

20
André Boll



LES ARTS AU SIÈCLE DE LA MACHINE



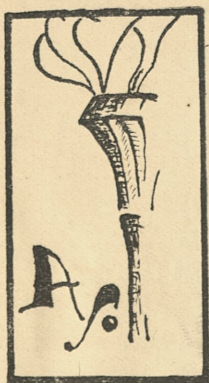
PRESSES DOCUMENTAIRES
PARIS



N
6490
B65
1945
c-2

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Καθ. 00282

0640012855



H. 8. 544

LES ARTS
au siècle de la machine

DU MÊME AUTEUR

LES ARTS POUR TOUS (Exclusivité Hachette, 1938).

THÉÂTRE. SPECTACLE ET FÊTES POPULAIRES (Le Sagittaire, 1942).

HABITATION MODERNE ET URBANISME (Dunod, 1942).

L'ART, CET INCOMPRIS (Corréa, 1943).

LA MISE EN SCÈNE CONTEMPORAINE (Nouvelle Revue critique, 1944).

LE MONUMENT, LA MAISON, LA VILLE (Éditions du Sablon, Bruxelles, 1945).

Dans l'encyclopédie Quillet :

HISTOIRE DE L'ART (Quillet, 1934).

En collaboration avec Marcel Boll :

PROPOS DE CRITON A MELUSINE (Le Monde moderne, 1926).

L'ART CONTEMPORAIN, SA RAISON D'ÊTRE, SES MANIFESTATIONS (Delagrave, 1932).

Sous presse :

LA GRANDE PITIÉ DU THÉÂTRE LYRIQUE (Éditions France-Empire.)

LA FRANCE FERA-T-ELLE SA RÉVOLUTION ARCHITECTURALE? (Nouvelle édition.)

LA MUSIQUE, LE THÉÂTRE, LE CINÉMA (Éditions du Sablon, Bruxelles).

LA LITTÉRATURE ET SON HISTOIRE (Éditions du Sablon, Bruxelles).

MO

03660/BOL

André Boll

LES ARTS AU SIÈCLE DE LA MACHINE



PRESSES DOCUMENTAIRES
PARIS

SOMMAIRE

PRÉAMBULE	9
I. — SENS ET MISSION DE L'ART.	15
Architecture, art social	20
Les arts collectifs.	39
Les arts individualistes	45
II. — AUDIENCE DE L'ART	53
Rôle de l'État.	58
Politique de l'art.	73
CONCLUSION	77

PRÉAMBULE

Pendant des siècles et des siècles, l'art a évolué et prospéré dans un domaine qui lui appartenait en propre, domaine parfois sans grandes relations avec le monde extérieur. Certes, il était le miroir de son époque, de même que chaque époque se colorait de ses multiples reflets, mais jamais, à aucun moment dans le passé, l'art n'a été aussi intimement mêlé qu'aujourd'hui, à la vie sociale du temps.

Les arts ont toujours eu leurs techniques, leurs techniques propres, les artistes, leur intelligence, leur intelligence propre, mais toutes techniques et toute intelligence étrangères à eux les laissaient, en grande partie, indifférents.

Si celle indifférence aux phénomènes extérieurs subsiste toujours — notamment en poésie, en peinture, en musique —, elle a cessé d'exister en ce qui concerne l'architecture, le théâtre et, plus spécialement encore, la radio et le cinéma. Ces arts sociaux ou collectifs, parce que sociaux et collectifs, se trouvent incorporés à l'évolution générale du progrès. Mieux encore : par la mission culturelle, dont ils peuvent et doivent être investis, ils intéressent, au premier chef, le pouvoir politique.

De ce fait, l'art, qui jusqu'à présent, n'était aux prises qu'avec la morale, l'est aujourd'hui avec la propagande, laquelle peut s'exercer d'une façon aussi tendancieuse que néfaste. Néfaste à l'art, aux artistes et au public.

Même, en admettant que la propagande demeure strictement réservée à de seules fins artistiques, la diffusion de l'art, limité pendant si longtemps aux seules élites, s'étend désormais — par des moyens d'une puissance inaccoutumée — à la totalité des différentes couches sociales.

Or, dans le chaos d'un monde qui se cherche, cette diffusion — dont l'importance culturelle semble souvent échapper aux gouvernants — si elle était mal faite, risquerait de falsifier, de dénaturer sinon de pervertir le goût du public, ce goût même qu'on se propose justement de former. La diffusion, pour porter ses fruits, ne peut s'exercer que sous le signe de la compétence, plus encore sous celui de l'intelligence.

L'intelligence? Ce n'est certes pas hélas! l'intelligence qui a présidé à la naissance, pas plus qu'à l'exploitation, et de la radio et du cinéma! Il faut dire que l'intelligence, plus exactement la notion d'intelligence, s'était singulièrement dévoyée.

Les Français ont longtemps passé pour le peuple le plus spirituel de la Terre. Justement fiers de cette réputation, il semble que, durant ce dernier quart de siècle, ils n'aient que trop vécu sur elle. Ne présentaient-ils pas le système « D » comme une des formes évoluées de l'intelligence? Dans la vie courante, n'étaient-ils pas tout admiration pour l'homme habile, le débrouillard, le « combinard »? En définitive, la réussite était parée des plus hautes vertus. On souriait complaisamment, d'un air entendu, des procédés les plus inqualifiables. La fin ne justifiait-elle pas les moyens? l'excuse n'était-elle pas de mise et l'oubli de rigueur? Bref « l'arrivisme » sévissait partout, en art comme ailleurs...

Ce mal n'eût été qu'un demi-mal, si l'intelligence, la véritable intelligence avait conservé un crédit de bon aloi.

Il n'en était rien.

Au cours de ces dernière années, il était de bon ton de médire de l'intelligence. Certains ont même osé prétendre que « si nous en étions arrivés là, c'était parce que nous étions trop intelligents », alors que nous ne l'étions pas assez. En est-il autrement aujourd'hui, où certaines valeurs morales, scientifiques, artistiques, teintées de mysticisme, jouissent sans discernement aucun, d'un prestige usurpé? (1)

(1) En plein *xx^e* siècle, les hommes ne sont-ils pas gouvernés selon les mêmes principes empiriques qu'au temps de Napoléon, de Pierre Le Grand, voire de Jules César? Bien des peuples ne confient-ils pas leur destin à des chefs que rien, en dehors de leur ascendant personnel, ne prépare à la prise du pouvoir?

Que reprochait-on à l'intelligence?

On lui reprochait de n'être que théorique : refusant de s'orienter vers la pratique, elle se serait montrée inapte, non seulement à dominer les réalités objectives, mais encore à les déceler. On l'accusait même de s'en être détournée avec dégoût. « Oui, disait-on, nous avons eu des Cassandre, qui voyaient juste, raisonnaient bien, mais qui ne faisaient rien. » Et de prôner l'action pour l'action, l'action salvatrice, comme si cette action, allégée d'un savoir inutile, instruisait à coup sûr celui qui s'y engage présomptueusement (1).

Ainsi, même auprès des puissants du jour, l'intelligence apparaissait comme une forme de luxe, en marge de la vie courante, et, si on l'encourageait par habitude dans tant et tant d'écrits, on ne l'utilisait guère. De ce fait, elle s'est trouvée contrainte de consentir à un rôle brillant et superflu, celui d'offrir des divertissements de l'esprit à une classe de dilettantes. Ecartée des leviers de commande, elle s'est de plus en plus détachée des réalités sociales et culturelles pour se livrer aux seules joies de la spéculation pure.

L'intelligence a donc en grande partie failli à sa tâche.

Par dépit? Sans doute. Mais aussi par impuissance.

Pouvait-il en être autrement? Oui, pensent certains. Et de citer le prestigieux exemple d'un Léonard de Vinci (2).

(1) Ainsi, l'usage veut que les qualités de l'homme politique soient plus celles d'un homme d'action que d'un penseur. Et la dualité, qui les oppose, n'a jamais été aussi aiguë. L'un, le penseur réfléchit, mais ne réalise jamais, l'autre réalise, mais ne pense guère. Un troisième pensait bien, avant, mais, pris dans le feu de l'action, ne prend plus le temps de penser... Puisque, par suite de la complexité des problèmes de l'heure, la simultanéité pensée-action peut difficilement coexister chez un même individu, celui qui agit ne doit-il pas être doublé par celui qui pense? Cela s'est fait autrefois, mais l'ancien conseiller philosophique, le « sage de jadis » aux doctes préceptes métaphysiques, ne mérite-t-il pas d'être relégué au magasin des « vieilles lunes »? De nos jours, le conseiller intime de l'homme d'État ne saurait être qu'un homme de science, et non un quelconque astrologue.

(2) « Pas une des connaissances humaines, dont ce génie ne se soit rendu maître sans effort, non pas seulement où les avaient poussées les hommes de son temps, mais en élargissant leur domaine, au point d'aller parfois au-delà de ce qui était utilisable et communicable.

Aujourd'hui, l'universalité d'un Léonard de Vinci n'est plus possible. Alors qu'un grand esprit du XIV^e siècle pouvait se consacrer à des activités aussi nombreuses que divergentes, traiter, dans ses écrits, avec autorité et compétence, des matières les plus distinctes, de nos jours, un grand esprit ne saurait être pris au sérieux que si sa pensée évolue dans un domaine parfaitement limité.

Pourquoi? Pour la bonne raison que la somme des connaissances acquises est actuellement si étendue et si complexe, que chacune d'elles, pour progresser, exige, de celui qui s'y voue, un effort au moins aussi considérable que l'effort que nécessitait jadis une vue d'ensemble de ces connaissances. Ainsi, dans l'impossibilité où il se trouve de les approfondir toutes, l'homme ne réussit tout au plus à posséder, sur chacune d'elles, qu'une vue succincte et incomplète (1).

C'est cette diversité des recherches qui a engendré une spécialisation de plus en plus étroite, spécialisation en contradiction avec une vue unitaire des connaissances humaines, permettant d'en opérer la synthèse.

Cette synthèse ne pourra s'effectuer que grâce à des méthodes scientifiques. Hélas! si le crédit de l'intelligence est en baisse, celui de la science ne l'est guère moins. On a beaucoup reproché aux grands esprits du XIX^e siècle leur foi candide dans l'avenir de la science. On les a même un tantinet daubés (2). Est-ce la faute

Peintre, dessinateur, sculpteur, ingénieur, mathématicien, inventeur des méthodes modernes dans les sciences, littérateur, philosophe, musicien, Léonard de Vinci a poussé jusqu'au chef-d'œuvre et, parfois jusqu'à des investigations qui précédaient son temps de plusieurs siècles, avec la même facilité qu'un homme de bonne éducation met à posséder de toutes choses quelques connaissances superficielles. » (Thierry Maulnier.)

(1) Un grand savant ne confiait-il pas à un de ses proches, cette constatation, non dépourvue d'amertume : « Pour me mettre au courant de toute la science qui se crée, ma vie n'y suffit pas. Comment veut-on que je trouve le temps de découvrir quelque chose par moi-même? J'ai opté, et du même coup, me voici condamné à ne rien inventer. »

(2) Ce sont ceux-là mêmes qui ne songent pas sans mélancolie aux âges heureux où, comme dit Bertrand Russell, l'on se contentait « des lumineuses clartés d'une certitude ingénue. »

de la science, si certains apôtres illuminés se sont abandonnés parfois à des anticipations d'une euphorie délirante? Mais qu'a-t-on raisonnablement opposé jusqu'à présent à l'esprit scientifique? La science est lente et aveugle. Elle marche vers la connaissance de la vérité — y compris la vérité esthétique — selon un chemin aussi sinueux qu'imprévu (1).

Tout le problème est de savoir, comme le demandait Paul Valéry : « Si l'esprit humain pourra surmonter ce que l'esprit humain a fait? Si l'intellect humain peut sauver le monde et ensuite soi-même?

La découverte de l'énergie subatomique, sans doute le plus grand progrès réalisé par l'homme depuis la découverte du feu, lors de la préhistoire, pose désormais le problème sous un angle d'une ampleur difficilement imaginable. Jusqu'à présent, en moins d'un demi-siècle, la machine avait plus métamorphosé la face du monde que les vingt siècles précédents; demain sa puissance apparaîtra pygméenne à côté de celle libérée de l'atome. De sorte que l'ère machiniste n'a pas encore accompli le cycle complet de ses étonnantes possibilités, que déjà l'ère atomique est en vue. Ce perpétuel dépassement des sciences appliquées sur les sciences humaines à peine esquissées — la psychologie bégaye et la sociologie est dans les limbes — a fait naître au cœur des hommes même les plus équilibrés, une angoisse nullement injustifiée. Le hasard a voulu que cette puissance — à côté de laquelle les foudres de Jupiter sont pur enfantillage — puissance qui, abandonnée au seul profit d'un État-maitre ne saurait aboutir qu'à faire progressivement des hommes une masse d'esclaves ignorants de leur esclavage, le hasard a voulu que cette puissance se soit trouvée provisoirement entre les mains d'États démocratiques, d'États, en outre, strictement attachés à des principes libéraux, si favorables à l'éclosion de la pensée et des arts. Mais pour combien de temps? On ne peut que le répéter : le bonheur humain, seul problème essentiel de l'humanité est à la merci de l'intelligence.

(1) Un jour, dans son laboratoire, sans penser à mal, le savant découvre une énergie capable de transformer le monde en une planète morte. Néanmoins, ce pouvoir peut être domestiqué. Il peut même, dans les années qui viennent, transfigurer la vie des hommes, en leur apportant un maximum de bonheur matériel.

Il convient donc, avant toutes choses, d'incorporer les forces de l'intelligence au développement actif de la société et de la vie du pays.

Il ne s'agit ici ni de politique, ni de philosophie, ni même d'esthétique, il s'agit, dans cet essai, d'un certain nombre de mises au point sur le sens et la mission de l'art, en fonction de l'époque, du degré de civilisation.

L'art vit toujours selon maints concepts erronés. Il est et demeure, pour beaucoup de gens, tout intuition. Pour eux, la vérité en art n'est que subjectivité. Elle se trouve par delà la raison, par delà ce qui peut être conçu par la raison... L'art a son mystère, disent-ils, et ce mystère leur complait. Tenter de percer ce mystère, suivant des méthodes qui ressortissent plus de l'intelligence que de la sensation, plus de l'esprit critique que de l'idolâtrie, c'est attenter à « l'essence » de l'art et, à coup sûr, irriter ses plus fervents adeptes.

Et pourtant, seules des méthodes discursives sont en mesure de suppléer à un empirisme plus ou moins incohérent. L'art au XX^e siècle ne peut naître, pousser, fructifier au hasard des vicissitudes de dirigeants aux volontés spasmodiques. Pour assurer à l'art sa permanence, il a besoin d'être enfin à notre siècle organisé d'une façon tant soit peu rationnelle.

Puissent ces quelques aperçus inspirer la pose des premiers jalons d'une semblable organisation.

I

SENS ET MISSION DE L'ART

AL'ISSUE d'une ruine, quelle qu'elle soit, il est d'usage d'établir un bilan, de confronter ainsi le passif et l'actif et de dénombrer, dans cet actif, les valeurs permanentes, celles qu'il est convenu d'appeler, jusqu'à nouvel ordre, les « valeurs or ».

Quelles sont, quelles seront au lendemain de la paix, les valeurs or de la France? Parmi celles-ci, de concert avec l'activité spécifiquement intellectuelle — science et philosophie — l'art semble devoir figurer en bonne place. Et de se laisser bercer derechef, par une vague d'euphorie! La France, la France-qui-ne-peut-pas-mourir sera sauvée par son art. Sans doute, sans doute... Sans doute la richesse d'un glorieux et « impérissable » passé, la vitalité, nullement négligeable, des Écoles françaises d'entre les deux guerres, apparaissent comme autant de garanties de sa pérennité. Sans doute, sans doute... Mais ne nous méprenons pas. Car depuis qu'il s'est trouvé aux prises avec un monde bouleversé de fond en comble par le progrès, le caractère permanent des valeurs d'art a partiellement cessé d'être immuable : il a besoin d'être reconsidéré en fonction de la civilisation machiniste. Faute de quoi, l'art français en particulier, court au devant des pires désillusions.

— Comment, allez-vous vous écrier, la beauté n'est pas immuable! Ce qui était beau au temps de Périclès, ce qui était beau sous le siècle de Louis XIV ne le serait plus présentement! En art, il n'y a pas de progrès!

Il se peut. Toutefois la question du progrès en art est une question mal posée. Ce qu'on est en droit de dire, c'est qu'à toutes les époques, chaque génération d'artistes est entrée en violente réaction contre les goûts en vogue. De là ces capricieuses fluctuations du goût qui engendrent sur les mêmes œuvres cette constante oscillation entre l'admiration et le mépris. Ce qu'on est en droit de dire également, c'est que les chefs-d'œuvre anciens ont franchi les siècles grâce à des approbations, parfois incompétentes. Certes il n'existe vraisemblablement pas de chef-d'œuvre méconnu, mais qui oserait soutenir sérieusement que les œuvres retenues et transmises ont toujours correspondu à la plus grande valeur artistique, que les œuvres qui ont joui, à leur époque, de la plus grande notoriété sont celles qui, à coup sûr, sont passées à la postérité et qu'inversement, nombre

d'œuvres quasi-ignorées, lors de leur création, n'ont pas retrouvé, au hasard des circonstances, un regain disproportionné de faveur? Enfin, ce qu'on est en droit d'affirmer, c'est qu'il y a eu et qu'il y a encore progrès dans les techniques. Si la technique sculpturale était entièrement trouvée dès l'antiquité, si la grande majorité des peintres vit encore sur la technique picturale du *xvi^e* siècle, par contre la technique architecturale est à la merci de la découverte incessante de matériaux nouveaux, tandis que la technique musicale — d'acquisition relativement récente — après avoir perfectionné les instruments, est susceptible d'être rénovée par l'électrophonie. Quant au cinéma, quant à la radio, perpétuellement en mue, ni l'un ni l'autre de ces arts ne se trouve en situation de fixer les règles techniques définitives; la télévision, qui n'a guère dépassé le stade des premiers balbutiements, encore moins.

Tous ces progrès techniques n'ont pas été sans influencer la mentalité des grands artistes, les incitant à rechercher, pour chaque forme d'art, une autonomie de plus en plus grande. Ainsi la peinture fait fi du sujet, la musique néglige l'exprimable... Peintre et musicien échappent à l'emprise du poète, nous invitent désormais, à admirer sans l'intrusion superflue des idées.

Ceci dit, nous sommes prêts à reconnaître qu'en dehors de la variabilité de la mode d'une part, des perfectionnements non illimités de certaines techniques d'autre part, nous sommes prêts à reconnaître — en raison de la permanence de la nature affective de l'homme, lequel depuis les origines de la civilisation n'est pas devenu plus sensible ni dans l'enthousiasme ni dans l'angoisse — qu'on ne peut raisonnablement parler de progrès en art.

Cependant si la notion du progrès n'intervient qu'imperceptiblement dans l'élaboration et la création artistiques, s'il laisse intact notre concept du beau, le progrès, tous les progrès — ceux-là même qui en moins d'un siècle ont plus complètement modifié l'existence de l'homme que les vingt-cinq siècles précédents — influent, d'une façon considérable sur la place et le rôle que l'art est appelé dorénavant, à occuper et à jouer dans la vie sociale de demain.

Nous estimons notamment que le cinéma et la radio ont opéré dans les mœurs une révolution comparable à celle suscitée, au *xv^e* siècle par l'invention de l'imprimerie. Cette étonnante découverte n'a perfectionné ni un idiome, ni une forme littéraire, mais elle a spontanément entraîné une telle diffusion de la chose écrite que le monde s'en est trouvé secoué. Il en est de même aujourd'hui du cinéma et de la radio, de la télévision : après la pensée c'est l'art qui se trouve propagé sur la surface entière du Globe. De ce fait

sa mission, la mission de l'art au xx^e siècle est tout autre que celle de l'art du xix^e siècle. Elle s'est amplifiée, elle a changé d'échelle, elle a même, en partie, changé de signification.

Nul ne peut honnêtement l'ignorer.

Désormais l'art, l'art tout entier et tous les arts, sont à la disposition du peuple : l'art fait partie de ses loisirs.

Des loisirs ! Qui parle de loisirs au moment même où pour relever tant de ruines accumulées pendant cinq ans, seul le travail, un travail intensif, est à l'ordre du jour ! Certes la question ne se pose pas dans l'immédiat. Mais elle se posera fatalement et vraisemblablement plus rapidement qu'on ne le suppose.

En effet, par suite d'une saturation des produits de première nécessité qui engendrera inévitablement une réduction des heures de travail, la majeure partie de la population se trouvera à la tête d'un nombre considérable d'heures creuses. Il convient donc, dès à présent, de réviser le concept habituel de loisirs (1). Dans l'esprit des gens le loisir est un véritable avantage, une récompense de la vie, un but pour lequel il vaut la peine de lutter. En réalité le loisir consiste en tout temps et en toutes activités qui n'ont pas pour mobile de gagner sa vie ou de soigner sa santé. Toutefois les heures de loisir ne sont pas obligatoirement des heures consacrées à se divertir. Bien des individus ont été amenés, par des circonstances indépendantes de leur volonté à exercer un métier ou une profession, dans le but justement de gagner leur vie. Or ce métier, cette profession ne sont pas toujours en complet accord avec leurs secrètes aspirations. Bien des heures de loisir peuvent être utilisées par la pratique d'un second métier, qu'il soit bricolage ou « violon d'Ingres ».

