

Art et Technique : l'Architecture dans le Système des Beaux-Arts d'Alain

Introduction. Kant, Hegel, le génie, la nature

Nous connaissons tous ce passage du premier livre du *Système des Beaux-Arts* dans lequel Alain oppose la figure de l'artiste à celle de l'artisan. « *Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaye ; en cela il est artiste, mais par éclairs.* » L'exemple dominant est celui du peintre, et plus précisément de l'art du portrait (précisons que l'art du peintre est, avec la musique et l'écriture, l'un des plus familiers à l'homme Alain, et dont il remarquera plus tard qu'ils sont ceux dont il a le plus imparfaitement traité dans le *Système*). Le peintre, donc, « *ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même plus rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de nature, et s'étonne lui-même (...) Ainsi la règle du beau n'apparaît que dans l'œuvre, et y reste prise, en sorte qu'elle ne peut servir jamais, d'aucune manière, à faire une autre œuvre.* »

Il ne s'agit pas ici de produire un commentaire, fût-il neuf, de ce passage célèbre. On remarque évidemment la filiation kantienne de l'analyse, filiation revendiquée dans l'Avant-Propos, où Alain déclare¹ que relisant cette « œuvre vénérable », je cite, « *je n'y ai rien trouvé qui ne m'ait semblé capital et à jamais acquis en ce difficile sujet* ». Les premiers mots de cet Avant-Propos sont célèbres : « *Toutes les recherches, dans l'ordre de l'esthétique, sont dominées par les analyses de la Critique du jugement de Kant* ». « *Je renvoie* », ajoute-t-il, « *une fois pour toutes le lecteur à l'œuvre même, en l'avertissant pourtant qu'une telle étude n'est nullement nécessaire pour que ce que j'expose dans ce travail-ci soit assez entendu* ». En écho, quelques années plus tard, la première des *Vingt leçons sur les beaux-arts*, suite de conférences données en 1929-1930 au collège Sévigné, renvoie comme à un présumé à la lecture de Kant et Hegel² : « *Je dois avertir que deux auteurs sont ici des guides dont on ne peut se passer, je veux parler de la Critique du Jugement de Kant, et de ces Cours d'esthétique de Hegel, traduits par Bénard, et qu'on se procure encore facilement. Kant a conduit irréfutablement l'analyse du beau, et celle du sublime, qu'il distingue du beau. Rien ne dispense de lire ces pages, et je les supposerai connues. Je dois seulement avertir que j'essaierai de réintégrer le sublime dans le beau, ce que la distinction même que Kant maintient entre l'un et l'autre semble préparer* ». Entendons bien : la réduire, c'est donc prolonger l'effort même de Kant. Le ton est pourtant un peu différent, quoique plus provocateur encore en son début, dans *Histoire de mes*

¹ SBA 217

² VL 473

*pensées*³ : « Il existe deux traités sur les Beaux-Arts : l'un est la Critique du Jugement de Kant, que j'avais lue ; l'autre est le recueil des cours de Hegel sur ce sujet, traduits par Bénard, et je ne l'avais pas encore lu. On peut savoir au premier examen que le Système ne ressemble ni à l'un ni à l'autre de ces livres illustres. Et quoique je les admire l'un et l'autre, et que je les aie lus bien des fois dans la plus vive admiration, je les considère encore comme des pièges dangereux entre lesquels j'ai passé, je ne sais par quel miracle. »

2. L'architecture au centre (ou au sommet)

Il importe donc de marquer le caractère de précaution qu'exprime le paragraphe qui suit notre passage, et qui introduit à la réflexion sur l'architecture : « Il fallait proposer d'abord cette idée, par elle-même assez cachée. Le lecteur décidera dans la suite si [et en quel sens, devrait-on ajouter] elle est vérifiée en chacun des arts. Toutefois une remarque s'offre d'elle-même à l'esprit, et qui peut nous aider à assurer nos premiers pas. L'art où la résistance de la chose se fait le plus fortement sentir, c'est l'architecture. Or ce n'est point le dernier venu ni l'élève ; c'est le maître de presque tous et leur père. Au contraire l'art le plus libre, qui est la prose, est aussi le plus jeune, le plus tâtonnant, le plus trompeur de tous, surtout quand il exprime des sentiments, matière trop flexible (...) Heureux qui orne une pierre dure ».

