

Rosana de Castro Mauad

A DANÇA DOS SIGNOS

(Estudo do estético à luz de um ensaio de Paul Valéry)



1910001068



Rosana de Castro Mauad

A DANÇA DOS SIGNOS

(Estudo do estético à luz de um ensaio de Paul Valéry)

A DANÇA DOS SIGNOS

(Estudo do estético à luz de um ensaio de Paul Valéry)

Trabalho apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Graduado em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Agostinho José Gonçalves



T. 1068/03

São José do Rio Preto

2002



Rosana de Castro Mauad

A DANÇA DOS SIGNOS

(Estudo do estético à luz de um ensaio de Paul Valéry)

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de São
José do Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestrado em Letras (Área de Concentração: Teoria
da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves



São José do Rio Preto

2002





Delineio aqui o debuxo de uma sombra: André, meu amor, que nunca deixou de estar presente em minha alma e em minha mente, o que me estimulou a chegar até o fim desta jornada e de muitas outras, insuportáveis de percorrer, porque faltaram as estrelas de um tempo do qual só consigo receber as ressonâncias da essência de felicidade, que permaneceu com os sonhos idos e vividos.

*Aos meus enjós quondos, meus pais,
meus filhos e principalmente a minha neta
Luiza, pela ajuda e escuto nas horas de
angústia*

AGRADECIMENTOS

DEDICATÓRIA

*Aos meus entes queridos, meus pais,
meus filhos e principalmente a minha neta
Luiza, pela ajuda e acalanto nas horas de
angústia*

AGRADECIMENTO ESPECIAL

AGRADECIMENTOS

*Ao meu orientador Professor Doutor Aguilakio José Gonçalves por
me conduzir a quasi toda grande parte de minha formação*

*Ao meu querido amigo Oscar Mauad que tanta luz me trouxe nas
horas de trevas e ao Professor Doutor Eli Nazareth Bechara pelo
cuidado que me dispensou;*

*Ao Anderson, Oscar e Nanci, sem os quais este trabalho não teria
sido concretizado.*

RESUMO

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Ao meu orientador Professor Doutor Aguinaldo José Gonçalves por me conduzir, a quem devo grande parte de minha formação intelectual e por quem tenho grande carinho.

À CAPES, pela bolsa de estudos.



RÉSUMÉ

RESUMO

Ce travail se propose à étudier le mouvement comme élément de

engendrer. Este trabalho se propõe a estudar o movimento como elemento engendrador da Arte em seu processo de composição, fazendo-nos recorrer a alguns fundamentos que determinam as relações homológicas no estudo das artes comparadas. Tem como ponto principal a aproximação estrutural entre os sistemas semióticos da literatura, artes plásticas e dança e como embasamento teórico principal, o ensaio "Degas, Danse et Dessin" do poeta e ensaísta francês Paul Valéry.

ÍNDICE

Introdução	10
Estética em Movimento	10
Poesia e Escultura: Dança	37
Do Brilho à Exatidão	39
Sou Mineiro de Minas	44
Esculpindo com Palavras	46
Composição/Decomposição	58
Poesia e Música: Dança	62
O Poeta-Engenheiro	63
A Balança	63
O Louco do Desenho	107

RÉSUMÉ

Ce travail se propose a étudier il mouvement comme élément de engendrement d'Art dans son procès de compositions, en nos faisant recourir a quelques fondement, qui déterminant les relations homologiques dans l'étude des arts comparées. Il a comme point principal l'approximation des structures entre ils systèmes semiotiques de la littérature, des arts plastiques et de la danse, et comme base théorique principal, il essai "Degas, Danse et Dessin", du poète et essayiste français Paul Valéry.

ÍNDICE

Introdução.....	10
Estética em Movimento.....	16
Poesia e Escultura: Dança.....	37
Do Brilho à Exclusão.....	39
Sou Mineiro de Minas.....	44
Esculpindo com Palavras.....	46
Composição/Decomposição.....	58
Poesia e Música: Dança.....	62
O Poeta – Engenheiro.....	63
A Bailarina dos Pés Descalços.....	89
A Alma da Dança.....	100
Degas: o Pintor das Artes.....	106
O Louco do Desenho.....	107
Bibliografia.....	134

Introdução

Dentre as várias formas de relações entre o discurso verbal e o discurso plástico, às vezes, uma das mais evidentes, em termos de intenção, consiste no fato de um artista realizar a sua obra a partir de uma outra, seja como forma de recriação, transcrição, ou inspiração, isto é, à luz da obra-base. Em qualquer dos casos, ocorre uma forma de interpretação criativa do segundo em relação ao primeiro. No caso das obras que selecionamos para a construção deste trabalho, não podemos afirmar que houve intencionalidade na composição das mesmas em relação a uma obra-base, mas existem relações homológicas entre elas, o que tentaremos demonstrar.

O objetivo de nosso trabalho é a observação do entrelaçamento das artes que se encontra radiografado no processo construtivo, nas relações homológicas, que contêm como conceito básico o ritmo, que, por sua vez, gera o movimento.

Para Aguinaldo Gonçalves, o estudo entre sistemas artísticos distintos vai revelar procedimentos também distintos que se inter-relacionam:

Tais procedimentos são responsáveis pela construção da "imagem" que singulariza o objeto conhecido e podem se dar por relações de contigüidade, por relações de similaridade, ou ainda pela sobreposição de ambas, e é a partir desses procedimentos que podemos falar de relações analógicas, homológicas e associativas. (Gonçalves:1997, p. 57)

No estudo da Literatura Comparada, utiliza-se muito das analogias mais evidentes entre sistemas, o que, muitas vezes, confere à análise um caráter superficial, uma vez que, às vezes, esta se fundamenta em observações e critérios mais explícitos.

Para que se obtenha relações mais profundas entre sistemas semióticos distintos, devemos nos ater mais às relações homológicas entre eles, isto é, buscar similaridades estruturais do processo construtivo das obras, o que, às vezes, pode acarretar na utilização de analogias mais profundas, para que se possa atingir às homologias de estrutura, que conduzem à essência, ao cerne da obra de arte.

Observa-se que o artista, ao pesquisar a essência de seu meio de produção, acaba esbarrando em outros sistemas artísticos, colocando-o perante obstáculos difíceis de serem transpostos, como o da questão da retórica, isto é, da linguagem peculiar a cada sistema, que só pode ser traduzida, através de empréstimo do sistema verbal. Segundo Iuri Lotman:

O texto artístico não pertence nunca a um único sistema ou a qualquer tendência única: a regularidade e a sua transgressão, a formalização, enfim, a automatização e a desautomatização da estrutura do texto lutam constantemente uma contra a outra. (Lotman:1978, 175)

Selecionamos obras de arte pertencentes a sistemas semióticos distintos para a realização deste trabalho. A escolha das mesmas tem como procedimento, a afinidade que a autora deste estudo tem com os artistas escolhidos para incorporarem o mesmo, bem como o movimento estabelecido

pelo olhar e ouvir da autora, que entrou em sintonia com os ritmos do corpus a ser estudado.

As obras e respectivos sistemas selecionados são: os poemas “Composição”, de Carlos Drummond de Andrade e “Estudos para uma Bailadora Andaluza”, de João Cabral de Melo Neto do sistema literário; as esculturas “O Abandono” e “A Onda”, de Camille Claudel, como também a “Bailarina Espanhola” e a “Bailarina Vestida, em Repouso”, de Edgar Degas, do sistema plástico; as pinturas “O Ensaio”, “Cena de Balé”, “A Estrela”, “Bailarinas em Azul”, entre outras, de Edgar Degas, do sistema plástico, as quais servirão, tanto como reflexão, quanto como ilustração no desenvolvimento do último capítulo; do sistema da dança, trabalharemos com os conceitos e procedimentos construtivos da arte de Isadora Duncan, num âmbito geral de sua obra, ou seja, não nos deteremos numa obra específica da bailarina.

O fato de as obras escolhidas pertencerem a sistemas semióticos distintos é fundamental, pois ocasionará diferenças direcionadas para vácuos impenetráveis, o que intensificará a tentativa de compreensão de uma ou de outra, através das lacunas dos significados não explicitados por métodos de análise.

Ao aproximarmos obras pertencentes ao mesmo sistema semiótico verbal, a dificuldade da interpretação criativa é menor, pois as relações se tornam mais plausíveis, mesmo porque a questão da retórica, manifestada e bem definida nos domínios do texto literário, ainda se encontra

precária nos estudos semióticos, no que diz respeito aos procedimentos plásticos, o que acarretará um empréstimo de uma terminologia própria dos procedimentos verbais.

Muitas vezes, para se produzir o efeito de sentido em uma arte verbal que possa equivaler a uma arte visual, há necessidade de procedimentos distintos, pois a aproximação de dois sistemas semióticos diferentes provoca uma espécie de intervalo singularizador dos próprios sistemas. O que se cria é um ponto neutro instigador, que, ao mesmo tempo em que nos revela uma explicação, nos instaura uma dúvida, interferindo na compreensão dos sistemas.

Enquanto o sistema verbal tem como primordial a seqüência temporal, marcada pela justaposição de signos regidos por uma sintaxe de relações entre determinantes e determinados, as resoluções das artes plásticas são determinadas pelo sincretismo dos signos icônicos. Uma nuance cromática na pintura, um relevo na escultura, bem como um movimento na dança podem representar um ponto de tensão, definindo o conjunto dos demais elementos.

Numa visão mais panorâmica, as relações entre os sistemas da dança, pintura, escultura e poesia evidenciam alguns itens significativos e comuns a eles: o ritmo, o equilíbrio, a instabilidade e o movimento, todos partes de uma teia que modula as artes.

Tanto os ritmos captados pelo olhar e pela audição, mais comuns à dança, à poesia e à música, quanto o ritmo percebido pelo olhar na pintura e

escultura, refletem imagens motivadas, que, alternadas em intervalos iguais, geram um movimento, inferindo um sistema único.

Este trabalho constitui-se num estudo do movimento como engendramento de vários sistemas artísticos, ou seja, da escultura, da pintura, da poesia e da dança, e tem como embasamento teórico alguns ensaios do poeta e crítico francês Paul Valéry.

A escolha do tema do trabalho surgiu após vários estudos sobre a questão do ritmo no processo de criação da obra de arte, em sistemas semióticos distintos. Destes estudos, podemos verificar que existem muito poucos ensaios sobre o ritmo no sistema visual/plástico, sendo que o mesmo encontra-se melhor explorado no sistema verbal ou da dança, o que nos levou a reunir esse poucos ensaios num mesmo trabalho, aplicando-os ao corpus escolhido.

A *Introdução* do trabalho está se constituindo numa exposição da problemática do estudo do ritmo, nos vários sistemas semióticos, como gerador do movimento, que estabelece as relações homológicas entre os textos, nessa estamos explanando também sobre os objetivos a serem atingidos e apresentando o corpus a ser trabalhado.

Na primeira parte, *Estética em Movimento*, mostraremos as considerações teóricas sobre o pensamento de Paul Valéry e de outros autores sobre as artes, enquanto produto e processo de criação; na segunda, *Poesia e Escultura: Dança*, estudaremos os processos construtivos utilizados por Carlos Drummond de Andrade, em seu poema "Composição", e por

Camille Claudel, em suas esculturas *O Abandono* e *A Onda*; na terceira, *Poesia e Música: Dança*, estudaremos os procedimentos utilizados por João Cabral de Melo Neto, na produção de seu poema “Estudos para uma bailadora Andaluza”, e da concepção da dança para Isadora Duncan; na quarta, *Degas: o pintor das artes*, daremos início a um novo trabalho, em que mostraremos o percurso do pintor francês Degas, para artingir a perfeição de sua pintura, isto é, a trajetória de todo seu envolvimento com diversas artes para que as traduzisse, através da pintura.

Na última parte estarão a Bibliografia dos livros utilizados para a confecção deste trabalho, bem como, todos os Sites consultados.

Em Anexo colocaremos o texto “Degas, Danse et Dessin” de Paul Valéry em sua versão original, isto é, em francês, pois ainda não se encontra traduzido para o português.

Nesse quadro de Belli, Époque, vê-se surgir, como que por encantamento, o mago do intelecto e do silêncio: Paul Valéry, radiografando

Paul Valéry nasceu em Sète, no sul da França, em 30 de outubro de 1893. Passou a adolescência em Montpellier, onde frequentou o colégio, depois a faculdade de Direito.

Após cinco anos viajou-se para Paris, onde foi introduzido ao poeta Mallarmé, do qual se tornou discípulo. Publicou vários poemas nas revistas de vanguarda como *Le Coup de Grâce* e *Le Symbole*, mas admitiu que a poesia era, a seu ver, apenas um modo, entre muitos outros, de atividade espiritual e se propôs

Estética em Movimento

Em meados do século XIX, o mundo, respirando capitalismo e sufocado pelos ideais liberais da burguesia, começou a ser observado pela Arte, através de uma visão crítica, que rompia com os padrões tradicionais e incorporava as experiências vanguardistas.

Muito cedo, a consciência de Edgar Allan Poe começou a refletir, em seus ensaios, os primeiros contornos do conto moderno. Reflexões que vão atingir, dentre outros, a genialidade de Baudelaire e Proust, cujos sentidos críticos revelavam um mundo dividido entre o ideal e o real, analisado em seus aspectos negativos, governado pelo acaso e articulado em uma linguagem que privilegiava o rigor formal. A poesia com Verlaine, Mallarmé e Rimbaud começa a se preparar para o desmanche do verso. A arte politizava-se, engajando-se com as vanguardas, que se encantavam com o inconsciente, o fragmento, o movimento e o irracional. A prosa fragmentada vestia-se de conotações poéticas e aproximava-se do verso.

Nesse quadro de Belle Époque, vê-se surgir, como que por encantamento, o mago do intelecto e do silêncio, Paul Valéry*, radiografando

* Paul Valéry nasceu em Sete, no sul da França, em 30 de outubro de 1871. Passou a adolescência em Montpellier onde frequentou o colégio, depois a faculdade de Direito.

Aos vinte anos mudou-se para Paris, onde foi apresentado ao poeta Mallarmé, do qual se tornou discípulo. Publicou versos simbolistas nas revista de vanguarda como *La Conque* e *La Syrinx*, mas advertiu que a poesia era, a seu ver, apenas um modo, entre muitos outros, da atividade espiritual e se propôs

nas mentes dos seres inquietos, o deslumbramento de um pensar a arte de forma concisa e substancial, arraigada de sentido, que emerge de um estado poético dentro de um tempo e de um espaço.

O ensaio “Degas, Danse et Dessin”, (Valéry:1960, pp. 1163-1240) inicialmente, era objeto de um trabalho de tradução, que, posteriormente, transformou-se em elemento de reflexão e de embasamento teórico para a composição desse trabalho. Esta reflexão constitui este capítulo, associada às de outros críticos de arte.

Neste ensaio, Valéry faz, de forma clara e nítida, conforme seus anseios, algumas considerações sobre a dança, o desenho e outras expressões artísticas, às vezes, sob a perspectiva de Degas, outras vezes, sob a sua própria perspectiva. Dentre as concepções sobre a arte de Paul Valéry, algumas delas, serão relacionadas a seguir.

em entender esta atividade dentro de seu próprio princípio e em definir a atitude central a partir da qual as empreitadas do conhecimento e as operações da arte são igualmente possíveis.

Publicou dois ensaios em prosa l'Introduction à la méthode de Leonard de Vince, em 1895 e La Soirée avec M. Teste, em 1896, os quais responderam a esta grande ambição: Leonardo da Vinci foi celebrado como um “homem universal” de grande poder de espírito, capaz de descobrir as relações possíveis entre todas as coisas, sem se dispersar e sem nada perder, capaz de entender simultaneamente as artes e as ciências. M. Teste, personagem imaginário, descreveu como um acesso da inteligência, que se aplica em manter nele, entre as vãs agitações do mundo, um foco de implacável lucidez. Ele descobrira leis do espírito que nós ignorávamos, era o mestre de seu pensamento.

Após La Soirée avec M. Teste, assim como Descartes, fechou-se em uma solidão estudiosa, durante vinte anos e somente em 1917, rompeu com o silêncio publicando seu longo poema “La Jeune Parque”, produto de um exercício, da aplicação de seu método intelectual.

Em 1923, escreveu dois diálogos, L'Amé et la Danse e Eupalinos, nos quais imitou, aparentemente, a maneira de Platão. Na realidade, fez de Sócrates seu porta-voz e emprestou suas idéias estéticas. L'Amé et la Danse, é uma meditação sobre o delírio que, pela magia do movimento, transforma por alguns instantes uma mulher vulgar em um ser sobrenatural. Eupalinos é uma longa conversação sobre o talento do arquiteto, mais geralmente, de todo artista que reúne e ordena seus materiais para fazer surgir uma grande obra.

Em 1926, foi eleito membro da academia francesa, mesmo ano em que publicou seu poema “Le Cimetière marin”, uma meditação ardente sobre a condição humana. Dez anos depois, escreveu seu ensaio “Degas, Danse et Dessin”, lembranças de seus encontros com um personagem singular, grande e severo artista, de inteligência rara, viva e inquieta, Edgar Degas, a quem tinha muita admiração. Desses encontros surgiram, muitas reflexões sobre as artes e seus procedimentos construtivos, algumas das quais revelou nesse ensaio.

Sua obra é a expressão de sua vida cerebral. Fez do poeta um frio sábio, quase um algebrista a serviço de um sonhador refinado.

em presença Define a dança como sendo a arte do movimento humano, mas de um movimento voluntário, que tem uma ação exterior como fim, isto é, essa ação, por ser voluntária, tende a atingir um lugar ou um objeto ou mesmo modificar qualquer percepção ou sensação em um ponto determinado. No final do processo, esse movimento, inscrito na relação de nosso corpo com o objeto, e com nossa intenção, torna-se estático e extingue-se, deixando claro que na determinação instaura-se a exterminação.

destaque Esse movimento voluntário efetua-se, sempre, segundo uma lei de economia de forças que pode estar repleta de condições, mas que não pode reger nossos desgastes. Acrescenta-se que movimentos que não têm objetivos localizados, como fim de determinação, conclusão ou evolução, e que cessam por intervenção estranha a sua causa, não são regidos pelas condições de economia, mas sim pela dissipação, seu objetivo.

encadeiam Segundo o poeta, esses movimentos, que contêm em si o fim e o objetivo de criar um estado, nascem da necessidade de serem executados, mas seus impulsos não lhes designam nenhuma direção no espaço, pois podem ser desordenados, modificando nossas emoções, criando um *estado de sentimento*.

íntimas e essenciais Essas ações podem projetar-se, incessantemente, até que algo muito diferente, inerente a sua vontade, como a “fadiga”, interfira em seus desenvolvimentos, cessando o movimento, que classificaremos como “involuntário”, ou de “dissipação”. Observando que faz parte dessa classe de movimento, por exemplo, o caminhar, o susto do animal que foge



em presença do perigo, os ímpetos humanos, como a alegria ou a raiva, que liberam uma energia convertida em inquietude, gerando movimentos desordenados.

Segundo Valéry, existe uma forma notável de gasto de forças que consiste em ordenar ou organizar nossos movimentos de dissipação e que, nesse gênero de movimento, o espaço se constitui apenas no lugar em que se processam os atos, sendo reservado ao tempo o grande papel de destaque.

O autor adverte, ainda, que esse tempo é o tempo orgânico, como se encontra nas funções vitais, efetuado por um ciclo de atos musculares que se reproduzem, como se o acabamento de cada um deles encadeasse o impulso do seguinte, o que remete à idéia de que, sobre esse modelo, nossos membros podem executar uma série de figuras que se encadeiam umas as outras, cuja frequência produz uma espécie de entorpecimento que vai do abandono ao delírio, de uma espécie de languidez ao furor. Nessa ambiência, está instaurado o *estado da dança*, um fenômeno neuro-muscular análogo à ressonância, bem como o estreitamento entre o universo da dança e o da música, entre os quais se percebem relações íntimas e enigmáticas.

Valéry observa sobre o mistério que existe na igualdade de duração ou de intervalos de tempo, nos ruídos que se sucedem em intervalos iguais, e no significado que os mesmos transmitem a nossos sentidos,

revelando a dança como um engendramento plástico entre o prazer de dançar, que emana em torno de si, e o prazer de se ver dançar.

Nesse âmbito, o poeta conclui que a dança se processa em meio a um sistema em que os membros – compondo, decompondo ou recompondo seus desenhos ou movimentos – respondem a intervalos iguais, criando o *ordenamento da duração*, assim como da repetição de motivos no espaço, forma-se o *ordenamento da extensão*, conduzindo-nos à concepção de que a dança é uma arte espacial e temporal, a arte dos movimentos realizados num tempo e espaço.

Os ornamentos de duração e os de extensão intercalam-se durante a execução da dança. O autor nos lembra que, em um espetáculo de balé, podemos observar:

instantes de mobilização do conjunto, durante os quais o agrupamento dos executantes impõe aos olhares uma decoração fixa, mas durável, um sistema de corpos vivos, parados e nítidos em suas atitudes, que provocam uma imagem singular de instabilidade. (Valéry:1960, p. 1172)

O poeta infere, através dessas concepções, que ao universo da dança não pertence o repouso, pois a imobilidade, obrigatória, é forçada, isto é, um estado de passagem e quase de violência, enquanto que os saltos, as pontas e as rotações são motivos naturais de ser e de fazer. Já no universo das coisas comuns, os atos são apenas transições, repletos de energia empenhada em concluir alguma tarefa, sem reprise e sem regeneração, força de um corpo estimulado, tornando o que é provável em um universo apenas o acaso no outro; um estado instável ao qual somos submetidos e que nos

coloca fora ou longe, mas que não perdura por muito tempo, enquanto que o estado estável apresenta-se para nós como acidente, remetendo-nos a uma existência de momentos raros, composta de valores limitados, à qual chamamos inspiração. (Idem, p. 1172)

A inspiração, para Valéry, tinha um significado polêmico, uma vez que em seu outro ensaio, *Poesia e Pensamento Abstrato*, o poeta confere ao tema uma discussão sobre sua veracidade, pois, para ele, a inspiração é um ingrediente que é delegado ao poeta pelo leitor, já que este lhe transfere os méritos de forças transcendentais. (Valéry:1999, pp. 193-210)

Valéry prefere denominar esse estado frágil, involuntário, que se perde e se obtém por acidente, de *estado de poesia*, e salienta que, entre a produção espontânea e a composição da obra, existem diferenças. (Idem, ibidem, p. 198)

Conta-nos uma passagem muito conhecida do pintor francês Degas, que gostava de fazer versos, mas que tinha grandes dificuldades para a sua composição, portanto dizia ao poeta francês Mallarmé que a arte da poesia era infernal, uma vez que estava cheio de idéias, mas não conseguia concretizá-las em versos, ao que Mallarmé respondeu: “poesias não se fazem com idéias e sim com palavras”. (Valéry:1999, p. 200)

O mesmo Mallarmé surpreendeu a Valéry, quando observou que “a bailarina não é uma mulher que dança, porque não é uma mulher”, e referia-se à dança como

uma tela, onde se encontram grandes Medusas, nada de mulheres e, sim, seres translúcidos e sensíveis, cúpulas de seda flutuantes, que alçam vôo tão fluidas, como a fluidez maciça que as enlaça e aperta por toda parte. Essas criaturas, na plenitude da água que não lhe impõe resistência, dispõem do ideal de mobilidade, acalmando suas radiantes simetrias. Não existem terra, palco ou sólido para essas absolutas dançarinas, mas apenas um centro que as apóie. Nada de sólido, ossos, articulações, ligações nos corpos de cristais elásticos. (Valéry:1960, p. 1173)

A referência de Mallarmé torna-se excitante, pois começa a expandir o universo da dança, não o restringindo apenas ao movimento humano e, sim, a outros movimentos ordenados no tempo e espaço, o que nos leva a pensar no movimento das palavras dentro do verso, uma vez que o ritmo influencia a presença do ornamento de duração, e, por que não, de extensão.

Essa reflexão possibilita uma maior proximidade de todas as artes, colocando-as num plano simbiótico, diagramado a partir de bases similares, que exprimem um sentido, às vezes, implícito, outras, explícito, dependendo do grau de transformação dos signos iconizados.

De acordo com Roland Barthes, a poesia moderna seria uma substância que renuncia aos signos, já que as palavras estão encadeadas num contínuo formal, de onde emana uma densidade intelectual ou sentimental, desprovidas de relações de intenção e em estado de relação, explosivas e esvaziadas, conservando, assim, o movimento, a música, e não a verdade. (Barthes:1971, pp. 55-64)

O vazio da palavra, segundo Barthes, transporta-a para além de um encantamento vazio, como um ruído e um signo sem fundo, de cujo brilho resplandecem relações incertas e possíveis. Concluindo que a palavra reduzida a seu estado zero seria a morada do inusitado, mergulhada num

discurso cheio de vazios e luzes, ausências e sombras, reduzido a estações de palavras.

Nesse descontínuo de blocos solitários, os objetos têm ligações virtuais, sem imposição de significados, tornando-se absolutos, plenos de possibilidades e mergulhados num mundo sem preenchimento, que, ao explodir, emana vibrações ao bloco seguinte e depois morre, revelando imagens desconexas, como céu, inferno, loucura e matéria pura. (Barthes: 1971, pp.

61-63)

A violência dessa linguagem faz com que os poetas modernos assumam a Poesia, não como um estado de espírito ou uma função social e, sim, como um estilo, sem conteúdo ideológico, voltado para si mesmo.

Essas considerações nos remetem à concepção de que a poesia é uma arte da linguagem, cujo efeito pode produzir uma forma sensível impregnada de importância de algo novo que se declara dentro de um estado, no qual nada estará resolvido ou acabado e, sim, submetido ao universo poético, onde o *ser compreendido* seria substituído pelo *ter sentido*.

Às considerações acima, acrescente-se a palavra de Valéry de que “o poema não morre por ter vivido e sim para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser”. (Valéry:1999, p. 205)

Pensando por esse âmbito, pode-se questionar a afirmação de que a dança acaba quando cessa o movimento, pois “o ritmo é anterior ao verso” (Brik:1973, p.132), sendo assim, pode ser também anterior à dança, ficando inscrito nas relações espaço-temporais que possam ter continuidade provedora de sentidos.

O trabalho intelectual exaustivo do som para imprimir sentido ao poema, também pode ser percebido no universo da dança, cuja performance satisfatória depende do movimento rítmico em deslocamento.

Valéry conta-nos que o pintor Degas tinha uma curiosa sensibilidade com mímica, o que teria conseqüência no trabalho que realizou com as bailarinas, que retratou em atitudes profissionais significativas, permitindo-lhe renovar a visão de corpos e analisar uma quantidade de poses, das quais a pintura nunca se ocupara antes. Ele abandonara os modelos clássicos e obscenos para reconstruir o animal feminino escravizado da dança, de cujos corpos, quase deformados, captou estados instáveis de estrutura articulada (como o unir de uma sapatilha), figura encontrada na vida, plena de ação e expressividade. Ousou combinar o instantâneo com labor infinito no atelier, fechando a impressão no estudo aprofundado com o imediato na duração da vontade reflexiva. (Valéry:1960, p. 1202)

Foi, sem dúvida, o grande instaurador do movimento na pintura ou seja, da dança radiografada no espaço pictórico, da arte engajada do desenho que tratou extrair do complexo da vida o achado do traço, de resumir uma estrutura, de não ceder a mão, de ler ou de pronunciar em si uma forma, antes de escrever. A invenção que dominou o momento em que a idéia se fez obedecer, fixar e enriquecer, transformando-se, sobre o papel e sob o olhar, todos os dons do espírito, que buscavam seu lugar nesse trabalho.

Segundo Valéry, a arte moderna tende a explorar quase que exclusivamente a sensibilidade sensorial à custa da sensibilidade geral ou

afetiva e de nossas faculdades de construção, da adição das durações e de transformação pelo espírito. Compreende executar a tensão e usará de todos os meios para isso. Entendem-se, às vezes, pela substituição desses meios ou da audácia da execução, certos projetos, que vão desde as etapas mais complexas dos valores irracionais, sensações, ao estado nascente das ressonâncias, correspondências, pressentimentos de uma instabilidade profunda. (Idem, p. 1220)

Observa o autor que o movimento da modernidade é todo o de uma intoxicação, ao tratar-se de política, economia, de maneiras de viver, de divertimentos, de movimentos, e que seria necessário, para combatê-los, aumentarmos a dose do antídoto ou mudarmos de veneno.

Esse movimento encontra-se num estado cada vez mais avançado, intenso, maior, vivo e novo, tais quais são as exigências que correspondem necessariamente a algum endurecimento de sensibilidade. A arte perde as considerações de duração, que sempre representaram um grande papel na arte de outrora, pois o artista moderno não faz sua obra para ser apreciada em duzentos anos, já que o tempo de previsão e de aprendizagem ficou escasso.

Valéry confere à grande arte o emprego de todas as faculdades humanas, de maneira que as obras invoquem as mesmas faculdades em outras e despertem o interesse em compreendê-las, decifrá-las. Interesse admirável, que permite a passagem do arbitrário ao necessário, ato soberano do artista. Extrema vontade e sensibilidade unidas à ciência, que obtém,

durante alguma duração, a troca entre o fim e os meios, o acaso e a escolha, a substância e o acidente, a previsão e a ocasião, a matéria e a forma, o poder e a resistência, que, semelhante à ardência e ao estranho, compõe todas as energias da vida humana, que exalta uma pela outra, criando e acreditando no produto final. (Valéry: 1960, p. 1221)

Se uma obra de arte convém a uma época, a tendência é a de, na época seguinte, ver-se nesse interesse uma convenção, pois o tempo faz parecer convencional o que parece natural e necessário.

De acordo com o poeta, a mudança que nos encanta também nos envenena, subvertendo e convertendo nossos anseios e multifocando a visão de um mundo, que tem como invocação os mesmos objetos observados em ângulos diferentes. O demônio da mudança, que nos lança a beleza na verdade, a verdade no puro, o puro no absurdo e o absurdo no vulgar pode invocar a natureza, de tempos em tempos, mas nunca será a mesma natureza. Esse modo de projetar o modificado sempre provoca efeitos surpreendentes, às vezes, agradáveis, outras vezes não, mas quando a mudança provoca um ato de loucura escandalosa, o mesmo demônio esquiva-se, transforma-se e vem murmurar, em nossos ouvidos, que a natureza é uma convenção. Pode-se, por exemplo, opor o impressionismo ao realismo, dentro da pintura, sugerindo que o que deve ser expresso na tela são as propriedades de captação da retina e não o objeto, em que, a vibração da luz, laboriosamente reconstituída, devore todas as formas, que se diluem no mundo cromático, em que das sombras, dos fantasmas, das folhagens

possam sobressair novidades, como uma esfera, um cone, um cilindro ou um cubo, guardados para um fim. (Valéry: 1960, p. 1222)

O universo da pintura se torna um construto de sólidos geométricos, exprimido em poliedros ou em corpos redondos, resultando em nus terríveis, em que seios, coxas, faces, cabelos são construídos por duros elementos em blocos, cujos ângulos assustam e encantam. (Idem, Ibidem, p. 1223)

Degas gostava de falar de pintura, mas não admitia, de modo algum, que os homens das letras falassem sobre o assunto, ou seja, queria lhes impor silêncio sobre isso e ficava enfurecido quando lhe desobedeciam. Um dia Valéry lhe fez a seguinte pergunta: "Mas, enfim o que é que você entende por desenho?", ao que ele lhe respondeu, por seu célebre axioma: "O desenho não é a forma, ele é a maneira de ver a forma". Valéry, por sua vez, respondeu-lhe: "Não compreendo," num tom que sugeria que aquela fórmula parecia muito vã e insignificante. Estava instaurada a trovoada; ele gritava, dizendo que Valéry não entendia sobre o assunto, que se intrometia em coisas que não lhe diziam respeito, mas sempre terminavam a discussão em concordância, de que os dois tinham razão. (Valéry:1960, p. 1224)

Bem verdade é que Degas opunha a especialização, isto é, a representação conforme dos objetos, ao que ele chamava o "desenho", ou seja, a alteração particular, em que a Maneira de ver e de executar de um artista é sofrível, para a representação exata, que daria o uso do que ele chamava de câmara clara. Esta maneira de erro pessoal faz do trabalho de

figurar os objetos, pelos traços ou pelas sombras, uma arte. Valéry expõe assim a idéia de Degas ao referir-se à Câmara Clara:

A câmara clara, quando voltada para definir a espacialização, permite começar o trabalho por um ponto qualquer, não procurando olhar o conjunto ou mesmo as relações entre as linhas ou superfícies, agindo apenas sobre a coisa vista para transformá-la em coisa vivida.

Pertencem ao universo dos desenhistas a verdade da câmara clara e o mérito, que são a precisão e a igualdade, que os levam a uma aproximação maior da perfeição de seus ofícios, dificultando o discernimento da obra de um da de outro; e nisto está o contrário dos artistas. O valor do artista contém desigualdades de mesmo sentido ou de mesma tendência, que revelam, por sua vez, a despeito de uma figura, cena ou paisagem, a facilidade, as vontades, as exigências, o poder de transposição e de reconstituição, de qualquer um. Isso não se encontra nas coisas, nem mesmo em dois indivíduos diferentes. (Idem, 1125)

A “maneira de ver”, à qual se referia Degas, deve ser entendida como “maneira de ser, poder, saber, querer...”

Essas considerações parecem evocar o texto *Ritmo e Sintaxe* de O Brik. Nesse texto, o autor faz grandes especulações a respeito da interpretação, às vezes, equivocada sobre a tentativa de se definir o ritmo, tanto na poesia como na dança e na música. Parece que existe uma tendência em se procurar o ritmo em análises dos signos lingüísticos como se ele estivesse inscrito nas palavras do verso ou nos passos de uma dança.

(Brik:1973, pp. 131-339)

Observa-se que o ritmo pertence ao movimento e este, por sua vez, vem gerar o impulso rítmico, o qual pode ser impresso em versos, em notas musicais ou mesmo no resultado concreto de uma dança. Portanto, a forma de expressão rítmica pode ser concretizada em todas as modalidades artísticas. O movimento pertence às artes, tornando-se consideravelmente a base das relações homológicas entre elas. Assim como o desenho não é a

forma, o ritmo também não o é, e sim a maneira de ser, de querer, de pensar essa forma.

Desta maneira, podemos eleger o ritmo como elemento essencial no estudo das artes. O ritmo gera o impulso rítmico, que gera o movimento rítmico, o qual vem a ser caracterizado através de diferentes expressões artísticas. Assim, encontramos ritmo tanto nos versos de Mallarmé, quanto nas telas de Degas, nas músicas de Bizet, nas esculturas de Camille Claudel ou na dança de Isadora Duncan.

Valéry parecia compartilhar desta concepção, ao referir-se, em seu ensaio *Poesia e Pensamento Abstrato*, sobre o seu fazer poético. Ele dizia que seus poemas nasciam primeiro a partir de um ritmo, que evocava um verso e, só depois, esse verso geraria outros versos, que poderiam vir depois deste primeiro, ou até anterior a ele. (Valéry:1999, p. 210)

Brik ainda faz referências a dois tipos de danças, sendo uma a natural, primitiva, produto de um impulso de ritmo puro; enquanto a outra, encenada, obedece a uma combinação de movimentos coreografados.

(Brik::1973, p. 134)

Ao referir-se à semântica rítmica, observa que, no decorrer dos tempos, tem-se uma preferência quanto a atitudes com respeito à poesia, pois, às vezes, elege-se como primordial os aspectos rítmicos, formais; outras vezes, os aspectos semânticos, temáticos, enquanto que a solução moderna mais feliz seria a união das duas atitudes, *rítmicas e semânticas*, o que, de novo, vem evocar a concepção de Valéry de que a linguagem poética está instaurada num universo em que são inseparáveis o *som* e o *sentido*, isto é,

o princípio essencial da mecânica poética, ou seja, das condições de produção do estado poético através da palavra – é a troca harmoniosa entre a expressão e a impressão. (Valéry:1999, p. 205)

Esses conceitos podem expandir-se ao universo das artes, já que determinamos que a base uniforme entre eles seria o ritmo, e confiamos que este provoca um sentido.

No ensaio de Valéry, entre algumas propostas de Degas dirigidas, na mesa de Berthe Morisot, a Mallarmé, tem-se a de que: “A arte é o Falso!”, que explica o pensar de um artista no momento, através de uma força de vontade. (Valéry:1960, p. 1126)

Degas interessava-se pela linguagem de sua arte, dizendo que esta linguagem, ou a de outras artes não era um modelo de precisão, pois bastavam aos artistas compreenderem-se à risca para não se entenderem. Ele via na pintura uma disciplina toda especial, misteriosa, um exoterismo técnico, e detestava um vocabulário que fornecesse a chave para a prática, suas necessidades e reflexões que ela engendrava, extraviando, assim, o profano e o indiscreto das letras.

Valéry percebia, inicialmente, apenas vantagens no que ele exprimia como sendo a inveja que contrapõe ao desejo de cada um raciocinar sobre tudo, e acrescentava que praticava reflexão através de seu silêncio, que durara vinte anos, o que lhe deu uma prontidão de julgamento instantâneo sobre quadros, livros e política. Comentava que, para se ter o bom uso de uma linguagem particular e velada, seria necessário que ela se resumisse a

designar a que pertence, e para isso, somente o exercício da arte, embora isso não ocorresse. A linguagem do país das artes estaria perturbada de metafísicas que se misturavam às puras noções do ofício. Enquanto a linguagem, nítida e estável por si mesma, designa propriedades ou procedimentos sensíveis e comunicáveis, a da Metafísica derivava dos sentimentos, de diversos imemoráveis, da moda e da contra-moda, ocasionando o gênero de debates sem solução, pois existem palavras que estão empregnadas do vago, e estas vão se confirmando através dos tempos.

Existe a tendência da linguagem prática em expremir o menor detalhe, enquanto que a das grandes artes exprime-se na direção de incertezas eternas e de invencíveis ambigüidades.

O bailarino coreógrafo Murray Louis observa que as palavras não parecem ser muito exatas como se esperava, pois geram ambigüidades, que, na verdade, não se encontram nas palavras e sim em seu uso, já que as pessoas tendem a dar conotações e definições pessoais a elas. (Louis:1992, pp. 11-179)

Ao pensar a dança, pode-se verificar que é muito difícil comunicar o não-verbal, como tal linguagem o é, uma vez que existe dificuldade de verbalização por meio da dança e da palavra. A prática da arte é tão intensamente subjetiva, pessoal e aparentemente particular, que dificulta sua definição, mas quanto ao talento artístico, todas as artes compartilham de uma verbalização comum.

No ato de criação, o bailarino diz que

primeiro coreografa a dança e depois manda escrever a música, ou seja, começa a compor sem nenhuma fidelidade à música, a não ser por seu ritmo e só depois de completar longas frases de dança é que as ensaia com a música; uma vez que a música não pode ser alterada, faz todas as adaptações necessárias à estrutura da dança. Depois do término do trabalho, relaciona a música e a dança na peça como um todo. Cada dança tem sua própria identidade e sua própria estrutura, o que confere uma liberdade completa na diagramação da estrutura temporal da peça. (Idem, p. 37)

Essas considerações vêm confirmar que o ritmo é a base inicial no processo de produção artística, não importando qual seja a arte, verbal ou não.

Valéry, ao comentar sobre o desenho, observa que este se constitui numa arte complexa e que não existe nada de seguro ou ordenado sobre ele. O estilo, a forma, a natureza e a vida vêm subverter os espíritos, remetendo-se, diante deles, a uma infinidade de combinações excitantes e vãs, mas não se pode ler ou obter precisão nisto. Eis a deplorável consequência da velada linguagem das grandes artes, a de que não revela o que se vê. (Valéry:1960, p. 1126)

Nada mais espantoso do que certas propostas ou programas dos artistas, que, ao invocarem suas obras carregadas de filosofias e considerações, às vezes, matemáticas, outras ingênuas, tendem a preparar a inteligência das mesmas e dispô-las ao público, para sustentá-las no olhar. O olhar, nas artes, tem a função de introduzir a fruição e, se houver alguma idéia a sugerir, conduzi-la à percepção; sendo assim, um pintor deveria sempre pintar para qualquer pessoa, a que faltasse a linguagem articulada.

Um grande assunto dos modernos enfoca o não discernimento das espécies de surpresa, já que a boa surpresa se renova a cada olhar, tornando-se tanto mais inexplicável e sensível ao se examinar a obra e se

familiarizar com ela mais profundamente. A outra surpresa resulta em um choque, ocasionado pelo rompimento de uma convenção ou de um hábito.

Voltando à questão tão interessante da linguagem especializada, Valéry salienta que os povos primitivos ou selvagens, entre os quais as faculdades de observação eram análogas ao olfato do cachorro, desenvolveram seu vocabulário através das nuances que eles captavam nos estados dos objetos ou dos seres.

O poeta lança a dúvida :

Teriam os pintores vários termos para se referirem às várias maneiras de segurar e manejar seus pincéis? Ou mesmo para todas as intervenções do olhar em seu trabalho?
(Valéry: 1960, p. 1229)

E arrisca a resposta de que não teriam, acrescentando que plaina sobre a arte moderna uma suspeição de ignorância ou impotência, levando às mais estranhas buscas a excitarem mais seguramente do que se dissiparem.

O poeta ironiza dizendo que, muitas vezes, a invenção desaparece e a composição se reduz ao arranjo, pois é muito mais simples dispor felizmente uma vitrina ou um bouquet, do que organizar uma cena de personagens, em que a harmonia deva coincidir com a forma imposta e a expressão, já que para a elaboração de uma obra de arte pressupõe-se muito trabalho.