C'est dans le sens de cette activité accessoire, de ce penchant vers un art, une technique, un métier que la nation se doit d'organiser, en sus des loisirs distractifs, les futurs loisirs du peuple, mieux que les riches oisifs ne l'ont fait jusqu'alors.

Si l'on veut, dans l'avenir, ne pas être pris au dépourvu, il convient de former, dès à présent, les gens pour les loisirs tout autant que pour le travail : loisirs culturels d'une part, loisirs d'activité désintéressée de l'autre.

L'État moderne, qui, de jour en jour, voit accroître sa suprématie, se doit d'assumer de pressants devoirs culturels : propager et enseigner les arts.

(1) Ainsi a-t-on pu parler de « la grande relève de la machine », qui conduira à la transformation du chômage en loisirs, laquelle devra être meublée par autre chose que l'ennui. Notre génération sera alors amenée à se poser le « problème des loisirs » sous des formes que nos prédécesseurs ne pouvaient soupçonner. (Marcel Boll, *La Chance et les Jeux de hasard*, Larousse, 1936).

Or, pour propager et enseigner les arts, les biens propager, les bien enseigner, il faut connaître le sens et la mission de chacun d'eux. Ce sens et cette mission restent encore assez obscurs. Ils donnent souvent lieu à des interprétations sinon contradictoires, du moins divergentes. De sorte qu'un peu de précision apparaît indispensable. Cette précision portera ses fruits dans la juste mesure où, s'efforçant d'être objective, elle négligera les jugements, les goûts et les tendances par trop personnels.

ARCHITECTURE, ART SOCIAL

Par souci de simplification il semble préférable de classer les arts en trois groupes.

Les arts individualistes, ceux qui s'adressaient plus particulièrement à l'élite, la peinture, la sculpture, la musique, la poésie.

Les arts collectifs : le théâtre, le cinéma, la radio.

Enfin les arts sociaux, tels : l'architecture, les arts décoratifs et utilitaires.

Ce sont ces deux derniers groupes qui, à des titres divers, intéressent les hommes à quelque classe qu'ils appartiennent.

Parmi ces arts l'architecture occupe la primauté. Comme art l'architecture s'apparente directement aux autres arts plastiques. Toutefois par son absence d'emprunts aux formes naturelles, son appréciation exige une connaissance encore plus développée des règles de l'esthétique. La beauté de l'architecture, art abstrait à l'image de la musique, demeure difficilement accessible.

Néanmoins, au ^{xx}e siècle l'architecture sera sociale ou ne sera pas. Le problème immédiat de l'architecture — en dehors même de tant et tant de ruines à relever — est désormais un problème d'équipement.

Certes équiper le pays c'est mettre en valeur de nouvelles terres, instaurer de nouvelles cultures, exploiter les mines et les forêts d'une façon rationnelle, c'est également établir une coordination des moyens de transport, c'est édifier de nouveaux barrages qui, par de justes connexions entre les réseaux de transmission, apporteront à l'usine, à la terre, à la maison, le bienfait d'une énergie réservée jusqu'alors à quelques emplois privilégiés, mais équiper le pays c'est aussi entreprendre un certain nombre de grands travaux, de caractère national, qui, démontrant au monde la permanence du génie français, porteront la marque « splendeur et imagination »

si chère à un Jean Giraudoux, c'est enfin et surtout, s'appuyant sur un statut cohérent de l'urbanisme, procéder à la réfection du domaine bâti de la France.

Un programme d'équipement, un programme d'urbanisme de ce genre ne peut être conçu et encore moins exécuté selon la stricte observance des règles habituelles de l'économie. Il ne saurait être question, en l'occurrence, d'une quelconque opération financière, rentable ou non, conforme à un idéal petit-bourgeois, qui ne demande qu'à détacher paresseusement les coupons d'une rente prélevée sur le travail des autres. Il s'agit de construire la France, simplement, de construire une France de laquelle l'appât du profit s'efface devant le goût du risque et de l'entreprise.

Et, pour mener à bien une tâche aussi considérable, de beaux esprits acceptent, envisagent, proposent, conseillent même de se passer de la machine ! Sans doute tolèrent-ils son aide dans quelques secteurs de la grande industrie et de l'exploitation agricole. Mais son ingérence dans le domaine de l'artisanat, voire dans celui de l'habitat, leur fait pousser des cris d'écorchés vifs !

Peut-être certaines apparences ne leur donnent pas entièrement tort, car comment, en son âme et conscience, demeurer totalement insensible au déclin accéléré de l'artisanat ? En effet, si, au nom du progrès, l'artisanat se trouve condamné par les étonnantes possibilités de l'objet fabriqué en série, l'objet fait à la main ne possède-t-il pas une valeur humaine nullement négligeable ?

Mais qu'est-ce qu'un artisan ? « Un artisan est un homme qui cumule les fonctions de conception, de direction et d'exécution (1) ». Travaille-t-il seul ? Pas obligatoirement. Et, de ce fait, la délimitation qui sépare l'artisan du chef d'entreprise est on ne peut plus nuancée. N'utilise-t-il jamais la machine ? Mais si, il l'utilise. Et de cette machine est né justement en dehors de nombreux métiers traditionnels, une foule de nouveaux métiers : confection d'objets ménagers et d'accessoires de mode, de cycles, de jouets... qui sont d'authentiques métiers artisanaux. De sorte que la distinction classique entre le « cousu-main » et le « fabriqué en série » a perdu de sa vigueur. La véritable distinction ? Elle réside beaucoup plus dans la nature de l'objet fabriqué et dans son prix de revient. En effet, l'objet fait à la main qui, dans le temps passé, était objet courant, est devenu objet de luxe. Il est généralement hors de prix et, par cela même sa clientèle se trouve étroitement circonscrite. Or, la rapidité de la machine, sa précision, l'autorisent à mettre sur le marché, à un prix abordable, une quantité d'objets de première

(1) Définition proposée par M. Gilet.

nécessité, qui s'échelonnent de la simple aiguille à coudre jusqu'au fauteuil confortable. Alors l'alternative qui se pose est la suivante : ou bien renoncer aux prodigieux avantages de la machine, reformer patiemment des artisans traditionnels et leur faire participer à l'équipement du pays selon les procédés habituels des castors ; ou bien accepter que, dans tout ce qui constitue la fabrication d'objets de caractère utilitaire, il soit fait appel aux procédés mécaniques. En cette dernière éventualité, la seule raisonnable, l'artisan de l'avenir se trouvera dans l'obligation d'abandonner la fabrication de l'objet d'usage courant au profit de l'objet d'exception, de l'objet de luxe. Renouant de la sorte avec la tradition ancestrale, l'artisanat retrouvera un lustre qu'il avait un tantinet galvaudé.

De sorte que la question de l'objet utilitaire n'est plus de l'ordre de l'artisanat, mais du domaine de la production en grande série. Il nous faut renoncer, de bonne grâce, devant cette nécessité inévitable, à ce charme savoureux, indéfinissable, réel aussi, qui si souvent s'attachait à la moindre œuvre manuelle, à une belle reliure, comme à une faïence décorée, à une poignée finement ciselée comme à un panneau d'armoire délicatement ouvragé.

Est-ce là raison suffisante pour charger la machine de tous les griefs possibles et imaginables ? — Détruisons les machines, s'écrie-t-on, et le bonheur régnera de nouveau sur le Monde ! — Certes, et qui donc aurait la prétention de le nier, la machine est tout à la fois capable du meilleur et du pire. L'homme peut — et il l'a largement prouvé — lui faire exécuter fidèlement des horreurs, comme il peut tout aussi bien lui faire reproduire de parfaits objets. On est trop porté à croire qu'un article de série se classe naturellement dans la camelote. C'est là une confusion courante. La série fournit d'excellents articles, faits de bonne matière et pratiquement inusables. Le vrai luxe peut parfaitement se trouver du côté de la série.

D'ailleurs, pourquoi se le dissimuler, avec la machine n'est-ce pas toute la question du progrès, du progrès technique, qui, à nouveau se trouve mis en cause ?

Ce progrès-là a besoin d'être défendu, car il a été fortement attaqué. Et il l'est encore.

Par suite du désarroi, dans lequel un conflit destructeur a plongé les hommes, ceux-ci ont essayé d'adoucir leurs souffrances, en dressant une liste d'actes d'accusation. Sur cette liste figure, en bonne place, le progrès, le progrès grand coupable, paraît-il, du chaos économique et social, international et national.

Ce n'est pas d'hier que datent de semblables griefs.

A toutes les époques, chaque fois que la technique a dérégulé la lente évolution sociale, des rétrogrades se sont dressés pour s'opposer

à tout perfectionnement, tandis que des ignorants, faisant chorus proclamaient doctement la faillite de la science. Entraînée par quelques beaux parleurs, l'opinion publique réagit violemment. Elle s'acharne sur les inventions, parfois même sur les inventeurs, qu'elle met à mal : c'est l'accueil réservé, entre tant d'autres exemples, aux premiers métiers à tisser de Jacquard, aux premiers bateaux à vapeur de Jouffroy, à la fabrication du gaz d'éclairage par Philippe Lebon, à la transfusion du sang, au télégraphe, au téléphone..., accueil fréquemment ratifié par les pontifes de la science officielle comme en témoigne avec véhémence Auguste Lumière, dans un ouvrage intitulé « Les Fossoyeurs du progrès (1) ».

L'explication de cet état de choses? Maurice de Broglie le précise dans les lignes suivantes : « Ce qui caractérise, écrit-il, les recherches modernes, c'est leur activité bouillonnante et féconde, c'est que leurs pas si rapides bouleversent le cadre — jusqu'alors immuable — de notre courte existence. Une génération n'a pas eu le temps de s'habituer à une nouvelle découverte, elle n'a pas pu encore y adapter sa vie et ses habitudes, que déjà celle-ci fait figure de vieillerie et doit céder la place à une nouveauté plus récente. Toute l'organisation de l'humanité, sa vie sociale, ses coutumes séculaires, dont les assises durcies ont exigé des millénaires pour s'établir, tout cela doit maintenant se plier à des conditions que l'on n'aurait même pas pu imaginer quelques générations auparavant : les distances tendent à disparaître, l'absence tend à s'abolir, la Terre entière semble, à certains points de vue, moins étendue qu'une petite cité de jadis; la pensée, la parole, les nouvelles se transmettent comme l'éclair et par le même agent naturel... » Poursuivant l'idée de ce savant, le physicien Alexandre Dauvillier estime : « que la science a brusquement pris au siècle dernier un essor qui a transformé les conditions de la vie humaine, à tel point que l'on peut diviser l'histoire de l'humanité en deux périodes : celle qui s'étend de la préhistoire et celle qui débute depuis quelques décades. » Et encore, cette seconde période semble bien près d'être révolue au regard des promesses des savants qui, sans sourciller, prétendent que « lorsque nous saurons domestiquer les formidables ressources d'énergie qui se cachent à l'intérieur des atomes, le voyage aller et retour du plus grand transatlantique n'exigera que la dématérialisation d'un petit caillou. »

De pareils bouleversement ne manquent pas d'être inquiétants. Ils motivent les clameurs d'une humanité, passablement malmenée,

(1) *Les Fossoyeurs du progrès*, par Auguste Lumière. (Librairie Sézanne, Lyon, 1941.)

l'incitant à honnir ce qu'elle considère comme la cause de ses malheurs : « Oui, s'écrie-t-elle, la science a créé l'avion, mais également le bombardier; certes, elle a inventé le tracteur agricole, mais également le tank; la dynamite qui sert à percer la montagne, mais qui sert également à la fabrication des torpilles! » Et de conclure, d'une façon un peu sommaire, que, dans son ensemble, toutes ces découvertes ont été infiniment plus néfastes que bien-faisantes (1).

Le véritable procès à ouvrir n'est pas celui de la machine — l'outil est innocent — mais celui de tous ceux qui l'ont si mal, si égoïstement utilisée, si inhumainement utilisée.

Une chose est certaine, la machine est accusée à tort.

Elle fait partie de ce progrès qui, depuis l'âge des cavernes, est le propre de l'homme.

On n'arrête pas plus la marche du progrès que la course du Soleil, on l'utilise bien ou mal. La machine est là, elle restera. Aux hommes de la maîtriser ou de se soumettre passivement à son esclavage.

Ce problème de l'artisanat, d'un artisanat si malmené par la machine qui n'en peut mais, possède d'intimes attaches avec celui du folklore.

Le folklore a été à la mode, à toutes les modes...

On lui a prêté de magiques vertus. C'était, paraît-il, pour les avoir ignorées que la France a connu le malheur. Ressuscitons le folklore, ont pensé des esprits charitables, et tout rentrera dans l'ordre! Et on les a cru. Ce fut alors la ruée. Pendant quatre ans, tout le monde se sentit l'âme folklorique. A chaque déplacement de l'octogénaire, on improvisait des manifestations de toutes sortes, on musiquait, on se déguisait, on se trémoussait à qui mieux mieux, et tout cela, dans un style plus proche du chienlit que de la naïve réjouissance populaire. Hélas! si les chefs d'État passent, les coutumes restent. Puisse le Général, au cours de ses voyages, échapper au ridicule de semblables mascarades!

Le cinéma s'en était mêlé. Voici les actualités françaises 1943 : « Le speaker bêle, vagit, gazouille, le speaker se pâme. Le speaker est pâmé; touchants spectacles, visions idylliques, nouvelles consolantes, quels profonds encouragements... Les thèmes : la trans-humance des douces brebis provençales, dont les clochettes ont le

(1) « On ne se lasse pas de répéter que la science est indifférente au bien et au mal, car on restreint abusivement son domaine au monde matériel, et l'on ne comprend pas que la science des faits humains édifie progressivement le vrai bien et le vrai mal. Mais, en même temps, on oublie — ou l'on ignore — que le beau langage est indifférent à la vérité et à l'erreur; et pourtant, il cache le vide intellectuel de toute culture essentiellement littéraire. » (Marcel Boll.)

même son depuis des siècles, un artisan centenaire derrière son rouet, un mariage campagnard en coiffes..., joueurs de biniou et autres gentilles folkloriques (1). » La France était dans la bonne voie, la France était sauvée !

Il faut dire que les folkloristes avaient largement contribué à cet état de choses. Il y a chez les folkloristes, même les plus authentiques, une catégorie d'attardés. Ce sont ceux qui, sentimentalement, se cramponnent au passé, pleurent les anciennes coutumes délaissées, les métiers qui se perdent, les oripeaux qui se fanent, et ne rêvent que de les restaurer dans leur intégrité la plus scrupuleuse. Et, se félicitant d'une recrudescence du bricolage artisanal, due à des circonstances épisodiques, ils conservent l'illusion qu'elle sera à même de subsister au lendemain de la paix. Douce illusion !

Le folklore néanmoins est une science. Suivant Larousse, « le folklore est une branche de l'archéologie qui recueille la littérature, les traditions et les usages populaires », c'est également « un ensemble de croyances collectives sans théorie (2) » et « sa fonction est de constituer un juste équilibre entre l'individuel et le collectif (3) ». De sorte que le folklore peut être considéré comme une manifestation individuelle, une éclosion spontanée de créations plastiques, musicales, verbales, qui passe et s'agrège dans le patrimoine commun et qui, au cours des siècles, s'y épanouit ou s'y éteint.

Cette science du folklore poursuit un triple but : rechercher ce qui existe, le conserver, rénover ce qui mérite de l'être. Toutefois, la recherche et la conservation folkloriques ne sont que les deux branches d'une même chose, de ce qu'on peut appeler le folklore mort, en opposition avec l'action folklorique ou folklore vivant.

Le folklore mort apparaît donc comme un sujet d'études rétrospectives, de reconstitutions historiques ou artistiques, une sorte de musée Grévin des mœurs, usages, coutumes et de l'artisanat, à travers les âges, toutes manifestations qui ont quitté la vie pour entrer dans l'Histoire. Sa mission principale consiste à récolter l'ensemble des richesses éparses sur le territoire français, mission aujourd'hui grandement facilitée par l'emploi de la photographie (monuments et vestiges trop difficiles ou trop onéreux à déplacer), du disque (enregistrement de vieilles chansons ou de vieilles légendes, dont certaines remontent au temps des Gaulois), de la pellicule (films de toutes les danses régionales, de toutes les fêtes familiales, religieuses et autres), lui permettant de dresser, grâce à ces témoins, le

(1) Jacques Bostan.

(2) André Varagnac.

(3) Georges-Henri Rivière.

plus passionnant inventaire de la civilisation pré-machiniste (1).

L'autre, le folklore vivant, doit rentrer dans la vie, dans l'activité quotidienne, dans l'utilité présente... (n'existe-t-il pas déjà de nombreux objets folkloriques en bakélite, en bois courbé, en caoutchouc, en duralumin?) Pour cela, convient-il sans doute de connaître le folklore passé, non pour le démarquer servilement, mais pour en maintenir les *constantes*, qui sont des lois qui tiennent au sol, au climat, à l'esprit des ancêtres, de façon à conserver ce qu'il y a de permanent en lui. L'Histoire nous apprend ainsi que, si chaque époque a constitué son folklore, aucune n'a réussi à prolonger chimériquement des formes qui avaient cessé de vivre. La nôtre, par les bouleversements qu'elle traverse, bien moins encore que les précédentes. La vie est toujours plus forte que les regrets.

Voilà la leçon dont les folkloristes en chambre, les « folkloreaux » devraient s'inspirer. Sinon... Sinon, le folklore vivant, ou présumé tel, retournera à ses erreurs. Il ne sera qu'artisanat de pacotille, pitreries grotesques et pitoyables, déguisements de carnaval, caricature déliquescence de métiers, d'usages et de coutumes entièrement périmées.

*
* *

Cela n'aurait pas autrement d'importance si ce mal folklorique n'avait engendré un mal beaucoup plus grand, le régionalisme architectural. Déjà, au lendemain de l'autre guerre, l'application des pseudo-principes de ce régionalisme architectural avait, au cours des vingt dernières années, dénaturé le visage bâti de la France. Les villes et les villages furent la proie d'une véritable entreprise d'enlaidissement; la Côte basque et la Provence, la banlieue des grandes villes se couvrirent d'infâmes bicoques, style « niche à chiens » ou « cabane à lapins »,... on édifia la gare de Deauville en « pur normand » et les maisons de rapport de l'entrée du Pont-Neuf, en « pur Louis XIII ». Depuis..., depuis des écrivains surgissant de toutes parts, sont accourus à la rescousse et ont inondé le pays de toute une littérature appropriée. Oh! leur arsenal d'arguments est pléthorique : la mesure française, le goût français, la pierre de France, la tuile de France, le fumier de France... « la petite-maison-française-avec-sa-cheminée-d'où-la-fumée-monte-calmement-dans-le-ciel-limpide », les mœurs, les usages ancestraux, la pérennité du

(1) Telle est l'œuvre capitale, de longue haleine, entreprise avec *ferveur* par Georges-Henri Rivière et ses collaborateurs au « Musée national des arts et traditions populaires ».

folklore, la sagesse paysanne et autres vérités en forme d'explications d'apparences licites.

Parmi ces zélateurs, un certain Christoflour mérite une place d'honneur. Que dit-il? Il dit : « que la phobie du microbe, jointe au culte de la machine, ont fait de l'homme d'aujourd'hui l'être le plus désarmé et le plus stupide de l'Histoire... Le village, ajoute notre Christoflour, a ses raisons. Il a son hygiène à lui, la vraie, qui déconcerte les hygiénistes en chambre, les éleveurs de chimères... L'homme ici n'a rien cherché, rien inventé; il lui a suffi de suivre les inclinations de la nature... Le paysan, poursuit-il, ne refuse pas l'évier, l'électricité, la piscine, que lui procurent ces Messieurs (ces Messieurs, ce sont les urbanistes). Mais, à la rigueur, il s'en passe : il a le caniveau, la lampe, la rivière. » Et de citer à l'appui l'honorable Joseph de Pesquidoux, lequel prétend « que certains paysans renoncent à l'eau canalisée, qu'on leur a fourni, parce qu'ils ont cru voir qu'elle rendait les bêtes tuberculeuses. Et c'était vrai ». « Qui sait, conclut le même Christoflour, si la longue résistance des campagnes à l'hygiène moderne, à la morne prophylaxie, à l'électricité aveuglante, aux transports accélérés, au confort paresseux, n'était pas un réflexe du corps humain, dont nous n'avons pas su comprendre les avertissements? » Dans le même ouvrage (1), Émile Vinchon n'affirme-t-il pas que « la propreté, ça ne fait vivre un jour de plus... », tandis que Maurice Constantin-Weyer estime « ne pas être certain que les gens sains et bien constitués aient tellement besoin d'hygiène. Le paysan morvandiau prétend que l'odeur du fumier de vache prévient efficacement la tuberculose. »

On croit rêver : A se demander si ces respectables hommes de lettres ne se sont pas concertés, pour écrire l'apologie de la crasse !

