de quoi vivra-t-elle, mon Dieu? L'âme pour le louer, ce Dieu, il faut qu'il ait recours à des analogies matérielles. Sensuelles hélas! c'est la rançon de l'art humain¹.

L'art se définirait donc sous cet aspect: une activité humaine dont l'esprit et les sens se partagent les rôles, en vue toutefois de réaliser une fin commune de beauté.

Classifier les arts? Shéon y a-t-il déjà pensé? En fait, nous retrouvons chez lui, plusieurs principes de division, mais jamais il ne les appliquera. Nous allons nous satisfaire de leur énumération: (1) (2) on pourrait distinguer les arts selon leur degré d'absolu et de relatif². Le relatif dans un art vient de l'instrument et de la matière: leur complexité et leurs exigences vis-à-vis les circonstances et la nature en indiquent le degré; ainsi, il faudrait placer l'art du théâtre parmi les plus relatifs, parce qu'il est une synthèse de tous les arts et de la sorte, touchant à la plastique comme à la littérature, il s'approprie les conditions et la relativité de chacun. Mais l'aspect relatif n'indique pas nécessairement le degré de perfection d'un art³.

Un deuxième principe qu'il fait sien, après l'avoir emprunté de Lessing, se formule ainsi:

1. Promenades, p. 116.
2. Art du théâtre, p. 17.
3. Ibid., p. 17-18.

Il faudrait rappeler ici la distinction de Lessing entre les arts qui se développent dans l'espace et ceux qui se développent dans le temps, les premiers, dit-il, synthétiques et les seconds analytiques... Mais l'analyse suffit-elle à l'œuvre d'art? En marbre, en peinture, on peut l'embrasser d'un coup d'œil, y balancer exactement les volumes et lumières. Une symphonie, non: l'analyse ne compose pas [...]. La musique, qu'on le veuille ou non, a besoin de temps pour se déployer¹.

Nous ne développerons pas davantage cette idée: elle semble si étrangère à tout le corps de sa doctrine².

Un dernier critère, enfoui dans une critique sur le roman, nous indiquerait assez bien une classification des arts selon le degré de perfection. Voici le texte révélateur:

Romancier par occasion, foncièrement hostile au "naturalisme régnant", persuadé que l'art véritable exige une transposition, (d'où sa conviction que le roman est un art impur, et, pour mieux dire, n'a qu'un pied dans l'art véritable, que sa nature propre le porte à imiter la vie, qu'il n'acquiert toute sa puissance qu'en se séparant violemment de tout a priori, de toute harmonisation)[...]³

Selon le degré de transposition d'un art, nous aurions son degré de perfection, de pureté.

Nous ne comprendrons parfaitement ce dernier principe, toutefois, qu'après l'exposé du chapitre suivant où nous développerons surtout cette idée de transposition dans l'art.

1. Prologues, p. 38.

2. On ressent fortement dans cette terminologie l'influence de Kant: quant à Chéon, il ne développera pas davantage cette idée: elle fait figure d'étrangère dans la pensée française.

3. "Un entretien avec Chéon", dans La Colombe, oct. 13, p. 15.

Avions-nous raison d'attribuer à Ghéon un minime effort de classification des habitus artistiques? En fait, son titre de penseur ne lui donne pas nécessairement celui de philosophe intégral; il peut, par conséquent, se permettre l'omission d'un "modus sciendi", la division, sans qu'on puisse lui en adresser de graves reproches.

* * *

*

Mais il nous tarde de continuer notre incursion. Déjà, un premier jalon posé à propos de l'art "in se" nous a mis en contact avec la connaissance artistique considérée du côté du sujet connaissant; en passant au chapitre quatrième, nous abordons les objets de l'art: le beau composant avec le vrai. Cette partie complétera les considérations sur l'art envisagé en lui-même. Nous pourrons ensuite attaquer les relations de l'art avec ses "concitoyens-habitus".

* * * * *

* * *

*

CHAÎTRE QUATRIÈME

LE BEAU ET LE VRAI DANS L'ART

CHAPITRE QUATRIÈME

Le Beau et le Vrai dans l'art.

Pour introduire les quelques pages subséquentes, revisons, à vol d'oiseau, nos données fondamentales: le processus artistique naît d'une conception spirituelle, d'une idée de beauté, se développe ensuite, toujours du côté de l'esprit, par l'organisation de ces données premières, pour aboutir enfin au concret de la réalisation.

Trois idées ressortent de cette activité: l'inspiration donne une forme de beauté à un sujet quelconque, le métier va s'efforcer de la réaliser dans sa matière propre: par conséquent, une forme de beauté, sur laquelle formellement l'art en tant qu'art travaillera, un support, (ou matière, ou sujet), pour cette forme, et le matériel propre dont chacun d'eux aura à faire usage pour y réaliser l'oeuvre projetée. En faisant appel à nos concepts philosophiques, nous dirions: une forme, une matière "in qua" et une matière "ex qua".

Evidemment, dans ce chapitre, nous n'avons pas voulu traiter de la matière "ex qua", celle de la réalisation concrète de l'oeuvre dont la connaissance entre dans l'apprentissage de chaque art en particulier: ainsi, le peintre travaille sur la toile avec de la peinture, le sculpteur,

sur le marbre, le musicien sur les sons, l'artiste littéraire sur les mots, etc., ils y pétrissent leur oeuvre. Nous entendons plutôt parler —selon notre terminologie— de l'objet formel et de l'objet matériel, i.e. selon la pensée de Ghéon, l'idée ou la forme de beauté et son support.

A la suite de quelques notions sur ces éléments, matière et forme, nous indiquerons comment ils travaillent de concert, puis nous tirerons quelques conséquences.

§ 1. Les éléments.

1. La matière:

L'art transpose, avons-nous vu avec Ghéon. Evidemment, cette activité suppose un objet à transposer, une matière quelconque déjà dans une position et prête à subir ce changement de position, cette transposition. Se mettre en quête, par conséquent, du support de la beauté, du sujet de l'art, de l'objet revêtu de la forme de beauté, c'est précisément chercher ce que l'artiste peut transposer.

Ghéon va nous donner d'abord la réponse des hommes de son temps: on transforme l'artiste en l'essai, il se doit de livrer son intérieur, et uniquement son intérieur, au monde; il fera parler ses peines, ses douleurs, son inquiétude... Amenons simplement quelques passages d'une profession de foi d'André Gide, recueillie par Ghéon:

On a dit que je cours après ma jeunesse [...] Et pas seulement après la mienne. [...] Je crois que la vérité est en elle; je crois qu'elle a raison contre nous, Je crois que, loin de chercher à l'instruire, c'est d'elle que nous, les aînés, devons chercher instruction. Et je sais bien que la jeunesse est capable d'erreurs; [...] Mais je crois que souvent, en voulant préserver la jeunesse, on l'empêche. Je crois que chaque génération nouvelle arrive chargée d'un message et qu'elle le doit DÉLIVRER; notre rôle est d'aider cette délivrance. Je crois que ce que l'on appelle "expérience" n'est souvent que de la fatigue inavouée, de la résignation, du déboire. [...] Il est bien peu de mes contemporains [...] qui soient restés fidèles à leur jeunesse. Ils ont presque tous transigé. C'est ce qu'ils appellent "se laisser instruire PAR LA VIE". La vérité qui était en eux, ils l'ont reniée; les vérités d'emprunt sont celles à quoi l'on se cramponne le plus fortement et d'autant plus qu'elles demeurent étrangères à notre être intime. Il faut beaucoup plus de précaution pour délivrer son propre message, beaucoup de prudence — que pour donner son adhésion et à jeter sa voix à un parti déjà constitué.

Et Ghéon ajoute :

J'ai tenu à transcrire tout le morceau, me permettant seulement, au passage, de souligner les phrases essentielles. On ne saurait exposer en termes plus nets, plus forts et plus exactement posés le point de vue de l'"Individualisme pur" sous sa forme "messianique"¹.

Ghéon, averti, connaît ces milieux où l'on adore l'Art avec un grand A; il les caractérise merveilleusement de cette façon-ci: "Dans la carence universelle de la foi et de la raison, on fit de l'artiste un Messie, à tout le moins, le 'libérateur d'un message' qu'il tirait de lui-même ou que Dieu lui avait dicté. Il devait sa pensée au monde;

1. Partis Pris, p. 80-82.

elle suppléerait à la science, à la morale et à la religion¹". Et sous une autre forme, lorsqu'il donnera la leçon à retenir de Mozart, il montrera comment "il est fou [...] de s'acharner à la poursuite de l'expression de son moi, trésor unique, absolument irremplaçable [...]. Un pauvre art que celui où l'artiste s'admire quand il y a les hommes et le monde, et ce qu'il est permis de concevoir²".

L'artiste, renfermé dans son intimo, se rétrécit, s'expose au néant, alors qu'à côté de lui, il reste tout un champ à explorer, un champ sans borne pratiquement; sans crainte l'artiste peut puiser en dehors de son "moi", et obtenir ainsi un art plus universel et même simplement universel.

Afin de délimiter ce champ d'action, ou plutôt pour en enlever les bornes, reconnaissant que l'Eglise n'a pas la prétention de jeter "l'exclusive sur tout art non religieux", Ghéon lui fait dire à l'égard de l'artiste: "Le monde est ton domaine, prends! Tu seras peintre ou sculpteur et tu peindras ou sculpteras la vie. Tu seras romancier ou dramaturge et tu représenteras la société des hommes de ton temps et de tous les temps. Tu seras poète et tu évoqueras les réalités matérielles et spirituelles. Tout est à toi³".

Toute la nature, toute la vie se prête maintenant au travail de l'artiste et, pour le catholique, tout un monde nouveau, celui de la

1. Promenades, p. 77.

2. Ibid., p. 460-461.

3. Partis Pris, p. 227.

surature s'ouvre à son action. Quel vaste champ pour dignifier son art! "Je ne crois pas que l'art ait rien à perdre dans ce qui grandit l'homme ou tend à le perfectionner. C'est toujours d'un défaut de substance spirituelle qu'il a pâti et qu'il est mort¹". "Si l'art est la plus haute expression de l'homme, de quel droit en chasser les sentiments et les pensées par lesquels il s'élève à Dieu?²" Que d'ouvertures pour les artistes, pour les poètes! Ils "puiseront leur inspiration dans les splendeurs du dogme et non plus exclusivement dans leurs peines de coeur"; et, pour faire suite:

Nos romanciers [puiseront] dans l'aventure merveilleuse de la créature humaine, diminuée par le péché et restaurée par le baptême, balancée entre son bon Ange et son mauvais Ange, sujette à choir, mais ouverte à la grâce, participant à la communion des Saints. Enfin nos créatures dans l'histoire et dans la légende chrétiennes. C'est tout un champ où le lyrisme, la psychologie et le drame pourront fournir une longue carrière, à la gloire de Dieu seul³.

Source inépuisable; ne cesse de répéter Ghéon⁴.

-
1. Jeux et miracles pour le peuple fidèle, II, préf. p. 2.
 2. L'art du théâtre, p. 1^{re}2.
 3. Partis Iris, n. 230.
 4. Un texte parallèle non moins fort: Partis Iris, n. 167-168: "qu'on ne nous parle pas, à son propos l'auteur catholique, de limitation, de diminution, d'étroitesse. La conception catholique du monde que ses ouvrages vont devoir refléter, est par définition —et avec pléonasmе— universelle. Exclure de cette conception, comme inintéressant ou secondaire, un brin d'herbe, un reflet dans l'eau, un nuage qui passe et qui se dissipe, c'est manquer aux principes mêmes et déformer la pensée de Dieu qui a conçu et créé, pour Sa Gloire, le nuage qui passe, le brin d'herbe, le reflet dans l'eau. A plus forte raison les créatures sont et tout spécialement celles qu'il a formées à son Image et à l'image de Son divin Fils. Si nous croyons à la création, toutes les créatures sont nôtres et toutes bonnes à peindre, par le dehors, par le dedans, dans leur apparence et dans leur mystère. Si nous croyons à la faute d'Adam [...] Si nous croyons à la Rédemption [...]

Mozart reste toujours la vivante image de cet idéal — « On le voit ainsi: Avec sa musique, lui, le musicien abstrait, ne se sépare jamais "de la vie", de son besoin tout humain de sentir et d'inventer des sentiments¹", de traduire, aidé par les mots, "la force et la douceur des sentiments humains, la mobilité du monde et des êtres, leur beauté et leur harmonie, enfin, la louange de Dieu²". Et comme le classique aussi bien que le romantique a le droit d'exprimer sa souffrance, ses doutes, ses espoirs, Mozart n'y manquera pas; mais "il le fait autrement — et en voici la preuve éblouissante, la preuve majeure si l'on veut. [...] [Il] invente un chant continu, qui va et va vite, qui court, sans presque reprendre haleine; qui ne demande qu'à sa vertu propre de chant, purement musicale, de nous émuvoir; qui est un être de beauté autant qu'un être de vie, un être de perfection autant qu'un être de sanglot³".

Cet art "qui se suffit avec ses notes est [...] doué comme aucun pour exprimer les choses et les êtres, surtout les êtres, et aussi bien dans leurs dehors que dans l'intime de leur cœur⁴". Oui, Mozart, avec ses notes, "a su exprimer le mystère le plus profond, le plus essentiel

Nous évoquerons le mal et le bien, le vice et la vertu qui font partie intégrante du monde et sans lesquels l'économie du monde et le drame même de notre destinée ne sauraient être exposés ni compris. Nous n'oublierons pas le plaisir, ni la douleur, ni les hauts, ni les bas de notre oscillante nature, ni l'épreuve, d'aujourd'hui, ni la gloire de demain, ni la Miséricorde de Dieu, ni Sa Justice."

1. Promenades, p. 144.
2. Ibid., p. 78.
3. Ibid., p. 300-301.
4. Ibid., p. 153-154.

de la religion catholique, la descente du Saint-Esprit dans une Vierge, l'Incarnation même de Dieu, et son abaissement à la commune humanité¹."

Tant de richesses d'expression parce qu'il ouvre les yeux sur tout!

Il ne tient donc pas à être lui-même? Si! tout le monde y tient. Mais on y tenait moins avant l'ère beethovienne, avant la Révolution et l'affranchissement de l'individu. Il ne tient pas à n'être que lui-même, ce qui change toute la question... Il n'estime pas qu'il n'y ait qu'en lui du bon, du vrai, du beau à peindre... Et Dieu sait s'il en manque!²

En somme, tout cela nous rappelle l'"omnium rerum" que la philosophie veut atteindre dans ses causes les plus profondes, et plus encore, la réalité totale que la raison et la foi, de concert, peuvent atteindre. Point n'est question, évidemment, d'en rechercher les causes — ce travail n'appartient pas à l'art — mais il s'agira de la transposer sur un plan de beauté.

Nous voyons mieux ainsi certaines relations entre la matière et l'inspiration: celle-ci ne peut se considérer comme cause de celle-là, car elle en est très souvent précédée. Le sujet, en effet, donné à

1. Promenades, p. 241.

2. Ibid., p. 34. Pourquoi tant de grâces, et cette "leçon de probité, d'humilité, de réalisme" chez Mozart? "Le grand péché de l'idéalisme allemand ne pèse pas encore sur l'art. Il y a ce qui est, Dieu, le ciel et la terre; les cavernes du doute, de l'inquiétude, de la "profondeur triste" béeront plus tard. Mozart a découvert la profondeur joyeuse, la profondeur d'en-haut, celle qui donne la liberté. Non! il ne sera pas prisonnier de lui-même comme ses successeurs — et nous; de son orgueil, de sa déception, de sa complication, de son affectation, de sa "manière". Il s'oriente vers le non-moi, vers la réalité du monde, vers la possibilité d'autres mondes, vers Dieu. Quel champ pour l'invention poétique! Mais il fallait sortir de soi". Promenades, p. 461-462.

l'occasion d'une commande, d'une rencontre, ou bien suggéré par la vue d'un tableau, d'une toile, d'une statue, ou d'un jeu, etc., ou encore, né de l'homme même qui produit l'oeuvre, en un mot, de source extrinsèque à l'art, étant puisé dans la vie, le monde ou les autres facultés humaines, de cette façon, devient une occasion pour l'exaltation de la faculté créatrice, i.e. pour l'inspiration.

Peut-être vaudrait-il mieux renverser les rôles et attribuer la causalité à la matière? Il faudrait, de toute façon, éviter de mettre un lien nécessaire: la matière peut se présenter abondamment devant l'artiste et l'inspiration ne peut naître pour envelopper ce sujet d'une forme de beauté. Le mot occasion conviendrait mieux par conséquent.

A côté toutefois de cette fonction, il reste à la matière un rôle intrinsèque à l'art que nous toucherons un peu plus loin au sujet de la composition des éléments entre eux.

2. La forme;

Il nous faut maintenant considérer le deuxième élément, celui pour lequel l'art a sa raison d'être, étant sa fin, son principe, son objet formel: la beauté. Aristote nous aurait affirmé que dans l'ordre pratique "le point de départ est ce dont il y a désir¹". L'art se dé-

1. Aristote, De Anima, III, 10, 433a, 13.

clenche donc du désir d'un beau à faire.

Après une courte vue sur la beauté "en soi", nous envisagerons surtout la beauté dans l'art.

Ghéron se pose le problème carrément et, en chrétien convaincu, la réponse nous arrive sur le même ton: "Mais qu'est-ce que le beau? C'est un transcendantal, un attribut de la divinité, comme le vrai, comme le bien¹". Et plus loin, il dira que la "beauté, c'est l'ordre selon Dieu²". Si cette pensée revient souvent et si Ghéron s'y réfère maintes fois en parlant du beau dans l'art, c'est qu'il voit là un premier principe, la cause exemplaire suprême: la Beauté par excellence, c'est Dieu; l'art, se proposant oeuvre belle, doit y jeter un fréquent regard s'il veut "capter ce rayon de la divinité³".

Insistons davantage maintenant, à l'exemple de Ghéron lui-même, sur la beauté esthétique.

D'abord —rappelons-le immédiatement— les beaux-arts et les belles-lettres, comme leur nom l'indique, visent au beau. "Les devoirs de l'artiste envers [eux] sont formels; il doit produire une oeuvre belle⁴". "Il s'agira de diriger le métier vers certain but qui le dépasse, qui le dépasse mais ne l'altère pas, vers un transcendantal selon l'expression des philosophes, et ce transcendantal est la beauté⁵". Oui, le "bel art,

-
1. Partis Fris, p. 224.
 2. Ibid., p. 227.
 3. Ibid., p. 224.
 4. Ibid., p. 216.
 5. Ibid., p. 214-215.

a pour objet le beau. Il doit créer une oeuvre belle¹. Il s'agit donc de modeler l'oeuvre sur l'infinie Beauté, ou de prendre, au service de cette Beauté, une participation quelconque de cette Beauté.

Mais comment y arriver, comment passer de l'infini au fini avec nos facultés limitées et impuissantes en face de l'Infini?

On ne circonscrit pas l'infini? Je n'en sais trop rien. C'est peut-être pour l'homme l'unique façon de le peindre. Que l'on m'entende bien. Quand je parle de l'infini, c'est en chrétien et en thomiste et il s'agit pour moi de "l'être éternellement subsistant", échappant par nature au temps et à l'espace. Rien de matérialiste et rien de panthéiste ici. Ceci étant posé il s'agit de savoir si la "mélodie infinie" est le meilleur moyen connu de l'évoquer [...]. Je ne vois pas que la durée soit plus infinie que l'espace. C'est l'erreur centrale du wagnérisme et de presque tout ce qui s'ensuivit. L'art qui recule sans cesse sa limite, tourne le dos à sa nature propre et à la perfection de sa nature, mais également, du même coup, à la nature et à la perfection de l'être qu'il avait dessein de saisir. Il faut s'y résigner, le seul moyen dont les hommes disposent pour nous faire entrevoir par le miracle de l'art l'être en soi, consiste à modeler leurs oeuvres, poèmes, peintures, mélodies, non sur son attribut d'infinitude qu'ils sont bien incapables de concevoir et d'exprimer, mais sur son attribut de perfection et d'équilibre. Mozart a pris sa réponse à Sophocle, à Phidias, à Diotte, à Raphaël, à Poussin, à Racine. Comment exprimer l'infini? En l'inscrivant dans le fini, dans la précision et dans la perfection du fini, fin de l'art même. Le moyen? me demande-t-on. Chaque artiste a le sien, bien sûr. L'important, c'est qu'il oeuvre dans le sens du parfait, le seul infini esthétique².

1. Artis Frits, p. 224.

2. Promenades, p. 212-213.

Perfection, équilibre, beauté, ces mots semblent maintenant s'équivaloir quand on les applique à l'art. Oui, la beauté, la perfection dans l'art reste une question d'équilibre, "équilibre entre la forme et la matière, entre l'art et la vie, entre la tradition et l'innovation dans l'art, [...] Équilibre — et non pas juste milieu, point mort... — et non pas au prix d'un recul, d'une reprise d'haleine... Équilibre dans le choc même de deux forces vives contraires; équilibre de haute lutte; équilibre dans l'action¹".

Un jour, visitant le "Musée de l'Histoire de l'Art" à Vienne, Ghéon rencontre, "parmi ce torrent de chefs-d'œuvre, quelque chose d'inattendu, plus fort, plus pur, plus impérieux". "J'ai le sentiment de la perfection, j'ai le sentiment de la plénitude. Des formes qui remplissent la toile en hauteur et en profondeur, exactement délimitées, équilibrées, avec la couleur qui seule convient, et fixées à jamais par un invisible métier, dans une pâte transparente et pure²".

Nos Directions (1911) débordent de cette volonté d'équilibre et Ghéon converti saura y revenir et insister à nouveau dans le sens de la beauté. Citons seulement "les éléments d'un prochain classicisme, c'est-à-dire, de cet équilibre parfait qui est la fin de l'art et sa suprême réussite³", et ce "souci d'art commun" d'un Bossuet, d'un Racine, d'un Hugo, d'un Balzac... la même volonté de nombre, d'équilibre et d'harmonie⁴". Evidemment, chaque art a ses exigences propres d'équilibre.

1. Partis Pris, préface, p. 6.

2. Promenades, p. 469.

3. Nos Directions, n. 123.

4. Ibid., p. 12-13.

Résumant le destin et la position de Mozart, Ghéon lui donne "mission de ne rien rejeter¹", d'être "un carrefour, c'est-à-dire un lieu où l'on parle toutes les langues, où tous les sangs se mêlent, où tous les contraires s'affrontent. Il s'agira de les équilibrer. Mais il a reçu le don d'équilibre. [...] il saura imposer un ordre, c'est-à-dire une perfection, c'est-à-dire, une ressemblance avec Dieu²". Ailleurs, il peut citer le cas de plusieurs romanciers qui "ont cherché et presque obtenu l'équilibre parfait entre le choix subjectif des couleurs et la vie propre de l'objet à peindre³".

Si l'on veut trouver la cause dans l'artiste de cet équilibre, on peut parler de sa connaissance de la loi des nombres qui règle tous les arts, (de manière différente certes⁴), de son culte de l'ordre, principale condition de la beauté⁵, mais en dernière analyse, il faudra remonter à un don, à une intuition.

On a un être devant soi. Pourquoi est-il? pourquoi vit-il? Pourquoi le sent-on être et vivre et à si peu de frais? — Parce que son être est fondé sur des rapports choisis et que ceux-ci, dès qu'il se meut, s'imposent; [...] Ce don ne s'analyse pas. L'intuition de "ce qui convient" est une faculté secrète même pour celui que Dieu a doué. Il sait que "cela convient", voilà tout⁶.

On sait que ce sens de la convenance s'accroît, se développe, se perfectionne, mais il reste bien difficile de le définir — comme nous l'avons

-
1. Promenades, p. 450.
 2. Ibid., p. 451.
 3. Partis Pris, p. 120.
 4. Promenades, p. 325.
 5. Ibid., p. 65.
 6. Ibid., p. 394-395.

vu au paragraphe de l'inspiration.

Cette forme imposée à la matière, cette direction de l'esprit dans l'acte d'art, le fait "né spécifiquement spirituel", lui permettant de toucher à tout, de se servir de tout, de ne rien mépriser, de ne rien craindre. "Ayant tout digéré, il peut [...] être [spirituel] à tel point qu'il semble ne rien contenir. Regardez-y d'en bas, comme dans une lentille de verre, vous y verrez la lumière du ciel¹". En effet,

[...] le grand art, l'art complet, est composé de tout, comme le monde: de beauté, de préciosité, de noblesse, d'obscurité, de médiocrité, de laid. Mais il est mieux composé que le monde, car l'obscurité, la laid, la médiocrité n'y paraissent pas. Il met chaque chose à son plan; il transforme tout en plaisir, même la peine. Et le plaisir le plus haut qu'il se donne est encore celui de l'ordre, de la perfection et de la pureté².

L'équilibre partout, l'équilibre toujours! et s'il arrive, dans le cas du poème, par exemple, qu'il prenne consistance de la somme d'un certain nombre de beaux vers, tous beaux, il restera une exception et "une telle poésie serait bien vite irrespirable³". Et en fait, une des grandes conditions de l'équilibre et donc du beau dans l'art, c'est l'unité de conception, cette unité dont Mozart a fait son idée fixe⁴; sa musique, en effet, reflète "ce qu'elle contemple: la Perfection, l'Unité⁵".

1. Promenades, p. 461.

2. Ibid., p. 461.

3. "M. Roger du Gard et le roman", dans Vie Int., 2, p. 354. On retrouve fréquemment cette pensée chez Ghéon, notamment: Nos Directions, p. 146-147; Promenades, p. 396-397.

4. Promenades, p. 402.

5. Ibid., p. 406.

Et si nous désirons maintenant des mots, des mots synonymes ou des mots significatifs des qualités du grand art, il faut écouter Chéon au sujet de ses plus grands maîtres: Mozart: "Il a parcouru l'Italie, la France; il a tout appris et tout épuisé de ce qui constitue pour nous l'humanisme et le classicisme: la clarté, la précision, la logique, la proportion, la mesure, le goût, le style¹". La Fontaine: "Nul parmi nos classiques n'a poussé si loin le souci de la perfection formelle; nul n'a mieux assoupli, varié, accordé aux plus divers sujets son instrument; la plénitude du sens, du son, du rythme, la perfection dans l'aisance, la liberté dans la sujétion, telles qu'on peut les admirer chez lui, n'ont pas été dépassées par personne en aucune langue²."

Même si nous voulons borner ici nos considérations sur les éléments objectifs de l'art, nous comptons grandement sur l'apport des pages suivantes pour préciser la position de notre ami Chéon et résoudre les difficultés et les problèmes qui envahissent déjà notre esprit.

§ 2. Composition des éléments.

L'art, de sa nature, étant une transposition, tout le souci de l'artiste consistera précisément à transposer, c'est-à-dire, à trouver une "forme de beauté": son effort se portera donc du côté de la forme, il devra faire bellement. L'art revêt la matière, par conséquent, d'une

1. Promenades, p. 415.
2. Partis Pris, p. 188.

perfection spéciale, d'une "forme de beauté", d'un équilibre. Voilà un premier aspect du côté formel de l'art.

Si nous voulons déterminer néanmoins le véritable rôle de la matière dans l'œuvre d'art, il nous faudra préciser davantage la nature de cet équilibre. "C'est un équilibre que nous cherchons et que tous les maîtres anciens nous prêchent; le sain usage de ce qui est acquis, même le plus étrange — mais de tout ce qui est acquis et a fait preuve de valeur¹". Ce texte nous souligne le "sain usage", c'est-à-dire, monsieur Ghéon, comme vous le dites ailleurs, que dans tout art ce qui compte, "ce qui fait l'art, c'est le résultat; c'est la victoire remportée non sur le public, mais sur la matière (les deux peuvent coïncider); c'est la perfection, mieux: la justesse de la forme où l'intention s'exprime et s'inscrit²". A

Ainsi, parce que l'activité artistique se soucie de beauté, de victoire sur la matière, elle ne doit pas se désintéresser tout à fait de son rival, la matière. Le culte de la forme chez l'artiste se double, sous cet aspect, de celui de la matière. Ghéon le pense bien ainsi: à propos des Parnassiens: "Tout se réduit pour eux à une question de forme [écrit-il]. C'est quelque chose, soit! et on n'a pas le droit, dans les Beaux-Arts, ni dans les Belles-Lettres, de n'en pas tenir compte tout d'abord. Mais ni dans les Beaux-Arts, et les Belles-Lettres

1. Partis Pris, p. 111.

2. "Des Chansons en images", dans Jeux, Tréteaux et Pers., 6, 15 mars, 1931, p. 137.

lesquelles ont pour objet le mot, signe de pensée, ce n'est le tout, et pas même le principal¹."