Valéry questiona que quase toda a arte moderna está calcada em um modelo, produzida com ausência de estudo, ou mais, com excesso de estudos inúteis.

O poeta verifica que a idéia de hierarquia entre as obras e entre os gêneros esgotou-se. Duas ameixas sobre um prato têm o mesmo valor que uma *Descida da Cruz*; este julgamento, embora justo e inimitável, diminui o peso dos elementos de apreciação que não são puramente subjetivos, mas conscientes, de critérios como: anatomia, perspectiva, semelhanças e visão comum das cores.

O resultado destas considerações, segundo Valéry, é a constatação sobre o aumento de maus pintores, pois a depreciação do famoso julgamento objetivo tem por premiar o efeito de suprimir todas as dificuldades da arte. Ninguém se interessa mais em estudar cuidadosamente e com reflexões que acrescentariam muito à obra, como o fez Leonardo da Vinci; nem em buscar em sua interação com o objeto, sem utilidade próxima, uma certa ciência de si mesmo, da manobra combinada de seu intelecto, desejo, vida e de sua mão, a respeito da coisa observada com o público ausente, pois seria necessário, apenas, procurar espantar a si mesmo. Outra consequência advém do fato,

de a literatura tornar-se criadora ou destruidora das reputações. O valor ou a estima concedida a uma obra de pintura depende do talento do escritor que a exalta ou subverte. Às vezes, a obra ridicularizada, em primeiro tempo, acaba multiplicando por mil seu preço inicial.

Contraíu-se o estranho hábito de ter por medíocre todo artista que não começa por chocar, sendo necessário escandalizar para consagrar-se.

Um bom estudo de Arte Moderna deveria colocar em evidência as soluções encontradas de cinco em cinco anos sobre o problema do choque, em dois ou três quartos de século. (Valéry: 1960, p. 1129)

Murray faz algumas considerações sobre a crítica semelhante à de Valéry, acreditando que a crítica de qualquer arte tem que lidar com várias



sensibilidades: a sensibilidade do artista, da platéia, das circunstâncias do espetáculo, do crítico e da própria arte. Sendo assim, o papel do crítico figura como um elo entre o acontecimento não verbal e a tradução verbal para aqueles que não participaram da experiência. Esse elo estreito deve, a todo custo, manter-se aberto, límpido e ressonante. Deve estar isento dos bloqueios, dos preconceitos pessoais e do instinto de pregação. (Louis:1992, p.49)

A diversidade da dança, tal como existe hoje, é esmagadora. Lidar com ela impõe, de fato, uma assombrosa responsabilidade à percepção de qualquer um, razão maior para que os críticos que lidam com a dança como forma artística aprendam a mudar os filtros de seus sentidos com grande frequência. Nada distorce tanto uma crítica quanto a apreciação feita através de uma base estética confusa.

As considerações observadas neste capítulo sobre o ensaio “Degas, Danse et Dessin” de Paul Valéry, assim como todas as de outros críticos e teóricos de arte, servirão de embasamento ao longo deste trabalho, com o intuito de fundamentar as reflexões sobre as artes, surgidas durante o processo de investigação do movimento como elemento essencial, na composição da obra altamente modulada.

O próprio ensaio do poeta francês constrói-se como Estética em Movimento, ao tratar-se de reflexões sobre a concepção do processo construtivo de várias artes, através de visão crítica de Valéry, como também do pintor Degas, o grande mestre dos movimentos.



A alma da dança encontra-se desenhada neste ensaio, embalada por um movimento que expressa o balé das artes, e é com grande ousadia que pretendemos captar esse ritmo, envolvendo assim este trabalho na magia desta dança.

A produção do ensaio está intimamente ligada às tensões visuais que ele cria por meio de contrastes e às seqüências que se instauram por meio de semelhanças, articulando, assim, aspectos necessários ao movimento, ou seja, o espaço e o tempo, fundando, nas escolhas destes dois caminhos, os elementos de composição.

Um dos ingredientes essenciais a qualquer expressão artística é a tensão espacial, pois sua ausência acarreta um esvaziamento da unidade, olinhos do espectador e com isso, colocados em situação de conflito. A falta de energia e de tensão interior no trabalho artístico é aliás, um dos fatores mais comuns de falha na expressão artística, levando à perda de sentido, na desintegração da imagem, em diversas partes.

A produção do ensaio "A alma da dança" é uma produção da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob a coordenação de Carlos Drummond de Andrade.

A partir dessas observações voltaremos nosso olhar para as obras de Camille Claudel, O abandono e A onda, como também para o poema "Composição", de Carlos Drummond de Andrade.

A escolha dessas obras está ligada à intenção de mostrarmos os procedimentos rítmicos utilizados em seus processos construtivos, geradores

Poesia e Escultura: Dança

A produção do artista está diretamente ligada às tensões visuais que ele cria por meios de *contrastes* e às *seqüências rítmicas* que se instauram por meio de *semelhanças*, articulando, assim, aspectos necessários ao movimento, ou seja, o espaço e o tempo, fundamentando, nas escolhas destes dois caminhos, os elementos visuais da composição.

Um dos ingredientes essenciais a qualquer expressão artística é a tensão espacial, pois sua ausência acarretaria um esvaziamento da unidade interior da imagem e, com isso, colocaria em risco a integridade do conjunto. A falta de energia e de tensão interior no desenvolvimento formal e até temático da obra nos leva ao caos inscrito na incoerência expressiva e na perda de sentido, na desintegração da imagem, em diversas partes.

A adequação entre o espaço físico e espaço expressivo é fundamental para a integridade e veracidade da obra, salienta Fayga Ostrower. (Ostrower:1989, p. 269)

A partir dessas observações voltaremos nosso olhar para as obras de Camille Claudel, *O abandono* e *A onda*, como também para o poema "Composição", de Carlos Drummond de Andrade.

A escolha dessas obras está ligada à intenção de mostrarmos os procedimentos rítmicos utilizados em seus processos construtivos, geradores



Camilla Claudel; *O Abandono* (1905); escultura de bronze; coleção particular.



Camilla Claudel; *A Onda* (1897); escultura de bronze e onix; coleção particular.

de um movimento cíclico. Esse movimento transmitira ao poema um caráter escultural e transformará as esculturas em expressão poética do silêncio.

Do Brilho à Exclusão

Nasci numa pequena cidade do Tordenóis, nos arredores de Paris, em 1864, sendo a segunda entre quatro irmãos de uma família burguesa francesa, tendo como irmão caçula o famoso poeta e escritor católico Paul Claudel.

Desde pequena fui incentivada por meu pai a desenvolver minha vocação artística, dedicando-me aos primeiros estudos de escultura.

Em 1881, mudei-me para Paris, onde fui recomendada, pelo escultor Boucher, ao grande escultor, também francês, Auguste Rodin, de quem viria a tornar-me discípula, colaboradora e amante.

Minha grande habilidade conquistou a atenção do mestre, que me incluiu no desenvolvimento de vários projetos, de escultura ou parte delas, de encomendas que chegavam ao seu atelier.

Trabalhamos juntos numa comunhão de talentos e de identidades criativas, durante 15 anos, no limiar de um reconhecimento mais consistente, até o afastamento definitivo, que ocorreria por volta de 1894.

Após a ruptura, o sentimento de fracasso e solidão levaram a minha frágil estrutura emocional ao desespero, ódio, ressentimento e

isolamento. Passei a esculpir e, logo em seguida, destruir e enterrar meus estudos e maquetes.

Em 1913, fui internada num hospício por minha família, lá permanecendo durante trinta anos, até 1943, data de meu falecimento. A condenação à prisão perpétua extinguiu minha chama da criação. Minhas mãos se calaram, num gesto de rebeldia e desilusão, perante a exclusão e o abandono

Nos intervalos, nos vazios da obra, instalava-me a solidão. Camille Claudel (*)

A escultura *O abandono*, em bronze, data do ano de 1905, e reflete o tema dos amantes, que sempre esteve presente em suas obras.

A obra que aparentemente está mergulhada na inércia, contém uma tensão espacial que dimensiona a amplitude expressiva através de contrastes de zonas de tensão mais elevadas, fazendo com que nossa percepção se volte para a figura ativa, enquanto que a ambientação serve de moldura e fundo recuado provocando uma maior densidade espacial de ponto concentrado.

No processo de composição, a artista estabelece uma hierarquia na organização das linhas e volumes, que faz com que as áreas dominantes sobressaíam às áreas subordinadas e passem a controlar os intervalos espaciais, interligando as áreas mais afastadas, funcionando como ponto

* Todas as biografias deste trabalho foram pesquisadas em Sites que estão incluídos na Bibliografia.



magnético. Dessa tensão espacial, desprendem-se os vazios da escultura, que fazem parte da composição.

Dos corpos entrelaçados em dois planos diferentes, a figura masculina em pé e a feminina de joelhos, podemos desenhar um triângulo denso formado pela junção das duas cabeças com o ombro da figura feminina, estabelecendo, aí, o ponto de maior tensão e magnitude, que explodem numa visão amarga de solidão obrigatória e indesejada.

Nos intervalos, nos vazios da obra, instaura-se a frieza do afastamento, que, juntamente com o quase gesto de repulsa da mão esquerda e afrouxamento da direita da figura masculina, representam os pontos de menores tensão, de menos carga energética.

Desse contraste, estabelece-se um ritmo circular que é reforçado pela luminosidade provocada pelas diferentes espessuras do relevo, conferindo uma maior aproximação de Camille com a concepção artística de Degas, pintor que queria extrair da escultura o meio mais eficaz para realizar a síntese entre movimento e espaço. Ele desenvolve a técnica de *captação* e não de *representação*, pois acredita que o artista “é um ser empenhado em captar a realidade, em se apropriar do espaço”, e dizia “que assim como não há ação sem espaço, não há espaço, mas apenas extensão inerte e amorfa, sem ação humana”. (Argan:1992, p. 145)

Os dois escultores famosos Rodin e Rosso não chegaram a reestruturar totalmente a forma plástica na escultura, como o fez Degas, pois não souberam se desvencilhar da raiz clássica, que confere à escultura não a



representação do objeto e, sim, sua reprodução numa matéria diferente, o que o transpõe para uma dimensão metafísica, seja ela histórica, alegórica ou mitológica.

Degas se serviu da escultura para verificar a capacidade da imagem fora da bidimensionalidade da pintura. Rodin estava ainda preso a uma concepção de que um escultor tem uma missão histórica de acompanhar a evolução da arte e concretizá-la através de monumentos modernos inseridos na cidade moderna, o que Degas rejeitava, pois dizia que a arte não deve estar presa à história, nem na representação expressiva do mundo. Rosso ajuda Rodin a perceber que o caminho certo é o de Degas, e salienta que

a escultura deve ser a junção "do fragmento de espaço em que está compreendido o objeto, no qual se desenvolve o movimento das relações atmosféricas e luministas, com o próprio objeto. (Idem, p. 146)

Tanto Rodin como Rosso transferiram para a escultura a superação da contradição entre forma fechada e espaço aberto.

Sob esse aspecto, podemos observar a influência do mestre na escultura de Camille Claudel, que faz explodir sua escultura *A onda* em ondas de massas liquêfeitas, em que o ponto de tensão ocupa o espaço circular, que dissolve e intensifica a incidência da luminosidade, que se estendem no plano circular vertical irregular, em contraste com a circularidade do plano horizontal mais definido.

A *onda*, de bronze, de ônix, data de 1897, e pode ser vista como uma roda de moças que dançam, enquanto observam o abismo, prestes a eclodir sobre elas, sob a forma de uma onda gigante. É a tensão entre o natural agressivo e amedrontador e as pequenas figuras frágeis e suspensas num misto de expectativa e êxtase configurado através da dança.

Observa-se que a tensão das circularidades provocam um ritmo alucinado na obra, que é percebido pelos movimentos em planos contrários. O movimento natural está na vertical e no sentido anti-horário, enquanto o movimento humano está na horizontal, no mesmo sentido; sendo dois em forma de círculo, onde a onda apresenta um virtual fechamento do círculo, pois ainda não se fechou, colocando em contraste o vazio do fundo que seria preenchido pela massa em movimento, enquanto as bailarinas se encontram num círculo fechado, quase suspenso de movimento.

Esses contrastes entre as formas dos dois planos, juntamente com suas semelhanças rítmicas determinam o espaço e o tempo da obra expressos em movimentos.

O destino trágico de Camille não se decifra diretamente em seu estilo e temas. Sua arte ignora a confusão de sua sensibilidade espiritual e explode numa gama de léxicos e numa gramática de estilo, impregnados de um tom autêntico e soberano, sob a forma de uma escultura que fala em primeira pessoa e expressa seu eu, às vezes, dialogando com o léxico do mestre Rodim, através do qual se pode observar um discurso de um homem e uma mulher, como na obra *O abandono*.



A junção dos corpos, nessa obra, parece concretizar-se no afastamento da alma e dos estilos, como se fosse, ao mesmo tempo, um pedido de socorro existencial e uma libertação artística de Camille, isto se revela perante a imposição de ser a sombra dupla de um amante e um irmão famosos, querendo emergir singularmente num mundo, que ainda não reconhece outro destino para a mulher senão o de sombras, fazendo com que sua obra exista além do mundo, da vida e do sofrimento, em que este seja o mistério e paixão de sua arte.

À luz dessas reflexões sobre um poema instaurado na escultura de Camille, voltaremos nosso olhar para a escultura do poema "Composição", de Carlos Drummond de Andrade. (Drummond:1982, p. 177)

Sou Mineiro de Minas ...

Nasci em Itabira, em 1902, no seio de uma família de fazendeiros e de mineradores, ligada às tradições da região.

Formei-me em Farmácia, fui professor de Geografia e Português, como também poeta, jornalista e funcionário público, mas posso afirmar que, de tudo isso, as duas últimas profissões trouxeram-me sustento para o corpo e a de poeta alimentava minha alma.

Pertenci à Segunda geração do Modernismo, dos anos 30, livre do compromisso de combater o passado, mas levando adiante o projeto de

liberdade de expressão de meus amigos Mário e Oswald de Andrade, o que tornou minha poesia uma expressão de tradição e modernidade.

Morri no ano de 1987, ano em que a Escola de Samba Mangueira entrava na avenida, homenageando-me e conquistando o título de campeã do carnaval carioca desse ano.

Alguém disse que a literatura brasileira perdera a sua maior expressão poética do século XX, pois eu soubera apreender e refletir poeticamente as inquietações de uma época, assim como Camões e Fernando Pessoa.

Carlos Drummond de Andrade

O poema “Composição” pertence à obra *Novos Poemas*, de 1948, que aponta para uma mudança de atitude de Drummond perante a composição de sua poética. Já podemos perceber, no poeta, em alguns textos dessa obra, uma postura estilístico – formal, relacionada ao poema como objeto de criação artística.

Escolhemos este poema por percebermos que, no seu processo de produção, encontramos procedimentos de construção muito semelhantes aos de uma escultura. Ora, sabemos que o material utilizado por Drummond para efetuar sua obra não é o mesmo utilizado por Camille Claudel para esculpir, mas, por sua vez, o poeta parece esculpir com palavras sua poesia e, no produto final, surpreende-nos com uma inusitada escultura, não só de

palavras, mas imagética, carregada de tensão e ritmo, que nos remete à escultura de Claudel.

Esculpindo com Palavras

Composição

E é sempre a chuva
nos desertos sem guarda-chuva,
algo que escorre, peixe dúbio,
e a cicatriz, percebe-se, no muro nu.

E são dissolvidos fragmentos de estuque
e o pó das demolições de tudo
que atravança o disforme país futuro.
Débil, nas ramas, o socorro do imbu.
Pinga, no desarvorado campo nu.

Onde vivemos é água. O sono, úmido,
em urnas desoladas. Já se entornam,
fungidas, na corrente, as coisas caras
que eram pura delícia, hoje carvão.

O mais é barro, sem esperança de escultura.

Carlos Drummond de Andrade

Quando olhamos para a estrutura do texto, podemos experimentar uma sensação de desarranjo, de inquietação, que parece advir da disposição de quatro estrofes, sendo a primeira composta de quatro

versos, a segunda, de cinco, a terceira, de quatro e a última de apenas um verso.

Nosso olhar permanece, um instante, nesse último verso, que, semanticamente, se reporta a ele mesmo, pois “o mais é barro”, parece como se tivesse se soltado do corpo do poema, ou seja, pingado do construído acima, e não necessário à imagem anterior, que seria a própria escultura, que se fecha com a expressão “sem esperança de escultura”.

Ao contarmos o número de versos do poema, deparamos com uma totalização de quatorze versos, mesmo número de versos de um **soneto**, forma fixa clássica, só que não na mesma estruturação clássica em dois quartetos e dois tercetos.

Imediatamente, nosso olhar retorna ao título da obra *Composição*: ato ou efeito de compor-se, coordenar, constituir; produção literária ou artística; o que resulta da reunião das partes componentes; arte ou processo gráfico que abrange as operações conducentes à confecção de uma forma, estas são algumas das definições que encontramos para o signo *composição*.

O título parece tornar-se parte de uma significação incompleta, pois, na verdade, o que reflete é uma (re)composição, já que podemos perceber vestígios de um soneto, forma clássica fixa, permanecendo na estrutura básica do poema, que parece ter sofrido um processo de desconstrução, sendo, em seguida, reconstruído por combinações imagéticas mais modernas, de onde vemos eclodir uma transformação do poema em escultura, arte que, no final do século XIX, foi considerada como a de maior

resistência à adesão da modernidade, arte que apresenta mudanças construtivas emergentes das ressonâncias da tradição.

Num processo de bricolagem, cada estrofe desconstruída vai se constituindo num efeito de sentido que se impõe, através de uma trajetória que passa do estado líquido do poema, de chuva, da flacidez ao estado sólido da escultura, do carvão, ou seja, da temporalidade à espacialidade.

Passamos, agora, à primeira estrofe:

*E é sempre a chuva
Nos desertos sem guarda – chuva,
algo que escorre, peixe dúbio,
e a cicatriz, percebe-se, no muro nu.*

Estranhamente, inicia-se com a conjunção coordenativa aditiva e, que tem a função de relacionar palavras com o mesmo valor gramatical, bem como ligar orações independentes, estabelecendo entre elas apenas uma sucessão de idéias de soma ou adição. A conjunção, no início do primeiro verso, fica solta, aparentemente descontextualizada, subvertendo, assim, os níveis morfo – sintático e semântico do texto.

Logo a seguir, temos uma aliteração dos fonemas fricativos palatais /s/, /s/, que vai percorrer quase toda a estrofe, ausentando-se apenas na expressão final da mesma “no muro nu”. Essa expressão vai funcionar como uma espécie de espaço moldural para o poema.

Espaço em que a *chuva* escorre verticalmente “nos desertos sem guarda-chuva”, sem obstáculos, iconizada pela forte aliteração e que vai se transformando num “peixe dúbio”, percebido pela “cicatriz” de sua própria radiografia inscrita no “muro nu”.

No nível temático do poema, poderíamos considerar os signos *chuva* e *desertos*, como sendo carregados de significações opostas, antitéticas, já que deserto é uma região árida, assim classificada, justamente, pela falta ou escassez de chuva, o que nos remeteria, estranhamente, a *um deserto onde sempre chove* e romperia com a estrutura lógica do texto.

A obra é altamente modulada, o que acarreta uma leitura voltada para a repetição dos motivos e um afastamento do temático.

Os motivos se repetem, ao longo do poema, a *chuva* não é mais chuva no sentido literal; é, sim, o material utilizado na construção da obra, que pode ser tanto os signos utilizados na composição do poema, quanto o agente, a espátula, utilizada para esculpir a obra que emerge desse construto.

O *deserto*, o espaço solitário e despovoado da composição, recebe sempre essa chuva e vai sendo habitado paradigmaticamente por tudo que advém dela, numa verticalidade iconizando a chuva de palavras caindo, que expressa o espacial sendo preenchido, enquanto que o vocábulo *sempre* institui sintagmaticamente uma horizontalidade, que resulta na temporalidade da obra. Todo esse novo habitat transforma-se *no peixe dúbio*, na própria obra, no poema difícil de se definir e explicar, duvidoso e ambíguo, incerto,

que por ora deixa sua marca, sua cicatriz gravada no espaço moldural do texto, o muro nu.

Eis o deserto em que sempre chove.

Continuando nosso percurso vertical, chegamos à segunda estrofe,

*E são dissolvidos fragmentos de estuque
e o pó das demolições de tudo
que atravanca o disforme país futuro.
Débil, nas ramas, o socorro do imbu,
Pinga, no desarvorado campo nu.*

Novamente, inicia-se com a conjunção coordenativa aditiva “e”, concretizando, agora, sua função de ligação com a primeira estrofe, amalgamando o contínuo do texto.

A chuva continua presente, agora como agente necessário para dissolver, para desfazer-se de parte do que resta de uma obra literária, isto é, de fragmentos; só que esses fragmentos são de estuque, de massa preparada com gesso, água e cola, material pertencente ao universo da escultura e não da literatura. A chuva serve para aparar arestas, tudo que impede com obstáculos a passagem para o “país futuro”.

O “deserto sem guarda-chuva”, agora habitado, enquanto construtor do poema, está cheio de obstáculos que têm que ser eliminados, para que possa continuar o processo de construção da obra. O “peixe dúbio”,

o poema, está se metamorfoseando em “país futuro”, em escultura, mas como é *disforme*, ainda conserva a estrutura *poema–escultura*, sem forma definida.

Os dois versos seguintes (versos 8 e 9) parecem não pertencer à estrofe, como se estivessem deslocados, vestígio, talvez, do soneto original, virtual finalização do poema, pertencente ao segundo terceto.

O “imbu”, fruto de árvore da caatinga é o que resta do *deserto* (espaço construtivo do poema) e, mesmo assim, está “débil”, fraco, pedindo *socorro*. O *deserto* já foi desfigurado, invadido pelas *chuvas* e transformado no espaço pleno de significação, concreto. O entrave, tudo o que resta do pó e dos fragmentos de estuque também foi dissolvido, reduzido a forma líquida, que “pinga”, no desarvorado “campo nu”, o espaço escultural da obra. “Desarvorado”, sem árvore ou sem orientação. Espaço *nu*, espaço da escultura, tridimensional, não mais o “muro nu”, espaço bidimensional do poema.

Essa transformação parece concretizar-se, no último verso do poema.

“O mais é barro, sem esperança de escultura” que parece ter escorrido, pingado, do que seria um virtual último terceto do soneto desconstruído. O que foi descartado no processo de esculpir, o que não foi utilizado, pelas estrofes anteriores, em forma de escultura.

Para finalizar a leitura do texto, voltamos à terceira estrofe,

*Onde vivemos é água. O sono, úmido,
em urnas desoladas. Já se entornam,
fungidas, na corrente, as coisas caras
que eram pura delícia, hoje carvão.*

que parece também deslocada no espaço estrutural da obra, como se tivesse escorrido, caído no espaço original, que seria o do primeiro quarteto do poema. Os três últimos versos são decassílabos, vestígios de uma métrica clássica.

No nível fônico, temos uma forte assonância das nasais, que vai iconizando o processo de construção da obra, indo do estado líquido, da *água*, espaço mítico da vida e da criação, até uma solidificação total, expressa pelo signo *carvão*, a obra esculpura, no tempo presente *hoje*.

O processo de modulação da obra consiste no trabalho de depuração do objeto artístico e envolve o ato de aparar arestas e, através dessa depuração, podemos observar as tensões que envolvem o construto.

Uma obra altamente *modulada* é, além de conotada e polissêmica, intransitiva, mais voltada para o seu próprio sistema; mas observa-se que quanto mais intransitiva, tanto mais pode evocar outros sistemas, o que lhe confere o caráter de intransitividade plural.

A *modulação* eleva a obra à categoria de motivos, subtraindo, assim, a categoria temática, o que lhe confere o estado de êxtase, no ato da recepção.

Agualdo Gonçalves, em seu artigo “Stéphane Mallarmé, Paul Valéry: une pensée abstraite”, tece a concepção das idéias dos poetas

franceses Mallarmé e Valéry sobre modulação. Começa mostrando a relação de reflexão dos dois, sobre uma convergência de sistemas capazes de desenhar a configuração de uma mesma substância:

A poesia, que é pensamento abstrato, pensa por imagens, construída com palavras, signo verbal por excelência, consiste no objeto de suas invenções, mas seus pensamentos criativos são enlaçados por outros sistemas, por outras formas de arte como a pintura, arquitetura, dança, música e escultura. Há um ponto essencial que reúne elementos variados das artes e estes ponto não seria nomeado. E é por este ponto que vai a fundo o pensamento destes dois grandes artistas. (Gonçalves:1999, p. 308)

Segundo Gonçalves, os caminhos de Mallarmé são abertos a partir da Estética Simbolista, que aprofundava o estudo dos mecanismos de composição da obra. Esse aprofundamento trouxe-lhe descobertas sobre as relações íntimas entre a palavra poética e a frase musical. Essas reflexões sugerem a Mallarmé, a existência de um sistema único das artes baseadas na consciência do signo, compreendida como a base conceitual a qual todas as formas de invenção se transportam e da qual elas emanam, ao mesmo tempo.

Conta-nos que para Valéry o termo poesia tinha dois sentidos, um vago e outro preciso. No sentido vago a palavra poesia significa sensibilidade, ou seja, algo, poético é o que impressiona nossa sensibilidade. No sentido preciso, poesia é uma *fabricação*, uma arte especial. O sentido original da poesia chama-se: fabricação do poema.

As reflexões de Valéry e Mallarmé convergem para um mesmo ponto: a invenção artística. E segundo Aguinaldo Gonçalves:



Mallarmé reduziu, por abstração e elevação, a condição de sua arte a três instantes: a realização, em primeira instância; a composição, em segunda; mas é em terceira instância que se realiza o grande passo da invenção: a modulação. (Gonçalves:1999, p. 309)

A arguta consciência de Mallarmé percebe que os procedimentos que determinam a obra de arte devem passar obrigatoriamente pelos processos de modulação, consciência que vai atingir seu discípulo Paul Valéry.

O pintor francês Cézanne compartilhava desse pensamento de Mallarmé sobre o ato de produção da obra de arte, e desejava obter o máximo de estaticidade de sua obra para que pudesse conseguir o dinâmico, o movimento, assim como Mallarmé obtinha a sensação de claridade, através dos fonemas escuros e vice-versa.

Cézanne era obstinado em ver o mundo *objetivamente*, ou seja, gostava de contemplar o mundo, ou parte dele, *como um objeto*, sem qualquer intervenção ou da mente bem ordenada ou das emoções desordenadas. Desejou excluir a superfície ambígua das coisas, e penetrar na realidade imutável. Nos últimos anos de vida, empenhou-se em desenvolver suas próprias pesquisas, num ambiente de isolamento e concentração que culminou em sua revolucionária realização, tornando sua obra tão significativa para o futuro desenvolvimento da arte.

A explicação para a arte de Cézanne ser considerada tão significativa depende da compreensão adequada de duas palavras freqüentemente usadas pelo pintor: *realização* e *modulação*:



"Realizar" significa dar existência real e efetiva (...) "modular" significa ajustar um material (no caso, a tinta) a certa amplitude ou intensidade (no caso, de cor). O método de pintar de Cézanne era, em primeiro lugar, escolher o seu "motivo" – uma paisagem, uma pessoa a ser retratada, uma natureza – morta; depois, dar existência real à sua apreensão visual desse "motivo"; e nesse processo nada perder da intensidade vital que o "motivo" possuía em sua existência real. (Read:1974, p. 14)

A *modulação* significa o ajustamento de uma área de cor às suas áreas adjacentes de cor, um processo contínuo de reconciliação da multiplicidade com a unidade global, é o que Cézanne define como um bom método de Construção.

As obras analisadas nestes capítulos possuem alto grau de modulação e contêm, em seu processo de produção, as idéias de Cézanne e Mallarmé.

Em *O abandono*, de Claudel deparamos com o máximo de estaticidade, que é justamente o que gera um grande movimento na obra. Esse dinamismo está instaurado pela luminosidade, bem como pela grande tensão estabelecida entre o volume, a luz e os espaços vazios da obra.

Em *A Onda*, ocorre o contrário de *O Abandono*, isto é, há um dinamismo tenso, que provoca um movimento intenso e cíclico, fazendo com que a obra gire ininterruptamente na virtualidade do olhar.

Essa tensão, estabelecida através de contrastes, imprime um ritmo cíclico, inserindo na obra o aspecto temporal, pois qualquer ponto que se desloca no espaço imprime um deslocamento no tempo, pois está impregnado de movimento. O deslocamento, nesse caso, é estabelecido por



nosso olhar, que parece estar magnetizado, percorrendo a trajetória da obra em movimento circular.

Segundo Northrop Frye, existem duas direções básicas que nos guia no ato da leitura, sendo uma *centrífuga*, movimento externo da leitura, e outra *centrípeda*, ligada ao sentido adquirido pela palavra numa configuração verbal mais ampla. Nas dois casos estamos lidando com *símbolos*, mas o símbolo no *movimento centrífugo* é denominado de *signo*, unidade significativa, arbitrária e convencional, que dentro do contexto adquire um corpo maior de sentidos, já o símbolo no *movimento centrípedo* é chamado de *motivo*, partes ou unidades de uma estrutura verbal. (Frye:1973, p. 77)

Aguinaldo Gonçalves confere à idéia de movimento centrípedo a uma unidade estrutural que determina todas as formas de arte, o elemento unificador de todos os sistemas artísticos. (Gonçalves:1997, p. 62)

Essa força centrípeda, que rege tanto as obras *O Abandono* e *A Onda*, de Camille Claudel, o poema "*Composição*", de Drummond, como também as obras que serão estudadas nos próximos capítulos, é a que gera as homologias estruturais, o *princípio de retorno* a todas as obras de arte, segundo Frye:

Fala-se usualmente desse retorno como ritmo, quando se desenvolve no tempo e desenho, quando se distribui no espaço. Assim falamos do ritmo da música e do desenho da pintura. Mas um leve aumento de satisfação logo nos fará falar do desenho da música e do ritmo da pintura. A interferência é que todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome comando quando elas se exibem. (Frye:1973, p.81)

A conjugação espaço/temporal da obra, através de procedimentos estéticos, vai produzir *imagem*, rompendo com a fria divisão entre as duas categorias, que não são primazia de um tipo de obra de arte, segundo Aguinaldo Gonçalves. (Gonçalves:1997, p. 72)

No poema de Drummond, o movimento é cíclico, assim como nas obras de Claudel, e a sua força centrípeta parece ir cristalizando o poema, sugerindo a idéia de escultura, ligando-o assim, à obra *O Abandono*, de Claudel. O espaço final do poema é determinado pelo próprio espaço de composição do mesmo, remetendo a idéia de solidão da obra, do abandono, e da transformação no final do processo.

Durante este processo, todo o movimento das águas que escorrem dentro do poema, enquanto signos que vão se transformando em motivos, faz uma alusão à escultura *A Onda* de Claudel. O movimento das águas nas duas obras tem um significado de destruição, enquanto elemento transformador, isto é, as águas que escorrem e provocam cicatrizes, a água da onda que vai se quebrar, inferem a idéia de destruição, enquanto tema, mas que levam a transformação enquanto elementos de composição das obras.

Desse modo, podemos dizer que as esculturas são poemas mudos, que explodem em blocos de bronze, expressão da solidão perante as agressividades da força da natureza e do homem, e o poema é a escultura solitária, diagramada através de imagens, que também traduzem a mesma solidão, acima referida.

Composição/Decomposição

(Uma outra leitura)

“E é sempre a chuva, nos desertos sem guarda-chuva”; é sempre esse pensar poético, esse estado de alma, que provoca a chuva a chover e é tudo que atravessa a poesia. É sempre esse corpo poético, esse corpo poético, que provoca a chuva a chover e é tudo que atravessa a poesia. É sempre esse corpo poético, esse corpo poético, que provoca a chuva a chover e é tudo que atravessa a poesia.

Sem guarda-chuva, seus pingos caem, feito palavras ininterruptas que provocam e criam o primeiro estado de tensão. E é sempre esse primeiro verso que repete fixamente sua sonoridade, em busca do seu dístico, buscando efeito, no espaço vazio que os devolve para o branco e seco papel, daquele mesmo deserto.

O que vem com a chuva é incerto, é algo que escorre, como os peixes (termo concreto), lisos, e dúbios. Quantos pingos-palavras, em forma de chuva, na temporalidade sem guarda-chuva, são correntes dúbias entre tantas palavras, tão rápidas, que a atenção é confusa para espreitá-las de perto e compreender todas as suas faces.

Desta matriz, primeira tensão, de compor o poema sobre o poema, na inconstância do compor/decompôr, os versos primeiros se abrem; a seu par e a outros, nos crivos pensantes do novo guarda-chuva, em mudo compasso de espera para as palavras certas, vindo, caindo, na mesma chave que se ajuda, para o que quer o poema e para o que ele despreza.

Luta com o tempo e com o corpo, esse estado tensão, esse crivo alerta, e tudo, que escapa ao raro sentido, é cicatriz no muro nu. O ritmo, os

movimentos, o vento na chuva, no corpo-poema, ainda sem equilíbrio, balançam sua estrutura incompleta, nesse difícil começo, de crescimento vertical.

Os isolados fragmentos de estuque, fragmentos de poema, imprestáveis ao seu corpo, dissolvem-se. O pó que restou das demolições de tudo que atravança a construção desse corpo poema, as palavras impróprias, explosão de desvios e toda trava atrevida ao crivo atento, palavras chuva, palavras-vento, que não servem à tônica, não servem à métrica, não servem ao ritmo, à música, não servem à imagem, muitas vezes estranha e tudo que não serve a nada, é dissolvido. O estrondo no balanço do pó, que desequilibra o corpo-poema, ainda disforme, também é dissolvido pela mesma água que o fez construir, devolvendo ao sentido alguma forma circular. Esse vasto e futuro poema-país, esse fraco poema nas pontas, pede socorro, pede urgência à outra ponta que espera, no giro da volta, para completar seu sentido, nem que tenha que apelar para as secas palavras, vindas das ramas do imbuzeiro das caatingas.

Nesse lugar onde tudo vive, em estado de poema, a água é vapor em forma de nuvens. Nuvens etéreas e dispersas, que se movimentam, ininterruptamente no espaço.

Enquanto vapor, não se condensam, estão à espera do tempo fertilidade, para dar origem à chuva. Invisíveis enquanto vapor, descansam em estado de sono, úmido.



Habitam a profundidade do silêncio, como urnas desoladas à espera do apelo de uma convivência solitária, elas e o poema em composição. *O mais é hano, sem esperança de escultura?*

Lá vivem os versos contados, que se repetem em círculo, que se entornam já enferrujados, em forma corrente e lá também vivem as coisas que foram caras, que eram pura delícia, hoje carvão.

E é sempre nesse pensar poético, nesse espaço restrito, nesse círculo conscrito, onde os significados se fundem, na força clara e escura da condensação, onde coabitam palavras, ritmos, música e dança, que o poema se instaura. Mesmo espaço do *Abandono* e da *Onda*, só que nesses as palavras e a música estão submersas no silêncio, emudeceram.

O diálogo entre os sistemas diferentes são expressos por inferências. Ao olharmos para *O Abandono*, deparamos com um poema em forma de escultura. As tensões estabelecidas pelo volume, relevo e contornos da obra sugerem as palavras mudas, plenas de significados da escultura-poesia.

O contrário ocorre com o poema "Composição" que, em seu processo de criação, parece ter sido esculpido com palavras. As tensões estabelecidas pelas palavras, estruturando no poema o ritmo, sons e significados, vão gerando uma imagem do poema-escultura.

A *onda* parece ser a própria escultura e poesia do movimento. Ela traduz o diálogo angustiante estabelecido pelas outras duas obras, enquanto



sistemas sígnicos diferentes, ela expressa estaticidade e movimento da obra, enquanto arte.

“O mais é barro, sem esperança de escultura” ...

Do ponto de vista cronológico, a dança se encontra entre as mais antigas das Artes. Ela surgiu na humanidade com os primeiros movimentos de forma exuberante, e apresenta-se como o gesto, instintivo no início, depois disciplinado, da poesia e da música. Segundo Mênfil, em sua obra *Histoire de la Danse*:

Sua principal finalidade é a de parecer mais física do que intelectual, pois a nomenclatura da dança com o pensamento muito não parece sempre muito evidente. Do ponto de vista puramente estético, ela é, ao mesmo tempo, a poesia do movimento, a música das atitudes, a expressão mais perfeitamente bela de uma plasticidade. (Mênfil, 1963, p. 3)

Platão, no diálogo de Alcibiades, diz que o canto, a poesia e a dança fazem parte da música. O filósofo descreveu assim os movimentos orquestrados, que não são nem mecânicos nem imitativos no homem:

O corpo humano não pode ficar imóvel. Ele salta, ele se agita sem cessar com um prazer natural, como se ele quisesse expressar, em movimentos múltiplos, forças excessivamente fortes e que necessitam significar que o homem dança quando ele dança. Por enquanto o animal não tem consciência da ordem ou da desordem no movimento, a harmonia recebeu de Deus, com o sentimento de prazer, o ritmo e a harmonia. (Mênfil, 1963, p. 3)

Partindo da ideia de que o movimento, o rítmico funciona como elemento essencial a toda obra de arte, seja ela visual ou verbal, analisaremos o poema “Estudos para uma Bailarina Andaluza” (Melo, 1992, p. 37), do poeta João Cabral de Melo Neto, tentando mostrar que, no processo

Poesia e Música: Dança

Do ponto de vista cronológico, a dança se encontra entre as mais antigas das Artes. Ela surgiu, na humanidade, com os primeiros movimentos de forma exuberante; e apresenta-se como o gesto, instintivo no início, depois estudado, da poesia e da música. Segundo Mênfil, em sua obra *Histoire de la Dance*.

Sua principal imperfeição é a de parecer mais física do que intelectual, pois a correlação do gesto com o pensamento mudo não parece sempre muito evidente. Do ponto de vista puramente estético, ela é, ao mesmo tempo, a poesia do movimento, a música das atitudes, a expressão mais perfeitamente ideal do ritmo plástico. (Mênfil:1960, p. 5)

Platão, no diálogo de Alcibiade, diz que o canto, a poesia e a dança fazem parte da música. O filósofo descreveu assim os movimentos orquestrados, que não são nem mecânicos nem imitativos no homem:

"O jovem animal, não pode ficar em repouso. Ele salta, ele se agita sem cessar com um prazer visível, como se ele quisesse dispensar, em movimentos inúteis, forças superabundantes. É a uma necessidade semelhante que o homem obedece quando ele dança. Mas enquanto o animal não tem consciência da ordem ou da desordem no movimento, o homem recebeu de Deus, com o sentimento de prazer, o ritmo e a harmonia". (Mênfil:1960, p. 6)

Partindo da idéia de que o movimento, o rítmico funciona como elemento essencial a toda obra de arte, seja ela visual ou verbal, analisaremos o poema "*Estudos para uma Bailadora Andaluza*" (Melo Neto:1989, p. 77), do poeta João Cabral de Melo Neto, tentando mostrar que, no processo



construtivo do poema, os signos vão se metamorfoseando em ícones através de um movimento, às vezes, centrípeto, outras vezes centrífugo, de maneira que, na alegórica diagramação final, o que fica é a dança, produto de uma modulação, que expande o verbal, atingindo o imagético, característica forte da obra de João Cabral.

Ao utilizarmos esses procedimentos, acima referidos, para a análise das obras deste capítulo, estamos ligados aos mesmos processos de estudo que nos guiou no capítulo anterior.

O Poeta – Engenheiro...

Nasci no dia 9 de janeiro de 1920 em Recife, inserindo-me em uma combinação sígnica, oriente/ocidente, de carneiro e capricórnio, regido pelos elementos terra mais fogo negativo; o que me confere uma personalidade cautelosa, complacente e firme. Tenho certeza do que pretendo e não hesitarei em tomar minhas próprias decisões.

Passei a primeira infância em engenhos de cana-de-açúcar, já que venho de uma família tradicional de senhores de engenho, o que me proporcionou o contato com a literatura de cordel, que, mais tarde, me influenciou na composição de minha obra *Morte e Vida Severina*.

Aos 10 anos de idade, fui para Recife cursar o primário no Colégio Marista. Aos dezessete, iniciei minha carreira no Serviço Público, primeiro em Recife e, a partir de 1943, no Rio de Janeiro, então Capital

Federal, onde conheci alguns dos mais importantes poetas brasileiros da geração de 30, dos quais destaco Carlos Drummond de Andrade, a quem dediquei meu primeiro livro de poemas, *Pedra do Sono* (1942) e também o seguinte, *O Engenheiro* (1945).

Os anos de 1945-46 foram decisivos na minha vida, pois fui aprovado num concurso para carreira diplomática e minha poesia começou a delinear-se, através de princípios do rigor, da clareza e da objetividade, que marcariam toda a minha obra. A partir de então, busquei uma poesia que não deixasse de emocionar, de revelar o sonho, mas que o fizesse com o equilíbrio e o rigor matemático-construtivo da engenharia.

Para evitar uma poesia vaga, cuja ambigüidade pudesse se confundir com falta de clareza, optei por uma poesia feita primordialmente através da articulação de termos concretos.

Por ser influenciado pelas idéias do arquiteto Le Corbusier e do poeta do intelecto, Paul Valéry, ganhei o epíteto de Poeta-Engenheiro, pois concordava com o pensamento de Valéry, de que a poesia é produto de um trabalho intelectual intenso e não de uma inspiração fugaz.

De todos os países em que trabalhei, o que mais me influenciou foi a poesia da Espanha, uma vez que a literatura espanhola usa preponderantemente o concreto, assim como as literaturas mais primitivas. Parece que a linguagem começou pelas palavras concretas.