Voilà donc nos chantres paysans. Voici, à présent, nos chantres citadins.

Ceux-là sont moins naïfs. Ils sont surtout férus d'archéologie. Ils brandissent le drapeau de la tradition et s'en drapent somptueusement. Ainsi, parmi tant d'autres, Camille Mauclair aime Paris; Léandre Vaillat, aussi. L'un comme l'autre se promènent dans la capitale en touristes désœuvrés, avides de sensations d'art; telle ruelle pittoresque, nauséabonde les fait tomber en pamoison; tel balcon en fer forgé constitue, à leurs yeux, une relique inestimable. Ils jouissent dans leur extrême sensibilité d'artistes et, rentrés chez eux, après avoir secoué la poussière de leurs vêtements, prennent un bon bain; puis, la plume en main, dissertent allègrement sur les beautés des vieux quartiers de la capitale.

(1) *Maisons et villages de France.* (Édition R. Laffond.)

En outre ces chantres citadins ont parmi eux leur Christoflour. Il s'appelle Maurice Wanecq. Dans un volume pompeusement intitulé *Défense et illustration de la maison française* (1), ce Wanecq, citant les propos d'un ami peintre, écrit : « Les grandes avenues de Paris n'ont apporté que des courants d'air, qui ont contribué au développement intensif du coryza. » Il condamne les verrières et vante « les fenêtres simplement percées dans les bons murs, bien épais. » Il cite un autre ami — oh ! les curieux amis de M. Wanecq — lequel affirme que « les pierres les plus vulgaires de nos terroirs possèdent des radiations magnétiques... que, par exemple, les radiations magnétiques du granit transplanté ne sont plus au rythme des radiations du terroir d'exil... et que le moindre matériau d'origine étrangère apparaît comme une tache violente dans le site qu'elle insulte... On peut affirmer que la pierre exilée se venge et qu'elle punit l'homme des violations subites. »

Encore une fois, de semblables billevesées laissent rêveur. Ne fallait-il pas cependant en stigmatiser quelques-unes, en raison du crédit incroyable qu'elles rencontrent auprès de l'opinion ?

*
* *

Tous ces contempteurs du progrès, ces passésistes impénitents, ces âmes sensibles ne sont, en réalité, que des esthètes, de bien pitoyables esthètes. Et, dans ce problème d'équipement, plus précisément d'urbanisme, dont on se préoccupe ici, ne doit-on pas se résoudre, non sans déplaisir, à reléguer, provisoirement, la question esthétique au second plan ?

« L'urbanisme, a écrit Jean Giraudoux, est moins un ensemble de devoirs qu'un ensemble de droits. C'est le droit à la vie moderne, à l'imagination moderne. Le droit à ce que l'âge du monde ne vous gêne à aucune entournure de votre corps et de votre pensée. Le citoyen français, qui jouissait de tous les devoirs civiques et spirituels, n'avait pas de droits urbains. »

Ne s'agit-il pas, avant toute chose, de la condition humaine, des droits urbains de la condition humaine ?

Cette condition était et demeure déplorable, aussi bien pour l'homme de la ville que pour l'homme des champs. L'homme de la ville subissait avec résignation la vie infernale de la cité : l'absence de soleil dans le logis, le voisinage désenchanté de murs sordides et lépreux, une circulation inextricable, la suie, la fumée, les gaz, le

(1) Grasset, éditeur.

bruit... S'il voulait s'évader, s'il habitait la banlieue pour fuir le lieu maudit, sa vie s'écoulait alors dans un petit pavillon entouré d'un jardin minable, contraint d'effectuer, en outre, entre le lieu de travail et le logis, de nombreux trajets quotidiens aussi fastidieux que déprimants.

« La population s'entasse de plus en plus dans les villes. Elle y est privée de l'air pur, des facilités, de l'ampleur morale et de l'aisance matérielle de la vie naturelle. Si la cité ne fait pas, de l'hygiène, un souci primordial, le citoyen y vit dans un pénible équilibre corporel. Si la cité n'est pas organisée pour rendre ses déplacements rapides, sa demeure confortable et digne, il y vit dans les difficultés et la déchéance. Chaque citoyen, quelle que soit sa classe, a droit à la même santé, aux mêmes facilités de ses allées et venues (1)... »

Certes, la vie de l'homme des champs était moins pénible; toutefois, les conditions d'hygiène et de confort, dans lesquelles elle se déroulait, étaient on ne peut plus primitives.

Des conditions d'hygiène du logis dépend l'état de santé de ses habitants. Lapalissade? Évidemment, mais combien peu mise en action! L'hygiène du logis, c'est, logiquement, le médecin qui la définira.

Que dit l'homme de science? Il dit que le Soleil est le maître, que, sans soleil, l'homme dépérit comme les plantes et les bêtes, que la tuberculose est là où le soleil n'est pas. Il nous informe qu'il meurt de tuberculose un Français toutes les cinq minutes, soit 288 par jour, soit environ 100.000 par an! Il dit, qu'à côté de la « médecine de la maladie », il existe désormais une « médecine de la santé (2) ». Celle-ci a pour but, précise-t-il, d'entretenir en bon état la machine humaine » par la pratique quotidienne des sports, d'où la nécessité d'aménager, à proximité du logis, des terrains de jeux, des piscines, des surfaces vertes. La médecine de la santé s'étend, ajoute-t-il, à l'eugénisme et à la puériculture, d'où la nécessité également d'aménager des centres de consultations, des crèches, des écoles maternelles, des ateliers de jeunesse..., subordonnés étroitement à la vie du logis et indépendamment des centres de santé et des hôpitaux habituels, qui sont une simple fonction collective de toute agglomération.

Voici les données de la médecine, aux urbanistes d'en déduire la solution.

(1) Jean Giraudoux.

(2) Les sages d'Extrême-Orient paient, dit-on, leur médecin tant que ses conseils les maintiennent en bonne santé, mais ils cessent tous honoraires sitôt qu'ils tombent malades.

Celle-ci est d'ailleurs trouvée. Elle existe sur le papier. Mais nullement dans les faits.

Quelle est la solution proposée?

Il convient, en premier lieu, de faire œuvre de géographe, car toute agglomération est l'expression géographique et économique d'une région (plaine, montagne, mer...; produits du sol et du sous-sol, produits importés), expression qui a fixé les groupements humains et donné naissance à des usages et à des coutumes. A ce problème de la région se trouve lié, directement, celui des routes, non seulement des routes traditionnelles de terre et d'eau, mais des récentes routes de fer et d'air, sans lesquelles la région est abandonnée à ses uniques ressources. Du tracé de ces quatre routes, de leur importance et de leur exploitation dépendent, dans le proche avenir, la prospérité ou le déclin d'une région, d'un village, d'une ville. Il convient donc de se pencher sur les causes lointaines ou présentes de la naissance de telle ou telle agglomération, d'examiner ses étapes de croissance, afin de formuler un diagnostic, en vue de son aménagement immédiat ou futur.

Pôle d'attraction irrésistible, la grande ville entasse dans ses murs, une population sans cesse grandissante. La densité de la main-d'œuvre disponible a appelé l'entreprise; l'entreprise, à son tour, a suscité un nouvel afflux de la main-d'œuvre. De sorte que la plupart des villes actuelles ont grandi démesurément, indépendamment de la volonté des hommes. En 1930, les grandes villes de plus de cent mille habitants étaient au nombre de quarante; aujourd'hui on en dénombre sept cents, dont trois cents en Europe. En l'espace de dix ans — 1930-1940 — les « villes millionnaires » sont passées de vingt à quarante, dont quinze en Europe.

Ainsi, sous l'aspect démographique, qui toujours doit commander la solution technique, la question se pose de savoir quelles sont les activités appelées à quitter la ville pour former de nouveaux centres et quelles sont celles qui doivent subsister, se développer, pour que la cité prospère?

La réponse? Elle est catégorique : la grande ville du *xx^e* siècle doit rejeter hors de son enceinte, la totalité des activités industrielles qui ont perverti l'équilibre de la vie citadine, pour ne conserver que des activités administratives, commerciales, artisanales et intellectuelles.

Sans décentralisation industrielle, le problème de la grande ville moderne est sans solution.

Cette décentralisation industrielle ne saurait s'effectuer — comme tant et tant de gens le prétendent — sous forme de ville satellite, à quelques vingt kilomètres de la ville-mère. Cette solution demeu-

rerait insuffisante, car, non seulement elle ne supprimerait pas la zone lépreuse des banlieues, mais elle maintiendrait la séparation entre lieux de travail et lieux d'habitation demeurés en la ville-mère, de sorte que la décongestion souhaitée demeurerait illusoire. En outre cette solution conduirait infailliblement à intensifier, d'une façon inextricable, le trafic circulatorio entre ces deux lieux. Non, la décentralisation industrielle — au grand dam des industriels eux-mêmes qui pour des raisons de facilités ou de profits immédiats s'y opposent énergiquement — cette décentralisation ne peut s'effectuer que sous la forme de villes entièrement neuves, édifiées au moins à deux cents kilomètres des grandes villes qu'on désire épurer. Ces villes, ces nouvelles villes, destinées à recueillir les industries de transformation, ces villes « linéaires » établies en pleine campagne, au long du passage des marchandises, sur les bords des canaux, à proximité des voies ferrées et des routes, comporteront et leurs lieux de travail et leurs lieux d'habitation, les uns à proximité des autres, mais nettement séparés. Cependant ces villes neuves seront des villes « complètes », en ce sens qu'elles bénéficieront, comme toute ville d'une certaine importance, de leur propre activité administrative, commerciale, intellectuelle et distractive.

Qu'il s'agisse de la ville, de l'ancienne ville — centre administratif, commercial, artisanal et intellectuel — ou de la nouvelle ville — centre à prédominance industrielle — chacune de ces agglomérations doit répondre aux quatre fonctions, qui expriment la vie individuelle et collective qui, succinctement sont : *habiler, circuler, travailler, cultiver* le corps et l'esprit.

Habiler, c'est prévoir les conditions du logis et de ses prolongements (terrains de sports et de jeux, piscines, surfaces vertes, crèches, écoles maternelles, ateliers de jeunesse, centres de consultations) suivant les lois inéluctables, définies par le médecin.

Circuler, c'est inventorier la totalité des moyens de transport, de la voiture d'enfant à l'ascenseur et de tous leurs intermédiaires (la marche et la bicyclette, l'auto, le chemin de fer, l'avion); c'est procéder ensuite à un classement méthodique de ces diverses circulations; c'est envisager enfin une séparation des vitesses antagonistes (le 4 kilomètres à l'heure et le 100 kilomètres à l'heure).

Travailler, c'est prévoir les conditions d'aménagement des locaux administratifs publics ou privés (bureaux) des locaux de production (ateliers, manufactures, usines).

Se cultiver, c'est exercer le sport, sous une forme rationnelle; c'est se délasser, se distraire (spectacles); c'est alimenter la vie intellectuelle (bibliothèques, musées); c'est faire participer chacun aux enthousiasmes de la vie publique, en leur inculquant un nouveau civisme.

Ces fonctions une fois définies, il convient alors d'étudier la *biologie* de toute construction. Celle-ci procède du dedans vers le dehors, et non de l'inverse (1). Selon le programme à traiter (logis, ferme, monument public, etc...), on établit les règles de circulation horizontale au sol et aux étages, de circulation d'étage à étage, ainsi que les conditions internes de climatisation, d'isothermie, d'ensoleillement. Ensuite intervient la notion des « unités de grandeur », en fonction, d'une part, des possibilités techniques actuelles (parties portantes, parties portées, fondations, ouvertures, couverture...); d'autre part, suivant la meilleure appropriation à chaque catégorie de groupement (centres d'habitation, d'administration, d'entraînement sportif, de santé...; centres de ravitaillement, de transport, de climatisation...). On se préoccupe enfin des « densités », c'est-à-dire du moyen d'équilibrer les besoins humains et les moyens économiques.

A ce moment-là, seulement, il devient possible d'établir les emplacements respectifs des zones de résidence, des zones d'administration, des zones de production, des zones de vie collective.

On conçoit à quel point il est nécessaire de déterminer un certain nombre de points fixes, qui, sans briser l'imagination du constructeur, doit lui permettre de suivre, sans danger d'erreur grave, les grandes lignes d'un plan d'ensemble inspiré d'une doctrine rationnelle et logique.

A la campagne, l'architecture peut créer des éléments neufs, capables d'accueillir les fonctions requises par la ferme — véritable outil de travail au même titre que la machine agricole — et par le centre coopératif. Ce centre coopératif comporte, comme organe essentiel, le « silo communal », lequel rassemble tous les produits, les tenant prêts à être livrés au marché dans des conditions équilibrées. Ce centre coopératif comporte également un « cercle » accompagné de son atelier de jeunesse et de son terrain de sports, cercle qui groupe autour de lui : la salle de réunion, le petit musée folklorique, la bibliothèque (2).

On imagine aisément toutes les perturbations qu'une semblable mise au point entraîne dans les conceptions de l'urbanisme traditionnel, encore pratiqué. Cet urbanisme est devenu un urbanisme hybride. Il préconise des solutions médicales, quand, seules, les

(1) L'inverse? Du dehors vers le dedans? N'était-ce pas devenu le propre des architectures académiques?

(2) Cette thèse de l'urbanisme des temps modernes, succinctement énoncée ici, a été exposée dans de nombreux ouvrages : *La Charte d'Athènes* (Plon, 1943); *La maison des hommes*, Le Corbusier et François de Pie refeu (Pl n, 1942); *Habitation moderne et urbanisme*, par André Boll (Dunod, 1942) et dans tous les livres de Le Corbusier.

solutions chirurgicales peuvent être salvatrices. Cet urbanisme travaille sur plan, seulement sur plan, ne s'attachant qu'à deux dimensions : la largeur et la profondeur. Le nouvel urbanisme, lui s'approprie la hauteur. Il travaille dans l'espace. Il récupère en hauteur ce qui lui fait défaut en largeur.

Construire en hauteur ! Le voilà bien le drame ! Quel sacrilège ! De quoi horrifier — et cela n'y manque pas — la kyrielle de nos passésistes endurcis.

Et pourtant, il serait grandement temps que l'opinion, insuffisamment informée, puisse examiner, en toute impartialité, les immenses avantages que peut apporter, dans certaines grandes villes congestionnées à l'extrême, la construction en hauteur.

Voici, à titre démonstratif, quelques chiffres.

Loger 2.500 habitants dans des maisons individuelles, distantes les unes des autres de 7 mètres, édifiée chacune sur un terrain de 300 mètres carrés, représente environ 200.000 mètres carrés. Loger 2.500 habitants dans un immeuble de cinquante mètres de haut (un peu plus du double d'un immeuble actuel de sept étages) ne nécessite pour la seule bâtisse, qu'une superficie de 2.500 mètres carrés ; bâtisse qui, située au milieu d'une surface de 25.000 mètres carrés, laisse aux arbres, aux terrains de sports et à tous les autres prolongements du logis, 22.500 mètres carrés libres, soit 89 % de la surface totale envisagée.

Dans un cas, des maisons tassées les unes contre les autres, avec un minuscule jardin, de l'autre un immeuble, dressé au milieu d'un parc, étant entendu que dans l'un et l'autre cas, une superficie minimum de 14 mètres carrés est allouée par habitant.

Cet immeuble, qui permet donc de loger 2.500 habitants, est normalement pourvu de tous les perfectionnements techniques et de toutes les facilités ménagères (ascenseurs, monte-charge, frigidaire, salles de bains ou de douches, vide-ordures, nettoyage par le vide... ; coopérative de ravitaillement, centre hôtelier, blanchisserie, garderie d'enfants, centre de consultation médicale), tous services et installations, dont les bienfaits — certains seulement d'ailleurs — n'étaient réservés qu'aux immeubles de luxe et qui peuvent s'étendre ainsi jusqu'aux immeubles les plus modestes (1).

Quels sont donc, en regard, les merveilleux arguments qui militent en faveur de la thèse inverse, en faveur de la maison individuelle

(1) Par le même effet, le problème des canalisations — eau, gaz, électricité, égouts — se trouvera singulièrement simplifié : 56 kilomètres de canalisations pour desservir les maisons individuelles, 5 kilomètres pour desservir l'immeuble en hauteur. Il coûte donc dix fois plus cher d'équiper, puis d'entretenir les canalisations d'une cité-jardin, que celles d'un grand immeuble.

istué dans la cité-jardin? Satisfaire l'instinct de propriétaire, qui sommeille au cœur de chaque homme? Sa passion de la culture des petits pois et du tour de reins? Son désir d'éviter la promiscuité d'un voisinage, sinon pernicious, du moins gênant?

Autant de piètres arguments, qui ne résistent pas à la moindre analyse sérieuse. D'ailleurs, comme le préconisait un apprenti dictateur : « Vouloir le bonheur du peuple exige qu'on le veuille contre lui, s'il le faut. »

Bref, pour peu qu'on y réfléchisse, le seul programme à mettre en œuvre est celui énoncé par le nouvel urbanisme.

Par quels moyens?

Obligatoirement par les procédés constructifs les plus modernes. L'apparition, à la fin du siècle dernier, de l'architecture métallique, l'emploi plus récent du béton armé, provoquèrent un bouleversement technique inimaginable. D'un seul coup, la technique triomphait des impossibilités courantes de l'art de bâtir; elle semblait défier les lois physiques les plus impérieuses : les ponts d'une seule arche enjambaient les ravins les plus larges et les plus profonds; une tour de 300 mètres s'élevait isolée, sans le secours des moindres arcs-boutants et contreforts; le rocher de New-York se couvrait de gratte-ciel; des usines, des palaces flottants et volants, sillonnaient les mers et les airs... La machine s'installait partout, et l'homme, presque tous les hommes, continuaient à vivre sous le signe de la hutte de sauvage! Quelle dérision! Pourquoi? Parce que, pour les architectes, pour la majorité des architectes, la maison, la maison des hommes est le cadet de leurs soucis. Ces Messieurs n'envisagent l'architecture que sous une seule forme, la forme somptuaire. La maison? Qu'était la maison égyptienne au temps des Ptolémées? Une hutte faite de limon du Nil et de terre battue. Qu'était la maison grecque? Un taudis, creusé dans le roc ou bien fait de torchis. Qu'était la maison du moyen âge? Une mesure de pans de bois et de pisé... Du temps destructeur, de leurs souvenirs et de l'académisme, MM. les architectes n'ont recueilli et retenu que les demeures princières. Il ne leur reste en mémoire que la villa pompéienne du patricien romain, l'Hôtel Jacques Cœur à Bourges, le Petit-Trianon... En tirent-ils un enseignement? Même pas. Ainsi ont-ils été incapables, en dépit de tant d'érudition, de déceler la conception architecturale, qui oppose la maison des pays chauds à celle des pays tempérés. L'une, la maison des pays chauds, depuis les temps les plus reculés, fuit le soleil. Elle s'organise avec un étage sur rez-de-chaussée autour d'une cour, atrium ou patio. L'autre, la maison des pays tempérés, recherche la lumière. Elle s'installe au milieu de la nature et s'ouvre vers le dehors, et non vers le dedans.

La première est contraire à tout développement en hauteur, la seconde s'y prête par structure même. Or, qu'ont fait nos architectes? Ils ont adopté, pour l'immeuble des villes, le plan traditionnel de la maison des pays chauds, créant les rues-corridors et les puits des cours, tandis qu'ils n'utilisaient en aucun cas les possibilités rationnelles de la maison des pays tempérés, couvrant des maisons à un ou deux étages, l'immense étendue des banlieues. Telle est la stupidité, une des stupidités, de l'urbanisme traditionnel.

On conçoit qu'un beau jour, devant l'illogisme de pareils errements, un Le Corbusier ait lancé la bombe de la « machine à habiter ».

Machine à habiter? Mais pourquoi pas? L'homme n'est-il pas une machine, une merveilleuse « machine à vivre »? Querelle de mots, simple querelle de mots.

Quoiqu'il en soit, machine à habiter ou non, la maison se trouvera dans l'obligation absolue de faire appel à la machine, aux procédés de la machine et, par conséquent, à la standardisation. Standardisation! Encore un mot, qui fait frémir d'horreur tous les traditionalistes invétérés.

Dans quel but cette standardisation? Dans un but évident d'économie et de rapidité d'exécution. Toutefois, qui dit standardisation, ne dit pas forcément fabrication de maisons en série, mais standardisation des divers éléments de série, appliquée aux ouvertures — portes et fenêtres —, aux portées, aux hauteurs sous plafond, etc... De sorte que pour mener à bien la tâche gigantesque de la reconstruction, il faut que la grande industrie s'empare du bâtiment. C'est grâce à elle que la révolution architecturale, élaborée sur le papier, entrera dans les faits.

Cette révolution architecturale, comme toutes les révolutions d'ailleurs, est combattue, féroceement combattue.

Par qui? Par nombre d'anti-révolutionnaires, qu'on peut schématiquement grouper en trois catégories : la catégorie des « passésistes sentimentaux », celle des « techniciens attardés », celle des « affairistes intéressés ».

Les *passésistes sentimentaux*, ce sont les Christoflour et autres Wanecq, tous ces « folklores », tous ces laudateurs d'une architecture régionaliste et d'un artisanat défunt.