Mais pourquoi surcharger l'artiste de ce deuxième tracas? n'a-t-il pas assez de ses devoirs envers la beauté? C'est vrai, c'est très vrai, mais reste à savoir si la beauté de l'oeuvre n'exige pas des égards vis-à-vis la matière... Le beau en art se dit un "équilibre entre la forme et la matière, entre l'art et la vie, entre la tradition et l'innovation²". Equilibre entre la forme et la matière! Tiens! comment le maintenir si notre unique souci se porte du côté de la forme?

Ainsi, monsieur Ghéon, "l'art pour l'art", ça ne tiendrait pas? — "La loi du nombre considéré comme brut en tant que nombre, conduit à l'abêtissement. Cela n'est nulle part plus visible que dans le domaine de l'art et spécialement de l'art littéraire³". Et Ghéon veut nous fournir amples explications:

A une tout autre époque que la nôtre, ces réflexions seraient sans objet et il est triste, au fond d'avoir à rappeler des vérités si évidentes. Mais dans l'actuelle confusion, nous sommes résignés ici à tout reprendre par l'abécédaire. Poésie avec un grand P, Art avec un grand A, ce sont là honteuses idolâtries. Verlaine a décrié le mot "littérature", qui était honnête et moyen. Si l'on ne peut le réhabiliter, il faudrait en trouver un autre pour les modestes écrivains qui ne croient pas indigne d'eux, indigne de l'art littéraire, ni même de la poésie, d'essayer de communiquer avec le prochain

1. "Jugement sur A. France", dans Revue des Jeunes, 25 déc.1921, p. 718.

2. Partis Pris, préface, p. 6. C'est nous qui avons souligné.

3. Ibid., p. 18.

et d'exprimer pour lui, "en clair", les fortes convictions qui les pressent d'écrire. Nous vivons depuis trop d'années sur un sophisme: celui de la gratuité. Une pensée toute gratuite est morte; sauf en de rares exceptions, elle ne saurait engendrer aucun art¹.

Et "surtout dans le domaine aussi délicat et aussi changeant que celui des mots, lesquels n'ont pas seulement une couleur et une forme, comme le bois dont un beau meuble est fait, mais encore avant tout un sens, modifiable à l'infini suivant leur place dans le discours. L'erreur était dans le principe: "le contenant a plus d'importance que le contenu"²". Nous comprenons mieux: le contenu doit composer avec le contenant en vue de la beauté de tout l'oeuvre, et l'équilibre résidera précisément dans cette proportion entre la matière et la forme.

Équilibre, hiérarchie, tels sont les deux principes d'ordre auxquels il nous faut revenir; ils tiennent compte de toutes choses. Au-dessus de la contemplation qui est l'affaire des saints et des mystiques (en principe de tous les chrétiens) et qui, même dans la poésie, devra tenir le plus haut rang, plaçons l'étude de l'homme première, qui est l'affaire de tous les hommes de raison; l'étude des pensées, puis des sentiments, puis des moeurs et en tout dernier lieu des sensations de l'homme; voilà l'échelle des valeurs. Elle conduit à ce balancement parfait qui unifie les éléments de l'oeuvre d'art³.

La matière joue donc un rôle important; pour s'en rendre compte, n'oublions pas que "la barbarie n'est pas forcément inculture; c'est que, de l'excès de culture, une autre barbarie peut naître, irrémédiable celle-là, par défaut de matière vive"⁴.

1. Partis Pris, p. 25.

2. "Le centenaire de Flaubert", dans Revue des Jeunes, 25 janv. 1922, p. 230-231.

3. Partis Pris, p. 71.

4. Nos Directions, p. 147.

Et nous voici maintenant en train d'ajouter à un principe déjà énoncé: "la possession totale d'un métier digne de l'objet", une autre condition idéale d'un art qui ne sait pas mentir: "la possession totale de l'objet à représenter par la connaissance 'spirituelle'"¹.

La non-conformité avec l'objet devient donc un péché d'ordre esthétique par son manque d'égard vis-à-vis l'équilibre de l'oeuvre. Grave devoir de l'artiste sur la possession de son sujet! Ghéon nous dira, en effet, à propos d'une critique sur la non-concordance d'un héros avec l'aventure où il est lancé;

Il y a là une erreur esthétique. On ne suscite pas un héros dont le genre qu'on a choisi pour l'illustrer ne suffit pas à rendre compte. On ne prête pas à un personnage sympathique des traits capables de le compromettre à ce point. On ne traite pas de la damnation d'un Prêtre ou d'un Moine avec cette légèreté cavalière. Que si l'analyse s'impose, on quitte l'aventure pour la psychologie. [...] Pour tout dire, en un mot, il [l'auteur] aura péché par non-conformisme; le principe premier en art est la soumission à l'objet².

En somme, les erreurs esthétiques naissent d'une union mal comprise entre la matière et la forme: non-conformité à la matière ou méconnaissance de l'objet. Un exemple: l'éternelle opposition du romantisme et du classicisme, jugée d'un "point de vue catholique et 'spirituel'";

Selon lui [Orion], une idée ou un sentiment n'est pas, en soi, classique ou romantique. Mais il distingue une façon classique et une façon romantique d'exprimer telle idée ou tel sentiment, autrement dit la façon adéquate et la façon inadéquate, le juste ton et le ton faux. J'abonde dans son sens. Qu'est-ce essentiellement qu'un littérateur romantique (ou un peintre ou

1. "Sur quelques préjugés...", dans Revue des Jeunes, 10 juin, 1922, p. 607.

2. "A propos d'un article...", dans Revue des Jeunes, 25 nov. 1921, p. 487.

un musicien)? Celui qui traitera un sujet violent et échevelé? Que non pas; en ce sens, aucun n'a dépassé Racine. Non, quelque sujet qu'il choisisse, le romantique sera celui qui "en émet plus qu'il n'y en a"; plus qu'il n'y a dans "l'objet" — et qui le déforme; plus qu'il n'y a en lui — et qui force sa voix. L'écrivain classique, au contraire [...] fait acte de soumission absolue à "l'objet", à l'héroïsme, à la passion, au bon sens et en même temps aux règles de l'art qui seules en peuvent permettre l'expression "maxima", je veux dire exacte, proportionnée et complète. ... le sentiment, l'inspiration, le don, doit se doubler de clairvoyance et s'il paraît que celle-ci n'est pas toujours explicitement raisonnée, elle le sera toujours implicitement. "L'habitus", disait saint Thomas, raisonnablement cultivé, demeure chargé de raison, même dans son expansion la plus soudaine et apparemment la plus spontanée¹.

Et le cas du réalisme et du Parnasse se règle de la même façon:

Là, réalisme; ici, Parnasse. Ici, rien que la forme; là, toute la matière. On vit l'art humain, l'art complet, dissocié, scindé en deux tronçons, distincts, se croyant l'art chacun, chacun insoucieux de l'autre. Mais tandis que le vieux Parnasse, ainsi qu'une ombre flasque se traînait, roi pompeux d'un royaume d'ombres, le Réalisme alors magnifié par vingt romanciers, prôné par autant de critiques, semblait vivre de la plus authentique des vies, de la plus saine, de la plus riche, de la plus organique, — et on l'eût pris pour l'Art, s'il n'eût été si près de la Science, et si semblable à la Critique².

Voilà l'aboutissement normal du réalisme: un art se niant comme art, parce qu'il refuse de transposer!

Il nous reste maintenant à résoudre une difficulté: tous les arts ont-ils besoin d'un support, d'une matière, d'un sujet?

-
1. Partis Pris, p. 58-59.
 2. Nos Directions, p. 19-20.

Dans l'acception la plus large de ce mot, au sens d'idées, ou de passions, ou de sensations, de tout ce qui peut s'exprimer d'une façon ou d'une autre, fait historique, imaginations, etc., la pensée de Ghéon s'exprime très précise à maints endroits. À propos de la peinture, il écrira, par exemple:

Qu'est-ce, pourtant, que la beauté sans un objet qui la supporte? Il aura fallu Picasso et l'intellectualisme esthétique de notre temps pour détacher complètement l'objet peint de l'objet à peindre et pour couper la beauté du réel. C'est selon moi, fausser, en tout cas, forcer l'art de peindre, tracer en marge un paradoxe, peut-être merveilleux, sûrement exceptionnel¹.

Et plus tard, il expliquera la fraîcheur et la pureté de la musique "mozartienne" par ces simples mots: "elle reflète un univers²". Et il ne craint pas d'affirmer qu'en fait, "tous les arts sont tributaires de la nature"³.

Tous [...] sont tributaires de la nature et de l'humanité, soit par la forme, soit par la pensée, soit même, comme l'architecture, le moins imitatif de tous, par l'utilité. [Oui, tous peuvent et doivent puiser à l'univers, de quelque façon, leur matière. Tous?] Tous, moins un: la musique. La musique a le privilège d'échapper au contrôle du monde extérieur; on ne lui reprochera jamais de ne pas chanter comme les oiseaux; [...] Elle est comme une mathématique chantante, un "univers à part" de rapports et de formes, tout exempt d'anthropomorphisme et cependant vivant, battant, nous communiquant sa chaleur. Pourvu qu'elle obéisse à la loi des nombres (qui règle aussi les autres arts, mais non pas seule et plus obscurément) elle jouit d'une liberté absolue. À dire vrai, il lui arrivera de passer traité avec la nature ou de signer compromis avec l'homme qu'elle sait pénétrer et peindre en ce qu'il a

1. Promenades, p. 324.

2. Ibid., p. 449.

3. Ibid., p. 325.

de plus secret. Mais il lui est permis d'ignorer, l'homme et la nature, de n'en exprimer que la loi¹.

Ainsi, la musique jouit d'une très grande indépendance, tout en gardant le pouvoir de puiser à la nature, à la vie, dans l'univers, le sujet qu'elle développera. Ce libre jeu de l'art musical nous explique un peu pourquoi les grandes symphonies n'ont pas de nom: "Parce qu'elles sont sans sujet. Parce qu'elles ne sont qu'harmonie, que beauté et que nombre, ou que l'harmonie, la beauté, le nombre y dominant de haut les sentiments humains²". "Elles ne nous imposent que leur beauté³".

Tous les arts, par conséquent, sauf la musique doivent se servir d'une matière; la musique elle-même, peut sans s'amoindrir "refléter tout l'univers".

Si nous limitons maintenant le sens de matière, de "support", à l'idée, ne faudra-t-il pas restreindre également l'obligation d'en faire usage à un plus petit nombre d'arts? Ici nous devons apporter l'indispensable distinction entre les arts littéraires et les arts plastiques. Ceux-là doivent développer une idée, ceux-ci le peuvent. En combien d'endroits Ghéon nous en fournira la preuve, tant rationnelle qu'historique! A propos de l'art littéraire "il faut dénoncer, dit-il, la grande erreur esthétique du dernier siècle: la théorie de l'"art pour l'art".

Elle s'établit, on l'a vu, à la faveur d'une confusion imprudente entre l'art proprement littéraire et les

1. Promenades, p. 324-325.

2. Ibid., p. 326.

3. Ibid., p. 329.

arts plastiques. S'avisant de traiter les mots comme des couleurs ou des lignes, quand on les eut groupés en un bel assemblage, on eut bientôt avoir tout fait. On n'oubliait plus qu'une chose, c'est qu'ils pouvaient avoir un sens; qu'ils étaient sentiment, pensée et par conséquent action; qu'ils exprimaient ou la vérité ou l'erreur, ou le mal ou le bien, ou la sagesse ou la folie. Dès lors, le tout fut de bien dire, comme un peintre peint bien, c'est-à-dire savoureusement. [...]
 [Cette pensée se détache de la nature même de la littérature. Laissons parler maintenant l'histoire:]
 Ivres de cette découverte, combien peu d'entre nos aînés prirent garde que l'oeuvre d'art pur est l'exception; que notre littérature nationale — comme celle de Rome, comme celle de la Grèce — n'avait connu ce malheureux divorce de la forme d'avec l'esprit qu'aux époques de son déclin; enfin que l'objet des lettres françaises aura été de tout temps la pensée et leur but la persuasion. Que le peintre ne soit pas absolument tenu de vouloir dire quelque chose (encore qu'il le puisse sans se diminuer) cela est entendu. Il en va tout différemment de l'écrivain¹.

Cette pensée forte deviendra comme une obsession chez notre artiste; il a trop vu de littérateurs trébucher devant cette théorie: un Flaubert, classé pour le moment dans le Parnasse, comme un Hérédia et tant d'autres considérant une littérature qui serait tout sauf ce qu'elle doit être: un tableau, une statue, une symphonie... "Les mots sont traités comme des couleurs, ou des sons, ou des pierres, [...]. Peu importe au fond ce qu'ils voudront dire et la vérité qu'ils exprimeront, pourvu que leur accord soit beau!"² Cette tournure force joliment le vrai sens d'écrivain et se met fortement en lutte contre la nature de l'esprit français qui se veut essentiellement agissant, pénétrant;

1. *Partis Pris*, p. 72.-73.

2. *Ibid.*, p. 21.

A quelques exceptions près, telle est la vérité traditionnelle; l'art, pour un écrivain français, consiste à se bien faire entendre et à persuader les autres [...] de ce qui lui tient le plus passionnément à coeur. L'éloquence de la pensée rétablissant sa domination sur la forme, mieux celle-ci la traduira, plus sûrement elle devra atteindre son idéal propre de force, de naturel et de beauté. Dans ce cas, il n'existe plus d'opposition de principe entre un art dit utilitaire et l'art tout court [...]. En aucun temps, en aucun cas, l'art français ne renonce à se faire apôtre, que ce soit du mal ou du bien, du scepticisme ou de la foi¹.

Mais —ne l'oublions pas— il connaît les conditions des "genres": la prédication appartient à la chaire, à la tribune, au barreau; au théâtre ou dans le roman, les idées passent en action... toujours pour le plaisir. "Comme dit le vieux proverbe, 'On ne prend pas les mouches avec du vinaigre'. Nul art autant que notre art classique français n'aura perfectionné les moyens de plaire, par la connaissance des formes qui sont le vêtement de la pensée²".

Et pour parler du "bon plaisir" de l'artiste, de la théorie de "l'art pour l'art", dans ses relations avec la pensée, que faudra-t-il conclure sinon à une grave erreur esthétique! Ghéon l'exprime bien ainsi en face d'un supposé adversaire, Philonous³, au sujet de Shakespeare:

L'art en général, ajoutai-je, l'art littéraire en particulier, qu'il s'exerce au roman, au poème ou au drame, exige, comme toute fonction de l'esprit, complète soumission du sujet à l'objet, et Shakespeare, avec son génie, n'échappera pas à la loi commune. Il lui sera loisible de nuancer "gratuitement",

1. *Partis Pris*, p. 74-75.

2. *Ibid.*, p. 75.

3. Ce semble être un emprunt à Maritain, dans *Théonas*.

c'est-à-dire "à son gré" les aspects divers de ses personnages, de varier à l'infini les détours de leur destinée, mais non de faire dévier celle-ci, ni de dévoyer ou fausser ceux-là¹.

La renommée d'un La Fontaine vient renaître sur "l'importance qu'il convient d'accorder à la matière, à l'objet pris tout brut, dans une oeuvre d'art littéraire²". "C'est sa matière qui le sauve. Artiste gratuit? non pas. Poète didactique, édifiant, utilitaire. Son art devient d'autant plus libre et parfait qu'il consent davantage à s'asservir à un but étranger à l'art, mais que cependant l'art surmonte³".

Quant à la liberté des arts plastiques envers l'expression d'une pensée quelconque, il convient de rappeler leur possibilité de s'y adonner sans devoir parler de diminution⁴. Au contraire, ils trouvent un grain de spirituel à puiser dans le monde total. Même la musique ne doit pas s'y refuser; preuve? les messes et les opéras de Mozart⁵.

Mozart arrive de nouveau pour nous fournir une parfaite synthèse de la pensée de Ghéon sur ce point:

Telle est la leçon générale que le cas Mozart nous propose. Elle concerne tous les artistes qui rêvent

1. Partis Pris, p. 40.

2. Ibid., p. 184. La suite de ce texte nous reporte encore plus loin dans l'histoire: "Dire n'importe quoi est une fort mauvaise méthode; ne dire rien pour le dire mieux, une folie. Dire suppose quelque chose à dire. Aussi bien depuis fort longtemps on a noté la valeur didactique ou apologétique de quelques-uns des plus grands poèmes de l'humanité: les Géorgiques et l'Enéide, la Divine Comédie, les Fables. Chez Dante, Virgile, La Fontaine, elle est intimement liée à la valeur proprement esthétique de l'oeuvre. La beauté est portée, suscitée par le didactisme; il lui fournit tout au moins le prétexte, plus justement l'impulsion. (p. 184-185).

3. Partis Pris, p. 189.

4. Ibid., p. 73.

5. Fromenades, p. 232.

de plénitude et de perfection. On n'en trouverait peut-être pas d'équivalente, d'aussi pertinente et d'aussi complète, au cours de l'histoire de l'art. Chez presque aucun des plus grands maîtres, Mozart est un des seuls qui aient eu un pied sur la terre, l'autre dans le ciel; qui aient créé un monde aussi divers que le vrai monde; qui aient fait vibrer tant de cordes et rempli tant de formes de vie, de joie et de beauté; qui aient lié si fortement la tradition à l'innovation; tant hérité, tant inventé et tant fixé. Il fait songer à la fois à Sophocle, à Virgile, à l'Angelico, à Giorgione, à Shakespeare, à Calderon, à Molière, à Racine [...] Il chante avec le peuple et enchante les raffinés. Il est clos et ouvert. Il est simple et subtil. Il est savant, il est nature. Enfin, il a en propre ce que n'ont que les très grands maîtres, la perfection dans la liberté¹.

La perfection dans la liberté! La perfection; c'est la fin de l'art, c'est l'objet de l'art, c'est l'art; dans la liberté! Liberté vis-à-vis les moyens d'abord: la pleine possession de son instrument, de son métier, assure à l'artiste la liberté et la certitude dans son activité; liberté à l'égard de la matière: une parfaite intelligence de son sujet, lui accordera un surcroît de liberté et de certitude dans ce même exercice.

Dans la suite de notre exposé, cette formule "perfection dans la liberté", en prenant un sens plus profond, pourra se modifier alors en "perfection dans la certitude" ou "liberté dans la certitude", selon que nous appuierons sur un élément ou sur l'autre de la vertu d'art.

1. Promenades, p. 462.

§ 3. Conséquences

Les pages suivantes, en essayant de dégager de ce premier chapitre un certain nombre de conclusions, se veulent de soulever quelques difficultés inhérentes au problème de l'art "in se", notamment la question de l'indépendance dans l'art et, par opposition, celle de son indigence. Et une fois le problème solidement posé, nous laisserons aux deux chapitres suivants le souci d'une solution.

En rapport principalement avec la forme de beauté réalisée dans la matière, nous devons dire un mot du "plaisir" esthétique. Un philosophe verrait la cause de ce "plaisir" spirituel dans la satisfaction d'un dessein artistique ou dans la complaisance des facultés contemplatives de l'admirateur. En artiste, Ghéon évitant de remonter aux causes, se bornera assez souvent à des affirmations; mais il en découvre quand même que la production du beau, parce qu'elle satisfait l'artiste, lui procure la joie tant pour sa réalisation que pour la contemplation du chef-d'œuvre, plaisir pour l'artiste fabricant et plaisir pour l'artiste admirateur. En terminologie thomiste, ce plaisir esthétique s'appellerait "joie". Ghéon emploie les deux termes indifféremment pour signifier la même chose.

Précisons maintenant cette pensée avec l'auteur lui-même. Il dira du jeune Mozart en voyage à Versailles, à Paris et à Londres: "Il ne se trouvait pas un peu lui-même, tout au moins son plaisir, dans les

ouvrages vers lesquels se porte son goût, s'y chercherait-il si gaiement? Au fond, son plaisir seul le guide, l'idée infuse d'une certaine sorte de beauté¹. Et dans une envolée anti-romantique, il exposera "tout son sentiment pour défendre non seulement Mozart, mais tout l'art:

Or, cette musique admirable, légère, diverse, spirituelle au double sens du mot, totale, nous la voyons encore injustement sacrifiée à celle du siècle suivant. [On ignore tous les auteurs de cette période]: cela pour la raison unique que dans leur art, avant toute autre chose, ils considéraient le plaisir. Le plaisir à donner. Le Plaisir qu'on se donne. Depuis Beethoven, seule la douleur est humaine. (Et en effet, le plaisir est divin.) Depuis Beethoven, seule la douleur est profonde. (C'est qu'on oublie la profondeur d'en-haut). Aberration selon moi. Il s'agit de savoir où l'art se trouvera le plus à l'aise: au fond du goufre ou près du ciel. Où il remplira le mieux son dessein. Mais quel est ce dessein? "La délectation", disait Poussin, le plus savant peintre de France. C'est aussi la réponse du savant Mozart².

Et ailleurs, encore au sujet de Mozart: "Il transforme tout en plaisir, même la peine. Et le plaisir le plus haut qu'il se donne est encore celui de l'ordre, de la perfection et de la pureté³". La production du beau amène donc chez l'artiste une délectation spirituelle, un plaisir, une joie de la création; mais attention! "La joie de la création ne produit pas nécessairement des chefs-d'oeuvre; ce serait trop facile — et trop fréquent⁴", comme d'ailleurs la production artistique peut parfois n'amener aucune consolation à cause d'un effort apparemment étranger à nos facultés.

1. Promenades, p. 36.

2. Ibid., p. 96-97.

3. Ibid., p. 114.

4. "Aridité et inspiration", dans Et. Carmél., 1937, 2, p. 27.

Ghéo nous parle d'expérience: on lui avait demandé une tragédie militaire en lui remettant un seul document qui le laissa froid. Deux mois se sont passés; voici qu'une indisposition le tient éveillé, vers cinq heures de l'aube, le laissant "lucide jusqu'à l'ivresse, s'il n'y a pas contradiction dans les mots [...] Soudain, la tragédie de saint Maurice descendit toute composée dans ma tête, avec ses personnages [...]. Je me levai, je bondis à ma table — et chose plus étrange encore, j'eus l'impression de me trouver devant une besogne ingrate, un devoir à remplir qui allait me coûter beaucoup et qui ne me procurerait aucun plaisir. Il en fut ainsi [...] Un devoir d'écolier vraiment. [...] La seule de mes pièces, je tiens à bien marquer ce point, que je n'aie pas composée dans la joie¹".

Et l'autre aspect de la joie esthétique, celle produite chez les autres, jusqu'à quel point se rattache-t-il à l'œuvre d'art? Pourquoi la production artistique ne regarderait-elle pas uniquement l'artiste? Pourquoi s'occuper des autres en art? C'est que "tout art est social par essence²", "la condition sine qua non d'une œuvre d'art étant d'être communicable³".

Comme deuxième conséquence, l'art se dit donc essentiellement social, dans le plein sens du mot, c'est-à-dire, qu'il reçoit — il reçoit de l'univers la matière à pétrir — et il donne, il sert — il produit pour

1. "Aridité et inspiration", dans Et. Carmél., 1937, 2, p. 30.
 2. L'art du théâtre, p. 36.
 3. Ibid., p. 26.

son plaisir et le plaisir des autres. Mais d'où lui vient donc cette sociabilité essentielle? Tant de la forme que de la matière: la preuve rationnelle et historique encore ici nous est fournie à l'occasion de La Fontaine:

Ne craignons pas de généraliser. Quelques cas d'espèce étant réservés, disons que l'art classique est un art essentiellement populaire, au sens noble du terme et embrassant le peuple entier. Voilà ce que nous permet d'avancer l'exemple des fables. [...] Il [La Fontaine] ne travaille pas pour soi; il destine son oeuvre à l'homme; et, ce faisant, il tient compte des moyens de l'homme, tout autant que de ses besoins. Par là, il est humain deux fois, sur le plan de la vérité, sur celui de la charité. Il a accepté sans rougir de remplir une fonction humaine et sociale. Si tout le monde peut entrer dans une fable de La Fontaine, s'est-on aperçu que l'art y perdit? Le point de vue est cher et je l'indique sans nuances. Il conviendrait de lui donner son développement tout entier à propos de l'art théâtral¹.

Du plaisir à procurer aux autres, on conclut à l'art populaire? et pourquoi pas? Si l'art s'adresse aux hommes, pourquoi pas à tous? Et bien plus, la raison, nous affirmant que toute fonction de l'esprit — et l'art en est une — doit être essentiellement sociale, vient rênché-
rir, ajouter à l'histoire, compléter ce que les siècles nous enseignent:

Combien sont-ils qui aient l'impudeur aujourd'hui de proclamer cette vérité éternelle: que la pensée, comme l'art et les lettres est, de par sa nature même, sociale essentiellement? Voilà ce qu'il faut répéter sans fin, partout où une tribune publique nous est ouverte. La fonction intellectuelle de l'homme est essentiellement sociale. Hormis les hautes spéculations de la science et de la philosophie qui ne sont pas à la portée de tous, toute pensée digne de ce nom se doit de se communiquer au plus grand nombre, de contribuer à la formation d'un esprit public, d'une littérature publique, d'un art public².

1. Partis Pris, p. 190-191.
2. Ibid., p. 236-237.

Il faudrait mieux comprendre le sens d'art populaire: "On ne veut pas dire que le peuple fera ou dictera cet art, cette littérature, ce théâtre. Non, c'est l'affaire de l'élite¹". La masse aura un effort à faire, mais l'élite fera un pas vers elle et travaillera pour elle.

L'art, par conséquent, social par essence, populaire dans le vrai sens du mot, s'il se referme, se clôt, se limite, se nie, indique toujours une période de décadence. Ghéon trouve banal d'avoir à redire cette vérité, mais il s'y sent obligé; une conclusion sur La Fontaine, par exemple, lui paraîtra telle: "elle n'est que très banale et s'impose au premier venu. [...] L'art le plus pur, le plus sûr, le plus achevé qu'ait produit notre âge classique, l'art le plus aristocratique par le choix des moyens et leur appropriation à l'objet, est précisément un art populaire²".

Mais d'un art populaire et social, il ne faut pas conclure à l'obligation pour l'artiste de se donner en exemple, de se muer en "Messie"; non, il doit rester modeste malgré tout:

L'artiste, mié en Messie, ne pleure plus, n'aime plus, ne doute plus, ne joue plus dans son coin. Il faut qu'il se donne en exemple. C'est une ère nouvelle, celle de l'Homme, avec un grand H. Et l'Art suit, avec un grand A. Il a perdu sa modestie. Presque personne n'échappe à la contagion. Et ceux-là même qui y échapperont devront feindre d'être malades. Tous les moyens, grossis, au plus grand dommage de la beauté³.

1. Partis Pris, p. 237.

2. Ibid., p. 189.

3. Promenades, p. 455.

Au grand dommage de la Beauté! Si l'artiste oublie sa condition de serviteur, il fera fausse route; il doit aimer son art, mais aussi avoir toujours présente à l'esprit sa dette envers le créateur car il est le serviteur: école d'humilité que celle de l'art! La loi de l'art, c'est "servir. Servir avec passion et avec allégresse. Un service qui est un jeu, un sacerdoce? que non pas¹". Quant à Mozart, on peut continuer: "Il avait la passion, la folie de son art: il ne l'adorait pas; car rien d'humain n'est adorable pour un homme qui croit en Dieu²".

En conséquence de cette doctrine, l'art a devoir de s'accommoder dans sa condition de créature, de serviteur, et de se soumettre au Créateur dans son activité comme dans son objet de beauté qui se définit: "l'ordre voulu par Dieu³".

Une dernière conclusion, liée cette fois à la matière, nous fera clore ce chapitre. Nous avons parlé de respect de l'objet, d'équilibre entre la forme et la matière, de conformité objective à la réalité. Mais où prendre le critère de cette objectivité? voilà un problème qui se soulève dans nos esprits... L'art seul se sentira-t-il capable de juger de sa matière? Le terrain de certitude exigé pour l'oeuvre d'art authentique, d'où viendra-t-il?

Voyons comment Chéon lui-même se pose la question:

Si on réfléchit maintenant aux conditions intellectuelles et morales que suppose une activité si bien réglée (celle du classique), on s'apercevra que la principale est une

-
1. Promenades, p. 459.
 2. Ibid., p. 459.
 3. Partis Pris, p. 224.

certitude, une conviction, [...] une vérité. Mais combien se satisferont d'une vérité toute humaine? et combien y a-t-il de vérités humaines qui ne soient pas battues en brèche, infirmées et inquiétées par d'autres "contre-vérités"? Le scepticisme pur ne vaut rien pour l'action; il ne vaut guère mieux pour la création, qui est action positive¹.

