

BIBLIOTHÈQUE DE LITTÉRATURE UNIVERSELLE  
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE  
L'INSTITUT DE LITTÉRATURE DE BUCAREST

---

La  
Science de la Littérature

PAR

MICHEL DRAGOMIRESCOU

*Professeur à l'Université de Bucarest*

—  
VOLUME I  
—

*Édition refondue, corrigée et augmentée  
d'après la première édition roumaine.*



PARIS  
LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE J. GAMBER  
ÉDITEUR, 7, RUE DANTON  
1928

La  
Science de la Littérature

BIBLIOTHÈQUE DE LITTÉRATURE UNIVERSELLE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

L'INSTITUT DE LITTÉRATURE DE BUCAREST

La

# Science de la Littérature

Institutul Pedagogic de 3 ani Buc.  
PAR BIBLIOTECA

MICHEL DRAGOMIRESCOU

*Professeur à l'Université de Bucarest*

VOLUME I

*Édition refondue, corrigée et augmentée  
d'après la première édition roumaine.*



15.00  
*J. Gamber* PARIS

LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE J. GAMBER

ÉDITEUR, 7, RUE DANTON

1928

INSTIT. PEDAGOGIC DE  
BUCUREST

Nr. Inv. ~~6080~~

BIBLIOTECA

99397

Biblioteca Centrală Universitară  
Cota 5305 Sublit  
Inventar 483.988

5305

Sublit

**B.C.U. Bucuresti**



**C483988**

PREMIÈRE PARTIE

---

INTRODUCTION A LA SCIENCE  
DE LA LITTÉRATURE



## CHAPITRE PREMIER

### LA MÉTHODE HISTORIQUE EST IMPUISSANTE POUR L'ÉTUDE SCIENTIFIQUE DE LA LITTÉRATURE.

§ 1. — Dans un travail publié il y a plus de trente ans, *La critique scientifique et Eminescou*, nous avons essayé de montrer que l'école critique d'un Sainte-Beuve ou d'un Taine, voire d'un Brunetière — école dénommée « critique scientifique » — ne méritait pas ce nom lorsqu'il s'agissait des créations supérieures de l'art en général et de la littérature en particulier. Pourtant ce courant critique, qui met l'étude de la poésie et de l'art à la portée du premier venu, s'est développé, et dans les dernières dizaines d'années, sous le nom de méthode historique, a pénétré partout où l'on se propose l'étude scientifique de la littérature, surtout dans les Universités. Etant donné que les sciences littéraires pour mériter ce nom demandent d'autres forces et doivent être mises sur d'autres bases, nous croyons de notre devoir de rappeler, avant tout, les principes qui prouvent tant la fausseté de la vieille méthode que la nécessité d'en fonder une nouvelle. En même temps

nous devons compléter et renforcer les sens de ces principes.

Le courant historique est tout puissant. Les études faites d'après la méthode historique remplissent de vastes bibliothèques. On est arrivé à faire de l'histoire pure en voulant faire de l'histoire littéraire et l'on profite de l'engouement qu'on a pour l'histoire pour en faire bénéficier la méthode historique dans les études littéraires. La pensée de rendre indépendante la science littéraire qui n'est maintenant que l'*ancilla historiae*, doit avoir pour cette raison un fondement inébranlable.

En premier lieu, il faut convenir qu'une science qui a son objet propre ne peut pas être à l'infini l'appendice d'un autre. Du moment qu'elle a un objet tout à fait particulier, une science doit en chercher la nature, déterminer sa sphère et, avant tout, établir les méthodes propres d'après lesquelles on pourrait aboutir à la vérité. La science de la littérature ne peut pas être réduite pour toujours à l'histoire littéraire quelque exacte que celle-ci puisse être au point de vue matériel, et quelque minutieux ou philosophique que soit son esprit. L'histoire littéraire dont l'instrument est la méthode historique a évidemment une grande importance. Elle peut nous montrer dans son évolution l'esprit d'un peuple et même de l'humanité, mais elle atteint cette fin en obscurcissant la fin propre de la littérature, en tant que science qui peut vivre indépendante. Etablir le droit de cette science de vivre d'une vie large et libre, c'est le but propre de cette introduction.