Les *techniciens attardés*, ce sont les architectes, la majorité des architectes. Ils sont sept ou huit mille, tous diplômés par le Gouvernement ou anciens Prix de Rome, qui attendent, non sans impatience, l'heure d'ouvrir des chantiers. Hélas! une seule tendance les anime, la tendance la plus officielle, la plus conservatrice. Leurs références? Pendant vingt ans, ils ont élevé des constructions hybrides, sans aucun rapport avec les temps présents, grossier

échantillonnage des vieux styles. Nulle part, on n'a vu apparaître une architecture qui tienne aussi peu compte des moyens et des fonctions d'une époque; jamais, à travers l'Histoire française, l'architecture n'a été aussi mensongère, aussi contraire à toutes les traditions. Depuis? Depuis, les choses n'ont guère changé. On souhaiterait découvrir, dans leurs travaux préliminaires, une thèse, un semblant d'audace, un soupçon de grandeur, une pointe d'imagination, et ils nous offrent que de ravissantes aquarelles! On cherche, parmi eux, des urbanistes, et l'on ne rencontre que des raccommodeurs de villes. Leurs plans? Ils sont beaucoup plus le fait d'un maître jardinier, qui fignole des parterres et peigne des gazons, en trace amoureusement les méandres et les arabesques, que celui d'un urbaniste, justement préoccupé des conditions de la vie, de sa biologie spécifique et de la nécessité de replacer l'homme au sein des éléments naturels : le soleil, l'espace, la verdure. Si le problème du village, parfois du gros bourg, est posé, celui de la grande ville n'est, pour ainsi dire, jamais effleuré. Ils assainissent, aménagent, dégagent, alignent, relèvent, consolident, étayent, réservent, sauvegardent, conservent, restituent... Ils attribuent au « curetage », cette affreuse expression empruntée au vocabulaire odontologique, un pouvoir magique! Rien d'étonnant à ce qu'un corps aussi bien organisé que celui des « Ponts et Chaussées » ait profité, à l'extrême, de la carence qui se perpétue chez les architectes. Ce qui, en définitif, n'arrange rien. Car, en dépit de l'importance, sans cesse accrue, de la technique, l'art de bâtir demeure œuvre d'humaniste, et non exclusivement œuvre de calculateur : « l'architecture commence où le calcul finit (1) ».

Le cas des *affaires* intéressés est le plus grave de tous. Il dépasse le cadre de l'architecture même, pour atteindre celui de la politique générale. Ce cas, en effet, est inhérent au capitalisme, à la manière dont les capitaux se trouvent investis dans les grosses affaires du bâtiment. L'industrie du bâtiment a ses trusts, tout puissants, qui contrôlent non seulement tous les matériaux de construction, mais qui, par l'intermédiaire des marchands de biens, dirigent vers leur profit exclusif, toutes les spéculations sur les terrains et sur les immeubles. Aucun plan d'aménagement d'envergure ne pourra être entrepris, si l'État ne dispose pas librement de la totalité du sol du pays, ce qui exige une *expropriation en puissance* de l'ensemble du territoire au profit de la Nation.

(1) Le Corbusier.

*
* *

Les effets d'une standardisation bien comprise, si efficace dans l'édifice lui-même, peuvent et doivent s'étendre à l'aménagement du logis.

Cette absence de standardisation, l'industrie française en a souffert avant guerre. Ainsi, le fabricant d'une marque d'automobiles s'ingéniait-il à n'avoir aucune pièce de rechange, qui puisse s'adapter à une voiture d'une autre marque : le changement de vitesse était différent, la dimension des roues également; les écrous étaient particuliers au montage de chaque partie; la conduite était tantôt à droite, tantôt à gauche... Il en résultait une abondance de pièces détachées, d'une complexité extrême, qui exigeait, de jour en jour, un outillage de plus en plus compliqué, transformant l'atelier du mécanicien réparateur en un incroyable capharnaüm.

Il en était de même pour l'aspirateur électrique, le poste de radio, les prises de courant, les piles de lampe de poche... On jetait souvent un objet, par suite de l'impossibilité d'en remplacer une partie usagée ou égarée. De là un étonnant gaspillage.

Jusqu'à notre époque, le confort était synonyme de luxe, car, dans les temps passés, seul un certain luxe pouvait engendrer un certain confort. Il en est résulté une confusion courante entre le luxe et le confort. Surtout que si, dans bien des cas, le confort était une forme de luxe, le luxe, en maintes circonstances, était une forme de l'inconfort. Par opposition au luxe, qui s'est trouvé toujours associé à l'idée de richesse, le confort peut désormais se manifester par des moyens modestes. Le confort, en effet, dépend beaucoup plus de la forme que de la matière : une chaise en bois blanc peut être aussi confortable qu'une chaise en bois précieux; une baignoire émaillée qu'une baignoire en mosaïque; point n'est besoin de vaisselle d'or pour constituer un service de table commode. Ce qui ne veut pas dire que la qualité de la matière n'intervienne jamais dans l'agrément du confort. Cependant, lorsque cette qualité n'est pas imposée par une nécessité incontestable, elle devient jouissance délectable, plus ou moins superflue, voisine du sybaritisme.

Mais le confort, c'est aussi, entre bien d'autres choses, ne pas se pincer les doigts dans une porte, en raison de la mauvaise place de la poignée; c'est ne pas se battre avec le tiroir d'une commode qui se coince; c'est ne pas chercher pendant une heure un bouton de col sous un meuble impossible à déplacer; c'est ne pas patauger dans la boue avec des chaussures basses; c'est ne pas s'énervier avec un

briquet qui ne s'allume pas. Le confort, c'est, en un mot, simplifier au maximum les actes quotidiens de l'existence.

Sans exagération aucune, on peut soutenir que la majorité des intérieurs sont inconfortables. Ils s'ordonnent toujours sous le signe des styles anciens, dans ce qu'ils ont de plus prétentieux et de plus terre-à-terre. Cette conception, d'essence bourgeoise, a malheureusement déteint sur la mentalité des autres classes. De sorte que si, pendant de longues années, les bourgeois se sont efforcés de copier les riches intérieurs des nobles, les classes modestes n'ambitionnent maintenant qu'à se constituer un intérieur bourgeois : chambre à coucher avec armoire à glace, lit à dossier, tables de chevet, appareil électrique à clochettes ou pendeloques, garniture de cheminée « marbre et bronze », papier peint à tristes ramages, tentures poussiéreuses interceptant la lumière...

Deux catégories de meubles sont licites : les meubles volants — lits, sièges, tables — et les meubles fixes, anciens meubles d'appui, avantageusement remplacés par de larges espaces pris dans l'épaisseur des murs. L'armoire à vêtements adoptera le dispositif d'une malle « innovation » ; le lit, l'aspect d'une couchette de paquebot ; le secrétaire, la forme d'un bureau commercial. De la peinture lavable, du métal inoxydable, des bois vernis, des tapis de caoutchouc, des lampes en verre opalin...

« La bonne vie de clinique en quelque sorte » ne manqueront pas de faire remarquer les passésistes encrassés. Ils oublient, ou feignent d'oublier, que ce qu'on leur propose n'est qu'une armature, un cadre, une toile de fond, qui apporte les avantages d'une organisation rationnelle et confortable, laissant à leur propre goût l'initiative de l'enjoliver ou de l'enlaidir.

Malgré toutes ces doléances, il existera, dans un proche avenir, des usines qui fabriqueront — telles de vulgaires automobiles — des fractions d'appartement à la chaîne : le bloc sanitaire-type, le bloc cuisine-type, le bloc chambre à coucher-type, le bloc studio-type.

Renoncer à industrialiser le bâtiment ? Dans cinquante ans, des sinistrés attendront toujours un toit, si ce n'est une table et des chaises !

Dans ce domaine de l'urbanisme et de l'habitation, comme dans tous les autres, il faut dominer le progrès. Le dominer non seulement techniquement, mais esthétiquement. Il n'y a pas de vilains matériaux — ou bien peu —, il n'y a que de mauvais architectes. Avec la pierre, la noble pierre, ils ont édifié des horreurs. Mais c'étaient des horreurs isolées, des horreurs, chaque horreur à modèle unique. Avec la standardisation en grande série, on frémit à l'idée des

erreurs — fautes de goût, de proportion, de rythme, d'harmonie — qui seront désormais répandues à des milliers d'exemplaires. Si la France ne veut pas être submergée de laideur, inondée de maisons préfabriquées dans le style « rayon des bronzes d'art » des grands magasins, d'usines et de bâtiments utilitaires qui dénaturent ses plus beaux sites agrestes et citadins, il faut, qu'avec une rigueur implacable, chaque élément-type, chaque modèle de base — mis en épure avec un soin extrême — soient soumis au contrôle des plus grands artistes vivants, mieux encore, qu'avant que la machine entreprenne son travail de gigantesque prolifération, il soit procédé à l'érection de maquettes grandeur d'exécution. Sans ces précautions élémentaires, l'expérience risque de tourner à la plus effroyable des catastrophes.

On ne voit vraiment pas pourquoi des essais, qui semblent normaux, quand il s'agit de la mise au point efficace d'un engin de destruction, seraient considérés comme superflus, quand il s'agit de l'équipement constructif du pays.

LES ARTS COLLECTIFS : THÉÂTRE, CINÉMA, RADIO

Le groupe des arts collectifs comporte l'ensemble des spectacles — le théâtre (théâtre dramatique et lyrique), le cinéma auquel on peut adjoindre la radio, cet art qui, d'une façon simultanée, parle et chante individuellement à la foule.

La forme théâtrale, dès l'antiquité, a atteint la plus haute perfection. A la fois texte et spectacle, le théâtre a traversé alternativement des périodes de prédominance de l'un de ces éléments sur l'autre et inversement. Actuellement il tente de devenir, à nouveau, une synthèse de tous les arts, lesquels sont désormais requis au service du cérémonial que constitue toute représentation théâtrale. De là est né cet abus inconsidéré de la mise en scène. Cependant l'esthétique du théâtre, pour passionnante qu'elle soit, subit les mêmes fluctuations — classicisme, romantisme, réalisme, symbolisme — que celle des autres arts. Si l'art théâtral prête à des divergences d'écoles, son objet n'est contesté par personne.

Il en est tout autrement du cinéma.

Il est arrivé au jeune cinéma la mésaventure commune à tout art qui puise son inspiration dans les phénomènes naturels, la mésaventure apportée par la perfection technique lorsque celle-ci est soumise à la reproduction plus ou moins fidèle de la nature.

Toute œuvre d'art trouve son équilibre dans un juste rapport des facteurs émotifs et des techniques. Il n'y a pas plus d'art sans émotion que d'art sans technique. Encore convient-il de définir la qualité de cette émotion qui n'est nullement émotion courante. Le cinéma, sous sa forme réaliste, est justement fertile en émotions anesthésiques. Comme toutes les émotions courantes, celles propres au cinéma, se révèlent périssables. Elles s'émoussent facilement et incitent les producteurs à faire de « plus en plus fort ». De là cette frénésie de films policiers, à épisodes mouvementés, à faits divers mélodramatiques, cette frénésie de films à « grandes catastrophes », en noir et en couleurs, demain en couleurs et en relief, lesquels font passer dans les foules un délicieux frisson d'angoisse.

Certes les actualités du dernier conflit mondial ont, en quelque sorte, aguerri les salles qui, accablées d'horreur, ne réagissaient même plus physiquement. Le public était blasé de cataclysmes qui ne le sortaient même plus des bras de son fauteuil. Il était devenu extérieur à eux. Ce n'est cependant pas une raison suffisante pour que le producteur ne surveille d'un œil attendri les progrès de la technique. Il pense à la couleur. La couleur « la couleur naturelle », quelle merveille ! Le sang pourra couler rouge alors, le cadavre décomposé aura un bon petit aspect verdâtre. A lui les flammes des incendies et des éruptions volcaniques, l'eau glauque et boueuse des torrents déchaînés. Et secoué, à nouveau par un peu plus de réalisme, le public, pour un temps du moins, sortira de sa torpeur.

Les ressources de la couleur épuisées, le producteur tournera son regard vers le relief. Le relief : « ça c'est quelque chose ! » Le revolver tourné vers le public, la balle qui traverse l'écran, l'avalanche qui ensevelit les spectateurs sous d'énormes quartiers de rocs, les flammes qui dansent autour de lui et viennent gentiment le lécher, l'eau qui déferle, puis monte, monte implacablement jusqu'à l'oppression d'une asphyxie imaginaire... Quels voluptueux cauchemars, quels « clous sensationnels ! »

Il se peut qu'en présence de tant de réalisme restitué, une panique s'empare de la foule et se termine, la première fois, en véritable catastrophe ; il se peut que le relief devienne promoteur de frayeur collective comparable, en tous points, à celle qui saisit les nègres, devant n'importe quelle machine parlante.

Puis, peu à peu, cet état de frayeur se calmera. On le ravivera par un habile dosage de la couleur et du relief. Puis les masses repues retourneront, une fois encore, à leur morne indifférence.

Le producteur s'arrachera les cheveux.

Le poète alors, commencera à sourire.

Car c'est lui, c'est le poète qui sera détenteur de cette émotion,

de cette émotion artistique, la seule valable, dont le producteur, par ignardise, faisait fi. Le poète disait bien à qui voulait l'entendre sans l'écouter : « Tout montrer c'est ne rien faire voir », ou bien encore : « l'art ne consiste pas à montrer, mais à suggérer. » C'est un poète, disait-on. Il a ses phobies, ses marottes. C'est un homme qui n'est pas dans la réalité. Si l'on prête oreille à ses propos, il conduira le cinéma directement à la faillite.

La faillite est venue sans lui.

Sa revanche il la tient.

On peut dire brièvement que le cinéma actuel est à l'art cinématographique ce qu'étaient les jeux du cirque et de mise à mort à la tragédie grecque. Contrairement aux autres arts, le demi-siècle d'existence du cinéma a été un demi-siècle de décadence.

La facilité avec laquelle le cinéma a franchi les multiples et étonnantes étapes techniques, ne pouvait manquer de favoriser démesurément ses tendances réalistes. Ceci contrairement à la peinture qui a mis plusieurs siècles à découvrir les notions précises de perspective, à acquérir la perfection de l'art du modelé, la connaissance de l'anatomie, pour aboutir finalement au « style académique », remis entièrement en question par la réalité photographique. De sorte que la période archaïque de l'art cinématographique a été extrêmement courte et que, gavé jusqu'à la démesure de réalisme, le cinéma est seulement aujourd'hui sur le point d'atteindre à l'art.

Quel sera cet art ? Il en a été longuement discuté. Et tous et chacun se sont permis, à son sujet, d'ingénieuses anticipations. Toutefois dans le fatras d'une production désordonnée, certaines règles se sont fait jour. On sait que le cinéma est un art d'images, d'images mouvantes qui, en tant que spectacle, s'apparente infiniment plus à un ballet qu'à une tragédie, que, par conséquent, le rythme en est un des éléments essentiels, que ce rythme peut aussi bien se traduire en noir, en couleurs, en relief, qu'en noir et en relief, qu'en couleurs et en relief, et que l'apport de la parole comme celui de la musique constitue des éléments certes appréciables mais secondaires. Bref que si l'on cherche à déceler une hiérarchie, au sommet de celle-ci se trouve l'image qui commande tout.

Certains ont pu dire qu'un film était « une symphonie d'images animées » et cette définition semble assez proche de la vérité. Sans doute cette symphonie ne saurait être entièrement gratuite. Elle a besoin d'un support, et ce support, d'ordre intellectuel, est l'histoire qu'elle commente. Et l'erreur consiste à croire que puisqu'il y a histoire, il y a littérature.

En présence de tant de platitudes littéraires, d'histoires sans queue ni tête, de dialogues à ce point indigents, on a cru et on croit

encore en la vertu salvatrice de la littérature. Il ne s'agit nullement de s'élever contre le redressement qui semble vouloir s'opérer dans certains films en faveur de leur qualité littéraire. Il est certain que si des écrivains de talent, après avoir dédaigné le cinéma semblent vouloir se pencher attentivement sur lui, le cinéma ne peut qu'y gagner. Mais à condition cependant, que ces écrivains s'évadant, de leurs techniques coutumières, acceptent de servir ce jeune art et non pas de ne se servir que de lui. L'art littéraire que réclame un film est d'un tout autre ordre que celui requis à la composition d'un essai, d'un roman, d'une comédie ou d'un drame. En un mot toute littérature de qualité n'est pas automatiquement cinégraphique. Le verbe certes a son importance, mais il doit à l'écran, s'extérioriser sous une forme particulière. Il est illustration de l'image et non l'inverse. Il en est d'ailleurs de même pour ce qui concerne la musique : littérature et musique sont docilement soumises au créateur d'images. Ce créateur d'images s'appelle-t-il metteur en scène, scénariste, dialoguiste, découpeur, monteur?... Non, il s'appelle poète. Metteur en scène, scénariste, dialoguiste, découpeur, monteur... chacune de ces dénominations n'exprime qu'une fonction, une des spécialisations du dit poète.

Du même coup tout s'éclaire. Tel un demiurge, le poète organise un monde. Il le façonne aux reflets de son imagination : harmonise visuelles et sonores, lumières, couleurs, reliefs, sons, bruits et silences, rythmes enfin obéissent à ses injonctions. Il choisit et nuance tous les éléments qu'il a à sa disposition. Il peut arrêter la course du temps ou l'accélérer. Il peut franchir les distances à la vitesse de la lumière, remonter le cours des siècles, narguer les lois de l'équilibre et de la pesanteur. Il est le maître absolu de tout un univers qui va de l'infiniment petit à l'infiniment grand, d'un univers imaginaire qui rend vrai l'invraisemblable et invraisemblable le vrai ; le royaume de la féerie, si heureusement exploité déjà par le dessin animé, lui est grand ouvert.

Néanmoins la convention à laquelle obéit le dessin animé, cette vie entièrement factice, fabriquée de toutes pièces, qui anime ses personnages, pour tout dire son éloignement total d'avec le réel, lui enlève du même coup tout clavier émotif, le clavier humain, celui qui touche à notre personne, celui qui fait que toute aventure intensément vécue dans un livre, au théâtre comme à l'écran, doit permettre au lecteur comme au spectateur, de s'identifier avec le héros de l'histoire. Que ce soit dans le domaine du fantastique ou de la féerie, dans celui de la légende ou du rêve, pour que le spectateur vibre, pour qu'il participe aux angoisses, aux joies, aux douleurs, aux espoirs d'une fabulation, il faut que cette fabulation apparaisse,

dans une certaine mesure, vraisemblable. Quelle sera alors la part du réalisme et celle de la fiction? On comprend dans quel dédale de subtilités le producteur se trouve perdu et combien un poète lui est nécessaire. D'ailleurs ce poète ne saurait être un pur esprit. Il lui est impossible de mener à bien son entreprise sans le concours d'une équipe de techniciens, car bien plus qu'un spectacle dramatique ou lyrique, tout film met en branle une énorme machine aux rouages aussi compliqués que délicats. Si le « meneur de jeu », le poète en l'occurrence, mène justement le jeu, s'il arrive à dominer suffisamment la matière première qu'il contrôle; si, doué d'un réel esprit de synthèse, il coordonne, malaxe, orchestre l'ensemble des arts qui participent à la composition d'un film; s'il sait établir entre eux une hiérarchie, c'est-à-dire définir le juste rapport proportionnel de leur importance réciproque, il ne réussira, malgré cela, une œuvre d'art que s'il atteint au style, à ce style qui est la marque des chefs-d'œuvre immortels tels *Electre*, *La Ronde de nuit*, *La Passion selon Saint Malhieu*.

Est-ce dire qu'en pleine possession de la totalité de ses moyens il s'établira entre le cinéma et les autres arts une compétition de laquelle il sortira grand vainqueur? Certainement pas. « Le cinéma total ne remplacera pas les autres arts, a écrit René Barjavel. Il leur donnera, précise-t-il, une vigueur nouvelle en les nourrissant d'un sang retrouvé de la foule. Le peintre, le sculpteur, le musicien, l'architecte, le poète, qui collaboreront au film de demain, seront plongés dans une vie tumultueuse, exaltante, et ne penseront plus à s'enfermer pour s'y dessécher, dans la pièce la plus nue de leur tour d'ivoire. Ils planteront dans la cité des œuvres vigoureuses. Les statues retrouveront leur place dans la rue, la peinture sur les murs des palais. Le metteur en scène, poursuit Barjavel, pour un moment caporal de ces génies, mettra à leur service les ressources de l'industrie et de ses progrès ininterrompus, et la science de mille techniciens. L'univers infiniment grand et infiniment petit, le ciel et ses soleils, la terre et ses abîmes, et l'homme triomphant ou vaincu, obéissant aux mains magiques des artistes, composeront une symphonie prodigieuse, un tourbillonnant ballet de couleurs, de volumes et de sons, un fleuve roulant de beauté, auquel s'abreuvèrent les peuples (1). »

Comme le cinéma, la radio a pris au dépourvu ses premiers exploitants, pour ne pas dire exploiters. La nécessité — est-ce bien une nécessité? — d'alimenter seize heures par jour les postes de cinq

(1) René Barjavel : *Le Cinéma total*. (Denoel, 1944.)

millions de Français, les a progressivement conduits à puiser dans le patrimoine propre aux autres arts ce qui, à leurs yeux, pouvait être légitimement diffusé. Ils ont donc, tels de vulgaires producteurs de cinéma, pillé, sans vergogne, littérature, théâtre et musique. Le résultat a été déplorable. Et il l'est toujours.