Faudra-t-il donc nécessairement recourir à des principes étrangers, dans une oeuvre d'art?

Au cours d'un aveu très significatif, reniant son passé de païen, Ghéon écrira au sujet de sa recherche d'équilibre entre la forme et la matière: "Il faudra que j'explique, un jour, comment, faute de vrais principes, elle échoua en partie dans sa tentative. Elle accordait encore trop à "l'esprit propre", à "l'autodidactisme", au culte de la nouveauté, — et dilettante malgré elle, soumettait à l'art toutes choses, souvent même la vie dont il n'est que le serviteur²". Il ne revient pas à l'art de guider la vie! Alors le critère ou le principe de la sincérité de l'artiste semblerait insuffisant? Voici un témoignage de valeur que Ghéon endosse totalement dans un commentaire précis:

Il [Maurice Denis] reprochait aux artistes leur égo-centrisme, fruit de la métaphysique allemande, lequel implique la "rupture du moi avec la collectivité". Il expliquait comment, par la suite, "le critérium de la sincérité se substitua à tous les autres, devenus d'ailleurs sans valeur". Qu'importe, ce qu'on pense ou ce qu'on peint pourvu qu'on soit sincère. Autant de vérités que d'individus et bientôt autant de langages. De même qu'il suffit d'obéir pour faire le bien aux suggestions de la conscience individuelle, de même pour bien peindre (ou bien écrire) il suffit d'avoir du génie. Or, tout le monde en a. Rupture du moi avec la collectivité,

1. Partis Pris, p. 59-60.

2. Ibid., préface, p. 6.

"rupture du moi connaissant avec l'objet, c'est-à-dire avec la nature. D'où refus de la tradition, de l'observation, du métier, de tout ce qui est reçu en un mot et non tiré de soi. A quoi Denis préconisait un seul remède, fourni par la sagesse d'Aristote et de saint Thomas: "la restauration de l'objectivité"¹.

Et puis, si l'artiste veut respecter l'objet, la hiérarchie des valeurs composant avec le beau, il ne pourra pas faire fi de la morale. L'art, fait pour le beau, en principe, compose au concret avec une matière, ne l'oublions pas: "il va donc s'étendre à droite et à gauche, sur un plan étranger à sa nature d'art. [...] Dans la conscience de l'artiste, s'il en a une, éclate le fameux conflit entre l'Art et la Prudence, qui semble ne pouvoir être apaisé qu'aux dépens de celle-ci ou de celui-là²".

La position du problème se résumerait bien dans cette formule: un artiste qui a le culte du beau ne permet pas à son art de descendre si bas... "Pas si bas? mais jusqu'où? Voilà toute la question. Où finit une littérature digne de ce nom et où commence la pornographie?³" Il faudra recourir à des principes: lesquels? Quels principes rétabliront la loi de l'objectivité, respecteront l'être dans toute sa valeur?

Mais sur quoi plus solidement la fonder, sinon sur Dieu, objet suprême, créateur et garant de tout objet et de toute réalité? Ainsi, par la métaphysique scolastique, la pensée catholique prend les rênes en main et sauve le char qui volait au gouffre ou, à tout le moins, s'embourbait⁴.

La vérité totale et supérieure est De Dieu. Ceci pour en venir à une affirmation qui va surprendre; à mon avis, la force du "grand siècle" dans l'ordre de la création

-
1. Partis Pris, p. 113-114.
 2. Ibid., p. 159 et 161.
 3. Ibid., p. 156-157.
 4. Ibid., p. 114.

artistique, c'est sa foi. Pas de classicisme français dans l'état du catholicisme. Quand la foi tombe en discrédit, le romantisme n'est pas loin¹.

Et parce que la "véritable création, — celle qui met debout le chef-d'œuvre, unique au monde en la plénitude de l'être, vivant en soi, par soi,— suppose, en règle générale, une série de tâtonnements, même de réussites préalables, où la forme qu'il devra prendre se constitue avant lui lentement²", même s'il "n'est pas interdit de jouer la difficulté en s'attaquant à une matière brute, il paraît plus avantageux et plus humain de la choisir "dégrossie, éprouvée³". Ceci pour indiquer toute la force de la saine tradition pour l'artiste qui sait y puiser.

* * *

Voilà maintenant nos esprits fourmillants de problèmes devant l'insuffisance de l'art; il ne peut oublier sa dépendance vis-à-vis l'homme qu'il habite; il ne peut se dire critère de cette riche matière dont il est doté; s'il travaille sur le beau, il doit avoir l'âme fixée dans la beauté suprême; et il ne peut faire abstraction de sa condition de créature soumise à un Créateur. De ce fait, l'art entre en contact très intime et essentiel avec l'artiste ou l'homme, avec la pensée, avec la morale et la foi.

-
1. Partis Pris, p. 60.
 2. Promenades, p. 34-35.
 3. Partis Pris, p. 195.

L'art, social par essence, avant de donner, de remplir les esprits de la joie du beau, doit puiser, doit s'inspirer, doit recevoir: une sage philosophie, un honnête homme, une foi sincère, autant de critères et d'auxiliaires précieux à la création artistique qui ne pourront qu'aider au grand respect des valeurs. Ce thème va faire l'objet des deux chapitres suivants.

** * * * *

* * *

*

CHAPITRE CINQUIEME

LES RELATIONS DE L'ART AVEC L'ARTISTE

CHAPITRE CINQUIÈME

Les relations de l'art avec l'artiste

Nous avons voulu soulever, en guise de conclusion au chapitre précédent, le problème de l'insuffisance de l'art et, comme essai de solution, nous avons posé la nécessité de bonne entente avec les voisins: d'abord le grand voisin, c'est-à-dire, le propriétaire, l'homme tout entier; ensuite les petits voisins: la philosophie, la foi, la morale, tous colocataires de l'artiste et fonctions de son esprit.

Il nous reste maintenant à reprendre cette ébauche pour en déterminer quelques aspects particuliers; il ne s'agirait plus cependant d'insister sur la nécessité de ces bonnes relations, mais bien plutôt sur les comment et les pourquoi. Dans ce présent chapitre, nous ne toucherons qu'au problème des liens qui unissent l'art à l'artiste, réservant au suivant d'aborder les rapports du Beau avec le Vrai philosophique, théologique et moral.

§ 1. Ce que l'artiste attend de son art;

Ayant déjà montré un peu les exigences de l'artiste vis-à-vis son art, il nous suffira de réitérer en quelques mots l'obligation pour l'art

de tenir compte de l'homme dans lequel il joue son rôle.

Abstraitement parlant, l'art vit dans le domaine des transcendants, mais en fait et dans le concret, dans le quotidien de la vie, nous ne voyons pas l'art:

... ou plus exactement nous le voyons dans l'artiste, à travers l'artiste, et seul celui-ci existe pour nous. Mais non plus, l'artiste n'existe pas comme une créature d'exception, affranchie de la condition commune aux hommes. Il est dans l'homme; nous le voyons dans l'homme. Si plein de suffisance, il veut déborder ses limites, briser son enveloppe charnelle, se faire Dieu, l'homme dans lequel il est, et sans lequel il ne peut être, le rappelle à la modestie. Il ne sortira pas de sa nature qui est essentiellement bornée, contrainte, assujettie, chez lui comme chez la moindre des créatures, à une certaine condition: il a un corps, il vit en société et il est la chose de Dieu. Ne reconnût-il pas cette dernière dépendance, il n'échappera pas à la rigueur des deux problèmes. [...] Non seulement il a le devoir, mais il ne pourra pas faire autrement, si étant homme il veut créer une oeuvre belle, que "de nourrir son oeuvre d'un intérêt humain qui peut être étranger à la beauté conçue en soi, étranger au souci de bonne fabrication artistique, mais qui est capable, par l'art, de se transmuter en beauté, de concourir à l'acte créateur lui-même. [...] L'artiste sera père, époux, citoyen, et, s'il a la foi, chrétien dans son art — malgré son art, contre son art et pour son art — ou il ne sera pas¹.

Et, à cause de cette condition, l'homme pourra y trouver parfois un gagne-pain pour son corps²; mais, —répétons-le— il y puisera surtout un pain pour son âme. Mozart, par exemple, "devra créer s'il veut [...] vivre spirituellement³". Si parfois il écrit pour avoir quelque chose

-
1. Partis Fris, p. 216-217.
 2. Promenades, p. 318; p. 390.
 3. Ibid., p. 318.

à manger, "il est pris à son jeu, il danse aussi, il danse joyeusement, parce que la joie ici est de mise; non la sienne, la joie des autres, mais il la saisit au passage, il en profite, il oublie son malheur¹".

Il faut souligner ici comment l'oubli de l'homme devient la clef d'erreurs monumentales. Ainsi, à son adversaire Philonous, qui lui demande où il veut en venir, Ghéon répond:

A ceci qui est affreusement banal, comme toute vérité; mais pas encore assez, puisqu'on se voit forcé de le redire... A ceci que l'homme social, ou moral, ou religieux se survit toujours chez l'artiste et d'autant plus, peut-être, que l'artiste est plus grand et plus capable de brasser et de réduire une plus ardente et plus riche matière. Qu'on vienne nous parler désormais de gratuité! Si le loisir et la paix sont tous les deux nécessaires à l'art, je ne sais pas s'il ne naît pas plus vigoureux dans la partialité, la passion, l'urgence, qui n'excluent pas certain désintéressement. Il aura manqué à Flaubert d'être talonné par ses créanciers comme Balzac, et de croire à autre chose qu'à l'esthétique².

Et même si Flaubert a accordé beaucoup de dignité à son art, il reste une contre-partie:

Un métier, quel qu'il soit et si haut qu'il soit, a-t-il tous les droits sur l'individu? Peut-il être, doit-il être "dévorateur"? Est-il permis à l'ouvrier, à l'artiste d'anéantir en soi l'homme lui-même? Nous avons d'abord à être des hommes et notre labeur doit nous y aider. Une conception fautive de l'art d'écrire, une révérence excessive vis-à-vis de l'Art avec un grand A, considéré comme une fin en soi et sans limites, ni divines et ni seulement humaines, l'idolâtrie de la période, de la phrase et du mot indépendamment de ce qu'ils expriment, auront conduit Flaubert dans une voie fatale et sans issue. Il a tenté la recherche de l'Absolu et sa conquête, là où l'Absolu ne réside point. Il s'est voué au désespoir, au scepticisme, au nihilisme³.

La clarté de cette pensée ne requiert pas d'autres explications.

1. Promenades, p. 390.
 2. Partis Pris, p. 44-45.
 3. "Le centenaire de Flaubert", dans Rev. des Jeunes, 25 janv. 1922, p. 230.

§ 2. Ce que l'art attend de l'artiste:

Si nous envisageons maintenant les exigences de l'art vis-à-vis l'artiste, nous pourrions mieux déterminer jusqu'à quel point l'art doit tenir compte de l'homme; nous verrons même que parfois une certaine absence de l'homme rendra de grands services.

On pourrait énumérer quatre vertus exigibles pour une activité créatrice idéale, deux provenant de l'esprit dans son regard sur la réalité: la simplicité et l'humilité; les deux autres en rapport avec le contrôle sur tout l'être: la sérénité et l'honnêteté dans tous les sens. Nous précisons chacune d'elles.

1. Simplicité:

Pour s'orienter vers la réalité, pour transposer le monde total, il faut "sortir de soi. Le pouvons-nous? En avons-nous le coeur? Oh! je ne lui en fais pas un mérite! Il était demeuré enfant. Il faudrait le redevenir¹". Mozart, ce grand artiste, a eu ne pas quitter son enfance: il fut docile, croyant et pur comme un enfant². On l'a dédaigné précisément pour son enfance: de là vient pourtant sa grandeur...
 "Il ne cultive pas l'inquiétude, mais la foi; le doute, mais la certitude. C'est à ce prix seulement qu'il peut vivre gaiement, librement³".

1. Promenades, p. 462.

2. Ibid., p. 16-17-18.

3. Ibid.

Son enfance, en effet, lui permet cette "simplicité de regard"¹ essentielle au classique et par laquelle il ne discute pas la réalité mais la prend comme elle est, essentiellement et objectivement. Et voilà pourquoi la grande révélation de Mozart se formule ainsi: "La qualité dans la simplicité et par la simplicité"².

De même pour La Fontaine, les caractères de sa "muse élégiaque et descriptive" se résument en "densité, continuité, bondissement, suavité, égalité", il y joint un "je ne sais quoi d'aéré et d'aérien qui est la marque d'un art accompli en train de retrouver les procédés de création de la nature, la 'native naïveté'³".

2. Humilité:

Très intimement liée à cette simplicité, il faut, chez l'artiste, une grande humilité, d'abord à cause du respect dû à sa matière, si médiocre qu'elle soit, dans son travail de transposition sur un plan de beauté; deuxièmement, en raison de sa dépendance vis-à-vis les conditions de tous les éléments de son art; ensuite parce qu'il doit sortir de lui-même et non se concentrer dans son "moi" égoïste en vue d'y limiter sa peinture; et ultimement, devant son rôle de serviteur qui le force à recevoir avant de donner.

-
1. Partis Pris, p. 182.
 2. Promenades, p. 466.
 3. Partis Pris, p. 36.

Ghèon dira toujours en parlant de Mozart — il l'aime tant — qu'il "reçoit son don avec simplicité, docilité, humilité, toute humeur" préservé qu'il est depuis toujours "de l'orgueil de l'esprit [...] le seul damnable et sans recours, qui fait également obstacle, quoi qu'on dise, à l'art et à la sainteté. Ici le domaine esthétique rejoint le domaine moral¹". Déjà la même pensée se présentait devant Mozart miséreux. "Ils auront beau rugir, leur art a trouvé sa limite, il n'ira pas plus loin, tant qu'il sera si plein de lui; toute l'aventure romantique. Mozart [lui], a la vertu chrétienne d'humilité²". "Il ne s'a it pas d'imiter Mozart, mais son humilité, qui n'a jamais fait tort à sa science³".

Cette simplicité et cette humilité lui ouvre les yeux sur tout et, aidé de sa foi, là où il rencontre du beau, il s'émeut, il y trouve toujours une source vive pour son art, il ne peut que saisir tout ce qui se présente à lui⁴. Voilà l'héritage d'un artiste humble et simple. Mais il faudra plus.

3. Sérénité:

Si l'art doit tenir compte de l'artiste comme source d'activité et comme sujet d'inhésion, s'il se veut fonction de l'esprit, il devra compter nécessairement avec des dispositions d'inégale valeur (provenant

1. Promenades, p. 444.

2. Ibid., p. 397.

3. Ibid., p. 463.

4. Ibid., p. 57.

des facultés sensibles et spirituelles de l'homme,) dans son activité créatrice, à savoir la peine, la misère, les passions, etc. Et si l'art doit viser au beau, au plaisir, quel état d'âme offrira le plus d'avantages à la réalisation de ce but? Pour répondre, il faudra se servir encore de Mozart, puisque Ghéon nous donne la solution par lui. Andréo vient de recevoir des reproches de son père: "J'ai besoin en ce moment, déclare-t-il [à son père], d'une humeur sereine, d'une tête libre, d'un goût au travail, et l'on n'a pas cela quand on est triste". Et Ghéon commente: "Le climat de l'activité créatrice, c'est la sérénité. Il doit oublier ses propres chagrins, celer ses propres passions, s'il veut bien peindre les chagrins, bien épouser les passions des autres¹". Il faut de la joie, "... car dans le désespoir l'homme ne saurait vivre, l'enfant rêver, ni la grande fête de l'art multiplier les perspectives de bonheur²". Mozart savait répondre à qui s'informait de son humeur: "Ni heureux, ni malheureux..." Magnifique indication de sa sérénité! commente son admirateur³.

Et que faire alors si l'épreuve abonde, si le malheur insiste? Il faudra que la vertu de sérénité, le calme, domine la situation pour permettre à l'artiste de conformer l'allure de l'oeuvre à l'objet et non pas à son humeur propre; il faudra en arriver à la non-concordance de

1. Promenades, p. 155-156.

2. Ibid., p. 255.

3. Ibid., p. 145.

la vie de l'ouvrier avec l'oeuvre pour sauver la valeur de l'objet. Autrement, l'art n'exprimera que les peines, la douleur de l'artiste et il oubliera la réalité, le monde, les êtres, Dieu.

Mozart, par exemple, sait échapper à ses misères physiques: "A aucun moment de cette carrière ne s'est encore affirmée avec tant d'éclat la "loi de non-concordance" entre la vie de l'ouvrier et le climat de ses ouvrages, qui va de plus en plus régler et caractériser la destinée d'Amadée¹", ou encore: "Son art est décidément assez fort pour se tenir debout dans la lumière, sans aide aucune de l'humain bonheur²".

4. Honnêteté:

Il reste à nous demander l'influence possible de la vie de l'artiste sur son art. L'idéal de Ghéon se manifeste sublime sur ce point: "Nous avons moins besoin d'artistes purs que d'hommes et l'artiste dans l'homme sera d'autant plus grand, plus pur, que plus grand, plus pur sera l'homme³". Pourquoi cela?

Nous sommes des hommes, non des anges. Qu'on ne le dise: chez quel grand artiste l'effort d'art est-il continûment et absolument pur? Nous savons qu'il ne peut pas l'être; qu'il est conditionné par l'homme, lequel a des goûts et des habitudes, des idées et des passions. Si l'artiste domine l'homme, nous diraient saint Thomas et Jacques Maritain, l'artiste est dépendant de l'homme; ceci est l'évidence même. Que si l'homme est mauvais, l'art aura donc à en souffrir. En tout cas, c'est dans l'homme qu'il recevra sa limite⁴.

-
1. Promenades, p. 324.
 2. Ibid., p. 355.
 3. Partis Paris, p. 230.
 4. Ibid., p. 157.

Et déjà, avant sa conversion, il pouvait déclarer: "Haltz-là! Il ne s'agit pas de confondre puissance de vie et puissance d'expression. Si l'une et l'autre, d'aventure, se rencontrent dans le même homme, celle-ci n'impliquera nullement celle-là! Le plus souvent l'une supplée à l'autre: l'artiste crée ce qu'il n'a pas vécu¹". Et sur l'accusation "d'amant charnel" adressée à Mozart et dont on essaie de faire une question de principe pour tous les artistes, Chéon écrit: "Un grand artiste trompe sa femme — ou n'est pas grand. — qu'on nous laisse tranquille avec cette conception surannée! Il y a parmi les artistes des bohèmes et des bourgeois, des chastes et des dissolus, des croyants et des incroyants. J'ajoute que ce qu'ils expriment le mieux n'est pas toujours ce qu'ils ont pu voir de plus près²". D'un autre côté, "un artiste n'est pas par définition un saint³".

Mais s'il veut puiser à la vie, comment le pourra-t-il? avec le don par excellence de la pudeur, il s'évitera bien des troubles⁴: qu'importe alors le sujet qu'il traite, il en recevra la protection.

Chéon, au sujet de la théorie de Freud mettant un rapport direct entre l'art et la vie de l'artiste, précisera:

Mais il faut se persuader de la diversité infinie que présentent dans la pratique les réactions de l'homme sur l'érot. [...] La bestiale naïveté de la théorie de Freud [...] ne séduira que des primaires, des pronographes et des dévoyés; on n'explique pas le plus par le

-
1. Nos Directions, p. 160.
 2. Promenades, p. 183.
 3. Ibid., p. 71.
 4. Ibid., p. 284.

moins, le supérieur par l'inférieur, le "spirituel" par l'"animal". Cette abominable hérésie nous rappelle cependant [...] que nos instincts les plus bas, comme nos inspirations les plus fières, pèsent sur nos ouvrages, même alors qu'il n'y paraît pas. [...] Il est bien rare qu'à une tare dans l'homme ne corresponde pas une tare dans l'oeuvre, plus ou moins corrigée, atténuée ou compensée par des éléments positifs¹.

Une protection spéciale vient du talent et l'on comprend assez bien aussi comment, quand le talent vient à manquer, la dignité de l'art à défaillir, un écrivain tend à glisser d'un point à l'autre²; une autre, la principale, surgit de la dignité de vie et de doctrine³, une dernière naît souvent du milieu lui-même. Parfois, en effet, des incroyants peuvent réussir en art religieux (ceci reste une exception):

C'est qu'il ne faut pas, en effet, considérer uniquement l'artiste, mais aussi bien le siècle qui le modèle malgré lui et la grandeur du moyen-âge, avec toutes ses imperfections, réside dans une unité spirituelle que l'on ne retrouvera plus par la suite aussi vaste, ni aussi complète. Le maximum de "convenance" pour l'artiste religieux (croyant ou non) c'est en ce temps qu'il fut réalisé: de là l'incomparable accent des chefs-d'oeuvre qui nous en viennent⁴.

Et pour conclure, résumons: l'art doit tenir compte de l'homme: il vit par lui et dans lui; aidé cependant des vertus de simplicité et d'humilité, il sortira du "moi" pour peindre toute la réalité, ne se limitant pas aux peines intérieures. La sérénité et l'honnêteté de

1. Partis Pris, p. 98-99.

2. Ibid., p. 156.

3. "Shakespeare Chrétien", dans Rev. des Jeunes, 10 mars 1922, p. 603.

4. "Sur quelques préjugés en [...] art religieux", dans Rev. des Jeunes, 10 juin, 1922, p. 607.

vie lui aideront à l'équilibre de la transposition.

* * *
*

L'art essentiellement social parce que fonction de l'esprit, le devient ainsi doublement parce que fonction humaine. Et cette fonction humaine lui fait toucher nécessairement à tout ce qui regarde l'esprit et la vie: la foi, la philosophie et la morale. Et, par le fait même, nous sommes transportés au sein du chapitre suivant pour entrer de pleins pieds sur le terrain des relations de l'art avec tout ce qui peut lui être une source d'enrichissement, ou bien sous un autre aspect, une occasion de lutte: le vrai spéculatif et pratique.

* * * * *
* * *
*

CHAPITRE SIXIEME

LES RELATIONS DE L'ART

AVEC LES AUTRES HABITUS DE L'INTELLIGENCE

CHAPITRE SIXIEME

Les relations de l'art avec les autres habits de l'intelligence:

Ici, nous mettrons l'art en contact avec le vrai théologique et philosophique et avec le Bien moral; nous aurons ainsi replacé l'art dans son véritable contexte de vis, soulevant pour terminer l'angoissant problème du conflit de l'art et de la prudence.

§ 1. Relations art-philosophie:

L'art peut lier compagnie avec la philosophie sur bien des rapports et, à vrai dire, Henri Ghéon a trouvé moyen de nous les indiquer tous: il ne procède pas cependant avec la même verve pour chacun d'eux, comme nous le verrons.

Après avoir introduit la philosophie comme situant l'art à sa place dans la réalité, nous insisterons davantage, avec Ghéon, sur la philosophie comme critère d'objectivité dans l'activité artistique, surtout au sujet des Belles-Lettres.

1. L'art en tant qu'être :

L'art, étant un être, se case nécessairement dans le monde des êtres, dans la hiérarchie des êtres. Qui lui indiquera cette place si ce n'est une philosophie, une saine philosophie? Elle seule pourra établir une correcte hiérarchie des valeurs et placer l'art à son endroit: d'abord, parmi les êtres créés et, par conséquent, soumis au Créateur; puis, subordonné à la vie et non pas dirigeant lui-même la vie.

Là-dessus, monsieur Ghéon semble plus formel que jamais: la forte leçon de monsieur Jacques Maritain, la puissance de sa foi, en ont fait un convaincu... et puis, il a tant saisi l'emprise néfaste des philosophies individualistes et négatives d'un Kant, d'un Carlyle, d'un Nietzsche... sur l'art et la conception de l'art, n'ignorant pas également comment il s'avère difficile de redresser la voie: "Il sera peut-être plus facile de faire reconnaître à l'homme du commun et au législateur la nécessité d'en appeler à Dieu pour restaurer la cité, la famille, que de persuader l'artiste moderne de plier les droits de son art à une loi supérieure à l'art. Pour lui, l'art a remplacé Dieu, et nous sommes des sacrilèges¹". Il faut donc reconnaître le tort des artistes d'oublier l'échelle des valeurs: "Mais si haut placée que soit l'oeuvre d'art, et si privilégiée (en principe) artistes et hommes de lettres, il n'en reste pas moins que l'idolâtrie littéraire compte

1. Partis Pris, p. 223.

parmi les travers les plus ridicules de notre temps¹". Qui indiquera à l'art sa soumission à Dieu et ses devoirs envers le Créateur sinon une philosophie objective!

Il reviendra au rôle d'une saine philosophie de délimiter la force d'influence d'une intelligence artistique: "Je venais de lire, dans Théonas, le chapitre traitant de la liberté de l'intelligence et j'y avais appris qu'elle n'est pas libre du tout, ou seulement dans les limites de l'objet qu'elle veut saisir [...] ce qui est vrai pour la pensée l'est pour l'art et les lettres, émanation de la pensée²". En parlant, plus loin, "de cette philosophie largement humaine [...] qu'est la philosophie thomiste", Ghéon déclarera que la "notion théorique de l'art" telle qu'elle la propose est intraitable sur les principes³. Dans ces conférences au "Vieux-Colombier", il réaffirmera: "Ce que l'Ecole enseigne (Aristote, Saint Thomas) est irréfutable dans les conclusions d'ensemble⁴"; et fort de cette pensée, il pourra écrire ailleurs:

Le grand bienfait de la doctrine universelle que nous avons, sans aucun mérite, adoptée, c'est qu'en faisant sentir à notre intelligence, avec sa primauté, les limites au dedans desquelles elle peut jouer utilement —ou impunément— elle replace les artistes et spécialement les hommes de lettres dans un milieu vraiment humain. [...] Elle les réintègre dans le corps social

1. "Sur l'orgueil littéraire", dans Rev. des Jeunes, 10 nov, 1921, p. 368.

2. Partis Pris, p. 37.

3. Ibid., p. 164.

4. L'art du théâtre, p. 15-16.

(familial, national, universel). Elle ne leur permet plus d'oublier qu'ils en sont les membres. Elle leur rappelle les besoins inhérents à leur nature, les devoirs précis qui nous lient envers les autres et envers nous. Elle maintient à travers eux la circulation commune, sans laquelle ne saurait ni respirer, ni se nourrir pas plus un art qu'une société. Elle leur dit: vous êtes des hommes de métier qui travaillez parmi les autres et pour les autres. Leur art ainsi [...] prend mesure sur la réalité¹.

Quand on néglige de baser la réalité de l'art sur la Sagesse, on dévie:

Dans les cénacles littéraires où depuis trente ans, s'élabore la notion d'art tel qu'il sera demain, ou après-demain, ou jamais — car il y règne un véritable fanatisme "messianique", et on n'y saurait convenir d'aucun "messie", puisque, par principe, on l'attend — on en est encore au grand A. Encore et de plus en plus. Plus le temps passe, plus le but s'éloigne, plus l'objet se dérobe, et plus grandit la majuscule. [...] La progression est logique, prévue, on peut dire fatale².

Il faut donc, au nom de la civilisation, ouvrir les yeux sur tout et accepter avec humilité que les autres peuvent avoir pensé avant nous³.

Par ces textes, nous comprenons mieux Ghéon: cet artiste, profondément artiste, à cause de sa largeur de vue, sait reconnaître à la philosophie ce pouvoir de connaissance universelle par les causes, même dans la direction et la conception de l'art.

1. Partis Iris, préface, p. 12-13.

2. Ibid., p. [17].

3. Ibid., p. 87.

2. L'art en tant qu'art:

Cet aspect, toutefois, n'envisage ou n'intéresse l'art qu'en tant qu'être; nous allons maintenant tomber dans le domaine de l'art proprement dit. Quel est le mot de la philosophie, au point de vue de l'art en tant qu'art?

Nos instincts de philosophes nous auraient fait demander à Ghéon de traiter séparément les rapports de la philosophie avec le beau et ceux de la philosophie avec le sujet dans l'art. Insatisfaits sur ce point, mais par respect pour Ghéon, nous devons envelopper d'un seul coup d'oeil l'oeuvre d'art, la traiter comme tout "ad modum unius", quitte à tirer quelques conclusions pour nous satisfaire.

Ici, nous entrons dans le domaine des Belles-Lettres proprement dit. Nous émettrons d'abord un mot pour rappeler le lien nécessaire de l'art et de la pensée et son pourquoi, puis nous appuierons surtout sur le comment.