Procurei sempre utilizar-me, em meus versos, tanto da métrica como da rima. Na métrica, com maior freqüência o verso octossílabo e na

*rima, principalmente a rima toante, apenas entre vogais. Achava que o verso livre já fora longe demais. Havia uma necessidade de se voltar a uma certa disciplina, de forma que a partir de *Cão sem Plumas* (1950), praticamente não escrevi mais verso livre.*

Tenho alguns poemas em sete sílabas, versos que não apresentam dificuldades para se compor. Entretanto, procurava sempre me criar desafios, o que me levou a escrever a maioria dos meus poemas em versos de oito sílabas. No Brasil, o verso octossílabo tem sempre a cesura na mesma sílaba, o que lhe confere uma entonação cantante. Ao utilizar-me do verso de oito sílabas, desobrigado de uma cesura interna, criava a sensação de que o verso era livre e vencida o desafio, que era tudo o que eu precisava para satisfazer-me.

De forma que procurei escrever um tipo de verso que sugerisse verso livre, mas que fosse metrificado pelo meu ouvido e, muitas vezes, fiz uso da rima toante, que é captada facilmente pelo ouvido espanhol, mas que não o é ao ouvido do brasileiro, deixando a impressão de que o poema não era rimado, o que me criou uma sublime dificuldade para escrever.

João Cabral de Melo Neto

“Estudos para uma Bailadora Andaluza” é um poema longo de João Cabral de Melo Neto, composto de 48 quadras, divididas, simetricamente, em seis partes e pertence à obra Quaderma publicada em

1959. Transcreveremos e analisaremos cada parte, separadamente, para que se possa obter um melhor resultado, em virtude da extensão do poema, não excluindo a retomada de algum trecho ou elemento significativo no processo analítico.

Estudos para uma Bailadora Andaluza

- 1 - *Dir-se-ia, quando aparece
dançando por siguiiriyas
que com a imagem do fogo
inteira se identifica*

*Todos os gestos de fogo
Que então possui dir-se-ia:
gestos das folhas do fogo,
de seu cabelo, sua língua;*

*gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.*

*Então, o caráter do fogo
nela também se adivinha:
mesmo gosto dos extremos,
de natureza faminta,*

*gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim
de atingir a própria cinza.*

*Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas siguiriyas,*

*de arrancar-se de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,
vem e acende-a fibra a fibra,*

*que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha*

Todos os versos estão em redondilha maior, resíduos de uma medida medieval, conferindo ao poema um ritmo que mantém uma profunda relação de interdependência entre o código fonológico e o código semântico do poema.

Os versos redondilhos fazem parte de uma métrica em que a poesia ainda não tinha se desvinculado da música; portanto, eram cantadas. A partir do Humanismo, houve uma pseudo-separação entre a música e a poesia, sendo que esta passa a ser declamada; mas essa separação só aconteceu a nível pragmático, contextual. A música sempre vai estar presente na poesia, uma vez que a matéria prima da poesia é o signo verbal,



pressupondo um significante e, por sua vez, um ritmo, elemento básico das artes.

Segundo a tradição egípcia, às quais se alude no Livro dos Mortos:

"A palavra, que é fundamentalmente um fenômeno acústico, tem mais valor como Som que como expressão de uma idéia, já que o som nela contido e que dela emana em determinadas vibrações é a modulação do hálito cósmico; pronunciar do 'modo exato' uma palavra, sintonizando-a, por assim dizer, com os diversos ritmos do cosmo, significa restituir-lhe seu elementar poder". (Chevalieus:1988, p. 260)

O poema se constitui num tratado de poesia, que, através da dança das imagens e da sonoridade, instaura uma circularidade, que, na primeira parte, tem a imagem do *fogo* como elemento gerador do poético. As labaredas sonoras, juntamente com todos os motivos, interligados no texto, conferem ao tratado uma forte tensão entre a função poética e a metalingüística, provocando a imagem de uma dançarina em plena performance de sua dança espanhola.

A princípio, esses motivos funcionam como tema, sugerindo que, através de um movimento espiral, a dança vai se despiando e se transformando num poema enquanto corpo. Esse processo alquímico deixa apenas como residual o próprio ato de criação da obra.

Durante o processo de composição, as imagens têm como referência objetos concretos, que convergem ou divergem, entre si, ou às vezes, se fundem gerando outras imagens.

Aparentemente, na primeira estrofe, temos a utilização da metáfora, que, segundo Aguinaldo Gonçalves, está atenuada devido ao uso

do verbo *dizer* no futuro do pretérito, logo no início do texto, com o “se mesoclítico”, como também a utilização do signo “imagem” no verso 3, que cria um distanciamento com relação a “fogo”. (Gonçalves:1989, p. 109)

Os alquimistas conservam, em especial, o sentido dado por Heráclito ao fogo, como *agente de transformação*, pois todas as coisas nascem do fogo e a ele retornam, sendo, assim, o fogo agente de destruição e renovação.

O movimento do *fogo*, como elemento de destruição, faz parte dos movimentos involuntários, que nascem, segundo Valéry, da necessidade de ser executados ou de uma ocasião que os excite, só que seus impulsos não lhe designam nenhuma direção no espaço, pois são desordenados. O *fogo*, nesse sentido, realiza o mal, sugere o desejo de destruir o tempo e levar tudo a seu final.

Já a dança integra-se nos movimentos voluntários, que partem de uma ação exterior para um fim, imagem corporificada de um processo, que, quando acabado, cessa nosso movimento, mas que pode ser ordenado, organizado.

A dança, enquanto arte rítmica, é um símbolo do ato de criação. Na crença universal, a dança é uma das mais antigas formas de magia, e toda dança é uma pantomima de metamorfoses, que tende a converter o bailarino em deus, demônio ou uma forma existencial pretendida. Nesse caso, o fogo como símbolo motivado de renovação, pode ser considerado como elemento metaforizador da *bailarina* e do processo de criação da sua dança, que vai

encarnando o poema, transformando o temático da dança, no próprio ato de criação da poesia.

As relações metafóricas vão tornando-se também metonímicas, na segunda estrofe, em que a *bailadora* começa a ser identificada como *fogo*:

*Todos os gestos do fogo
Que então possui dir-se-ia:*

A palavra *gesto*, do latim *gestus* (*maneira de proceder, atitude, movimento expressivo*) é forma nominal do verbo *gerere* (*ter consigo, executar, produzir*). O gesto é uma ação corporal visível, pela qual um significado é transmitido por meio de uma expressão voluntária.

A expressão *gestos de fogo* provoca um conflito em nossa apreensão da imagem, sugerindo um gesto *ordenado na desordem*, destruindo, assim, o processo metaforizador do poema. O “fogo” como elemento transformador, distancia-se do seu significado de *fogo-destruidor*, aproximando-se do significado que aparece nos hieróglifos egípcios, isto é, associado à idéia de vida, calor no corpo, libido e fecundidade.

Nos versos seguintes, ocorre o processo metafórico–metonímico, segundo Aguinaldo Gonçalves (Idem, p.110), que tem como elemento comum de identificação, inserido no signo *gesto*, o movimento.

*"gestos das folhas do fogo
de seu cabelo, sua língua;*

Os três elementos metonímicos “folhas”, “cabelo” e “língua”, colocam, novamente, o elemento humano da bailadora no poema, pois o signo “folha”, simbolicamente, quando aparece num motivo, pode significar pessoas; o signo “cabelo”, conjunto de pêlos da cabeça humana, têm a cor vermelha do fogo e o signo “língua”, pertencente ao sema humano, conotativamente, pode enquadrar-se no universos do *fogo*, funcionando como sinônimo de *labaredas*.

Através de todo esse movimento, vai se instaurando a dança das imagens, num envolvimento gradativo de penetração da linguagem na dança ou vice-versa, segundo Aguinaldo Gonçalves. (Idem, p. 109)

A terceira estrofe confirma as anteriores, conferindo aos versos muito movimento, vivacidade e uma certa coloração, construída pela sonoridade das aliteraões dos fonemas /k/, /f/ e /v/ e /n/, das assonâncias dos fonemas /o/, /e/ e /a/ e das reiteraões dos signos *carne* e *fogo*:

*gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.*

As assonâncias e aliteraões parecem conferir ao poema uma espécie de música simbólica, atuante pelo poder do sentido fonético.

A acentuação final quase sempre caindo nas vogais /o/, /e/ e /i/, pelos seus timbres, respectivamente, grave e agudo, vão iconizando a dança espanhola como a da cigana em “Habanera”, da ópera *Carmem*, de Bizet, em

que os gestos da bailarina vão se alternando em movimentos com os braços, sendo que, enquanto um sobe, o outro desce, sucessivamente, o corpo sempre ereto, a cabeça acompanhando com maior suavidade o movimento rítmico dos braços e, ao mesmo tempo, o corpo gira num movimento em espiral, com marcação rítmica dos pés, num compasso semelhante ao dos versos em redondilha maior.

O movimento em espiral tem a forma esquemática da evolução do universo, designa as formas cósmicas em movimento, a relação entre a unidade e a multiplicidade.

A espiral está associada também à idéia da dança, sendo muitos os bailados primitivos de caráter mágico que evoluem seguindo uma linha espiral. Tanto essa forma dançada como a que aparece com muita frequência na arte são consideradas figuras destinadas a provocar êxtase e facilitar uma evasão do mundo real para a transcendência, elemento de transição.

Segundo Valéry, o estado de dança é instaurado por um engendramento de atos musculares impulsivos que produz uma certa embriaguez, um estado de êxtase.

A tensão vai se tornando mais forte a partir do verso 6, pois o qualificador do substantivo “carne” é “agonia”, que remete ao sofrimento, à ansiedade; no verso seguinte, temos o signo “nervo” que pode significar energia; tudo isso vai gerando uma ambigüidade no último verso dessa estrofe, já que podemos fazer uma leitura da sua forma real: “carne toda em carne viva”, mas também uma leitura no nível sonoro: “carne toda encarne

viva". O adjetivo *viva*, no primeiro sentido, pode tanto conotar agonia, como energia, ao qualificar *carne*. No segundo sentido, encarnar, significando "alocar alma, espírito no corpo", o que geraria uma nova vida, representando uma passagem, uma transformação.

Essa dupla leitura adquire maior possibilidade, quando deparamos com a quarta e a quinta estrofes:

*Então, o caráter do fogo
Nela também se adivinha:
mesmo gosto dos extremos,
de natureza faminta,*

*gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza.*

Logo no início da quarta estrofe, temos uma quase epifania, pois o advérbio "então" parece prenunciar uma revelação, uma transformação, que se confirma no segundo verso da estrofe, uma vez que o elemento metaforizador "fogo" vai se transformando em "metaforizado" do então signo "bailadora", agora metaforizador.

Inicia-se um processo de similaridades, através de uma comparação explícita entre dois elementos, que, até então, pareciam fundidos, mas que sofreram um processo de separação, de desmistificação das imagens de *fogo* e *bailadora*.

Justamente o que aproxima esses dois elementos é “o gosto dos extremos”, de “chegar ao fim”, “de atingir a própria cinza”, contendo o mesmo “caráter” de “natureza faminta”, que leva à destruição de tudo que deles se aproxima.

Os símbolos de destruição são sempre ambivalentes, pois todo fim é um princípio, como todo o princípio contém um fim. Transformar um ser em um não-ser, infinitamente superior, é o fim da criação, da invenção.

Esse caráter de destruição, como processo de criação poética vai se resolvendo nas últimas estrofes da primeira parte do poema:

*Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas siguiriyas,*

*de arrancar-se de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,
vem e acende-a fibra a fibra,*

*que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha.*

Os movimentos voluntários da dança vão se sobressaindo em relação aos involuntários do fogo.



A dança da bailadora, no processo de composição, vai se impondo ao caráter comum do fogo. O elemento metaforizador vai se sobrepondo ao metaforizado e o que resta é a arte da dança, uma vez que a arte é o processo e não o produto, a obra, a qual, segundo Valéry, tem menos importância do que seu processo de composição. (Valéry:1999, p. 203)

Na segunda, terceira e quarta partes do poema, observamos que a figura da bailadora continua reafirmando o temático, que é a dança, só que o movimento crescente começa a atingir uma amplitude muito rápida, numa direção centrífuga, de tal forma que, nas últimas duas partes, o temático é impulsionado para fora, dando lugar à essência que é a própria poesia. Ao que vamos assistir é a desencarnação da dança, em favor da encarnação da poesia.

2- *Subida ao dorso da dança*
(vai carregada ou a carrega?)
é impossível se dizer
se é a cavaleira ou a égua.

Ela tem na sua dança
toda a energia retesa
e todo o nervo de quando
algum cavalo se encrespa.

Isto é: tanto a tensão
de quem vai montado em sela,
de quem monta um animal
e só a custo o debela,

*como a tensão do animal
dominado sob a rédea,
que ressentido ser mandado
e obedecendo protesta.*

*Então, como declarar
se ela é égua ou cavaleira:
há uma tal conformidade
entre o que é animal e é ela,*

*entre a parte que domina,
e a parte que se rebela,
entre o que nela cavalga
e o que é cavalgado nela,*

*que o melhor será dizer
de ambas, cavaleira e égua,
que são de uma mesma coisa
e que um só nervo as inerva,*

*e que é impossível traçar
nenhuma linha fronteira
entre ela e a montaria:
ela é a égua e a cavaleira.*

Na primeira estrofe, temos, ainda, caracterização animalizada da dança *subida ao dorso da dança*, e, ao mesmo tempo, o movimento gerador do poema começa a fundir a imagem da *bailadora*, que dança, com a imagem do animal que representa a própria dança. Simbolicamente,



a cavalgada significa a esfera animal do ser humano, das forças do instinto, como também é símbolo do corpo, da materialização. Por sua vez, o cavaleiro é o dominador, o logos que prevalece sobre a cavalgada, a matéria. Já o cavalo é considerado como antigo símbolo do movimento cíclico da vida manifesta; o movimento que domina o poema, cíclico em espiral, manifestação do ato de criação.

Para Jung, o cavalo tanto pode significar o lado mágico do ser humano, a intuição do inconsciente, como também, devido a sua velocidade, o fogo e a luz, voltando, assim, a imagem geradora do poema o fogo, como processo de composição da dança, no temático, mas também como motivo de criação da própria poesia. (Chevalieux:1988, p. 144)

As imagens da *bailarina*, como cavaleira, ou égua, vão se repetindo ao longo das estrofes seguintes, num ritmo forte que vai delineando a dança por entre as *siguiriyas*, que é um conto flamengo de conteúdo triste com *copla* (composição poética, estrofe) de quatro versos, o terceiro dos quais é de onze sílabas.

Existem vários tipos de *copla*, sendo que a *copla de arte menor* é composta de duas redondilhas de oito sílabas, com três rimas em forma cruzada. João Cabral compôs esse poema justamente em quadras com versos em redondilha maior e, em alguns pontos do poema, mantém o esquema de três rimas em forma cruzada, como nas duas primeiras quadras: da parte 1, entre os versos 3, 5 e 7, entre os signos *fogo* (recorrentes no final desses três versos) ou da parte 2, entre os versos 2, 4 e 6, com os signos *carrega*, *égua* e *retira*, resíduos de uma arte espanhola de origem medieval, fruto de um trabalho intelectual.

O processo de composição do poema vai se desvelando como momento de intensa ação do intelectual, como sempre defendeu Valéry, fato observado por Affonso Romano de Sant'Anna em seu artigo "Todo grande matemático é um matemático", publicado no *Jornal da Ciência*, respondendo

à pergunta da possibilidade de pontos comuns ou convergentes entre ciência e poesia.

"Alguns poetas como Paul Valéry e João Cabral valorizaram o construtivismo do poema. Queriam-se engenheiros da palavra. À poesia (e creio que também isto se dá com a ciência) chega-se somando a razão e intuição, ou, o que chamo de "palavra" e "conto". Em ambas existe o fenômeno da epifania (que estudei em Clarice Lispector e outros), coisa que até Descartes experimentou. A obra de um grande artista é uma epifania-em-progresso, assim como a de um cientista tem que deixar trabalhar o inconsciente e ter revelações através de sonhos, como ocorreu com Descartes" (Sant'Anna:2001, p. 2).

Valéry sempre buscou um método que fizesse de sua criação poética uma obra de precisão, recusava a metafísica buscando a disciplina da ciência, pois assim poderia obter uma arte próxima à matemática, submetida à expressão química dos signos; o que o tornou grande admirador de Descartes e Leonardo da Vinci.

Além de poeta, Valéry foi pensador, e sempre foi fundamental, a qualquer procedimento artístico, a busca pelo rigor. Sua obra é expressão de uma consciência intelectual e racional. Ele, assim como Descartes, não aceitava as verdades fáceis; sobre cada assunto ele colocava a questão: "De que se trata?", e começava sua investigação, através de uma dúvida metodológica.

Valéry recusava a idéia de que uma obra de arte nascia, pura e simplesmente de uma inspiração, para ele o que ocorre com o poeta é parecido com o movimento epifânico, a que alude Affonso Sant'Anna, mas que denomina de *estado poético*.

João Cabral também sempre procurou atingir a perfeição, chegar ao limite, em busca de uma poesia concreta, mineral, construída pedra a pedra, luta com a palavra, que ele descreveu, assim, em um de seus poemas:

*A luta branca sobre o papel
que o poeta evita
luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada.*

Em uma entrevista, quando deixou de escrever devido à cegueira, ele explicou:

Não adianta eu ditar para alguém, porque eu preciso ver a minha letra construindo o verso. Eu escrevo como quem constrói uma casa. (Ferreira:1999, p. 1)

João Cabral vai tecendo sua dança como se fosse uma teia, que, por sua forma em espiral, apresenta a idéia de criação de roda e de centro, mas, neste, está instaurando a destruição, pois, quando a dança termina, o que fica é o poema.

A tensão entre as imagens vai se tornando mais forte que nos versos 5, 6, 7 e 8; os elementos metaforizador e metaforizado vão se aglutinando, de tal forma que não se pode distinguir mais qual é qual, como está sugerido no último verso:

"ela é a égua e a cavaleira".

Na terceira parte do poema, o poeta vai iconizando a dança enquanto processo de construção artística. A dança, entre as artes, sempre vai estar no estado de processo construtivo, pois ela depende da harmonia perfeita entre o artista e a arte, no instante da execução. Esse fazer constante engendra, além do movimento dos gestos, um trabalho intelectual, que são estímulos acionados pelo cérebro, no ato da execução.

Nas artes como poesia, escultura, pintura e música existe o mesmo trabalho intelectual e físico, no ato de criação, mas no momento de recepção o que se tem é a obra, e só então, podemos colocar em discussão seu processo construtivo, mas muito do sofrimento, da luta, da angústia deste, será atenuado, às vezes apagado, o que não ocorre com a dança, porque ela se processa na recepção.

João Cabral levou quase seis anos para concluir seu poema “Catar Feijão”; Van Gogh, às vezes, levava duas horas para expressar sua angústia numa tela; o mesmo acontecia com Mozart, que levava semanas ou meses para concluir alguma de suas obras, e, assim por diante. No final do processo, o que temos são as obras, ali, intactas, prontas para serem decifradas, sentidas, analisadas, e sempre que quisermos retornar a elas, lá estarão à nossa espera. Já com a dança não acontece assim, porque ela vai se construindo, se processando durante a recepção e a cada final do processo artístico, o que temos é a destruição da arte, essa é a eterna dúvida que angustia o bailarino ao expor sua arte, pois, a cada dia, a performance



pode não ser a mesma, já que ela depende da harmonia de elementos físicos, intelectuais e emotivos, no momento da execução.

Brilhantemente, João Cabral tenta exprimir, com palavras, a imagem da angústia da bailadora no processo de sua arte, na terceira parte do poema:

3 - *Quando está taconeando
a cabeça, atenta, inclina
como se buscasse ouvir
alguma voz indistinta.*

*Há nessa atenção curvada
muito de telegrafista
atento para não perder
a mensagem transmitida.*

*Mas o que faz duvidar
possa ser telegrafia
aquelas respostas que
suas pernas pronunciam*

*é que a mensagem de quem
lá do outro lado da linha
ela responde tão séria
nos passa despercebida.*

*Mas depois já não há dúvida
é mesmo telegrafia
mesmo que não se perceba
a mensagem recebida,*

*Se vem de um ponto no fundo
do trabalho ou de sua vida,
se a linguagem do diálogo
é um código ou ostensiva,*

*já não cabe duvidar:
deve ser telegrafia
basta escutar a dicção
tão morse e tão desflorida,*

*linear, numa só corda,
em ponto e traço, concisa,
a dicção em preto e branco
de sua perna polida.*

Nas duas primeiras estrofes, a imagem fundida de *égua* e *cavaleira* começa a ganhar semas humanos, embora ainda estejam num processo de decantação tênue. Essa separação não pode ser totalmente confirmada, mas, sim, sugerida, pois ainda conserva signos que podem ser *matáforas* do sema animal *égua*.

Logo na primeira estrofe, temos o verbo *tacotear*, que tanto pode se referir ao movimento dos pés da bailarina flamenga, refletindo o barulho de suas pisadas no chão, com marcação dura e seca, como se estivesse num *tablado* feito de *tacos* de madeira, como pode sugerir o pisar cadenciado da *égua*, no chão firme. O processo de semelhança se instaura através do ritmo como elemento engendrador das imagens sobrepostas.

A falta de vírgula entre os versos 1 e 2 provoca uma ambigüidade, pois já não se pode definir com tanta clareza se a bailadora está

tacoteando ou *está tacoteando a cabeça*; na segunda construção o sentido se estabeleceria também pelo movimento rítmico da *cabeça* da bailadora, que, nesse tipo de dança, contém o movimento alternado de elevar e abaixar a cabeça, assim como o ritmo alternado dos pés, quando tacoteia.

O poema vai ganhando uma intensificação no processo de composição da dança, referindo-se à imagem da cabeça “inclinada” e “atenta”, buscando ouvir uma “voz indistinta”, através de uma metaforização da atenção da bailadora com a de um telegrafista que está sempre “atento, para não perder a mensagem transmitida”.

Temos, aí, uma instauração do *estado da dança*, como se refere Valéry, em que os movimentos voluntários obedecem a estímulos ordenados, para atingir um objetivo, no espaço e no tempo.

João Cabral estabelece a dúvida do diálogo entre a bailadora e alguém que está do outro lado da “linha”, que lhe manda “mensagem”, à qual “ela responde tão séria”, porque essa mensagem “nos passa despercebida”, pois justamente essa é a pseudo-imperfeição da dança, a que nos referimos no início do capítulo: a de não percebermos, com muita nitidez, o trabalho intelectual que existe entre o gesto e o pensamento mudo do artista, ficando mais claro que essa arte é mais física do que intelectual.

O poeta metonimicamente traduz esse esforço físico, através da imagem:

*"aquelas respostas que
suas pernas pronunciam"*

em que o diálogo aparentemente se estabelece no nível gestual.

Nas quatro primeiras estrofes, ele deixa incógnito o telegrafista da mensagem, que está “do outro lado da linha”, e localiza-o num espaço expresso pelo advérbio “lá”. Onde? Esse é o espaço da construção da dança, onde se processa a criação intelectual, no qual o cérebro funciona como transmissor da mensagem, remetendo-a por estímulos, às vezes, envolvido por uma película de carga emocional, expressa pelo poeta, quando, já não duvidando da existência do diálogo, a partir da quinta estrofe, sugere “o de quem” e “o de onde” vem a mensagem recebida: ou “de um ponto no fundo do tablado” ou “de sua vida”, definindo-a como “telegrafia”, transmitida por uma linguagem que tanto pode ser “em código” (caráter mais velada, obscura) ou (*em*) “ostensiva” (mais evidente, clara), reafirmada por uma “dicção tão morse” e “tão desflorida”, mas “linear” e “concisa”.

A dicção pode ser estabelecida, convencional como a do *morse* ou mais solta, mais livre como a *desflorida*; ela tem cor: “dicção em preto e branco” e vem “de sua perna polida”: *branco*, podendo significar tanto a clareza, quanto o espaço livre deixado em uma linguagem; *preto*, sugerindo tanto a obscuridade, quanto o que fica gravado; *polida*, pode ser lustrosa, lisa. Todos os qualificadores vão imprimindo, no *poema-dança*, muita cor, luz, forma numa espécie de movimento que vai gerando a dança das imagens.

Esse diálogo intelectual estabelecido entre os gestos e o pensamento mudo da bailadora coloca, também, em tensão a função emotiva, enquanto sólilóquio, convertida em expressão gestual.

João Cabral, na quarta parte, começa a definir o conceito de dança moderna, sugerido nas estrofes anteriores:

4 - *Ela não pisa na terra
como quem a propicia
para que lhe seja leve
quando se enterre, num dia.*

*Ela a trata com a dura
E muscular energia
Do camponês que cavando
Sabe que a terra amacia.*

*Do camponês de quem tem
Sotaque andaluz caipira
E o tornozelo robusto
Que mais se planta que pisa.*

*Assim, em vez dessa ave
Assexuada e mofina
Coisa a que parece sempre
Aspirar a bailarina,*

*esta se quer uma árvore
firme na terra, nativa,
que não quer negar a terra
nem, como ave, fugi-la.*

*Árvore que estima a terra
de que se sabe família
e por isso trata a terra
com tanta dureza íntima.*

*Mais: que ao se saber da terra
 Não só na terra se afinca
 pelos troncos dessas pernas
 fortes, terrenas, maciças,*

*mas se orgulha de ser terra
 e dela se reafirma,
 batendo-a enquanto dança,
 para vencer quem duvida.*

Nas três primeiras estrofes do poema, o ritmo vai imprimindo o desenho do bailado flamengo, como uma dança mais rústica, mais popular, folclórica, ligada à terra, que é tratada com a *energia* e rigidez “do camponês” de “sotaque andaluz caipira”, pela bailadora, expressa nas duas primeiras estrofes pelo pronome pessoal *Ela* (referencial mais próximo de *égua-cavaleira*), mas a imagem que vai se formando, através dos movimentos dos signos nos versos, é a da bailarina.

Os versos curtos e quase todas as rimas toantes vão conferindo um ritmo cantante ao poema, sugerindo um movimento rápido, principalmente nos três primeiros versos que, embora compostos de signos concretos, dotados de significados mais rudes, duros, transmitem, também, uma sensação de leveza, flexibilidade, sugeridas, talvez, pelos contrastes com os signos *leve*, *energia* e *amacia*. Essa expectativa começa a dissipar-se a partir da quarta estrofe, em que os elementos metaforizadores da bailadora transformam-se em *árvore* e *terra*:

Assim, em vez dessa ave
assexuada e mofina,
coisa a que parece sempre
aspirar a bailarina.

esta se quer uma árvore
firme na terra, nativa,
que não quer negar a terra
nem, como ave, fugi-la.

Essa bailadora não se identifica com a ave que, nesse contexto de dança, teria o significado de leveza, de liberdade, voltada para o céu, que salta, gira, desprende-se da terra, que desafia a lei da gravidade, nem mesmo com a qualificação de “assexuada”, desprovida de sexo, ou melhor, de sensualidade, e “mofina”, pequena. Ela quer ser uma *árvore*, enraizada na terra, não pretende fugir dela e sim colar-se nela, provocando um contraste entre céu e terra, entre o balé clássico e a dança moderna.

Simbolicamente, a terra opõe-se ao céu como o princípio passivo ao princípio ativo; a densidade, a fixação e a condensação à natureza sutil, volátil à dissolução.

A terra é a substância universal, símbolo de fecundidade. Para os astecas, a deusa Terra apresenta dois aspectos opostos: é a Mãe que alimenta, permitindo-nos viver da sua vegetação; mas, por outro lado, precisa dos mortos para alimentar-se a si mesma, tomando-se, desta forma, destruidora. Para os Maias, ela preside o nascimento, as origens de todas as coisas, o princípio da manifestação (Chevalieux:1988, p. 562).

O poeta, novamente, recorre a um elemento que é agente de transformação, que gera e destrói. Embora o signo *terra* seja uma nova metáfora da bailadora no poema, ele mantém o mesmo significado das outras,

enquadrando-se na corrente de motivos que modulam o texto, confirmada na última estrofe dessa parte:

Mas se orgulha de ser terra
e dela se reafirma,
batendo-a enquanto dança,
para vencer quem duvida.

Só que, antes de *ser terra*, a bailadora queria ser uma *árvore*, outro elemento natural de constituição diferente, pois está presa à *terra*, por sua raiz, e dela se alimenta, só que também é flexível, se dobra ao vento e precisa do *sol*, do *ar* e da *água*, para cumprir sua sobrevivência.

A *árvore* contém o elemento *fogo*, *terra*, *água* e *ar*, é um elemento metaforizador que contém os outros elementos metaforizadores da bailarina; seriam metáforas dentro de metáforas, sem contar com as *folhas*, que também funcionam como uma delas.

Todas as metáforas até agora utilizadas por João Cabral para compor a bailarina pertencem a elementos da natureza, o que torna mais brilhante o poema, uma vez que essa volta às origens dos movimentos naturais, dentro da dança, pertence à concepção da dança moderna.

A história da dança, no século XX, é uma sucessão de terremotos. Primeiro, com Isadora Duncan, reagindo ao balé clássico, em busca de uma nova linguagem do corpo; os pés se firmam no chão, cintura e espinha tornam-se flexíveis, o bailarino sai da vertical; depois, com Mary

Wigman e outros, que enfatizaram a necessidade de “dizer algo” ao homem do século XX, cheia de emoções, a dança se torna, então, uma forma estilizada da vida.

Fortemente influenciada pelo trabalho de Alwin Nikolais, a geração do segundo pós-guerra produz novo abalo, ao afirmar a dança como arte do movimento – “a única arte em que o próprio artista é a obra”, para lembrar Nietzsche -, e não mais uma forma de narrativa. Deixando de significar algo que lhe seja exterior, a dança desvincula-se de um conteúdo, no sentido tradicional do termo deixando de ser teatral e dramática.

Todas as criaturas humanas ou não, se movem, diz Nikolais, mas, quem consegue aplicar as faculdades dos sentidos à sensação do movimento, dança. (Louis:1992, p. 1)

A bailarina dos pés descalços ...

Nasci em São Francisco, em 27 de maio de 1878 e desde o começo, dancei minha vida.

Em criança, dançava a felicidade natural do crescimento, acompanhada ao piano por minha mãe e, aos seis anos, ensinava minha dança às crianças da vizinhança, chegando a abandonar meus estudos escolares, passando a freqüentar uma escola de dança.

Um dia, o professor me pediu para que ficasse na ponta dos pés. Perguntei-lhe por que, ao que ele replicou ser bonito e ao que eu retruquei ser

feito e contra a natureza. Abandonei as aulas e comecei a observar a natureza.

Perguntavam-me: Como pode uma bailarina aprender com a natureza, sendo que a dança é composta de centenas de passos, regras e lições dos mestres de balé?.

Respondia-lhes: a dança não é nada disso ... a dança é o movimento do corpo humano em harmonia com o movimento da terra ...

Como o músico que usa o violino para falar de pensamentos elevados, o cantor que usa a voz ... eu queria usar o maior de todos os instrumentos: o corpo humano e minha linguagem seria o movimento.

Eu tinha o gênio instintivo do movimento. Primeiro inventava, depois buscava a lei que justificasse minhas invenções. Seria como a história da maçã de Newton ou o banho de Arquimedes. Primeiro eles encontraram algo na vida cotidiana e depois criaram uma extraordinária lei científica.

Aos dezessete anos, mudei-me para Londres, onde estudei arte grega, inspirando-me nas figuras de frisos e vasos no Museu Britânico e iniciei minha carreira, dançando em festas da alta sociedade.

Tive sucesso enorme em todos os países que percorri. Em Paris, inspirei os maiores artistas plásticos da época, como Rodin e Bourdelle, tornando-me quase um mito. Em 1917, fui convidada para visitar a U.R.S.S., onde permaneci por vários anos.

Provoquei verdadeira revolução no panorama da dança de espetáculo, rompendo com dogmas do balé e trazendo a improvisação e a

espontaneidade como principais características do meu modo de dançar. Pés descalços, vestida com uma leve túnica, tendo como cenário apenas uma cortina azul, fui exaltada por uns e violentamente criticada por outros.

Passava horas no estúdio buscando a fonte de todo movimento, a dança que seria expressão divina do espírito humano.

A escola de balé ensina que esta fonte está no centro das costas, na base da coluna. A partir desse eixo braços, pernas e tronco movimentam-se mecanicamente como uma marionete.

Finalmente, achei a fonte refletora do espírito: o plexo solar. Ali reside o espírito. Quando danço, sinto uma luz brilhante embaixo dos seios: o centro de toda a inspiração, força e magia. Ali, na área do coração, aprendi a concentrar minha força. A partir daí, ao ouvir a música, os raios e as vibrações fluíam até esta única fonte de luz no meu interior.

Minha vida foi marcada por grandes tragédias, desde a morte de meus dois filhos, afogados no Sena, o suicídio de meu marido, até minha morte em Nice, a 14 de setembro de 1927, quando, viajando em carro aberto, a écharpe que trazia ao pescoço se enrolou numa das rodas, estrangulando-me.

Isadora Duncam

João Cabral constrói a dança em seu poema carregada de modernidade. Todos os elementos naturais utilizados para compor o poema-dança e metaforizar a bailadora fazem parte de um procedimento estético, dentro de um contexto histórico, em que a dança despia-se de suas vestes

mais tradicionais, clássicas, recuperando suas raízes e transformando-se ao estabelecer códigos mais modernos para expressar-se.

Arte de movimento humano, a dança plástica-rítmica, abstrata ou expressiva, realizada individual ou coletivamente, contém a moção que transcende em sua natureza a ordem humana e terrena. Toda dança proporciona êxtase e tem três aspectos: o dinâmico, o plástico e o rítmico, ou do movimento, o da composição de linhas e formas e o da medida em que esses movimentos e formas são executadas no tempo. É uma arte que possui características essenciais próprias, embora tenha elementos em comum com outras e de convenções, manifestada por meio de um vocabulário tradicional ou improvisado.

Sua perfeição depende da harmonia entre seus elementos básicos e da técnica com que é executada. Seu ritmo lhe é imanente e próprio. Em sua essência, ela prescinde do acompanhamento musical, se bem que o utilize, desde o bater de palmas até as complexas orquestras.

Kurt Sachs, em sua *História Universal da Dança*, diz:

A dança é a mãe das artes. A música e a poesia existem no tempo; a pintura e a escultura no espaço. Porém a dança vive conjuntamente no tempo e no espaço. O criador e a criação, o artista e sua obra nela são uma coisa única e idêntica. Os desenhos rítmicos do movimento, o sentido plástico do espaço, a representação animada de um mundo visto e imaginado, tudo isto é criado pelo homem com seu próprio corpo por meio da dança, antes de utilizar a substância, a pedra e a palavra para destiná-las à manifestação de suas experiências exteriores" (Sachs:1983, p. 158).

Através dos séculos, da riqueza de passos e danças, dos bailarinos e bailarinas de alta envergadura, a dança espanhola formou todo

um sistema tão complexo quanto o clássico e o moderno. No nível de criação artística, consagrou-se como uma das mais mundialmente famosas.

Isadora questiona a artificialidade dos gestos do balé clássico, pouco naturais e estabelece uma outra relação entre os gestos, o movimento e a dança: é a modernidade! É a estação do primitivismo.

Ela observava os movimentos da natureza para dançá-los, ligada à terra por magia, encantamento, sedução e gravidade, assim como a bailadora de João Cabral. Ambas recusaram ser ave, na ânsia de sentirem-se plantadas na terra.

O movimento da ave remete ao do balé, artificial, ereto, pleno de saltos, giros, pontos, desafiante, gravitacional, permeado de um desejo profundo de alcançar o céu, o etéreo, a fluidez, transmitindo a sensação de transcendência.

O movimento das folhas de uma árvore, das labaredas do fogo, das patas de um cavalo ao correr, sugerem a dança primitiva, carregada de magia, sensualidade, sexualidade, ligada à terra, à transformação, expressando a idéia de circularidade. Movimento cíclico que contém, em sua essência, o tempo e a transformação que este imprime à vida e à arte, enquanto processo de criação.

Esse é o movimento instaurado na dança de Isadora e no poema *dança*, de João Cabral. O poeta deixa em seu poema as marcas residuais de uma arte medieval, pelas redondilhas e dança espanhola. A bailarina confere à sua dança resíduos da arte grega na antigüidade. Pontos de cruzamento



das duas obras, em que os artistas criam combinações rítmicas mais modernas, somadas às mais antigas, formam uma simbiose perfeita de tradição e modernidade.

Transcrevemos as duas últimas partes do poema, para fecharmos a análise da utilização da dança enquanto tema, que se transformará num tratado de poesia.

5- *Sua dança sempre acaba
igual que como começa,
tal esses livros de iguais
coberta e contra-coberta:*

*com a mesma posição
como que talhada em pedra:
um momento está estátua,
desafiante, à espera.*

*Mas se essas duas estátuas
mesma atitude observam,
aquilo que desafiam
parece coisas diversas.*

*A primeira das estátuas
que ela é, quando começa,
parece desafiar
alguma presença interna*

*que no fundo dela própria,
fluindo, informe e sem regra,
por sua vez a desafia
a ver quem é que a modela.*

*Enquanto a estátua final,
por igual que ela pareça,
que ela é, quando um estilo
já impôs à íntima presa.*

*Parece mais desafio
a quem está na assistência,
como para indagar quem
a mesma façanha tenta.*

*O livro de sua dança
capas iguais o encerram:
com a figura desafiante
de suas estátuas acesas.*

Nesse momento, o poeta discute o processo construtivo da obra, o seu momento inicial e o final, tentando mostrar que, através das imagens das estátuas esculpidas alegoricamente na dança, os movimentos inicial e final da bailarina, embora pareçam iguais, não o são, porque contêm atitudes diferentes.

Transpondo esse conceito para as artes, o que o poeta sugere é que, no início do processo criativo, instaura-se um desafio para que o artista crie sua obra e, no final do processo, o desafio é lançado pelo artista ao receptor, provocando-o a desempenhar a mesma tarefa.

6 *Na sua dança se assiste
como ao processo da espiga:
verde, envolvida de palha;
madura, quase despida.*

*Parece que sua dança
ao ser dançada, à medida
que avança, a vai despojando
da folhagem que a vestia.*

*Não só da vegetação
de que ela dança vestida
(saias folhudas e crespas
do que no Brasil é chita)*

*mas também dessa outra flora
a que seus braços dão vida,
densa floresta de gestos
a que dão vida e agonia.*

*Na verdade, embora tudo
aquilo que ela leva em cima,
embora, de fato, sempre
continue nela a vesti-la,*

*parece que vai perdendo
a opacidade que tinha
e, como a palha que seca,
vai aos poucos entreabrindo-a.*

*Ou então é que essa folhagem
vai ficando impercebida:
porque, terminada a dança
embora a roupa persista,*

*a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.*



O poeta compara o processo da dança com o de uma *espiga*, que, no início está *verde, envolvida em palha*, e que ao *ser dançada*, vai se *despindo e amadurecendo, despojando-se da folhagem que a vestia*.

A espiga simboliza a idéia de germinação, crescimento, desenvolvimento de qualquer possibilidade virtual de transformação. É a transformação da dança em poesia, o temático cede lugar à essência, à modulação do poema, enquanto produto de um processo de criação.

O movimento imprimido no texto, através da dança, provoca a imagem da espiga nua, na memória do receptor, a imagem da poesia; e o temático, que revestia esse poema, *vai perdendo a opacidade e ficando imperceptíveis*.

Quando a dança termina, mesmo que *a roupa persista*, o que fica é a poesia: a dança vai desencarnando no processo de encarnação do poema.

O movimento da “bailadora” de João Cabral aproxima-se ao de Isadora Duncam, pois ambas captavam os movimentos da natureza para compor suas danças.

Esse movimento é cíclico e natural, assim como o movimento da escultura *A Onda*, de Camille Claudel e do poema “composição” de Carlos Drummond de Andrade.

O Balé Moderno desce das pontas e a planta dos pés se fixam no chão. A imagem que mais infere a dança de Isadora, na poesia de João Cabral, parece ser o signo “dir – se – ia” o tempo verbal junto com o pronome

mesoclítico deste vocábulo imprimem um caráter fluido, pleno de movimento horizontal, à imagem. Assim era a dança de Izadora: movimento personificado de fluidez, natureza e horizontalidade.

Todos esses artistas acima citados, estão ligados pela concepção de que a arte moderna expressa tradição e modernidade, o que fez deles e de suas artes tão singularidades e fascinantes. Tão fascinantes que nos instiga para o vôo do impossível crítico – Ousemos, para que a instância do inaudito nos complete:





A ALMA DA DANÇA

Conta-se, nas siguriyas, que a dança da bailadora muito se parece com o fogo.

To-
da
a imagem
do fogo
enquanto dança,
se multiplicando
em formas,
em gestos
instantes,
serpenteando ao céu,
dir-se-ia :
é como a ardente dança
da bailadora andaluza,
que expõe suas chamas,
saídas do balanço de seu
corpo enquanto dança,
dança sinuosa, gestos ondulados,
ondulando o espaço,
qual a imagem do corpo do fogo,
enquanto dança : em folhas, cabelo e língua.
A baila contém a mesma natureza faminta do fogo,
só nervos, de toda a carne, que queima à carne viva.
Ambas detem o caráter de queimar,
o mesmo gosto de se chegar ao fim e
de atingir a própria cinza.
Porém, a imagem do fogo não completa
a imagem da dança da bailadora;
o fogo não se aviva por si,
não se deixa aproximar na intimidade;
enquanto que o fogo que sai do corpo da bailadora,
se acende do nada, se incendeia sozinho, se arranca de si e quando ela
quer.