La radio, dite artistique, devrait poursuivre un double but : celui de diffuser largement les chefs-d'œuvre musicaux, dramatiques et littéraires existants et celui de créer des œuvres musicales, dramatiques et littéraires spécifiquement radiophoniques.

Tel le cinéma la radio cherche son autonomie. Que peut bien être cette autonomie ? La radio, sans être un art infirme, comme on s'est plu à le dire, est cependant dans une situation inversement identique à celle du cinéma au temps où il était muet. Elle n'intéresse et ne peut intéresser — en attendant la télévision — que l'oreille. Elle est en quelque sorte aveugle « l'expression de l'invisible s'adressant à un solitaire ». Rendre l'invisible visible, par le truchement des sons, bruits, silences évocateurs d'images, tel apparaît un des problèmes particuliers à la radio. Ainsi cette nouvelle forme expressive occuperait une place intermédiaire entre les précisions descriptives de la littérature et les vagues suggestions de la musique. Faisant appel à l'imagination de chacun, cette radio évoluera avec aisance dans le domaine du rêve et de la féerie, du mystère et de la légende ; c'est elle qui créera, par son décor sonore, le climat réclamé par le poète, celui si particulier d'un Claudel, d'un Maeterlinck, c'est elle qui nous fera voir par les sons, mieux qu'une image concrète, le royaume du bonheur de *L'Oiseau bleu*, ou le manoir du *Grand Meaulne*. Elle s'évadera du réalisme si néfaste à l'art, non pas seulement en déformant systématiquement les voix, les bruits et les sons, mais surtout en les orchestrant, en les organisant d'une façon inaccoutumée. Bref elle stylisera le son, un peu comme le dessin animé stylise l'image.

Ne peut-on pas, entre autres choses, envisager à l'instar de la bande sonore d'un film qui parfois fournit de bien précieuses indications, la confection d'émissions naturelles, sortes de reportages sonores, mais organisés et composés, qui évoqueraient, par exemple « La Symphonie d'une grande ville », « L'Éveil de la forêt », « La Tempête en mer », et ceci avec l'apport d'une syntaxe et d'un style particuliers ?

Actuellement la radio se satisfait d'adaptations dramatiques, en les accommodant d'un bruitage sonore aussi puéril que conventionnel, qui submerge le texte au point de le rendre inaudible. On ne peut plus écouter une émission sans entendre « les sabots montant l'escalier, le battement des portes, le froissement d'un journal, le

glouglou d'une bouteille, la chanson matinale des fauvettes, le crépitement de la pluie ou le roulement du tonnerre, le sifflement de la bourrasque, le grelot du cheval... Aux bruits de la nature on joint celui de toutes les musiques : dès qu'on parle forêt, le son du cor entre en jeu ; dès qu'on parle ferme, la symphonie des coqs, des canards, des pipeaux, des villanelles se déchaîne, dès qu'on parle mariage, deuil, le glockenspiel se mêle au ronflement de l'orgue. Il y a tout un code sonore conventionnel qui fait penser infailliblement aux gestes convenus de certains chanteurs, soi-disant réalistes (1) ». Effectivement trop de metteurs en ondes procèdent un peu comme s'ils espéraient rendre un texte attrayant en reconstituant l'atmosphère d'une salle de conférence, avec le bruit des retardataires, la discussion avec la placeuse, les protestations du Monsieur sur les pieds duquel on marche, les quintes de toux, les nez qui se mouchent, le ronflement d'un auditeur qui s'assoupit, les « chut », les « assez », les « silences » et autres fantaisies exclamatives de la même espèce. Tout cela est surtout gratuit, terriblement gratuit. Cet orgie du décor sonore hors situation est grotesque. Il ponctue à contresens, il est détestable.

Présentement la radio est rarement utilisée en connaissance de cause. On ignore tout de ses possibilités d'art autonome. La radio attend encore ses artistes créateurs, ceux qui dominant la technique, tireront d'elle ce qui peut licitement donner naissance à une forme inédite d'expression artistique.

Ainsi, à des titres différents, en dehors du caractère particulier de chacun d'eux, le théâtre, le cinéma, la radio peuvent être considérés comme des arts collectifs, dans la mesure où la présence d'une foule — réunie ou disséminée —, est nécessaire à leur signification totale. Par cela même il semble possible de les investir, non pas d'une façon préétablie, mais ultérieurement, d'une mission culturelle.

LES ARTS INDIVIDUALISTES : PEINTURE, SCULPTURE, MUSIQUE

Peinture, sculpture, musique constituent le troisième groupe, le groupe des arts individualistes, de ceux qui, jusqu'à ce jour s'adressaient plus spécialement à l'élite où à la soi-disant telle.

Sans exagérer son influence, on peut dire néanmoins que c'est une découverte technique, la photographie, qui, à partir de 1889, a

(1) Tristan Klingsor.

orienté la peinture vers de nouvelles destinées. La photographie a dégoûté les peintres — hélas ! certains peintres seulement — de faire ressemblant. Par contre-coup cela a conduit à réviser certains jugements sur la peinture classique. Celle-ci, dans ses chefs-d'œuvre, mêmes réalistes, conserve sa valeur, car elle accordait une large place à l'interprétation, tandis que dans ses œuvres mineures exclusivement réalistes — quelle que soit la sûreté du métier déployée — elle demeure présentement plus remarquable par son intérêt documentaire que par sa valeur artistique. Que dire alors de la peinture académique dont la valeur artistique est nulle et dont l'intérêt documentaire ne documente que sur la personnalité — plus exactement sur le manque de personnalité — du peintre.

De quand date l'académisme ? Il existe depuis longtemps. Toutefois sa décadence s'inscrit vers la fin du XIX^e siècle, lors du naturalisme, à l'époque où Zola proclamait : « Le mot art me déplaît... je veux qu'on fasse de la vie, moi ! » Quels étaient donc, à la même époque les maîtres en honneur ? Ils s'appelaient : Meissonnier, Bonnat, Delaunay, Henner, Carolus Durand, Jean-Paul Laurens, Rolle, Gervex... L'œuvre de Roybet ? De Meissonnier ? : « Quelque inepte anecdote d'un passé de fantaisie. Et quelle aubaine quand l'anecdote ajoute à la limpidité, si possible sentimentale, un caractère moralisateur. Cette anecdote que ces peintres, comme tous les peintres académiques, racontent en un art asservi à la vérité et où règne le trompe l'œil, s'exprime en un métier aussi maladroit, malgré sa virtuosité apparente, que conventionnel et reçu (1). » L'œuvre de Bouguereau : « Un fabricant à la grosse de nymphes et de vierges, pleines d'une commerciale componction. » Celle de Jean-Paul Laurens : « Des personnages, médiocres Delobelle de quelque Ambigu de province, jouent dans un décor à prétentions archéologiques, un drame destiné à apprendre l'Histoire aux élèves de la jeune école obligatoire, gratuite, démocratique et laïque (2) ». Le dogme en faveur est le suivant : « Rien ne compte plus que l'imitation exacte de la nature, vue à travers les lunettes d'un maître du passé. Jamais, à aucun siècle, l'oubli des exigences de l'art ne fut aussi complet — sens du tableau, sincérité, originalité d'expression subjective — tout était sacrifié à la copie fidèle d'un réel anecdotique et joli. De longtemps le naturalisme n'avait régné aussi absolument en art (3). »

(1) Degas, sollicité de donner son opinion sur la fameuse « Charge de Reichoffen » de Meissonnier eut cette boutade : « Dans cette toile il n'y a que les cuirasses qui ne soient pas en acier ! »

(2) et (3) Bernard Dorival : *Les Etapes de la peinture française contemporaine*. (Gallimard, 1943.)

Quels sont les artistes qui devaient rompre ce cercle étroit dans lequel on prétendait emprisonner la peinture? Les « impressionnistes » penseront certains et ils auront tort. « L'impressionnisme, a écrit Gauguin, c'est et ce ne peut être qu'une variété de réalisme — cette plaie de l'art. Art purement superficiel, tout de coquetterie, purement matériel. La pensée n'y réside pas. » Il est de fait que les impressionnistes peignaient comme l'oiseau chante et que Monet, Sisley, Pissaro, ne virent dans la nature qu'un ensemble d'apparitions sans relief et sans consistance. Non, les artistes qui, après Cézanne, brisèrent les liens d'un réalisme étroit, eurent pour nom Gauguin, Sérusier, Maurice Denis, Vuillard, Bonnard, Toulouse-Lautrec, Suzanne Valadon, Seurat... Et si leur instinct les poussa à la révolte, celle-ci fut cependant appuyé sur d'innombrables considérations théoriques : avant d'en faire, ils « repensèrent » la peinture.

Déjà un Delacroix considérait la nature comme un dictionnaire où le peintre trouve ses mots. Gauguin, lui, disait couramment : « La nature est un document qu'il faut serrer de près, mais rien qu'un document. » De son côté Maurice Denis, après avoir énoncé cette phrase devenue célèbre : « Se rappeler qu'un tableau est essentiellement une surface plane, couverte de couleurs dans un certain ordre assemblées » écrivait : « L'art est avant tout un moyen d'expression, une création de notre esprit dont la nature n'est que l'occasion. Au lieu d'en être la copie il en est la déformation subjective. » Tel était l'avis de Seurat qui estimait que : « Tout ce qu'il gagne en imitation, l'art le perd en émotion. »

On conçoit le tolle général qui accueillit de pareils principes et leur réalisation concrète, surtout que ces novateurs ne ménageaient nullement leurs confrères de l'Académie. C'est Maurice Denis qui raille les « officiels », lesquels prétendent : « Qu'il suffit au peintre de copier bêtement comme il voit, qu'un tableau est une fenêtre ouverte sur la nature, que l'art enfin, c'est l'exactitude du rendu. » C'est Vuillard qui leur fait remarquer « que l'art est autre chose que le produit d'une main au service d'un œil destiné à flatter les regards des spectateurs », bref « que l'idéalisme des « académistes » naît d'un roublard maquillage des laides réalités tangibles. »

Depuis l'académisme n'a pas désarmé. Ayant voué un culte absurde à l'imitation, au « bien ressemblant », il s'y tient. Son cadavre, vide de toute substance se dresse toujours debout, auréolé d'un prestige qui captive toujours les foules sans jugement, instinctivement sensibles au « on dirait que c'est vrai ! »

Cette nouvelle orientation de la peinture, esquissée inconsciemment par Cézanne, prônée par les « nabis », exploitée par les « fauves » aboutit au cubisme.

Le cubisme considère un tableau comme un sujet d'étonnement et de lyrisme qui, par l'unique valeur des formes et des couleurs, s'efforce à devenir une source violente de délectation, conception éminemment plastique, qui néglige au maximum les effets figuratifs et dans laquelle l'invention ne doit rien, absolument rien à l'imitation (1).

Toutefois le cubisme, forme outrancière d'un art volontairement limité, après avoir procréé quelques œuvres maîtresses, n'a connu qu'une existence éphémère. Il eut pour mérite de remettre en faveur des préoccupations de dessin, de forme, de composition vraiment délaissées par l'École impressionniste. Les peintres n'avaient-ils pas oublié, trop oublié, que la valeur d'un chef-d'œuvre pictural réside infiniment plus dans la manière dont il est peint que dans ce qu'il peint? N'avaient-ils pas oublié également qu'en art tous les sujets sont bons, les plus insignifiants comme les plus laids, les plus exceptionnels comme les plus rebattus? N'avaient-ils pas enfin oublié que s'il n'y a pas d'art sans émotion, il n'y a pas d'art sans technique?

Autant de « rappels à l'ordre » à l'actif du cubisme, qui favorisèrent l'éclosion de l'École française de peinture contemporaine, redonnant à la peinture et aussi à la sculpture, une signification que des années et des années de pire académisme leur avaient fait perdre.

Toutes ces recherches, aussi intéressantes soient-elles, destinées à retrouver un style pictural, étroitement limité à la seule peinture de chevalet, ne doivent pas faire perdre de vue le suprême objet de la peinture : celui d'embellir des murs. Il faut donc que les artistes du *xx^e* siècle se décident enfin à confier aux grandes surfaces murales le témoignage figuratif de leur époque.

On peut dire que la musique ne s'est trouvée en possession d'une technique évoluée qu'au *xvii^e* et *xviii^e* siècles, âge d'or de la musique classique. Durant cette période la musique n'a guère eu de souci extra-musical. Elle est essentiellement succession et combinaison de sons et de rythmes, se refusant à exprimer autre chose que des états très simples de gaieté ou de violence, de tristesse ou de langueur. Il en fut tout autrement lors du romantisme ou le paroxysme des sentiments et des épanchements de l'âme devaient la détourner de ses véritables buts et la pervertir par une prétendue intrusion des idées.

(1) Faire, comme on le tente de le faire, de Picasso un peintre populaire, universellement apprécié, est une niaiserie qui confond l'imagination.

Trop de gens depuis substituent à l'émotion musicale un pauvre succédané affectif. Certains estimèrent « que la musique est l'art d'exprimer les sentiments par la modulation des sons, qu'elle est le langage des passions. » D'autres soutinrent « que seule la musique parvient à suggérer l'infini, l'insaisissable, qu'elle rend les sons visibles et que ce qui nous ravit en elle, c'est ce qu'elle signifie. » D'autres encore affirment « que la musique est une vertu spéciale de l'âme, qu'elle va aussi loin que l'âme, qu'elle est l'âme sonore, qu'elle participe aux plus grands mystères de notre être et nous fait pressentir l'éternité. » Autant d'interprétations mystiques d'anxieux en mal de consolation.

En musique, un son est un son, c'est le bloc de pierre de l'orchestre, c'est une forme d'existence qui se suffit à elle-même. L'orchestre n'a nul besoin d'un quelconque laissez-passer littéraire pas plus que de la littérature des violoncelles.

Ah ! cette littérature ! Cette littérature qui commente les œuvres musicales ! On y parle de « la vertigineuse vélocité des traits, de la précision du rythme, de la chaude caresse des mélodies surgissant en vigoureux relief de la trame orchestrale... ; du chaud velours de ses harmonies, de la force dramatique des débats passionnés, de la légèreté rêveuse et comme doucement accablée des passages essentiels du morceau..., d'une sonate aux audacieuses nouveautés mélodiques, d'un caractère parfois fantasque et toujours spirituellement capricieuse qui livre tout son charme de sa fantaisie souriante... » On y parle également de « fugato crépitant, de hautbois désinvolte, de flûte insouciant, lassée, désabusée, de cors (et non corps !) pleins de santé, de la plainte découragée du violon et de la fausse honte de la grosse caisse... »

Musique vice littéraire.

Pendant tel le cubisme en peinture, la musique de jazz remet en partie les choses au point.

Drôle de querelle, en vérité, que celle qui oppose les fanatiques du jazz aux fervents de la musique symphonique ! Ignorer le jazz, c'est ignorer un fait. Telle est pourtant l'attitude de nombreux « symphonistes ». Faire de ce fait l'essentiel de toute la musique, telle est la position prise par les illuminés du jazz. Inutile de dire que les uns comme les autres, ont également tort. Et depuis des années que dure cette querelle, le malentendu est loin d'être dissipé.

Le jazz a fait son apparition, à Paris, vers 1918. Voici la description qu'en donnait, à l'époque, Emile Vuillermoz : « Orchestre de damnés, où les banjos infatigables grattent vos nerfs à vif, où un fou, en pleine crise, se heurte sans cesse à divers corps sonores, tubes de cuivre et casseroles qui entrent en collision, colliers de grelots

qui frémissent, gong qui hurle lugubrement. Une grosse caisse tonne sans arrêt, des cymbales éternuent, des trompes et des sirènes rugissent, des sifflets à roulette vous vrillent les tympanes... »

Ce fut, dans le monde musical un beau tolle ! Les snobs crièrent « au miracle », les classiques « au fou ». Mascagni, le célèbre auteur de *Cavalleria Rusticana*, outré, demanda alors que « les gouvernements interdisent le jazz comme la morphine ou la cocaïne, cette musique ne pouvant que dégrader le goût moral du public. » Duhamel vitupérait : « Cette bastringue ataxique, essoufflée, qui trébuche aux mêmes contretemps, qui nasille, larmoie, grince et piaille sur toute la face de la terre. Triomphe de la sottise barbare, ajoutait Duhamel, qui s'en prenait à certains musiciens approbateurs dont il disait que, redoutant de n'avoir pas l'air à la page, ils sacrifient au jazz comme les peintres de 1910 sacrifiaient au cubisme. » Et René Bretier, conservateur au Conservatoire de Paris, conservateur au carré en quelque sorte, s'écriait : « Si la danse de Saint-Guy et les ébats des chimpanzés relèvent de l'art chorégraphique, le jazz-band relève de l'art musical. » D'autres encore parlaient : « d'orchestre de brutes au pouce non opposable et avec pieds préhensifs. »

Bref le jazz, peu après son apparition, fut magistralement exécuté. Il ne s'en porta pas plus mal pour cela et franchit allègrement le cap des malédictions. Cependant la querelle, provisoirement éteinte, se ranime périodiquement, avec plus ou moins de violence.

Qu'est-ce que le jazz et en quoi se différencie-t-il de la musique symphonique ? Cette dernière, la musique symphonique, est de la musique écrite préalablement, fidèlement interprétée, avec plus ou moins de talent, par des exécutants, tandis que le jazz est de la musique qui se crée au fur et à mesure qu'elle s'entend, de la musique libre sur « canevas rythmique ». En sorte que le jazz est à la musique symphonique ce que la *Commedia dell'Arte* est à une tragédie de Racine.

Les instrumentistes nègres des premiers orchestres de jazz étaient totalement incapables de déchiffrer une note de musique. Ils improvisaient avec une telle complexité de rythmes et de syncopes qu'il devenait à peu près impossible de tirer de ces improvisations une notation même approximativement exacte. « Dans le jazz le morceau joué compte peu, tout réside dans l'interprétation » (1). D'où cette floraison extraordinaire d'interprètes, qui ont tant contribué à l'engouement du public pour le jazz.

Contrairement à l'orchestre symphonique dans lequel le violon est roi, l'orchestre de jazz est un orchestre d'instruments à vent,

(1) Hugues Panassié : *La Musique de jazz et le swing*. (Correa, 1943.)

soutenu par quelques cordes, accusant en sus une prédominance voulue des instruments rythmiques (piano, banjo, contrebasse, batterie), sur le groupe des instruments mélodiques (saxophone, clarinette, flûte, trompette, trombone).

Depuis, si la forme du jazz ne s'est guère modifiée, si le jazz est resté rythme, ivresse de sons et de bruits — un ouragan de rythmes, une catastrophe apprivoisée, comme le dépeint Jean Cocteau — depuis, des compositeurs ont écrit de la musique de jazz, limitant ainsi de plus en plus à chaque instrumentiste ses possibilités d'improvisation, apparentant le jazz à la musique classique avec « variations » et « cadences ». Mais pour les puristes du jazz, cette forme de jazz est une forme bâtarde, pour ne pas dire dégénérée.

N'existe-t-il pas plusieurs formes de jazz et qu'est-ce alors que le jazz « hot » et le jazz « swing » ?

« Le swing, comme le constate André Cœuroy, est devenu un thème pour les chroniqueurs, qui y voient, on ne sait quelle élégance extravagante, celle du jeune swing, tiré à des milliers d'exemplaires. Le swing, ajoutait-il spirituellement, c'est une chemise coupée par un fakir dans le dernier coupon de popeline. C'est une jambe, c'est un certain mollet. La cravate swing peut être aussi bien rayée que mouchetée, mais la vraie swing sera râpée et *dirty*. Il y a une manière swing de découper un poulet et une manière swing de le manger. Le baiser peut être swing, ou déplorablement contre les règles du swing. »

En réalité « hot » et « swing » ne sont que de modestes termes techniques, employés par les musiciens. « Jouer hot signifie simplement jouer avec chaleur (c'est une attitude), jouer swing signifie jouer avec un certain balancement qui donne au rythme toute sa saveur (c'est une technique) (1). » Que nous voilà loin du sens habituel du mot swing devenu synonyme de zazou !

Toutefois, et comment ne pas le reconnaître, si le jazz, au cours de son évolution, a été influencé par la musique symphonique, si de ce fait il a perdu de sa saveur originelle, s'il a donné lieu à de nombreux ersatz — ce qu'on est en droit de regretter — le jazz, de son côté, a également influencé la musique symphonique (Debussy, Ravel, Strawinsky, De Falla... et nombre d'autres compositeurs contemporains ont subi, consciemment ou non, cette frénésie du rythme) en même temps qu'il la désintoxiquait de ses prétentions littéraires.