Nous avons déjà souligné la distribution des arts en ceux qui peuvent, sans se diminuer, se mettre au service d'une pensée — chacun à sa façon évidemment — et en d'autres qui doivent collaborer avec elle; cette fois nous sommes en plein art littéraire. En prenant les yeux de Ghéon, dans cette partie, nous verrons forcément "en catholiques" (nous ne disons pas "un art catholique"; Ghéon en applique les règles à tout art), nous aurons une conception catholique de l'art "tout court".

Laissons l'auteur lui-même nous conner sa position:

Notons aussi l'énorme différence entre l'art littéraire et tous les autres arts. Ceux-ci se servent d'objets qui, à la rigueur, se suffisent. L'art littéraire se sert de signes et ce qu'il dit n'est pas moins important que la façon dont il le dit. Un certain ordre dans les mots suppose un certain ordre dans les pensées. L'artiste ici découvre l'homme, l'homme qui pense. L'homme qui pense étant tenu d'exprimer une opinion, l'art pour l'art aussitôt lui devient impossible; voici le beau tenu de composer avec le vrai¹.

Et ailleurs, le même principe amènera des précisions intéressantes:

L'art littéraire — sans grand A — est l'art d'exprimer par des mots une pensée. Rien de plus, rien de moins. C'est en ce sens qu'on peut le dire utilitaire. On n'exprime pas une pensée sans le désir d'être entendu, ni même d'exercer une influence. Que le désir d'influencer "par la beauté", condition préalable et sine qua non, soit requis à la source de l'oeuvre d'art, la chose est de toute évidence. Mais dans l'oeuvre littéraire un autre désir s'y ajoute, s'y superpose et se fond avec lui, celui d'influencer "par la pensée", qui n'a pas moins d'importance et de nécessité. Consentez à cela — ou bien n'employez pas des mots. Ainsi, l'art dans les lettres ne commence pas, mais finit au point où commence l'indifférence. Loin qu'il s'agisse de se détacher de l'objet de pensée, en le sacrifiant à l'objet de beauté, il s'agit au contraire de l'épouser tout entier, si fortement, si justement, que la beauté de la forme naisse de l'étreinte et consacre l'intensité, la partialité et l'authenticité de la pensée même qui la soutient².

En faisant usage d'une matière, le rôle essentiel de l'art consiste à l'envelopper d'une forme de beauté. Encore le sempiternel problème de l'équilibre entre la forme et la matière! Il ne faut pas que le vrai

1. Partis Iris, p. 218.

2. Ibid., p. 23-24.

prime sur le beau certes; mais, que ce principe d'un autre côté, en vue d'empêcher le malheur, n'élimine pas le vrai des Belles-Lettres¹. Le libre jeu devient, par conséquent, une chimère? "Qu'on ne rentre donc, en littérature, une oeuvre d'art où ce libre jeu ne soit pas dirigé, réglé, limité, par l'opinion de l'écrivain sur les choses qu'il représente, si objectivement qu'il tienne à les représenter..."

On n'écrit pas pour ne rien dire, mais pour communiquer, je le répète, une pensée, un sentiment, un fait, en un mot une opinion; celle-ci sera vraie ou fausse, bonne ou mauvaise, édifiante ou immonde, mais cela sera, ou bien n'employez pas les mots; elle nourrira l'oeuvre d'art. Je ne vois pas comment une pensée catholique nuirait plus à la beauté de l'oeuvre, à sa rectitude esthétique, qu'une pensée nietzschéenne, kantienne, voltairienne ou bergsonnienne².

Alors, c'est entendu, le beau compose nécessairement avec le vrai dans l'art littéraire, parce qu'on y fait essentiellement usage de mots. Ce droit et ce devoir de communiquer une pensée, de conclure, lui appartient également pour une autre raison: il est fonction de l'esprit: "Je vous livre [...] un mot de Chesterton [...]; mais celui-ci est sérieux: 'Le cerveau est une machine à produire des conclusions; s'il ne peut arriver à conclure, c'est qu'il est rouillé.' Si donc l'art dépend du cerveau et non pas seulement des sens... Concluez vous-même³".

Après cette assertion, l'on connaît déjà la réponse de Ghéon à ceux qui se demandent si l'art est "un divertissement ou une école: Un

1. Partis Pris, p. 24-25.

2. Ibid., p. 219-220.

3. Ibid., p. 45.

divertissement? à mon avis, il doit l'être toujours. Et une école? le plus souvent possible. Le cas de La Fontaine nous prouve qu'il n'y a pas contradiction¹».

Si nous voulons pousser plus loin maintenant et nous demander comment l'artiste devra se servir de la pensée, il nous faudra d'abord poser le problème sûrement.

Rappelons-nous l'obligation pour l'artiste d'approfondir et de perfectionner son métier pour s'assurer la facilité, l'aisance et la vraie liberté dans son activité, en un mot pour être certain de son instrument; nous avons déjà souligné également le respect sacré dû à l'objet, comme un des éléments du métier d'art. Ce respect de l'objet, évidemment, en suppose une connaissance sûre; une conclusion s'impose de soi: au sujet de la liberté et de la facilité de l'artiste, il faudra l'entendre non seulement à propos de l'objet de beauté, mais aussi de l'objet de pensée.

Alors se formule la difficulté: cette liberté vis-à-vis l'objet, comment l'atteindre? Sur quel terrain l'art rencontrera-t-il la plus grande liberté? dans la certitude ou dans l'inquiétude? et ce terrain se trouvera-t-il dans une pensée objective ou une pensée subjective? Voilà notre problème posé! Nous consacrerons la dernière partie de ce paragraphe à le résoudre.

1. Partis Pris, p. 34.

Faudra-t-il insister sur les conditions d'une vraie liberté? "Mais trouve-t-on la liberté ailleurs que dans la certitude?"¹ La certitude, au grand siècle, a sauvé un La Fontaine², elle libère encore tout artiste chrétien; tandis que l'inquiétude d'une foi douteuse et sensible a perdu le romantisme³. Il nous semble pouvoir tout résumer par cet extrait de la préface des Partis Pris:

... ce que je tiens surtout à noter, c'est la concordance à peu près constante que j'ai cru rencontrer entre les leçons du "thomisme" et les leçons du "classicisme". Faut-il s'en étonner? Les unes et les autres sont de réalité et de raison. Si celles-là débordent celles-ci et les dépassent, en rejoignant le plan surnaturel — sur le plan naturel, elles les doublent et les justifient. Le romantisme eut le grand tort de ne pas s'appuyer sur la notion de l'Être, commune au thomisme dans la théorie et au classicisme dans la pratique. Aussi ne suivons-nous pas ses leçons.] Je ne plaide pas pour un art fermé et contraint, mais pour un art libre et ouvert. Nulle part on ne danse aussi bien que sur un sol égal et ferme, sur lequel on sait où poser ses pas. Ou, pour présenter autrement la chose, la certitude n'empêche pas le jeu; au contraire, elle le permet⁴.

De là, nous possédons un premier principe: "la liberté réside dans la certitude", et même nous avons ébauché: "ce terrain de certitude s'appuie sur une philosophie de l'Être, une pensée objective". "Le moi trouble, le non-moi rassure"⁵. Les lignes suivantes se proposent d'établir davantage ces données fondamentales.

Parce qu'une des premières lois de l'art consiste dans le respect de l'objet, il en faudra une connaissance approfondie; à cause des né-

-
1. "M. Roger du Gard et le roman", dans Vie Int., no 2, n. 355.
 2. Partis Pris, p. 34.
 3. Ibid., p. 60-61-62.
 4. Ibid., p. 14.
 5. Promenades, p. 156.

gligences sur ce point capital, quand "la scolastique n'a plus de prise sur un art de plus en plus soucieux de mondanité¹", quand "la loi de son goût" est imposée², l'art se voit bientôt conduit "à une progressive déchéance³". Voilà diagnostiquée la maladie du dernier siècle; plus de guide, plus de philosophie de l'objet et par conséquent négation de l'objet, déviation, et négation de l'art⁴.

Un texte très fort et très ironique à la fois, signifie bien cet individualisme et cette marche de l'art sans direction:

Le stupide XIXe siècle; stupide; il ne s'agit que de l'esprit. Un beau troupeau de vaches sur une voie de chemin de fer ou devant une automobile, sourd aux appels, aux cris, fonçant contre l'obstacle, tout stupide qu'il soit n'en est pas moins un beau troupeau. Le tout est de s'entendre sur ce dont on le félicite: son lustre ou son intelligence⁵.

Péché contre l'intelligence payé par un gauchissement subjectif des plus malencontreux! "Comme je l'ai montré déjà, les hommes libérés d'un au-delà précis, durant se reconstruire un ciel et plonger passionnément aux espaces vagues [...] Si notre raison se reprend, elle saura tout remettre en place sans se priver d'aucun concours⁶".

A une objection comme celle-ci: "Croit-il (Ghéon) que ce qu'il appelle 'l'appétit vers le divin' non contenté entraîne fatalement le

1. Promenades, p. 457.

2. Partis Pris, p. 18.

3. Ibid., p. 18.

4. Ibid., p. 108-109.

5. "Le stupide XIXe siècle", dans Rev. des Jeunes, 10 août 1922, p. 360.

6. Partis Pris, p. 70-71.

doute sur l'objet et sur l'art d'écrire?", il sait répondre: "Je n'en disconviens pas. [...] Parlant en général, sans m'arrêter aux cas d'espèces, je signalais simplement une des raisons qui, à mon sens, ont fait dérailler le lyrisme et, troublant la pensée, tendent à jeter le trouble dans les mots¹". Certainement, l'on peut "se nourrir au lait, mais il arrive qu'on s'en lasse..." et "la norme veut que tôt ou tard on en revienne à la solide pièce de boeuf. En poésie comme en toute littérature, la pièce de boeuf, c'est le discours, autrement dit la prise des mots sur l'objet²". Le discours, celui qui met le contact avec l'être, avec l'objet, voilà où il faut s'adresser. Une philosophie de l'être s'avère donc nécessaire.

L'objecteur d'il y a un instant accuse maintenant Ghéon de ne pas pousser le problème "jusque dans ses sources transcendantes" et de se contenter "d'une affirmation rapide qui élude avec raison le problème". La réponse arrive, claire et précise:

Non, je n'élude pas le problème; je me réfère à une philosophie classée, le "thomisme" que je n'ai pas à exposer. Thomisme ou non, c'est l'objectivité que je considère comme exigible. [...] Et il est vrai que sur la terre, bien des hommes rétablissent dans la pratique ce qu'ils ont aboli en théorie. On peut nier l'existence du pain; il faut manger. Mais puisqu'il faut manger, il est plus logique et plus sûr de ne pas douter de son existence³.

1. Partis Pris, p. 213.

2. Ibid., p. 110.

3. Ibid., p. 212-213.

Laisant de côté de nombreux textes parallèles, nous en élisons un qui nous indiquera comment une philosophie de l'être non seulement nous fournit un objet, mais encore assure les moyens de le respecter: l'établissement de la hiérarchie des valeurs, la protection contre l'analyse dans l'art qui, au lieu de composer, amène "une disséction qui conduit au néant";

Il ne suffit donc pas de se dire analyste, ni même de l'être pour rentrer dans la droite ligne: le culte mal compris de l'objet tue donc l'objet? Qui posera une juste limite dans l'occasion à l'exercice juste de nos facultés critiques? Ce qu'il faudrait, c'est que l'on nous rendît le regard simple du "classique" qui aborde les choses avec assurance et humilité; qui ne s'en laisse pas, mais qui ne s'en fait pas accroire; qui voit immédiatement l'essentiel, mais s'il le quitte, ne craindra pas d'y revenir par un détour; qui entre volontiers dans le détail, mais ne lâche jamais le principal pour l'accessoire.

Quel est le principal? Quel est l'essentiel? Y a-t-il une essence? Y a-t-il un principe? L'objectent nos contradicteurs. J'étais en train de me demander justement si, sans une philosophie de l'être, le classique peut exister¹.

Ainsi "l'art classique ne décompose que pour recomposer²"; le respect de l'objet doit donc s'entendre correctement; non cette "adhérence" formaliste "aux moindres accidents de sa surface et de sa profondeur; mais le discernement entre ce qui est en lui le principal et ce qui est le secondaire³". La soumission à l'objet rejette par conséquent cette analyse à l'infini, et exige de l'artiste beaucoup d'équilibre dans son activité⁴.

1. Partis Pris, p. 182-183.

2. Ibid., p. 180.

3. Ibid.

4. Ibid., p. 178-179.

Mais, entendons-nous bien, "le respect de l'objet n'implique pas nécessairement la démission totale du 'sujet', comme d'aucuns ont pu le croire; c'est du reste une hypocrisie, car le 'sujet' ne se dément jamais complètement¹", car, enfin, il faut au moins une note personnelle dans l'oeuvre, une caractéristique de l'auteur. Et aussi, pourquoi éliminer d'une philosophie de l'être l'étude du "moi" pris comme objet? Oui, ceux-là mêmes sortent de leur moi. Quand ils l'appréhendent et le modèlent, c'est encore comme un 'objet', extérieur à eux, qu'il est permis de définir²".

Par quelques exemples maintenant, nous illustrerons cette pensée et en même temps, nous verrons les apports d'une philosophie objective à l'activité artistique.

Ghêon, au sujet de La Fontaine, soulignera comment il ne craint pas de sortir de son "pur plaisir" pour être "à sa manière— utile: La certitude [nous soulignons] qu'on a, au grand siècle, d'une hiérarchie des facultés, de l'infériorité de tout ce qui regarde les sens, de la supériorité de tout ce qui concerne l'esprit, du devoir de perfectionnement 'humaniste' sauvera La Fontaine de son égoïste stérilité³". Et voici, dans le même sens, mais plus fortement —il enveloppe, avec la philosophie, la foi et la morale— un extrait un peu plus long:

La Fontaine, ni Molière ne sont des écrivains essentiellement religieux et loin de là... Mais tous tant qu'ils sont, ceux-là et les autres, "entés" sur l'arbre

1. "M. Roger du Gard et le roman", dans Vie Int., no 2, p. 352.
 2. Partis Pris, p. 112.
 3. Ibid., p. 34-35.

catholique, n'ont porté tous leurs fruits, n'ont pu mûrir dans le calme, dans la sérénité, que parce qu'ils les sentaient bien solidement accrochés au bois... Ils vivaient dans une certitude, proprement catholique, sur les valeurs intellectuelles et morales que leurs oeuvres mettaient en jeu. L'évidence était pour eux l'évidence; l'expérience, l'expérience, selon les lois de la raison; l'amour, l'amour, selon l'usage d'une antique culture de moeurs; enfin le péché était le péché selon l'enseignement de l'Eglise. [...] Le pli religieux était trop marqué, trop profond pour s'effacer dans le doute ou la défaillance. Leurs certitudes morales s'appuyaient même à leur insu, sur une certitude "spirituelle" ancestrale, qui les avait édifiés et modelés. Ces admirables créateurs de beauté et de vérité ne se montrèrent si tranquillement, si humblement et si terrestrement classiques, que parce qu'ils portaient en eux, même inconsciente, la non-inquiétude de Dieu. Oui, le Messie était venu et ils n'avaient pas à l'attendre¹.

Faudrait-il, en passant, noter un point ou l'autre des relations de la musique avec la pensée? Prenons garde de prêter à la musique le devoir d'exprimer une idée; elle le peut mais, n'oublions pas, elle ne le peut que musicalement. Chéon nous donnera un exemple de composition musicale qui veut dire "ce qui est, est": L'accord majeur est à la base, cela suffit². Mais il reste quand même qu'une musique 'objective' seule peut se dire musique classique. Une musique objective, "celle qui touche aux racines de l'être"³.

Si l'on se rappelle cependant comment Mozart, en frais de connaissance, se limitait à sa musique, l'on se demande bien où il a pu puiser cette riche matière... "Humainement ce qui le sauve, ce qui le garde,

1. *Partis Iris*, p. 62-63.

2. *Promenades*, p. 230.

3. *Ibid.*, p. 305.

c'est son anti-intellectualisme; si l'on veut, sa légèreté. [La foi lui suffit...] Il ne s'intéressait vraiment qu'à ce que la musique peut traduire, aidée au besoin par les mots: la force et la douceur des sentiments humains, la mobilité du monde et des êtres, leur beauté et leur harmonie, enfin la louange de Dieu¹. On croit, on pense autour de lui; chez son père, sa soeur, ses amis, la foi est forte; lui, il croit, ça lui suffit.

En conclusion de ce paragraphe, nous allons disséquer un texte de Ghéon sur ce qu'il appelle "la thèse catholique" de l'art. Par là, nous toucherons particulièrement au problème du beau.

L'idée générale, en premier lieu: une oeuvre ne sera pas belle si elle n'est pas vraie! Et le reste, pour appuyer cette assertion: le beau étant l'ordre selon Dieu et l'ordre selon Dieu, le vrai, l'artiste a le devoir de rétablir des valeurs vraies telles que la philosophie et la foi peuvent les fournir. Voici maintenant quelques extraits de ce long texte:

Se conformer au beau, c'est donc se conformer à Dieu, par suite au VRAI et au BIEN qui sont unis au beau en Dieu. [...] Il ne s'agit de rien de moins, pour l'artiste que de capter un pur rayon de la Divinité. Dans le regret du paradis perdu où Dieu créa Adam à son image, dans l'espoir du paradis retrouvé où vivront nos "corps glorieux", l'art humain rejoindra la beauté créée, telle qu'elle fut avant que le péché en eût diminué l'éclat. Il rejoindra plus haut encore la beauté incréée qui est Dieu même.

1. Promenades, p. 76 et 78.

Elle [l'Eglise] dit à l'artiste: "Le monde est ton domaine, prends!" [...] Mais elle ajoute: "Dans l'ordre voulu de Dieu". "Si tu donnes le pas dans tes ouvrages à ce qui est des sens sur ce qui est de l'esprit; si tu peins le péché et ne le nommes pas péché; si [...], tu seras dans ton tort, en tant que chrétien, et en tant qu'artiste. Car tu auras sacrifié le plus au moins, l'être au non-être; tu auras peint les choses à l'envers. Ta peinture ne sera pas vraie, et, par suite, ne sera pas bonne. J'ajoute qu'elle ne sera pas belle. Car la beauté, c'est l'ordre selon Dieu" [...]

Donc rétablir des valeurs vraies, voilà le minimum à exiger d'un art chrétien. Il aura le respect de la création. Il évitera le sensualisme qui réduit l'homme à l'état d'animal. Il replacera toutes choses dans leur exacte hiérarchie. Il sous-entendra Dieu, même s'il tait son nom. [...] Il exprimera implicitement l'ordre catholique du monde et il y pliera son public¹.

Rétablir des valeurs vraies, respecter la gradation des êtres, se soumettre à l'objet, voilà une obligation grave de l'artiste et voilà ce en quoi une saine philosophie pourra porter secours.

La philosophie toutefois ne contrôle pas toutes les sources de vérité. Nous n'avons pu au cours de ce paragraphe éviter de le souligner; il y a encore plus profond que la philosophie, il y a la vérité surnaturelle dont la foi remplit nos intelligences. Si l'art est tenu de puiser dans toute la réalité, ne lui faudra-t-il pas faire compte à la surnature? En quoi donc l'art peut-il espérer de la foi?

§ 2. Relations art-foi:

En nous mettant en possession d'une réalité introuvable par l'in-

1. Partis Fris, p. 224-225, 227-228.

telligence seule, la foi dictant encore plus profondément "l'ordre selon Dieu" va établir des relations avec l'art un peu du genre de celles de la philosophie, mais, cette fois, en renchérissant. Ainsi, nous pourrions parler de la foi comme guide de l'art en tant qu'être; mais nous appuierons principalement sur la foi, terrain de certitude sans égal pour l'activité artistique.

La foi, tout comme la philosophie, se fait un honneur de respecter l'ordination des choses; et elle le peut d'autant plus facilement qu'elle les juge de plus haut encore. Où donc la foi place-t-elle l'art dans le monde des êtres? L'art a un devoir de beauté et déjà, dans ce sens, il participe à la divinité, à la Beauté même. Toutefois, "l'art étant de Dieu, n'est pas Dieu:

Il se subordonne à Dieu, sous peine de le méconnaître. Il ne trouvera Dieu, il n'imitera Dieu, il n'atteindra le beau qui est en Dieu, qu'en faisant acte de soumission à Dieu, et en le reconnaissant comme tel, Maître du monde, Maître du beau, Maître de l'art. [...] Le jour où l'artiste ou bien l'homme de lettres prendrait conscience de sa dépendance [...], loin de perdre à cette humiliation devant le Maître de toutes choses, il ne pourrait que gagner, au contraire, et en honneur et en valeur. Il ne serait plus Dieu, et traiterait son art avec d'autant plus de respect, de soin, d'amour, de conscience qu'il le saurait reflet de Dieu, espoir de Dieu, image plus ou moins approchée de l'éternelle beauté de Dieu. [...] Revenant aux principes d'une esthétique catholique, je demande en quoi ils peuvent choquer un artiste qui serait chrétien fidèle. Comme on voit, ils respectent l'art. [...] Ils le font aussi libre qu'il est possible à une chose d'être libre. [...] Mais je le répète, étant de Dieu, ils le soumettent à Dieu, donc à l'Église — et aussi bien, étant dans l'homme, à tous les devoirs de l'homme en tant qu'homme, envers Dieu, rien n'autorise à en décharger l'artiste. Il doit les reconnaître ou il cesse d'être chrétien¹.

1. Partis Pris, p. 225-226.

Cette loi semble dure à l'art, elle semble lui enlever toute sa liberté; et pourtant, la liberté vraie ne réside-t-elle pas dans la certitude!

Maintenant, nous pouvons ajouter: y a-t-il plus grande certitude que dans la foi! là, en effet, une seule conception, une "même conception du monde, naturel et surnaturel, de l'homme et de ses devoirs, de l'âme et de son destin, du dogme, des préceptes, de la réalité de Dieu fait homme, du Père et de l'Esprit¹". Et quelle liberté le chrétien, le croyant y exercera, non seulement à cause de la certitude, mais à cause de l'étendue infinie du terrain²".

Nous rappelant les devoirs de l'art littéraire envers la réalité totale, connue sous la lumière et de la raison et de la foi, même si l'on sait "que le grand reproche qui est fait aux littérateurs catholiques dans l'exercice de leur art, c'est de fausser le beau au nom du vrai, c'est de soumettre la liberté de la création à une pensée étrangère, fournie par la théologie et par la révélation³", pour l'écrivain catholique, les "barricades" dressées entre la foi et l'art ressortissent du domaine des imaginations. "Une esthétique proprement catholique, celle d'un homme qui a la foi et qui prétend exprimer et magnifier les vérités de sa foi dans son art est donc parfaitement légitime. Si on prétend que le dogme la fausse, je dis que toute opinion la faussera

1. L'art du théâtre, p. 187.

2. Partis, Paris, p. 135-136.

3. Ibid., p. 194.

[...] On n'en sortira pas¹."

Et si l'on néglige la foi, la vérité surnaturelle et suprême, l'on tombe dans les pires erreurs esthétiques. La preuve provenant de l'histoire, saute aux "yeux d'un catholique"; "Il est évident —ou il devait l'être— que le XIXe siècle, s'il a péché contre l'intelligence, a également péché contre la foi²".

Après la Révolution, la faim de Dieu, exaspérée par un long jeûne, cherche en vain la parole, que dis-je, le corps et le sang qui ont nourri tant de siècles chrétiens. On a fait place nette. Dieu n'est plus dans l'Eglise. Il est partout et nulle part. Il est la déesse Raison [...] Comme la faim redouble, les poètes plongent dans le gouffre, non guidés comme les mystiques par la voix de la grâce, leur main dans la main de l'Eglise. [...] L'homme n'est plus à sa place dans la création, sous une loi de modestie, de solidarité, de dépendance. Plus de communion des saints, mais plus de communion entre les hommes. Plus de hiérarchie [l'inquiétude règne, on attend le Messie...] ... voilà ce qui s'établit, ce qui règne dans des coeurs et dans des esprits autrefois ordonnés, lucides et qui ne quittaient l'ordre que pour y rentrer malgré eux. [...] L'art a perdu sa paix, comme le monde. Romantisme égale messianisme: faim de Dieu, absence de Dieu. Bien sûr, il eut d'autres raisons. Celle-ci est la principale³.

Le mal se manifeste de la même façon dans les arts plastiques si l'artiste fait fi de sa foi:

Il n'en reste pas moins, pour nous en tenir aux arts plastiques, que dans l'ensemble —tout cas d'espèce mis à part— il est tel style, tel système de formes, involontaire ou concerté d'une convenance plus exacte, plus serrée, quant à l'expression de la foi; qu'à dater de la Renaissance, en raison d'une plus libre,

1. Partis Pris, p. 220.
 2. "Le stupide XIXe siècle", dans Rev. des Jeunes, 10 août 1922, p. 361.
 3. Partis Pris, p. 64-66.

d'une complète maîtrise, le peintre religieux, comme le peintre du siècle, tendra de plus en plus à mettre en avant ses moyens, à faire montre de son génie, — et ce qu'il a gagné dans l'ordre du métier, il risque de le perdre dans l'ordre de la vérité profonde; le sujet fait tort à l'objet¹.

Quand on refuse à la foi son rôle de guide, non seulement dans l'usage de la matière, de la réalité, mais dans l'art comme créature soumise à Dieu, jusqu'où peut aller l'idolâtrie? Telle la mort de Marcel Proust: "On rapporte que le dernier geste du romancier fut pour demander une feuille sur laquelle il put retoucher la mort d'un de ses héros d'après la sienne. Et il le fit. Geste admirable dans les temps païens — profondément inhumain dans le nôtre. Quel? le souci de son oeuvre, et rien de plus?²" Quand les hommes ne voient pas plus loin que la vie terrestre, leur art se ferme, se concentre sur leur égoïsme, et pourtant, "rien de moins chrétien, rien de moins catholique³!"

Voilà le diagnostic du mal: manque de foi chez l'artiste! Comment donc sauver l'art, quel remède apporter? "Je reconnais qu'en aucun temps il ne fut plus nécessaire qu'aujourd'hui de constituer des flots solides de pensée, d'art, de sagesse, —j'ajouterai de foi— pour résister au flot montant de la barbarie⁴". L'histoire également nous parle:

Une lueur inattentue dans une chaîne d'arguments et de faits solidement liés, une lueur spirituelle furtive dans un discours réglé, telle fut longtemps la poésie.

1. "Sur quelques préjugés en matière d'art religieux", dans Rev. des Jeunes, 10 juin 1922, p. 606-607.

2. "Un hommage à Proust", dans Rev. des Jeunes, 10 mars 1923, p. 597.

3. Partis Pris, p. 20.

4. Ibid., p. 19.

Elle évoquait d'autant mieux le mystère qu'elle s'y référait plus rarement. [...] Car on était bon réaliste en ce temps-là, comme on était bon catholique — et c'est tout un. Issu de ce à dire qu'en notre temps, le catholicisme aurait quelque part dans le rétablissement tant souhaité et sans doute prochain des grandes valeurs esthétiques classiques? Je n'en doute pas. ¹ Au, le mal est métaphysique, théologique, religieux¹.

La foi seule pourra préserver l'art de sa destruction totale par le manque de matière spirituelle². Et ainsi, l'artiste catholique, servant le beau en esprit de foi, se rendra utile à sa foi par son art. Loin de s'abaisser, au contraire, il construira, il édifiera: "Edifior, c'est construire, mettre en ordre des matériaux suivant des lois hardies et sûres; fonder sur la terre, porter vers le ciel. Edifier l'homme est déjà grand; édifier le chrétien dans l'homme, une chose plus grande encore³". "Nous est-il défendu de collaborer à notre salut et à celui des autres par notre art?⁴"

Mais, "est-ce à dire que l'écrivain ou l'artiste catholique qui exprimera le divin par la beauté propre à son art, sera tenu de rendre à Dieu nonnément ses hommages? [...], l'Eglise n'a pas cette intention excessive⁵". Il a le devoir de respecter, d'exprimer "implicitement l'ordre catholique du monde⁶".