* Dois P. S. a um Poema. 'A imagem do fogo é pouca e pequena para contê-la; conter sua chama e seu mais-que-chama'. A imagem da dança é mais que a imagem do fogo, que 'só dança da cintura para cima'.



Su - bi - da

ao dor - so da dan - ça,

re - te - sa,

com to - da a e - ner - gia

qual al - gum ca - va - lo

quan - do en - cres - pa,

É im - pos - sí - vel se di - zer se é ca - va - lei - ra ou é - gua.



É impossível se dizer o quanto da dança dela é apreendida, e o quanto dela é dança-resposta a seus próprios nervos. Da seriedade de seus firmes gestos, em toda a tensão de seus movimentos, é difícil separar sua dança, da 'alma dança', involuntária, que a possui. Mas, de qualquer maneira, a imagem é uma só, já não importa se vai carregada ou se algo a carrega, ela é égua, e é cavaleira (Bailadora Isadora).

Essa cabeça alta, atenta, inclina, quando está taconeando, ela é toda ouvido. Como faz toda a a-ten-ção de um te-le-gra-fis-ta, a-ten-to para não per-der a men-sagem trans-mi-ti-da. Nos movimentos de sua cabeça, quando toda a tensão do corpo é 'só ouvido', e todo encarne, possuído; ou em toda extrema concentração, limites, no 'espírito da dança', incognoscível, regendo a harmonia do forte ritmo, mesmos movimentos. A cabeça atenta da bailadora, como se buscasse ouvir alguma voz indistinta, busca as respostas imprimidas pelo ritmo.

Seus estímulos marcados pelos movimentos e estalos de suas mãos, ao mesmo tempo, aos firmes gestos de sua cabeça, tudo sincroniza para fortemente responder ao diálogo com suas pernas, taconeando sobre o tablado.

Essa aparência dúbia, se vem de um ponto no fundo do tablado ou de sua vida, já não cabe mais duvidar : basta escutar os passos, te-le-gra-fi-a, tão morse e tão desflorida. De qualquer maneira, já não há dúvida : é mesmo um diálogo, em código ou aparente, com uma dicção tão morse e tão desflorida.

Mas esse taconeiar não é ao todo feito de respostas duras e impulsivas. Muitas vezes, se faz leve os passos, como o sotaque do camponês andaluz, cuja voz desenfrenada amacia, como quando prepara a sua própria terra para plantar.

A bailadora andaluza, não se vê nos vãos de uma bailarina, ela se quer como uma árvore, firme na terra que tanto estima e, se orgulha, movimento firme, batendo o duro chão da sua terra, para vencer quem dela duvida.

Sua dança sempre acaba igual como começa, um momento está estátua, desafiando alguma coisa interna, buscando alma em sua dança; como que por um olhar de estátua, talhado em pedra, à espera; desafiando-a a ver quem é que a modela. No outro, quando um estilo já se impôs à íntima presa, parece mais um desafio à assistência, como para indagar a quem a mesma dança quiser dançar. Mas, de qualquer maneira, a dúvida já não importa, os dois desafios encerram a dança, tanto a quem a modela, como a quem possa querer tentar a mesma façanha.

A evolução da sua dança, como a evolução construtiva do poema já é finda. Resta um adendo: o poema como a dança vão se despindo da 'folhagem' que os vestia. Todos os elementos metafóricos utilizados na construção da dança-poema, de qualquer maneira, já não importam, desmistificaram-se, desmetaforizaram-se. Para finalizar essa dança-poema, de todos os gestos/dança, todos os movimentos estéticos (da dança e do poema), essa densa floresta de gestos, a que os braços da bailadora deram



vida, muito se parecem com a imagem da espiga de milho : enquanto verde, está completamente envolvida de palha, porém, quando madura, vai se deixando ver a espiga (seu fruto), à medida que amadurece.

Embora tudo que ela leva em cima, continue a vesti-la, no seu desenrolar, aos poucos vai se abrindo (como o processo construtivo do poema), ganhando brilho; ou, então, é que estas vestes vão ficando impercebidas, e a imagem que a memória conservará em vista é o fruto da sua dança, a espiga, sua essência, rompente e esbelta, despojada dessa experiência realizada com auxílio de modelos metafóricos do poema, sem lirismo, nua: o que fica é o cerne, a espiga.

Degas: o Pintor das Artes

O século XX foi consagrado por grandes mudanças radicais nas artes, reflexos de grandes descobertas do século XIX como a fotografia e o cinema, e de influência da Estética Impressionista que enfatizava as pinceladas como representantes dos raios de luz, rompendo com o academicismo, indicando a necessidade de uma renovação da linguagem plástica.

O efeito dessas mudanças está expresso nos vários movimentos que surgiram a partir dos impressionistas, no século XX, ou seja, os Fauvistas, que valorizavam a cor em sua plenitude, baseada na observação, numa avaliação instintiva e na própria natureza de cada experiência, tendo como principal representante o pintor Henri Matisse; o Expressionismo, tendência para a abstração irrequieta, resultando em distorções emotivas de formas naturais que buscavam expressar o desassossego e o terror que o homem pode sentir na presença de uma natureza fundamentalmente hostil e inumana; o Cubismo de Picasso, ignorando questões ligadas à cor, concentrando-se nas pesquisas da forma, aproximando a pintura da escultura e, depois, fragmentando-a; o Futurismo, procurando captar o movimento das coisas por meio da fotografia; o Dadaísmo, que partia do princípio de que era preciso captar as imagens do subconsciente, e o Surrealismo, influenciado pelos dadaístas, propunha novos símbolos e mitos.



Os impressionistas foram responsáveis por essa grande transformação que surgiu na arte do século XX, influenciada, em especial, por mestres como Degas, Van Gogh e Cézanne, que não se limitaram apenas ao movimento, buscando espaços ainda não explorados na arte.

O Louco do Desenho...

Eu nasci em Paris, em 19 de julho de 1834, provindo de uma rica família de banqueiros, tive uma educação de classe alta. Frequentei os melhores colégios e estudei Direito por pouco tempo, abandonei o curso e decidi tornar-me um artista.

Inscrevi-me na Academia de Belas-Artes, onde assistia às aulas de Lamothe, que foi aluno de Ingres, meu pintor favorito. Em 1856, fui para a Itália para estudar os grandes mestres do Renascimento e do Barroco.

Voltando à França, entrei em contato com o grupo de Impressionista, mas, somente no final da década de 1860, comecei a explorar temas modernos, considerados pelo sistema da arte como triviais e sem nobreza, entretanto, estava um pouco atrás de meu amigo e rival Edouard Manet por ser um “pintor da vida Moderna”.

Nos primeiros quadros, não hesitei em aplicar todas as teorias renascentistas sobre espaço e perspectiva, mas depois ampliei esses critérios, fazendo tentativas com planos e pontos de vista inusitados. A partir de 1870, interessado nas teorias de meus amigos do Café Guerbois, como



Monet e Renoir, fiz uma série de quadros de balé, ópera, corrida de cavalos, temas que me permitiram fazer experiências com a cor, o movimento e com a força descritiva dos traços, algo que admirava em Ingres.

O tema principal de minhas obras se concentrou nas cenas cotidianas e íntimas do mundo feminino, desmistificando a mulher, e fui, tecnicamente falando, o que melhor se utilizou da fotografia.

Dizem que eu era um homem intensamente introspectivo e fechado. Não me casei, o que me rendeu a fama de solteirão misógino.

Particpei de todas as exposições impressionistas, mas não me considerava um deles, desaprovava suas pinturas de paisagens um tanto fugidias e atmosféricas ao ar livre.

Em 1870, começavam a se apresentar alguns problemas com a minha visão, mas continuei a trabalhar muito, embora com pastel e passei também a esculpir.

Sempre tive uma personalidade amarga de humor cruel. Em 1890, tornei-me cada vez mais ranzinza e isolado, mas fui capaz de trabalhar até 1912.

Meus últimos anos foram patéticos, pois passava muito tempo vagando pelas ruas de Paris. Morri em 27 de setembro de 1917, deixando uma concepção sobre a arte:

“A arte é o vício: não se a esposa legitimamente, mas a violenta!”

(Degas: Site)

Edgar Degas



A produção artística de Degas foi intensa, mas seu verdadeiro sucesso só foi adquirido nos últimos anos de sua vida e sua consagração veio depois de sua morte, embora alguns críticos da época tivessem reconhecido suas qualidades artísticas de hábil desenhista, grande inovador na arte do retrato e mestre das figuras em movimento.

Sua trajetória artística começa bem cedo, pois seu pai era um amante das artes e levava-o em visitas ao Louvre. Dessas visitas nasceu uma grande atração pelos grandes pintores como Poussin, Velasquez, Rembrandt, Goya e Ingres, dentre outros, mas foi por Ingres que desenvolveu uma fervorosa admiração.

Ingres era considerado o pintor que sintetizava a herança clássica, a influência romântica e o espírito científico do realismo, numa produção vasta e polêmica, mas era inegável sua habilidade na arte do retrato e do desenho.

Aos dezenove anos, Degas conheceu Ingres e recebeu do grande ditador do desenho o seguinte conselho: “Faça linhas, muitas linhas, e copie a natureza de memória”. Pela influência, ainda que indireta que Ingres exerceu sobre ele, Degas foi sempre um convicto defensor de que o desenho, com linhas amplas e contínuas, deveria ser a base de toda composição.

O desenho é a arte de reproduzir, sobre uma superfície bidimensional e por meio de linhas: objetos, idéias ou emoções, sendo considerado como arte básica, por preceder a pintura, a escultura e a arquitetura.



Essa arte para Degas tornou-se uma paixão, uma disciplina, objeto de uma ética, que se bastava, uma preocupação soberana que abolia todos os outros assuntos. Ele era e queria ser, segundo Valéry, um especialista dentro desse gênero de arte, que poderia se elevar a uma espécie de universalidade (Valéry:1960, p. 1210).

O poeta francês compartilhava das idéias do pintor em relação ao desenho, dizendo que não havia arte que pudesse engajar mais inteligência do que o desenho (Valéry:1960, p. 1204).

Desenhar é selecionar, eliminar, sintetizar, ainda em maior grau do que em pintura, e Degas desenhou, copiou os grandes mestres Quatrocentistas, estudou, através deles, a perspectiva e a profundidade. Porém, o fascínio que exerciam sobre ele todos esses mestres do passado, bem como Ingres, não o impediu de buscar, com obstinado empenho, um novo caminho, sobre o qual o mundo fluía e se renovava. Essa nova realidade o atraía tanto, que, nos seus primeiros retratos, notava-se a presença do relacionamento entre passado e presente, que o acompanharia por toda sua vida em seus procedimentos artísticos. Assim dizia Valéry:

Degas, louco do desenho, velho personagem da tragicomédia da Arte Moderna, dividida contra ele mesmo, de um lado, impulsionado por uma inquietação aguda da verdade, ávido das novidades, mais ou menos felizes, que se introduzem na visão das coisas como nos procedimentos da pintura; de outro lado, possuído de um gênio rigorosamente clássico, do qual ele passou sua vida a analisar as condições de elegância, de simplicidade de estilo. (Valéry:1960, p. 1209)

Essa obsessão pelo traço captado de forma instantânea vai gerar um grande movimento na obra de Degas, confirmando sua idéia de que o

desenho é o princípio universalizante no processo de composição da arte, porque esboça o traçado do espaço num tempo percorrido, que pode ser traduzido em movimento rítmico.

Em 1862, Degas conhece Manet do qual se torna amigo, e pelo qual é introduzido no grupo das impressionistas, mas não pode ser enquadrado entre os impressionistas, como, às vezes, o fazem os críticos de arte. Degas percorre uma trajetória totalmente diversa do grupo, pois ao contrário deles, nunca quis destacar-se totalmente do passado e o seu empenho artístico foi sempre voltado para conciliar o “velho” e o “novo”. O que havia em comum entre ele e o movimento era o desejo de renovar a expressão artística em direção à modernidade.

Nessa época, assim como todos os impressionistas, foi influenciado pela fotografia do pioneiro Nadar. Degas levou o impressionismo de volta ao estúdio, pois não gostava de trabalhar “en plein ar”, preferindo a luz artificial de ambientes internos, que lhe dava maior liberdade e a possibilidade de manipular e modificar os componentes figurativos de sua obra, achando que deveriam ser deixados ao acaso. Quando desejava pintar algum componente pertencente ao mundo exterior, como a caça, as corridas de cavalo ou a natureza, saía do atelier, rascunhava, nos mínimos detalhes, a cena; às vezes, até fotografava, depois retornava ao seu estúdio, onde os esboços eram todos reelaborados.

A fotografia, técnica e arte de produzir imagens visíveis sobre superfícies sensíveis, direta ou indiretamente, pela ação da luz ou outra forma



de energia radiante, aguçada à capacidade criativa do Degas, que buscava traduzir, em suas obras, efeitos fotográficos como os recortes de uma cena captada instantaneamente. Em muitas de suas telas, as figuras encontram-se recortadas, transmitindo a ilusão de que a cena continua além da moldura do quadro, como se o pintor tivesse uma câmara fotográfica na mão e focalizasse apenas algum ponto específico, não se importando com o espaço circundante a esse ponto. Às vezes, observamos, nas margens da tela, pedaços de objetos que não estão presentes em sua totalidade no quadro, mas que fazem parte do cenário virtual inerente a ele.

Degas interessava-se também pelas artes das Letras, tanto que gostava de fazer sonetos. Essa forma fixa da poesia, pouco estimada pelos Românticos, voltou a ser executada e admirada, no final do século XIX, primeiro pelos Parnasianos, que se encarregaram de recordar o rigor das regras, depois por Verlaine e Mallarmé, que conferiram graça e estranheza a essa antiga composição formal. Valéry, discípulo de Mallarmé, faz a seguinte observação:

Nada em literatura, não é mais próprio que o soneto em opor a vontade à veleidade, em fazer sentir a diferença da intenção e dos impulsos com a obra consumada; e, sobretudo, em abrigar o espírito a considerar a essência e a forma com condições iguais entre elas. Eu me explico: ele nos ensina a descobrir que uma forma é fecunda em idéias, paradoxo aparente e princípio profundo de onde a análise matemática tirou alguma parte de seu prodigioso poder. (Valéry:1960, p. 1207)

Degas gostava muito do fator da dificuldade que a arte apresenta em seu processo compositivo. Percebia que o soneto apresentava um grau de dificuldade parecido com o do desenho, em sua confecção, tal como o



concebia. O trabalho o excitava, tanto que se deixou levar pela fantasia do espírito e pela tentação da idéia de ter que dispensar muito trabalho e tempo para fazer um soneto de qualidade, o que lhe rendeu muitos sonetos.

Para Degas, o trabalho do poema em conseguir um texto que satisfizesse as condições bem preciosas consistia-se na busca de aproximações sucessivas, o que ele igualava ao trabalho do desenhista.

Essas aproximações, tanto no soneto, quanto no desenho, seriam responsáveis pelo movimento rítmico da obra, lembrando sempre que as aproximações por semelhanças representariam o tempo, e as por contrastes, o espaço.

Muitos grandes poetas desdenharam ou desprezaram o soneto como forma de expressão poética, mas isso nunca tirou o valor dessa forma antiga e maravilhosa, o que coincide com o pensamento de Valéry, que, ao defender o valor do soneto, utiliza-se de uma citação do artista renascentista Michelângelo:

*Não vem ao excelente artista, alguma idéia
Que um só mármore não basta em conter.*

Como poderia ser prescrito, nos mesmos termos, as relações do soneto com um poeta completo (Valéry:1960, p. 1208).

*Não vem ao excelente poeta, alguma idéia
Que um só soneto não basta em conter.*



Edgar Degas: *Bailarina vestida, em repouso*.
Escultura em bronze; Paris: Museu de Louvre



Edgar Degas: *Bailarina Espanhola*. Escultura em bronze: coleção particular.

Sempre que podia, Degas consultava Mallarmé sobre as dificuldades que tinha em compor seus sonetos; às vezes, falava sobre os conflitos do poema com o poeta. Mallarmé aconselhava que o pintor refletisse, para que pudesse entrar no mundo das palavras, pois, para apoderar-se da substância da poesia, seria necessário submeter-se à meditação.

Os temas dos sonetos de Degas relacionavam-se aos objetos favoritos de seu lápis ou de seu pincel, isto é, às bailarinas, às corridas de cavalos, às impressões da Ópera ou aos campos de corridas. Seus poemas eram peças concisas, que refletiam humor e sátira, através de versos deliciosos, que combinavam, segundo Valéry, torres parnasianas com vivacidades irregulares, uma curta inépcia com sentimento nítido, o bizarro com o raro, transformando-o em um poeta que ousou se utilizar dos recursos de uma linguagem trabalhada para transmitir encantamentos.

A maioria das esculturas de Degas vão ser realizadas, no final de sua carreira, quando o problema nas vistas que surgira aos trinta anos, iria agravar-se, quase deixando-o totalmente cego. Mas suas primeiras esculturas foram feitas quando ainda era jovem e queria testar a tridimensionalidade dessa arte para tentar passá-la para suas pinturas. Ele esculpia, geralmente, bailarinas em cera, que depois foram fundidas em bronze, fazendo parte dos maiores museus do mundo.

Como já foi dito anteriormente, Degas queria extrair da escultura o meio mais eficaz para realizar a síntese entre movimento e espaço, e, para isso, desenvolvera a técnica da *captação* e não da representação.



O conceito de captação de Degas está muito relacionado ao de modulação, desenvolvido por Cézanne e Mallarmé, expandindo-se por toda sua obra, não se atendo apenas à escultura.

Ele desejava captar a essência universal das artes, um lugar abrangente, em que uma obra, ao estar voltada para seu próprio sistema, pudesse evocar outros sistemas, ou seja, lugar em que se processassem as relações homológicas entre as artes. Isso só seria possível, através da modulação da obra, elevando-a à categoria de motivos.

Degas captou o movimento como essência de sua arte, ou seja, o movimento dos traços das cores, das luzes, das palavras, das tensões, do olhar, dos sons, do ouvir. A maior expressão de movimento de Degas veio da pintura, pois fez dessa arte, a tradução de um sincretismo do estudo das outras artes, expressos em movimento, muitas vezes, representado pelo tema da dança.

Em 1871, Degas torna-se frequentador assíduo do Ballé da Ópera, iniciando seu trabalho sobre a dança, cujas bailarinas vão transformar-se em um dos seus temas principais.

Degas não quer surpreender ou impressionar; suas bailarinas são figuras femininas nada exaltadas, nem um pouco românticas, são apenas objetos de escrupuloso, quase obsessivo, estudo de seus movimentos profissionais ou das suas mais íntimas atividades quotidianas.

Suas pinturas sobre as bailarinas parecem trabalhos feitos em seqüência cinematográfica, fascinantes por seus cortes totalmente





Edgar Degas. *Trois Danseuses* - 1873
Paris, Collection Particulière.

inovadores, pelas impaginações descentradas, pelas angulações incomuns. A situação que ele nos mostra é simplesmente o momento estético fixado na tela e sua representação harmônica, fruto de um trabalho intenso, exaustivo, ao que ele se refere, da seguinte maneira:

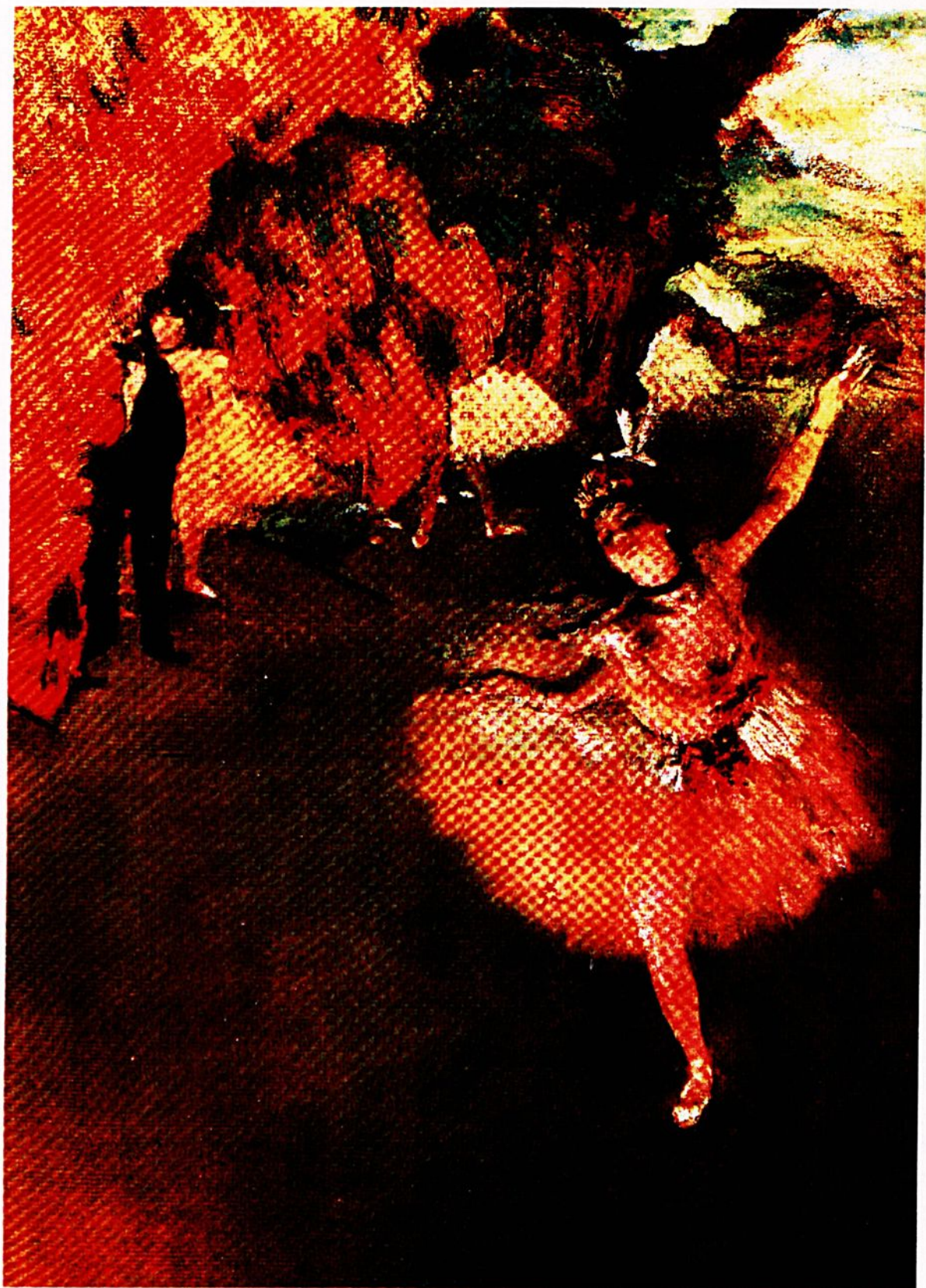
É preciso refazer dez vezes, cem vezes o mesmo sujeito. Nada na arte deve ser casual, nem mesmo o movimento. (Valéry:1960, p. 1205)

A busca pela sensação do movimento em suas obras fez com que o pintor tivesse cuidado em explorar efeitos criados, às vezes, pela luz vinda diretamente de trás de uma figura ou cena (como podemos observar em sua tela *Trois Danseuses*); outras vezes, pela luz que emana da própria figura, como em sua obra *A estrela*.

Em *Trois Danseuses*, a qualidade da luz, penetrando pela janela e cortinas translúcidas, combina-se com a divisão horizontal-vertical da pintura para criar a sensação de espaço cheio do estúdio, apesar de as bailarinas estarem compenetradas em seus exercícios, o que permite uma inferência de solidão, em meio ao movimento.

Entendemos melhor as correspondências expressivas que existem entre forma e conteúdo, quando examinamos mais de perto o caráter do espaço que pode ser configurado pelo elemento luz.

Na tela *Trois Danseuse*, Degas tem como procedimento o efeito claro/escuro. As pequenas áreas escuras podem ser contrapostas com as áreas claras relativamente maiores, mas não basta haver uma área clara se destacando de outras escuras para que o elemento luz se torne expressivo: é



Edgar Degas. *A Estrela* - 1876-1877
Paris (França), Museu d'Orsay.

necessário que todo o movimento visual desdobre-se através de valores claros e escuros.

O movimento passa por todo o fundo do quadro, pelas três figuras das bailarinas, seguindo através da graduação de intensidades, de contrastes menores para maiores, detendo-nos por mais tempo nos detalhes onde os contrastes se intensificam, como nas saias das bailarinas que se encontram viradas para a frente e o cabelo da bailarina para o centro central, fechando, assim, o movimento circular. A profundidade, vista dessa forma, não mais se apresenta tridimensional, pois não percebemos as dimensões de altura e largura: o que vemos é o aspecto do tempo, que o artista formula através de ritmo.

Em *A estrela*, o ritmo se instaura por avanços e recuos, o que sugere uma forma de espaço altamente dinâmico. O contraste se estabelece entre o fundo movimentado, sem muita nitidez, e a figura solitária da bailarina, absorta ao executar sua dança, num espaço vazio. A luz que emana da própria bailarina sugere uma iluminação da essência do ser que vem de dentro para fora, conferindo um certo lirismo à cena, que só é quebrado pelo movimento comum das personagens do fundo do quadro, captadas num instante informal e cotidiano.

O movimento de vibração se dá para frente e para trás. Não seria possível medir, com precisão, a duração do tempo, nesse movimento pulsante, onde o avanço depende do recuo; mas cabe notar que, enquanto as





Edgar Degas. *O ensaio* - 1877
Art Galery, Glasgow.

transições permitem movimentos mais rápidos, o ponto maior de contraste representa uma parada obrigatória, uma pausa.

Nessa pintura de Degas, encontramos dois ritmos interligados, ou seja, o ritmo da própria pulsação, crescente pelo gradual aumento de intensidade dos contrastes entre o espaço cheio, movimentado do fundo e o espaço frontal, solitário e vazio, e o ritmo das seqüências, passando mais ou menos rápidas pelas transições, culminando na figura da bailarina, clímax da composição.

Em *O ensaio*, o enquadramento ainda tradicional cede lugar a uma perspectiva gerada apenas pela vibração da luz. No conjunto da cena, alternam-se estaticidade e dinamismo. A luz parece estar distribuída de uma maneira mais uniforme, gerando poucos contrastes entre claro/escuro, e, embora ela pareça penetrar pelas janelas, sua intensidade é maior do que essa penetração. O contraste maior encontra-se entre a própria composição das ações encenadas. Em primeiro plano, mas descentralizada, uma bailarina senta-se em pose rotineira, enquanto uma camareira faz ajuste na roupa de outra bailarina; no segundo plano, bailarinas dançam graciosamente. Os cortes, tão importantes para o efeito acidental e espontâneo da fotografia que Degas buscava, são enfatizados nessa tela. A escada virtualmente oculta uma das bailarinas, enquanto outra é vista como um par de pernas descendo para se reunir ao ensaio.





Edgar Degas. *Au Théâtre*, 1880 - Pastel
Paris, Collection Particulière.

Esses efeitos podem ser relacionados ao processo metonímico, tão constante na pintura de Degas para compor suas telas, responsáveis pela instauração de indícios da modernidade, em sua obra.

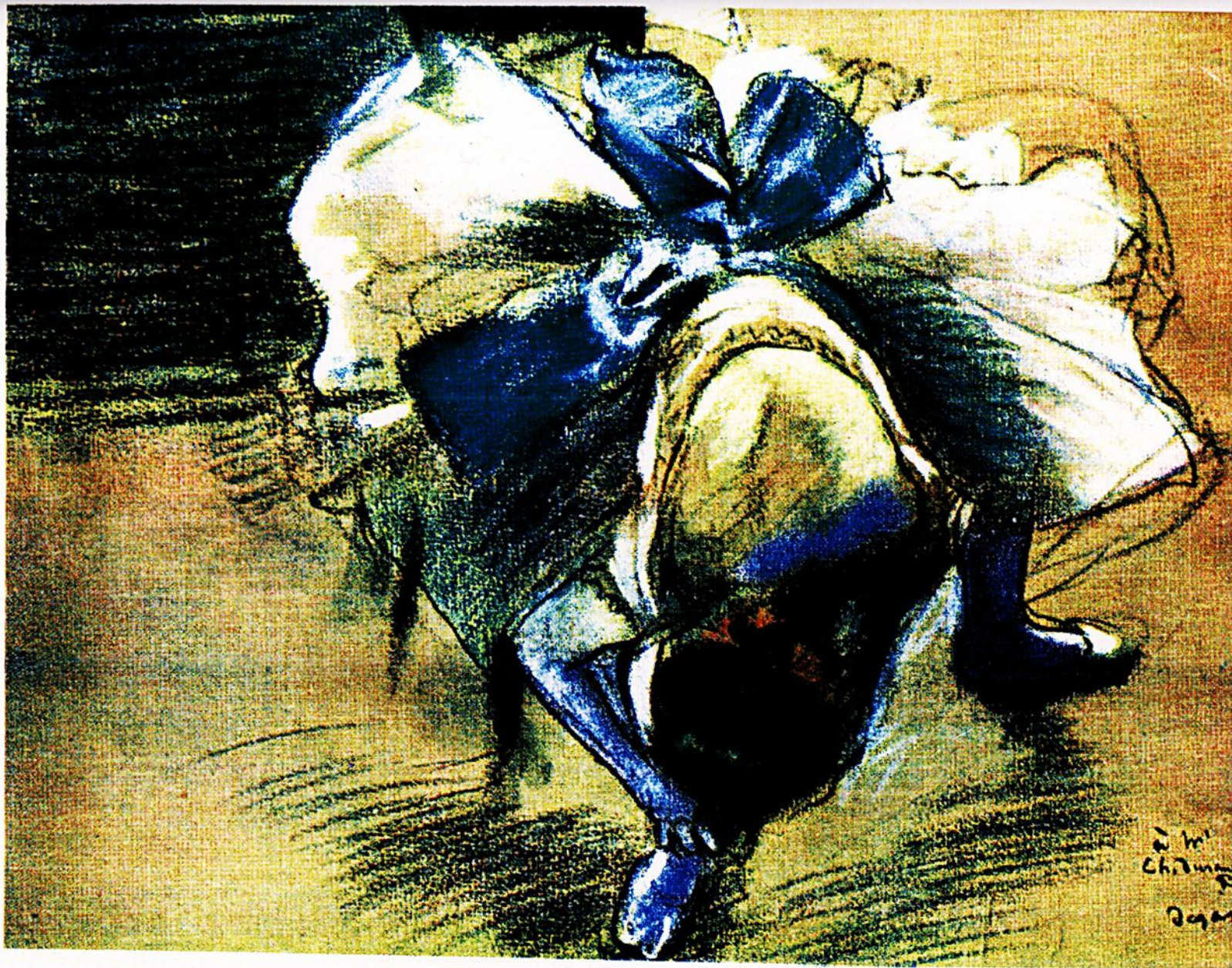
Observa-se também os aspectos clássicos em relação ao tema escolhido, ou seja, o da dança, mas não qualquer dança, e sim o balé, que representa toda a tradição dentro da arte da dança, em contraponto com as cenas compostas por bailarinas em poses deselegantes, quotidianas, que estabelecem, novamente, as marcas da modernidade em sua obra.

Outro elemento importante para imprimir movimento rítmico à pintura é a cor. Esta se caracteriza pela carga de sensualidade que lhe é inerente. Há uma excitação dos sentidos que é própria da cor e que não existe em nenhum outro elemento visual.

Em cada uma das famílias de cor é possível estabelecer uma escala tonal semelhante, entre tons claros e escuros, e uma escala cromática, entre o tom mais intenso e o mais saturado.

Na ordenação tonal, os pólos terminais das escalas atraem nossa atenção em primeiro lugar. Os outros tons presentes – de acordo com a intensidade cromática e seus valores claros e escuros – são vistos como tons intermediários e servem de passagem. Assim se regula o ritmo da cor, ou seja, nas áreas de contrastes, o movimento visual se torna mais lento, podendo servir como pausa, ao passo que, nos valores intermediários, o movimento se torna mais veloz.





Edgar Degas. *Danseuse Assise, Attachant Son Chausson*, 1886
Paris, Collection Particulière.

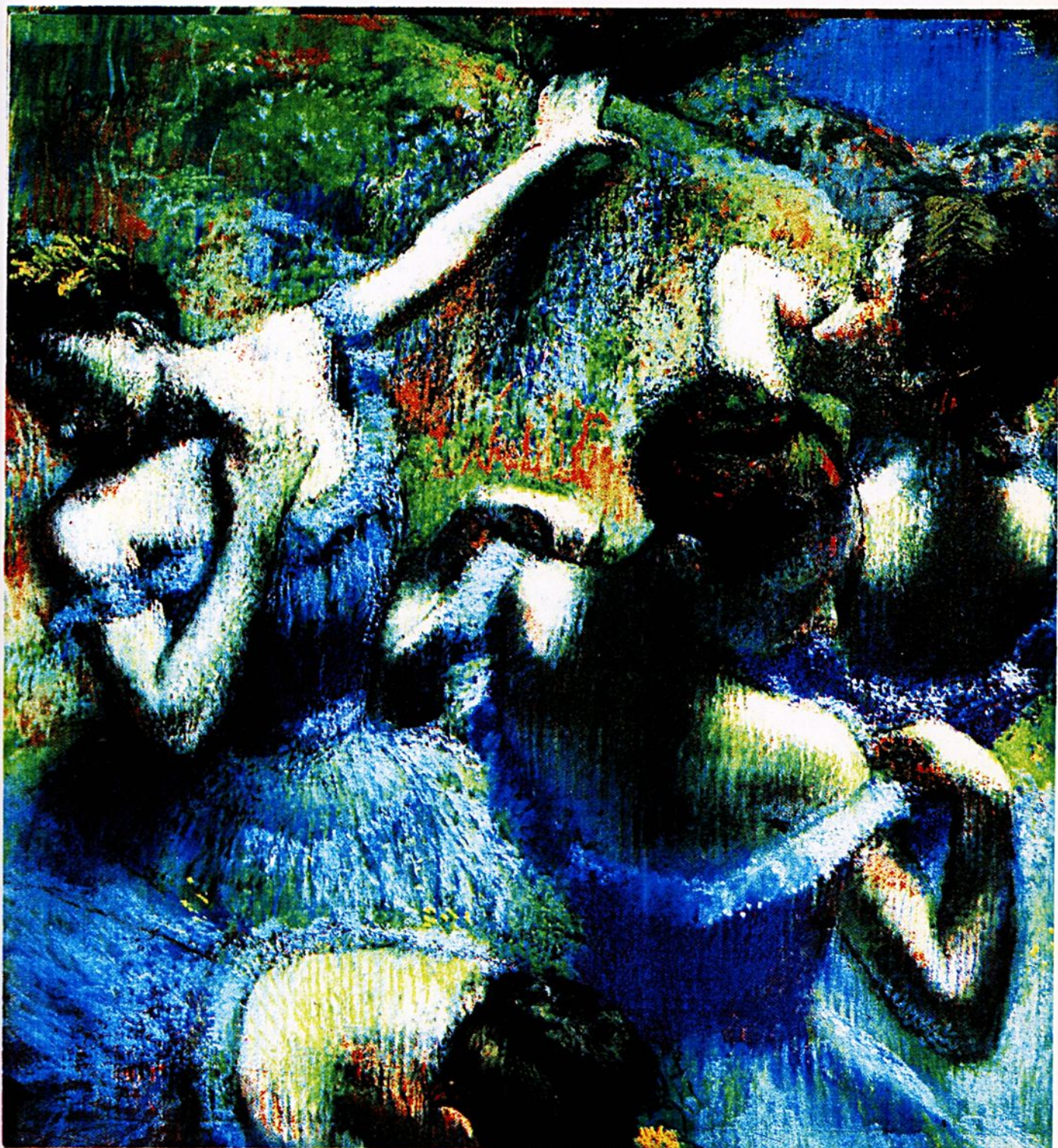


Na obra *Au Théâtre*, de Degas, observamos que existem outras relações colorísticas além das tonalidades. No quadro há escalas tonais em azul, verde e amarelo vivos; no segundo plano, onde se encontram as bailarinas em movimento, interrompidas por um vermelho carmim do balcão do teatro, dando continuidade ao que parece ser um leque da espectadora em tons escuros, que misturam verde com marrom, indo a um tom de verde um pouco mais vivo da mão que segura o leque da espectadora. Há um contraste forte de claro/escuro entre a parte interna do balcão, os cabelos das bailarinas, que são bem escuros, e a claridade que emana de suas saias de tule.

Observamos os movimentos visuais, como que linhas que sobem e descem – lembrando prelúdios musicais –, intercalando pausas nas áreas contrastantes e de cor mais intensa, e novamente começando a fluir. A tonalidade parece ser tão claramente formulada nos andamentos rítmicos, revelando secretas pulsações do espetáculo.

Já verificamos que, através de contrastes, surgem zonas de tensão mais elevada. O espaço parece adensar-se nessas áreas e destacar-se em nossa percepção como figura ativa e dominante, enquanto o meio ambiente, ao redor, torna-se fundo, sendo percebido como espaço mais homogêneo, mais passivo, ligeiramente recuado. Por sua carga energética, as áreas dominantes passam a controlar os intervalos espaciais, atraindo formas mais afastadas, interligando-as.





Edgar Degas. *Bailarinas em Azul* - 1899
Coleção Particular

Um exemplo eloqüente é a tela *Danseuse Assise, Attachant Son Chausson*, de 1886, de Degas. Em poucas linhas, quase nervosas, como que improvisadas, surge um instante mágico captando ação e movimento. Cada traço condensa e gradua um contraste. Em seqüências que crescem, de contrastes e intervalos menores para contrastes mais fortes e intervalos maiores, toda a área da imagem está intimamente ligada por tensões, culminando na cabeça da bailarina, fechando o movimento cíclico, circular, reiniciando-o, novamente.

Em *Bailarinas em azul*, as figuras são grandes, preenchendo a área da tela, de forma bem diferente de seus trabalhos anteriores. Essa proximidade torna difícil decifrar a cena, embora podemos perceber que são bailarinas ajustando suas roupas antes de entrarem no palco. O efeito é levemente irreal, mas intensamente poético.

O movimento imprimido à cena é circular, com um ritmo mais lento, estabelecido por contrastes, tanto da luz no jogo claro/escuro, percebidos entre os cabelos escuros das bailarinas e seus ombros, braços e mãos que se encontram em tons mais claros; das cores que contrastam um tom de fundo esverdeado com um azul vivo das roupas das bailarinas e das formas arredondadas das cabeças das mesmas, que contrastam com as formas quase triangulares de seus ombros e colos, como também da posição de seus braços, com predominância do formato triangular. Esses contrastes funcionam como pausas no movimento rítmico da obra, conferindo-lhe uma maior lentidão.



Edgar Degas. *Cena de Balé* - 1900
Washington (EUA), National Gallery of Art.



A falta de nitidez dos rostos das bailarinas imprime na tela o conceito de modernidade, pois Degas parece conferir ao movimento o fator mais importante no processo de composição de sua obra. A tela enfoca mais o processo construtivo utilizado pelo pintor para compô-la, não se fixando muito no aspecto temático; aliás, o tema parece ser a própria arte em seu construto. Os signos visuais vão se transformando em motivos, conferindo à obra uma poeticidade expressa pelas antíteses de cor, luz e forma, pelos efeitos sinestésicos visuais e táteis implícitos, bem como pela metáfora da arte modulada.

Observa-se, também, o efeito ilusório escultural que o pintor desejava imprimir na cena, através da virtual fundição dos corpos das três bailarinas que estão em pé, proporcionada pelo movimento cíclico, sugerindo a escultura de uma bailarina, explorando, assim, na pintura, o espaço tridimensional da escultura.

Degas atinge sua maturidade como artista inserido num processo de modernidade, com sua obra *Cena de balé*. A tela é a própria expressão do movimento, estabelecido pelas linhas, formas, cores e luzes. A vibração pungente desses elementos compositivos da obra confere um efeito cinematográfico à cena, tornando-a viva. O temático vai sendo lançado para fora do quadro, sendo substituído pelo balé das artes, ou melhor, pelo desenho da Estética em Movimento, produto da genialidade de um artista singular, que soube explorar, através de um trabalho exaustivo de muito

estudo, os caminhos que levam a um ponto, em que se encontra a base universal das artes, onde se processam as relações homológicas entre elas, conferindo-lhes à elevação de alto grau de Modulação.

.....

As obras que apresentamos refletem as várias combinações próprias da natureza inventiva dos artistas e que, dentro de nossos propósitos, estão intimamente atreladas ao motivo inicial, qual seja, o ritmo como elemento inerente e básico a todas elas, gerador das relações homológicas entre elas.

Nesse sentido, o que se tem é uma forma de movimento concêntrico que, ao mesmo tempo, mostra-se ao observador como beleza no seu sentido estético e se questiona enquanto objeto de investigação lógica. Trata-se da arte como fonte do conhecimento, cujas obras chegaram até nós como algo, no mínimo, insólito e singulares e que dentro de todos os seus processos de construção, até mesmo de desconjunção, apresentaram-se completamente verossímeis.

As obras investigadas realizam-se no entrechoque da composição lógica de relações intelectuais, tratando-se de um modo de inventar que, mesmo não se baseando umas nas outras ou em nenhuma outra, já traz uma tensão no que diz respeito à consciência do signo e da arte e, também, a tensão entre natureza e arte.