Remarquons pour la première fois ici, avant de parler d'architecture, qu'il n'y a pas de hasard si les analyses d'Alain convergent vers l'art de la prose. Alain, en cette fin de la première Guerre Mondiale, qu'il a faite dans les tranchées, Alain, qui avait trouvé son équilibre d'écrivain en devenant l'auteur des célèbres *Propos d'un Normand*, Alain s'interroge ici, par un questionnement sur l'essence de l'art, sur ce que doit être son métier d'écrivain. Qu'écrire quand il y a eu la guerre ? Le *Système des Beaux-Arts* est entre autres l'élaboration d'une réponse à cette question, dont l'écriture d'après-guerre développera les implications.

La prose fera donc bien logiquement l'objet du dernier livre du *Système*, mais l'architecture, qui doit nous aider à comprendre l'idée, en occupe le centre. Exactement elle en occupe le sixième livre, c'est-à-dire le cinquième de neuf, puisque le premier livre est au fond une introduction aux neuf autres, théorie de l'imagination qui aboutit à la classification des arts. Ainsi le père est au centre. 2 : « Danse et parure », 3 : « Poésie et éloquence », 4 : « Musique », 5 : « Théâtre ». Au centre donc, 6 : « Architecture », puis 7 : « Sculpture », 8 : « Peinture », 9 : « Dessin » et enfin 10 : « Prose ».

Pourquoi cet ordre ? C'est le chapitre VIII du premier livre (« Du cérémonial ») qui répond. Les raisons sont d'ordre anthropologiques. L'ordre humain est le premier connu, avant même l'ordre extérieur, lequel n'est d'ailleurs pensé que par analogie, puis par différence. On sait que les enfants s'irritent tôt devant la mauvaise volonté des portes qui refusent de s'ouvrir. Et il leur faudra du temps pour comprendre qu'elles ne refusent rien. Or le fondement de l'ordre humain, dans son travail d'humanisation, c'est la discipline des passions. L'action humaine première est donc la « cérémonie », le renvoi et l'échange réglé des signes humains, dont le type même est la danse. Cela annonce la « suite » des arts, car « la danse, le chant, la parure, le culte ont dessiné l'édifice, dont la

³ HP 136

sculpture, la peinture, le dessin se sont ensuite séparés ». On retrouve le plan du *Système*. Cette discipline des passions, cette « imitation réglée » est le cœur de l'humanisation. « *C'est par la pensée commune que chacun arrive à la pensée propre. Hors de l'imitation réglée, et de la sympathie composée qui est politesse, il n'y a point d'humanité à proprement parler, mais bien l'animalité seule, et même sans conscience suivie. Prenons donc la cérémonie, primitivement et toujours, comme élaboration du souvenir, du sentiment et de la pensée ; en sorte qu'il n'y a point de distinction à faire entre l'expression ou échange des sentiments et la puissance de les éprouver* ».

On peut tirer de ces remarques le fondement d'une première distinction, qui fait structure, entre arts de société et arts solitaires. L'architecture marque alors le passage d'un groupe à l'autre, parce qu'elle signifie par l'absence de l'homme. L'édifice est ce dont l'homme s'est retiré. Mais une autre raison d'adopter cette division vient de l'étude de l'homme qu'a opérée le premier livre du *Système* : l'imagination cherche son objet, et cet objet est d'abord le corps même, et l'action même. D'abord donc les arts qui sont gestes, mimique, danse, poésie, musique, théâtre. Puis les arts qui agissent comme trace de l'action, et on retrouve alors architecture, sculpture, peinture, dessin, etc.

Ainsi l'architecture, de quelque façon qu'on s'y prenne, est au centre, et ce centre est une sorte de sommet. Et plus près de notre sujet, l'architecture doit nous faire comprendre le sens de cette idée difficile, qui lie l'essence de l'art au génie, et le génie à la « grâce de nature ». Cela passe par une réflexion sur la distinction de l'art et de la technique, ou plutôt par le fait de comprendre les relations entre l'art et la technique lorsqu'à propos de l'architecture, on évoque les termes d'art, d'artisan, d'industrie.