Mais c'est un minimum, je l'ai dit, exigible seulement d'un art qui traite des sujets profanes. Ce sera nous pas de proclamer la légitimité et la supériorité d'un art expressément religieux. L'art a le droit de tourner Dieu. A un certain degré de splendeur, de noblesse, il

1. Partis Iris, p. 112.

2. Ibid., p. 230-231.

3. Ibid., notes, p. 56.

4. Anthologie des pièces modernes. réface, p. vi.

5. Partis Iris, p. 226-227.

6. Partis Iris, p. 228.

en a le devoir. Il peut, il doit, dans sa forme suprême, être comme un public hommage rendu à la Divinité. Quoi? les dieux des païens ont été célébrés par les plus grands poètes [...], et nous qui adorons et servons le vrai Dieu, nous lui refuserions le même hommage? (...) Et je parle ici de l'art littéraire. Car, dans les arts plastiques, la place ne lui est pas contestée. La nécessité du culte fait loi...¹

Il faudrait un changement! Que l'artiste n'ait plus peur de nuire dans la tradition chrétienne, celle qui a fait la France, dans le dogme catholique, dans la liturgie profonde, dans la vie des saints, qu'il ne craigne plus de servir Dieu par son art, de servir les saints, la foi, la religion, l'Eglise... la Sainte Vierge². Ghéon avait à coeur le service du Roi des rois par son art, et il aurait désiré le même enthousiasme pour tous les artistes.

C'est un état de l'esprit et du coeur qu'il s'agit de créer dans notre peuple par les prestiges d'un art proprement chrétien. Le jour où un Dante français nous pourrait proposer une Divine Comédie, la France ne serait pas loin d'avoir recouvré sa foi. Tel est l'appel que j'adresse aujourd'hui aux artistes chrétiens, mes frères. Ils ont la charge du moral de la nation. Les Droits de Dieu sont méconnus partout. Qu'ils les affirment. Leur voix est puissante; on les entendra. LES LETTRES ET LES ARTS DEPENDENT SOUVERAINEMENT DE DIEU ET DE NOTRE-SEIGNEUR JESUS-CHRIST DANS LEUR BEAUTE, DANS LEUR ESSENCE. C'EST TRAVAILLER ENCORE POUR L'ART QUE DE TRAVAILLER, PAR LUI, A LA GLOIRE DE DIEU ET DE SON DIVIN FILS³.

Impossible de trouver texte plus clair pour servir de conclusion à un paragraphe sur les relations art-foi; et de plus, il nous révèle la foi profonde et la charité ardente d'un artiste chrétien avide de mettre son art en accord avec sa foi.

1. Partis Pris, p. 228-229.

2. Anthologie des pièces modernes!..., préface, p. viii.

3. Partis Pris, p. 231.

§ 3. Les relations art-morale:

Nous n'avons pu nous empêcher de faire allusion à la morale en parlant de la philosophie et de la foi (elle en fait partie intégrante et Chéon a souvent traité le tout en un "bloc"), mais il nous a semblé bon quand même de lui réserver un paragraphe spécial, surtout pour satisfaire nos intelligences de philosophes, avides de distinctions entre le vrai spéculatif et le vrai pratique. Nous allons reposer ici le problème des relations de l'art et de la morale, avant d'essayer une solution.

Le choc de ces deux forces humaines se produit à l'occasion d'une double rencontre: d'une part, l'art et l'homme, dont les actes délibérés sont essentiellement moraux; d'autre part, l'art et la matière, la réalité envers laquelle il doit son respect profond. Voyons plutôt comment Chéon lui-même pose le problème sous ces deux aspects.

Après affirmation que l'artiste "sera père, époux, citoyen, et, s'il a la foi, chrétien dans son art", il énonce la question:

Mais qu'est-ce à dire? Si l'artiste doit tenir compte de l'homme qu'il est, de ses passions, de ses opinions, de l'idée qu'il se fait de la vérité, de la justice, de la justesse, il n'est plus libre. La rectitude de son action va être à chaque instant faussée et par le mal et par le bien, dans le sens de la vérité ou de l'erreur. [...]. La morale ou l'immoralisme vont déborder sur le pur royaume du beau¹.

Et plus complètement ailleurs, il envisage la question en développant davantage ce conflit, résultat de l'union de l'homme avec l'art:

1. Partis Pris, p. 217.

L'art littéraire qui n'use pas d'une manière indifférente de sons, de couleurs, ou de marbre, mais de mots pleins de sens humain, de vrai et de faux, de mal et de bien, de pensée humaine, de portée humaine... Quoi qu'en ait le littérateur, il ne saurait abdiquer son humanité fondeuse. D'où trois positions, trois tendances possibles, ou, plus exactement, une position centrale et deux tendances excentriques: 1^o la position de l'objectivité absolue, exigeant la peinture désintéressée de l'objet; 2^o la tendance vers le plus haut; idéalisme, spiritualisme ou tout simplement, moralisme; 3^o l'inclination vers le plus bas; sensualisme, matérialisme. La position centrale, humainement parlant, est presque impossible à tenir, sinon pour l'homme de science. L'art n'est pas une science. [...] Il faut dans le cœur de l'artiste à tout le moins un grain d'amour. Il va donc incliner dans une certaine mesure vers ceci ou cela, vers la matière ou vers l'esprit [...] Dès qu'il veut créer, l'art affirme. Et l'on n'affirme pas le blanc et le noir à la fois, sinon en tant que blanc, en tant que noir; c'est-à-dire en jugeant, en sortant de l'indifférence. De là à louer l'un et à réprouver l'autre, ou inversement, il n'y a qu'un pas. Le tout est de savoir jusqu'où peut aller cette complaisance¹.

Et ceci nous amène au deuxième aspect du problème: les relations de la morale à l'art par l'intermédiaire de la réalité transposée. Comment un artiste authentique, respectant son art, peut-il s'abaisser à l'immoralité? "A supposer cette chose improbable, impossible: qu'il pût être un artiste, il est permis de croire qu'en réglant son effort sur la seule perfection [il n'eut pas descendu si bas...] Pas si bas? Mais jusqu'où? voilà toute la question²".

Ainsi, l'art s'étendant sur un plan étranger à sa nature d'art à cause 1^o de l'influence de l'homme, et 2^o de la force de la réalité

1. Partis Pris, p. 157-159.

2. Ibid., p. 156.

déployée, devra pousser à droite ou à gauche :

A droite, ce gauchissement ne présente pas, semble-t-il, d'inconvénients trop fâcheux, si on en croit les réussites des vieux âges. Sans parler de la traédie qui tient au culte, [...] il est tels autres genres qui supposent précisément l'intervention active, combative, moralisante, de l'homme dans l'artiste; [...] Cette édification, le genre même l'exige et, par conséquent, l'art. Quel plus pur artiste que La Fontaine? Mais tandis que ceux-ci feront du prosélytisme moral, social, religieux, ceux-là, à l'autre, réclameront le droit, au nom de la liberté de penser, de faire du prosélytisme immoral. [...] Qui dira: halte-là? [...] Dans la conscience de l'artiste, s'il en a une, éclate le fameux conflit entre l'Art et la Prudence¹.

Comment Ghéon répondra-t-il à une telle question? Attribuera-t-il à l'art seul le pouvoir de donner la solution, d'empêcher la peinture du mal, de relever l'indifférence morale?

L'art le souffrira-t-il? Il existe quelques chefs-d'oeuvre libertins; pas de bien grands chefs-d'oeuvre, mais chefs-d'oeuvre quand même. Il suffit, hélas! qu'il en ait un, que l'art en ait permis et réussi un seul, pour qu'il doive avouer son impuissance².

L'art se manifeste donc impuissant, seul. "Non, la théorie de l'art, telle que nous la propose cette philosophie largement humaine, intraitable sur les principes, judicieuse dans leur application, qu'est la philosophie thomiste, ne permet pas de préciser le point limite au delà duquel un écrivain sensualiste renonce à la dignité de son art et lui fait tort³". La vraie solution se dégage assez bien, il nous semble, non seulement de ces dernières paroles, mais de tout le contenu du cha-

1. Partis Pris, p. 160-161.

2. Ibid., p. 160-161.

3. Ibid., p. 164.

pitre; il faudra s'en remettre à un pouvoir extérieur, à une saine philosophie morale, à une théologie morale, à la foi, à l'Eglise: ce seront les guides.

L'histoire nous enseigne les résultats de l'abandon de l'art à lui-même et de son refus, au nom de la liberté, d'une sage direction:

Le jour où Jean-Jacques Rousseau, cet abominable sincère, osa peindre publiquement ce qui, dans une société policée, ne peut être rendu public, la sensualité pure [...] réclama et obtint ses premières franchises. [...] Le goût immodéré de l'image, bientôt de la sensation, enfin de la sensualité, aux dépens des plus hautes facultés de l'homme, voilà la tare principale du "stupide XIXe siècle" — que le XXe en ceci continue... mais peut-être déjà a-t-il touché le fond. Le remède serait donc traditionnel et classique?¹.

Et en outre, "il est spécifiquement catholique²". Nous voici donc rendus à une solution unique pour les deux aspects du problème. Qui, la position du catholique se révèle idéale pour résoudre par le dedans la moralité de l'art, et en tant que fonction humaine, et en tant qu'au service d'une matière non indifférente: "la position est si avantageuse que je n'imagine aucun artiste véritable qui refuse de nous l'envier³".

C'est un grand risque de tenir compte de l'homme et de ses tendances; Chéon n'en disconvient pas, mais "il faudra courir le risque sous peine d'inhumanité"...

Le goût seul, un sens exquis de la mesure pareront au danger, si on laisse Dieu de côté. Mais, si on croit en Dieu, si le beau auquel on aspire et dont on s'efforce

1. Partis Pris, p. 163-164.

2. Ibid.

3. Ibid., p. 164-166.

d'évoquer l'ombre dans d'imparfaites productions, se confond avec le vrai et avec le bien, toutes choses deviennent aisées. Or Dieu est à la fois le vrai, le beau, le bien. Oui, l'art est menacé de défaillance et d'altération sitôt qu'il se soumet à des considérations étrangères, morales, sociales ou autres, d'un ordre purement humain. Mais il ne vaudra rien à se soumettre à ce qui passe l'homme, ce qui est plus grand que lui, à Dieu. Ainsi un artiste chrétien, loin de se diminuer en humiliant son art devant la foi, trouvera dans cette humiliation les conditions idéales, inespérées d'une rectitude parfaite de l'art, en l'harmonie de toutes ses facultés supérieures: il ne se demande plus si ce qu'il écrit est moral et vrai, si la moralité ou la vérité vont faire tort à la beauté; le beau qu'il poursuit étant selon Dieu sera nécessairement moral et vrai. Il suffira que l'artiste chrétien ait souci du beau, pour qu'il demeure dans la ligne du vrai et du bien. Lui seul peut-être a le moyen de ne plus songer qu'à son art¹.

Pourquoi cette situation s'avère-t-elle si avantageuse. Parce qu'elle guide l'artiste dans son activité en lui faisant respecter, sous l'influence d'une connaissance fondamentale de l'être, la réalité transposée; elle fait appeler chaque chose par son nom². Le plan de travail du catholique a pour lui "1° de coïncider avec le bon sens; 2° de permettre au lecteur de s'y reconnaître; 3° de tenir compte de toutes choses; enfin 4° d'assurer à notre art sa liberté et sa droiture³".

1. Partis Pris, p. 217-218.

2. Ibid., p. 166-169.

3. Ibid., p. 169-170. Deux objections trouvent ici leur formule et leur réponse: 1° "Ce n'est pas malin [...]; la morale intervient avant d'écrire au lieu d'arriver après... — Et quand ce serait: l'avantage est immense. Rien par la suite ne fera dévier notre ligne... plus d'obstacles." (p.170) 2° Vous pourrez tout peindre sauf la volubilité — La réponse est aisée, nous peindrons la sensualité dans la mesure où elle mérite d'être peinte. Nous la remettrons à sa place [...]. Vous prétendez qu'elle n'est pas le plus intéressant, ni le plus important dans l'homme. [...] Le plus aveuglement passionné des loups, en aucun cas, n'est réductible à l'animal, et l'y réduire, selon nous, c'est manquer à la vérité objective." (p. 171).

Le catholicisme avec sa saine philosophie ramène à l'ordre, donne une solution de certitude et par conséquent de liberté pour l'artiste¹. Le catholicisme ramène au classicisme, si intimement lié à l'ordre catholique²:

L'honneur de nos auteurs classiques consistait [...] à n'admettre la sensualité dans leurs ouvrages qu'une fois passée par l'esprit. Avant tout, ils s'efforçaient de la maintenir à sa place qui, en aucun cas, n'est la première, ni dans l'homme, ni dans l'art. Loin s'appauvrir ainsi leur notion du monde, par la vertu d'une traditionnelle hiérarchie où ils faisaient rentrer nos devoirs et nos passions, ils avaient su lui conférer son maximum de plénitude, partant de vérité, de dignité et de beauté³.

* * *

*

Et la conclusion, la voici avec Chéron:

Tradition alors? Toute la tradition — qui nous propose une hiérarchie de valeurs fixe, éprouvée, universelle, et qui condamne le primat des sens. Que si nous retournons le problème, si nous considérons le danger au posé d'une esthétique qui inclinera l'art littéraire vers le bien au dépens du beau, la position de l'écrivain catholique n'est pas moins forte. Que risque-t-il? Sa son Dieu, le vrai, le bien et le beau se concentrent. Quand il vise le souverain Bien, il vise du même coup la souveraine Vérité et la souveraine Beauté. Le conflit n'a plus lieu; l'antinomie est résolue⁴.

Le catholique, par son esprit de foi et sa reconnaissance de "la souveraineté de Dieu sur les lettres et les arts" se trouve dans la

1. Partis Pris, p. 172.
 2. Ibid., n. 172.
 3. Ibid., p. 163.
 4. Ibid., n. 172-173.

meilleure situation pour sortir du conflit non pas au détriment de son art, mais avec avantage pour la Beauté qu'il veut produire, étant conforme à Dieu, le souverain Bien, la Vérité, la Vie, l'adorable Beauté.

* * *

*

Avant de reprendre, dans une vue d'ensemble, les données des quatre derniers chapitres et d'y porter notre jugement, nous voulons nous arrêter à une application particulière de la doctrine exposée, en considérant la meilleure partie de l'âme "ghéonnienne", son art dramatique.

* * * * *

* * *

*

CHAPITRE SEPTIEME

QUELQUES NOTIONS D'ART DRAMATIQUE

CHAPITRE SEPTIEME

Quelques notions d'art dramatique

Ce chapitre ne prétend pas atteindre à fond, exposer au complet, un traité d'art dramatique selon la pensée de Ghéon. Comme le titre le suggère plutôt, ces quelques pages se veulent d'apporter au cours du travail un complément, accidentel si vous voulez, mais quand même très utile pour mieux comprendre la doctrine sur l'art de celui que l'on ne peut s'imaginer sans penser au théâtre.

Forcément donc, pour ne pas déplacer le centre de la thèse, nous devons nous en tenir aux lignes générales, évitant à la fois de revenir sur les principes généraux déjà énoncés ou d'entrer dans la minutie d'une technique trop approfondie.

Notre effort aura servi, de cette façon, à ébaucher le lien possible entre une notion d'art en général et son application concrète dans un art particulier, l'art dramatique.

* * *

*

Demande-t-on à Ghéon sa pensée sur le théâtre, infailliblement il tient à en poser d'abord le problème précis; et, pour lui, il faut avant tout recourir à l'histoire¹. Pour rester dans la ligne de Ghéon, par conséquent, nous consacrerons un premier paragraphe à la position historique de la question; un deuxième s'occupera d'une solution pour un renouveau dramatique, puis nous parlerons d'art dramatique chrétien dans un dernier.

§ 1. Position du problème :

En face d'un type réactionnaire et traditionaliste à la fois comme Ghéon, on ne se surprend plus de ce retour si fréquent à l'histoire; oui, si nous avons bien compris notre artiste, nous trouvons en lui deux motifs nécessitant cette fouille du passé: d'abord, le théâtre à ses origines se manifeste plus pur, plus digne et plus grand, tout comme l'eau aux voisinages de la source; mais surtout, l'histoire, maîtresse de vie, et maîtresse d'art, fournira la leçon indispensable pour réparer les faiblesses et les déviations qui ont embourbé le théâtre dans les erreurs lamentables des derniers siècles.

En un mot, dans sa réaction, Ghéon veut renouveler, rétablir les vraies valeurs de la scène, renouer avec la tradition, la saine tradition, celle que les tendances à nier et à tout casser ont isolée, redonner de la vie aux tréteaux, cette vigueur perdue au cours des derniers temps. Connaître l'histoire reste par conséquent une des premières conditions

1. L'art du théâtre, p. [51]-132; "Théâtre poétique et th. chrétien", dans le Devoir, 19 août 1938, p. 2; "15 ans de théâtre", dans Rev. des Jeunes, 15 mai 1935, p. 674-678; etc.

pour rétablir l'état idéal de l'art dramatique si digne et si noble à ses origines.

Parlons d'abord de la saine tradition théâtrale, c'est-à-dire, de la période des origines, d'Eschyle chez les Grecs, à l'âge classique en France; puis nous aborderons l'étape des hérésies, s'écoulant de Victor Hugo au théâtre libre¹. A titre de conclusion, nous formulerons le problème précis d'un renouveau scénique.

1. "Des Origines à l'âge classique"

Le théâtre prend naissance chez les Grecs. Issu du mélange des manifestations populaires au culte des divinités, on le dit, à juste titre, né de la religion. Les premières tragédies, en effet, les tragédies d'Eschyle, se tiennent étroitement liées aux célébrations en l'honneur des dieux. Puis, il s'étend à divers domaines humanitaires, mais toujours, il demeure peuple et accessible à tous; la Grèce ancienne, pour sûr, offre un bel exemple d'un art dramatique où tout le monde joue, participe et où l'unanimité permet des jeux choraux et plastiques d'une infinie variété.

Flaute et Térence, à Rome, renouvellent cet art de grand air, sachant parler au peuple et se servir de lui. Ménandre cependant aboutit dans un art plus fermé, et, de fait, il donnera le coup de grâce au genre. Sénèque, de son côté, écrira pour la littérature, non pour la scène.

1. Ces deux parties ont reçu leur parfaite délimitation dans la deuxième et la troisième conférence au Vieux-Colombier (1923), publiées dans L'art du théâtre, p. [51]-95; [99]-132.

Puis vient le Moyen-Age avec son théâtre vaste et puissant, allié au culte et à la liturgie chrétienne: la messe, c'est le grand drame et tous les mystères sont des jeux. En ce temps-là, le peuple croyait et il savait faire usage des sens pour s'élever et saisir la réalité profonde signifiée par la liturgie.

Mais ces "mystères" doivent renoncer à tout développement en face de la Réforme religieuse et de la Renaissance païenne; on coupe la tradition chrétienne et il faut bien que le genre se condamne à mourir.

Et avec cette décadence du sentiment chrétien, il s'opère chez l'artiste une métamorphose des plus défavorables. Désormais, fini le règne de l'humilité artistique! Les esthètes cessent d'être de véritables artisans; ils se proposent maintenant en exemple au monde; ils ne fournissent plus que de frêles copies de la tragédie hellénique. Voilà pour la France.

L'Angleterre et l'Espagne ont joui d'un milieu plus favorable où l'art scénique s'est développé et a atteint les sommets espérés pour le théâtre français, s'il avait pu vivre. Combien de fois l'a-t-on affirmé, le plus grand dramaturge du Moyen-Age, c'est Shakespeare. Et pourquoi cela? Les Elizabéthains écrivaient pour des chrétiens; leur art, exercé sur le terrain de la foi, rencontrait la communion du peuple à l'action des tréteaux, cette communion de base pour la vie des dramaturges: leur art a pu vivre, eux-mêmes ont vécu de leur temps et survécu à travers les siècles. En Espagne, les Tirso de Molina, les Lope de Vega, les Calderon,

jouant dans le même sens, ont entretenu la vigueur à leurs scènes nationales.

Le déclin du théâtre, en France, sa mort imminente, est la suite de cette tendance à se refermer, à cesser d'être populaire, diagnostiquée chez les auteurs classiques: Racine, sans être tombé dans l'erreur, reste quand même le père d'un art trop savant, trop guidé pour être à tous; Corneille, rattaché encore à la foule sur le plan profane, ne peut plus livrer désormais ses pièces religieuses que dans les couvents et, par là, il coupe d'avec la société. Ces grands dramaturges connaissaient les lois de leur art, mais, forcés par un public en désagrégation et par une foi déjà mal servie, ils durent renoncer au plein épanouissement de leurs virtualités.

Mais —il y a un mais,— un homme a maintenu la tradition d'une scène ouverte, totalement ouverte et sans aucune tendance à se refermer, "si rudement que son art, aujourd'hui touche encore le plus bas peuple, tout autant qu'il touche l'élite¹", un homme connaissant parfaitement son métier, sa troupe et son public, et cultivant dans son art ce qui en fait l'essence: le rythme et le jeu, un grand dramaturge par conséquent, Molière. Oui, Molière tient encore toute la tradition et grâce à lui, le théâtre vit encore. Malheureusement, il faut le considérer comme le dernier anneau de la chaîne: il n'aura pas de successeurs.

Une nouvelle ère va s'ouvrir pour l'art dramatique: il entre à

1. L'art du théâtre, p. 82.

l'hôpital pour deux longs siècles; on se demande même s'il en ressortira vivant. Avant toutefois de rendre visite à notre malheureux sur son lit d'agonie, nous allons prendre un respir en dégageant de cette période de santé, quelques principes de vie pour l'art scénique.

La saine tradition du théâtre, des débuts à Molière, nous laisse une double leçon. Pour la première, nous cédon la parole à Ghéon lui-même: "Poète, Sophocle, poète, Shakespeare, poète, Calderon, poètes, Molière et Racine. [...] Les maîtres du passé ne transposaient la réalité sur la scène qu'après l'avoir repensée, repétrie, mise en forme et en rythme, selon les lois éternelles de l'art¹". La scène a toujours exigé, par conséquent, ce climat de transposition et 'quand on l'a coupée des ressources de la poésie, on l'a vouée à la mort²".

La seconde leçon n'apparaît pas moins précise et moins claire aux yeux de Ghéon. La cause du succès dramatique de cette période provient de l'équilibre, de l'unité de la société: elle formait bloc, élite en tête, et a permis ainsi la "naissance et la floraison des théâtres grec, médiéval, élizabéthain, espagnol, classique, expressions cohérentes et souvent complètes du goût et de l'humour d'un peuple de son ambition et de sa foi³". Le dramaturge trouvait dans la société un terrain commun où il pouvait projeter des êtres, des caractères qui y prenaient vie,

1. Nous verrons au cours du deuxième paragraphe le sens précis du mot poésie en théâtre.

2. "Théâtre poétique et théâtre chrétien", dans le Devoir, 19 août 1938, p. 2, col.1.

3. "Colombe la petite", dans J.T. et Pers., no 13, p. 403.

grâce à une communion profonde entre auteur, acteur et public. Ce terrain, en sa "plénitude originelle", le théâtre le connut en "Grèce, sur le plan mythique, au Moyen-Âge, sur le plan religieux, au XVIIIe siècle, sur le plan humaniste¹".

2. De Victor Hugo à Claudel.

Avec la disparition de Molière, la scène perdait le contact direct pour aboutir au "théâtre clos", fermé au grand public, réservé². Alors, on la vit se scinder en deux tronçons pour entrer dans la littérature, d'un côté, à cause d'une poésie pas du tout dramatique ou d'une pompe verbeuse vidant les mots de leur substance avec, en tête, Victor Hugo, rejoint sur ce plan par Edmond Rostand au début de notre siècle; ou bien, d'autre part, il quitte la littérature et, cette fois, nous aurons toute la cavalcade des drames romantiques de "boulevard", des mélodrames, des vaudevilles.

Les grands maîtres de ce théâtre bourgeois réaliste se nomment Diderot, La Chaussée, Sedaine, puis plus tard, Frédéric Lemaître et Sarah Bernhardt. Pour le vaudeville spécialement, reconnaissons Eugène Scribe. Genre populaire d'abord, il s'avilit ensuite pour rejoindre le terrain commun à l'homme et à la bête, la sensualité.

Poussés par des motifs de réforme, les auteurs de cette scission n'en aboutirent pas moins cependant à une erreur dramatique magistrale:

1. "15 ans de théâtre", dans Rev. des Jeunes, 15 juin 1935, p. [816].
 2. Jeux et Miracles pour le peuple fidèle, préface au tome I, p. 15.

on faisait dévier le théâtre de sa ligne en l'embarquant sur un terrain étranger à sa nature¹.

Du côté littéraire avec Hugo, le caractère de la réforme, trop théorique, manifestait tout simplement la non-compréhension de Corneille et de Racine; en abusant de l'antithèse et du contraste, on perdait contact avec l'être; et par le culte trop poussé de l'"ego", on aboutissait à de l'égoïsme; enfin, c'est un théâtre sophistiqué où le peuple se faisait jouer par des mots vidés de leur sens.

L'autre membre de la scission comporte également des défauts magistraux; abus de l'antithèse également, ton grossier, scènes sanglantes, décentralisation du drame en ne manifestant que l'acteur comme acteur et non comme caractère. Le genre reste quand même franc et plein d'action, sauf le vaudeville qui devient une école de combinaisons secrètes.

Mais voici Alfred de Musset, un véritable dramaturge, possédant en lui tout ce qu'il faut pour raviver l'état de la scène; malheureusement, il échoue à cause d'une société divisée, incapable de l'entendre. Son théâtre aurait suivi la piste du vrai théâtre, mais, faute de public, il dut renoncer lui aussi à l'épanouissement de ses qualités dramatiques.

Où en est l'esthétique, à cette période? à la psychanalyse avec Augier, à la pièce à thèse avec Dumas, fils; l'hérésie bat son plein.

1. "Théâtre poétique et théâtre chrétien", dans Le Devoir, 19 août 1938, p. 2, col. 1.

Nous nous retrouvons maintenant à la période contemporaine, de 1870 à 1914. Cherchons le public; complètement absent à cause de l'absence de société. Le théâtre, lui, se referme, se rétrécit davantage. Voici André Antoine avec le "théâtre libre": on y retrouve un certain naturel, mais le style n'a aucune valeur; il tombe dans un réalisme extérieur non de mise au théâtre, la "couleur locale dans toute son horreur¹". Puis apparaissent Bernstein, Bataille et Porto-Riche avec le mélodrame réaliste: variations sur l'adultère.

Portrait bien sombre! dirions-nous. Pourtant il nous vient d'un dramaturge éprouvé, Henri Ghéon. Quand on y regarde de près cependant, il nous semble bien véridique; depuis Molière, en effet, on a confondu les genres: pensant "faire" du théâtre, on a faussé sa vraie notion, on l'a desséché en l'idéalisant, on y a fait vivre des images au lieu des êtres, on a violé ainsi la tragédie de son âme, on a enlevé la poésie à la scène, sa poésie propre, on y a philosophé et ratiociné, c'en était assez pour le tuer sur place; le seul accord possible avec le public se signait sur le terrain de la commune bestialité. "La médiocrité [...] encombre les planches et prolonge inutilement le règne d'un théâtre de conversation, bourgeois, mondain, parisien, privé de mouvement et de substance; l'anti-théâtre par définition²".

Voici donc la situation du théâtre au début du siècle: vaudevilles démodés, tranches de vie et d'horreur, farces de caserne, sombres mélo-

1. L'art du théâtre, p. 134.

2. "Colombe la Petite", dans J.T. et Pers., no 13, 15 oct. 1931, p. 403.

dramas, niaises opérettes, scènes de catacombes¹...

Là en était l'hérésie dramatique quand parut Paul Claudel, le poète dramatique le plus profond et le plus spécifiquement catholique². Mais se voyant refuser la matière même de son art: la scène, un public, jouant sur les tréteaux d'avant-garde, "devant un public où dominaient les intellectuels et les snobs³", il ne disposa jamais ni du terrain de communion, ni de la manœuvre indispensable à un art immédiatement rayonnant⁴. On croit encore au panache du romantisme et puis, que voulez-vous, "notre siècle sépare Dieu de l'art et ce n'est pas facile à raccommo-der, même auprès des chrétiens. On est si bien quand Dieu n'y est pas⁵."

Quels enseignements cette période de décadence nous livre-t-elle?
Triple leçon: 1^o- l'art une fois séparé de Dieu ne se relève pas de sitôt; 2^o- lorsque le théâtre quitte la poésie, il risque toutes les erreurs esthétiques possibles et, entre autres, une totale confusion des genres; et 3^o- quand la société se divise et qu'on n'y peut plus s'entendre, le théâtre se diminue, se referme, se dissout, se nie comme art.