Os motivos sugeridos por todos os artistas, que fizeram parte desse trabalho, em suas obras, vêm ao encontro de várias manifestações

criativas que revelam uma maneira de pensar a arte de forma sintética e singular e que, através do movimento rítmico, impõem uma espécie de isotopia destendida pelo espaço dimensional, configuradas em poesias, pinturas, esculturas e dança.

Paul Valéry, no seu brilhante ensaio “Degas, Danse e Dessin”, elege a dança e o desenho, entre outras manifestações artísticas, como as formas de arte que surpreendem na comunicação entre as diversas atividades intelectuais e tentou compreendê-las sob a perspectiva do pintor Degas. Para ele, o ritmo era, na verdade, o grande exemplo para que se pensasse na questão da intervenção humana nas coisas do mundo, pois nele se evidenciava o mais profundo sentido do termo movimento e conseqüentemente do termo construção das artes pelo movimento rítmico.

Dada a forma como se desenvolve o texto de Valéry, tornou-se impossível, salvo a opção por uma diluída paráfrase, reconstituí-lo em poucas linhas. A necessidade de uma leitura atenta do ensaio para estudar os domínios das artes é inquestionável, pois toda a concepção de suas idéias conduz a questões presentes na movimentação estética das referidas obras. Entretanto, o texto de Valéry é para permanecer no espírito ou na inteligência do leitor, para que emerja de acordo com as manifestações de elementos de teor associativo de cada um para a tentativa de resgatar a continuidade escondida e intransferível a que ele sabiamente se reporta.

O que é bastante significativo para todos, dentro do que propõe o ensaísta francês em seu texto, consiste em tentarmos depreender de seu

pensamento o que determina ser a dança, a arte do movimento, cujo ritmo se torna uma espécie de abstração universal, utilizada no processo construtivo de Degas, pintor escolhido pela riqueza e pluralidade de vertentes artísticas por ele desenvolvidas, servindo a Valéry como modelo para que pudesse realizar o exercício do pensamento puro e de reflexões como:

Das formas nascidas do movimento, há uma passagem para os movimentos em que se transformam as formas com a ajuda de uma simples variação na duração. Se a gota de chuva aparece como uma linha, mil vibrações, como um som contínuo, os acidentes desse papel, como um plano liso e se a duração da impressão foi empregada sozinha, uma forma estável pode ser substituída por uma rapidez conveniente na transformação periódica de uma coisa (ou elemento) bem escolhida. Os geômetras poderão introduzir o tempo, a velocidade no estudo das formas da mesma maneira como poderão desviá-las dos movimentos; e as linguagens farão com que um quebra-mar se alongue, com que uma montanha cresça, com que uma estátua se erga. (Valéry:1999, p. 141)

A seqüência dessa idéia conduz nosso pensamento a várias tentativas de se teorizar o que se desenvolve nos procedimentos artísticos, que levou tanto o formalista russo Victor Chklovski a denominar de “arte como procedimento”, em que vai analisar a imagem como princípio determinante no ato de singularização do conhecido, como o também formalista russo O. Brik eleger o ritmo como principal elemento no processo construtivo dos versos e de outras artes, fechando com essa arguta reflexão de Valéry:

A maioria dos desesperos de artistas baseia-se na dificuldade ou na impossibilidade de restituir através dos meios de sua arte como imagem que parece descolorir-se uma frase, em uma tela ou em uma pauta. (Valéry:1999, p. 159)

Bibliografia

1. Fontes Primárias

BRIK, O. "Ritmo e Sintaxe", in *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza R. Filipouski, Maria Aparecida Pereiro, Regine L. Ziberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973. 279p.

VALÉRY, P. *A Alma e a Dança*, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. "Degas, Dance et Dessin", in *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1960. 1726p.

_____. *Variedades*, Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. 212p.

2. Fontes Secundárias

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1973. 817p.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. 237p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. port. de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709p.

BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1991. 230 p.

BEDIER, J. HAZARD, P. "Les grands contemporains", In: - *Litterature Française*. Paris: Larousse, 1949. 412p.

- BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 170p.
- BOURJEA, S. *Mallarmé/Valéry: Poétiques*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1999. 360p.
- CASTEX, P. G. *Manuel des études littéraires françaises: XX siècle*. Paris: Hachette, 1949. 312p.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- CORTÁZAR, Júlio. "Para uma Poética", In: *Valise de Cronótipo*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CURTIUS, E. R. *Marcel Proust y Paul Valéry*. Buenos Aires: Losada, 1941. 190p.
- FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GONÇALVES, A. *Transição e Permanência*. São Paulo: Iluminuras, 1989. 183 p.
- _____. *Laokoom Revisitado*. São Paulo: EDUSP, 1994. 334p.
- _____. *Literatura e Sociedade*. "Relações Homológicas entre Literatura e Artes Plásticas", V. 2, 1997, pp. 56-68.



_____. "Stéphane Mallarmé, Paul Valéry: une pensée abstraite", in *Mallarmé/Valéry: Poétiques*. Montpellier: Université Paul Valéry: 1999. 360 p.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do Texto Artístico*. Trad. port. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LOUIS, MURRAY. *Dentro Da Dança*. Trad. port. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 179p.

MALLARMÉ, Stéphane. *Variations sur un sujet, oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mordon et G. Jean Aubry. Paris: Gallimard, 1945.

MANNERING, D. *Degas*. Trad. Liza Meller. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. 79p.

MAUROIS, A. *Introdução ao método de Paul Valéry*. Tradução de Fábio Lucas. Campinas: Fontes, 1990. 53p.

MELO NETO, João Cabral. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. 207p.

MÉNIL, D. *Histoire de la Danse*. Paris: Hachette, 1957.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1989. 358p.

_____. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1987. 187p.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. port. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

READ, H. *História da Pintura Moderna*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1974. 405p.

ROUSSEAUX, A. *Littérature du vingtième siècle*. Paris: Albin Michel, 1958.

SACHS, K. *História Universal da Dança*. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

3. Outras Fontes

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 405p.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. 23p.

_____ *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977. 170p.

_____ *Le degré zéro de l'écriture suivi de éléments de sémiologie*. Paris: Gonthier. s.d.

_____ *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencine. São Paulo: Cultrix, 1971.

DERRIDA, J. *L'écriture et la différence*. Paris: Editions du seuil, 1967. 320p.

EIKHENBAUM, B. M. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza R. Filipouski, Maria Aparecida Pereiro, Regina L. Zibermann, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973 279 p.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. 162p.

INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puça, João F. Barrento. Lisboa: Fundação Clouste Gulbenkian, 1973. 444p.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo V. Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. 479p.

MUKAROVSKY, J. *Escritos de estética y semióticas del arte*. Barcelona: Gustavo Gill, 1977.

SARRAUTE, N. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1956.

TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1971. 122p.

4. Sites Consultados

www.cciencia.ufrj.br/publicações/artigos/arsantanna

www.isadoraduncan.com.br

www.edgardegas.com.br

www.camilleclaudel.com.br

www.joaocabraldemeloneto.com.br

www.artes.lisboa/publicações/artigos/r.ferreira

Ilustração da Capa: Detalhe de *No Palco*, 1887 de Edgar Degas. Chicago: Instituto de Arte.

PIÈCES SUR L'ART

DEGAS DANSE DESSIN

À la comtesse de Bébague.

DEGAS

COMME il arrive qu'un lecteur à demi distrait crayonne aux marges d'un ouvrage et produise, au gré de l'absence et de la pointe, de petits êtres ou de vagues ramures, en regard des masses lisibles, ainsi ferai-je, selon le caprice de l'esprit, aux environs de ces quelques études d'Edgar Degas*.

J'accompagnerai ces images d'un peu de texte que l'on puisse ne pas lire, ou ne pas lire d'un trait, et qui n'ait avec ces dessins que les plus lâches liaisons et les rapports les moins étroits.

Ceci ne sera donc qu'une manière de monologue, où reviendront comme ils voudront mes souvenirs et les diverses idées que je me suis faites d'un personnage singulier, grand et sévère artiste, essentiellement volontaire, d'intelligence rare, vive, fine, inquiète; qui cachait sous l'absolu des opinions et la rigueur des jugements, je ne sais quel doute de soi-même et quel désespoir de se satisfaire, sentiments très amers et très nobles que développaient en lui sa connaissance exquise des maîtres, sa convoitise des secrets qu'il leur prêtait, la présence perpétuelle à son esprit de leurs perfections contradictoires. Il ne voyait dans l'art que problèmes d'une certaine mathématique plus subtile que l'autre, que nul n'a su rendre explicite, et dont fort peu de gens peuvent soupçonner l'existence. Il parlait volontiers d'*art savant*; il disait qu'un tableau est le résultat d'une *série d'opéra-*

* Le premier tirage de cet ouvrage contenait des gravures d'après les compositions de Degas.



tions... Cependant qu'au regard naïf, les œuvres semblent naître de l'heureuse rencontre d'un sujet et d'un talent, un artiste de cette espèce profonde, plus profond peut-être qu'il n'est sage de l'être, diffère la jouissance, crée la difficulté, craint les plus courts chemins.

Degas refusait la *facilité* comme il refusait tout ce qui n'était point l'unique objet de ses pensées. Il ne savait souhaiter que de s'approuver, c'est-à-dire de contenter le plus difficile, le plus dur et incorruptible des juges. Personne n'a plus positivement que lui méprisé les honneurs, les avantages, la fortune, et cette gloire que l'écrivain peut dispenser si aisément à l'artiste avec une généreuse légèreté. Il se moquait âprement de ceux qui placent à la discrétion de l'opinion, des pouvoirs constitués, ou des intérêts du commerce, le destin de leur œuvre. Comme le vrai croyant n'a affaire qu'à Dieu, au regard duquel il n'est de subterfuges, d'escamotages, de combinaisons, de collusions, d'attitudes ni d'apparences qui comptent, ainsi demeura-t-il intact et invariable, uniquement soumis à l'idée absolue qu'il avait de son art. Il ne voulait point d'autre chose que ce qu'il trouvait de plus ardu à obtenir de soi-même.

Je reviendrai sur tout ceci, sans doute... Après tout, je ne sais trop ce que je dirai tout à l'heure. Il est possible que je m'égare un peu, à propos de *Degas*, vers la *Danse*, et vers le *Dessin*. Il ne s'agit point de biographie dans les règles; je ne pense pas trop de bien des biographies, ce qui prouve seulement que je ne suis pas fait pour en faire. Après tout, la vie de quelqu'un n'est qu'une suite de hasards, et de *réponses* plus ou moins exactes à ces événements quelconques...

D'ailleurs, ce qui m'importe dans un homme, ce ne sont point les *accidents*, et ni sa naissance, ni ses amours, ni ses misères, ni presque rien de ce qui est observable, ne peut me servir. Je n'y trouve pas la moindre clarté *réelle* sur ce qui lui donne son prix et le distingue profondément de tout autre et de moi. Je ne dis pas que je ne sois assez souvent curieux de ces détails qui ne nous apprennent rien de solide; *ce qui m'intéresse n'est pas toujours ce qui m'importe*, et tout le monde en est là. Mais il faut prendre garde à l'*amusant*.

Bien des traits de Degas que je rapporte ici ne sont point de mon souvenir. Je les dois à Ernest Rouart, qui

depuis l'enfance l'a familièrement connu, a grandi dans l'admiration et la crainte révérentielle de ce maître fantasque, a été nourri de ses aphorismes et de ses préceptes, et a exécuté sur ses injonctions impérieuses diverses expériences de peinture ou de gravure dont je donnerai textuellement le récit plein d'humour et de précision qu'il m'a fait l'amitié de rédiger pour moi.

Enfin, point d'esthétique; point de *critique*, ou le moins du monde.

Degas, tendre pour peu de choses, ne s'adoucissait guère à l'égard de la critique et des *théories*. Il disait, volontiers, — et sur le tard le rabâchait, — que les Muses jamais ne discutent entre elles. Elles travaillent tout le jour, bien séparées. Le soir venu et la tâche accomplie, s'étant retrouvées, elles dansent : *elles ne parlent pas*.

Il était cependant grand disputeur lui-même et raisonneur terrible, particulièrement excitable par la politique et par le dessin. Il ne cédait jamais, arrivait promptement aux éclats de la voix, jetait les mots les plus durs, rompait net. Alceste, près de lui, eût fait figure d'homme faible et facile.

Mais, à cause du sang napolitain qui était en lui et le faisait si tôt monter au ton le plus aigu, on pouvait douter quelquefois s'il n'aimait pas d'être intraitable et connu généralement pour tel.

Il avait aussi des heures charmantes.

J'ai connu Degas chez Monsieur Henri Rouart, vers quatre-vingt-treize ou quatre-vingt-quatorze, introduit dans la maison par l'un de ses fils, et bientôt l'ami des trois autres.

Cet hôtel de la rue de Lisbonne n'était, depuis le seuil jusqu'à la chambre la plus haute, que peintures exquisement choisies. Le concierge lui-même, gagné à la passion de l'art, avait couvert les murs de sa loge de toiles parfois bonnes qu'il achetait à la salle des ventes où il fréquentait aussi studieusement que d'autres serviteurs font le champ de courses. Quand il avait eu la main très heureuse, son maître lui rachetait le tableau, qui passait promptement de la loge aux salons.

J'admirais, je vénérâis en Monsieur Rouart la plénitude d'une carrière dans laquelle presque toutes les vertus du caractère et de l'esprit se trouvaient composées. Ni

l'ambition, ni l'envie, ni la soif de paraître ne l'ont tourmenté. Il n'aimait que les vraies valeurs qu'il pouvait apprécier dans plus d'un domaine. Le même homme qui fut des premiers amateurs de son temps, qui goûta, qui acquit prématurément les ouvrages des Millet, des Corot, des Daumier, des Manet, — et du Greco, devait sa fortune à ses constructions de mécanique, à ses inventions qu'il menait de la théorie pure à la technique, et de la technique à l'état industriel. La reconnaissance et l'affection que je garde à Monsieur Rouart ne doivent point parler ici. Je dirai seulement que je le place parmi les hommes qui ont fait impression sur mon esprit. Ses recherches de métallurgiste, de mécanicien et de créateur de machines thermiques s'accommodaient en lui avec une ardente passion pour la peinture; il s'y connaissait en artiste, et même la pratiquait en vrai peintre. Mais sa modestie a fait que son œuvre personnelle, curieusement précise, est demeurée presque inconnue et le bien de ses seuls enfants.

J'aime que le même homme puisse mener différents travaux et se proposer des difficultés de plus d'une sorte. Parfois, quelque problème défiant ses souvenirs mathématiques, Monsieur Rouart recourait à des camarades d'antan qui n'avaient cessé, depuis Polytechnique, de cultiver et d'approfondir l'analyse. Il consultait Laguerre, grand géomètre, l'un des fondateurs de la théorie des imaginaires et l'inventeur d'une singulière définition de la distance. Il lui soumettait quelque équation différentielle à intégrer. Mais, s'agit-il de peinture, c'est avec Degas qu'il en discutait. Il adorait et admirait Degas.

Ils avaient été camarades de collège, au lycée Louis-le-Grand, s'étaient perdus de vue pendant des années et retrouvés par un étonnant concours de circonstances. Degas racontait volontiers le détail de cette reconnaissance. En 1870, Paris investi, tandis que Monsieur Rouart, s'employant doublement à sa défense, commandait une batterie du corps de place, en tant qu'ancien élève de Metz, et fabriquait des canons, en tant que métallurgiste, Degas s'était fort simplement engagé dans l'infanterie. Envoyé à Vincennes pour un exercice de tir, il s'aperçut que son œil droit ne voyait pas la cible. On constata que cet œil était à peu près perdu, ce qu'il attribuait, (je tiens tout ceci de sa bouche), à l'humidité d'une chambre sous

les toits, où il avait longtemps couché. Fantassin inutile, on le *verse* dans l'artillerie. Il retrouve dans son capitaine son condisciple Henri Rouart. Ils ne se quittent plus.

Tous les vendredis, Degas, fidèle, étincelant, insupportable, anime le dîner chez Monsieur Rouart. Il répand l'esprit, la terreur, la gaieté. Il perçoit, il mime, il prodigue les boutades, les apologues, les maximes, les blagues, tous les traits de l'injustice la plus intelligente, du goût le plus sûr, de la passion la plus étroite, et d'ailleurs la plus lucide. Il abîme les gens de lettres, l'Institut, les faux ermites, les artistes qui *arrivent*; cite Saint-Simon, Proudhon, Racine, et les sentences bizarres de Monsieur Ingres... Je crois l'entendre. Son hôte, qui l'adorait, l'écoutait avec une indulgence admirative, cependant que d'autres convives, jeunes gens, vieux généraux, dames muettes, jouissaient diversement des exercices d'ironie, d'esthétique ou de violence du merveilleux faiseur de *mots*.

J'observais avec intérêt le contraste de ces deux types d'homme de grande valeur. Je m'étonne parfois que la littérature ait si rarement exploité la différence des intellects, les concordances et les discordances qui apparaissent, à égalité de puissance et d'activité de l'esprit, entre les individus.

J'ai donc connu Degas à la table de Monsieur Rouart. Je m'étais fait de lui une idée que j'avais formée de quelques-unes de ses œuvres que j'avais vues, et de quelques-uns de ses *mots* que l'on colportait. Je trouve toujours un grand intérêt à comparer une chose ou un homme avec l'idée que je m'en faisais avant que je les visse. Si cette idée était précise, sa confrontation avec l'objet même peut nous enseigner quelque chose.

De telles comparaisons nous donnent une certaine mesure de notre faculté d'imaginer à partir de données incomplètes. Elles nous remontrent aussi toute la vanité des biographies en particulier, et de l'histoire en général. Il est vrai, toutefois, qu'une chose est plus instructive encore : c'est l'étonnante *inexactitude probable* de l'observation immédiate, le faux qui est l'œuvre de nos yeux. *Observer*, c'est, pour la plus grande part, imaginer ce que l'on s'attend à voir. Il y a quelques années, une personne que je connais, et qui est d'ailleurs assez connue, s'étant

rendue à Berlin pour y donner une conférence, fut dépeinte par quantité de journaux qui s'accordèrent à lui trouver les yeux noirs. Elle les a fort clairs. Mais elle est originaire du Midi de la France; les journalistes le savaient, et ils virent en conséquence.

Je m'étais fait de Degas l'idée d'un personnage réduit à la rigueur d'un dur dessin, un spartiate, un stoïcien, un janséniste artiste. Une sorte de brutalité d'origine intellectuelle en était le trait essentiel. J'avais écrit peu de temps auparavant la « Soirée avec Monsieur Teste », et ce petit essai d'un portrait imaginaire, quoique fait de remarques et de relations vérifiables, aussi précises que possible, n'est pas sans avoir été plus ou moins influencé, (comme l'on dit), par un certain Degas que je me figurais. La conception de divers monstres d'intelligence et de conscience de soi-même me hantait assez souvent à cette époque. Les choses vagues m'irritaient, et je m'étonnais que dans aucun ordre, personne, peut-être, ne consentit à pousser ses pensées jusqu'au bout...

Dans ma préfiguration de Degas, tout n'était pas fantastique. Comme j'aurais pu le prévoir, l'homme était plus complexe que je ne m'attendais qu'il fût.

Il se montra aimable avec moi, comme l'on est avec qui n'existe guère. Je ne valais pas un coup de foudre. Je compris cependant que les jeunes gens de lettres de ce temps-là ne lui inspiraient aucun amour : il n'aimait singulièrement pas Gide, qu'il avait rencontré sous le même toit.

Il était bien mieux disposé pour les jeunes peintres. Ce n'est pas qu'il se défendit d'abimer sans pitié leurs toiles et leurs thèses, mais il mettait dans ces exécutions une sorte de tendresse qui se mêlait bizarrement à la férocité de son ironie. Il allait à leurs expositions; il observait le moindre indice de talent; l'auteur se trouvant à portée, il faisait compliment, il donnait un conseil.

Réflexion :

L'histoire des Lettres et celle des Arts sont aussi niaises que l'Histoire Générale. Cette niaiserie consiste dans une étrange absence de curiosité de la part des

auteurs. On les dirait privés de la faculté de poser des questions, même les plus simples. On s'interroge peu, par exemple, sur la nature et l'importance des relations qu'entretiennent à telle époque les *jeunes* avec les *vieux*. L'admiration, l'envie, l'incompréhension, les rencontres; les préceptes et procédés transmis, dédaignés; les jugements réciproques; les négations qui se répondent, les mépris, les retours... Tout ceci, qui *serait* un des plus vivants aspects de la *Comédie de l'Intellect*, vaudrait bien qu'on ne le passât point sous silence. Il n'est dit dans aucune *Histoire de la Littérature* que certains *secrets* de l'art des vers se sont transmis depuis la fin du *xvi^e* siècle jusqu'à la fin du *xix^e*, et qu'il est aisé de discerner, entre les poètes de cette période, ceux qui ont suivi de ceux qui ont ignoré ces enseignements. Et quoi de plus intéressant que les opinions réciproques dont je parlais ?

Peu de temps avant sa mort, Claude Monet m'a raconté qu'ayant, au début de sa carrière, exposé quelques toiles chez un marchand de la rue Laffitte, cet homme vit un jour s'arrêter devant sa vitrine un personnage et sa compagne, tous deux d'allure digne, et bourgeoise presque à la majesté. Le monsieur, devant les Monet, ne put se tenir; il entra, il fit une scène; il ne concevait pas que l'on pût exposer de telles horreurs... « Je l'ai bien reconnu », ajouta le marchand quand il revit Monet et lui fit ce rapport. « Qui était-ce ? » demanda Monet. « Daumier... », dit le marchand. A quelque temps de là, les mêmes œuvres étant dans la même vitrine, et Monet, cette fois, présent, un inconnu s'arrête à son tour, regarde longuement, cligne des yeux, pousse la porte et entre. « Quelle jolie peinture, dit-il, qui donc a fait cela ? » Le marchand présente l'auteur. « Ah, Monsieur, quel talent... », etc. Monet se confond en remerciements. Il veut savoir le nom de son admirateur. « Je suis Decamps », dit l'autre, avant de s'éloigner.

DE LA DANSE

Pourquoi ne pas parler un peu de la Danse, à propos du peintre des Danseuses ?

Je voudrais m'en faire une idée assez nette, et m'y prendrai comme je pourrai, devant tout le monde.

La Danse est un art des mouvements humains, de ceux qui peuvent être *volontaires*.

La plupart de nos mouvements volontaires ont une action extérieure pour fin : il s'agit d'atteindre un lieu ou un objet, ou de modifier quelque perception ou sensation en un point déterminé. Saint Thomas disait fort bien : « *Primum in causando, ultimum est in causato.* »

Le but rejoint, l'affaire terminée, notre mouvement qui était, en quelque sorte, *inscrit* dans la relation de notre corps avec l'objet et avec notre intention, cesse. Sa détermination contenait son extermination; on ne pouvait ni le concevoir, ni l'exécuter, sans la présence et le concours de l'idée d'un événement qui en fût le terme.

Ce genre de mouvements s'effectue toujours selon une loi d'économie de forces, qui peut être compliquée de diverses conditions, mais qui ne peut pas ne pas régir notre dépense. On ne peut même imaginer d'action extérieure *finie*, qu'un certain minimum ne s'impose à l'esprit. Si je pense à me rendre de l'Étoile au Musée, je ne penserai jamais que je puis *aussi* accomplir mon dessein en passant par le Panthéon.

Mais il est d'autres mouvements dont aucun objet localisé n'excite, ni ne détermine, ni puisse causer et conclure l'évolution. Pas de *chose* qui, rejointe, amène la résolution de ces actes. Ils ne cessent que par quelque intervention étrangère à leur cause, à leur figure, à leur espèce; et au lieu d'être assujettis à des conditions d'économie, il semble, au contraire, qu'ils aient la dissipation même pour objet.

Les bonds, par exemple, et les gambades d'un enfant, ou d'un chien, la *marche pour la marche*, la *nage pour la nage*, sont des activités qui n'ont pour fin que de modifier notre sentiment d'énergie, de créer un certain état de ce sentiment.

Les actes de cette classe peuvent et doivent se multiplier, jusqu'à ce qu'une circonstance tout autre qu'une modification extérieure, qu'ils auraient produite, intervienne. Cette circonstance sera *quelconque* par rapport à eux : *fatigue*, par exemple, ou *convention*.

Ces mouvements, qui ont en eux-mêmes leur fin, et pour fin de créer un *état*, naissent du besoin d'être accom-

plis ou d'une occasion qui les excite, mais ces impulsions ne leur assignent aucune direction dans l'espace. Ils peuvent être désordonnés. L'animal, las de l'immobilité imposée, s'évade, s'ébroue, fuyant une sensation et non une chose; *il se répand* en galop et en déportements. Un homme, en qui la joie, ou la colère, ou l'inquiétude de l'âme, ou la brusque effervescence des idées, dégage une énergie qu'aucun acte précis ne peut absorber et puisse tarir dans sa cause, se lève, part, marche à grands pas pressés, obéit, dans l'espace qu'il parcourt sans le voir, à l'aiguillon de cette puissance surabondante...

Mais il existe une forme remarquable de cette dépense de nos forces : elle consiste à ordonner ou à organiser nos mouvements de dissipation.

Nous avons dit que, dans ce genre de mouvements, l'Espace n'était que le lieu des actes : *il ne contient pas leur objet*. C'est le Temps, à présent, qui joue le grand rôle...

Ce Temps-là est le temps organique tel qu'il se retrouve dans le régime de toutes les fonctions alternatives fondamentales de la vie. Chacune d'elles s'effectue par un cycle d'actes musculaires qui se reproduit, comme si la conclusion ou l'achèvement de chacun d'eux engendrait l'impulsion du suivant. Sur ce modèle, nos membres peuvent exécuter une suite de *figures* qui s'enchaînent les unes aux autres, et dont la fréquence produit une sorte d'ivresse qui va de la langueur au délire, d'une sorte d'abandon hypnotique à une sorte de fureur. L'état de *danse* est créé. Une analyse plus subtile y verrait sans doute un phénomène neuro-musculaire analogue à la *résonance*, qui tient en physique une place si importante; mais je ne sache pas que cette analyse ait été faite...

L'Univers de la Danse et l'Univers de la Musique ont des relations intimes senties de tous, mais dont personne n'a saisi jusqu'ici le mécanisme, ni montré la *nécessité*.

Rien n'est plus mystérieux que cette perception si simple à énoncer : *l'égalité de durée*, ou d'intervalles de *temps*. Comment pouvons-nous estimer que des bruits se succèdent à intervalles *égaux*, frapper des coups également distants ? Et que signifie même cette *égalité* affirmée par notre sens ?

Or, la Danse engendre toute une plastique : le plaisir de danser dégage autour de soi le plaisir de voir danser.

Des mêmes membres composant, décomposant et recomposant leurs figures, ou de mouvements se répondant à intervalles égaux ou harmoniques, se forme un *ornement de la durée*, comme de la répétition de motifs dans l'espace, ou bien de leurs symétries, se forme l'*ornement de l'étendue*.

Ces deux modes, parfois, se changent l'un dans l'autre. On voit, dans les ballets, des instants d'immobilisation de l'ensemble, pendant lesquels le groupement des exécutants propose aux regards une décoration fixée, mais non durable, un système de corps vivants arrêtés net dans leurs attitudes et qui donne une image singulière d'instabilité. Les sujets sont comme saisis dans des poses fort éloignées de celles dans lesquelles la mécanique et les forces humaines permettent de se maintenir... de songer à autre chose.

Il en résulte cette merveilleuse impression : Que dans l'Univers de la Danse, le repos n'a pas de place; l'immobilité est chose contrainte et forcée, état de passage et presque de violence, cependant que les bonds, les pas comptés, les pointes, l'entrechat ou les rotations vertigineuses, sont des matières toutes naturelles d'être et de faire. Mais dans l'Univers ordinaire et commun, les actes ne sont que transitions, et toute l'énergie que nous y mettons quelquefois ne s'emploie qu'à épuiser quelque tâche, sans reprise et sans régénération d'elle-même, par le ressort d'un corps *surexcité*.

Ainsi ce qui est *probable* dans l'un de ces Univers est dans l'autre un *hasard* des plus rares.

Ces remarques sont assez fertiles en analogies.

Un état qui ne peut se prolonger, qui nous met *hors* ou *loin* de nous-mêmes, et dans lequel l'*instable* pourtant nous soutient, tandis que le *stable* n'y figure que par accident, nous donne l'idée d'une autre existence toute capable des moments les plus rares de la nôtre, toute composée des *valeurs-limites* de nos facultés. Je songe à ce qu'on nomme vulgairement : *inspiration*...

Quoi de plus improbable qu'un discours qui séduise, émerveille l'esprit à chaque admission des images et des idées qu'il éveille, cependant que la suite des signes sonores et des articulations qui le produisent à l'ouïe, s'impose, impose, supporte et prolonge la valeur émotive du Langage ?

Mallarmé dit que la danseuse n'est pas une femme qui danse, car ce n'est point une femme, et elle ne danse pas.

Cette remarque profonde n'est pas seulement profonde : elle est vraie; et elle n'est pas seulement vraie, c'est-à-dire se fortifiant toujours plus à la réflexion, mais encore elle est vérifiable, et je l'ai vue vérifiée.

La plus libre, la plus souple, la plus voluptueuse des danses possibles m'apparut sur un écran où l'on montrait de grandes Méduses : ce n'étaient point des femmes et elles ne dansaient pas.

Point des femmes, mais des êtres d'une substance incomparable, translucide et sensible, chairs de verre follement irritables, dômes de soie flottante, couronnes hyalines, longues lanières vives toutes courues d'ondes rapides, franges et fronces qu'elles plissent, déplissent; cependant qu'elles se retournent, se déforment, s'envolent, aussi fluides que le fluide massif qui les presse, les épouse, les soutient de toutes parts, leur fait place à la moindre inflexion et les remplace dans leur forme. Là, dans la plénitude incompressible de l'eau qui semble ne leur opposer aucune résistance, ces créatures disposent de l'idéal de la mobilité, y détendent, y ramassent leur rayonnante symétrie. Point de sol, point de solides pour ces danseuses absolues; point de planches; mais un milieu où l'on s'appuie par tous les points qui cèdent vers où l'on veut. Point de solides, non plus, dans leur corps de cristal élastique, point d'os, point d'articulations, de liaisons invariables, de segments que l'on puisse compter...

Jamais danseuse humaine, femme échauffée, ivre de mouvement, du poison de ses forces excédées, de la présence ardente de regards chargés de désir, n'exprima l'offrande impérieuse du sexe, l'appel mimique du besoin de prostitution, comme cette grande Méduse, qui, par saccades ondulatoires de son flot de jupes festonnées, qu'elle trousse et retrousse avec une étrange et impudique insistance, se transforme en songe d'Eros; et tout à coup, rejetant tous ses falbalas vibratiles, ses robes de lèvres découpées, se renverse et s'expose, furieusement ouverte.

Mais aussitôt elle se reprend, frémit et se propage dans son espace, et monte en montgolfière à la région lumineuse interdite où règnent l'astre et l'air mortel.



37, RUE VICTOR-MASSÉ

Degas plaisait et déplaisait. Il avait et affectait le plus mauvais caractère du monde, avec des jours charmants qu'on ne savait prévoir. Il amusait alors; il séduisait par un mélange de blague, de farce et de familiarité, où il entraînait du rapin des ateliers de jadis, et je ne sais quel ingrédient venu de Naples.

Il m'arrivait de sonner à sa porte assez anxieux de l'accueil. Il ouvrait avec défiance. Il me reconnaissait. C'était un bon jour. Il m'admettait dans une pièce longue, sous les toits, à large baie vitrée, (de vitres peu lavées), où la lumière et la poussière étaient heureuses. Là s'entassaient le tub, la baignoire de zinc terne, les peignoirs sans fraîcheur, la danseuse de cire au tutu de vraie gaze, dans sa cage de verre, et les chevalets chargés de créatures du fusain, camuses, torses, le peigne au poing, autour de leur épaisse chevelure roidie par l'autre main. Le long du vitrage vaguement frotté de soleil, une tablette étroite courait, tout encombrée de boîtes, de flacons, de crayons, de bouts de pastel, de pointes, et de ces choses sans nom qui peuvent toujours rendre service...

Il m'arrive parfois de penser que le travail de l'artiste est un travail de type très ancien; l'artiste lui-même, une survivance, un ouvrier ou un artisan d'une espèce en voie de disparition, qui fabrique en chambre, use de procédés tout personnels et tout empiriques, vit dans le désordre et l'intimité de ses outils, voit ce qu'il veut et non ce qui l'entoure, utilise des pots cassés, des ferrailles domestiques, des objets condamnés... Peut-être cet état change-t-il, et verrons-nous s'opposer à l'aspect de cet outillage de fortune et de l'être singulier qui s'en accommode, le tableau du laboratoire pictural d'un homme rigoureusement vêtu de blanc, ganté de gomme, obéissant à un horaire tout précis, pourvus d'appareils et d'instruments strictement spécialisés : chacun ayant sa place et son occasion exacte d'emploi?... Jusqu'ici, le hasard n'est pas encore éliminé des actes; le mystère, des procédés; l'ivresse, des horaires; mais je ne réponds de rien.

Cet atelier sans faste occupait le troisième étage de la maison que Degas habitait, quand je l'ai connu, rue Victor-Massé. Au premier étage, il avait accroché son Musée, composé de quelques tableaux qu'il avait acquis de ses deniers ou par échanges. Au second, son appartement. Il avait pendu aux murs les œuvres qu'il préférait, de lui-même ou d'autrui : un grand et très beau Corot, des crayons d'Ingres, et une certaine étude de danseuse qui excitait chaque fois mon envie. Il l'avait non tant dessinée que véritablement construite et articulée en pantin : un bras et une jambe coudés net, le corps raide, une volonté implacable dans le dessin, quelques rehauts de rouge par-ci par-là. Je songeais, en la regardant, à un dessin d'Holbein qui est à Bâle, et qui représente une *main*. Supposez que l'on fasse une main de bois, comme celle qui s'ajuste au moignon d'un manchot, et qu'un artiste l'ait dessinée avant qu'elle ne soit achevée, les doigts déjà assemblés et à demi ployés, mais non encore dégrossis, tellement que les phalanges soient autant de dés allongés, à *section carrée*. Telle est la main de Bâle. Je me suis demandé si cette curieuse étude n'avait pas eu, dans la pensée d'Holbein, la signification d'un exercice *contre* la mollesse et la rotondité du dessin.

Certains peintres de notre temps semblent avoir compris la nécessité de *constructions* de ce genre; mais ils n'ont pas manqué de confondre l'exercice avec l'œuvre, et ils ont pris pour fin ce qui ne doit être qu'un moyen. Rien de plus *moderne*.

Achever un ouvrage consiste à faire disparaître tout ce qui montre ou suggère sa fabrication. L'artiste ne doit, selon cette condition surannée, s'accuser que par son style, et doit soutenir son effort jusqu'à ce que le travail ait effacé les traces du travail. Mais le souci de la personne et de l'instant l'emportant peu à peu sur celui de l'œuvre en soi et de la durée, la condition d'achèvement a paru non seulement inutile et gênante, mais même contraire à la *vérité*, à la *sensibilité* et à la manifestation du *génie*. La personnalité parut essentielle, même au public. L'esquisse valut le tableau. Rien de plus éloigné des goûts, ou, si l'on veut, des manies de Degas.

Dans cet appartement du second étage se trouvait une salle à manger où j'ai dîné assez tristement bien des fois. Degas redoutait l'obstruction et l'inflammation intesti-

nales. Le veau trop pur et le macaroni cuit à l'eau claire que nous servait la vieille Zoé, fort lentement, étaient d'une rigoureuse insipidité. Il fallait consommer ensuite une certaine marmelade d'oranges de Dundee que je ne pouvais souffrir, que j'ai fini par supporter, et que je crois que je ne déteste plus, à cause du souvenir. S'il m'arrive de goûter à présent à cette purée pénétrée de fibrilles couleur de carotte, je me retrouve assis en face d'un vieil homme affreusement solitaire, livré à de lugubres réflexions, privé, par l'état de sa vue, du travail qui fut toute sa vie. Il m'offre une cigarette, dure comme un crayon, que je roule entre mes paumes pour la rendre fumable; et cette manœuvre, chaque fois, l'intéresse. Zoé apporte le café, elle appuie son gros ventre à la table, et cause. Elle parle fort bien; il paraît qu'elle fut institutrice; les énormes lunettes rondes qu'elle porte donnent un air assez savant à son visage large, honnête, et toujours sérieux.

Zoé tient le ménage, assistée d'une jeune fille qui se nomme Argentine. Un soir, Argentine affolée se précipite vers nous en criant que sa tante se meurt. Degas semble perdre la tête. Je vole à la cuisine, j'installe à terre la malade, lui donne quelques *soins* au hasard; le malaise se dissipe, et l'on assiste à la résurrection de Zoé. Degas est émerveillé, plein de reconnaissance : il a vu un miracle. Quant à moi, je demeure étonné du manque des notions les plus simples et des pratiques les plus élémentaires chez un homme si intelligent, et d'ailleurs *nourri aux lettres classiques*. Il avait sur bien des points des idées de bonne femme.

L'instruction que l'on dispensait vers 1850 dans les lycées devait être aussi absurde, quoique plus *forte*, que celle qui se donne aujourd'hui. Pas un de ces premiers prix du Concours Général n'eût été capable de montrer dans le ciel les étoiles dont parle Virgile; et ces fabricants de vers latins ignoraient radicalement qu'il y a une musique du vers français. Ni la propreté, ni les moindres notions d'hygiène, ni l'art de se tenir, ni même la prononciation de notre langue ne figuraient dans les programmes de cet incroyable enseignement, des conceptions duquel le corps, les sens, le ciel, les arts et la vie sociale étaient soigneusement exclus...

Quant à la chambre de Degas elle était du même

négligé que le reste, car tout, dans cette demeure, ramenait à l'idée d'un homme qui ne tient plus à rien qu'à la vie même, et parce qu'on y tient malgré tout et malgré soi. Il y avait là quelque meuble Empire ou Louis-Philippe. Une brosse à dents, desséchée dans un verre, aux poils à demi teints d'un rose mort, me rappelait celle qu'on voit dans le nécessaire de Napoléon, à Carnavalet, ou ailleurs.

Un soir qu'il devait changer de chemise pour aller dîner en ville, Degas me fit entrer dans cette chambre avec lui. Il se mit tout nu devant moi et se revêtit, sans la moindre gêne.

J'entre dans l'atelier. Là, vêtu comme un pauvre, en savates, le pantalon lâche et jamais fermé, Degas circule. Une porte béante laisse bien voir au fond les lieux les plus secrets.

Je songe que cet homme fut élégant, que ses manières, quand il veut, sont de la distinction la plus naturelle, qu'il passait ses soirées aux coulisses de l'Opéra, qu'il fréquentait le pesage de Longchamp, qu'il fut l'observateur le plus sensible de la forme humaine, le plus cruel amateur des lignes et attitudes de la femme, un connaisseur raffiné des beautés des plus fins chevaux, le dessinateur le plus intelligent, le plus réfléchi, le plus exigeant, le plus acharné du monde... Il fut encore l'homme d'esprit, le convive dont les mots résument, dans un acte souverain d'abus de la justice, quelques vérités bien choisies, et tuent...

Le voici, vieillard nerveux, sombre presque toujours, parfois sinistre et noirement distrait, avec des reprises brusques de fureur ou d'esprit, des impulsions ou des impatiences enfantines, des caprices...

Il revient quelquefois : il a des lueurs, des écarts de délicatesse émouvants.

Mais *aujourd'hui* est un bon jour. Il me chante en italien une cavatine de Cimarosa.

Chose assez peu commune chez les artistes, Degas était *homme de goût*. Il se piquait de l'être, et l'était.

Il avait beau être né en plein « Romantisme », avoir dû, vers sa maturité, se mêler au mouvement « naturaliste », fréquenter Duranty, Zola, Goncourt, Duret... exposer avec les premiers « impressionnistes », il n'en demeurait

pas moins un de ces *connaisseurs* délicieux, obstinément, voluptueusement étroits, impitoyables aux nouveautés qui ne sont que neuves, nourris de Racine et d'ancienne musique, citateurs et « classiques » jusqu'à la férocité, à l'extravagance, aux éclats, qui nous sont malheureusement une espèce disparue.

Peut-être devint-il ce personnage en vieillissant, lui qui, malgré son culte de Monsieur Ingres, avait admiré passionnément Delacroix ?

Il arrive qu'avec l'âge, l'homme, insensiblement, se modèle sur les vieilles gens qu'il observait dans sa jeunesse et trouvait ridicules ou impossibles. Il en prend parfois les manières, devient plus solennel, plus courtois, plus impérieux, parfois plus galant, — ou même gaillard, — qu'il ne le fut jamais au temps de sa verdeur.

Il me souvient de personnes très âgées, que je voyais, il y a fort longtemps, en province, et qui se vêtaient non plus comme elles s'étaient vêtues dans la plus grande partie de leur existence, mais à la mode des vieillards de leur jeune temps. Un certain marquis finit par des gilets couleur de lune et le monocle *carré*.

Degas, homme de goût, retardait par là sur plus d'un de son âge, tandis qu'il avançait, d'autre part, par la hardiesse vraie et la précision de son esprit, bien des artistes, ses contemporains. Il a compris, l'un des premiers, ce que la photographie pouvait enseigner au peintre, et ce que le peintre devait se garder de lui emprunter.

Son œuvre a peut-être souffert du nombre et de la diversité remarquables de ses appétits artistiques, comme de l'intensité de son attention sur les points les plus hauts, mais les plus opposés, de son métier.