3. Précaution initiale

Il faut réévaluer d'emblée le rapport entre ces trois termes : art, artisan , industrie. Le passage connu du *Système des Beaux-Arts*, cité en introduction, peut paraître ranger plutôt l'artisan du côté de « l'industrie », même si l'artisan est susceptible d'être artiste « par éclairs ». Mais il faut alors rappeler que la force de l'analyse d'Alain consiste non à identifier, mais à rapprocher l'artiste et l'artisan. Dans cette sorte d'autobiographie intellectuelle qui a pour titre *Histoire de mes pensées*, Alain écrit, évoquant l'époque de la rédaction du *Système des Beaux-Arts* : « *Que l'art pût être dit un jeu, cela me paraissait en vérité scandaleux. Au premier regard j'apercevais au contraire que la suite des grandes œuvres était ornée de sérieux ; et aussitôt après je remarquais que le propre des grandes œuvres est qu'elles restent, et qu'elles occupent désormais le terrain, au lieu que l'âme du jeu est d'effacer les résultats, et de n'inscrire jamais aucune victoire. Outre cela, la liaison évidente qui est dans tous les temps entre la religion et l'art fait bien entendre que les artistes firent toujours leur travail comme une prière ; et je ne pouvais comprendre autrement cette application toute fanatique qui semblait ressortir même d'un débris d'œuvre. A mes yeux l'artiste était premièrement un artisan, un homme qui savait un métier, et qui aimait son métier. Au reste le plus puissant des arts, l'architecture, devait m'instruire assez là-dessus. Car celui qui n'est pas ici artisan n'a rien à proposer, puisque l'art de construire, les nécessités de la pesanteur, la nature des matériaux ne cessent jamais de régler, et de très près, les formes et même l'ornement. Mais j'effaçais l'ornement ; je l'ajournais dans mes pensées. Je me disais qu'un mur est plus beau sans ornement, qu'un aqueduc n'a pas besoin d'ornement, qu'un beau vase est beau sans ornement. Et même cet exemple me faisait comprendre la*

parenté de l'architecture avec l'art du potier ; car certainement un beau vase exprime une condition d'équilibre et de solidité, comme une voûte. »

« Celui qui n'est pas ici artisan n'a rien à proposer... » Ainsi c'est la figure de l'artisan, de l'homme de métier, qui nous servira à rejoindre la puissance propre à l'art. Le rapprochement est plus fécond que la nécessaire distinction, qui demeure, mais mérite à peine d'être développée. C'est le sens de ce rapprochement que je vous invite à suivre par un parcours du *Système des Beaux-Arts*.

4. L'espace et la nécessité

On a dit que l'architecture marquait la transition entre les arts du mouvement et les arts immobiles. Il faut bien dire au départ qu'en un sens tout art naît de mouvement. Mais ce qui change avec l'architecture, c'est que c'est le spectateur qui doit ici tourner autour de ce dont l'artiste s'est retiré, et que la perception de l'œuvre ne se fera que par ce mouvement du spectateur lui-même. « L'architecture nous offre maintenant une autre espèce d'œuvres, que l'action humaine ne modifie plus, et qui laisse au spectateur la direction du spectacle, le choix du moment, du point de vue et des successions ». Les arts « en mouvement », ou arts de l'artiste en mouvement, impliquent l'attention passionnée, c'est-à-dire passive. Et certes je peux revisiter une partition musicale comme une cathédrale, et l'immobiliser par la pensée quand je ne l'écoute pas. Mais si je l'écoute, elle m'impose sa loi, la « loi du temps », la succession nécessaire, à moi imposée et d'ailleurs souvent signifiante par elle-même, de ses moments. « Ici l'admiration et la critique ne peuvent aller ensemble ». « L'entraînement régit ces arts de magicien ». « Discipline de la pensée immédiate, qui ne peut durer sans une inflexible succession ».