ENONCE DU PROBLEME

En face de ces données de l'histoire, Ghéon réalise la profondeur

-
1. "15 ans de théâtre", dans Rev. des Jeunes, 15 juin 1935, p. 676.
 2. Ibid., p. 676-677.
 3. L'art du théâtre, p. 160.
 4. "15 ans de théâtre", dans Rev. des Jeunes, 15 juin 1935, p. 676-679.
 5. "Préface inédite au Pauvre sous l'escalier", dans La Vie Int., 25 avril 1935, t.49, no 2, p. [294]-295.

de l'abîme où se meurt l'art dramatique. Laissons-le parler plutôt :

Un jeune homme fou de théâtre entre dans la littérature à 20 ans. Il a lu les tragiques grecs, [...] tous les chefs-d'œuvre, il s'est fait de l'art dramatique une idée exigeante et noble. Le voici soudain en présence du théâtre de son temps. [...] Il ne tarde pas à mesurer l'abîme qui sépare ces productions [...], de celles dont il a nourri son ambition. Il constate avec étonnement que le réalisme bourgeois qui règne [partout] en a chassé la poésie¹.

Comment relever le niveau du théâtre, comment le sortir de cette hérésie, comment le remettre dans sa vraie ligne, par quels moyens le renouveler, par où commencer? Il faudrait renouer avec les origines, refaire le lien avec la tradition, rétablir cet art dans toute sa pureté, sa dignité, seul moyen d'éviter toute confusion et de respecter le genre propre dû à sa nature... Mais comment? comment rétablir l'équilibre dans l'usage de chacun des arts et des éléments dont le théâtre doit faire emploi? (Cet équilibre, en effet, restera toujours le moyen de garder tout art dans sa ligne et d'éviter de fausser les genres).

Comment?

§ 2. Renouveau dramatique.

La position de Ghéon sur le problème d'un renouveau théâtral nous apparaît donc comme une conclusion de l'histoire; qu'elle découle également de sa notion d'art en général, nous le verrons facilement au cours de l'exposé; toutefois, nous ne voulons pas traiter séparément ici ces deux aspects, pour ne pas dépasser les limites prévues.

1. "Théâtre poétique et théâtre chrétien", dans Le Devoir, 19 août 1938, n. 2, col. 1.

Nous allons aborder la question en essayant de préciser quel peut bien être le véritable climat dramatique auquel tous les arts devront fournir leur collaboration; nous aurons considéré ainsi, à vrai dire, la forme ou le formel de l'art dramatique. Puis nous passerons à une exigence fondamentale et particulière du théâtre, sattachée cette fois à la matière, au fond, intitulant cet aspect, le terrain dramatique.

1. Le climat dramatique;

Dès les premières tentatives de Ghéon, en théâtre, il tombe sur le "bobo", cause de la décadence de la scène: rupture avec la poésie. Déjà, avec Gide, on le voit à l'oeuvre en vue de remédier au mal; il ne trouve la vraie solution cependant qu'à l'école de Jacques Copeau, en 1913. La fondation du Vieux-Colombier lui fournissait vraiment les armes pour ressusciter l'art dramatique: il y stabilise ses principes, perfectionne sa technique et s'assure ainsi d'un art authentique qu'il diffusera ensuite pendant vingt-cinq ans sans avoir à revenir sur aucune de ses données premières.

Écoutons le témoignage de Ghéon lui-même;

Tous les efforts de la poésie de théâtre dont nous sommes témoins depuis 20 ans —il disait cela en 1938— sont sortis, sans exception, de la petite salle de la Rive Gauche où Jacques Copeau tenta la fortune avec une témérité de héros. Il réalisait enfin notre rêve; il nous offrait deux choses essentielles; un instrument et un esprit, ou, si l'on préfère, un climat. Un instrument de poésie et un climat de poésie¹.

1. "Théâtre poétique et théâtre chrétien", dans Le Devoir, 19 août 1938, p. 2, col. 2.

Et, vers la même date, il avouait, en marge de ses conférences données au Vieux-Colombier, 15 ans plus tôt: "Je n'ai pas à remercier un mot de mes principes, ni même, par bonheur, de mes anticipations¹". Vraiment, cette assertion confirmant la continuité de doctrine de notre dramaturge rassure nos pas avant d'entreprendre cette analyse: elle leur permet en effet de s'avancer en toute confiance, sans crainte d'y découvrir à toute page des correctifs, contradictions ou modifications.

Pénétrons maintenant dans cette vie d'artiste pour comprendre davantage le "théâtre de poésie" qu'il a servi avec tant de cœur. On attend le renouvellement de la scène dans la poésie, dans un climat de poésie.

Plutôt que de donner immédiatement une définition complète, mais à la fois trop complexe pour être utile, de la poésie dramatique, nous avons cru bon d'en étalager d'abord les éléments; à la suite de cette analyse, nous essaierons, à titre de synthèse, d'en confectionner une notion intégrale.

L'art dramatique —et de là vient sa grandeur— se trouve comme le point de fusion de tous les arts, et, de cette façon, il touche à toutes les facultés de l'homme²; il se veut littéraire et scénique essentiellement, il ne saurait renoncer à aucun sans s'amoindrir, "mais il renoncerait plutôt à celui-là qu'à celui-ci³". Par conséquent, le théâtre atteint d'une part les arts plastiques⁴, et de l'autre, les arts litté-

1. L'art du théâtre, p. 200.

2. Ibid., p. 18.

3. Ibid., p. 24-25.

4. Par le terme "art plastique", nous entendons ici tous les arts dont fait usage la scène à côté de l'art littéraire.

raires. Une poésie de théâtre, maintenant, devra donc s'entendre d'une poésie plastique et d'une poésie littéraire.

La poésie ou le climat de poésie que l'art plastique fournira au théâtre, se manifestera d'abord en une participation équilibrée de tous les éléments: peinture, couleurs, lumières, chœurs, décors, gestes, jeu, à l'ensemble de l'œuvre dans une conception dont l'unité est évidente; remettre chaque chose à sa place; l'homme en tête, "l'homme vivant". L'œuvre sera sculptée dans son âme et dans sa chair¹. Et tout le reste pour l'homme, pour son jeu, son action, son mouvement.

Jacques Copeau fournit à Ghéon ce climat, cette technique, cette disposition hiérarchique des valeurs qui engendrera l'équilibre:

Jacques Copeau savait ce qu'il voulait faire, il en avait pesé les chances, concerté les moyens. Une évidence s'imposait à lui: la primauté essentielle de l'acteur, cheville ouvrière du drame, délégué vivant de l'auteur, instrument et incarnation de son dessein. Tout par l'auteur, tout pour l'acteur; le reste est superfluité, mensonge. Il dépouilla de ses oripeaux le théâtre et, sur un fond de rideaux gris, demanda au jeu de tout dire, de tout exprimer, de tout suggérer. [...] il devait multiplier les plans sur lesquels se meuvent les personnages [...] Ce faisant, il ne manquait pas au principe qu'il avait posé dès le premier jour: la mise en place, en mouvement et en valeur des éléments humains du drame, selon un certain ordre rythmique et plastique dessinant l'action le plus lisiblement possible, le plus exactement et avec le plus de relief².

Nous venons de souligner une des magnifiques définitions du jeu selon Ghéon; profitant de l'occasion, nous ajoutons immédiatement:

1. Art du théâtre, p. 18-19.
2. Ibid., p. 168-170.

c'est la projection juste, libre et savante de l'action, en gestes, combinaisons de gestes, arabesques de lignes, équilibre de masses et de mouvements¹.

Le jeu centralise donc tout l'effort artistique, parce que le jeu représente la partie humaine, partie centrale et dirigeante, de l'art plastique au théâtre et qu'il y fournit l'élément poétique des corps humains. Et les autres apports devront se coordonner pour favoriser l'équilibre du jeu. "L'essentiel c'est le jeu, ce n'est pas le cadre, ou plus exactement le cadre au service du jeu, établi en fonction du jeu²". Place centrale par conséquent du rythme: tout se fera en fonction du rythme exigé par le genre.

Nous apercevons maintenant le rôle de la convention dans un théâtre de poésie, celle-ci permettant et appelant l'autre³. Après avoir cité l'introduction de son accessoiriste dans La Parade du Pont-au-Diable:

Comment veut-on que je m'en tire? Eh bien! à ma façon. En ne vous montrant rien du tout. En tournant le dos au réel ou plus exactement au réalisme. En rétablissant sur notre théâtre le règne absolu et illimité de dans Convention [...]. Et vous n'ignorez pas que Dame Convention est soeur de lait de Dame Fantaisie, qui est apparentée à Dame Poésie laquelle nous devons loyalement servir. Les objets seront donc ici les signes éloignés d'une réalité absente⁴.

Ghénon commente:

De ce boniment, retenons deux choses — qui n'en font qu'une: l'idée de convention, la notion de signe. Le

1. "Théâtre poétique et théâtre chrétien", dans Le Devoir, 19 août 1938, p. 2, col. 2.

2. L'art du théâtre, p. 167.

3. La convention fournira de ne pas distraire du principal (le joueur) en simplifiant les éléments accidentels.

4. La Parade du Pont-au-Diable, Paris, Blot, 1926, p. 8-9.

théâtre¹ conventionnel par principe: il n'a pas pour objet de reconstituer le réel, ni par le décor, ni par le costume, ni par la mimique, ni par les paroles. Il a pour objet de le signifier: il le rend présent par des signes. C'est le choix et l'usage des signes qui font tout l'art. Telle convention ne vaut plus, tels signes se vident à la longue, de leur contenu substantiel, ils ne répondent plus à aucune réalité authentique: académisme, sclérose, mort. Rajeunir, la convention, trouver des signes qui vivent¹.

La convention, "autre notion de l'espace [...], autre notion du temps [...], un langage de signes", voilà des exigences fondamentales du théâtre pour créer son atmosphère poétique².

Nous pouvons maintenant aborder l'aspect littéraire de la poésie dramatique: "J'ai trop insisté devant vous sur l'union indispensable de l'écrit et du jeu pour plaider encore sa cause: si tout bon écrivain n'est pas un dramaturge, tout bon dramaturge est un bon écrivain³". Par conséquent, la poésie plastique exige l'appui, l'aide, la pression d'une poésie verbale. "Les dramaturges sont des poètes [...] parce qu'ils transposent la réalité sur un plan d'ordre, d'harmonie, de simplicité, de beauté rythmique... qui lui confère une noblesse qu'elle n'a pas à l'état brut⁴".

1. "Qu'est-ce donc que le théâtre", dans J.T. et Pers., no 1, p.10-11.

2. L'art du théâtre, p. 116. L'auteur a souvent à se défendre pour imposer à ses contemporains cette loi essentielle de la convention: "A mon sens, il y a chez mes contradicteurs du dedans, avec peut-être une insuffisance d'esprit surnaturel, une grave erreur esthétique. Le théâtre contemporain vit encore, à l'heure qu'il est, sur le préjugé "réaliste" ou "naturaliste" de la vraisemblance extérieure. Selon cette conception, il s'agit de représenter, avec toute l'exactitude possible, tel milieu et tels hommes, en donnant au public l'impression qu'il entre chez eux par une porte dérobée et les surprend en train de "vivre de bon". Or, on ne saurait trop le dire, l'art dramatique est par essence et plus qu'aucun autre art convention. C'est dans la convention qu'il a réalisé tous ses chefs-d'oeuvre". Jeux et Miracles, II, préface, p. 9-10-11.

3. L'art du théâtre, p. 176.

4. Ibid., p. 118.

Mais il ne faut pas oublier que le théâtre a son style propre, différent de celui du roman et du poème; il doit échapper à l'écrit¹. Le verbe de la scène se veut essentiellement directeur de tout le mouvement², la poésie doit épouser le drame, "elle ne peut plus le quitter, elle l'étaie, elle le soulève, elle l'informe par la dedans³".

Un jour, dans une de ses conférences, après l'analyse d'un texte de Molière, il tire spontanément le commentaire suivant: "Est-ce là de la prose? Appelez cela comme vous voulez. Cela est du théâtre; cela ne peut être que du théâtre"; puis il continue en énumérant brièvement les conditions de la prose du dramaturge; en plus d'être directe, active, scandée, et stylisée, elle doit susciter, suivre, épouser une action visible⁴. Oui, elle contient un rythme nécessaire⁵, le rythme de l'action elle-même.

Pour en arriver là, cependant, l'artiste doit s'armer de précautions: si, par exemple, il fait usage de mots sans impulsion vers le dehors, ou bien s'il ne remet au metteur en scène que des phrases sans indication, il risque d'engendrer une conversation banale et sans vie⁶; d'un autre côté, l'emploi d'une poésie trop pure ou trop abstraite peut faire grand tort à sa production.

1. L'art du théâtre, p. 25-26.

2. Ibid., p. 28-29-30.

3. Nos Directions, p. 65.

4. L'art du théâtre, p. 89-90.

5. Nos Directions, p. 219.

Ghéon a touché du doigt cette vérité dans ses Trois Miracles de Sainte Cécile; c'est bien aussi le tour que s'est joué la poésie "dite symboliste, la plus fermée: [...] elle crée chez les poètes les dispositions les moins favorables à [...] projeter [...] des personnages, [...] à échanger avec un peuple ses pens es¹". Cette poésie requiert donc une clarté, une intelligibilité exemplaire²; dans un tel art d'échange, inutile d'insister davantage sur ces éléments de communication entre acteurs et spectateurs.

Evidemment, la réunion de tous ces éléments d'une scène poétique ne suffit pas à mettre la "beauté" sur les tréteaux; comme dans tout art, le beau dramatique exige un équilibre; telle scène, tel tableau n'éveilleront pas l'admiration et le goût esthétique par le fait unique qu'ils *représentent bien la réalité, mais parce qu'ils nous mettent sous les yeux un équilibre*. Le th tre atteindra sa perfection propre dans l'harmonie, la proportion, l'équilibre de tous les ensembles: plastiques, choraux et gymniques; de tous les arts employés: peinture, architecture, musique, ... un équilibre tout centralisé sur le jeu, sur l'élément humain.

Quelques exemples nous aideront à saisir cette pensée. Tout dansour n'est pas nécessairement un grand acteur: il lui faut jouer en plus, étudier ses mouvements, éviter les inutilit s³. Une des qualités de la musique, des décors, des ensembles se manifeste dans l'effacement⁴.

1. L'art du th tre, p. 147.

2. Ibid., p. 37.

3. Nos Directions, p. 109-110.

4. Ibid., p. 105-106.

Quant au naturel, même s'il ne centralise pas tous les efforts d'un théâtre de poésie, il reste "un bon point de départ dont ne saurait se passer l'artifice, la convention dramatique, pièce essentielle de notre art. De même je dirai que la 'tranche de vie', grand cheval de bataille du 'naturalisme', ce n'est pas le théâtre —oh! tant s'en faut!— mais le théâtre y peut tailler¹"; toujours cependant, il se fait un devoir de transposer, de transfigurer cette réalité:

Et justement, le résultat de cette transposition audacieuse est de nous faire oublier la forme ordinaire, la forme réaliste des créatures, des objets, qui porte toujours en elle un attrait pour les sens, une tentation contre la pureté de l'esprit. Ceci paraîtra bien abstrait, bien anti-théâtral. Erreur complète. Il faut l'avoir vu pour y croire, mais je l'ai vu. On se sent porté dans un autre monde, et c'est pourtant le même monde sous l'angle de la grâce et du péché. On communique intimement avec ces créatures singulières, qui sont pourtant des hommes comme nous, mais dépouillés des faux prestiges qui dans le courant de la vie nous abusent sur leur valeur. On ressent une émotion d'une limpidité remarquable, parce qu'il semble qu'elle ne trempe pas dans les sens. Et pourtant (c'est là le mystère) tous ces moyens sont sensuels, le théâtre n'en admet pas d'autres: déclaration et poésie, danse, instruments et voix, non seulement défigurés, transfigurés, mais dosés surtout, mais réduits au rôle essentiel que l'objet à représenter leur assigne, si condensée, si justes qu'ils atteignent au maximum d'efficacité et de poids.

Nous sommes tous hantés par cette parfaite fusion, cet équilibre exact, entre les éléments essentiels du drame, parole ou poésie, geste ou danse, musique ou chant, dans une architecture sobre et pure. De cette conception un drame trop exclusivement littéraire nous a déshabitués².

1. L'art du théâtre, p. 137.

2. "Colombe la Petite et le Théâtre de Bourdon", dans J.T. et Pers., no 13, 15 oct. 1931, p. 406.

En somme, il faut en arriver à cette ordonnance extérieure de l'oeuvre, à cette proportion des cadres, mais surtout et avant tout, à cet équilibre intrinsèque entre les éléments de l'oeuvre, équilibre tant dans le groupement des êtres que dans la construction psychologique de chacun d'eux, équilibre dans le choix des traits, des sentiments, des gestes, équilibre dans l'usage de tous les arts qui viendront prêter leur appui pour composer le milieu où circuleront ces êtres, en un mot, cette "précision et généralisation concordantes, capables de créer une 'vie' et des hommes, à côté de la vie et de l'humanité¹".

Il nous resterait maintenant un point à préciser avant d'attaquer la définition projetée. Les exigences du théâtre envers ce climat poétique lui viennent de sa structure en tant qu'art. Tous les arts, en effet, ayant le devoir de transposer, le salut de l'art dramatique demande la poésie, de "nécessité de moyen":

Pour toucher le public, on le dépayse; avec un recul calculé dans le temps ou l'espace, on lui propose des exemples particuliers de la plus grande généralité humaine, mais selon l'esprit de son temps. La scène est un miroir où il se voit non dans son apparence passagère, mais dans son fonds permanent, éternel; non photographié, mais non plus déformé, transfiguré si j'ose dire. C'est tout l'opposé du naturalisme et sans dommage pour le naturel; car celui-ci, on ne l'altère pas, mais on l'ordonne. [...] Tel fut et tel est le théâtre; tel fut et à toutes les époques, sous tous les ciels, et telle doit être aujourd'hui ce que j'appelle la poésie du théâtre sans laquelle le théâtre ne sera plus ce qu'il a toujours été².

Et, par cette poésie propre, le théâtre évite d'être roman, cinéma,

1. Nos Directions, p. 38-39.

2. Ibid., p. 219. L'art du théâtre, p. 110-119.

photographie ou débat... Ghéon l'oppose par là à toutes les hérésies de la scène étalées depuis deux siècles. Et d'ailleurs, on le sait, le théâtre réaliste lui pue au nez... il en a horreur¹. Un théâtre de poésie parera à toute malencontreuse intervention: il fournira un remède antiréaliste fort puissant de par sa nature de transposition et de convention, un antidote incomparable contre le théâtre de conversation et de sans-jeu, par la force de son rythme et de son style², il tuera le panache et la démonstration du théâtre romantique par le retour à la simplicité et à l'équilibre.

Quant on parle à Ghéon du théâtre de Gabriel Marcel, il le place immédiatement sur un autre plan esthétique "qui n'est pas celui 'du jeu', ni du chœur³", ou bien parmi les "genres faux, capables quand même de vivifier et d'ennoblir⁴". Nous venons de l'indiquer, le théâtre réaliste lui fait horreur; et là-dessus il n'épargne même pas ses amis: "Je le tiens pour une hérésie [...] Mauriac et Gabriel Marcel sont mes amis; notre art habite aux antipodes⁵".

Pour Ghéon, cette poésie fournira l'équilibre, le juste milieu, entre l'acteur réaliste jouant pour lui tout seul et l'acteur romantique s'offrant au public avec tous les excès de panaches et de placages⁶, elle

-
1. "Un entretien [...]", dans La Relève, oct, 1938, p. 169.
 2. "Sur le théâtre [...]", dans J.T. et Pers., no 47, p. 85.
 3. "15 ans de théâtre", dans Rev. des Jeunes, juin 1935, p. 630.
 4. Art du théâtre, p. 204-205.
 5. "Un entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct, 1938, p. 169.
 6. L'art du théâtre, p. 133.

guérira le théâtre en lui refaisant ses membres, son esprit, son cœur, son âme¹.

Fort de l'analyse assez déployée, nous allons maintenant, à titre de synthèse, ramasser ces éléments en une vue d'ensemble nécessaire après cette disséction. Malgré les nombreuses définitions du climat dramatique, chez notre auteur, peu nous ont apporté pleine satisfaction; nous donnerons ici celle qui, à notre sens, sans être la plus explicite, reste quand même la plus totale:

La poésie propre au théâtre, c'est avant tout une orientation vers le style et vers l'harmonie, l'impulsion d'un rythme qui porte en premier lieu les mots, mais par les mots mêmes, les gestes, les liaisons, les règles, les ordonne, pour composer un monde enchanté, enchanteur, plus évident, plus beau, plus vrai que le vrai monde dont il propose cependant l'image, mais sur un plan supérieur. C'est une architecture en mouvement, une musique visible et intelligible; et voilà pourquoi tous les arts, d'une façon plus ou moins explicite, selon le genre et le sujet, devront lui prêter secours².

Et, peut-être pour compléter, nous reprendrions en nos propres mots: c'est une atmosphère irréaliste, conventionnelle, réalisée — avec l'aide équilibrée de tous les arts, spécialement d'une littérature poétique épousant l'action — en fonction du mouvement et du rythme du jeu, pour fournir à la réalité d'être repensée, repétriée, transfigurée, transposée sur un plan de beauté, d'harmonie, de rythme.

1. "Théâtre poétique et théâtre chrétien", dans Le Devoir, 19 août 1938, p. 2, col. 2.

2. Ibid.

Pour terminer ce paragraphe, nous allons passer à un autre problème, inhérent lui aussi à un renouveau dramatique, celui des relations de la scène avec le public; nous livrerons en même temps, à titre de conclusion, quelques considérations sur le rôle du dramaturge.

2. Le terrain dramatique :

En abordant cet aspect, nous restons encore à vrai dire dans le domaine de l'essence du théâtre, ou d'une propriété nécessaire, indispensable, sans laquelle il ne peut développer ses virtualités et tout simplement vivre.

La scène est "un tréteau au milieu du public¹". Elle exige par conséquent un échange, un contact avec lui; sans cela elle perd sa raison d'être. Qui, la "pièce n'est et n'est vraiment, ne vit et ne vit vraiment, toutes nuances mises à part, que lorsqu'elle vit dans l'être du public comme elle vit sur le théâtre et dans l'être du dramaturge, et dans l'instant, au moment du contact²". Il faudra donc conclure au lien nécessaire entre auteur, acteur et public³. C'est que "l'art dramatique est un art d'échange; l'art dramatique est un art social⁴".

Le dramaturge "perd sa raison d'être s'il n'a pas le souci de réalisation immédiate" ou s'il compose pour être joué "dans l'abstrait⁵". Le public entre par conséquent dans la conception de l'oeuvre et l'artiste

1. L'art du théâtre, p. 43.

2. Ibid., p. 41.

3. Ibid., p. 35.

4. Ibid., p. 52.

5. Ibid., p. 39.

doit nécessairement compter avec lui¹. Ainsi, le caractère de son art, essentiellement social, d'échange avec le public, le rend prisonnier des contingences de la société². Belle école d'humilité que le théâtre³!

Une double nécessité s'impose de cette nature de sociabilité: d'abord, la communauté de langage (c'est l'évidence même; nous n'y reviendrons pas); la deuxième, la communauté de sentiments: cet art de contact et d'échange l'exige pour rester théâtre⁴. "Ainsi l'art dramatique suppose, en principe et en fait, des coeurs, une société et, au plus noble sens du mot, un peuple. Ce n'est pas un art fermé, ni un art à longue échéance, mais un art ouvert, immédiat. Malignons l'auteur qui sent en lui tout ce qu'il faut pour créer l'oeuvre qui le hante et qui se trouve, hors de lui, rien pour l'y aider. Ce serait miracle s'il la créait viable pour le présent, pour l'avenir⁵". Un terrain de communion: voilà le grand souci du dramaturge.

C'est bien l'occasion de rappeler l'axiome de Copeau tant de fois répété par Ghéon: "Il n'y aura de théâtre [nouveau⁶] que le jour où l'homme de la salle murmurerà les paroles de l'homme de la scène en même temps que lui et du même coeur que lui". Et Ghéon ajoute: "et ce loi est imprescriptible [...] Pas de société, pas de théâtre!⁷" Il a lon-

1. L'art du théâtre, p. 34.

2. Ibid., p. 46.

3. Ibid., p. 33.

4. Ibid., p. 39-42.

5. Ibid., p. 43-44.

6. Ibid., p. 152.

7. "15 ans de théâtre", dans Rev. des Jeunes, 10 juin 1935, p. 816-817.

guement commenté cette pensée au cours de ses conférences: mais cette brève réflexion nous en donne la substance.

Il fallait résoudre ce problème de la communion dans une société divisée, tant sur les plans politique, économique, philosophique que religieux; la communion sur le plan esthétique ne suffisant pas, le théâtre "fermé" avait trouvé le moyen de faire l'union par la sensualité élémentaire¹... bien loin de la noblesse des origines... Alors, que faire? "Si la société se défait ne vaudrait-il pas mieux laisser l'art dramatique se scinder? ou bien refaire la société?" Et voici pourtant le dessein initial de Ghéon non encore converti: il y a moyen en redonnant dans l'universalité humaine de refaire le théâtre³.

Mais il ne voit pas encore très clair sur ce point. Il a compris très bien comment le théâtre doit se renouveler dans la poésie, mais pour le terrain de communion, il faudra sa conversion et cette rencontre véritable avec la foi pour le bien saisir⁴. Ghéon converti, en effet, trouve dans la foi, dans la foi catholique du peuple français, le terrain qu'il cherchait depuis toujours. Il ne s'attendait pas à tant recevoir!

Et c'est l'origine du renouveau du théâtre chrétien dont nous nous réservons quelques aperçus pour le paragraphe suivant.

-
1. L'art du théâtre, p. 128-130.
 2. Ibid., p. 95.
 3. Nos Directions, p. 92-93. Il l'avouera aussi plus tard: dans "15 ans de théâtre", op. cit., à l. p. 620 (10 mai 1935).
 4. L'art du théâtre, n. 185-186.

Avant d'y passer toutefois, nous aimerions ajouter quelques réflexions sur les exigences de l'art du théâtre vis-à-vis le dramaturge.

Des pages précédentes l'on déduit déjà les lourdes responsabilités de l'artiste dramatique: il est un créateur de vie et de rythme dans un milieu d'équilibre et d'harmonie présupposant chez lui une connaissance assez approfondie de tous les arts admis sur la scène. Un dramaturge "complet, c'est un auteur, un régisseur, un acteur¹, comme Molière au milieu de sa troupe et devant son public: en lui collaborent [ainsi] secrètement avant de collaborer en plein feu, l'auteur, l'acteur et le public²".

Si l'on sent "que le poète n'a rien, personne à ménager, ni ses ressources naturelles, ni en autre sens l'attention de ceux qui l'écou- tent" et qu'il "tient à ignorer ses auditeurs", l'artiste, à coup sûr, a revêtu "l'attitude la plus anti-théâtrale qui soit³". Que le drama- turge tienne compte, par conséquent, de l'acteur et du public, car privé d'eux, "ses adjouvants naturels", le théâtre entrera dans la littérature" sans l'enrichir beaucoup⁴.

Et de grâce, que le poète écrive pour être joué! ne se contentant pas d'un texte, il doit tout prévoir: décor, scène, lumières, jeu, etc.⁵ et ordonner non seulement des sentiments et des idées, mais des mots et

-
1. L'art du théâtre, p. 30-31.
 2. Ibid., p. 92-93.
 3. Nos Directions, p. 81.
 4. L'art du théâtre, p. 90.
 5. Ibid., p. 55.

des gestes, le mot lié au geste, le geste au mot¹. Que ses personnages soient des vivants et non des statues! qu'il les fasse parler, eux et non pas lui! Que l'on sente bien que l'auteur cède la parole à ses héros! Quelle faiblesse lorsque l'on entend la seule voix de l'auteur à travers chacun!²

Et la principale qualité, le rythme, à quel degré supérieur il doit le posséder! Le don premier, le don essentiel du dramaturge, c'est le rythme³, cette harmonie des gestes et des mots, cet équilibre des sons, des couleurs, du jeu. Le sens très fort du rythme chez un dramaturge le rendra maître de sa technique parce qu'il le fera maître de tous les éléments dramatiques: rythme choral, rythme gymnique, rythme plastique, rythme musical, rythme poétique, etc.

* * *

Si nous voulions ramasser rapidement ces quelques pensées sur un renouveau dramatique, nous nous adresserions à Ghéon lui-même.

Lors de son voyage au Canada, en 1938, on l'avait questionné sur les conditions du théâtre, selon son idéal. Sa réponse nous servira, après tout ce que nous venons de dire, la synthèse et le résumé de cet art qui se veut si grand, si noble, si vivant, et si vrai:

-
1. Nos Directions, p. 83.
 2. L'art du théâtre, p. 207.
 3. Ibid., p. 83-84.