Tous les arts regardés longtemps s'approfondissent en problèmes insolubles. Le regard prolongé engendre un infini de difficultés, et cette génération d'obstacles imaginaires, de désirs incompatibles, de scrupules et de repentirs, est proportionnelle, ou bien plus que proportionnelle, à l'intelligence et aux connaissances que l'on a. Comment choisir entre le parti de Raphaël et celui des Vénitiens, sacrifier Mozart à Wagner, Shakespeare à Racine ? Ces embarras n'ont rien de tragique pour l'amateur ni pour le critique. Ils sont pour l'artiste des tourments de conscience renouvelés à chaque retour qu'il fait sur ce qu'il vient de faire.

Degas se trouve pris entre les commandements de Monsieur Ingres et les charmes étranges de Delacroix ; tandis qu'il hésite, l'art de son temps se résout à exploiter le spectacle de la vie moderne. Les compositions et le grand style vieillissent à vue d'œil dans l'opinion. Le paysage envahit les murs qu'abandonnent les Grecs, les Turcs, les Chevaliers et les Amours. Il ruine la notion du *sujet*, réduit en peu d'années toute la part intellectuelle de l'art à quelques débats sur la *matière* et la couleur des ombres. Le cerveau se fait rétine pure, et il ne peut plus être question de chercher à exprimer par le pinceau les sentiments de quelques vieillards devant une belle Suzanne, ou la noble résistance d'un grand médecin auquel on offre des millions.

Vers la même époque, l'érudition et l'exploration du monde apportent de nouveaux éléments de plaisir et de doute. Quantité de manières de voir inédites ou oubliées sont affirmées. Le goût des « primitifs » se déclare : Grecs de la haute époque, Italiens, Flamands, Français... D'autre part, les miniatures de la Perse, et surtout les estampes du Japon, viennent se faire admirer, étudier par les artistes, cependant que Goya et Theotocopuli sont mis ou remis à la mode. Enfin, la *plague sensible*.

Tel est le problème pour Degas, qui n'ignore rien, jouit, et donc souffre de tout.

Il admire et envie l'assurance de Manet, de qui l'œil et la main sont les certitudes, qui voit infailliblement ce qui, dans le modèle, lui donnera l'occasion de donner toute sa force, d'exécuter à fond. Il y a chez Manet une puissance décisive, une sorte d'instinct stratégique de l'action picturale. Dans ses meilleures toiles, il arrive à la *poésie*, c'est-à-dire au suprême de l'art, par ce qu'on me permettra de nommer... *la résonance de l'exécution*.

— Mais comment parler peinture ?

DEGAS ET LA RÉVOLUTION

Le vingt-huit juillet 1904, Degas me raconte ce souvenir :

Il avait quatre ou cinq ans. Sa mère, un jour, le condui-

sit avec elle faire visite à Madame Le Bas, veuve du célèbre conventionnel, ami de Robespierre, qui se tua d'un coup de pistolet, le neuf Thermidor. Le fils de Madame Le Bas, Philippe, était un éminent érudit. Il avait été précepteur des oncles de Degas.

Cette vieille dame habitait rue de Tournon. Degas se souvenait du rouge des carreaux cirés qui pavaient l'appartement.

La visite achevée, comme Madame Degas, tenant son fils par la main, se retirait, raccompagnée jusqu'à la porte par Madame Le Bas, elle aperçut sur les murs du couloir d'entrée les portraits de Robespierre, de Saint-Just, de Couthon...

« Comment, s'écria-t-elle, vous conservez toujours les têtes de ces monstres... »

— Tais-toi, Célestine, c'étaient des saints... »

Le même vingt-huit juillet 1904, Degas, en veine de souvenirs, me parle de son grand-père, qu'il a connu et dont il a fait le portrait à Naples, (ou à Rome ?) en 18...

Ce grand-père agiotait sur les blés pendant la Révolution. Un jour, en 1793, comme il était en affaires à la Bourse aux Grains qui se tenait alors au Palais-Royal, un ami passe dans son dos et lui souffle : « F...s le camp ! ... Sauve-toi !... On est chez toi... »

Il ne perd point de temps, emprunte tous les assignats qu'il peut se procurer sur la place, sort de Paris sur l'heure, crève deux chevaux, gagne Bordeaux, s'embarque sur un navire en partance. Le navire touche à Marseille. Ce navire, d'après le récit de Degas, (que je me garde d'interrompre), charge à Marseille de la pierre ponce, ce qui me semble invraisemblable... Peut-être allait-il chercher du soufre en Sicile ?

Monsieur De Gas arrive enfin à Naples, où il s'établit. Il était homme si capable et si honnête qu'il est chargé, deux ans après son arrivée, de créer le Grand Livre de la Dette Publique de la République Parthénopéenne, invention récente de Cambon. Il épouse une demoiselle noble de Gênes, une Frappa, et fait souche.

Degas avait conservé des liens de famille à Naples où il se rendait quelquefois. C'est pendant un de ces voyages qu'il fut victime d'un vol en chemin de fer. Il prétendait qu'on l'avait piqué, pendant qu'il dormait, et inoculé avec quelque substance narcotique puissante, et qu'on

lui avait dérobé son portefeuille à la faveur de ce sommeil renforcé.

Il gardait aussi de Naples des impressions et des souvenirs qu'il aimait de se rappeler. Il parlait napolitain avec la volubilité et l'accent le plus authentiques, chantonnait parfois quelques fragments de chansons populaires comme il s'en chante là-bas au coin des rues.

Il y avait, dans le récit de Degas que je viens de rapporter, un détail de quelque importance.

Ce grand-père menacé de l'échafaud, et qui fuit si vivement le marché aux grains, avait été inscrit sur la liste des suspects pour avoir été signalé comme fiancé à l'une de ces fameuses « Jeunes vierges de Verdun », dont plusieurs payèrent de leur vie l'accueil qu'elles avaient fait, en 1792, à l'armée prussienne envahissant la France pour rétablir la monarchie. Elles avaient reçu avec des fleurs et des drapeaux blancs ces troupes étrangères, ennemies pour les uns, alliées et libératrices pour les autres.

J'avais oublié tout ceci quand il m'arriva, quelques années après ma conversation avec Degas, d'ouvrir, sous l'Odéon, je ne sais quel ouvrage d'histoire. Il traitait de la Révolution. Prêt à le refermer, le nom de Mallarmé arrêta mon regard. Je lus que le conventionnel Mallarmé avait été chargé, en 1793, par le Comité de Salut Public, d'instruire l'affaire de Verdun, de poursuivre non seulement les personnes directement impliquées dans cette démonstration de connivence avec l'ennemi, mais encore, (comme il est d'usage dans toutes les poursuites politiques bien comprises), toutes celles qui les touchaient de plus ou moins près.

Ce Mallarmé, je le savais, était de la famille du poète, ancêtre ou non.

Je m'attardai avec complaisance sur cette pensée délicate d'un Mallarmé s'inquiétant de faire couper la tête à un Degas, et les rapports d'Edgar Degas avec Stéphane Mallarmé me revinrent en mémoire.

Ces rapports n'étaient, ni ne pouvaient être, fort simples. Rien ne ressemblait moins au caractère *voulu dur*, et direct jusqu'à la brutalité, de Degas que le caractère *voulu* de Mallarmé.

Mallarmé vivait pour une certaine pensée : une œuvre imaginaire absolue, but suprême, justification de son

existence, fin unique et unique prétexte de l'univers, l'habitait. Il avait transformé, reconstruit sa vie extérieure, son attitude à l'égard des autres et des circonstances, en vue de la préservation et de l'édification toujours plus précise de cette idée essentielle, pure et sublime, à laquelle il rapportait toutes les valeurs. Il est probable que les hommes et les œuvres *valaient* à ses yeux et se classaient selon le sentiment plus ou moins net qu'il y trouvait de cette *vérité* qu'il avait découverte. C'est dire qu'il devait abolir mentalement, guillotiner idéalement bien des êtres : ce qui l'engageait à se montrer à tous, d'une grâce, d'une patience, d'une courtoisie véritablement *exquises*, à ouvrir sa porte à qui que ce fût, à répondre dans les termes les plus élégants, et toujours les plus neufs dans le tour, à toutes les lettres... Il étonnait par cette prodigieuse civilité raffinée et ce système d'égards universels, dont j'étais parfois naïvement choqué, mais de quoi il s'était fait une *sphère de garde* impénétrable, où la merveille de son orgueil demeurait parfaitement sienne, intacte, trésor de l'intimité de cet homme avec sa propre étrangeté.

Rien ne ressemblait moins à l'intransigeance éclatante de Degas, à ses jugements par la blague implacable, aux exécutions sommaires et sarcastiques qu'il ne se refusait jamais, à son amertume toujours sensible, à ses terribles variations d'humeur, à ses emportements, que la manière égale, amène, délicate, délicieusement ironique de Mallarmé.

Je crois que Mallarmé n'était pas sans redouter assez ce caractère si différent du sien.

Quant à Degas, il parlait fort aimablement de Mallarmé, mais de l'homme surtout. L'œuvre lui paraissait le fruit d'une douce démente qui se fût emparée d'un esprit de poète merveilleusement doué. Ces méconnaissances ne sont pas rares entre artistes. Il est aisément concevable qu'ils soient plus faits pour ne se point comprendre. D'ailleurs, les écrits de Mallarmé offraient de grandes facilités aux rieurs et aux railleurs de tous degrés. L'opinion de Degas était toute conforme sur ce point à celle des habitués du Grenier de Goncourt, où Mallarmé allait quelquefois. Ces écrivains le trouvaient charmant, et ils s'émerveillaient qu'un homme d'une intelligence si fine et qui s'exprimait avec une pureté, une

précision, un art de dire et de suggérer incomparables, pût produire des monstres d'obscurité et de complication quand il écrivait, et se résoudre surtout à braver le public dont eux-mêmes recherchaient si avidement la faveur et la clientèle. On eût bien étonné cette petite société de grands auteurs, assoiffés de gros *tirages* et furieusement jaloux les uns des autres, si on leur eût prédit qu'un demi-siècle ne s'écoulerait pas que ne fléchissent à l'extrême l'autorité de leurs doctrines, la renommée et la vente de leurs romans, cependant que l'œuvre mince et *absconse*, indépendante de la vogue et du nombre à cause de ses vertus formelles si longuement et rigoureusement élaborées, développerait dans les esprits les plus attentifs toutes les puissances de la perfection.

Un jour qu'ils discutaient dans le Grenier, Zola dit à Mallarmé qu'à ses yeux, la m... valait le diamant. — « Oui, dit Mallarmé, mais le diamant, — c'est plus rare. »

Degas ne se privait pas de faire diverses charges dont la poésie de Mallarmé était l'objet :

Victime lamentable à son destin offerte...

Il racontait, par exemple, que Mallarmé ayant lu un sonnet devant quelques disciples, et ceux-ci, dans leur admiration, voulant paraphraser le poème, l'expliquaient chacun à sa façon : les uns y voyant un coucher de soleil, les autres le triomphe de l'aurore; Mallarmé leur dit : « Mais pas du tout... C'est ma commode. »

Il paraît que Degas alla jusqu'à raconter cette histoire devant son héros, dont on dit qu'il sourit de l'entendre, mais d'un sourire un peu nécessaire.

J'ajoute que l'anecdote elle-même me semble peu vraisemblable. Mallarmé, à ma connaissance, ne lisait jamais ses vers devant témoins. Il m'a bien lu le « Coup de Dés » en 1897; mais c'était dans le tête-à-tête, et l'extraordinaire nouveauté de cet ouvrage lui a paru, sans doute, justifier une expérience directe de son effet.

Il y eut enfin entre Degas et Mallarmé des conflits singuliers dont le mauvais caractère du premier était l'invariable cause.

Mallarmé avait eu l'idée de faire acheter un Degas par l'État. Il finit par obtenir de son ami Roujon, alors

Directeur des Beaux-Arts, la décision qu'il souhaitait et vole chez Degas.

Degas, que le seul nom des « Beaux-Arts » jetait aux extrêmes de la fureur, entre dans une colère désordonnée, vomit l'injure et l'anathème, va et vient dans l'atelier comme un lion irrité dans sa cage.

« Les chevaux avaient l'air de voltiger sous ses doigts », disait Mallarmé...

Il ajoutait, selon le récit que m'en fait Madame Ernest Rouart, « qu'il eût aimé développer lui-même une belle colère, bien conduite, savamment réglée, et non cette rage discordante et grossière ».

Il y eut d'autres difficultés entre eux.

Ces relations coupées d'orages m'étant connues, la découverte que je fis fortuitement du rôle joué par le conventionnel Mallarmé dans la fuite à Naples du grand-père de Degas, et par conséquent, dans la génération de notre peintre, me divertit assez.

Ce Mallarmé, (François-Auguste), né en Lorraine vers 1756, fut député de la Meurthe à l'Assemblée Législative, puis conventionnel et votant pour la mort. Le 9 nivôse an II, le Comité de Salut Public le députait dans les départements de Meuse et de Moselle, en mission toute spéciale « pour l'exécution des mesures de salut public et pour l'établissement du gouvernement révolutionnaire ». C'est ainsi qu'il connut de l'affaire de Verdun, dut poursuivre, selon toutes les rigueurs des lois, les fauteurs de troubles, qu'il fit traduire devant le tribunal révolutionnaire. Trente-cinq têtes tombèrent. Il fut remplacé en Lorraine par le représentant Charles Delacroix, qui n'est autre que le père, nominal, sans doute, d'Eugène Delacroix.

François-Auguste Mallarmé fut nommé par Napoléon sous-préfet d'Avesnes en 1814; il avait employé sa fortune à lever des corps de partisans au moment de l'invasion. La Restauration le bannit comme régicide, et il mourut en 1835.

J'ai trouvé tous ces détails sur son rôle et sur lui, dans *l'Essai sur la Révolution à Verdun*, ouvrage très intéressant de M. Edmond Pionnier (1905).

PROPOS

Degas n'admettait pas la discussion quand il s'agissait de Monsieur Ingres. À qui lui disait que ce grand homme faisait des figures en zinc, il répliquait : « Peut-être !... Mais alors, c'est un zingueur de génie. »

Un jour, Henri Rouart se permit de reprocher à l'*Apothéose d'Homère* sa froideur, et d'observer que tous ces dieux déjà gelés dans leurs nobles attitudes respiraient dans une atmosphère glaciale.

« Comment ! s'écria Degas, mais c'est admirable !... C'est une atmosphère d'empyrée qui remplit la toile... »

Il oubliait que l'empyrée est un séjour de feu.

Il rappelait à tout propos les apophtegmes du Maître de Montauban :

« Le dessin n'est pas en dehors du trait, il est en dedans... »

« Il faut poursuivre le modelé comme une mouche qui court sur une feuille de papier. »

« Les muscles, ce sont mes amis, mais j'ai oublié leurs noms. »

Degas avait beaucoup connu Gustave Moreau, dont il avait fait le portrait. Moreau l'entreprit un jour : « Vous avez donc la prétention de restaurer l'art par la danse ?

— Et vous, riposta Degas, prétendez-vous le rénover par la bijouterie ? »

Et il disait aussi de Moreau : « Il veut nous faire croire que les Dieux portaient des chaînes de montres... »

Une visite qu'il fit au Musée de la rue de La Rochefoucauld le dissuada de donner suite au projet qu'il avait formé de fonder, lui aussi, son Musée où sa collection, (et peut-être partie de son atelier), eussent figuré. « C'est vraiment sinistre, disait-il en sortant, on se croirait dans un hypogée... Toutes ces toiles réunies me font l'effet d'un *Thesaurus*, d'un *Gradus ad Parnassum*. »

Moreau avait ses qualités. Ses élèves, dit-on, l'adoraient et le vénéraient. On ne peut lui refuser d'avoir visé

qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement vu. L'œil jusque-là n'avait servi que d'intermédiaire. Il nous faisait parler, penser; guidait nos pas, nos mouvements quelconques; éveillait quelquefois nos sentiments. Même il nous ravissait, mais toujours par des effets, des conséquences ou des résonances de sa vision, qui se substituaient à elle, et donc l'abolissaient dans le fait même d'en jouir.

Mais le dessin d'après un objet, confère à l'œil un certain commandement que notre volonté alimente. Il faut donc ici *vouloir* pour *voir* et cette *vue voulue* a le dessin pour *fin* et pour *moyen* à la fois.

Je ne puis préciser ma perception d'une chose sans la dessiner *virtuellement*, et je ne puis dessiner cette chose sans une attention volontaire *qui transforme remarquablement ce que d'abord j'avais cru percevoir et bien connaître*. Je m'avise que je ne connaissais pas ce que je connaissais : le nez de ma meilleure amie...

(Il y a quelque analogie entre ceci et ce qui a lieu quand nous voulons préciser notre *pensée* par une expression plus voulue. Ce n'est plus la même pensée.)

La volonté soutenue est essentielle au dessin, car le dessin exige la collaboration d'appareils indépendants qui ne demandent qu'à reprendre la liberté de leurs automatismes propres. L'œil veut errer; la main arrondir, prendre la tangente. Pour assurer la liberté du dessin, par laquelle pourra s'accomplir la volonté du dessinateur, il faut venir à bout des libertés locales. C'est une question de gouvernement... Pour rendre la main libre *au sens de l'œil*, il faut lui ôter sa liberté *au sens des muscles*; en particulier, l'assouplir à tracer dans des directions quelconques, ce qu'elle n'aime point. Giotto traçait un cercle pur au pinceau, et dans les deux sens.

L'indépendance des appareils divers, leurs détentes et tendances propres, leurs *facilités* sont opposées à l'exécution toute volontaire. Il en résulte que le dessin, quand il tend à représenter un objet d'aussi près que possible, demande l'état le plus *éveillé* : rien de plus incompatible avec le rêve, puisque cette attention doit interrompre à chaque instant le cours naturel des actes, se garder des séductions de la courbe qui se prononce...

Ingres disait que le crayon doit avoir sur le papier la même délicatesse que la mouche qui erre sur une

vitre. (Ce ne sont pas ses termes mêmes, que j'ai oubliés.)

Je me fais quelquefois ce raisonnement sur le dessin d'imitation. Les formes que la vue nous livre à l'état de contours sont produites par la perception des déplacements de nos yeux conjugués qui conservent la vision *nette*. Ce mouvement *conservatif* est *ligne*.

Voir les lignes et les tracer. Si nos yeux commandaient mécaniquement un *style* traceur, il nous suffirait de regarder un objet, c'est-à-dire de suivre du regard les frontières des régions diversement colorées, pour le dessiner exactement et involontairement. Nous dessinerions aussi bien l'intervalle de deux corps, qui, pour la rétine, existe aussi nettement qu'un objet.

Mais le commandement de la main par le regard est fort indirect. Bien des *relais* interviennent : parmi eux, la mémoire. Chaque coup d'œil sur le modèle, chaque ligne tracée par l'œil devient élément instantané d'un souvenir, et c'est d'un souvenir que la main sur le papier va emprunter sa loi de mouvement. Il y a transformation d'un tracement visuel en tracement manuel.

Mais cette opération est suspendue à la durée de persistance de ce que j'ai appelé « élément instantané de souvenir ». Notre dessin se fera par portions, par segments, et c'est ici que nos grandes chances d'erreur s'introduisent. Il arrivera très facilement que ces segments successifs ne soient pas à la même échelle, et qu'ils se raccordent inexactement les uns aux autres.

Je dirai donc, en manière de paradoxe, que dans le plus mauvais dessin de cette espèce, chacun des segments est conforme au modèle, que tous les morceaux du portrait infidèle sont bons, le *tout* étant détestable. Je dirai même qu'il est très improbable que chaque portion puisse être *inexacte*, (l'attention de l'artiste étant supposée), car il faudrait une invention continuelle pour tracer chaque fois un trait autre que celui dessiné par le système des yeux. Mais la *somme* est aussi aisément *non-conforme* que chacun de ses éléments est aisément, et presque nécessairement, *conforme*...

L'artiste avance, recule, se penche, cligne des yeux, se comporte de tout son corps comme un accessoire de son œil, devient tout entier organe de visée, de pointage, de réglage, de mise au point.

TRAVAIL ET MÉFIANCE

Toute œuvre de Degas est sérieuse.

Si plaisant, si enjoué parût-il quelquefois, son crayon, son pastel, son pinceau ne s'abandonnent jamais. La volonté domine. Son trait n'est jamais assez près de ce qu'il veut. Il n'atteint ni à l'éloquence, ni à la poésie de la peinture; il ne cherche que la vérité dans le style et le style dans la vérité. Son art se compare à celui des moralistes : une prose des plus nettes enfermant ou articulant avec force une observation neuve et vérifiable.

Il a beau s'attacher aux danseuses : il les capture plutôt qu'il ne les enjôle. Il les définit.

Comme un écrivain qui veut atteindre la dernière précision de sa forme multiplie les brouillons, rature; avance par reprises, et ne se concède jamais qu'il ait rejoint l'état *posthume* de son morceau, tel Degas : il reprend indéfiniment son dessin, l'approfondit, le serre, l'enveloppe, de feuille en feuille, de calque en calque.

Il revient parfois sur ces sortes d'épreuves; il y met des couleurs, mêle le pastel au fusain : les jupes sont jaunes sur l'une, violettes sur l'autre. Mais la ligne, les actes, la prose, sont là-dessous; essentiels et séparables, utilisables dans d'autres combinaisons, Degas est de la famille des artistes abstraits qui distinguent la forme, de la couleur ou de la *matière*. Je crois qu'il eût redouté de s'aventurer sur la toile et de s'abandonner au délice de l'exécution.

C'était un excellent cavalier qui se méfiait des chevaux.

CHEVAL, DANSE ET PHOTO

Le Cheval marche sur les pointes. Quatre ongles le portent. Nul animal ne tient de la première danseuse, de

l'étoile du corps de ballet, comme un pur-sang en parfait équilibre, que la main de celui qui le monte semble tenir suspendu, et qui s'avance au petit pas en plein soleil. Degas l'a peint d'un vers : il dit de lui :

Tout nerveusement nu dans sa robe de soie

dans un sonnet fort bien fait où il s'est diverti et évertué à concentrer tous les aspects et fonctions du cheval de course : entraînement, vitesse, paris et fraudes, beauté, élégance suprême.

Il fut l'un des premiers à étudier les vraies figures du noble animal en mouvement au moyen des photographies instantanées du major Muybridge. D'ailleurs, il aimait et appréciait la photographie, à une époque où les artistes la dédaignaient ou n'osaient avouer qu'ils s'en servaient. Il en a fait de fort belles : je conserve jalousement un certain *agrandissement* qu'il m'a donné.

Auprès d'un grand miroir, on y voit Mallarmé appuyé au mur, Renoir sur un divan assis en face. Dans le miroir, à l'état de fantômes, Degas et l'appareil, Madame et Mademoiselle Mallarmé se devinent. Neuf lampes à pétrole, un terrible quart d'heure d'immobilité pour les sujets, furent les conditions de cette manière de chef-d'œuvre. J'ai là le plus beau portrait de Mallarmé que j'aie vu, mise à part l'admirable lithographie de Whistler, dont l'exécution fut pour le modèle un autre supplice, supporté avec toute la grâce du monde : il dut pendant quantité de séances, poser presque collé à un poêle et grillant sans oser se plaindre. Le résultat valut ce martyre. Rien de plus délicat, de plus *spirituellement* ressemblant que ce portrait.

Les clichés de Muybridge rendaient manifestes les erreurs que tous les sculpteurs et les peintres avaient commises quand ils avaient représenté les diverses allures du cheval.

On vit alors combien l'œil est inventif, ou plutôt combien la perception élabore tout ce qu'elle nous donne comme résultat impersonnel et certain de l'observation. Toute une série d'opérations mystérieuses entre l'état de *taches* et l'état de *choses* ou d'*objets* interviennent, coordonnent de leur mieux des données brutes incohérentes, résolvent des contradictions, introduisent des jugements formés depuis la première enfance, nous imposent des

continuités, des liaisons, des modes de transformation que nous groupons sous les noms d'*espace*, de *temps*, de *matière* et de *mouvement*. On imaginait donc l'animal en action comme on croyait le voir; et peut-être, si l'on examinait avec assez de subtilité ces représentations de jadis, trouverait-on la *loi* des falsifications inconscientes qui permettaient de dessiner des moments du vol des oiseaux ou des galops du cheval, comme si on eût pu les observer à loisir : mais ces moments interpolés sont imaginaires. On attribuait à ces mobiles rapides des figures *probables*, et il ne serait pas sans intérêt de chercher par comparaison de documents à préciser cette sorte de *création*, par laquelle l'entendement comble les lacunes de l'enregistrement par les sens.

En ce qui concerne le vol des oiseaux, je dirai en passant que la photographie instantanée a corroboré les images qu'en avaient données Léonard de Vinci dans ses croquis et les Japonais dans leurs estampes; l'un, peut-être, par réflexion, et les autres, peut-être, par sensibilité et patience dans l'observation.

Degas trouvait dans le cheval de course un thème rare, qui satisfaisait aux conditions que sa nature et son époque imposaient à ses choix. Où trouver quelque chose de pur dans la réalité moderne? Or, le réalisme et le style, l'élégance et la rigueur, s'accordaient dans l'être luxueusement pur de la bête de race. D'ailleurs, rien ne pouvait plus séduire un artiste aussi raffiné, aussi difficile et amateur de préparations lointaines, de sélections exquises, et de fin travail de dressage, que ce chef-d'œuvre anglo-arabe. Degas aimait et connaissait le cheval de selle au point de reconnaître les mérites d'artistes fort éloignés de lui quand il trouvait chez eux le cheval bien étudié. Un jour, chez Durand-Ruel, il me tint fort longtemps devant une statuette de Meissonier, un Napoléon équestre en bronze, haut d'une coudée, et il me détailla les beautés, ou plutôt les exactitudes qu'il reconnaissait à cette petite œuvre. Canons, paturons, boulets, assiette, arrière-train... Il fallut écouter toute une analyse critique et finalement élogieuse. Il me vanta aussi le cheval de la Jeanne d'Arc de Paul Dubois, qui est devant Saint-Augustin. Il négligea de parler de l'héroïne, dont l'armure est si exacte.

DU SOL ET DE L'INFORME

Degas est l'un des rares peintres qui aient donné au *sol* son importance.

Il a des planchers admirables.

Parfois, il prend une danseuse d'assez haut, et toute la forme se projette sur le plan du plateau, comme on voit un crabe sur la plage. Ce parti lui donne des vues neuves et d'intéressantes combinaisons.

Le sol est un des facteurs essentiels de la vision des choses. De sa nature dépend pour grande part la lumière réfléchie. Dès que le peintre considère la couleur, non plus comme qualité locale agissant par elle-même, et par contraste avec les couleurs voisines, mais comme effet local de toutes les émissions et réflexions qui ont lieu dans l'espace, et qui s'échangent entre tous les corps qu'il contient; dès qu'il s'efforce de percevoir cette subtile répercussion, de s'en servir pour donner à son œuvre une certaine unité toute différente de celle de la composition, sa conception de la *forme* en est changée. A la limite, il arrive à l'impressionnisme.

Degas, quoiqu'il connût fort bien et eût vu se développer autour de lui, cette *manière de voir*, ne lui sacrifia jamais le culte du contour en soi, auquel sa nature et son éducation l'avaient destiné.

Le paysage, dont les interprétations successives auxquelles il engagea les artistes, engendrèrent « l'impressionnisme », ne le séduisit jamais. Les rares qu'il ait faits, il les a exécutés dans son atelier et tout à fait *de chic*. C'étaient pour lui des amusements non exempts de quelque malice à l'égard des fanatiques du plein air. Ils étaient curieusement arbitraires : mais ceux qu'il a donnés pour fonds à ses cavaliers et à divers autres sujets sont, au contraire, établis avec la précision qu'il aimait.

On prétend qu'il a fait des études de rochers *en chambre*, en prenant pour modèles des tas de fragments de *coke* empruntés à son poêle. Il aurait renversé le seau sur une table et se serait appliqué à dessiner soigneusement le site ainsi créé par le hasard qu'avait provoqué son acte. Nul objet de référence sur le dessin ne permet-

taît de penser que ces blocs entassés n'étaient que des morceaux de charbon gros comme le poing.

S'il est vrai, cette idée me semble assez *vinciste*. Elle me fait songer aussi à certaines réflexions que je faisais, il y a fort longtemps, et qui ne sont peut-être pas infiniment éloignées de celles que me suggère mon souvenir de Degas.

Je pensais parfois à l'*informe*. Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence de fait : elles ne sont que perçues par nous, mais non sues; nous ne pouvons les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l'analyse d'une de leurs parties, les reconstruire par des opérations raisonnées. Nous pouvons les modifier très librement. Elles n'ont guère d'autre propriété que d'occuper une région de l'espace... Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles n'ont point de *formes*, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets. Et, en effet, les formes informes ne laissent d'autre souvenir que celui d'une possibilité... Pas plus qu'une suite de notes frappées au hasard n'est une mélodie, une flaque, un rocher, un nuage, un fragment de littoral ne sont des formes réductibles. Je ne veux pas insister sur ces considérations : elles mènent fort loin. J'en reviens au dessin. Je suppose que nous voulions dessiner une de ces choses informes, mais de celles où l'on puisse cependant reconnaître quelque solidarité de leurs parties. Je jette sur une table un mouchoir que j'ai froissé. Cet objet ne ressemble à rien. Il est d'abord pour l'œil un désordre de plis. Je puis déranger l'un des coins sans déranger l'autre. Mon problème, cependant, est de faire voir, par mon dessin, un morceau d'étoffe de telle espèce, souplesse et épaisseur, et d'un seul tenant. Il s'agit donc de rendre *intelligible* une certaine structure d'un objet qui n'en a point de déterminée, et il n'y a point de *cliché* ou de souvenir qui permette de diriger le travail, comme on le fait quand on dessine une figure d'arbre, d'homme ou d'animal qui se divisent en portions bien connues. C'est ici que l'artiste peut exercer son intelligence, et que l'œil doit trouver, par ses mouvements sur ce qu'il voit, les chemins du crayon sur le papier, comme un aveugle doit, en la

palpant, accumuler les éléments de contact d'une forme, et acquérir point par point la connaissance et l'unité d'un solide très régulier.

Cet exercice par l'*informe* enseigne, entre autres choses, à ne pas confondre ce que l'on croit voir avec ce que l'on voit. Il y a une sorte de construction dans la vision, dont nous sommes dispensés par l'accoutumance. Nous devinons ou prévoyons, en général, plus que nous ne voyons, et les impressions de l'œil sont pour nous des signes, et non des *présences singulières*, antérieures à tous les arrangements, les résumés, les raccourcis, les substitutions immédiates, que l'éducation première nous a inculqués.

Comme le penseur essaie de se défendre contre les *mots* et les expressions toutes prêtes qui dispensent les esprits de s'étonner de tout et rendent possible la vie pratique, ainsi l'artiste peut, par l'étude des choses informes, c'est-à-dire de forme *singulière*, essayer de retrouver sa propre singularité et l'état primitif et original de la coordination de son œil, de sa main, des objets et de son vouloir.

Chez le grand artiste, la sensibilité et les moyens sont dans une relation particulièrement intime et *réci-proque* qui, dans l'état vulgairement connu sous le nom d'*inspiration*, en arrive à une sorte de jouissance, échange ou correspondance presque parfaite entre le désir et ce qui le comble, le vouloir et le pouvoir, l'idée et l'acte, jusqu'au point de résolution où cesse cet excès d'unité composée, où l'être exceptionnel qui s'était constitué de nos sens, de nos forces, de nos idéaux, de nos trésors acquis, se disloque, se défait, nous abandonne à notre commerce de *minutes sans valeur* contre *perceptions sans avenir*, laissant après soi quelque *fragment* qui ne peut avoir été obtenu que dans un *temps*, ou dans un *monde*, ou sous une *pression*, ou grâce à une *température* de l'âme très différents de ceux qui contiennent ou produisent du *N'importe Quoi*...

Je dis : un *fragment*, car il y a peu de chances pour que ces unions assez brèves nous livrent *toute* une œuvre de quelque étendue.

C'est ici qu'interviennent le savoir, la durée, les reprises, les jugements. Il faut une bonne tête pour exploiter les bonheurs, maîtriser les trouvailles, et *finir*.

Certains se demandent si le peintre a besoin de savoir autre chose que *voir*, et se servir de ses moyens.

Ils disent, par exemple : Beaucoup de mauvais peintres ont su l'anatomie que beaucoup de bons ont ignorée. Donc, point d'anatomie.

Même raisonnement pour la science de la perspective. Je leur dis qu'il faudrait tout savoir; mais, sur toute chose, savoir se servir de ce que l'on sait.

On voit tout autrement un objet dont on connaît la structure. Il ne s'agit point de montrer des muscles sous la peau, mais de penser un peu à ce qui est sous elle. Cela fait un questionnaire profond. J'y vois avantage.

Mais voici une observation que je fais : plus s'éloigne l'époque où perspective et anatomie n'étaient point toutes négligées, plus la peinture se restreint au travail d'après le modèle, moins elle invente, compose et *crée*.

L'abandon de l'anatomie et de la perspective fut simplement l'abandon de l'action de l'esprit dans la peinture au profit du seul divertissement instantané de l'œil.

La peinture européenne a perdu à ce moment quelque chose de sa volonté de puissance...

Et par conséquent, de sa liberté.

Qui se lancerait aujourd'hui dans l'entreprise d'un Michel-Ange ou d'un Tintoret, c'est-à-dire dans une invention qui se joue des problèmes d'exécution, qui affronte les groupes, les raccourcis, les mouvements, les architectures, les attributs et natures mortes, l'action, l'expression et le décor, avec une témérité et un bonheur extraordinaires ?

Deux pommes sur un comptoir, une académie à triangle noir nous épuisent.

DU NU

La mode, les jeux nouveaux, diverses théories, des cures merveilleuses, la simplification des mœurs qui compense la complication du matériel de la vie, l'affaiblissement de toutes les gênes de convention, (et le diable, sans doute), ont singulièrement adouci l'antique rigueur du statut de la Nudité.

Sur la plage aux nus innombrables, se prépare peut-être une Société toute nouvelle. On ne s'y tutoie pas encore; il y a encore quelques formes, comme il y a quelques *régions* voilées; mais entendre : « Bonjour, Monsieur, — Bonjour, Madame », entre Monsieur nu et Madame nue commence de choquer.

Il y a quelques années à peine, le médecin, le peintre et l'habitué de maisons entr'ouvertes étaient les seuls mortels qui connussent le nu, chacun selon son affaire. Les amants en usaient dans quelque mesure; mais un homme qui boit n'est pas nécessairement un véritable amateur et connaisseur de vins. L'ivresse n'a rien à voir avec la connaissance.

Le Nu était chose sacrée, c'est-à-dire impure. On le permettait aux statues, parfois avec quelques réserves. Des personnes graves qui l'avaient en horreur à l'état vivant, l'admiraient dans le marbre. Tout le monde sentait confusément que ni l'État, ni la Justice, ni l'Enseignement, ni les Cultes, ni rien de sérieux ne peut *fonctionner* si la vérité est toute visible. Il faut des vêtements au juge, au prêtre, au maître, car leur nudité ruinerait ce qu'il doit y avoir d'impeccable et d'inhumain dans un personnage qui figure une abstraction.

Le Nu n'avait en somme que deux significations dans les esprits : tantôt, le symbole du Beau; et tantôt, celui de l'Obscène.

Mais, pour les peintres de figure, il était l'objet du monde le plus important. Ce que fut l'amour aux conteurs et aux poètes, le Nu le fut aux artistes de la forme; et, comme aux premiers l'amour offrait une diversité infinie de manières d'exercer leurs talents, depuis la représentation la plus libre des êtres et des actes jusqu'à l'analyse la plus abstraite des sentiments et des pensées; ainsi, depuis le corps idéal jusqu'aux nudités les plus réelles, les peintres, dans le Nu, trouvèrent le prétexte par excellence.

On sent bien que pour Titien, quand il dispose une Vénus de la chair la plus pure, mollement assemblée sur la pourpre dans la plénitude de sa perfection de déesse et de chose peinte, *peindre* fut caresser, joindre deux voluptés dans un acte sublime, où la possession de soi-même et de ses moyens, la possession de la Belle par tous les sens se fondent.

Le fusain de Monsieur Ingres poursuit la grâce jusqu'au monstre : jamais assez souple et longue l'échine, ni le col assez flexible, et les cuisses assez lisses, et toutes les courbes des corps assez conductrices du regard qui les enveloppe et les touche plus qu'il ne les voit. L'*Odalisque* tient du plésiosaure, donne à rêver de ce qu'une sélection bien dirigée eût fait d'une race de femmes spécialisée depuis des siècles dans le plaisir, comme le cheval anglais l'est dans la course.

Rembrandt sait que la chair est de la boue dont la lumière fait de l'or. Il supporte et accepte ce qu'il voit : les femmes sont ce qu'elles sont. Il n'en trouve guère que d'obèses ou de décharnées. Même les quelques belles qu'il a peintes le sont par je ne sais quelle émanation de vie plus que par forme. Il ne craint pas les ventres pesants, plissés en tabliers de peau épaisse et grasse, les membres gros, les mains rouges et lourdes, les visages très vulgaires. Mais ces croupes, ces panses, ces tétines, ces masses charnues, ces laiderons et ces servantes qu'il fait passer de la cuisine à la couche des dieux et des rois, il les imprègne ou les effleure d'un soleil qui n'est qu'à lui, il mélange comme personne le réel, le mystère, le bestial et le divin, le *métier* le plus subtil et le plus puissant, et le sentiment le plus profond, le plus solitaire que la peinture ait jamais exprimé.

Degas, toute sa vie, cherche dans le Nu, observé sous toutes ses faces, dans une quantité incroyable de poses, et jusqu'en pleine action, le système unique de lignes qui *formule* tel moment d'un corps avec la plus grande précision, mais aussi la plus grande généralité possible. La grâce ni la poésie apparente ne sont pas ses objets. Ses ouvrages ne chantent guère. Il faut laisser quelque place au *hasard* dans le travail pour que certains charmes agissent, exaltent, s'emparent de la palette et de la main... Mais lui, essentiellement volontaire, jamais satisfait de ce qui vient du premier jet, l'esprit terriblement armé pour la critique et trop nourri des plus grands maîtres, ne s'abandonne jamais à la volonté naturelle. J'aime cette rigueur. Il est des êtres qui n'ont pas la sensation d'agir, d'avoir accompli quoi que ce soit s'ils ne l'ont fait contre soi-mêmes. C'est là peut-être le secret des hommes vraiment vertueux.

Au Louvre, un jour, je parcourais avec Degas la grande galerie. Nous nous sommes arrêtés devant une importante toile de Rousseau qui représente magnifiquement une allée de chênes énormes.

Après un temps d'admiration, j'observai avec quelle conscience et quelle patience, le peintre, sans rien perdre du grand effet des masses de feuillage, avait exécuté le détail infini ou produit l'illusion suffisante de ce détail au point de faire penser à un labeur infini.

— C'est superbe, dis-je, mais quel ennui de faire toutes ces feuilles... Ce doit être rudement embêtant...
— Tais-toi, me dit Degas, si ce n'était pas embêtant, ce ne serait pas amusant.

Le fait est que l'on ne *s'amuse* guère plus de cette laborieuse sorte, et je n'avais que naïvement traduit la répugnance croissante des hommes pour tout travail d'allure monotone ou qui doit s'accomplir par actes peu différents longtemps répétés. La machine a exterminé la patience.

Une œuvre était pour Degas le résultat d'une quantité indéfinie d'études, et puis, d'une *série d'opérations*. Je crois bien qu'il pensait qu'une œuvre ne peut jamais être dite *achevée*, et qu'il ne concevait pas qu'un artiste pût revoir un de ses tableaux après quelque temps sans ressentir le besoin de le reprendre et d'y remettre la main. Il lui arrivait de se ressaisir de toiles depuis longtemps accrochées aux murs chez ses amis, de les remporter dans son antre, d'où rarement elles revenaient. Certains, dont il était le familier, en arrivaient à cacher ce qu'ils avaient de lui.

Il y aurait à philosopher beaucoup sur ces questions. Deux problèmes, en particulier, se lèvent en ce point. Pour tel artiste donné, que représente son ouvrage ? Passion ? Divertissement ? Moyen ou fin ? Pour les uns, il domine leur vie ; pour les autres, il se confond avec elle. Selon ces natures, les uns passent aisément d'une œuvre à l'autre, déchirent ou vendent, et commencent toute autre chose ; certains, au contraire, s'acharnent, s'attaquent, corrigent et s'enchaînent : ils ne peuvent lâcher la partie, sortir du cercle de leurs gains et de leurs pertes : ce sont des joueurs qui doublent la mise de durée et de volonté.

L'autre problème naît du premier. Que pense, (ou que pensait), de soi-même, tel artiste ?

Quelle idée se faisait de ce qui est pour nous sa *maîtrise*, un Velasquez, un Poussin, un des Douze Dieux de l'Olympe des Musées ? Mon problème est insoluble. L'eût-on posé à eux-mêmes et eussent-ils répondu, nous pourrions douter de la réponse, même la plus sincère, car la question va plus loin, ou plus avant, que toute *sincérité*. L'idée que l'on se fait de soi et qui joue un rôle essentiel dans une carrière toute fondée sur les forces que l'on se sent, ne se développe ni ne s'exprime clairement à la conscience. Elle varie, d'ailleurs, comme ces forces, qui s'exaltent, s'exténuent, renaissent pour si peu.

Tout insoluble qu'il est, ce problème me semble réel et utile à poser.

POLITIQUE DE DEGAS

Degas avait ses idées politiques. Elles étaient simples, péremptives, essentiellement parisiennes. Il trouvait à Rochefort un *bon sens* miraculeux. Quand vint Drumont, il s'en faisait tous les matins lire l'article. Il devint enragé au moment de l'Affaire Dreyfus. Il se rongait les ongles. Au moindre indice, il devinait, il éclatait, il rompait net : « Adieu, Monsieur... » et il tournait à jamais le dos à l'adversaire. De très anciens et très intimes amis furent ainsi *coupés* par lui, sans délai, ni recours.