Le mouvement du spectateur est donc créateur de la multiplicité des apparences, par laquelle seule l'œuvre m'apparaît. Quand je parcours ou contourne une cathédrale, « toutes les perspectives prennent de la profondeur par notre mouvement, j'entends les perspectives réelles et non trompeuses, et surtout celles qui résultent de ce que les objets semblables et égaux en grandeur se trouvent à des distances différentes de nous. Le monument s'ouvre si l'on marche et se ferme dès que l'on s'arrête ». Art intermédiaire donc, entre arts du mouvement et arts de l'immobile. « Sans doute les naïfs architectes du gothique ont connu ce secret-là ; car en aucun point de leurs édifices, ni de leur voisinage, l'œil ne cesse d'être occupé de ces perspectives mobiles par lesquelles l'air devient chose et l'espace s'agrandit. » Alain fera d'ailleurs le parallèle avec l'art de la prose, qui invite à cette promenade et à ces retours, à un « vagabondage » que vantera bien des années plus tard un écrivain comme Pennac, vagabondage qui lui aussi isole à loisir un moment, reconstruit parfois des « perspectives » indépendantes du cours du récit. Le propre de la prose est d'inviter à ce retour exploratoire, qui dessine l'objet. Celui qui subit la loi du temps dans un ouvrage de prose manque sans doute l'œuvre. On sait qu'Alain avait ainsi l'habitude, outre ses auteurs romanesques favoris, de faire « visiter » *L'Éthique* de Spinoza comme on visite une cathédrale, en tous sens.

Reste à marquer une spécificité. Avec l'architecture, ce qui s'ouvre ainsi, c'est l'espace même, senti comme création de l'homme même, du corps sentant et percevant. L'homme creuse l'espace en le

parcourant d'un pas de mesureur. Cela est la vérité de l'espace sensible, la vérité de la perception même, que le pas du promeneur rend sensible. « Une des lois de l'architecture serait donc de rendre la grandeur sensible ».

L'édifice nous renvoie donc ici, en un sens, à la vraie nature de l'espace, tel qu'il se creuse pour chacun autour du corps humain en mouvement et en recherche de mesure vraie – en recherche de la vérité des apparences, par le jeu des apparences. Mais l'œuvre architecturale nous rend également sensibles les forces à l'œuvre dans la nature, par le double sentiment de la *masse* et de la *nécessaire résistance*. « Le premier aspect d'un monument n'est encore qu'une apparence, surtout lorsqu'on ne se trouve pas assez près des premières assises pour juger de la masse réelle d'après la grandeur et la puissance du corps humain ». La *pesanteur* est ce en quoi et par quoi s'édifie l'œuvre. « Le vrai architecte ne dissimule jamais ces contraintes ; et le propre du génie est sans doute de les accepter sans aucun mensonge ». Il y a deux idées ici : la première est la capacité de l'édifice à *rendre la pesanteur sensible*, « enseignement » dynamique, pourrait-on dire, là où la « grandeur rendue sensible » renverrait à un « enseignement » statique. Mais ici tous les termes sont glissants. La deuxième idée est que l'art ne gagne rien à ce que la production des formes gagne en liberté. Le progrès des techniques rend la liberté à la forme, sans profit. Alain oppose ainsi le tassement « artiste » des vieilles maisons au spectacle des maisons modernes : « Le scrupule de l'artisan égale le génie. Les maisons des paysans, j'entends celles qui durent, se joignent ainsi à la terre comme des choses de nature, où le travail de l'homme néanmoins se reconnaît. Ainsi l'usage, l'imitation, l'action même du temps ont fixé les formes, ce qui explique assez que l'architecture populaire l'emporte de si loin sur l'autre ». L'art nous ramène à la nature, au réenracinement, et au fond à la « terre ». Alain perçoit la cathédrale en sa ville non comme une échappée vers le ciel, mais comme une pyramide enracinée, tant dans les travaux humains qui font en un sens « nature » que dans le sol même. Le « mouvement des piliers massifs (...) ramène toujours la pensée vers la terre. Sous ces voûtes la pensée trouve son mouvement vrai, toujours s'élevant et toujours ramenée. »

Entendons bien avant de poursuivre. Avec l'architecture, il s'agit donc pour la pensée de « trouver son mouvement vrai ». La fonction de l'art est donc de ramener la pensée au vrai sentiment d'elle-même, de l'enjoindre à retrouver ce mouvement hors duquel elle se « perd ». Il en va du rappel de l'homme à son humanité. Est-ce cela que l'art doit « dire » à l'homme ?