Rupture avec l'esprit bourgeois et le réalisme photographique, avec la fausse psychologie de salon, avec le débat théologique, avec la sentimentalité à bas prix. Restauration du primat de la poésie qui est accord profond entre les gestes et les mots, les sentiments et les pensées, les couleurs et les formes, le son et le sens. Retour à l'action directe du jeu, principe premier de l'art dramatique, à l'évidence, dont il est le lien, à la synthèse qui le rend lisible et à la généralité humaine dont le catholicisme est la plus haute expression. Communion intime sur le fond entre le dramaturge et le public, ce qui suppose une société¹.

En deux mots, un théâtre de poésie (poésie "technique" et poésie littéraire), et un répertoire qui veut vivre, créé en fonction de l'état de communion exigé par le genre.

§ 3. Renouveau dramatique chrétien:

Ghéon rêve donc depuis longtemps de redonner au théâtre ce qui lui manque: un climat de poésie tant plastique que littéraire, et un répertoire qui, tout en respectant la dignité humaine, saura faire la communion intime exigée comme base entre acteur, auteur et public. Il sort de la guerre en grâce avec Dieu; et voici que, dans sa nouvelle foi, il rencontre les conditions idéales pour faire revivre à pleine capacité l'art que, impuissant, il voyait s'éteindre de plus en plus.

En envisageant, dans ce troisième paragraphe, le sort du théâtre chrétien, nous ne pouvons mieux faire par conséquent, que l'en considé-

1. "Un entretien...", dans La Relève, oct. 1931, p. 161.

rer les bienfaits; bénédictions pour l'art dramatique lui-même, avantages précieux pour la foi.

1. Bienfaits pour l'art dramatique:

Après avoir considéré comment le catholicisme favorise à plein épanouissement et le climat de poésie et le terrain de communion, nous dirons un mot de l'art dramatique chrétien dans son ensemble.

a) Dans ses éléments:

Le climat de poésie

La poésie se trouve parfaitement chez elle dans un théâtre chrétien. Il ne faut pas y penser longtemps pour adhérer à cette assertion; elle y rencontre en effet le terrain le plus propice à son exercice, à cause d'un merveilleux, d'un incompréhensible, d'un supérieur, dans la réalité totale offerte par la foi. Tout lui fournit occasion de transposer, de transfigurer; elle y voit même le seul moyen de signifier ce monde invisible.

Nous nous servons d'un seul texte, mais combien puissant, pour appuyer cette pensée. Il résume, à vrai dire, l'apport incomparable de la foi et de ses richesses dans un théâtre qui se veut poétique, et, en même temps, le moyen de salut que le dramaturge chrétien y peut puiser pour son art:

Sous l'angle du catholicisme, le monde où je continuais à puiser la matière de mes ouvrages s'agrandissait plus

riche d'harmonies cachées, plus propre à la transfiguration poétique sur le théâtre qu'en aucun temps je ne l'avais rêvé. [...] Loin de se fourvoyer dans l'art dramatique chrétien, la poésie y réclamait sa place. [...] Car, dans la mesure précise où elle s'oppose au réalisme, la poésie de théâtre favorise la "convention". Que dis-je? elle a la "convention" pour clef de voûte. Elle "signifie" les objets, elle ne les reproduit pas. Il lui est donc permis de signifier devant nous, en personnages agissants, les damnés, les élus, les démons, les anges; [...] les vertus [...] Les Anges ne volent pas; ils marchent: convention. [...] La poésie les presse de collaborer à ses jeux; c'est une corde de plus à sa lyre. Le Théâtre chrétien ainsi compris totalise tous les trésors de la poésie dramatique¹.

De cette façon, la hiérarchie des valeurs, l'équilibre exigé en tout art dramatique, grâce à cet usage de la convention et de la poésie en des conditions si favorables, aura sa toute première place en un théâtre chrétien. Oui, les scènes pour le "peuple fidèle" se prêteront aisément à cet art dépouillé, à cette technique "qui tend à mettre au premier plan, avant le décor, avant l'éclairage, [...] les éléments fondamentaux d'un art de plein air et de foule, de simplicité et de style; c'est-à-dire le jeu et le choeur²".

Et l'on comprend mieux, dans sa pensée, comment Ghéon ne peut se résigner à séparer le théâtre poétique du théâtre chrétien³ —il y fut si bien servi!— et pourquoi il mésestime un théâtre chrétien réaliste comme celui de Gabriel Marcel ou de François Mauriac⁴. "Je le tiens pour

1. "Théâtre poétique et théâtre chrétien", dans Le Rev. Ir., 19 août 1938, p. 2, col. 3.

2. "15 ans de théâtre", dans Rev. des Jeunes, 15 juin 1935, p. 631.

3. "Théâtre poétique et théâtre chrétien", dans Le Devoir, 19 août 1938, p. 2, col. 1, introd.

4. Ibid., col. 3.

une hérésie, mais il se moque de mon opinion. Dans ses meilleures réussites, il ne sera jamais qu'un succédané du roman, comme le cinéma parlant. C'est justement ce que je lui reproche: cette prise directe sur la réalité de tous les jours¹».

Vraiment, la pensée de Ghéon nous apparaît ici dans toute sa clarté: inutile d'en douter, c'est un théâtre de poésie qu'il veut réaliser et qu'il défend. Exercé sur un plan chrétien, l'art dramatique devra vivre, se baigner dans la poésie et, dans ce climat seul, il pourra atteindre à son plein développement.

Le terrain de communion

Le service incomparable que la foi peut rendre à la scène ne se borne pas au climat de poésie; il lui fournira également l'occasion d'un magnifique répertoire, basé sur une communion des plus étroites entre auteur, acteur et spectateur. La convention, enveloppant une vérité profonde, même si l'acteur et le public vivent dans ce climat de poésie, il faut que leur âme n'échappe pas à cette vérité sous-jacente; n'oublions pas, néanmoins, que la "scène ne peut être un champ de bataille pour les idées, hormis dans la comédie satirique, si celles-ci n'ont pas été préalablement digérées par des personnages de chair et d'os qui les expriment en vivant²».

1. "Un entretien avec Ghéon", dans La Revue, oct. 1937, n. 169.
2. L'art du théâtre, n. 164.

Bien qu'il ne ressort pas de la nature de notre travail de montrer comment Ghéon a réussi merveilleusement de ces transpositions d'idées, philosophiques mêmes, sur la scène, nous cédon's à la tentation, à cause de l'intérêt suscité, de donner quelques modèles du genre.

Il faut lire, par exemple, dans ses Jeux et miracles pour le "Peuple fidèle", Le dit de l'homme qui aurait vu saint Nicholas¹, pour admirer en mots, en gestes et en vie, "l'immortalité de l'âme". Combien de fois aussi Ghéon nous répète-t-il que dans son Fauvre sous l'escalier, "il n'a pas eu d'autre dessein" que d'incarner dans un cas héroïque la dignité du mariage et rendre visible son indissolubilité². Et que dire de La fille du Sultan et le bon jardinier quant à la première partie? une magnifique preuve de l'existence de Dieu!³ Et quelle réussite dans toutes ces transpositions!

Sortons maintenant de notre digression.

La condition fondamentale d'un répertoire, nous l'avons exposée, c'est la base commune d'entente. Ghéon, en embrassant la religion de son enfance, découvre cette unanimité d'une foi, assez souvent enfouie et endormie, mais réelle, chez son peuple français, son "peuple fidèle". Etant assuré, d'un autre côté, que le salut de tout art vient de la seule intelligence, alors que les "auteurs dramatiques" essaient de

1. T. I, p. 353.
 2. "Préface inédite au Fauvre sous l'escalier", dans Die Int., t.49, p. 298.
 3. P. 17-20.

faire l'union "par le plus bas, le fond bestial commun à tous les hommes¹", il trouve dans le recours religieux qui sur ose une foi et une religion les conditions "quasi-idéales de la création dramatique²".

Et ce terrain spirituel sera "un bienfait pour la foi. Bienfait pour la culture, bienfait pour l'art dramatique", qui retrouverait sur les scènes de patros d'abord, quitte ensuite à prendre le grand air, "ses conditions normales, essentielles, de vie et de croissance: un état absolu de communion entre le dramaturge, les interprètes et le public³". La foi catholique du peuple français a orienté Ghéon, lui a fourni un débouché pour son art, qui s'y est nourri, ennobli, et a produit, à cause de la foi profonde de l'auteur lui-même évidemment, un théâtre chrétien total, populaire, respectant au plus haut degré les exigences de l'art, mais par là même, rendant à Dieu l'hommage du "bene fecit omnia".

b) Dans son ensemble:

Après avoir développé quelque peu les différents genres dramatiques dont bénéficie le théâtre en terrain de chrétienté, nous ferons part des bénédictions attirées sur l'art dramatique chrétien total à l'occasion d'un tel renouveau.

-
1. Partis Pris, p. 238.
 2. L'art du théâtre, p. 181-182.
 3. Jeux et Miracles, I, préf. p. 17.

1) Epanouissement des genres:

Ignorant le dessein de Ghéon, on lui reproche souvent de vouloir emprisonner le théâtre dans une formule unique et vieillie. Evidemment, Ghéon a puisé au Moyen-Age sa notion de "mystère", mais parmi maintes restrictions dans son admiration pour eux, il a su reconnaître l'immatérialité de ces mystères, interrompus par l'humanisme renaissant¹. "C'est à nous, chrétiens d'aujourd'hui, formés par plusieurs siècles de chefs-d'oeuvre, de le [le genre] reprendre à son point de rupture pour le refondre et l'ordonner, en lui incorporant nos acquisitions nouvelles, en ressuscitant, à notre manière, l'esprit communautaire et religieux qui l'animait²".

Même si Ghéon, toutefois, considérant le mystère "inséparable de la terre et de la foi³", a beaucoup exploité le genre pour les scènes de patronages, son idéal ne s'y est jamais borné; il rêvait "l'union de tous les arts dans le drame total spirituellement et esthétiquement catholique⁴". Et de fait, il a lui-même développé tous les genres: la tragédie, lui fournissant l'occasion de concrétiser son idéal, il s'est lancé dans le comique, comme dans le tragique, il a fait usage amplement de féerie et de la fantaisie, en un mot, il n'a rien négligé:

Le plus sceptique sera forcé de reconnaître toute l'étendue des "possibles" du théâtre religieux. Il peut toucher

-
1. "Un entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1930, p. 167.
 2. Ibid.
 3. L'art du théâtre, p. 69.
 4. Jeux et miracles, I, préface, p. 21.

à tout et épouser toutes les formes: rien de ce qu'on a tenté à la scène depuis Eschyle, de ce qu'on y trouve aujourd'hui, ne saurait lui être étranger [...] quand nous considérons [ce répertoire] l'on s'aperçoit que la farce, la comédie, la féerie, la chronique, la moralité, l'improvisé, y alternent avec le miracle, la tragédie et le mystère¹.

On lui a déjà objecté la possibilité de déconcerter le public par l'usage du comique dans un drame sacré. L'objection tombe "devant les faits":

A telle et telle représentation du même ouvrage, j'ai vu des gens aussi prévenus qu'eux, tout d'abord se gourmer, puis se laisser gagner peu à peu par le rire, sans trop savoir encore où la farce pouvait les mener, enfin se trouver tout à coup au bord des larmes, et justement dans le moment où quelque invraisemblable merveille se produisait. J'ai connu par là le crédit dont l'auteur dispose, si tôt qu'il a fait rire son public, pour élever peu à peu celui-ci sur le plan de la fantaisie, jusqu'à des vérités surnaturelles qu'il n'eût jamais abordées de plain pied².

Le dernier mot sur les genres, nous ne pouvons mieux faire que de le laisser à l'auteur lui-même; après un bref résumé de la marche ascendante du théâtre chrétien depuis sa conversion, notre dramaturge clôt son Art du théâtre par cette envolée:

Ceci pour insister sur la diversité possible de l'art dramatique chrétien tel que nous le rêvons, non emprisonné dans une formule, mais susceptible d'exprimer notre foi en tragédies, en comédies, en farces, en mystères, en "célébrations", aussi vaste en un mot, dans le développement des formes que l'art dramatique tout court entendu poétiquement. Tout l'homme, toute la terre, mais l'enfer et le ciel en plus. Voilà donc son royaume. Qui ne s'y sentirait à l'aise? Comment, à son sujet, parler de diminution?³

1. "15 ans de théâtre", dans Rev. des Jeunes, juin 1935, p. 323. La même énumération nous revient fréquemment: "Un entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1938, p. 168; L'art du théâtre, p. 194, 210, 212; etc.
 2. Jeux et miracles, T. II, préface, p. 13.
 3. L'art du théâtre, p. 212.

Il n'y a rien à ajouter; tout est dit.

2) L'art dramatique chrétien total:

L'évidence même nous amène à cette conclusion: le renouveau chrétien du théâtre devient une bénédiction pour l'art dramatique total. Oui, bienfait pour la scène que cet état de communion qui résout non seulement le problème de l'art dramatique chrétien, mais aussi de l'art dramatique tout court¹. Bienfait pour l'art!

Mais, objectera-t-on, comment "la théologie, la morale, surveillant de trop près", ne le fausseraient-elles pas? et Ghéon, sans flancher, répond avec l'histoire —ce sempiternel retour à l'histoire—:

Hélas! que faites-vous de la satire, de l'apologue? En quoi une fable de La Fontaine est-elle gâtée par la leçon qu'elle nous donne? Faut-il selon vous que cette leçon soit hétérodoxe ou "immoraliste" pour être admise dans le jeu? Vous m'objectez que ce qui est vrai, vous en convenez, pour la satire et pour la fable, ne l'est pas pour l'art dramatique. Mais si! la comédie de mœurs, chez Molière, n'est-elle pas une satire dialoguée? et la "moralité" du moyen-âge une fable en action. Pourquoi n'écririons-nous pas des "moralités" comme nos ancêtres? il est permis de s'y essayer sans déchoir².

Il faut donc que le préjugé cesse: la foi catholique n'est pas une nuisance pour l'art, elle lui est une bénédiction:

S'il se trouve encore quelqu'un qui en doute parmi mes frères catholiques, je suis heureux de lui apprendre qu'il n'y a pas un art chrétien, un art païen [...], mais un art tout court, aux principes sûrs, qui se met au service du

1. L'art du théâtre, p. 17.

2. Ibid., p. 19-20.

croyant et de l'incroyant, sans distinction aucune; et selon moi, l'honneur du poète catholique, c'est de l'accepter tel qu'il est, dans son objet, dans sa nature, dans son intransigeance, pour qu'il rende son maximum. Dieu veut un maximum¹.

Et puis, les ressources du dramaturge chrétien sont tellement illimitées! "En renonçant au 'monde' (ce n'est pas renoncer à l'homme) il gagne l'univers et par surcroît le paradis²". Et comme la production dramatique, pour être populaire, doit suivre l'actualité, la foi fournit encore cette actualité, car "l'éternelle actualité pour une foule de croyants, n'est-ce pas justement leur foi?"³

Bienfait pour l'art! Bienfait pour la profondeur, la noblesse, la dignité de l'art! Ghéon lui-même y a puisé à pleines mains; de combien aussi son art s'est-il vu ennobli, purifié!

Dramaturge avant tout ou plus exactement poète dramatique — comme du reste, tous les dramaturges qui comptent[...]— cette transfiguration du réel que je me suis donnée pour loi dès mes débuts et qu'une conception spirituelle du monde devait favoriser et exalter au maximum, m'a assuré sur le plan catholique une liberté sans mesure de peindre le mal et le bien; bons ou mauvais, mes héros baignent dans la grâce; jamais le gouffre ne s'entrouvre sans boire une goutte d'azur. En tant que chrétien, il ne m'est pas permis, entre le mal et le bien, de tenir la balance égale; le poids infini du sang de Jésus a été posé sur l'un des plateaux. EN TANT QU'ARTISTE, J'ESTIME QUE LA MISE EN FORME COMPORTE UNE PURIFICATION IMPLICITE DE LA REALITE TERRESTRE — ET TELLE ELLE EST SOUS LE REGARD DE DIEU⁴.

Cui, bienfait pour la culture! Bienfait pour la foi!

1. "Théâtre poétique et théâtre chrétien", dans Le Devoir, 19 août 1938, p. 2, col. 3.

2. "15 ans de théâtre", dans Rev. des Jeunes, 10 juin 1935, p. 820.

3. "Une campagne pour l'art dramatique chrétien", dans Rev. des Jeunes, 10 déc. 1921, p. 60.5.

4. "Un entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1938, p. 165-166.

2. Bienfaits pour la foi:

Si la foi fournit au théâtre et à tout art un terrain de richesses incoufés, Ghéon ne manque pas de nous indiquer aussi les avantages immenses pour la foi d'un art à la hauteur de la tâche et servi en toute dignité; c'est ce que nous voulons dégager.

"Dieu veut un maximum", et il l'exige de ses enfants, les chrétiens¹. Ghéon va nous indiquer, au cours des pages suivantes, l'unique moyen —selon lui— de servir Dieu et la foi dans l'art dramatique. Et pour résumer son destin, disons immédiatement: il faut mettre partout et "toujours, au premier plan, la notion d'art²".

L'état pitoyable des scènes catholiques à l'arrivée de Ghéon avait bien mis au clair comment, en oubliant ce principe, on en était venu à tout faire au théâtre: prédication, prône, prêche, thèse, conversation... tout, sauf du théâtre. On oubliait...

Ghéon pour réussir a dû "renverser les termes du problème", par conséquent: "on disait: 1^o édification, 2^o art, 3^o divertissement, [...] nous disons 1^o divertissement [...], 2^o art, 3^o édification³". Le divertissement d'abord, parce qu'on y vient "prendre son plaisir". Comme Dieu "veut de l'ouvrage bien fait", servons ce divertissement par un

1. "Théâtre poétique...", dans Le Devoir, 19 août 1938, p.2, col.3.

2. Auvergne, Regards catholiques sur le monde, p. 106.

3. "L'action catholique par le théâtre", dans Bulletin de Lowell, 1933-34, p. 82.

art et un métier bien appris et bien exercé: "Le résultat supérieur en dépend". Et puis, on pourra édifier; (mais, attention!) édifier, c'est "apporter sa pierre au temple secret que chaque homme peut espérer de voir grandir en lui et où Dieu règnera; édifier le chrétien, édifier le saint dans l'homme!¹" Maintenant, nous pouvons dire: édification, "qui est le résultat suprême. C'est par le moyen d'un art sûr, par le plaisir qu'il donnera, que nous parviendrons à porter les âmes sur le plan de Dieu où nous voulons les aider à revivre, à se retrouver, à se reconnaître, à fonder, à agir²".

Et voilà l'apostolat par l'art! mais n'oublions pas, par l'art, en restant dans la vraie ligne et en ne confondant pas les genres. "Un théâtre chrétien? d'accord. [...] Mais d'abord, un théâtre. Autrement dit un instrument, une technique, un métier, c'est-à-dire, un art³". "Un art catholique s'adresse à tous; il doit être d'abord un art. Il faut que la moralité se dégage toute seule de l'ouvrage. Il ne convient pas tant de prouver ceci ou cela que de créer sur le théâtre et dans la salle une atmosphère spirituelle, surnaturelle, sans "cesser de ton familier de l'Évangile"...⁴".

Ghéon d'ailleurs avait précisé son dessein, peu après sa conversion:

Tâcher, dans la mesure de ses forces (des forces de sa foi, des forces de son art, intégralement employées),

-
1. Jeux et miracles, I, préf., n. 20.
 2. "L'action catholique par le théâtre", dans Bulletin de Lowell, 1933-34, p. 82.
 3. "Lettre à Brochet", dans J.T. et Pars., no 47, p. 58 et 60.
 4. "L'action catholique par le théâtre", dans Bulletin de Lowell, 1933-34, p. 83.

de réaccoutumer le siècle au "merveilleux chrétien" comme à une réalité. Travailler à rendre la foi plus concrète, plus familière et plus intimement mêlée à notre vie de tous les jours. Enfin, faire rentrer dans la société des hommes, ces hommes d'hier et de jadis, aujourd'hui saints, qui, partageant notre condition, nos tentations, nos faiblesses, gagnèrent le ciel sur la terre et militèrent avant de triompher¹.

Toujours par les forces de sa foi, comme chrétien, et de son art, comme artiste.

Que le dramaturge donc ne craigne pas d'offrir aux saints les services de son art² et de mettre ainsi en scène leurs vertus et leur héroïsme "aussi bons à peindre que les héros antiques ou que les héros du roman [...] Ils sont des hommes. Si nous arrivons à les faire vivre dans une atmosphère chrétienne, n'aurons-nous pas respecté les lois mêmes d'un art qui exige une parfaite soumission à l'objet, et, du même coup, édifié le public et les interprètes?"³

Ce renouveau ne peut laisser indifférents les véritables chrétiens; oui,

trop longtemps les artistes ont exilé Dieu de leur art [...] Trop longtemps surtout on a séparé l'homme chrétien de l'homme, l'art chrétien de l'art et l'amour de l'homme pour Dieu des justes délasséments et divertissements de l'homme [...] notre devoir à tous chrétiens, clercs, et laïcs, est de porter partout l'idée de Dieu "à temps et à contretemps", selon nos moyens personnels, et dans l'église et sur la place, et dans l'art du peuple, et dans ses plaisirs⁴.

1. Jeux et miracles, T. 1, préface, p. 11-12.

2. Ibid., p. 11.

3. Ibid., n. 20.

4. "L'Action catholique par le théâtre", dans Bulletin de Lowell, 1933-34, n. 61.

Voudrait-on le résumer, cet effort de théâtre chrétien, nous ne saurions mieux y arriver qu'en énonçant la devise donnée à ces premiers "compagnons" de travail:

Pour la Foi, par l'Art dramatique;
Pour l'Art dramatique, en esprit de foi!

"Cette double devise exprimait l'essentiel de notre dessein. Nous donnions à la notion d'art, comme à la notion de foi, sa plénitude. Nous n'entendions céder à un ruse ni sur un terrain, ni sur l'autre. Nous servirions d'autant mieux notre foi que nous servirions mieux notre art¹". Par un art dramatique digne, élevé, vrai, la foi sera exaltée; et la foi, ou plutôt, le merveilleux esprit de foi de ces pionniers maintiendra sur ce plan de dignité, de noblesse, de vérité, l'art dramatique.

Bienfait pour la foi, bienfait pour l'art dramatique. Un art né de l'Eglise, rentre, en fait, dans l'Eglise², pour la "gloire de Dieu et de son divin Fils³".

1. "15 ans de théâtre", Annuaire des Jeunes, 10 juin 1935, p. 822.
2. Ibid., p. 325.
3. Partis Pris, p. 231.

Synthèse :

Le théâtre veut renouer avec la tradition, coupée par la Renaissance. En tant qu'art il exige une transposition de la réalité, et en tant qu'art dramatique il s'exercera sur l'unique plan d'entente. Dans l'erreur esthétique du théâtre, on ne transpose plus, on ne transfigure plus, on imite, on copie la réalité, et, faute de ne pouvoir s'entendre sur un terrain élevé, on s'abaisse à l'animalité commune, et l'on rejoint le terrain d'union par la bête.

Comment, dans une telle position, renouveler le théâtre pour l'élever à sa dignité originelle? Chéon, retrouvant sa foi, en recoit en même temps l'état idéal pour cette résurrection: ce nouveau plan de vie, lui fournira, en plus d'une base d'entente au milieu d'un "peuple fidèle", une riche matière totalement disponible à la poésie, à la transposition. Et ainsi "l'art", en servant "la foi", rencontre son salut et le salut de ceux qui le développent "en esprit de foi".

* * * * *

* * *

*

CHAPITRE HUITIEME

JUGEMENTS ET CONCLUSION

CHAPITRE HUITIÈME

Jugements et conclusion

Selon les normes ordinaires d'une saine prudence, nous aurions désiré établir, tout d'abord, avant de nous prononcer personnellement, quelques témoignages de philosophes, artistes ou littérateurs sur la doctrine d'Henri Ghéon; malheureusement, nos recherches ont abouti à de piètres résultats; on ignore le Ghéon critique, le Ghéon penseur, et, comme conséquence, on n'en parle point ou très peu; on ne connaît que le dramaturge et, encore là, est-ce bien sûr? Nous aurions pu collectionner toute une encyclopédie de jugements sur son art scénique — il n'en manque pas, et de tous les calibres; mais cette agglomération n'aurait pas eu de sens par rapport aux limites essentielles de notre travail.

Nous allons donc bâtir nous-mêmes cette critique projetée. A cette fin, nous envisagerons les divers problèmes étudiés au cours de notre thèse, au double point de vue qui nous semble la véritable orientation de la vie et de la doctrine de Ghéon; thomiste et chrétien (les deux aspects, loin de s'exclure, se complètent).

§ 1. Au point de vue thomiste;

Pour nous situer dans l'atmosphère, il y a certains angles de vision généraux que nous devons d'abord rappeler.

Nous ne pouvons faire abstraction, premièrement, des maîtres qui ont initié le converti de 1915 à sa nouvelle vie et à sa nouvelle conception du monde: Ghéon, en effet, mit la main à son travail de réforme personnelle sous l'égide de saint Thomas, soit par Jacques Maritain, ou Charles Maurras, soit près de Maurice Denis, soit encore dans la ferveur des couvents dominicains.

Notre mémoire est fraîche également des nombreuses références et de la très forte confiance à "cette philosophie classée qui est le thomisme", à "cette philosophie objective qui a fait ses preuves".

Et pourquoi enfin ne pas se reporter à son Triomphe de Saint Thomas, drame intellectuel de première valeur, où nous saisissons l'emprise du dramaturge sur les données du thomisme.

En un mot de synthèse, avant d'entrer dans le détail et pour mieux saisir la position de notre artiste, nous voudrions citer cette réflexion laissée sur sa mort: "Il avait adhéré de toute son âme au thomisme (si l'on entend par là moins peut-être une théologie scolastique que certaines conceptions de l'homme, de l'art, de la cité, qu'on peut y rattacher)¹"

Et sur ce, nous entreprenons de concrétiser, de déterminer plus particulièrement, l'appréciation de cette philosophie de l'art. Faudrait-il noter notre intention, cependant, de ne pas reprendre jusqu'au

1. Requet, A.-A., O.P., "Henri Ghéon, catholique et apôtre", dans J.T. et Pers., no 104, p. 35.

moindre détail tous les problèmes élaborés? nous irons plutôt au cœur de chacun d'eux; de la sorte nous frapperons tout de suite la corde sensible et, de là, nous jugerons de sa résistance.

* * *

*

Donnons, tout d'abord, l'enchaînement général des divers problèmes développés au cours de l'exposé:

A propos de la connaissance artistique *primo*, nous envisageons tour à tour l'inspiration, le métier et l'acte dans l'art; nous démontrons ainsi le mécanisme ou le fonctionnement psychologique de nos facultés artistiques; *secundo*, nous parlons de transposition dans l'art, de composition du vrai et du beau; les chapitres cinquième et sixième enfin nous conduisent aux relations de l'art, soit avec l'homme total, soit avec les autres habitus de l'intelligence: ceci nous permettait de considérer la position du catholique comme idéale pour résoudre le problème de l'art, lui fournissant une matière de certitude où puiser sa vraie liberté. Puis nous amenions au cours des dernières pages l'application de ces principes à un art particulier, l'art dramatique.

Nous y comptons, en tout, dix problèmes généraux: inspiration, *matériau*, acte d'art, matière, forme, composition des éléments, relations avec l'homme, avec la philosophie, la foi et la morale. Ajoutons à cela le théâtre.

Nous allons essayer une critique constructive de chacun d'eux; évidemment, l'un ou l'autre de ces points, à cause de son orthodoxie indubitable, attirera moins notre attention.

1. L'inspiration artistique:

Nous avons avoué déjà, à notre passage sur ce paragraphe de l'inspiration, une certaine déception devant la pénurie des matériaux d'où serait sortie une notion convenable de ce point fondamental de l'activité artistique; depuis ces pages laborieuses, quelques lumières ont jailli dans nos intelligences sur le sujet; mais que de coins obscurs encore! que de questions irrésolues, que de difficultés apparemment insolubles chez Ghéon!

L'inspiration consiste-t-elle dans un habitus? L'inspiration doit-elle se dire univoquement ou analogiquement des divers arts? la différence entre les diverses inspirations ne viendrait-elle pas du métier uniquement? dans quel prédicament classer cette "exaltation"? etc., autant de problèmes qui ont dû se résigner à rester problèmes! Un essai de solution même aurait risqué de forcer les textes et la pensée de l'auteur.