De sorte que la jeune école musicale contemporaine, lassée des excès de fièvre d'un sentimentalisme romantique, blasée des subti-

(1) Hugues Panassié.

lités d'un impressionnisme déliquescent, n'a fait que retrouver, sous des apparences révolutionnaires, la tradition, celle d'une musique qui ne porte en elle d'autres fins que d'être un phénomène « délectable à l'ouïe, à l'esprit et au cœur. »

Le jazz est-il de la musique? La réponse c'est André Tessier musicologue et historien d'art qui nous la donne :

« Soit que la musique, que l'assemblage des sonorités, écrit-il, n'ait d'autre but que le plaisir pris à les combiner, que la curiosité de connaître leurs multiples conjonctions, soit, au contraire que cet assemblage ait été fait à dessein d'émouvoir, le jazz sera toujours de la musique. Dans le premier cas, en effet, comment niera-t-on qu'il ne corresponde à la définition donnée. Et dans le second, nous-même, nous qui, par délectation et par profession, ouvrons tout grands nos cœurs et nos esprits aux magiques influences qu'exercent les ordinaires associations de sonorités, aurons-nous le front de soutenir l'innocuité psychologique de ces associations nouvelles? »

Nous, nous n'aurons pas le front de soutenir pareilles choses. Nous ne demanderons pas au jazz plus qu'il ne peut nous donner, le jazz est une forme de la musique, comme la farce est une forme d'art dramatique. Nous nous refusons à comparer Tabarin à Corneille. Il n'y a pas, en art, de « formes inférieures ». Il n'y a que des œuvres ratées. Et nous sommes de ceux qui préféreront toujours une improvisation de Duke Ellington à telle grande symphonie dont le vide n'a d'égal que la prétention. Donc, pour nous, le jazz est de la musique. Ce qui ne veut pas dire que toutes les compositions qui relèvent de cette forme orchestrale soient musicales. Loin de là !

« La musique est aussi, selon Larousse, l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. » C'est sur le mot « agréable » que porte finalement toute la controverse. Le jazz est agréable à nos oreilles. Il ne l'est pas à celles de M. Duhamel. Question d'oreilles, dirons-nous, et non question de musique.

La mission des arts individualistes — peinture, musique — est une mission plus particulièrement spirituelle. Elle est à la fois source de plaisir et enrichissement du « moi ». Non pas que dans ses manifestations — musées, expositions, concerts — elle ne revête une apparence collective, mais ces deux arts, ainsi que la sculpture et, par son côté purement esthétique, l'architecture, se particularisent par le caractère intime de leur pouvoir d'émotion.

II

AUDIENCE DE L'ART

DEPUIS que l'art existe, son audience, au cours de l'Histoire, n'a cessé de s'accroître. Pendant des siècles, en dehors de ses manifestations naïves et souvent savoureuses d'ordre populaire, il fut, en quelque sorte l'apanage d'une seule classe de la société : l'aristocratie. Peintres, sculpteurs, architectes, poètes et musiciens œuvraient à la demande des princes, seigneurs et prélats. Certes l'art des villes s'évadait parfois vers les campagnes, de même que certaines formes d'art du terroir s'égarèrent jusque dans les cités, mais de façon aussi épisodique que fortuite.

Par la suite, lorsque la noblesse perdit l'essentiel de ses privilèges, l'art fut alors recueilli par la bourgeoisie qui le laissa s'abâtardir progressivement puis se figer sous son aspect le plus conservateur : le style académique. On peut dire que la classe bourgeoise s'est tournée vers l'art beaucoup plus par vanité et par désœuvrement que par préférence innée. Elle l'a cependant marqué de son esprit et de quel esprit !

En art le bourgeois est délibérément conservateur. Veule devant la nouveauté, il appréhende le changement, affirmant une prédilection pour tout ce qui est consacré. Il suspecte tout ce qui est susceptible de troubler sa quiétude. Il a peur des idées, peur de l'excès de sentiment. Il est terrorisé par l'abus de l'imagination, exigeant que ce qui est acquis le soit définitivement. Et pourtant le bourgeois a évolué. Il ne s'agit plus du « béotien » ou du « philistin » qui vers 1860 subissait les sarcasmes du rapin en pantalon de velours, au nœud lavallière, au chapeau à larges bords — vivante décalcomanie du Rodolphe de « La Vie de bohème » à l'Opéra-Comique — ni de cette éducation artistique où les arts n'étaient jamais les Beaux Arts, mais des arts d'agrément, de ce « bon vieux temps » où les dames « touchaient » du piano et roucoulaient la romance, où les jeunes filles apprenaient le pastel ou l'aquarelle, la miniature ou la peinture sur porcelaine, l'étain ou le cuir repoussé, mais le dessin jamais. Le phono, puis la radio ont remplacé les études de Stephen Heller et le kodak supplée avantageusement le croquis. L'art est devenu à la mode. Et la société bourgeoise suit les concerts, visite les expositions, se passionne pour le dernier « Goncourt », se

piquant de donner un sain jugement sur « tout et tout ». En outre l'art lui apparaît comme le plus puissant auxiliaire de lutte contre l'ennui : distraire (le cinéma, la radio, le théâtre), occuper (la lecture, les voyages), consoler (la musique). La technique ne l'intéresse guère. Par contre le caractère anecdotique le séduit à coup sûr, le sujet l'empoigne au plus haut point. Il confond ses émotions, celles éprouvées par la lecture d'un roman et celles ressenties en présence d'un combat de boxe. Il s'exalte pour le héros sympathique avec la même ardeur que pour le gagnant du « Tour de France ». Il adore indistinctement les marches militaires et les airs de jazz, raffole de la mélodie simplette, facile à chantonner. En peinture le sujet galant requiert son attention, laquelle est subjuguée par le « sex appeal » du modèle. Il se délecte de la petite histoire peinte, compatissant avec bonté aux malheurs qu'elle illustre, vibrant patriotiquement à la vue d'épopées légendaires. Pour lui, être ému est l'essentiel.

Entre autres superstitions le bourgeois a celle de l'ancien. Il vénère tous les styles, à l'exclusion d'un seul : celui de son époque. C'est cette déformation du goût, faite de la séduction du vermoulu, du « mangé aux vers » qui l'incite à recueillir, sans discernement, des médiocrités authentiques ou de médiocres copies, qui provoque cet amoncellement d'objets d'inutilité qui embarrasse son intérieur, le travestit et le rend grotesque.

« On voit comment la chose s'est passée. En France, pays de vieille aisance, on a pu longtemps vivre sur l'acquis des générations précédentes. Les milieux qui donnaient le ton se sont disputé les meubles anciens; pendant vingt ou trente ans, tout le luxe s'est porté vers les antiquaires. Beaucoup d'argent et d'ingéniosité se sont dépensés en truquage de faux vieux. En achetant les armoires paysannes recelées dans les villages, on s'assurait un intérieur qui ne se démodait pas » (1).

En sorte que pour la bourgeoisie, sans culture artistique, le goût de l'ancien facilitait singulièrement les choses. Qui donc essaye de discuter la valeur d'art d'un cabinet de Boule ou d'un secrétaire de Riesener? Avec un mobilier de style, n'est-on pas sûr de ne pas se tromper? Et le bourgeois en profite. Ces meubles, habituellement ornements avec richesse, sont, aux yeux de tous, ses « signes extérieurs d'aisance »; ils satisfont à ses intimes besoins de parade.

Pendant des années et des années, la bourgeoisie a accepté de vivre dans des appartements mal éclairés, véritables taudis bourgeois, dont les murs tapissés de sombres ramages, disparaissaient

(1) Jean Schlumberger.

en outre derrière un étalage de tableaux, de vitrines gorgées d'innombrables bibelots, contraignant l'électricité à s'adapter aux bougeoirs, lustres, candélabres, appliques, cachant parfois ses appareils de T. S. F. dans des lutrins gothiques, aménageant les huches à pain en bar d'appartement, dissimulant l'appareil téléphonique sous la crinoline d'une poupée Second Empire... son salon était Louis XIV, sa bibliothèque Napoléon, sa galerie Renaissance, sa salle de bains pompéienne, sa chambre à coucher Directoire.

On voit, par ce qui précède, qu'en tant que classe dirigeante, la bourgeoisie a singulièrement malmené la tradition artistique que lui avait léguée, lors de sa disparition, l'aristocratie et que l'exemple qu'elle donne au peuple est un exemple on ne peut plus déplorable. Car, et comment ne pas l'avouer, tout porte le peuple à imiter le goût de la bourgeoisie dans ce qu'il a de plus conformiste, de plus vaniteux.

Il convient donc de réagir d'urgence contre cette inclination pernicieuse, au moment même où l'art tend de plus en plus à s'universaliser. En effet non seulement il ne s'adresse plus dans chaque pays à une classe de la société plutôt qu'à une autre, mais il s'adresse indistinctement à toutes les classes de tous les pays, surtout depuis que le son et l'image sont en mesure, par la radio et le cinéma, d'être propagés sur la surface entière du Globe.

Toutefois cette universalité grandissante ne s'étend pas simultanément à toutes les formes d'art. Elle s'accomplit, plus ou moins rapidement en raison du caractère particulier à chacune d'elles. Les arts utilitaires — tels l'architecture et les arts qui s'y rattachent — les arts distractifs — les arts du spectacle — se trouvent atteints les premiers, laissant loin derrière eux les arts « purs », tels la littérature, digne de ce nom, la peinture et la musique.

Si la place qui incombe à l'architecture dans la vie sociale n'est pas contestable, celle, dans un tout autre ordre d'idées, occupée par les arts spectaculaires n'est nullement négligeable. Le panem et circenses des Romains n'a jamais cessé d'être d'actualité. Sans doute le théâtre, après avoir connu dans l'antiquité et au moyen-âge de fastueuses périodes populaires, s'est-il limité, dès le début du xvii^e siècle aux divertissements d'une seule élite, abandonnant à la foule les farces des bateleurs et autres tabarinages du même genre, pour s'embourgeoiser définitivement, à la fin du romantisme, époque qui vit le drame dégénérer en mélo populaire. Depuis, la foule, avide de distractions, s'est largement rattrapée avec le cinéma qui comble ses désirs en lui distribuant sa dose d'opium hebdomadaire.

L'accès des masses aux « arts purs » est hérissé de difficultés

infiniment plus grandes. Certes le peuple aime instinctivement la musique, une certaine musique. Il n'est nullement indifférent à la peinture, à une certaine peinture. Mais de là à lui faire apprécier l'art d'un Strawinsky, d'un Ravel, d'un Cézanne, d'un Picasso, il y a un monde, un monde fait de son absence presque totale de culture artistique. Cependant son goût — pas plus que celui de n'importe qui — n'est nullement inné. Il peut parfaitement être éduqué. L'éducation du goût n'est pas un vain mot. Et seule la fréquentation des chefs-d'œuvre est en mesure d'y prétendre. C'est cette fréquentation des chefs-d'œuvre qui forme la base même de toute l'organisation des loisirs.

ROLE DE L'ÉTAT

A cet égard l'État moderne a un double rôle à remplir. Il doit vis-à-vis des artistes, suppléer à un mécénat défaillant ; vis-à-vis des citoyens, contribuer à parfaire leur éducation. Non pas qu'il faille, en cette matière si délicate, attendre tout d'un dirigisme étatique, fut-il admirablement conçu et exercé. L'art fuit indistinctement et le dirigisme et la propagande. Le seul climat dans lequel il s'épanouit pleinement est un climat de totale liberté : totale liberté d'expression chez l'artiste, totale liberté d'appréciation chez le public. L'un et l'autre se refusent, soit à créer, soit à admirer sur commande.

La mission de l'art et de l'éducation, de l'art et de la propagande, de l'art et de la morale sont autant de missions distinctes. Elles ne sauraient être confondues. Bien au contraire on doit — au nom même de l'autonomie de l'art — s'évertuer à les séparer. Aux pédagogues, aux propagandistes, aux prédicateurs de découvrir, dans l'immense patrimoine existant, les œuvres qui sont dignes d'être retenues pour la mission dont ils se croient chargés.

De sorte que l'État doit faire une politique de l'art, mais non lui faire faire sa politique. Par cela même son intervention se limite à une intervention d'inspiration et de contrôle.

Pour défendre, favoriser, honorer et enseigner les arts, l'État dispose de nombreuses institutions classiques.

Il a des scènes subventionnées — Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Français, Odéon — et de nombreux théâtres municipaux.

Depuis des années, ni les uns ni les autres, n'ont rempli véritablement leurs devoirs.

La Comédie-Française possède le répertoire dramatique le plus

riche qu'il soit. Qu'en fait-elle? Elle le néglige, ou plus exactement elle ne l'affiche que d'une façon intermittente. Elle sombre dans le mal du siècle qui a pour nom la mise en scène et se sert de son attrait pour racoler le public. Ce mal, ce mal qui tue les pièces, ne date pas d'hier. Mais ce qui était justifiable en 1939 ne l'est plus aujourd'hui. En effet à cette époque la Comédie-Française déclinait. Il fallait lui insuffler un sang nouveau et pour cela « frapper fort ». Ce fut l'œuvre d'Édouard Bourdet qui, d'une manière sans doute un peu spectaculaire, appela pour « dépoussiérer » l'antique Maison, des metteurs en scène en renom. Le résultat souhaité fut atteint. Grâce à un certain snobisme la Comédie-Française connut une nouvelle vogue.

Toutefois ce qui semblait licite avant la guerre ne l'est plus actuellement, car, s'il y a crise du public, cette crise est désormais pléthorique. Par suite de circonstances — sans doute éphémères — les théâtres ne désemplissent pas. Ils réalisent des recettes mirifiques. Et cet « appel au spectacle » de la part d'une institution d'État ne se justifie pas. Elle ne se justifie d'ailleurs dans aucun cas. Que l'on ne s'y méprenne, il ne s'agit nullement de minimiser le rôle de la mise en scène, lequel est considérable dans tout spectacle, même spécifiquement littéraire. Il était normal que la Comédie-Française procédant à un rajeunissement de ses présentations se mit au goût du jour. Mais il y a mise en scène et mise en scène. Et lorsque celle-ci, par ses abus d'ordre matériel — décors et machinerie — s'exerce au détriment des possibilités d'alternance des chefs-d'œuvre, cette mise en scène devient funeste.

La tâche de la Comédie-Française consiste à jouer les classiques le plus souvent possible dans les meilleures conditions possibles. Elle les joue certes, mais elle les joue peu et quand elle les joue — en raison même des exigences de leurs nouvelles mises en scène — elle les joue en série. Puis ceux-ci disparaissent de l'affiche. Que sont devenus *Le Chandelier* monté par Baty, *Le Mariage de Figaro* monté par Dullin, *L'Illusion Comique*, montée par Jouvet, *Bajazet* et *Le Cid*, montés par Copeau et tant d'autres chefs-d'œuvre encore? Ils dorment dans les magasins de décors. Pourquoi? Parce que leur remise à la scène est d'une telle complexité que leur périodicité régulière se révèle impossible. La mise en scène d'une œuvre dans un théâtre de répertoire ne doit être conçue ni réalisée de la même manière que dans un théâtre qui la joue tous les soirs. On semble vraiment l'avoir oublié à la Comédie-Française. Non, la mission de la Comédie-Française ne consiste pas à tenter des expériences — même entièrement satisfaisantes — en donnant, comme Jouvet l'a pratiqué avec tant de bonheur pour

L'Ecole des femmes à l'Athénée, des représentations en série.

Par ailleurs la Comédie-Française n'est pas exclusivement un musée d'œuvres anciennes. Sans doute se doit-elle d'accueillir aussi les auteurs contemporains, les grands auteurs contemporains. Ainsi en 1943 *La Reine morle* et *Renaud et Armide* ont encombré le répertoire classique, en 1944 *Le Soulier de salin* avec sa présentation style Châtelet supérieur, a fait de même, en 1945 ce fut avec *Anloine et Cléopâtre*.

En dehors de créations n'exigeant pas — sauf des cas absolument exceptionnels — de grandes mises en scène, la Comédie-Française au cours d'une année ou deux, a le devoir de faire défiler la quasi-totalité des chefs-d'œuvre de Racine, Molière, Corneille, Régnard, Marivaux, Beaumarchais, Musset... et de quelques tragiques grecs. Là est son rôle, son véritable rôle. Depuis des années elle ne le remplit pas.

Si la Comédie-Française assumait correctement son rôle, si elle affichait selon une périodicité normale l'ensemble de son répertoire, la mission de l'Odéon, par cela même, se trouverait précisée. Le second Théâtre-Français, dans ce cas, devrait renoncer à n'être que la médiocre doublure du premier. Il serait alors en mesure de se constituer un répertoire particulier, lequel recueillerait, entre autres œuvres françaises, certaines pièces de Dumas père, Mérimée, Victor-Hugo, Labiche, Feydeau..., ainsi que toutes les grandes pièces classiques étrangères, celles d'Aristophane et de Plaute, celles de Lope de Vega et de Calderon, de Goldoni, celles de Shakespeare, de Lessing, de Strinberg, d'Ibsen..., de Goethe, de Schiller, de Gogol, de Tchekow..., qu'on ne joue pour ainsi dire jamais en dehors de quelques scènes privées, aux initiatives spasmodiques.

Ce qui ne voudrait pas dire que les auteurs contemporains seraient, de ce fait, négligés. Ils ne le sont d'ailleurs pas actuellement. Mais comment ne pas constater, avec regret, que les directeurs qui depuis un quart de siècle ont présidé au choix des œuvres n'ont pas eu la main particulièrement heureuse? En réalité on chercherait vainement dans la production récente une œuvre née en « Odéonie » digne de figurer au répertoire de ce théâtre. De sorte que la carence de la Comédie-Française entraîne dans son sillage celle de l'Odéon. Ces deux théâtres doivent posséder un répertoire qui leur appartient en propre et nullement entretenir, sur des chefs-d'œuvre communs une sorte de rivalité, sans aucune émulation réelle. L'un et l'autre doivent renoncer au prestige illusoire de mises en scène luxueuses et compliquées et faire porter leur effort sur la mise en valeur du texte, en l'accompagnant de présentations soignées et de distributions aussi parfaites que possible.

Ces deux théâtres, institutions d'État, sont avant toute autre chose des organismes culturels. Ils sont les musées vivants des chefs-d'œuvre de l'art dramatique français et étrangers : c'est là leur principale raison d'être.

Pour des raisons identiques le jeu est également faussé dans les théâtres lyriques subventionnés. Certes d'un bout de l'année à l'autre l'Opéra a accompli, sous la direction de Jacques Rouché, de l'excellent travail, les mises en scène des « reprises » demeuraient évidemment bien conventionnelles — n'est-ce pas en grande partie la faute du genre opéra? — mais pendant longtemps les soirées de ballets, sous l'impulsion de Serge Lifar, furent parmi les meilleurs spectacles de Paris.

Mais là encore il faut attendre deux ou trois ans pour assister à une reprise de *Don Juan*, de *Parsifal*, de *Tristan*, des *Maîtres Chanteurs*, ou d'une quelconque œuvre de Rameau, de Gluck ou de Berlioz. Là aussi la périodicité des chefs-d'œuvre s'effectue au ralenti, elle s'échelonne parfois sur quatre ou cinq années. Une seule œuvre privilégiée : le *Faust*, de Gounod, ce qui n'est guère suffisant. Par contre l'Opéra est encombré, effroyablement encombré, par les nouveaux ouvrages de ces MM. les membres de l'Institut, lesquels coûtent chaque fois à monter quelques centaines de mille francs, font sur scène trois petits tours et disparaissent dans la nuit des temps.

L'Opéra-Comique est certes plus fidèle à son répertoire : *Carmen*, *Pelléas*, *Werther*, *Louise*..., voisinent régulièrement avec les « veristes » italiens. Véritable manège d'œuvres qui tournent en rond d'un bout de l'année à l'autre. Et que dire de la qualité des représentations, si ce n'est qu'elle est habituellement, d'une médiocrité affligeante ! Dans la majorité des cas la mise en scène est entièrement négligée, plus exactement elle n'existe pas. A croire qu'à l'Opéra-Comique refaire une mise en scène consiste simplement à commander de nouveaux décors et de nouveaux costumes. Remonter un ouvrage du répertoire, mais c'est le mettre à l'étude comme un ouvrage inédit, mais c'est le débarrasser de tout ce que des dizaines et des dizaines de représentations ont pu lui apporter de fausses traditions et de mauvaises habitudes. La « fraîcheur » d'une représentation est encore plus dans les voix et le jeu des chanteurs et des ensembles, dans la mise au point orchestrale de la partition que dans un quelconque décor peinturluré à neuf.

En réalité l'Opéra-Comique, depuis fort longtemps, descend peu à peu la pente qui mène au théâtre de quartier. Les symptômes sont de différents ordres : crise d'autorité liée au manque de compétence artistique, perte de la conscience professionnelle, absence de disci-

plaine et d'organisation et surtout, essentiellement, pénurie vocale. L'Opéra-Comique est malade, bien malade.

Si l'on examine dans son ensemble le sort réservé au répertoire lyrique, on constate que l'Opéra, pas plus que l'Opéra-Comique, ne se trouvent en mesure de lui assurer une périodicité suffisante, que par conséquent ni l'un ni l'autre de ces théâtres ne peut disposer pour les « créations » de la place qui, normalement, devrait leur être réservée, qu'en sus l'Opéra-Comique se trouve dans l'impossibilité d'accueillir tout un autre répertoire qui lui revient de droit, le répertoire des œuvres dites de musique légère telles *Véronique*, *La Dame blanche*, *La Fille de Madame Angol* (ce répertoire délaissé est devenu la proie des marchands du temple qui lui font subir les « derniers outrages » et l'assassinent à la sauce jazz) et à *fortiori*, aucune œuvre de musique légère contemporaine.