Que « dit » l'art à l'homme ? Qu'a-t-il pour fonction propre de lui « dire » ? Alain distingue deux façons qu'a l'art de pouvoir se penser comme langage. Dans tout art il y a d'une part, sans doute et peut-être toujours, du « hiéroglyphe ». L'art a à dire, l'art suggère bien des significations – énigmatique en ce sens que le jeu de ces significations est peut-être inépuisable. L'art est en ce sens inépuisamment bavard, et énonce sans doute bien des choses fondamentales. Mais il est aussi langage en un autre sens. « Le propre de ce langage est de se ramasser tout en une seule chose, au lieu de se développer comme l'autre en une suite de caractères (...). Et la beauté propre à ces signes est toujours qu'ils n'annoncent rien qu'eux-mêmes. » L'art invite à aller, non de l'œuvre au sens, mais du signe à l'œuvre. D'où le silence qu'imposent les œuvres. « Par ces signes, toutes nos pensées prennent juste force et juste place. On conte que Goethe quittait souvent la conversation pour aller regarder de belles images. Ainsi il remettait ses idées en ordre ; non pas telles ou telles, mais toutes. Car, selon ce langage fort, il n'y a pas une idée et puis une autre ; le temps et le mot sont abolis (...). Le célèbre Sphinx exprime assez cela. » Cette « conversation » qu'il s'agit de quitter, c'est sans doute aussi celle à laquelle nous réduisons (et comment ne pas le faire ?) notre commerce avec l'œuvre,

dans un jeu de signification inépuisable. Mais ce jeu même ne suffit pas, et renvoie à un autre sérieux, où règne le silence comme la vérité ultime, où ce à quoi doit indéfiniment se ressourcer le bavardage infini des hommes et des œuvres.

Ce « dire » qui est un « rendre sensible », l'architecture l'effectue par la manifestation de ces nécessités que l'œuvre de l'artisan manifeste dès lors que c'est le métier qui règle son action. Ainsi l'ornement rendra sensible la nature même de la pierre. Pas d'arête coupante qui ne signale la résistance aux intempéries, qui ne la fasse sentir. L'art de l'ornement est le contraire de l'arbitraire. Le mauvais goût se définirait assez bien par le goût d'orner pour orner ; l'ornement couronne la forme en disant la résistance aux forces. Ainsi de ces pierres d'autant plus ornées qu'elles sont davantage en hauteur, moyen de soulager les parties basses de l'édifice. Heureux qui peut sentir la nécessité à l'œuvre dans l'ornement. Mais l'ornement sans nécessité finit par lasser, et exige l'incessante nouveauté, ce que ne produit pas l'art vrai. Si donc l'artisan est artiste « par éclairs », ce n'est probablement pas qu'il se libère du rapport à la nécessité, c'est qu'il invente au plus près de la nécessité nouvelle, et l'exprime par cette œuvre de jugement qui se passe fort bien de l'idée. Si l'on avait à penser la distinction, il faudrait dire que l'artisan est à l'artiste ce que le scrupule est au génie. Mais ce n'est pas ici, parce qu'Alain ne s'en soucie guère dans le *Système*, de distinguer ce qu'il s'agissait surtout de rapprocher.

5. L'art, l'artisanat, l'industrie

Ce qu'évoquent donc conjointement les figures de l'artiste et de l'artisan s'oppose au fond à la figure de l'industrie – par où l'on voit que ces différents « types » (artiste, artisan, ingénieur) ne renvoient ni à des métiers ni à des types d'activités, mais plutôt à une certaine relation qui en chacun est susceptible de s'instaurer entre *l'idée* et le travail, ce qui revient, dans le vocabulaire d'Alain, à opposer *l'idée*, force de l'ingénieur, au *jugement*, force de l'artisan (SBA 9) : « L'idée détermine absolument la partie d'après le tout, au lieu que le jugement s'exerce contre l'obstacle, et règle son action autant sur la matière que sur la fin. Ainsi on peut dire qu'une vieille maison se développe par le dedans en un sens ; l'esprit s'y enferme et la continue, chaque partie, par sa place et sa forme, appelant et déterminant les autres ; de sorte que l'idée ou, si l'on veut, le plan, n'en rendrait pas compte ». Ainsi (SBA 7) « une ville est belle par l'entrelacement serré des nécessités de nature et de l'action humaine ». La vieille ville s'entend, sans grandes rues ni maisons modernes. La vieille ville est parure, et épouse la nécessité, comme la route est belle lorsqu'elle épouse la terre et en dessine la forme. Tout dans cette vieille ville est nature, même ce qui procède du monde humain, car c'est tout un de dire que tout y est nature et que tout y est pensée, travail, cultures, échanges, mais « sans autre plan que ces mille pensées travaillant côte à côte, selon la tradition des métiers, mais aussi selon l'occasion et le terrain, et selon la poutre qu'on avait. *Image d'un jugement assuré, toujours près de la chose.* Car il y a bien moins de pensée dans ces plans qu'on exécute [*il s'agit ici de l'art de l'ingénieur*], les pierres arrivant toutes taillées ; ce n'est plus qu'un travail d'abeille. »