La politique à la Degas était nécessairement noble, violente, impossible comme lui.

Il avait jadis connu Clemenceau dans les coulisses de l'Opéra, où ce personnage curieusement égoïste, jacobin absolu, aristocrate des plus méprisants, persifleur universel, sans amis, fors Monet, mais ayant des fidèles, dur, aimant d'être craint, capable d'aimer un peuple, de le roidir jusqu'au salut, homme de plaisir, d'orgueil, de péril, fréquentait. Il adorait la France et méprisait tous les Français...

C'était le temps que pesaient sur le Parlement, sur les ministres, sur la presse, des soupçons indéfiniment renouvelés de corruption, de collusion, de vénalité ou de complaisances illicites. Ces noms passaient de bouche en bouche ; et de poche en poche, des listes. Tout devenait possible, était cru, ineffaçable dans les esprits. Plus on

était sceptique, plus crédule aux pires rumeurs. Les écrivains et les artistes, qui voyaient d'assez loin ces désordres, en jouissaient selon leur nature, faisaient des *mots* terribles, élaboraient leurs dégoûts, distillaient des sentiments populaires, une essence d'anarchie pure ou d'autocratie parfait.

Degas, l'homme du monde le plus dédaigneux des suffrages, le plus ignorant des affaires, le plus insensible aux charmes du lucre, jugeait du pouvoir, comme si les conditions véritables du pouvoir eussent jamais permis de l'exercer en toute pureté, dans un grand style.

Comme tant d'autres, il était dupe de l'histoire et des historiens qui donnent la politique pour un art et pour une science, ce qu'elle ne peut passer pour être que dans les livres, moyennant des artifices de perspective, des divisions arbitraires et quantité de conventions dont les uns ressemblent à celles du théâtre, et les autres à celles du jeu des échecs. Il est vrai que cette illusion réagit sur la réalité et y produit des effets sensibles, généralement désastreux.

Degas pouvait donc imaginer un homme d'État idéal, passionnément pur, et gardant, pour faire son œuvre, à l'égard des gens et des circonstances, la même liberté farouche et la même rigueur de *principes* que lui-même gardait dans son art.

Un soir qu'il se trouva auprès de Clemenceau, tous deux assis sur la même banquette, au foyer de la Danse, il l'entreprit... Il m'a conté cette conversation, ou plutôt ce monologue, une quinzaine d'années après.

Il développa sa conception haute et puérile. Que, s'il fût au pouvoir, la grandeur de sa charge dominerait tout à ses yeux, qu'il mènerait une vie ascétique, garderait le logement le plus modeste, rentrerait tous les soirs, du ministère à son cinquième... Etc.

« Et Clemenceau, lui dis-je, qu'est-ce qu'il vous a répondu ?

— Il m'assena un regard... d'un mépris !... »

Une autre fois, rencontrant encore Clemenceau à l'Opéra, il lui dit qu'il était allé le jour même à la Chambre : « Je ne pouvais, durant toute la séance, dit-il, détacher mes yeux de la petite porte de côté. Je me figurais toujours que le paysan du Danube allait entrer par là... »

— Voyons, Monsieur Degas, riposta Clemenceau, nous ne l'aurions pas laissé parler... »

MIMIQUE

Il y avait en Degas une curieuse sensibilité pour la *mimique*. D'ailleurs, les danseuses et repasseuses qu'il a traitées, il les a saisies dans des attitudes professionnelles significatives, ce qui lui a permis de renouveler la vision des corps et d'analyser quantité de poses dont les peintres jamais ne s'étaient occupés avant lui. Il délaissa les belles personnes mollement couchées, les délectables Vénus et Odalisques; il ne chercha pas à établir sur un lit quelque obscène et souveraine Olympia, brutale comme un fait. La chair, soit d'or, soit blanche, ou carminée, ne sembla point l'exciter à la peindre. Mais il s'acharna à reconstruire l'animal féminin spécialisé, esclave de la danse, ou de l'empois, ou du trottoir; et ces corps, plus ou moins déformés, auxquels il fait prendre des états de leur structure articulée très instables, (comme de rattacher un chausson, de presser des deux poings le fer sur le linge), font songer que tout le système mécanique d'un être vivant peut *grimacer* comme un visage.

Si je faisais de la critique d'art, je crois bien que je risquerais ici une hypothèse à triple racine. Je tenterais d'expliquer cette *manière mimique de voir* chez Degas par la coexistence de trois conditions. Il y a d'abord ce sang napolitain dont j'ai parlé : la mimique est de Naples, où il n'est point de paroles sans gestes, de récits sans imitations, de personne sans sa multitude de personnages, toujours possibles et toujours prêts.

J'observerais ensuite que le problème de Degas, c'est-à-dire le parti qu'il dut prendre à l'âge des décisions d'un artiste, en présence des tendances du jour, des écoles et des styles rivaux, il le résolut en adoptant les formules simplificatrices du « réalisme ». Il abandonna Sémiramis et les fabrications du genre noble pour s'attacher à regarder ce qui se voit.

Mais il avait beaucoup trop de culture et d'esprit pour se résoudre à n'être qu'un observateur sans choix et un

exécutant purement révolutionnaire qui prétend abolir tout ce qui fut et tout remplacer par soi-même. Degas porta dans ses études du réel le souci qui fait les « classiques ». C'est là ma troisième condition.

Un désir passionné de la ligne unique qui détermine une figure, mais cette figure trouvée dans la vie, dans la rue, à l'Opéra, chez la modiste, et même en d'autres lieux; mais encore, figure surprise dans son pli le plus spécial, à tel instant, jamais sans action, toujours expressive, me résumant, tant bien que mal, Degas. Il tenta et osa tenter de combiner l'instantané et le labeur infini dans l'atelier, d'en fermer l'impression dans l'étude approfondie; et l'immédiat, dans la durée de la volonté réfléchie.

Quant à la sensibilité mimique dont je parlais, j'essaierai d'en donner un exemple.

Degas, de plus en plus solitaire et morose, ne sachant que faire de ses soirées, avait imaginé de les passer, pendant la belle saison, sur les *impériales* des tramways ou des omnibus. Il montait; il se laissait mener jusqu'au bout de la course; et, de ce terminus, reconduire jusqu'au plus près de chez lui. Il me raconta, un jour, une observation qu'il avait faite la veille sur son impériale. Elle est une de ces observations qui peignent surtout l'observateur. Il disait donc qu'une femme étant venue s'asseoir non loin de lui, il remarqua le soin qu'elle prenait d'être bien assise et bien arrangée. Elle passa les mains sur sa robe, la déplissa, se disposa et s'enfonça pour mieux épouser la courbure de la banquette; elle tira sur ses gants au plus près de ses mains, les boutonna avec soin, se passa la langue sur les lèvres qu'elle se mordilla un peu, se remua dans son vêtement, pour se sentir tout à l'aise, et fraîche dans le linge tiède. Enfin, elle tendit sa voilette, après s'être pincé légèrement le bout du nez, remit une boucle en bonne place d'un doigt preste, et non sans avoir vérifié d'un coup d'œil le contenu de son sac, parut conclure cette série d'opérations en prenant la mine d'une personne qui a terminé son ouvrage, ou qui, ayant fait tout ce qu'on peut faire d'humain avant d'entreprendre, a l'esprit en repos et s'en remet à Dieu.

Le tramway branlait et allait. La dame, définitivement installée, demeura bien cinquante secondes dans cette



perfection de tout son être. Mais au bout de ce temps qui dut lui paraître éternel, Degas, (qui mimait à merveille ce que je décris à grand'peine), la voit insatisfaite : elle se redresse, fait jouer son cou dans son col, fronce un peu les narines, essaie une moue; puis, reprend ses rectifications d'attitude et d'ajustement, la robe, les gants, le nez, la voilette... Tout un travail *bien personnel*, suivi d'un nouvel état d'équilibre apparemment stable, mais qui ne dure qu'un moment.

Degas, de son côté, me reprenait sa pantomime. Il était ravi. Il se mêlait à son contentement quelque misogynie. J'ai parlé tout à l'heure d'animal féminin : je crains d'avoir bien dit. Huysmans n'a-t-il pas écrit qu'il peignait les danseuses avec horreur ? Huysmans exagérait; mais, à part quelques personnes fort rares, auxquelles il trouvait toute la grâce et tout l'esprit que ce raffiné pouvait souhaiter, Degas jugeait sans doute le sexe d'après ses modèles ordinaires considérés dans les attitudes que j'ai dites. Il ne mettait aucune complaisance à les embellir.

Je ne sais quelle a été son histoire sentimentale : nos jugements sur les dames se ressentent souvent de nos expériences.

Il faut être une sorte de sage pour ne s'en prendre qu'à soi-même quand les affaires de ce genre ne nous laissent que des dégoûts, de l'amertume, et quelquefois bien pis encore. Mais le caractère de Degas me donne à penser que sa vie passée était pour peu de chose dans sa manière de réduire la femme à ce qu'il en faisait dans ses ouvrages. Son noir regard ne voyait rien en rose.

DIGRESSION

Je ne sais pas d'art qui puisse engager plus d'*intelligence* que le dessin. Qu'il s'agisse d'extraire du complexe de la vue la trouvaille du *trait*, de résumer une structure, de ne pas céder à la main, de *lire* et de *prononcer en soi* une forme avant de l'*écrire*; ou bien que l'invention domine le moment, que l'idée se fasse obéir, se précise, et s'enrichisse de ce qu'elle devient sur le papier, sous le regard, tous les dons de l'esprit trouvent leur emploi dans ce

travail, où paraissent non moins fortement tous les caractères de la personne quand elle en a.

Qui ne mesure l'intellect et la volonté de Léonard ou de Rembrandt après un examen de leurs dessins ? Qui ne voit que l'un est à placer parmi les plus grands philosophes; l'autre, parmi les moralistes et mystiques les plus *intérieurs* ?

Je prétends que si des traditions ou routines scolaires ne nous empêchaient de voir *ce qui est*, et n'assemblaient les types d'esprit selon leurs modes d'expression, au lieu de les réunir par ce qu'ils ont à exprimer, une *Histoire Unique des Choses de l'Esprit* remplacerait les histoires de la Philosophie, de l'Art, de la Littérature, et des Sciences.

Dans une telle histoire analogique, Degas se placerait assez bien entre Beyle et Mérimée. Ni le goût de la musique italienne, ni l'horreur des spéculations du genre allemand, ni le partage du désir entre la diversité *romantique* et la simplicité classique, ni les jugements nets, radicaux, exterminateurs, ni les manies, ne lui manquent pour figurer auprès de Stendhal. Son dessin traite les corps aussi amoureusement et durement que Stendhal fait les caractères et les mobiles des gens. Tous deux admiraient Raphaël, et le *beau idéal* tenait dans l'un et dans l'autre son rôle d'étalon-de-valeur absolu.

AUTRE DIGRESSION

Il plane sur l'art moderne une suspicion d'ignorance ou d'impuissance que les plus étranges *recherches* excitent bien plus sûrement qu'elles ne la dissipent.

L'invention a disparu. La composition s'est réduite à l'arrangement.

Il est plus simple de disposer heureusement une vitrine de soieries ou un bouquet, que d'organiser une scène de personnages où non moins d'*harmonie* doit coïncider avec les formes imposées et l'expression. Telle *fête de l'œil* est aussi une *bataille*...

Presque rien désormais n'est fait sans modèle. Presque tout est fait sans études; ou plutôt, presque tout n'est qu'études, mais encore, études inutilisables ! Une bonne



étude doit être plus poussée qu'aucun tableau, et demeurer dans la pénombre de l'atelier. Jamais en vente, jamais au Musée.

Comment en est-on arrivé à ce point de relâchement ?

C'est d'abord que l'idée de *hiérarchie* entre les œuvres et entre les genres s'est exténuée. Si deux prunes sur une assiette *valent* une Descente de Croix ou une Bataille d'Arbelles, et peuvent valoir *infiniment* plus : si un croquis de X vaut *infiniment* plus qu'une immense toile de Y, — c'est-à-dire si le résultat l'emporte sur le problème, — ces jugements, quoique justes et inévitables, cependant diminuent peu à peu le *poids* des éléments d'appréciation qui ne sont pas purement *subjectifs*. (« L'Académisme », n'est, au fond, qu'une conservation, plus ou moins consciente, des *critères*, plus ou moins illusoires, de jugements *objectifs* : anatomie, perspective, ressemblances, vision commune des couleurs, etc.)

Conséquence : accroissement du nombre des mauvais peintres, car la dépréciation de mes fameux critères *objectifs* a pour premier effet de supprimer toutes les *difficultés*, (au moins conventionnelles), de l'art. Personne ne *s'amuse* plus à étudier soigneusement et avec des réflexions qui peuvent mener fort loin, (Léonard), une étoffe jetée sur une chaise, une feuille, une main... ni à puiser dans ce tête-à-tête avec l'objet, sans hâte et sans utilité prochaine, une certaine science de soi-même, de la manœuvre combinée de son intellect, de son désir, de sa vue et de sa main à propos d'une *chose donnée*... et le public absent. (Ce dernier point est capital : il ne faut chercher à étonner que soi-même.)

Autre conséquence :

La littérature est devenue maîtresse toute-puissante, créatrice ou destructrice des réputations. *La valeur ou l'estime accordée à une œuvre de peinture dépend*, (pour un certain temps), *du talent de l'écrivain qui l'exalte ou l'abîme*. Il n'est pas de chose informe, de niaiserie colorée, d'anamorphoses arbitraires qu'on ne puisse imposer à l'attention et jusqu'à l'admiration, par voie descriptive ou explicative et, en se fondant toujours sur le fait, (vingt fois vérifié au XIX^e siècle), d'un retour d'opinion qui place au rang des chefs-d'œuvre l'ouvrage incompris et ridiculisé dans un premier temps et qui multiplie par mille son prix de vente initial.

C'est ainsi que la malheureuse Peinture s'est vue en proie aux méthodes promptes et puissantes de la Politique et de la Bourse.

Nous avons contracté cette curieuse habitude de tenir pour médiocre tout artiste qui ne commence par choquer et par être suffisamment injurié ou moqué. Qui ne nous heurte ou ne nous fait hausser les épaules est imperceptible. On en conclut qu'il faut choquer et l'on s'y consacre. Une bonne étude de l'art moderne devrait mettre en évidence les solutions trouvées de cinq ans en cinq ans au *problème du choc*, depuis deux ou trois quarts de siècle...

Je vois dans tout ceci le danger de la facilité, et je trouve l'idée de l'art de moins en moins unie à celle du développement le plus complet d'une personne, et par là, de quelques autres.

DEGAS ET LE SONNET

Vers la fin du siècle XIX, le *sonnet*, peu estimé, mal exécuté par les Romantiques, fut remis à la mode. On en fit beaucoup d'admirables, et quantités d'inutiles. Il fallut revenir d'abord à la rigueur des règles, ce dont les Parnassiens se chargèrent. Ensuite, Verlaine, Mallarmé et quelques autres introduisirent dans cette figure antique et stricte des effets d'une grâce ou d'une concentration inouïes.

Rien, en littérature, n'est plus propre que le sonnet à opposer la volonté à la velléité, à faire sentir la différence de l'intention et des impulsions avec l'ouvrage achevé; et surtout, à contraindre l'esprit de considérer le *fond* et la *forme* comme des conditions égales entre elles. Je m'explique : il nous enseigne à découvrir qu'une forme est féconde en *idées*, paradoxe apparent et principe profond d'où l'analyse mathématique a tiré quelque partie de sa prodigieuse puissance.

De grands poètes ont dédaigné ou déprécié le sonnet, ce qui n'entame ni sa valeur ni leurs mérites. Il suffit de répondre à ces dédains ou à ces railleries de divers lyriques ennemis des contraintes, que Michel-Ange et Shakespeare, qui n'étaient point de petits esprits, ont

rimé dans toutes les règles les quatrains et les tercets qui s'assemblent dans cette forme canonique.
Michel-Ange, qui a écrit :

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Ch'un marmo solo in se non circonscriba,*

Il ne vient à l'artiste excellent point d'idée
Qu'un seul marbre ne suffise à contenir,

eût pu prescrire dans les mêmes termes les rapports du sonnet avec un poète accompli.

Mais que vient faire ici le sonnet ?

C'est que Degas en a laissé une vingtaine de remarquables. Je ne sais comment cette fantaisie lui passa par l'esprit. Fut-il tenté par les exploits d'Heredia, et peut-être par ce qu'il entendait dire du labeur et du temps sans mesure qu'exige un bon sonnet ? Il ne prisait que ce qui coûte ; le travail en soi l'excitait. Celui du poète, s'il consiste à chercher par des approximations successives un texte qui satisfasse à des conditions assez précises, dut lui paraître comparable au travail du dessinateur tel qu'il le concevait. Mais peut-être fit-il ses premiers vers par plaisanterie ou parodie.

Il y avait en lui, d'ailleurs, un homme de lettres qui se manifestait assez par les *mots* qu'il faisait, et par les citations de Racine ou de Saint-Simon qui lui venaient assez souvent.

S'étant mis aux sonnets, il consultait Heredia ou Mallarmé, leur soumettait les difficultés, les cas de conscience, les conflits du poème avec le poète.

Un jour, m'a-t-il conté, dînant chez Berthe Morisot avec Mallarmé, il se plaignit à lui du mal extrême que lui donnait la composition poétique : « Quel métier ! criait-il, j'ai perdu toute ma journée sur un sacré sonnet, sans avancer d'un pas... Et cependant, ce ne sont pas les idées qui me manquent... J'en suis plein... J'en ai trop... »

Et Mallarmé, avec sa douce profondeur : « Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *C'est avec des mots.* »

C'était le seul *secret*. Il ne faut pas croire qu'on en puisse saisir la substance sans quelque méditation.

Degas disant du dessin qu'il était *la manière de voir la forme*, Mallarmé enseignant que *les vers sont faits de mots*,

résumaient, chacun dans son art, ce que l'on ne peut pleinement et utilement entendre « si on ne l'a déjà trouvé ».

La plupart des sonnets de Degas se rapportent aux objets favoris de son crayon ou de son pinceau : danseuses, cheval de sang, impressions de l'Opéra ou du champ de courses. Cette seule circonstance leur donnerait un intérêt particulier, car les poètes professionnels n'ont guère songé à exploiter le turf ni le plateau, si ces poèmes n'étaient par eux-mêmes d'excellente et originale qualité.

La combinaison d'une certaine *maladresse* avec le sentiment très net, (et que l'on devait attendre d'un artiste de cette espèce raffinée), des ressources du langage travaillé, fait l'agrément de ces petites pièces très serrées, pleines de traits inattendus, où l'on trouve de l'humour, de la satire, des vers délicieux, un mélange bizarre et rare, combinant du Racine et des boutades, des tours parnassiens ajustés à certaines vivacités irrégulières, et parfois de l'excellent Boileau...

Je ne doute pas que cet amateur qui a su peiner sur son ouvrage et par là pressentir à travers les résistances et les désobéissances du *métier*, le mystère même ou l'essence de notre art, n'eût fait, s'il s'y fût tout donné, un poète des plus remarquables, du type 1860-1890.

Les obstacles sont les signes ambigus devant lesquels les uns désespèrent, les autres comprennent qu'il y a quelque chose à comprendre.

Mais il en est qui ne les voient même pas...

DEGAS, FOU DE DESSIN...

Degas, fou de dessin, anxieux personnage de la tragédie de l'Art Moderne, divisé contre soi-même, d'une part, travaillé par un souci aigu de *vérité*, avide des nouveautés plus ou moins heureuses qui s'introduisaient dans la vision des choses comme dans les procédés de la peinture ; d'autre part, possédé d'un génie rigoureusement classique dont il a passé sa vie à analyser les conditions d'élégance, de simplicité et de style, Degas m'offrait tous les traits de l'artiste pur, incroyablement ignorant de tout ce qui, dans la vie, ne peut ni figurer



dans une œuvre, ni la servir directement; et, par là, souvent enfantin à force de naïveté, mais parfois jusqu'à la profondeur...

Le travail, le Dessin étaient devenus chez lui une passion, une discipline, l'objet d'une mystique et d'une éthique qui se suffisaient à elles seules, une préoccupation souveraine qui abolissait toutes autres affaires, une occasion de problèmes perpétuels et précis qui le délivrait de toutes autres curiosités. Il était et voulait être un spécialiste, dans un genre qui peut s'élever à une sorte d'universalité.

Âgé de *soixante-dix ans*, il dit à Ernest Rouart :

— Il faut avoir une haute idée, non pas de ce qu'on fait, *mais de ce qu'on pourra faire un jour*; sans quoi, ce n'est pas la peine de travailler.

A *soixante-dix ans*...

Voilà le véritable orgueil, antidote de toute vanité. Comme le joueur est poursuivi par des combinaisons de parties, hanté la nuit par le spectre de l'échiquier ou du tapis sur quoi les cartes s'abattent, obsédé d'images tactiques et de solutions plus vivantes que réelles, ainsi l'artiste essentiellement artiste.

Un homme qui n'est pas possédé d'une *présence* de cette intensité est un homme inhabité : un terrain vague.

L'amour, sans doute, et l'ambition, comme la soif du lucre, peuplent puissamment une vie. Mais l'existence d'un but positif, la certitude d'être proche ou lointain, atteint ou non, que comporte un tel but, fait de ces passions des passions *finies*. Au contraire, le désir de créer quelque ouvrage où paraisse plus de puissance ou de perfection que nous n'en trouvons en nous-mêmes, éloigne indéfiniment de nous cet objet qui échappe et s'oppose à chacun de nos instants. Chacun de nos progrès l'embellit et l'éloigne.

L'idée de posséder entièrement la pratique d'un art, de conquérir la liberté d'user de ses moyens aussi sûrement et légèrement que de nos sens et de nos membres dans leurs usages ordinaires, est de celles qui tirent de certains hommes une constance, une dépense, des exercices et des tourments infinis.

Un grand géomètre me disait qu'il faudrait vivre deux vies : l'une pour acquérir la possession de l'instrument mathématique; l'autre pour s'en servir.

Flaubert, Mallarmé, dans des genres et selon des modes bien différents, sont des exemplaires littéraires de la consécration totale d'une vie à l'exigence totale imaginaire, qu'ils prêtaient à l'art de la plume.

Quoi de plus admirable que la vertu et la passion de Baucher, voué au cheval, fou d'équitation et de dressage, jusqu'à la minute de sa mort, plus belle que celle de Socrate, quand il dépense son dernier souffle à donner un dernier conseil à son disciple favori. Il lui dit : « Le bridon, c'est si beau... » Et lui prenant la main, la plaçant comme il fallait selon lui : « Je suis heureux, dit-il, de vous donner encore ça avant de mourir. »

Parfois ces grandes passions de l'esprit poussent l'âme au dédain des œuvres extérieures, que l'on néglige au profit de l'accumulation des puissances de les produire. Cette avarice est paradoxe; mais s'explique ou par certaines profondeurs de désir, ou par amour de résultats dont on est jaloux et dont on craint aussi que le vulgaire ne se moque ou n'abuse...

Une des plus belles scènes, (à imaginer), de la Comédie de l'Esprit est cette grande et singulière *sortie* que Michel-Ange aurait faite à Léonard en lui reprochant violemment de se perdre en des recherches et curiosités infinies au lieu de créer et de multiplier les ouvrages, *preuves de sa valeur*. L'Homme de la Cène eût pu répondre d'étranges et profondes choses à l'Homme du Jugement... Ils n'avaient pas du tout la même idée de l'art. Peut-être Léonard voyait-il dans les œuvres un *moyen*, — ou plutôt une manière de spéculer par les actes, — sorte de Philosophie nécessairement supérieure à celle qui se borne à des combinaisons formées de termes non définis et dépourvues de sanctions positives.

Mais cette scène est sans doute inventée, ce qui, d'ailleurs, ne change rien à son intérêt et donc à son *existence*. Je ne sais ce que c'est que la *vérité historique*; tout ce qui n'est plus est faux.

SUITE DU PRÉCÉDENT

Il se peut que le Dessin soit la plus obsédante tentation de l'esprit... Est-ce même de l'esprit qu'il faut dire ?

Les choses nous regardent. Le monde visible est un excitant perpétuel : tout réveille ou nourrit l'instinct de s'approprier la figure ou le modelé de la chose que construit le regard.

Ou bien le désir de former de plus près l'image ébauchée dans l'esprit fait saisir le crayon, et voici s'engager une étrange partie parfois furieusement menée, dans laquelle ce désir, le hasard, les souvenirs, la science et les inégales facilités qui sont dans la main, l'idée et l'instrument se combinent, font des échanges dont les traits, les ombres, les formes, les apparences d'êtres et de lieux, l'œuvre enfin, sont les effets plus ou moins heureux, plus ou moins prévus...

Il arrive que ce dessin d'invention enivre l'exécutant, devienne une action forcenée qui se dévore elle-même, s'alimente, s'accélère, s'exaspère d'elle-même, un mouvement de fougue qui se hâte vers sa jouissance, vers la possession de ce qu'on veut voir.

Tout l'arbitraire de l'esprit, comme tout le vide de l'espace à couvrir, sont attaqués, envahis, occupés par une nécessité de plus en plus précise et exigeante.

C'est une merveille que le peu qu'il faut à l'âme de l'esprit pour qu'elle rende tout ce qu'elle attend et engage toutes les puissances de ses réserves pour être soi-même, qu'elle sent bien qu'elle n'est pas, tant qu'elle n'est pas très différente de son état le plus ordinaire. Elle ne veut pas se réduire à être ce qu'elle est le plus fréquemment.

Quelques gouttes d'encre et une feuille de papier, matière qui permet l'addition et la coordination d'instant et d'actes, y suffisent...

MORALITÉ

En tous genres, l'homme vraiment fort est celui qui sent le mieux que rien n'est donné, qu'il faut tout construire, tout acheter; et qui tremble quand il ne sent pas d'obstacles; qui en crée...

Chez celui-ci, la forme est une décision motivée.

PÉCHÉ D'ENVIE

Degas avait le mot fort dur, et imposait l'injustice par la justesse.

Comme il brillait, un soir, de tous ses feux cruels, je me sentis brûlé de quelque envie.

(Cependant, il m'appelait *l'Ange*, quelquefois. Je n'ai jamais su comment il l'entendait.)

Je ne pus m'empêcher de lui dire :

« Vous autres, peintres, vous passez tout le jour à votre chevalet; mais toute une partie de votre temps s'organise entre l'œil et la main, et vous laissez l'esprit fort libre, hors de ce *court-circuit*. Vous mélangez vos pâtes et vos véhicules, vous cuisinez vos tons, vous couvrez, vous grattez... Or, pendant ce loisir intellectuel, la Malice travaille ! Elle choisit, assemble, aiguise, en vue de la soirée. Le crépuscule vient; la palette est raclée... Gare aux traits sans pitié trempés dans un fiel pur par un peintre qui sait qu'il doit dîner en ville...

» A table, l'écrivain ébloui vous écoute muet. Tout son esprit est demeuré sur son papier. Il ne lui reste que des restes... »

QUELQUES « MOTS » ET DIVERS TRAITS

Se trouvant un jour aux courses près de Detaille, celui-ci lui emprunta sa lorgnette. Detaille, se retournant pour rendre l'objet, Degas lui dit : « On dirait un Meissonier, n'est-ce pas ? » Haut-le-corps de l'autre, qui ne répondit rien, naturellement.

Il disait encore de Meissonier qui était aussi petit que sa peinture, et jouissait alors d'une grande vogue : « C'est le géant des nains ! »

Étant un jour au café avec des *pompier*s qu'il connais-

sait plus ou moins, car il avait des relations dans tous les camps, un d'eux lui dit :

« Voyons ! trouvez-vous vraiment que Corot dessine bien un arbre ? »

— Je vais vous étonner, dit Degas, il dessine encore bien mieux une figure !

— Laissez-le, dit le troisième, il va encore vous sortir une de ses folies. »

Pour revenir à ses idées générales sur la peinture, il disait toujours que l'Art est une convention, que le mot Art implique la notion d'artifice.

Par contre, pour exprimer que l'art, si abstrait fût-il, avait besoin de revenir de temps à autre aux impressions directes reçues de la nature, il arrangeait à sa façon la fable d'Antée :

Hercule, ayant vaincu le géant, au lieu de l'étouffer complètement, desserrait son étreinte en lui disant : « Revis, Antée ! » et lui laissait reprendre contact avec le sol.

Il disait aussi : « La peinture n'est pas bien difficile quand on ne sait pas... Mais, quand on sait... oh ! alors !... C'est autre chose ! »

Il aimait beaucoup citer les mots d'Ingres sur la peinture et le dessin ; leur concision lui plaisait fort, et il les opposait aux phrases souvent un peu trop recherchées et à prétention littéraire que Delacroix écrivait, touchant les Arts, l'Esthétique, la Philosophie, etc...

Sévère pour soi-même, il rapportait avec un certain plaisir ce qu'un critique avait dit de lui dans un compte rendu d'exposition : « Incertitude constante dans les proportions. »

Rien ne peignait mieux, prétendait-il, son état d'esprit tandis qu'il était en train de travailler et de peiner sur un ouvrage.

Encore sur le dessin qui était sa constante préoccupation :

« Il ne faut pas confondre le dessin et la mise en place, choses totalement différentes. » Selon lui, le grand mérite de Monsieur Ingres était d'avoir réagi par l'arabesque de la forme contre le dessin uniquement de proportions, en pratique alors dans l'école de David.

Après une représentation de Faust !... La loge du

cabotin, (Faure), était pleine d'admirateurs qui s'extasiaient sur son talent : « Admirable, sublime, incomparable, etc. ! »

— Et si simple !!! » lance une voix du fond de la pièce. C'était Degas.

Faure, se retournant furieux : « Vous me la paierez, celle-là, mon petit ! »

Et, de fait, il la lui fit payer par mille tracasseries, lui envoyant l'huissier pour des tableaux qu'il n'avait pas livrés à temps, etc...

Il racontait de manière amusante et très vivante certains souvenirs de sa prime jeunesse, par exemple, cette scène entre ses parents pendant le déjeuner.

Sa mère, agacée par certaines paroles de son père, se met à tapoter nerveusement le bord de la table avec ses doigts, disant : « Auguste ! Auguste ! »

Le père se tient coi et, le repas terminé, enfile la porte, met un manteau sur ses épaules, et se glisse sans bruit dans l'escalier.

Il contait aussi une promenade qu'il fit en Touraine avec son chien, (il n'avait pas encore l'horreur de ces bêtes). Il faisait très chaud, le chien, suffoqué par la chaleur, se met à râler. Degas affolé s'enquiert d'un vétérinaire et lui fait voir le pauvre animal. L'homme trempe simplement son mouchoir dans le ruisseau, asperge d'eau le museau du chien qui revient à lui. Degas, en remerciant, demande ce qu'il doit. Le vétérinaire répond : « Que penseriez-vous de moi, Monsieur, si, pour avoir pris un peu d'eau dans un mouchoir et en avoir frotté le museau de votre chien, je vous demandais de votre argent ? »

Degas répétait cette phrase avec ravissement, la donnant comme un exemple remarquable de l'élégant parler tourangeau.

Quand Degas se rendit à la Nouvelle-Orléans, après la guerre de 70, il se trouvait un peu dépaycé dans cette Amérique, où, cependant, il devait retrouver une partie de sa famille.

Il racontait qu'après la première nuit passée dans cette ville, en arrivant du Nord, (New-York), il fut réveillé le matin par des maçons travaillant à une maison voisine : Ohé ! Auguste ! « C'était la France ! » disait Degas,

et ce cri inopiné, entendu si loin de son pays l'avait ému, profondément.

Il était très patriote, chauvin même; Halévy le lui reprochait assez, surtout pendant l'affaire Dreyfus.

Quand il parlait de la bataille de Taillebourg, qu'il admirait beaucoup, il disait entre autres choses :

« Le bleu du manteau de saint Louis, c'est la France !!! »

Léon Brunschvicg m'a raconté qu'étant jeune étudiant en philosophie, il rencontra Degas, rue de Douai, chez Ludovic Halévy, et il lui fut présenté.

Degas, apprenant qu'il avait affaire à un métaphysicien, l'attira dans l'embrasure d'une fenêtre, et lui dit vivement : « Voyons jeune homme, SPINOZA, pouvez-vous m'expliquer cela en cinq minutes ? »

Je trouve que cette question ahurissante donne à penser. Peut-être ne serait-il pas tout à fait anti-philosophique, ni sans conséquences intéressantes de diviser toutes les connaissances en deux classes, celles qui peuvent s'expliquer en cinq minutes et les autres...

Brunschvicg ne m'a pas dit ce qu'il avait répondu à Degas dans la fatale embrasure; mais si j'avais été à sa place, j'aurais demandé à Degas de m'expliquer, en cinq minutes, la PEINTURE.

A propos de courses, voici une histoire qu'il aimait à raconter :

Il avait pris le train pour se rendre à un hippodrome de banlieue où il comptait dessiner des jambes de chevaux. Dans son compartiment, se trouvaient plusieurs individus d'allures un peu louches qui se mirent à jouer au bonneteau, et naturellement, l'invitèrent bientôt à prendre part au jeu. Degas se récusait, disant qu'il ne jouait pas. « Qu'est-ce que vous venez faire aux courses, si vous ne jouez pas ? » lui répliquèrent-ils d'un air menaçant. Degas, qui n'était pas très fier de la tournure que prenait l'entretien, leur dit, payant d'audace, et avec un sourire plein de sous-entendus inquiétants : « Vous seriez bien étonnés si je vous disais ce que je viens faire ici ! » Les autres, le croyant de la police, ne dirent plus un mot, et déguerpirent prestement au premier arrêt.

AUTRES « MOTS »

D'un artiste dont l'austérité, (esthétique), lui paraissait composer avec les conditions mondaines et politiques du succès, Degas disait :

« C'est encore un de ces ermites qui savent l'heure des trains. »

D'un autre qui, vers 85, faisait accepter et goûter au public des Salons un modernisme bien tempéré et de seconde ou tierce main :

« Il vole de nos propres ailes. »

Degas causait volontiers avec ses modèles.

Les modèles jouaient dans l'univers de la peinture un autre rôle encore que d'offrir leurs formes à l'analyse du regard. Certaines, comme des insectes dans un jardin, volent de fleur en fleur, fécondent, et font, au hasard, des croisements d'espèces, portaient d'atelier en atelier propos et jugements, semaient dans l'oreille de l'un la blague entendue chez l'autre.

L'une d'elles rapporte un jour à Degas que Bouguereau, jaloux du banquet que l'on allait offrir à Puvis de Chavannes, s'était écrié furieusement : « Est-ce que Raphaël a eu un banquet !... »

Degas en fit toute une charge.

Degas avait un grand faible pour Forain.

Forain disait : Mossieu D'gâs, comme Degas disait : Monsieur Ingres. Ils échangeaient leurs mots terribles.

Quand Forain se construisit un hôtel, il fit poser le téléphone, alors encore assez peu répandu. Il voulut l'utiliser tout d'abord à étonner Degas. Il l'invite à dîner, prévient un compère qui, pendant le repas, appelle Forain à l'appareil. Quelques mots échangés, Forain revient... Degas lui dit : « C'est ça, le téléphone ?... On vous sonne, et vous y allez. »

RÉFLEXION SUR LE PAYSAGE
ET BIEN D'AUTRES CHOSES

Le paysage fut d'abord un fond de campagne sur lequel quelque chose se passait. Je crois que les Hollandais les premiers s'y intéressèrent pour lui-même, ou pour les belles vaches qu'ils y exposaient. Chez les Italiens et chez nous, il devient de l'importance d'un décor. Poussin et Claude l'ordonnent et le composent magnifiquement. Le site chante : il est à la *nature* ce que l'opéra est à l'ordinaire de la vie. On use de l'arbre, du bosquet, des eaux, des monts et des fabriques avec une liberté tout ornementale ou théâtrale. On fait toutefois des *études* très exactes et toutes comparables à celles qui se feront un siècle après. On arrive à l'extrême de la fantaisie. La carrière du paysage imaginaire s'achève sur les papiers peints et les toiles de Jouy. La *vérité* entre en action. De très grands *paysagistes* paraissent, qui, d'abord, gardent le souci de composer leurs ouvrages; ils choisissent, éliminent, ajustent; mais peu à peu, ils engagent le corps à corps avec la *nature telle quelle*. Ils travaillent de moins en moins dans l'atelier; de plus en plus aux champs. Ils luttent contre la solidité ou la fluidité même des choses; certains s'en prennent à la lumière, veulent saisir l'heure, l'instant; substituer aux formes finies une enveloppe de reflets, d'éléments du spectre subtilement dosés. Certains, au contraire, maçonnent ce qu'ils voient.

C'est ainsi que l'intérêt du paysage s'est progressivement déplacé. D'accessoire d'une action, plus ou moins commandé par elle, il est devenu lieu de merveilles, séjour d'une rêverie, plaisir des yeux distraits... Puis, l'impression l'emporte : *Matière* ou *Lumière* dominant.

On observe alors que le domaine de la peinture est envahi en quelques années par les images d'un monde sans hommes. La mer, la forêt, les campagnes à l'état désert satisfont la plupart des yeux. Il s'ensuit quantité de conséquences remarquables. L'arbre et les terrains nous étant beaucoup moins familiers que les animaux, l'arbitraire augmente dans l'art, les simplifications, même grossières, se font habituelles. Nous serions

choqués si l'on figurait une jambe ou un bras comme l'on fait une branche. Nous distinguons fort mal entre le possible et l'impossible en fait de formes minérales ou végétales. Le paysage donne donc de grandes *facilités*. Tout le monde se mit à peindre.

Autre effet : la figure humaine, jadis objet d'un traitement de choix, — au point que l'anatomie s'était introduite, depuis Léonard, parmi les connaissances exigibles d'un artiste, — s'est vue assimilée à un objet quelconque : l'éclat, le grain de la peau font dédaigner la modulation des formes; toute expression disparaît des visages, toute intention en est absente. *Et le portrait périlite.*

Enfin, le développement du paysage semble bien coïncider avec une diminution singulièrement marquée de la partie intellectuelle de l'art.

Le peintre n'a plus grand-chose à raisonner. Ce n'est pas que l'on n'en trouve de fort nombreux qui spéculent sur l'esthétique et la technique de leur métier : mais je crois qu'il en est fort peu pour calculer *telle œuvre* qu'ils veulent faire. Rien ne les y contraint, puisque tout se ramène au paysage ou à la *nature morte*; lesquels ont été réduits eux-mêmes à un divertissement d'intérêt local. Le temps n'est plus où un artiste ne pensait pas perdre son temps en méditant, par exemple, sur les mouvements ou les attitudes propres aux femmes, aux vieillards, aux petits enfants, en *écrivant* ses remarques avant de se les fixer dans l'esprit. Je ne dis pas que l'on ne puisse s'en passer. Je dis que le *grand art* ne se passe point d'inutilités de ce genre, et je dis qu'il y a un *grand art*. J'y reviendrai peut-être tout à l'heure.

Tout ce que je viens d'exposer dans l'ordre de la peinture trouve dans l'ordre des Lettres une merveilleuse similitude : l'invasion de la Littérature par la *description* fut parallèle à celle de la Peinture par le *paysage*; de même sens que celle-ci et de même conséquence.

Dans les deux cas, le succès fut dû à l'intervention de grands artistes, et conduisit identiquement à une certaine « *capitis diminutio* ».

Une *description* se compose de phrases que l'on peut, en général, *intervertir* : je puis décrire cette chambre par une suite de propositions dont l'ordre est à peu près indifférent. Le regard erre comme il veut. Rien de plus

naturel, rien de plus *vrai*, que ce vagabondage, car... *la vérité, c'est le hasard...*

Mais si cette latitude, et l'accoutumance à la facilité qu'elle comporte, en vient à dominer dans les ouvrages, elle dissuade peu à peu les écrivains d'user de leurs facultés abstraites, comme elle réduit à rien chez le lecteur la nécessité de la moindre attention, pour le séduire aux seuls *effets instantanés*, à la *rhétorique du choc...*

Ce mode de créer, légitime en principe et auquel tant de fort belles choses sont dues, mène, comme l'abus du paysage, à la *diminution de la partie intellectuelle de l'art*.

Ici, plus d'un s'exclamera que peu importe ! Je crois, quant à moi, qu'il importe assez que l'œuvre d'art soit l'acte d'un *homme complet*.

Mais comment se peut-il que l'on donnât jadis tant d'importance à ce qui est tenu si naturellement pour négligeable de nos jours ? On étonnerait bien un amateur, un connaisseur du temps de Jules II ou de Louis XIV en lui apprenant que presque tout ce qu'il considérerait comme l'essentiel de la peinture est aujourd'hui non seulement négligé, mais radicalement absent des préoccupations du peintre et des exigences du public. Même, plus ce public est-il *raffiné*, plus il est *avancé*, c'est-à-dire éloigné des anciens idéaux dont je parle. Mais c'est de l'*homme total* que l'on s'éloigne ainsi. L'homme complet se meurt.

ART MODERNE ET GRAND ART

L'art moderne tend à exploiter presque exclusivement la sensibilité *sensorielle*, aux dépens de la sensibilité générale ou affective, et de nos facultés de construction, d'addition des durées et de transformation par l'esprit. Il s'entend merveilleusement à exciter l'attention et use de tous moyens pour l'exciter : intensités, contrastes, énigmes, surprises. Il saisit parfois, par la subtilité de ses moyens ou l'audace de l'exécution, certaines proies très précieuses : des états très complexes ou très éphémères, des valeurs *irrationnelles*, sensations à l'état nais-

sant, résonances, *correspondances*, pressentiments d'une instable profondeur... Mais nous payons ces avantages.