Nous n'ignorons pas tout de même la possibilité de découvertes intéressantes dans l'art appliqué de Ghéon, mais cette fouille dépassait les limites de notre travail; nous avons voulu nous en tenir à l'oeuvre théorique. De même, un labeur long et patient à travers les données des Prozenades, données excessivement implicites, pourrait

aboutir à certain résultat; nous n'avons pas cru de notre devoir de l'entreprendre.

D'ailleurs, il nous a semblé, dès les débuts de nos recherches, que notre critique n'avait pas formulé dans sa tête une conception précise de cet aspect; l'article qu'on lui demande en 1930 pour les Etudes Carmélitaines, précisément sur l'inspiration, nous le laisse bien voir: il reste dans le général et nous dirions presque dans le superficiel; il ne pénètre pas à l'intérieur du problème.

Comment expliquer cela? nous avons déjà donné une juste explication en son lieu; nous nous reportons à la vie de luttas et de réactions menées par Ghéon. Peut-être devons-nous ajouter cet aveu: "La pratique chez moi a fait tort à la théorie¹". Ce semble bien être la caractéristique de cette partie tout spécialement.

Alors, que conclure? Il faut reconnaître la faiblesse de Ghéon sur cet exposé et la lui reprocher... Mais, de fait, avons-nous le droit de gronder un artiste parce qu'il n'a pas exposé un traité complet sur son art, sur les habitus, par exemple? Il faudrait sans doute user d'indulgence; après tout, il a péché par insuffisance et non par hétérodoxie; il a réalisé, en fait, ce que les circonstances lui ont permis de réaliser; c'est là le sort des praticiens.

Nous n'aurons pas à déplorer cette déficience au cours des autres parties.

1. Partis pris, préface, p. [5].

2. Le métier:

A propos du métier, nos conclusions s'avèrent plus optimistes: Ghéon, en effet, a développé amplement ce point de vue et, disons-le, en pleine ligne thomiste. Un petit doute effleurerait à peine nos esprits; mais, si nous avons bien compris l'auteur, il perd sa raison d'être. Il s'agirait du constitutif de l'habitus d'art qui envelopperait et la réalisation intérieure et l'exécution manuelle; sur ce problème, — nous le savons, — "auctores scinduntur".

A cause de la clarté des contextes, toutefois, nous comprenons qu'il n'est pas tant question de l'essence de l'habitus que de son intégrité; avec cette position, notre artiste emboîte le pas à la suite de la majorité des thomistes. D'ailleurs, en construisant la critique de l'acte d'art complet, nous comprendrons mieux la pensée de Ghéon sur l'essentiel de l'habitus.

Nous ne terminons pas sans lui adresser toutefois un petit reproche: sans aucun doute, nous ne ressentons pas positivement, au cours de cet exposé, les influences néfastes de la vie païenne de Ghéon, mais certainement d'une façon négative, c'est-à-dire en réaction, à tel point même qu'elles occasionnent une certaine exagération du côté opposé, tout spécialement par cette insistance sur l'art comme métier, pour ramener l'artiste à des conditions plus humbles, celles du serviteur, celles de l'artisan, celles de l'homme de métier. Ceci dit, passons.

3. L'acte d'art:

Les obscurités de notre concept d'inspiration nous ont certainement rendu difficile l'intelligence de certaine partie de ce chapitre, mais pour éviter de "retaper" sur un défaut déjà souligné, nous allons en faire abstraction le plus possible dans notre appréciation.

Ici encore, les principes du thomisme ne nous semblent pas avoir été flétris. Et même, la coactivité de l'inspiration et du métier telle que décrite par Ghéon nous amène à souligner un aspect très intéressant, tout à l'honneur de notre esthétique, à propos du constitutif de l'habitus.

On nous parle souvent du rôle essentiel de l'habitus: la plupart des philosophes le font consister dans la réalisation intérieure, spirituelle du chef-d'oeuvre. Nous devons leur donner raison, mais peut-être faudrait-il reconnaître leur définition inadéquate et ajouter avec Ghéon, pour la compléter: le métier ou l'habitus d'art consiste essentiellement dans cette capacité de l'esprit à réaliser intérieurement l'oeuvre d'art et ensuite à diriger l'exécution ou la réalisation corporelle.

Si nous regardons franchement les conditions d'un tel engagement, nous devons admettre comme essentiel à cette réalisation interne et à cette direction externe une connaissance au moins élémentaire de la technique et une souplesse exécutive déjà idoine à obéir. Qu'est-ce à dire tout cela? Faudrait-il rejeter du corps des artistes l'auditeur charmé d'une pièce de musique, ou le spectateur ébloui de tel rendement

théâtral? Pas nécessairement. Il faut leur reconnaître un habitus inchoatif, initial; et vraiment, s'ils possèdent ensuite une connaissance suffisamment sûre de la technique, ils pourront réaliser intérieurement une oeuvre quelconque capable d'assurer l'essence de l'art.

Tout ceci ne va pas contre les philosophes; au contraire, Ghéon se tient dans leur lignée; mais, artiste, il ajoute ce que l'expérience lui a fourni et explicite ainsi leur pensée.

Quant aux notes adjointes sur les facultés requises à la création artistique ou l'essai subséquent de classification des arts, la nature de ces quelques bribes éparses ne se prête pas à recevoir un jugement spécial.

4. L'objet matériel dans l'art:

Tout cet aspect demeure très caractéristique de la pensée de Ghéon; quittant un milieu de subjectivisme et d'individualisme, où sa vie pauvre le forçait à évoluer, il jouit d'un tel bonheur à s'entendre révéler l'unité de la vérité et son objectivité que toute sa vie désormais nous manifestera une constante loyauté envers la Vérité première, Dieu, et la vérité de toute la création, nature et surnature, mise "si merveilleusement" sous nos yeux par cette "philosophie de l'être qui est le thomisme".

A vrai dire, Ghéon a parfaitement raison sur ce point: un artiste limité à son propre "moi" reste un petit artiste. Plus au contraire,

il sait voir grand, et embrasser en soi la création totale — évitant tout éclectisme, — plus il méritera le nom d'artiste; son être capable de toutes les résonances sonnera franc devant l'objet; c'est la caractéristique d'un art objectif, d'un art illimité, du grand art.

À considérer en soi, par conséquent, il ne répugne aucunement à reconnaître à l'artiste le pouvoir et même le devoir d'élargir ses vues devant la réalité et de puiser les objets à rendre beau dans la réalité totale. Quant aux relations entre ce vrai et le beau dans l'art, nous en reparlerons un peu plus loin.

5. La forme ou objet formel dans l'art:

Inutile d'insister sur ce problème: la solution apportée par Ghéon est tout à fait acceptable et correspond, bien que formulée autrement, aux données de notre philosophie. Nous ne touchons pas à la question du beau regardé comme un transcendantal, tout simplement à cause du peu d'insistance de Ghéon et surtout des disputes soulevées autour de ce sujet.

6. Composition du vrai et du beau (transposition):

Sans aucun doute, nous abordons le chapitre qui a suscité à Ghéon le plus d'adversaires, ordinairement à cause de leur insuffisance spirituelle ou de leur incompétence philosophique, mais ces détracteurs n'enlèvent rien à la valeur de ces lignes et au mérite de l'auteur.

On a trop longtemps attribué à l'art l'unique souci formel, oubliant malheureusement l'impossibilité pour les formes esthétiques de voltiger dans les airs sans aucun support, sans aucune matière. On a tout accordé au "contenant", abandonnant dans l'ombre le "contenu". Et pourtant l'art ne consiste-t-il pas précisément à envelopper une matière d'une forme de beauté, à transposer une matière, la réalité, le vrai, sur un plan de beauté, d'équilibre?

Le penseur authentique sait immédiatement distinguer dans l'activité de l'esthète, un double apport, l'un subjectif, l'autre objectif, c'est-à-dire l'un personnel, créé par l'artiste, venant du sujet, marqué précisément de la note caractéristique de l'auteur, la forme de beauté —"servatis servandis"—, l'autre fourni par la réalité des choses, puisé dans la nature, dans la vérité, ayant valeur objective et respectable à ce point de vue, la matière, la vérité foncière cachée sous cette forme de beauté.

Nous ne voulons pas reprendre la preuve de Ghéon; elle mérite notre admiration dans sa forme première.

Il conviendrait de faire une mise au point sur une mauvaise interprétation possible: il s'agit en effet de "la soumission à l'objet", ordinairement entendue chez les auteurs de cette conformité à la règle intérieure dirigeant l'oeuvre. Ghéon reconnaît certes ce point de vue; il n'emploie pas cette expression dans le même sens toutefois; il entend cette conformité (conformité réalisable de mille façons) à la vérité essentielles, objective.

La conclusion évidente aux yeux des tenants d'une philosophie de l'être, d'une philosophie objective, se formulerait ainsi: tout comme une pensée subjective nous apparaît impossible à tenir, ainsi un art non respectueux de la réalité qu'il transpose néglige un des éléments essentiels qui la maintiennent sur le plan du Beau.

En somme, nous reprendrions justement, il nous semble, toute cette pensée, en définissant l'acte d'art: Cette activité qui ne détruit pas la création de Dieu, mais qui la continue en l'enveloppant de beauté.

Pour ce qui regarde les quelques conclusions soulevées à la fin du chapitre: la joie esthétique, la sociabilité de l'art et le plan de certitude pour l'activité artistique, trouvé dans la philosophie thomiste, rien ne semble discutable sérieusement.

7. Relations art-artiste:

En abordant les quatre problèmes suivants, nous touchons aux relations de l'art, à l'épineuse question de son insuffisance, de sa dépendance, au point sensible autour duquel s'est dépensé tant de papier et tant d'encre.

Pour juger de la position de Ghéon sur ce point de vue, nous ferons fi tout simplement d'une réflexion partielle manifestant tout simplement l'incompréhension de la pensée de Ghéon et, peut-être, la perte de contact avec la réalité. Après avoir souligné un certain pendancier moralisant de l'art "ghéonnien", le critique en question ajoute: "L'esthétique

de Ghéon, du moins si l'on se fie à l'image que nous donne Partis Iris, est peut-être responsable des limites un peu prochaines de cette oeuvre, pour ce qui est de l'empiètement du discours et du sermon sur le théâtre. Dire, par exemple, que l'art est théoriquement autonome et, sous le même aspect, pratiquement dépendant, c'est lui faire perdre toute consistance, n'en faire plus que l'ornement de la morale". Et il continue en amenant la distinction entre le sens et la fin de l'art: "Nous dirions alors qu'avant de s'ordonner à des fins, quelles qu'elles soient, l'art doit réaliser son sens, car il a un sens propre, riche et subsistant et qui est pour l'homme une fin digne...¹"

Tout d'abord, la première partie fausse considérablement la pensée de Ghéon. Les mots "sous le même aspect" ne dérivent certainement pas de Partis Iris, c'est-à-dire qu'ils découlent probablement d'un parti pris, mais autre que celui de Ghéon. Quant au remède apporté dans la deuxième partie, nous nous demandons s'il n'a pas l'intention d'aggraver la maladie plutôt que de ramener à la vie...

Ici, nous voulons faire parler l'aristain; son autorité affermera notre jugement. Nous procédons ainsi à cause de la lumière spéciale qu'il nous apporte dans l'intelligence de Partis Iris, composé sous son inspiration.

C'est par son art que l'artiste humain doit atteindre, régler et réaliser tout son ouvrage. Mais cela prouve-t-il que l'oeuvre ne dépend que de l'art tout seul, et non de l'âme entière de l'artiste, qu'elle est faite par

1. Robert, Elie, "Four le Peuple fidèle", dans La Relève, oct. 1938, p. [179].

l'art tout seul, séparé, coupé de tout le reste dans l'homme, et non pas l'homme artiste avec toutes les volontés humaines et toutes les pensées humaines qu'il a dans son cœur, et tous les choix qu'il consent, et toutes les fins qu'il poursuit, et toutes les lois supérieures auxquelles il se veut soumis? Allons donc! [...] Les théoriciens de la gratuité négligent une distinction élémentaire, ils négligent de distinguer l'art, qui n'a comme tel d'autre fin que le bien de l'objet à fabriquer, et l'artiste, qui peut avoir en tant qu'homme opérant toutes les fins qu'il lui plaît. Et ils négligent cette distinction de sens commun parce qu'ils méconnaissent une distinction plus subtile, la distinction de l'"agent principal" et de la "cause instrumentale" de l'ouvrier et de l'instrument¹.

Il faudrait continuer avec Maritain, mais nous croyons le passage suffisant pour faire le point dans notre appréciation de la doctrine de Chéon. La conclusion thomiste, par conséquent, épouse parfaitement sa position: l'art est un mendiant, mendiant intelligent et autonome certes, mais mendiant quand même; toujours il devra quêter sa nourriture, puiser chez les voisins, quêmander son vêtement.

En précisant immédiatement, d'une façon générale, à l'occasion des relations art-artiste, ces données fondamentales, nous simplifions de beaucoup la critique des trois derniers problèmes, à tel point même que nous les allons envisager d'un seul coup d'oeil.

8. L'art et les autres habitus de l'intelligence:

Il s'agit des relations entre l'art d'un côté, et la foi, la philosophie, la morale (prudence), de l'autre; ou, si vous préférez, des

1. Art et Scolastique (1935), p. 159-160.

diverses manières dont peut composer le beau avec le vrai tant spéculatif que pratique.

Au sujet des deux erreurs possibles dans cette composition, reprenons l'expression de monsieur Maritain: 1° "Un péché d'idéalisme par rapport à la matière de l'art: au terme, une construction parfaite avec rien à construire¹"; c'est l'art sur rien²; et 2° une "hérésie idéaliste" à l'égard du "sujet humain" dont la vertu d'art est une qualité³; on le méconnaît en éliminant "toute fin humaine poursuivie" lui permettant toutefois de ne se priver de rien: c'est l'art "pour rien, pour rien que lui-même⁴".

La vérité maintenant nous arrive plus simple: "L'art exige que rien n'atteigne l'oeuvre que par lui. Voilà ce qu'il y a de vrai dans la doctrine de la gratuité. Malheur à l'artiste qui manque à cette exigence de son art, exigence jalouse et féroce, comme toutes les exigences de l'intelligence et de ses vertus!⁵

Fourvu que tout passe par son art, l'artiste peut jouer, danser, plus rien ne l'empêche; Ghéon est totalement de cet avis, et voilà l'angle où il faut l'interpréter. Cet apport de Maritain suffit pour classer notre artiste.

1. Art et Scolastique (1935), p. 155.

2. Ibid., p. 158.

3. Ibid., p. 162.

4. Ibid., p. 158.

5. Ibid., p. 159.

Mais il ne se sent pas satisfait de cette donnée: pour lui, en effet, cette liberté de l'artiste, ce jeu sans obstacle, cette danse esthétique exige un terrain de certitude. Tout par l'art! très bien! mais ce tout peut nuire à l'artiste s'il ne le possède pas, s'il n'en est pas sûr; il faut un terrain de certitude! Et la conclusion: la certitude se rencontrera là où l'artiste rencontrera la vérité unique et éternelle; une philosophie objective et la science théologique catolique la fournira. Ghéon terraine par là, peut-on le lui reprocher? Il a raison.

Un aspect tout intéressant mérite d'être souligné dans les relations de l'art et de la prudence. Nous avons l'habitude de faire le pont par l'homme; Ghéon y ajoute le pont par l'objet. N'est-ce pas dégrader l'art et le nier que de l'abaisser à peindre ce qui ne mérite pas l'attention et de ne plus considérer la hiérarchie des valeurs? "En tant qu'artiste, j'estime que la mise en forme comporte une purification implicite de la réalité terrestre — et telle elle est sous le regard de Dieu¹".

Quelle ressemblance avec cette pensée de Pie XII livrée récemment à des artistes italiens!

L'office et la mission de l'art bien employé est d'exhausser l'esprit au moyen de la vivacité d'une représentation esthétique jusqu'à un idéal intellectuel et moral, qui dépasse l'entendement des sens et le domaine de la matière, afin de s'élever

1. "Un entretien avec Ghéon", dans La Relève, oct. 1938, p.165-166.

vers Dieu, Bien suprême et Beauté absolue, source
de tout bien et de toute beauté¹.

* * *

*

Voilà le jugement issu de la confrontation de la pensée thomiste avec la doctrine de Ghéon. Il nous resterait cependant au mot de synthèse inouïssable, synthèse et de cette notion d'art et de notre jugement. Puis, pour terminer, nous essaierons d'apprécier l'art du grammairien.

Synthèse

"Liberté dans la certitude", voilà, ce semble, la somme de toutes les considérations sur cette notion d'art; une activité (ou une capacité d'activité) libre, aisée, facile, fondée sur la certitude du métier et la certitude de la matière transposée.

Cette formule ne provoque aucune objection de la part de notre philosophie et même elle nous manifeste, une fois de plus, l'orientation thomiste de toute la pensée de Ghéon.

Somme toute, les deux figures réunies en parallèle dans la conclusion de notre deuxième chapitre se retrouvent ici unies dans la philosophie de l'art; Maritain et Ghéon. Comme il aurait été intéressant

1. "Un discours du Saint-Père", dans J.T. et Pers., no 115, p. 102.

de prendre l'exposé de Ghéon problème par problème, en le comparant aux divers chapitres et annexes de Art et Scolastique de Maritain! Nous aurions retrouvé le maître et l'élève, mais un élève devenu maître et capable de refondre en lui les données du philosophe pour en faire sa vision d'artiste; nous aurions trouvé une méthode et une pensée commune dans son fond de vérité, mais tellement différente à cause de la personnalité de chacun d'eux.

L'intérêt particulier de cette pensée formulée vient précisément de cette personnalité si attirante chez Ghéon. Même si l'on ressent au fond le philosophe Maritain, tout nous vient de l'artiste Ghéon. C'est un artiste qui parle, c'est le point de vue d'un esthète, ce ne sont plus des formules philosophiques, c'est une expression littéraire, vulgarisée, c'est une interprétation originale de cette même pensée où se mêlent des réflexions personnelles et certainement très intéressantes pour ouvrir de nouveaux horizons aux philosophes de l'art.

L'orientation générale thomiste de cette doctrine n'empêche pas tout de même certaines affirmations de nous laisser quelque peu perplexes; nous n'avons pas voulu insister sur ces points lors de notre critique à cause du cachet très accidentel qu'ils ont dans la marche générale de l'exposé.

Quant à sa notion d'art dramatique, faisant hommage à l'objectivité de l'histoire retracée par Ghéon, et confiants dans les conclusions subséquentes, notre jugement s'impose dans un sens favorable. La logique

de son exposé et avec sa notion générale d'art et avec les données de l'histoire aboutissent à une conception dramatique certainement très viable.

Quant à l'oeuvre que lui-même a pu réaliser, il ne nous revient pas d'en analyser la concordance; nous nous en tenons aux principes, principes de rénovation qui ne manquent pas l'ambition mais d'un autre côté qui assureront au théâtre sa vie et sa dignité!

§ 2. Au point de vue chrétien:

Ce chapitre une fois terminé, nous aurons conclu nos recherches dans l'oeuvre de Ghéon. Comme nous nous réjouissons de livrer notre dernier paragraphe à l'honneur de ce chrétien ardent et convaincu!

S'il est frappant de voir avec quelle insistance, au fond de toute chose, quand il appelle l'artiste à son plein épanouissement et rayonnement, il envisage le progrès dans la vérité de l'homme complet, exploitant dans tous ses replis la réalité mise au service de tout l'homme, rétablissant en pleine valeur l'équilibre des facultés de l'homme entier, notre admiration ne s'accroît pas moins devant son exaltation du chrétien et de l'art catholique.

Sur un plan chrétien, voilà sans aucun doute le niveau idéal pour juger de cette pensée! Oui, son amour de l'homme l'a poussé à envisager l'homme complet vivant de la vie de la nature et de la vie de la grâce.

Bien ancré dans le surnaturel, il livrait un jour cette pensée, beau résumé de sa doctrine: "Non que le plan spirituel où je vis désormais et me plais à vivre m'éloigne de l'homme, au contraire. J'ai trouvé des trésors en lui que je ne soupçonnais pas et qu'on peut dire inépuisables. Mais ma curiosité va à l'homme complet, à l'homme de la nature et à l'homme de la grâce¹". Voilà! l'homme complet, la création, fera toute l'affaire et l'intérêt de Ghéon.

Nous sommes en face d'un convaincu qui, devant les directives de sa foi, de l'Eglise, ne discute pas; sous cet aspect, notre travail nous révèle certainement toute la noblesse et la grandeur possible pour l'artiste consacré au service de son Dieu. L'oeuvre de Ghéon n'est que le reflet continu de sa foi profonde et vivante.

Un auteur canadien laissait sur la tombe du disparu ces notes très significatives:

Voilà que se dressait pour Ghéon l'éternel problème: à savoir: si l'Art est incompatible avec la Foi catholique. Plusieurs écrivains, notamment Massis, Benjamin, Eloy, Daudet, se sont prononcé là-dessus, mais jamais de façon aussi claire que l'auteur ne l'a fait lui-même dans cet ouvrage qui s'intitule avec tant d'à-propos Partis Pris².

Et tout le commentaire de cet écrivain se déroule avec la même louange vis-à-vis la personne et l'oeuvre de Ghéon. D'ailleurs le même

1. Rapporté par Marcel Raymond dans "Triptyque sur Ghéon", dans Le Cahier des Compagnons de Saint-Laurent, vol. 1, no 3, p. 79.

2. Valdombre, "De Cide à Dieu", dans Cahiers des Compagnons, vol. 1, no 3, p. 93.

avait déjà écrit du vivant de notre dramaturge: "Son art est d'un catholique militant et cela s'impose avec violence dans notre siècle de matérialisme¹".

Nombreux et tous aussi vivants affluèrent les témoignages d'admiration à la mort de ce grand artiste. Permettons-nous d'en recueillir ici et là.

C'est d'abord son disciple et ami, Henri Brochet, dont l'estime adresse à la sincérité du converti un premier éloge au lendemain de sa disparition²: "Du jour au lendemain, cet homme qui adorait la Création reconnaît que le Créateur est au-dessus de son oeuvre et que lui seul mérite ses hommages. Il se tourne vers Dieu. Mais il comprend (car chez cet homme sain, le coeur n'est pas ennemi de l'intelligence) que Dieu n'exige pas de lui qu'il se détourne de la Création. C'est en Dieu et pour la gloire de Dieu qu'il aimera celle-ci³".

Un témoin de sa mort publiait cette note:

Mais surtout il était vraiment "catholique", aimant tout de l'Eglise, se trouvant chez lui dans toutes ses familles spirituelles, aimant comme des amis tous les saints, les antiques comme les modernes, les austères comme les hilares, les apôtres comme les solitaires .

Et, continuant un peu plus loin:

Il connaissait très bien sa religion. Et dans son

1. Raymond, Marcel, Henri Ghéon, p. 135.

2. Quasiment un an après sa mort; les zones de guerre empêchèrent la nouvelle de se propager plus tôt.

3. Brochet, H., "Henri Ghéon", dans J.T. et Pers., no 102, mars 1945, p. 6.

oeuvre, qui l'a amené à aborder fréquemment des thèmes théologiques, on ne sent jamais ces imprécisions, masquées par de grands mots, ces maladresses ou ces à-peu-près qui nous gênent chez beaucoup de littérateurs catholiques, en particulier chez les convertis¹.

"Seul un catholique pratiquant tel que Ghéon, notait encore Valdombre, pouvait écrire ce qu'il a écrit, pour sauver le théâtre français, pour l'arracher à l'enkaissement où des mercantis de lettres, assoiffés d'or et de gloriole, l'avaient plongé; Ghéon est encore trop près de nous pour le juger comme il le mérite²".

Plus brièvement, un autre avouait: "Ghéon est grand de la seule grandeur vraie³".

Ainsi donc disparaissait "l'un des plus beaux poètes de notre temps, le plus chrétien sans doute⁴".

Maritain met le terme à cette série de témoignages: "C'est de tout coeur que je célèbre ici la bonté, la magnifique droiture, l'abnégation, et plus profondément encore l'esprit de foi et de prière de cet homme né de la guerre, dont avec un absolutisme splendide toutes les forces [...] sont tournées vers Dieu seul⁵".

Nous ne savons quelle envie nous pousse à continuer sur ce ton,

1. Reguet, A.M., O.P., "Henri Ghéon, catholique et apôtre", dans J.T. et Pers., juillet 1945, no 104, p. 35.

2. Valdombre, "De Cide à Dieu", dans Cahiers des Compagnons, vol. 1, no 3, p. 98.

3. Palletier, Gérard, "Ghéon et les vivants", Ibid., p. 108.

4. Rabault René, "Adieu à Ghéon", dans J.T. et Pers., no 104, p. 44.

5. Maritain, J., "Henri Ghéon" dans Rev. Cath. des Sciences et des Lettres, 7^e année, no 8, p. 18.

mais il faut refréner nos appétits. Nous ne pouvons nous enflammer toutefois de reprendre une pensée de Brochet: "Henri Ghéon fut un bon chrétien, un grand chrétien, soit! mais il fut un bon ouvrier, un bon artisan et c'est ce qui fait sa grandeur. C'est pour cela que nous l'aimons et que nous l'admirons¹".

Oui, nous aimons et admirons Ghéon pour un je ne sais quoi d'élevé dans sa personnalité. Le Père Legault, O.S.B., reconnaissait au contact de Ghéon un parfum exquis; "Car on ne saurait ne pas l'aimer, si peu que l'on s'attarde auprès de son âme [...]. J'ai un jour rencontré son coeur; et je sentis grandir en moi une sorte d'émerveillement affectueux²". Pour notre part, nous avons admiré sur notre chemin une belle partie de son intelligence et, pourquoi ne pas le dire, tout son coeur non tourné vers nous mais perdu en son Dieu, et nous nous sommes surpris en train d'aimer cette noble figure.

"Le coeur a des raisons d'aimer que la raison ne connaît pas". Tout de même, un chapitre du Christianisme et philosophie de Monsieur Wilson intitulé "L'intelligence au service du Christ-roi", nous a découvert un jour le motif de notre admiration et de notre affection pour l'âme de Ghéon; tout le chapitre serait à citer, nous nous bornerons cependant aux quelques lignes suivantes qui en forment comme la synthèse:

1. "Liminaires", dans J.T. et Pers., no 104, p. 2.

2. "Comme un grand cri d'amitié", dans Cahiers des Compagnons, vol. 1, no 3, p. 65-66.

On peut être un savant, un philosophe et un artiste sans avoir étudié la théologie, mais on ne saurait sans elle devenir un savant, un philosophe ni un artiste chrétien. Sans elle, nous pourrions bien être, d'une part des chrétiens, et d'autre part, des savants, des philosophes ou des artistes, mais jamais sans elle notre christianisme ne descende dans notre science, dans notre philosophie et dans notre art, pour les réformer du dedans et les vivifier¹.

Nous avons aimé Ghéon non pas parce que nous avons trouvé en lui un grand artiste, ou un grand chrétien, mais parce que toujours il nous est apparu comme un grand artiste magnifiquement chrétien, un homme qui a raccordé en lui l'art et la foi, un homme parfaitement un dans sa double vie artistique et religieuse, un artiste assez profond pour distinguer l'artiste et le chrétien dans l'homme sans jamais se permettre de les séparer.

Nous cérons la plume à Monsieur Félix Leclerc pour fermer notre livre. Il écrit à Henri Ghéon, à l'occasion de sa mort:

Cher Monsieur Ghéon,

... partout où vous êtes passé, monsieur Ghéon, vous avez laissé Dieu vêtu de poésie, au centre de ses œuvres. [...]

Au nom des petites gens, [de tous], merci.

Après les tourmentes, quand la guerre a passé et que c'est la mort dans les ruines, qu'observe-t-on? La première chose qui bouge c'est l'église et la deuxième, presque en même temps, c'est la salle paroissiale. Pour se donner du courage à rebâtir, le peuple veut des mensonges, des rêves; pour oublier la brutalité, il veut se réfugier au creux des chimères. Je suis sûr que la France, et ce n'est pas moi qui le dis, vous doit énormément. Mais vous ne

1. Gilson, E., Christianisme et philosophie, p. 163.

faites que commencer, puis ne vous venez à peine de partir. Merci pour les bains de chaleur, où rien n'est difficile, calculé, compliqué, un bain de fraîcheur mêlé de soleil, exactement comme un matin de juin quand la brume se roule alentour des pommiers¹.

* * * * *
* * *
*

1. Leclerc, F., "Lettre à M. Ghéon", dans Cahiers des Compagnons, vol. 1, no 3, p. 70-71.