Il est important de noter que lorsqu'Alain oppose nettement l'art de l'artisan à l'industrie, il oppose au fond deux types d'esprit, ou deux figures de l'esprit. La ville est nature, en tant surtout qu'elle est œuvre d'incessante rectification, au contact des nécessités, loin des logiques abstraites de l'urbanisme « ingénieux ». L'ingénieur est ingénieux, mais le Génie est artisan d'abord. Il y a pourtant

bien une beauté des villes modernes, beauté dangereuse, beauté de l'esprit comme brutalité. « ici gouvernent le fer et le charbon, signes de l'orgueil et de l'enfer ». C'est le règne de la machine, qu'il faut entendre en un sens très large, comme œuvre de « l'âge du fer ». Reprenant (SBA 9) la formule d'Aristote selon laquelle la nature est principe dans la chose même, et l'art hors de la chose, Alain note qu'il serait juste, au point où en est son lecteur, de réserver cette formule à l'art de l'ingénieur. « L'idée s'y marque, mais non le jugement ». Armes et outils ne sont pas en ce sens des machines, car elles tiennent au corps et à la nécessité de l'action. « Est donc machine ce qui n'a forme et mouvement que d'après l'idée extérieure, sans que l'homme qui exécute y puisse rien changer. D'après cela une usine est une machine encore ; et les maisons d'ouvriers autour de l'usine, de même. » L'ornement y est laid, comme sur « ces maisons à façades ornées que nous appelons monuments ». Ces œuvres dans lesquelles semble s'affirmer, par la liberté, voire la gratuité de la forme, la puissance et la liberté de l'esprit, sont pour Alain de « images parfaites de l'intelligence séparée ou de la force nue, car c'est tout un ».

S'il y a deux figures de l'esprit, s'il y a une beauté des machines (Alain était un amoureux des locomotives), il faut conclure qu'il y a sans doute pour le moins deux puissances contradictoires au sein de l'art, qui aident peut-être à comprendre le « moralisme » du *Système*. Comme le disait Lagneau à la fin du *Cours sur Dieu*, « Être ou ne pas être, soi et toutes choses, il faut choisir ». Lorsqu'Alain dit que le mauvais goût consiste à orner pour orner, il ajoute que ce mauvais goût est peut-être le goût même. Et il y a un sens à appeler art ce qui porte la gratuité des formes, le libre jeu des formes, le jeu, pourrait-on dire tout simplement. Ainsi on peut penser que le ton d'Alain, qui ne s'assombrit que rarement, dissimule une conscience aiguë d'un monde ou d'une culture toujours menacé de sombrer, par les mêmes forces qui devraient l'élever, dans la barbarie et le renoncement à humaniser l'homme. « Peut-être », écrit Alain après avoir opposé la ville-nature à la ville-machine, « peut-être, comme on n'invente plus de vraie musique ni de vraies danses, l'âge des villes est passé aussi ». Mais ce serait dire que le temps de l'art est passé. Peut-être vivons-nous le triomphe de la « force nue », là où tout l'effort d'Alain est de porter le sens de l'Esprit. Peut-être l'art de la prose ne vaut-il même plus la peine d'être réfléchi. Dans le doute, il faut choisir. On comprend que le signe par excellence demeurera toujours la croix, bien en-deçà, mais sans l'invalider, de son explicitation chrétienne.