Qu'il s'agisse de politique, d'économie, de manières de vivre, de divertissements, de mouvement, j'observe que l'allure de la modernité est toute celle d'une *intoxication*. Il nous faut *augmenter la dose*, ou *changer de poison*. Telle est la loi.

De plus en plus *avancé*, de plus en plus *intense*, de plus en plus *grand*, de plus en plus *vite*, et toujours plus *neuf*, telles sont ces exigences, qui correspondent nécessairement à quelque endurcissement de la sensibilité. Nous avons besoin, pour nous sentir vivre, d'une intensité croissante des agents physiques et de perpétuelle diversion... Tout le rôle que jouaient, dans l'art de jadis, les considérations de *durée* est à peu près aboli. Je pense que personne ne fait rien aujourd'hui pour être goûté dans deux cents ans. Le ciel, l'enfer, et la postérité ont beaucoup perdu dans l'opinion. D'ailleurs, nous n'avons plus le temps de prévoir ni d'apprendre...

Ce que j'appelle « Le Grand Art », c'est simplement l'art qui exige que *toutes les facultés* d'un homme s'y emploient, et dont les œuvres sont telles que *toutes les facultés* d'un autre soient invoquées et se doivent intéresser à les comprendre...

Qu'y a-t-il de plus admirable que le passage de l'arbitraire au nécessaire, qui est l'acte souverain de l'artiste, auquel un besoin, qui peut être aussi fort et préoccupant que le besoin de faire l'amour, le pousse ? Rien de plus beau que l'extrême volonté, l'extrême sensibilité et la science, (la véritable, celle que nous avons faite, ou refaite pour nous), conjointes, et obtenant, pendant quelque durée, cet *échange* entre la fin et les moyens, le hasard et le choix, la substance et l'accident, la prévision et l'occasion, la matière et la forme, la puissance et la résistance, qui, pareil à l'ardente, à l'étrange, à l'étroite lutte des sexes, compose toutes les énergies de la vie humaine, les irrite l'une par l'autre, et *crée*.

RACCOURCI DE LA PEINTURE

Si une certaine peinture convient à une époque, l'époque suivante voit dans cette convenance, une convention.

Le *temps*, (qui a bon dos en matière d'explications), fait apparaître conventionnel ce qui semblait nature et nécessité.

Le *Démon du changement-pour-le-changement* est le vrai père de bien des choses...

Il nous jette du *beau* dans le *vrai*, du *vrai* dans le *pur*, du *pur* dans l'*absurde*, et de l'*absurde* dans le *plat*.

Il chante de siècle en siècle son grand air de l'*Invocation à la Nature*, une fois au moins par cent ans. Mais *ce n'est jamais la même Nature*.

Cela fait toujours quelque effet. Mais encore, sitôt qu'il a vu quelque foule autour de soi, le voici qui s'esquive, se transforme et vient murmurer dans le groupe. Il souffle ça et là dans les oreilles que la Nature, elle aussi, est une convention. Il commence d'opposer l'*impressionnisme* au *réalisme*. Il suggère qu'il n'y a point d'*objets*, qu'il faut s'interdire d'exprimer autre chose que les propriétés de la rétine... Tout se met à vibrer.

A peine la lumière laborieusement reconstituée sur les toiles, il se plaint aussitôt qu'elle mange toutes les formes, qu'il n'y a plus dans ce monde chromatique, que des fantômes, des feuillages papillotants, des flaques écaillées, des ombres de bâtisses, et d'ailleurs, peu d'êtres vivants. Alors, de je ne sais quelle réserve, si profonde que les plus vieilles vieilleries qui en ressortent, en ressortent nouveautés, il tire une *sphère*, un *cône* et un *cylindre*; et finalement un *cube*, qu'il gardait pour la bonne bouche.

Il propose de tout *construire* avec ces solides, ou jouets d'enfants géomètres. L'univers du peintre devient exprimable en polyèdres et en corps ronds. Il n'est de seins, de cuisses, de joues, de chevaux, ni de vaches que l'on ne puisse bâtir de ces durs éléments. Il en résulte des nus terribles. L'amour, sans doute, fuit ces blocs dont les angles l'effraient.

C'est sur quoi comptait ce Démon, qui sournoisement se retourne vers le Guide et vers l'Albane : les Grâces et les Nymphes, les Madones suaves en lait d'amande, les Vénus doucement palpables, que l'on croyait à l'infini, semblent poindre déjà à l'horizon du possible de la peinture.

ROMANTISME

Il y a des coexistences merveilleuses, que l'on peut comparer à des accords dissonants, qu'enrichissent encore des différences savoureuses de timbres.

Degas et Renoir; Monet et Cézanne; comme il y avait Verlaine et Mallarmé...

La richesse de cette époque de Paris !... La quantité d'inventions en peinture et en poésie entre 1860 et 1890 !... Nous avons vu la fin de ce beau concert d'hommes et d'idées. Dirai-je mon sentiment ?

Cette période de trente ans paraîtra plus heureuse et plus importante que celle qui, de 1825 à 1855, comprend le fameux romantisme.

C'est que tous ou presque tous les « Romantiques » étaient empoisonnés de légendes et d'histoire, qui leur étaient aussi indifférentes dans le fond, qu'excitantes ou séduisantes par les dehors. Les plus grands d'entre eux traînent des armures, des caparaçons, des chapelets et des narghilés, tout un vain matériel de théâtre et de carnaval, et une collection d'idoles, d'âmes absurdes et naïvement excessives, qu'ils se donnaient et échauffaient de leur mieux.

Un véritable Romantique est sur toute chose un acteur. La simulation, l'exagération, (qui est simulation par l'intensité de l'expression), la facilité, où tombent toujours ceux qui ne visent qu'à produire des sensations immédiates, sont les vices de ce moment des arts.

Il est remarquable que ceux d'entre eux dont un siècle presque écoulé n'a pas exténué la gloire, sont aussi les mêmes chez qui la volonté de labeur, la passion du *métier* lui-même, le désir d'acquérir une science de leurs moyens de plus en plus solide et subtile, ne furent pas des vertus négligées et sacrifiées aux erreurs de leur temps. Hugo,

Delacroix, en témoignent. *Plus ils vont, plus ils savent, et savent qu'ils savent.*

Les vers faits par Hugo à soixante-dix ans écrasent tous ceux qu'il avait faits dans le reste de sa vie.

Chez d'autres, au contraire, le meilleur est des premiers temps. Il est aussi du premier jet.

LE DESSIN N'EST PAS LA FORME...

Degas aimait à parler peinture et ne souffrait guère qu'on en parlât.

Il ne le souffrait pas le moins du monde de la part des hommes de lettres. Il faisait profession de leur imposer silence. Il avait en réserve à leur adresse je ne sais plus quel aphorisme de Proudhon sur la « gent de lettres »...

Comme je n'écrivais point, et qu'il répétait trop souvent l'aphorisme, je n'étais point choqué. Il m'amusait au contraire de le mettre facilement en fureur.

Je lui disais : « Mais enfin, qu'est-ce donc que vous entendez par *le Dessin* ? »

Il répondait par son célèbre axiome : « Le Dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme. »

Ici éclatait l'orage.

Je murmurais : « Comprends pas », avec un ton qui suggérait assez que la formule me paraissait vaine et insignifiante.

Aussitôt il criait. Je n'entendais hurler que je n'y entendais rien, que je me mêlais de choses qui ne me regardaient pas...

Nous avions *raison* tous les deux. La formule signifie ce que l'on veut, et il était vrai que je n'avais aucun titre à la discuter.

Je soupçonnais bien ce qu'il voulait dire. Il opposait ce qu'il appelait la « mise en place », c'est-à-dire la représentation conforme des objets, à ce qu'il appelait le « dessin », c'est-à-dire l'altération particulière que la manière de voir et d'exécuter d'un artiste fait subir à cette représentation exacte, celle que donnerait, par exemple, l'usage de la chambre claire.

Cette sorte d'erreur *personnelle* fait que le travail de figurer les choses par le trait et les ombres peut être un art.

La chambre claire, que je prends pour *définir la mise en place*, permettrait de commencer le travail par un point quelconque, de ne pas même regarder l'ensemble, de ne pas chercher des relations entre les lignes ou les surfaces; de ne pas agir sur la chose *vue* pour la transformer en chose *vécue*, en action de *quelqu'un*.

Or, il est des dessinateurs, dont il ne faut pas nier le mérite, qui ont la précision, l'égalité et la vérité de la chambre claire. Ils en ont aussi la froideur, et plus ils seront proches de la perfection de leur métier, moins pourra-t-on discerner l'ouvrage de l'un de celui de l'autre. Il en est tout au contraire des *artistes*. La valeur de l'artiste tient à certaines *inégalités* de même sens ou de même tendance, qui révèlent à la fois, à l'occasion d'une figure, d'une scène ou d'un paysage, la *facilité*, les *volontés*, les *exigences*, la puissance de transposition et de reconstitution de *quelqu'un*. Rien de tout ceci ne se trouve dans les *choses*; et ne se trouve jamais le même dans deux individus différents.

La « manière de voir » dont parlait Degas doit donc s'entendre largement et inclure : *manière d'être, pouvoir, savoir, vouloir...*

Il répétait souvent ce mot qu'il tenait, je crois, de Zola, et Zola de Bacon, et qui définit l'Art ; *Homo additus naturæ*. Il ne reste plus qu'à donner un sens à chacun de ces termes...

SOUVENIRS DE BERTHE MORISOT SUR DEGAS

Voici quelques propos de Degas, tenus à la table de Berthe Morisot et notés par elle sur un carnet*.

*Degas a dit que l'étude de la nature était insignifiante, la peinture étant un art de convention, et qu'il valait infiniment mieux apprendre à dessiner d'après Holbein ; qu'Édouard***

* (Communication de Mme Ernest Rouart.)

** Édouard Manet.



lui-même, quoiqu'il se targuât de copier servilement la nature, était le peintre le plus maniéré du monde, ne donnant jamais un coup de pinceau sans penser aux maîtres, ne faisant, par exemple, pas d'ongles aux mains, parce que Frans Hals ne les dessinait pas. [Degas me semble ici commettre une erreur. Hals fait des ongles, même à Descartes.]

(Au dîner, avec Mallarmé) : L'Art c'est le faux ! et il explique comment un artiste ne l'est qu'à ses heures, par un effort de volonté. Les objets ont le même aspect pour tous...

Degas dit : « L'orangé colore, le vert neutralise, le violet ombre. »

Degas avait conseillé à Charpentier de faire au moment du jour de l'an une édition du « Bonheur des Dames » avec des échantillons d'étoffes et de passementeries en regard. Mais Charpentier n'a pas compris. Il, (Degas), professe pour le caractère si humain de la jeune demoiselle de magasin, la plus vive admiration. Selon lui, Zola n'a fait l'Œuvre que pour prouver la grande supériorité de l'homme de lettres sur l'artiste ; le malheureux peintre meurt de sa tentative de nu dans la vie réelle.

Se trouvant un jour à un bout de la table où Goncourt, Zola et Daudet parlaient de leurs affaires, Degas restait silencieux. « Hé bien ! lui dit Daudet, vous nous méprisez ! — Je vous méprise comme peintre », répondit-il.

Il rappelle un mot d'Édouard Manet lui présentant P. Alexis :

« Il fait des cafés d'après nature ! »

LE LANGAGE DES ARTS

Degas tenait pour le langage de son art.

Ce langage, ni celui d'aucun art, n'est un modèle de précision : il suffit aux artistes qu'ils se comprennent juste assez pour ne pas s'entendre. Il en est de même des philosophes.

Degas tenait à l'argot des peintres, par un certain goût

des arcanes. Il voyait dans la peinture une discipline toute spéciale, des mystères, un ésotérisme technique ; et il ne détestait pas qu'un vocabulaire dont la pratique, ses besoins et les réflexions qu'elle engendre, donnaient seules la clé, égarât le profane, et singulièrement l'indiscret de *Lettres...*

Rien de plus traditionnel que de cacher ce que l'on sait de précieux. Mon éminent confrère des Inscriptions, Alexandre Moret, nous apprend qu'en Égypte « tout office ou métier pouvait être secret en dehors de gens de métier ».

Je ne vois d'abord que des avantages dans cette jalousie qui s'oppose au désir de chacun de raisonner sur tout. Personne ne se dit, quand une opinion nous vient aux lèvres à la première vue de quoi que ce soit : « Si j'avais pratiqué longtemps dans cet ordre, réfléchi vingt ans sur ceci, compulsé les ouvrages qui en traitent, aurais-je le même sentiment ? Jugerais-je ce livre, ce tableau, cette politique, comme je fais, d'un coup d'esprit, dans l'instant même ? Que vaut ma promptitude ? »

Mais pour qu'un langage particulier et quelque peu voilé ne soit que d'un bon usage, il faudrait qu'il se réduisît à désigner ce qui appartient seulement et précisément à l'exercice même de l'art. Il n'en est pas ainsi. Le Langage du pays des Arts est troublé de toute une métaphysique qui se mêle trop intimement aux pures notions du métier. Tandis que celles-ci sont nettes et stables par elles-mêmes, et désignent des propriétés ou des procédés sensibles et communicables, cette partie métaphysique dérive du sentiment, de divers à-peu-près immémoriaux, de la mode, et de la contre-mode, et elle enfante ce genre de débats que rien ne peut trancher. Il existe nombre de mots qui sont comme chargés de la transmission du vague, d'âge en âge...

On reconnaît, au contraire, les problèmes réels, à ce caractère que quelque expérience les termine, ou, du moins, les peut terminer. Et l'on reconnaît les notions utiles à ceci : qu'elles permettent d'exprimer ces problèmes réels en toute précision.

Quoi de plus beau et de plus positif que le langage de la marine ou que celui de la grande vénerie ? Celui-ci, par exemple, ne contient que les noms de ce que l'on peut voir et faire en matière de chasse, tout ce qu'il



faut pour nommer exactement les connaissances d'une bête à courre, les traces et vestiges qu'elle laisse après elle, jusqu'à permettre de décrire ses fumées, que l'on doit flairer et emporter dans la corne de son chapeau, ou dans le pavillon de sa trompe. Mais il n'est rien dans ce noble vocabulaire, pas plus que dans celui des marins, qui engage l'esprit insensiblement dans la moindre métaphysique, car il ne s'agit, dans ces arts, que d'atteindre à l'exécution la plus prompte et la plus sûre, dans les circonstances les plus diverses. On sait ce que l'on veut.

De tels langages tendent à exprimer exactement le moindre détail, tandis que celui des grands arts tire toujours vers des incertitudes éternelles et d'invincibles ambiguïtés. On discute encore comme si l'on n'eût, jusqu'ici, jamais peint, dessiné ou écrit. Le *style*, la *forme*, la *Nature*, la *Vie*, et d'autres noms de chances d'erreurs, viennent se jouer des esprits et former devant eux une infinité de combinaisons excitantes et vaines, cependant qu'on ne peut rien entendre ni lire de précis sur ce qui est. Je n'ai jamais rien vu de sûr et d'ordonné sur le dessin, par exemple, qui est avant tout un art complexe, dont l'analyse optique et motrice n'a été faite, ni même entreprise, à ma connaissance.

Si elle eût existé, la célèbre formule de Degas, « la manière de voir la forme », eût été toute différente : elle aurait dit ce qu'il voulait dire, et non ce que chacun peut lui donner pour sens.

Mais voici la plus fâcheuse conséquence de l'impureté de la langue des grands arts : elle mène à ne plus savoir ce que l'on veut. Rien de plus étonnant que certains propos ou programmes d'artistes, tout chargés de philosophie, de considérations parfois mathématiques et souvent naïves, invoquées en vue de préparer à l'intelligence de leurs œuvres et de disposer le public à en soutenir la vue. Mais c'est, au contraire, la *vue*, qui, dans les arts, doit par soi seule introduire la jouissance, et, s'il y a quelque idée à suggérer, y conduire par ses perceptions. Un peintre devrait toujours songer à peindre pour quelqu'un auquel manquerait la faculté du langage articulé... N'oublions point qu'une très belle chose nous rend *muets* d'admiration..

C'est là ce qu'il faut vouloir produire, et qu'il ne faut point confondre avec le mutisme de la stupeur. Celui-ci

est la grande affaire de bien des modernes. Il ne discerne point les espèces de la surprise. Il en est une, qui se renouvelle à chaque regard et se fait d'autant plus indéfinissable et sensible que l'on examine et que l'on se familiarise avec l'œuvre plus profondément. C'est la bonne surprise. Quant à l'autre, elle ne résulte que du choc qui rompt une convention ou une habitude, et se réduit à ce choc. Il suffit, pour *étaler* le choc, de se résoudre à changer de convention ou d'habitude.

Revenant à la question si intéressante du langage spécialisé, je ne puis me tenir de rappeler au lecteur, puisqu'il est convenu que j'effleurerai dans ces pages tout ce qu'il me plaira d'effleurer, que les peuples primitifs ou sauvages, chez lesquels les facultés d'observation sont aux nôtres comme l'odorat du chien est à celui de l'homme, développent leur vocabulaire au nombre des nuances qu'ils saisissent dans les états des choses ou des êtres. Le regretté savant suédois Nordenskjöld, qui a exploré, il y a trois ou quatre ans, la région de Panama, rapporte que les indigènes Cunas, qui habitent ce pays, ont des noms pour la diversité des plissements des feuilles selon l'heure et le vent, et qu'ils ne possèdent pas moins de *quatorze verbes* pour désigner les quatorze mouvements de tête de l'alligator.

Je ne sais si les peintres ont autant de termes pour toutes les manières de tenir et de manier le pinceau, ou bien pour tous les modes d'intervention de l'œil dans leur travail ? J'en doute ; mais je ne doute pas qu'ils ne s'étonnent, et même ne s'esclaffent, de cette remarque que j'ai faite aussi naïve que j'ai pu.

QUESTIONS D'ÉPOQUES

Degas bafouait ceux qu'il appelait les « penseurs ».

Les réformateurs, les rationalistes, les hommes « de justice et de vérité », les abstrauteurs, les critiques d'art... Ces gens si sérieux irritaient sa vivacité, son élégance, son désir de n'être pas dupe, toute sa nature qui unissait à un sentiment presque tragique de la difficulté et de la rigueur de son art, une certaine gaminerie et une perverse

tendance à saisir le ridicule et la sottise des idéaux d'autrui.

Non loin de ces « penseurs », (il fallait l'entendre articuler ce mot pesant et triste), il plaçait volontiers les « architectes »... Il les mettait au « dernier échelon de la société »...

Il attribuait aux penseurs et aux architectes la plupart des maux dont l'époque est atteinte. On vit d'ailleurs en ce temps-là, (vers 1890), se prononcer chez quelques esprits distingués un sentiment de réaction contre le moderne et ses théoriciens. Un positivisme empirique parut, qui, loin de partir comme l'autre, d'une *table rase*, invoqua l'expérience, non celle des laboratoires, mais, plus simplement et tout bonnement, celle des siècles. La somme des siècles répond ce que l'on veut. On reparla des cathédrales, du Poussin et de Racine. On s'éprit de l'artisan du moyen âge, et quelques peintres ou sculpteurs se costumèrent comme lui. Le nom de *tradition* fut prononcé. Certains furent conduits par leur zèle pour le passé jusqu'au pied des autels qu'ils avaient fort négligés depuis l'enfance; plusieurs, jusque dans le cloître. D'autres demeurèrent païens, ne prenant dans la tradition que ce qui leur plaisait. Divers que j'ai connus, d'âme tout anarchiste, plaçaient Louis XIV au-dessus de tout.

On oubliait qu'une tradition n'existe que pour être inconsciente et qu'elle ne souffre pas d'être interrompue. Une insensible continuité est de son essence. « Reprendre, renouer une tradition » est une expression de simulation. Le sacre de Charles X parut nécessairement plus comique qu'auguste. Aussitôt qu'une tradition se propose à l'esprit comme telle, elle n'est plus qu'une manière d'être ou d'agir qui se range parmi les autres, et qui est exposée à la critique de sa valeur propre au même titre que les autres. Il arrive que l'on doive procéder à de tels examens, et que l'on soit contraint à l'analyse délicate qui distinguera dans ce qui nous reste d'un passé, ce qui mérite qu'on le respecte de ce qui exige qu'on s'en défasse. Il n'est pas toujours très aisé de séparer la *crasse* de la *patine*...

Il est assez naturel que les artistes de nos jours regardent vers d'autres temps qu'ils imaginent meilleurs. L'avenir ne leur promet rien que de funeste. Leur belle

époque fut celle des grands caprices personnels, et de la confiance dans la durée, qu'il s'agisse de la durée d'un régime, d'une famille, d'une croyance et de la renommée.

Mais, *il n'est plus personne*... Plus de monarques, de grands évêques, de tout-puissants seigneurs qui soient en possession de se faire des palais, des jardins, des églises, des tombeaux, des bijoux ou des meubles, des monuments d'orgueil, ou de repentir, ou de plaisance, aussi précieux, aussi originaux... car il n'y a plus d'originaux, de volontaires qui ne relèvent que de soi-même. Il n'y a plus que des masses; des mandataires et des commissions. Je vois bien, ça et là, deux ou trois *entraîneurs* de peuples, mais ils ne peuvent guère vouloir que ce qu'ils peuvent suggérer ou intimor à la foule de vouloir.

Les *types* se font rares; les bizarres et les singuliers disparaissent; on les met, d'ailleurs, à peine aperçus, aux Petites Maisons d'aujourd'hui, où les psychiatres en font de beaux livres.

Quelques milliardaires d'Amérique se sont bien essayés à jouer les Médicis, mais à tâtons, je veux dire : *bien conseillés* !...

Ils agissaient, d'ailleurs, en vue de l'effet, des journaux, des musées, du bien public...

Pas pour le plaisir.

C'est là le point : la volupté se meurt. On ne sait plus jouir. Nous en sommes à l'intensité, à l'énormité, à la vitesse, aux actions directes sur les centres nerveux, par le plus court chemin.

L'art, et même l'amour, doivent le céder à de nouvelles formes de dissipation du temps libre et de la surabondance vitale; et ces formes seront ce qu'elles seront...

SOUVENIRS DE MONSIEUR ERNEST ROUART

Voici quelques souvenirs très précieux qui me sont donnés par Ernest Rouart. L'esprit expérimental et les incertitudes de notre peintre y paraissent de la manière la plus vivante et la plus divertissante. Ce récit peut conduire à se poser cette question : Si un artiste médiocre



n'est pas préférable à un grand artiste comme maître ? Il faut avouer que, dans bien des cas, les médiocres ont plus de certitudes que les grands; et c'est là presque une définition.

Degas se contentait très difficilement et trouvait rarement qu'une peinture fût au point. Non pas qu'il recherchât, ailleurs que dans ses œuvres de jeunesse, cette exécution minutieuse, ce fini, que d'autres ont pu trouver excessifs, mais qui néanmoins lui firent créer des tableaux remarquables et souvent des chefs-d'œuvre.

Ce qu'il lui fallait pour être satisfait, c'est que son œuvre fût complète, non pas dans la perfection des détails mais dans l'impression d'ensemble qu'elle devait donner; dans la construction d'abord et dans la coordination des éléments divers dont elle était composée, c'est-à-dire dans les justes rapports des lignes du dessin, des valeurs, et des couleurs entre elles.

Il attachait une valeur énorme à la composition, à l'arabesque générale des lignes, puis au rendu de la forme et du modelé, à l'accent du dessin, comme il disait. Jamais il ne trouvait qu'il fût allé assez loin dans l'expression vigoureuse d'une forme.

Un jour, se trouvant avec moi dans une exposition où figurait un de ses pastels, un nu qui datait de plusieurs années, il me dit après l'avoir soigneusement examiné : « C'est mou ! ça manque d'accent ! » Et malgré ce que je pus dire pour défendre ce nu qui, vraiment, était une belle chose, il n'en voulut pas démordre.

Quand il retrouvait une œuvre de lui, plus ou moins ancienne, il avait toujours envie de la remettre sur le chevalet et de la remanier.

C'est ainsi que, revoyant constamment chez mon père un délicieux pastel que celui-ci avait acquis et qu'il aimait beaucoup, Degas fut pris de son habituel et impérieux besoin de retoucher le tableau.

Il y revenait sans cesse et, de guerre lasse, mon père finit par lui laisser emporter l'objet. On ne le revit jamais.

Mon père demandait souvent des nouvelles de son cher pastel ; Degas répondait d'une façon dilatoire, mais il dut finir par avouer son crime ; il avait complètement démoli l'œuvre à lui confiée pour une simple retouche.

Désespoir de mon père qui ne s'est jamais consolé d'avoir laissé détruire un objet qu'il aimait tant.

C'est alors que Degas, pour le dédommager de cette perte, lui fit porter un jour les fameuses « Danseuses à la barre ».

Le comique de la chose est que, depuis lors, pendant de longues années, nous avons entendu Degas, passant devant ces danseuses, dire à mon père : « Décidément, cet arrosoir est idiot, il faut absolument que je l'enlève ! »

Je crois qu'il avait raison, et que la suppression de cet ustensile ne pouvait qu'améliorer l'effet du tableau. Mais mon père, instruit par l'expérience, ne consentit jamais à lui laisser faire cette nouvelle tentative.

On est allé jusqu'à raconter que la toile était fixée au mur avec un cadenas pour que Degas ne pût l'emporter.

C'est de la pure fantaisie.

Le besoin de reprendre une chose incomplète à son gré ne le quitta jamais et, chez lui, nombreuses étaient les toiles qu'il avait l'intention de retoucher, ne les trouvant pas dignes de quitter son atelier dans l'état où elles se trouvaient.

C'est pourquoi il craignait tant une vente massive de son atelier, et c'est pourquoi une telle vente fut une trahison.

Un autre exemple de cette manie, je dirai, moi, de cette conscience artistique, souvent fatale, je le reconnais, nous est donné par l'aventure de cet important tableau intitulé « Le Ballet de la Source ».

On y voit Mademoiselle Fiacre, la danseuse, en grand costume, les pieds nus au bord d'une mare, où, près d'elle, s'abreuve un cheval. La composition est charmante et imprévue, mais...

Degas avait envoyé ce tableau au salon, je ne sais plus en quelle année. Le jour du vernissage, (ce n'était pas alors un vain mot), il regardait assez anxieusement sa toile, ne trouvant pas qu'elle fût très bon effet. Toute fraîche, (il y travaillait encore la veille), elle était évidemment pleine d'embus, et paraissait terne.

Avisant alors le marchand de couleurs qui passait avec sa brosse et son pot de vernis : « Allons ! Allez-y ! Donnez-lui une couche ! » L'œuvre gagna-t-elle à cette opération ! Je ne sais... Toujours est-il que, revenue dans l'atelier, elle ne plut certainement pas à son auteur, qui la fit dévernir pour la reprendre. Désastre ! En ôtant le vernis, on enlevait naturellement la moitié de la peinture ! Pour ne pas tout détruire, on fut obligé de laisser le travail inachevé. La toile resta telle quelle dans un coin de l'atelier pendant des années.

Ce n'est que bien plus tard, (entre quatre-vingt-douze et



quatre-vingt-quinze), que Degas, retrouvant ce tableau, se mit en tête de le travailler de nouveau.

Il fit venir un restaurateur, (il n'était pas encore lié avec Chialiva), qui, tant bien que mal, enleva ce qui restait de vernis, et donna les indications nécessaires pour exécuter les retouches et réparer les dommages causés. Il ne fut qu'à demi satisfait du résultat.

Quand Degas me fit copier le Mantegna du Louvre : « La Sagesse victorieuse des Vices », il avait alors des idées neuves sur la pratique des anciens, et prétendait me faire exécuter cette copie suivant une technique imaginée par lui et qui rappelait beaucoup plus celle des Vénitiens que celle de Mantegna.

En somme, il voulait expérimenter les procédés qu'il avait imaginés dans son esprit fertile en combinaisons diverses, mais dont il n'était pas très sûr, quant à la réalisation matérielle.

Je m'en aperçus bien, lors de l'exécution.

Il me dit d'abord : « Tu vas me préparer cela en vert. On laissera sécher pendant des mois en plein air. Titien attendait peut-être un an avant de reprendre un tableau ! Puis, sur cette préparation bien sèche, on glacera avec du rouge, et nous aurons le ton voulu. »

J'ébauche mon tableau en terre verte, Degas vient me voir au Louvre : « Mais ce n'est pas du vert ! C'est du gris ! Fais-moi ça en vert pomme !... »

Je prends alors les couleurs les plus vives pour trouver un vert à sa convenance. Les visiteurs du Louvre me croient fou. « Comment ! vous voyez le tableau de cette couleur-là ? — Certes, ne voyez-vous pas qu'il est tout vert. »

Enfin l'ébauche se termine à grand'peine. La composition est compliquée et la mise en place de toutes ces figures m'avait donné beaucoup de mal.

Pendant ce temps, Degas me disait : « Mais tu n'en finis pas, j'ai commencé chez moi une copie, j'ai déjà presque fini le dessin, viens voir ça. »

Je vais à son atelier, et il me montre alors une toile qu'il ébauchait au pastel, en camaïeu, d'après une photographie. Devant moi, plein d'ardeur, il donna quelques accents à son dessin. Il le laissa d'ailleurs en cet état.

Cette toile est passée à sa vente sous l'attribution : « École française. » Je la retrouvai peu après la guerre chez un marchand qui l'avait payée deux cents francs. (A ce moment-là, j'étais mobilisé à Châlons, et n'avais pu suivre la vente.) Le

marchand, lui, avait reconnu l'œuvre de Degas, et naturellement, la fit payer sensiblement plus cher. (Telle qu'elle est, c'est pour moi un précieux souvenir.)

Mon ébauche terminée, on la transporta rue de Lisbonne pour la faire sécher dans la cour. Au bout de trois mois, on la ramène au Louvre, et nous prenons rendez-vous pour poser les glacis.

J'arrive au jour dit, et toute la journée, j'attends mon Degas qui ne se décide pas à paraître.

Ne sachant pas ce qu'il voulait exactement que je fisse, je ne touchai pas à ma toile. Le lendemain, je retourne au Louvre pour l'attendre encore.

Enfin le voilà, marchant d'un pas pressé, patinant sur les parquets du Louvre, et balançant, comme un oiseau ses ailes, les larges manches de son macfarlane.

« Comment ! Tu n'as rien fait !

— Mais je vous attendais... »

Quelque bougonnement et, de ma part, silence un peu confus. En somme, il aurait voulu que je me misse à patauger sur ma toile, tandis que lui serait venu plus tard donner quelques magistrales indications.

Mais puisque je n'avais rien fait, il fallait bien s'y mettre.

Nous prenons un beau rouge que nous étalons en glacis sur le vert de la préparation afin d'obtenir les tons de chair.

Ça ne va pas très bien. On ajoute de la terre de Sienne, on tripote encore quelque temps. Finalement il me laisse en disant :

« Tu mettras tous ces tons, (les bleus, les rouges, les jaunes), très légèrement, comme à l'aquarelle pour laisser transparaître les dessous, et ça fera très bien. »

Je me suis escrimé comme j'ai pu sur cette malheureuse toile, et je dois avouer que le résultat ne fut pas brillant. L'excès de véhicule employé pour l'exécution fit jaunir terriblement la peinture.

La copie de Carpaccio que j'avais faite auparavant, de façon moins systématique, me semble mieux réussie.

Il faut dire que l'original, comme métier, se rapprochait beaucoup plus de ce que Degas avait dans l'idée. Le Mantegna, peint à l'œuf, est d'une technique toute différente, et je crois que mon cher maître commit une erreur en voulant me le faire peindre à la vénitienne, ou, du moins, d'une manière qu'il croyait telle.

Enfin, malgré tout, ces divers essais ne me furent pas inutiles, et je crois y avoir beaucoup appris.

A la fin de sa vie, il s'était davantage épris de la couleur, et de l'effet qu'on en pouvait tirer. Il avait alors sur le coloris et sur son emploi dans le tableau des théories qu'il m'exposait avec complaisance, mais qui n'étaient pas toujours faciles à saisir, et surtout à expliquer pour le disciple qui l'écoutait bouche bée, (les dessous en camaïeu, les glacis, etc...).

C'est à cette époque qu'il a exécuté ces pastels si riches, et si éclatants de couleur. Il est malheureux que sa vue, s'affaiblissant de plus en plus, ne lui ait pas permis de réaliser les grandes toiles qu'il ébauchait alors et qui sont restées inachevées.

Son admiration pour le coloris et la technique des anciens le poussait beaucoup à faire des recherches en ce sens, et à échauder théories et systèmes sur l'exécution naturelle de la peinture, sur le métier, comme il disait.

Ces idées étaient-elles aussi nettes dans son esprit qu'il le prétendait ? Je n'oserais pas l'affirmer, quoiqu'il s'inscrivit volontiers en faux contre l'assertion de Boileau : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement... » C'était une de ses marottes, il y revenait sans cesse, disant que rien n'était plus faux.

En tous cas, lorsqu'il me fit faire une copie de Mantegna pour y expérimenter ses nouvelles idées, je vis bien, lors de l'exécution, qu'il n'était pas, une fois sur le chantier, aussi sûr de son fait qu'il semblait l'être en en parlant. Rien n'est plus naturel, d'ailleurs, ni plus humain. C'est en s'escrimant sur la toile qu'un artiste comme lui arrive à concilier la théorie et la pratique. Mais, pour l'élève c'est autre chose !

Il était très imaginaire, non seulement quant à la conception des œuvres, mais aussi en ce qui touchait à leur exécution, aux moyens matériels de les réaliser. Cette faculté, jointe à l'adresse de ses mains et à son goût du bricolage, fut pour beaucoup dans l'amour qu'il avait de la gravure où il s'amusait fort. Là aussi, il avait imaginé certains procédés dont il aurait certainement tiré un parti extraordinaire si on l'avait encouragé dans cette voie, (pécuniairement s'entend).

« Si Rembrandt avait connu la lithographie, aimait-il à dire, Dieu sait ce qu'il en aurait fait. »

Les deux grandes idées de Degas, touchant les rapports de l'État avec les Beaux-Arts étaient :

— D'abord, rattacher le budget des Beaux-Arts à l'Assistance Publique au lieu d'encombrer par des commandes faites aux artistes, les places publiques et les musées de province.

— Puis, faire sortir de l'École Polytechnique dans le prix de Rome.

Chez mon père, il blaguait toujours l'X, autant qu'il pouvait, malgré les nombreux camarades de l'École qui se trouvaient là, (artilleurs, sapeurs, etc...).

Et ma mère lui disait tout bas, (nous étions alors des enfants) : « Je vous en prie, ne dites pas trop de mal de l'École Polytechnique devant mes fils. »

La façon dont il retrouva Bonnat qu'il avait perdu de vue depuis longtemps, est assez amusante.

Allant à Cauterets prendre les eaux, il se trouva sur l'impériale de l'omnibus à côté d'un monsieur qui se fait reconnaître. C'était Bonnat. C'est alors que celui-ci lui dit : « Degas, qu'est donc devenu le portrait que vous avez fait de moi autrefois. J'aimerais bien l'avoir... »

— Il est toujours dans mon atelier, je vous le donnerais bien volontiers. » Après un moment d'hésitation, Bonnat hasarda : « Mais vous n'aimez pas ce que je fais ! » (Il songeait sans doute à lui proposer quelque chose en échange.) Degas, très embêté, lui dit : « Ah ! Bonnat, que voulez-vous, nous avons tiré chacun de son côté. » Et la chose en resta là.

Mais, la promesse de Degas ne se réalisa pas spontanément. Il fallut que mon père, à la demande de Bonnat, réclamât le portrait, encore avec une certaine insistance. Degas se décida à l'apporter un jour rue de Lisbonne. Il voulut même alors que mon père gardât le portrait pour lui. Mon père n'en fit rien, naturellement.

CRÉPUSCULE ET FINAL

Ce 25 septembre 1917, j'apprends la mort de Degas.

Il y a des années qu'on ne le voit plus, après quelques autres années pendant lesquelles on le retrouvait toujours plus farouche, plus absolu et insupportable.

A-t-il même eu conscience que l'on fût en guerre ? Le sinistre et long crépuscule de sa vie s'achève, avant que l'on aperçoive les signes de la fin de l'immense et vaine bataille.

Il meurt ayant trop vécu, car il meurt après sa lumière. Le commencement de sa lente diminution fut marqué



par l'affaiblissement plus prononcé de sa vue. Le travail, peu à peu, lui devint impossible, et sa raison de vivre s'évanouit avant sa vie. Une des dernières œuvres qu'il ait faites fut son portrait à barbe blanche, hirsute et courte, et à casquette. Il le montrait et disait : « Je ressemble à un chien. »

Mais encore ses mains cherchaient des formes. Il tâtait les objets; le sens du toucher de plus en plus dominant chez lui, il décrivait volontiers en termes du tact; il louait un tableau en déclarant : « C'est plat comme la belle peinture », et les gestes de sa main figuraient cette planitude qui l'enchantait. De la paume et du dos de la main alternés, il passait et repassait sur un plan idéal, le lissant et le caressant comme d'une brosse douce. Un de ses vieux amis étant mort, il se fit conduire auprès du cadavre et voulut en palper le visage.

Les yeux perdus, qui avaient tant travaillé; l'esprit entre l'absence et le désespoir; les manies et redites multipliées; des silences terribles qui s'achèvent par un affreux : « Je ne pense qu'à la mort », rien de plus triste que la dégradation d'une si noble existence par le grand âge. Un épouvantable tête-à-tête l'occupe, se substitue en lui à la vive diversité des idées, des désirs, des projets du grand artiste.

On ne peut s'empêcher de penser que cette déchéance misérable, cet abandon de soi du vieillard qui ne peut plus soutenir la vie extérieure, se développa sur une nature assez portée à se séparer, à se défier des hommes, à se les noircir, ou à les simplifier et résumer terriblement. La misanthropie contient peut-être un germe de sénilité, étant une disposition chagrine *a priori* et une attitude identique devant la variété des individus...

Degas s'est toujours senti seul, et l'a été dans tous les modes de la solitude. *Seul* par le caractère; *seul* par la distinction et par la particularité de sa nature; *seul* par la probité; *seul* par l'orgueil de sa rigueur, par l'inflexibilité de ses principes et de ses jugements; *seul* par son art, c'est-à-dire, par ce qu'il exigeait de soi.

Certaines recherches, dont l'exigence est illimitée, isolent celui qui s'y plonge. Cet isolement peut être imperceptible : mais un homme qui s'approfondit à beau voir des hommes, causer, disputer avec eux, il réserve ce qu'il croit de son essence et ne livre que ce qu'il sent

inutile à son grand dessein. Une part de son esprit peut bien s'employer à répondre aux *autres*, et même à briller devant eux; mais, loin de s'y confondre par cet oubli de soi qu'engendre le commerce excitant des similitudes d'impressions et des contrastes d'idées, celui-ci se sépare par cet échange même qui lui fait ressentir plus nettement son écart, et l'engage à se retirer en soi, avec soi, plus vivement à chaque contact. Ainsi se forme-t-il, par réaction, une solitude seconde, qui lui est comme nécessaire pour se rendre secrètement, studieusement, jalousement incomparable. Davantage, il pousse ce retranchement et cette reprise si avant, qu'il s'isole soi-même de ce qu'il fut et de ce qu'il fit : il n'est d'ouvrage de ses mains qu'il ne revoie sans brûler de le détruire ou de s'y remettre...

N'est-ce point aujourd'hui une espèce à peu près disparue que cette espèce de personnages difficiles et incorruptibles ? L'époque est dure aux *originaux*. On y observe de moins en moins le dédain des grands nombres. L'individu se meurt, incapable de soutenir l'état de dépendance excessive que les immenses et innombrables connexions et relations qui organisent le monde moderne lui imposent. Degas raillait, un soir, Forain qui courait, appelé par un timbre impérieux, au téléphone. « C'est cela, le téléphone !... On vous sonne, et vous y allez... » Il serait aisé de généraliser cette formule sarcastique. « C'est cela, la Gloire ?... On vous cite, et vous croyez être quelque chose !... »

Mais Degas refusait cette gloire à forme vague et fabriquée, celle qu'engendrent les prestiges statistiques de la presse. Il méprisait les louanges de ceux auxquels il interdisait de pouvoir rien entendre à son art. Il le leur criait sous le nez. La connaissance légitime de cet art lui paraissait n'appartenir qu'à fort peu de monde, car il avait si longuement et passionnément réfléchi sur le problème de la peinture, il y avait découvert ou introduit tant de difficultés qu'il s'en était fait une idée incommunicable au vulgaire qui ne soupçonne ni la subtilité des recherches, ni les mystères des procédés, ni la noblesse ou l'esprit des compositions, ni les forces ou les finesses de l'exécution.

Pascal lui-même n'a pas manqué de s'y tromper, qui traita de cet art avec superbe, et le réduisit à la *vanité*



de poursuivre laborieusement la ressemblance des choses dont la vue d'elles-mêmes est sans intérêt, ce qui prouve qu'il ne savait pas regarder, c'est-à-dire oublier les noms des choses que l'on voit. Et qu'eût-il dit des raffinements et de la casuistique de ces jansénistes de la peinture et de la poésie, les Degas, les Mallarmé, qui ne vécurent que pour rejoindre et pour parfaire, l'un, quelque forme, l'autre, quelque système de mots; mais qui placèrent dans ces futils objets de leur désir et de leurs peines, une manière d'infini, et en somme... tout ce qu'il faut pour croire que l'on a *déjà trouvé* !