Voilà la situation. Elle n'est guère brillante.

Le remède — en dehors de la rénovation complète des scènes existantes — réside dans la création d'une troisième scène lyrique. Le fond du répertoire de cette troisième scène serait l'opérette classique, réservant toutefois une place aux ouvrages de même style de l'école moderne, faisant en outre fonction de théâtre d'essai, montant par cela même — de temps à autre, avec des moyens limités (orchestre réduit, interprètes peu nombreux, pas de chœurs) — de courts ouvrages (dramatiques, de demi-caractère, bouffes), lesquels seraient groupés en une seule soirée sous forme de spectacle coupé.

Quant aux théâtres municipaux, mieux vaut n'en point parler. Ceux-ci, lors de la saison lyrique, doivent afficher quarante-huit ouvrages différents, huit par mois, deux par semaine, ouvrages qui ont quitté le répertoire du théâtre depuis deux ans, si ce n'est cinq. Un raccord d'orchestre par-ci par-là, une répétition des chœurs la veille de la représentation, des figurants qu'on attife le jour même du spectacle sans les maquiller, un ténor réputé qui, sautant du train à dix-huit heures fait son entrée en scène devant le public, au milieu de camarades qu'il voit pour la première fois et vraisemblablement la dernière. On se doute du style de semblables représentations !

Si le scandale des théâtres lyriques est un scandale larvé, celui des grandes associations symphoniques est un scandale permanent. Cependant les quatre associations parisiennes sont subventionnées. Elles le sont peu, mais elles le sont. Et cependant, d'un bout de l'année à l'autre elles ressassent les mêmes œuvres classiques. Elles n'osent présenter à leurs « chers abonnés » qu'exceptionnellement une première audition. Les primes à la première audition sont

devenues des encouragements à jouer n'importe quoi de n'importe qui, n'importe comment : « C'est une baguette de prestidigitateur qu'il faut aux jeunes chefs d'orchestre pour conduire des partitions lues à la hâte, répétées en coup de vent, apprises sur une pirouette et jouées sur une culbute (1). » Ainsi n'assiste-t-on généralement qu'à des premières-dernières auditions. Et les associations symphoniques de conclure à l'hostilité congénitale de leurs « chers abonnés ».

Théâtres dramatiques et lyriques subventionnés, associations symphoniques subventionnées, ne s'adressent, en réalité, qu'à un seul public, le public bourgeois. Point de spectacles populaires, car on ne saurait qualifier spectacles populaires ceux qui défilent au Palais Chaillot, lequel accueille — souvent dans les pires conditions — les spectacles des théâtres subventionnés, sorte de retransmission en « chair et en os ». Et pourtant on ne s'était pas privé de parler de spectacle populaire et quelques démagogues avisés d'improviser sur le champ de grandioses manifestations qui furent autant de grandioses catastrophes. Les seuls spectacles populaires dignes de ce nom, furent les spectacles dramatiques ou comiques de l'antiquité et du moyen âge. Ceux-là seuls avaient réussi à faire naître, dans une foule de plusieurs dizaine de milliers de spectateurs, une âme collective. Le théâtre d'ordre psychologique, sous sa forme littéraire, ne constitue jamais un spectacle populaire d'envergure. Est-ce dire que le *xx^e* siècle doit renoncer à tout spectacle populaire d'envergure ? Certainement pas. Bien au contraire, les nouvelles possibilités techniques, concernant la lumière et le son, favoriseront, à n'en pas douter son éclosion.,

Sans doute un tel spectacle prendra pour cadre un stade. Il aura lieu la nuit. Il devra pouvoir être vu de face comme de dos, comme de profil. Il associera une histoire à un spectacle de mouvement et d'action. Pour cela il conviendra de séparer le texte parlé de la mimique. Chaque acteur, par conséquent, sera dédoublé. L'un prêtera sa voix au micro, tandis qu'un comparse évoluera sur la piste. Ces voix individuelles seront complétées par celle d'un récitant et soutenues par des chœurs parlés et chantés, auxquels viendront s'adjoindre la musique et des bruits de toutes sortes. Sur la piste, l'action libérée d'un texte à dire, prendra alors une vie indépendante. Du haut de son poste de commandement, le metteur en scène, entouré de son état-major, conduira le spectacle. A son injonction, sur l'échiquier du stade, les masses de figurants s'ébranleront, s'entrecroiseront, se disperseront, se regrouperont. D'un geste il fera partir tour à tour les voix, la musique et les chœurs, dirigera

(1) Tony-Aubin.

les faisceaux des projecteurs. La conduite du spectacle réunie dans les mains d'un seul et même individu, acquerra de la sorte une étonnante souplesse ; le spectacle, vaste improvisation sur canevas, se déroulera non pas suivant un rythme immuable mais qui pourra être infléchi selon les réactions du public. Inconsciemment les spectateurs participeront à l'action, y inscrivant leurs émotions... A ce spectacle sera incorporé non seulement la danse, les jeux du cirque, le sport, mais également des courses de chevaux, d'automobiles, de speedboats, des acrobaties aériennes, le cinéma, la radio, la télévision..., spectacle qui deviendra la synthèse de tous les différents genres existants et de toutes les techniques dont on peut aujourd'hui disposer.

Mais cela est encore, pour le moment, du domaine de l'anticipation.

En ce qui concerne les arts plastiques, l'État dispose d'un service des monuments historiques, destiné à recenser, à classer, à entretenir les beautés architecturales du pays, des musées, dans lesquels il conserve et augmente son patrimoine de chefs-d'œuvre.

Durant des années, un effort considérable a été accompli par l'administration des musées nationaux. Et le nouvel aménagement de certaines salles de sculpture du Louvre est exemplaire. Toutefois les musées de France sont et demeurent les plus mal organisés d'Europe.

Il convient, dans l'évolution du musée, de distinguer quatre stades (1) :

« Le premier, le stade d'accumulation : le musée reçoit n'importe quoi, de n'importe où, de n'importe qui, qu'il expose n'importe comment. »

C'est le musée type, celui auquel on est habitué...

« Le deuxième, le stade de rassemblement : le musée rassemble ses collections sur un plan méthodique, il expose tout, c'est le musée magasin. »

Simple variante du premier avec un peu d'ordre.

« Le troisième, le stade de sélection : sélection des plus beaux spécimens. Le musée s'adresse à une élite de chercheurs et de connaisseurs. »

C'est la forme adoptée par les musées étrangers.

« Le quatrième, le stade de synthèse : le musée qu'on peut parcourir, sans guide. Une documentation graphique et photographique,

(1) Selon Georges-Henri Rivière.

des textes à grande échelle, accompagnent ces œuvres ultra sélectionnées.

C'est le musée des ignares, des analphabètes, le musée pédagogique.

Le musée idéal est celui qui réunit les trois derniers stades : stade de rassemblement dans ses magasins, stade de sélection dans une série de salles ouvertes certains jours, galeries publiques destinées à la synthèse. Bref un musée pour le grand public — aussi varié, aussi distrayant, mais aussi limité que possible ; — un autre pour les professionnels — artistes, artisans, amateurs cultivés — et un troisième pour les érudits, les chercheurs et les maniaques.

Toutefois les œuvres enfermées dans leurs musées respirent un air confiné. Elles y sont mal à l'aise, malades... Le vrai musée, c'est l'exposition temporaire, celle qui, les présentant, en liberté, fait prendre l'air aux grandes œuvres.

Les musées d'État accueillent les grandes œuvres contemporaines, non sans parcimonie. Certes le temps est passé où la Direction des Beaux-Arts, lors du legs Caillebotte en 1894, prétendait n'accepter qu'une partie des toiles offertes. Les héritiers durent transiger. Dix-sept tableaux furent alors refoulés. De qui ces dix-sept tableaux ? De Manet, Monet, Sisley, Pissaro, Degas, Cézanne, Renoir !

Néanmoins l'enseignement propagé par les musées comme celui transmis par les histoires de l'art, reste entaché du pire esprit académique. On a pu parler, non sans raison, de la trahison des manuels littéraires. Il en est de même des manuels artistiques, lesquels fourmillent d'idées déformantes. Les illustrations ne reproduisent que de « beaux et nobles sujets », faisant la part du lion à l'art officiel de toutes les époques. A cet égard l'exemple d'une encyclopédie comme le Larousse universel en deux volumes, est édifiant. Sur 684 reproductions on n'en trouvera aucune de Dürer, Clouet, Fouquet, Cimabüe..., ni de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Renoir..., par contre Horace Vernet y figure avec douze reproductions, Jean-Paul Laurens avec huit, Paul Delaroche et Scheffer avec six, suivent Bouguereau avec quatre, Lecomte du Noüy et Rochegrosse avec trois. On peut même y découvrir des toiles d'illustres inconnus qui ont pour nom : Briard, Protais, Bouchot, Payrain-Perrin, Fleury, Cot, Mensaise, Piloty, Mélingue, Vinchon, Jouvenet, Duverger, et une cinquantaine d'autres du même acabit.

Théâtres subventionnés, associations symphoniques, musées sont donc les principales institutions dont l'État dispose pour propager les arts. Ce sont là ses institutions classiques, institutions classiques

largement dépassées par l'existence du cinéma et de la radio, nouvelles techniques que les dites institutions sont bien incapables d'assimiler. Nul doute qu'un jour prochain l'État ne soit amené à créer un circuit complet de nouvelles institutions dans le but d'enseigner, de défendre, de favoriser et d'honorer les arts mécaniques. Ce jour-là, à l'exemple de Louis XIV accordant à Lulli le privilège de « l'Académie nationale de musique et de danse », il lui faudra instituer décret portant création d'une « Académie nationale de cinéma, de radio et de télévision ». Mais, dès à présent l'État possède, avec ces deux nouvelles techniques, le plus formidable des instruments culturels qu'on puisse imaginer (1). De la qualité des œuvres projetées sur les écrans, de celle transportée par les ondes, dépend le bon goût ou le mauvais goût d'une ou plusieurs générations. C'est dans ce domaine qu'un contrôle étatique, aussi hasardeux soit-il, s'avère indispensable. Car c'est par le truchement de la radio et du cinéma que les masses populaires accèderont progressivement aux « arts purs », c'est la radio musicale qui les conduira au concert, c'est la belle image filmée qui les incitera à visiter les musées et les expositions. Cette compagnie de la « grande musique et de la belle peinture » ne sera pas pour elles que source ineffable de délectation, elle leur fera sentir, à une époque particulièrement matérialiste, réaliste comme on dit, toute la noblesse de l'activité des artistes, qui, comme celle des savants, est désintéressée, ne poursuivant qu'une seule recherche, celle du beau ou celle du vrai.

Hélas ! dans ce triste présent la pâture propagée par les ondes et projetée par le cinéma n'autorise guère de grands espoirs. Sans être entièrement ce « distributeur automatique de stupidité et de niaiseries » comme l'a défini un critique notoire, il semble que la radio artistique se soit complue à réaliser magistralement l'égalité par le bas. Sans doute certaines œuvres symphoniques et de musique de chambre, certaines retransmissions dramatiques ou lyriques, figurent-elles au programme des émissions, mais à côté d'elles que de programmes de musique prétendue légère, prétendue folklorique, prétendue de jazz et surtout, surtout que de programmes de « variétés ! » Variété, oh ! l'admirable vocable dont on use et dont on abuse à tout bout de champ ! Variété, émission à tout faire, pot pourri de n'importe quoi, raclure de fond de tiroir, laissez pour compte de laissez pour compte... Eh bien « variétés » a l'heur de plaire au public. Il en est friand. Il en raffole. Il n'en a pas fallu moins d'une consultation genre Gallup pour l'apprendre. Et d'obtem-

(1) Notamment avec le cinéma documentaire.

pérer derechef à l'injonction de la statistique. Et d'imaginer, entre autres émissons celle intitulée : « Ce disque est pour vous ». Et d'entendre tour à tour *Barcarole sentimentale*, disque joué à la demande de Zizi du Bourget pour sa petite amie Zaza de Lunéville; *Fièvre d'amour*, disque joué à la demande des petites mains de la maison Lanvin pour leur grand ami Jo de Carcassonne; *Joyeux Carillon*, disque joué à la demande de la petite Tintin pour la fête de son grand papa... et autres fadaises du même genre.

Si une institution d'État juge bon de consulter ses « chers auditeurs », si elle tient compte à ce point de leurs desiderata, on ne voit vraiment pas pourquoi les abonnés du Théâtre-Français n'écriraient pas à son administrateur pour lui réclamer de faire entrer d'urgence au répertoire de l'Illustre Maison *Le Contrôleur des Wagons-lits* ou *La Fessée* et autres turlupinades du même acabit, pourquoi les abonnés de l'Opéra ne feraient pas pression sur son directeur pour qu'il monte aussitôt *Phiphi* ou *Dédé* et pourquoi l'un et l'autre de ces hauts fonctionnaires n'accéderaient pas à leurs requêtes.

On semble un peu trop oublier, qu'ailleurs dans le monde, on écoute et on juge la radio française qui demeure présentement encore la principale manifestation de la vie artistique du pays. On ne joue pas aussi légèrement le prestige de la France sous la pression du goût d'une majorité inculte !

La déficience culturelle du cinéma est aussi édifiante.

Tout comme la radio, le cinéma exerce une influence considérable sur la formation intellectuelle et morale du peuple. Il peut tout aussi bien pervertir son goût que l'améliorer, perpétuer les plus mauvais sentiments, comme exalter ses plus belles, ses plus nobles vertus.

Son pouvoir sur le public est extraordinaire. Il tient de la fascination. Il est créateur de mythes : mythes des vedettes, mythes des histoires. Il remplace dans la mentalité populaire l'ancien « c'était écrit ».

Jamais à aucune époque la fiction n'a déteint avec autant d'insidieuse puissance sur le comportement des hommes, parfois même sur leur mentalité. Ainsi les faibles et les crédules croient dur comme fer que les patrons épousent leurs dactylos, que la chance finit toujours par vous sourire pour peu qu'on fréquente les boîtes de nuit ou les champs de courses et que tout finit par des chansons... En outre l'image leur inculque, sous ses apparences véridiques, des lois physiques totalement fausses : elle développe étonnamment et l'inconscience du danger et la notion du toujours possible (le feu qui ne brûle pas, l'eau qui n'asphyxie pas, la balle de revolver qui ne tue pas, la chute qui ne blesse pas... et autres acrobaties de tous

genres, contraires au bon sens le plus élémentaire et le plus instinctif).

Bref le cinéma assume une écrasante et double responsabilité : une responsabilité morale et une responsabilité culturelle.

En 1936, d'après les statistiques recueillies, sur quatre cents films projetés en France on pouvait relever :

310 exemples de meurtres,
104 vols à main armée,
74 délits de chantage,
43 incendies volontaires,
14 délits d'escroquerie,
682 cas de filouterie,
182 faux témoignages,
84 détournements de mineurs,
283 cas d'adultères masculins,
192 cas d'adultères féminins,

soit environ quatre ou cinq crimes ou délits par film, ce qui représente le total de 1858 !

Cela a-t-il tellement changé depuis 1940 ?

Nous ne le croyons pas. Il est vrai que les « actualités » nous ont abreuvés, à haute dose, de tant et tant d'atrocités !

Est-ce dire que chaque film doit revêtir la forme d'un sermon moralisateur ? Certes non. Comme la littérature et le théâtre, le cinéma peut et doit exprimer la gamme entière des sentiments, il peut et doit dépeindre les caractères les plus vils comme les plus héroïques, les actions les plus crapuleuses comme les plus désintéressées... Ce qu'on est en droit d'exiger c'est que le cinéaste prenne position et que, sous couvert d'impartialité, il ne devienne pas complice de films malsains et perversificateurs.

Car les « films roses » vont toujours à l'encontre de leurs bonnes intentions. Un film est nuisible plus encore par son indigence intellectuelle que par la hideur de ses personnages, lesquels suscitent généralement la révolte, le dégoût, la nausée.

En art, seule la dignité des moyens employés intervient et les grandes œuvres sont rarement malsaines.

Hélas ! si de la responsabilité morale du cinéma nous passons à sa responsabilité culturelle, sa déficience est encore plus stupéfiante. On peut dire que le cinéma est né sous le signe de la bêtise et de la vulgarité et que sauf quelques rares exceptions, il y est resté. Le cinéma est encore à l'art ce que la littérature est au roman feuilleton : un sous-produit. Il s'est installé dans le réalisme le plus terre à terre et refuse systématiquement d'en démordre. Et la majorité de la

production passe inlassablement du vaudeville licencieux au mélo pleurnichard avec quelques incursions dans le genre policier. Sans doute « étant donnée la qualité des films courants, on peut affirmer en gros, que le cinéma a prolétarisé le goût de la bourgeoisie et qu'il a haussé celui du peuple en le plaçant parfois devant des problèmes qu'il ne soupçonnait pas, devant des délicatesses de sentiment qu'il n'avait pas vu si bien soulignées. D'une manière que personne ne prévoyait, le cinéma est en train de créer une zone intermédiaire de terrain neutre, où règne le goût moyen... Tout dépend de savoir à quelle hauteur s'établira ce niveau commun (1). »

A qui incombe la faute d'une semblable carence, à la fois morale, culturelle et artistique? A un seul et unique personnage : au producteur qui, en réalité, n'est habituellement qu'un homme d'affaires pour lequel le rendement financier, seul, importe. Cette exclusive préoccupation lui dicte tous ses actes. Il suit alors aveuglément le goût du public qui veut, selon lui, des films qui finissent bien, des films qui exhibent de jeunes premiers ondulés, « cosmétiqués » et dansants, que les scènes de ces films se déroulent dans des cadres richement décorés, somptueusement meublés, à moins que ce ne soit dans des bouges infâmes, d'inquiétantes banlieues ou des halls de palace au cosmopolitisme faisandé, enfin que les scènes de ces films soient interprétés par leurs vedettes préférées.

Tel est, suivant le producteur, le goût du public, puisqu'avec de pareilles turpitudes il réalise le maximum de recettes. Ceci dit, le public a bon dos, car jamais, jamais on ne l'a vu réellement boudier les films de qualité, et des salles entières se sont passionnées pour *Les Visileurs du soir*, *Les Anges du péché*, *L'Eternel retour*, *Le Corbeau*, *Les Enfants du Paradis*, films pourtant déconcertants en regard des « Fernandelleries », « Deletrazeries » et autres « Verneuil-lades » dont il est copieusement intoxiqué.

Ce n'est certainement pas en tenant compte des soi-disant préférences du public qu'on peut nourrir l'espoir d'entreprendre l'éducation artistique des masses !

Certes, le public non cultivé fait preuve d'une extrême indulgence. Il discute rarement la qualité de ce qu'on lui présente. Il ne demande qu'à se divertir. Mais il ne se divertit pas seulement — et l'accueil qu'il a réservé aux films cités plus haut en témoigne — il ne se divertit pas seulement qu'en présence d'œuvres basses et ignominieuses. Le public est malléable, mieux encore éduicable et l'innéité du goût est sujette à caution. On l'ignore un peu trop, ou plutôt on feint un peu trop de l'ignorer.

(1) Jean Schlumberger.

Pas seulement à la radio, au cinéma, mais aussi en peinture, en architecture, en art décoratif.

Ainsi l'État pense-t-il faire l'éducation du public populaire lorsqu'il estampe nombre d'œuvres d'art — tels certains vases de la Manufacture de Sèvres — d'un goût plus que détestable? Pense-t-il faire l'éducation populaire avec ses commandes, quand il a inondé le pays d'innombrables monuments aux morts qui sont autant d'injures à leur mémoire que d'offenses à la vue des survivants? Pense-t-il faire l'éducation populaire quand par ses mairies, ses hôtels des postes, ses hôpitaux, il déshonore les voies publiques, les rues et les places, sans le moindre souci des exigences les plus simples du sentiment de la forme, lorsqu'il élève et développe ses villes dans le désordre le plus complet? Pense-t-il faire l'éducation populaire lorsque ses affiches d'expositions, d'emprunts ou de loteries, ses billets de banque, ses timbres, ses calendriers des postes, ses diplômes d'honneur et autres sont habituellement autant de trahisons à l'art?

Comment s'étonner que le Français moyen, entouré de si pitoyables exemples, borne ses ambitions esthétiques au mobilier Henri II et au pavillon de banlieue aux murs revêtus de papiers peints à ramages discordants, à la cheminée garnie de potiches pseudo-japonaises, gros lot d'une quelconque foire ambulante?

Il convient donc de former son goût par le commencement, c'est-à-dire par tout ce qui accompagne les moindres actes de sa vie quotidienne. Le jour où la beauté se manifestera harmonieusement autour de lui, sous ses aspects les plus courants et les plus humbles, le jour où il ne sera plus submergé par une camelote à prétentions artistiques, le jour où le billet de banque qu'il manipule, le timbre-poste qu'il colle, le calendrier qu'il accroche, le livre illustré qu'il feuillette, l'almanach qu'il consulte ne seront plus autant de sacrifices à la laideur, ce jour-là son goût aura accompli un pas décisif. Le terrain sera donc préparé pour de plus hautes ambitions et il sera loisible alors d'acheminer le peuple, par l'intermédiaire de la radio et du cinéma, vers les sommets picturaux et musicaux de l'art.