Conclusions

Il y aurait eu profit à élargir cette présentation à cet autre « parcours » que nous présentent les *Vingt leçons sur les beaux-arts*. Les limites de cette conférence nous l'interdisent. Deux remarques pour finir, l'une à partir d'une image, l'autre pour revenir sur le sens de la composition du *Système*.

Je voudrais d'abord signaler une image que l'on trouve davantage développée dans les *Vingt leçons*, et qui fait peut-être mieux comprendre encore la portée de certaines analyses du *Système*. Alain y évoque la voûte, cette forme la plus simple, celle qui exprime mieux que toute autre ce jeu par lequel c'est par la pesanteur que l'édifice s'installe dans sa résistance. L'aqueduc manifeste ici cette puissance, non seulement celle par laquelle chaque pierre de la voûte est confortée dans sa place par sa propre tendance à la chute, indéfiniment contrariée par la chute de ses voisines ; mais celle aussi par laquelle la pression créée par chacune des voûtes et ce qu'elle supporte se répercute et asseoit

l'arcade suivante, et cela indéfiniment. Ce que remarque Alain ici, c'est simplement que cette forme qui triomphe en subissant n'est autre que le demi-cercle. « La courbe, cette fille de l'esprit, et qui naît de la droite et de l'angle, est aussi fille de nature, et en quelque sorte respectée par la nature ». Par elle, c'est en tombant que la pierre se maintient relevée. Nous sommes ici renvoyés à une réflexion quasi pythagoricienne, reflétant cet étonnement des Grecs lorsqu'ils voyaient les astres se soumettre à la Géométrie, et le plaisir même, dans l'exemple de la musique, apparemment soumis lui-même à la loi du nombre. Le demi-cercle est ainsi, dans un vocabulaire plus judéo-chrétien que pythagoricien, la véritable arche d'alliance, plus puissant que l'arc-en-ciel, car l'arc-en-ciel est un symbole délivré de menace.

« L'arche d'alliance, c'est le cintre de pierres massives, et qui témoigne par sa durée. De quoi ? De ceci que la loi géométrique, si plaisante à l'esprit, si évidemment convenante à l'homme, est aussi loi de nature. Voilà une sorte de révélation, dans le sens plein du mot, et c'est peut-être la seule. Le monument prouverait le dieu. »

L'accord, la convergence, on pourrait presque dire l'identité mystérieuse de la nature et de l'esprit se manifeste ici dans un objet. « Loin d'être une création de l'esprit et selon l'esprit, le beau est au contraire une rencontre de la nature où l'esprit reconnaît son bien (...) En ces belles rencontres, *qui sont les vrais miracles [c'est nous qui soulignons]*, se réconcilient le haut et le bas de l'homme, par la révélation d'une nature amie et secourable, non pas mauvaise, mais meilleure que l'homme, meilleure pour lui qu'il ne serait pour lui-même par toute sa prudence. »

La deuxième remarque visait à revenir sur la composition du *Système des Beaux-Arts*. Il faut savoir qu'Alain, ce pacifiste qui part à la guerre à quarante-six ans parce qu'il lui serait insupportable de faire partie de ceux qui envoient les meilleurs des jeunes se faire tuer sans y être eux-mêmes, commence par interrompre toute forme d'écriture, à l'exception de la correspondance. Mais une première permission fixe le projet d'œuvres absolument nouvelles dans leur forme.

Lors de cette première permission, du 9 au 16 janvier 1916, Alain relit les *21 chapitres pour les non-combattants*, choix de Propos d'avant-guerre effectué par ses amis, ainsi que la 4^e série de « Cent-Un Propos », autre recueil de textes évidemment déjà rédigés, et les publications du groupe pacifiste qui réunit entre autres Jeanne Halbwachs, future Mme Alexandre, Madeleine Rolland, Michel Alexandre et Marie-Monique Morre-Lambelin. Surtout, il arrête avec cette dernière le projet de ce qui portera plus tard le titre de *Mars ou la guerre jugée*, ouvrage qui est rédigé, dans sa première version, du 14 janvier au 17 avril 1916 (plus trois chapitres le 9 mai et le 2 juin). Cette « première version de *Mars* » achevée⁴, Alain enchaîne sur la composition des *81 chapitres sur l'esprit et les passions*, qui deviendront en 1940 les *Éléments de philosophie*, et qu'il rédige du 8 avril au 1^{er} août 1916. La rédaction en est interrompue le 23 mai par l'accident d'Alain, dont le pied est pris sous le caisson qu'il conduit, et se poursuit à l'hôpital de Tantonville à partir du 28 mai. Suivent les *Vingt et une scènes de comédie*, écrites elles aussi à l'hôpital de Tantonville du 2 au 17 août 1916), *Le roi Pot* (écrit

⁴ Cette « première version », qui a pour titre *De quelques-unes des causes réelles de la guerre entre nations civilisées*, ne sera pas publiée, Marie-Monique Morre-Lambelin hésitant à la confier immédiatement à un éditeur, et Camille Bloch, contacté en 1919, se montrant lui aussi hésitant. Alain écrira alors le texte connu sous le nom de *Mars ou la guerre jugée* entre mai et novembre 1919, puis en juillet 1920. Cette genèse se retrouve dans la récente édition de *Mars* dans la collection *Folio-Essais* par les soins de François Foulatier.

à Gray et aux Echelons, puis au Bois des Clairs-Chênes et enfin à la batterie des Bois-Bourrus du 27 août au 26 novembre, plus trois chapitres entre décembre et février). La deuxième permission, du 4 au 12 décembre 1916, confirme le projet du *Système des Beaux-Arts*. Les dix chapitres du premier livre sont rédigés aux Bois-Bourrus, entre le 8 et le 19 janvier 1917 (l'avant-propos est du 27 décembre 1916). Le livre II est rédigé du 20 janvier au 11 février, toujours aux Bois-Bourrus puis au service météorologique de Dugny, où Alain finira sa guerre en un lieu moins exposé. Sont ainsi rédigés successivement le livre III du 12 au 24 février, le livre IV du 26 février au 9 mars, le livre V du 13 mars au 5 avril, le livre VI du 14 avril au 19 mai, le livre VII du 26 mai au 29 juin, le livre VIII du 4 au 30 juillet, le livre IX du 3 août au 7 septembre, le livre X du 12 septembre au 23 octobre. Alain a quitté Dugny le 14 octobre et finit l'ouvrage à Paris. L'avant-propos est réécrit le 2 septembre 1918, *De la fable* (III, 8) est daté de décembre 1918. Alain réécrit enfin au Vésinet le Premier livre du 17 au 26 avril 1919. *L'Essai sur le style*, dernier chapitre, est daté du 13 juin 1919.

A quoi vont ces remarques ? Simplement à dire que lorsqu'Alain « couronne » ainsi les ouvrages rédigés pendant la guerre par le *Système des beaux-arts*, il nous renvoie au double sérieux de l'homme de prose et de tout artiste. Telle qu'il l'a pratiquée jusqu'ici, la prose n'a pas été à ses yeux un instrument de pacification suffisant. Toute sa vie il s'interrogera sur cette prose qui tourne peut-être toujours à la préparation de la guerre, là même où le devoir est d'œuvrer à la pacification. Pacification de tout homme, pour travailler à la pacification entre les hommes. Et tous doivent s'y mettre. On comprend par là le caractère évidemment normatif, voire outrecuidant dans son ton, et jusque dans l'affectation d'ignorance des œuvres même, du *Système*, dont le titre complet, rappelons-le, est *Système des Beaux-Arts, rédigé pour les artistes en vue d'abrégé leurs réflexions préliminaires, par l'auteur des Propos d'Alain*. Abréger, il le faut. Abréger pour renvoyer tout artiste à son devoir de pacification de l'homme. Abréger, parce que la guerre a renforcé le sentiment de l'urgence. On reproche souvent à Alain de n'être pas sensible, voire d'ignorer ou d'être incapable de comprendre certaines formes d'art. Mais on gagnerait sans doute à penser qu'Alain choisit probablement d'indiquer non tout ce qu'est l'art, et tout ce qu'il peut être, et tout ce qu'il pourrait choisir d'être, mais ce qu'il doit servir ; ce rappel au sérieux, peut paraître outrageusement *moral*, voire moralisateur en un sens qu'Alain eût récusé ; mais c'est aussi qu'en ignorant sa fonction humanisante, l'art, ignorant de l'homme qu'il forme, forme peut-être toujours l'homme des futures guerres.