L'art ne peut vivre, ne saurait vivre sur les seuls exemples d'un passé, fût-il prodigieux. Son meilleur signe de santé réside dans la vitalité de ses manifestations contemporaines. Former des artistes, c'est pour l'État une mission complémentaire indispensable.

Il a, à cet effet, créé de longue date, un certain nombre d'académies et d'instituts, véritables cénacles de hautes valeurs — ou soi-disant telles — intellectuelles et artistiques du pays, lesquelles décernent

chaque année de nombreux prix aux œuvres qu'elles jugent les plus remarquables. Enfin l'État assume la responsabilité d'enseigner les Beaux-Arts. C'est dans ses écoles (École des Beaux-Arts, des Arts décoratifs, des Arts et Métiers, École Normale..., ses conservatoires, etc... qu'il forme ses architectes, ses archéologues, ses peintres et ses sculpteurs, ses ébénistes et ses ferronniers..., ses penseurs et ses écrivains, ses compositeurs, instrumentistes et interprètes dont les études sont couronnées par un certain nombre de récompenses (Prix de Rome d'architecture, de musique, de peinture, premiers prix du Conservatoire de Paris...).

Malheureusement la plupart de ces grandes institutions, émoussées par le temps, ont perdu de leur sève initiale. Elles ne sont plus que le reflet, le pâle reflet de l'art le plus conformiste.

Un sain enseignement des Beaux-Arts devrait être la base de la formation des artistes. Il n'en est rien, tout au moins en ce qui concerne l'enseignement officiel, lequel vit sous le signe d'un académisme en décomposition. En effet, en cent années, de 1809 à 1909, l'académie des Beaux-Arts a décerné cent grands Prix de Rome de peinture. Un seul a survécu à cette éphémère célébrité : le Père Ingres. Tous les autres sont désormais oubliés. Et pourtant ce siècle, sans doute moins qu'un autre, n'a pas été dépourvu de peintres de talent. Ce furent les indépendants qui ont noms Géricault, Delacroix, Courbet, Monet, Cézanne, Renoir, Seurat, Van Gogh, Gauguin... qui ont, pendant la même période, assuré la gloire incontestée de la peinture française.

Par ailleurs, en moins de trois siècles, l'âge moyen des membres des académiciens est passé de vingt-sept ans à soixante ! Actuellement l'académicien triomphe. Il ne cherche plus la place qui lui était refusée, mais à défendre la place qu'il occupait en maître depuis de longues années. Comme l'a écrit Jean Giraudoux : « Tout hommage au génie passé doit être un camouflage du génie présent. » De sorte que l'académisme tarit toutes les forces de l'art à leur source même, c'est-à-dire dans son enseignement, enseignement stérile, aux traditions exsangues, qui ne favorise guère que l'assaut des médiocres.

Peut-on réformer l'enseignement des Beaux-Arts ? Oui, en fermant l'École a répondu un plaisantin. Il est vrai que l'enseignement des Beaux-Arts a totalement échoué. Il corrompt les jeunes gens qui lui sont confiés, transforme en trucs de cuisine leur sensibilité et en goût de la médaille leur ambition de gloire durable. On commence à respirer dans cette École une odeur de commerce, de trocs, de combines, de profits et de bourgeoisie. Car l'académisme qui avait conservé, pendant un certain temps une attitude aristocratique,

s'est récemment embourgeoisé : de sévère il est devenu polisson et érotique (1).

Le remède? Il consiste certes en une réforme au sein de l'enseignement, au sein même de l'Ecole, mais il réside surtout en la création, selon l'ancienne tradition, d'ateliers de grands maîtres, ateliers reconnus par l'Etat, en marge des institutions officielles, lesquels possèderaient, sans vaine théorie esthétique, les plus fructueuses vertus d'enseignement technique.

Comme l'Ecole des Beaux-Arts, le Conservatoire de Paris — pseudo-pépinière d'artistes dramatiques et lyriques — est une institution désuète. Il n'a même pas de classe de mise en scène dramatique ou lyrique, à plus forte raison aucune classe de radio, ni de cinéma, encore moins de jazz. Et cependant le cinéma et la radio deviendront, sans doute, plus encore que la littérature, les principaux moyens d'expression de l'avenir. Quant au jazz, sa discipline est devenue indispensable. En effet aux prises avec la musique d'aujourd'hui pénétrée de rythmes issus du jazz, instrumentistes, chanteurs, chefs d'orchestre, se trouvent, en partie, déconcertés. Du point de vue de la composition musicale, l'étude du jazz semble on ne peut plus profitable. Sans doute les classes instrumentales demeurent remarquables. Mais du côté vocal, l'absence complète de tradition et de maîtres se fait cruellement sentir et bien des voix naturelles authentiques sont compromises après deux années d'études. Cet état de choses persistera jusqu'au jour où sera créée une École supérieure du chant.

En outre on ne semble guère accorder une place importante à la culture générale. On se contente de former des interprètes : c'est une école de perroquets chanteurs et parleurs. Ce qui est notoirement insuffisant. Rien d'étonnant qu'un enseignement à ce point incomplet laisse, dans l'activité musicale, théâtrale, radiophonique et cinématographique du pays, des vides qui ne peuvent être comblés — et encore fort mal — que par l'initiative privée.

(1) Au sujet des « Salons » 1943, Lucien Rebattet écrivait les lignes suivantes : « Nous n'hésiterons pas à ranger ces fameux nus dont un Billot, un Suffert perpétuent la fabrication, sous la rubrique de l'obscénité. Selon les canons de la bienséance, l'obscénité commence avec la pilosité. Or, la tradition exige que le nu de Salon soit glabre. Mais cela complète la tartufferie. Tous ces confiseurs d'académies sirotées sont, en fait, les fournisseurs d'une polissonnerie sénile qui retrouve dans ces déhanchements, ces torsions, ces chevelures agressives, la même sucrerie aphrodisiaque que dans les cartes transparentes de la rue de la Lune. Et cette hypocrisie sexuelle ne se borne pas aux viandes étalées. Voyez avec quell sournoserie de vieux satyres nos académiciens déshabillent, sous leurs corsages, les plus innocentes fillettes. Depuis Greuze, l'érotisme académique a diablement fait son chemin. »

POLITIQUE DE L'ART

Il demeure enfin incontestable qu'en dehors de toutes ces institutions présentes ou futures, l'État doit instaurer une politique générale des Arts. Cette politique, essentiellement politique de qualité et de prestige, doit se manifester dans deux domaines différents : favoriser les initiatives privées qui propagent justement les œuvres de qualité, protéger les grands créateurs artistiques.

Qu'il soit éditeur, directeur de théâtre ou producteur de films, il est normal que tout chef d'entreprise exploite son affaire sur un plan commercial. Hélas ! pour la plupart d'entre-eux la tentation de réaliser d'importants bénéfices est constante. Aussi ne s'en privent-ils pas. Ils flattent alors les goûts du public et offrent à son appétit de distractions des œuvres aussi assimilables que possible. De là cette décadence généralisée de la qualité.

L'État ne peut évidemment pas intervenir directement dans ce domaine des exploitations privées. Le ferait-il que son intervention risquerait d'être pour le moins décevante. Aussi n'en est-il pas question. Mais sans intervenir directement, l'État n'est pas pour cela totalement impuissant. Il possède notamment, avec les taxes, d'efficaces moyens de pression. Encore conviendrait-il d'éviter, par un abus inconsidéré de ces dites taxes, de rendre déficitaire n'importe quelle entreprise — aussi saine soit-elle — de spectacle ou d'édition ? Surcharger exagérément d'impôts les exploitants les plus honnêtes, c'est ouvrir grande la porte aux exploitateurs et favoriser inconsidérément le mercantilisme le plus vénal. Par contre une taxe de dégression qui favoriserait les spectacles les plus méritoires inciterait certainement à une certaine émulation. Mieux encore, elle rendrait à nouveau possible, l'existence d'une ou deux scènes lyriques privées, aujourd'hui inexploitables par les frais supplémentaires qu'entraîne le moindre orchestre, et dont le besoin se fait si impérieusement sentir.

Il faut que l'État, également, cesse de fermer les yeux avec trop de complaisance sur les répondants professionnels de tous ceux qui s'improvisent directeurs de théâtre ou de firme. Il est évident que contrôler de semblables professions c'est écarter d'elles, parfois inconsidérément, d'audacieux animateurs. Toutefois comme le faisait remarquer Louis Jouvet : « Le métier de directeur est aujourd'hui indéfinissable socialement. Historiquement il a perdu son sens pour créer un personnage équivoque dont les raisons d'existence

sont extra-professionnelles; son apprentissage ne pourrait en aucun cas susciter une école professionnelle et sa hiérarchie ne pourrait offrir, de nos jours, qu'un déploiement d'activités assez étranges, qui partant du chasseur qui ouvre les portières ou de l'ouvreuse perfectionnée dans le claquement des portes et la location de lorgnettes, irait jusqu'au cabinet de l'administrateur en passant par le bureau de location ou celui du caissier, mais négligerait délibérément toutes les occupations proprement scéniques ». Et Jouvet d'ajouter : « La carrière de directeur est un accident dans une vocation théâtrale, mais si la fonction échoit à un homme qui n'a pas été touché par ce sacerdoce particulier du théâtre, c'est alors un accident pour le théâtre et très souvent une catastrophe pour l'art dramatique. »

Ce directeur stigmatisé par Jouvet est actuellement le type le plus répandu. C'est un usurpateur qui a envahi, puis corrompu le monde du spectacle.

Que dire alors du producteur de cinéma, si ce n'est qu'à côté de lui, son confrère du théâtre est un saint homme qui fait figure d'érudit !

A l'opposé de ces méthodes de coercition toujours plus ou moins décevantes, l'État est à même d'exercer sa bienfaisante influence dans la protection et la défense de ses artistes.

Les plus à plaindre d'entre eux sont certainement les musiciens. Le compositeur est la première victime de la musique, car la musique aujourd'hui encore moins qu'hier, ne nourrit plus son homme. Il ne s'agit pas évidemment de ces vagues faiseurs d'opérettes, ou de ces fabricants de chansons du jour — qu'il n'est d'ailleurs nullement question de mépriser (surtout quand ils ont du talent, ce qui est fréquent), — compositeurs d'opérettes et fabricants de chansons pour lesquels la musique n'a d'autre ambition que celle de faire « glousser » le public du samedi soir ou de rendre sentimentale la midinette en mal d'amour, mais des authentiques compositeurs d'ouvrages lyriques sérieux ou bouffes.

Pour les compositeurs authentiques aucune issue en dehors des scènes subventionnées. Ces scènes, en sus de la production de ces MM. les membres de l'Institut, font leur possible. Mais elles peuvent peu. Quand même réussiraient-elles à imposer une œuvre nouvelle à un public définitivement « en-Wertherisé » et « en-Butterflysé », leur œuvre, lorsqu'elle représente un succès « dépassant toutes les espérances », réussit bon an mal an à être affichée une dizaine de fois. N'a-t-il pas fallu presque trente ans pour qu'un chef-d'œuvre comme *Pelléas* dépasse sa centième représentation ? Sans doute le théâtre lyrique ne constitue pas l'unique débouché des œuvres musicales; il y a l'association symphonique, ou plutôt il devrait y

avoir l'association symphonique. Mais là aussi, avec quel lenteur les œuvres musicales trouvent-elles crédit auprès du public ! Aussi les associations symphoniques, en dehors de quelques génies contemporains incontestés et incontestables, ne jouent-elles que Bach, Beethoven et Wagner. Donc au théâtre lyrique aussi bien qu'au concert, le compositeur, quel que soit son talent ou son génie, est voué à la misère (1) ; comme ultime ressource, il se tourne vers le cinéma. Il se prostitue alors et tire à longueur de portée des musiques de films. Hélas ! une loi récente — heureusement annulée depuis peu — sur le droit d'édition et de représentation cinématographiques avait supprimé pendant plus d'un an les droits d'auteur au profit de ceux du producteur. Ainsi l'auteur ne pouvait plus autoriser un producteur à éditer son œuvre sans lui conférer, en même temps et à titre exclusif, le droit de la représenter dans les salles ! Il ne restait à l'auteur qu'un seul moyen d'empêcher la représentation de son œuvre, c'était de ne pas la faire éditer. Il lui restait en somme le droit de grève, c'est-à-dire de mourir de faim. Si on avait laissé se perpétuer un semblable précédent, c'était la remise en question du droit d'auteur tel qu'il existe depuis 1791. Bien au contraire, c'est vers une protection à la fois étendue et accrue des droits d'auteur, qu'il faut tendre, et nullement vers un amoindrissement.

D'une manière générale, l'artiste, qu'il soit écrivain, peintre ou musicien, est, par tempérament, assez mal armé pour la vie. L'État ne saurait se désintéresser du sort des artistes créateurs, dont les intérêts moraux et matériels sont mal protégés, la plupart d'entre eux continuant à être pillés par des mercantis sans vergogne.

Les droits de création sont des droits sacrés. Ils doivent faire partie, de la plus large façon possible, des institutions à venir, car il est inadmissible que le corps des artistes, voire celui des savants, de tous ceux dont l'activité désintéressée, le talent ou le génie contribuent si largement au rayonnement de la Nation, ne soient pas placés sous la protection de l'État, lequel suppléant à leurs défaillances, leur assurera, par la stricte application d'une juridiction aussi vigilante qu'efficace, la sauvegarde absolue de leurs droits les plus légitimes.

(1) N'est-ce pas Ravel, dont le *Bolero* est sur toutes les lèvres, qui constatait, non sans amertume, que ses droits d'auteur d'une année correspondaient à peu de chose près, à ceux que touchait, à la même époque, l'heureux auteur de la musique d'une chanson de Maurice Chevalier dans une revue du Casino de Paris !

CONCLUSION

Dans cet essai, qui a promené le lecteur dans le domaine des arts et parfois aussi dans celui des idées, on s'est efforcé, non sans caprice, de composer toutes ces variations en fonction de l'époque et, par cela même, sous le signe du progrès.

Certes, les ères peuvent succéder aux ères, l'ère atomique à l'ère machiniste, à un rythme accéléré, qui empêche non seulement de les approfondir, mais encore de lier connaissance avec chacune d'elles; certes des notions qu'on supposait stables, pour ne pas dire définitives, parce que des millénaires d'expérience les avaient confirmées, peuvent devenir, du jour au lendemain, autant de contre-vérités; il n'empêche que la nature de l'homme, dépendant en grande partie de ses réflexes et de ses dispositions affectives, est demeurée immuable à travers les siècles : ses passions, ses joies et ses souffrances, ses admirations et ses haines n'ont pas varié. Le monde change, mais l'homme est resté le même.

Aux prises avec un déferlement ininterrompu de découvertes ahurissantes, bien incapable d'en endiguer la montée progressive, parfois même d'en présumer les conséquences, il lui faut, coûte que coûte, s'y adapter. Il lui faut notamment opérer une judicieuse discrimination entre les valeurs constantes d'un patrimoine amoureusement accumulé — les valeurs-or — et celles qu'il doit abandonner, sans vains regrets, en cours de route.

Parmi ces valeurs-or, celles de la pensée, de l'esprit, demeurent transcendantes, celles de l'art également. Contrairement à la science, dont la vérité incessamment poursuivie, traquée et rejointe, est sujette à de continuelles révisions, l'art, dès l'antiquité, atteint au concept du beau, qui, aussi imprécis et mal défini qu'il soit, a conservé une valeur permanente. Toutefois, ce concept du beau peut s'étendre désormais à des formes d'art inconnues des anciens, dans la juste mesure cependant où chacune de ces formes nouvelles, conscientes de ses possibilités d'autonomie, découvrira, presque toujours

empiriquement d'ailleurs, les lois qui lui appartiennent en propre.

Cette permanence de la beauté artistique n'est-elle pas pour l'humanité une des raisons de ne pas désespérer ? Ne devient-elle pas le symbole, qui illumine la nuit d'une époque de matérialité envahissante ?

L'État a le droit impérieux d'en entretenir, mieux encore, d'en aviver la flamme. Ses devoirs sont strictement définis. Ils s'exercent, d'une part, vis-à-vis des citoyens, dont il doit assurer les loisirs de l'esprit, d'autre part, vis-à-vis des créateurs, dont il doit défendre, protéger, susciter les talents, tout en respectant leur totale liberté d'expression. Cette liberté d'expression, qui est la raison même de l'âme humaine, est au ^{xx}^e siècle devenue, l'unique « secteur libre » de l'activité humaine. Il représente l'ultime bastion de l'esprit. Le jour où la tyrannie dévorante d'une propagande — qu'elle soit de gauche ou de droite, fut-elle comme l'enfer pavée des meilleures intentions — s'attaquera à lui, le jour où ce secteur libre de l'art et de la pensée deviendra un secteur dirigé, ce jour-là l'humanité ressemblera étrangement à une colonie de termites.

Dans cet immense fief de l'art et de la pensée, la France a toujours été un enfant chéri des dieux. Sa renommée passée est éclatante. Celle d'aujourd'hui ne le cède en rien à celle d'hier. En dépit de l'hypothèque, que fait peser sur elle un art officiel pétrifié, l'art indépendant n'a jamais cessé de donner le témoignage le plus édifiant de sa vitalité. Le pays qui a vu naître Valéry, Giraudoux, Gide, Claudel, celui dont les musiciens ont pour nom Debussy et Ravel, celui dont l'architecture peut s'enorgueillir d'un Auguste Perret, la peinture d'un Matisse, la sculpture d'un Maillol, celui qui attire l'étranger au point de faire de l'Espagnol Picasso un Parisien et du Russe Stravinsky un Français, ce pays, par son rayonnement, accuse la prédominance incontestée et incontestable des « Écoles françaises ».

Grisée à juste titre d'une gloire couronnée de si pesants lauriers, la France d'avant-guerre s'était laissée peu à peu gagner à une douce somnolence. A cette époque, pour l'art, pour son rayonnement, l'État n'avait pas de crédits. Il voyait petit, tout petit. Il n'osait plus. Il risquait au compte-gouttes. Bref, il était foncièrement radical-socialiste. Contaminés par ce fâcheux exemple, recroquevillés sur eux-mêmes, les Français vivaient alors dans l'attente d'un quelconque miracle. Le miracle ? Le seul miracle des Français est de ne plus y croire. Une telle ladrerie conduisait le pays à la faillite, à toutes les faillites, mais aussi à la faillite intellectuelle et artistique. Et n'est-ce pas une faillite qui compte tout particulièrement pour la France ? La France a bien manqué périr d'une mauvaise utili-

sation de ses dons. Ces dons existent toujours. Il faut, réagissant enfin contre cette perte de vitesse, les susciter, les exalter. Il faut recréer le climat propre à leur éclatement.

Présentement que voit-on? Le même attentisme dans tous les domaines et tout spécialement dans le domaine artistique, comme si le goût du risque, après tant d'héroïsme récent, avait déserté la terre française.

Sans doute, la France a-t-elle été saignée à blanc. Sans doute, s'est-elle fabuleusement appauvrie de milliers de milliards? Sans doute, a-t-elle des excuses? Des excuses, on en aura toujours! Ne semblent-elles pas même plus valables qu'antérieurement? Mais ce sont là des excuses en forme d'explications. Et, comme dit Kipling ; « Nous avons quarante millions d'explications, mais pas une seule excuse ! »

Un fait est certain : cet attentisme doit cesser.

Il doit cesser, sous peine de faire figure d'abstentionisme.

Il doit cesser, car il s'agit du prestige spirituel de la France, d'un prestige philosophique et artistique, qui domine les conjonctures actuelles d'un monde en gestation, de cette éclatante mission qui semble dévolue à ce pays — pays de grands architectes et de grands constructeurs, lesquels ne peuvent manquer d'orienter vers des manifestations fortes, ravissantes, majestueuses, rationnelles et sociales, les prodigieuses ressources que les techniques actuelles de l'art de bâtir ont mises entre leurs mains — de ce rayonnement de la pensée et des arts, qui constitue un des privilèges les plus spécifiques de la civilisation française.

Le monde attend beaucoup de la France.

Il a les yeux fixés sur elle.

Elle occupe toujours une place unique, qu'il lui faut non seulement conserver, mais amplifier, et qui représente, par son prestige, lequel s'échelonne du chef-d'œuvre de l'art pur jusqu'au chef-d'œuvre de la haute couture, les gages les plus magnifiques et de la grandeur française et de sa présence dans l'économie mondiale.

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES
PRESSES DES IMPRIMERIES
PAUL DUPONT. A PARIS,
LE 30 DÉCEMBRE 1945.
N⁰ D'IMPRESSION : 606
N⁰ DE DÉPOT LÉGAL : 147.
4^e TRIMESTRE 1945.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

M. 26 III 46

cc. MK

fs 5

Prix ; 50 fr.

TEMAO T

ΣΥ