§ 2. — Le principe en vertu duquel dans *La critique*

*scientifique et Eminescou* nous ne pouvions pas accorder le caractère de science à la « critique scientifique », c'est que la *personnalité humaine*, l'homme physique et moral avec sa vie et le milieu naturel et social où il se développe, se distingue essentiellement de la *personnalité artistique*, à savoir les états d'âme cristallisés dans les chefs-d'œuvre créés par son génie.

Maintenant pour préciser et compléter ce principe il faut dire que la différence entre la vie de l'homme et la vie de ses chefs-d'œuvre est comme *la différence qui sépare deux mondes*. La vie de l'homme, avec les formes de temps, d'espace et de causalité, où elle se développe, fait partie du monde *physique*; la vie de ses chefs-d'œuvre, avec une forme qui est physique et un fond qui est psychique, fait partie, par l'harmonie entre le fond et la forme, du monde *psychophysique*. Nous devons faire observer tout d'abord que par *personnalité artistique* nous n'entendons pas l'ensemble des productions littéraires ou artistiques d'un poète ou d'un créateur d'art : ce mot n'exprime pour nous que la *totalité de ses œuvres de génie*. Les autres productions où l'on peut trouver de l'intelligence, du talent ou de la virtuosité peuvent demeurer pour toujours l'objet de l'histoire littéraire et être étudiées, si on y trouve de l'agrément, d'après la méthode historique. Quelque importants qu'ils soient à certains points de vue, ces productions ne peuvent intéresser que médiocrement la science de la littérature : cette science ne prête son attention qu'*aux chefs-d'œuvre*.

Dans un chef-d'œuvre on ne peut pas trouver des éléments proprement dits de la personnalité humaine. Celle-ci ne fournit que la *matière brute* qui ne peut s'introduire dans un chef-d'œuvre qu'après avoir subi de nombreuses et radicales transformations. Les perceptions de la matière qui gardent pour nous toutes les physionomies que le monde interne ou externe a données, ne peuvent pas entrer dans la constitution d'un chef-d'œuvre si elles ne deviennent pas nécessairement *des intuitions*, c'est-à-dire si elles ne prennent pas une *couleur*, une *intensité*, une *tonalité* et par-dessus tout un *sens mystique* qui ne vient pas du dehors mais des profondeurs psycho-physiologiques du créateur génial. Les perceptions deviennent intuitions — comme nous le verrons plus amplement dans l'Esthétique littéraire — d'abord par l'opération primordiale de l'*accord* ou de l'*harmonie* entre l'*âme* représentée par la *conscience inanalysable* et la *nature* représentée par les *profondeurs de notre organisme physiologique* : cette opération engendre l'idée génératrice du chef-d'œuvre ;

ensuite par l'opération qui transforme les résidus des perceptions en images, en leur faisant perdre la matérialité spaciale, temporelle et causale et en les faisant gagner une essence spirituelle ;

enfin par l'opération à la suite de laquelle les images qui ont donné corps à l'idée génératrice se matérialisent à nouveau d'une manière indépendante sous forme de matériel physique, qui par ce fait se trouve spiritualisé.

Par cette série de transformations le matériel physique

et psychique tout d'abord, prenant une autre vie, *la vie esthétique*, devient *psycho-physique*. Il passe d'un monde dans un autre tout à fait différent.

§ 3. — Lorsque Victor Hugo dans *Booz endormi* peint le tableau final :

Tout reposait dans Ur et dans Jerimadeth.  
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre;  
Le croissant fin et clair, parmi ces fleurs de l'ombre,  
Brillait à l'Occident; et Ruth se demandait,

Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,  
Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été,  
Avait, en s'en allant, négligemment jeté  
Cette faucille d'or dans le champs des étoiles.

toutes les images propres ou communes : « Ur », « Jerimadeth », « astres », « ciel », « faucille d'or ». « ombre », « Occident », etc., ne sont pas produites par *telles* ou *telles* perceptions que le poète aurait reçues de la nature. Ou bien même si elles l'avaient été, les perceptions se sont transformées en intuitions et puis en images, en gagnant par cette transformation la couleur, l'intensité, la tonalité et le sens mystique qui flotte sur le chef-d'œuvre. Elles ne sont pas les images générales que nous possédons tous, mais des images d'une essence nouvelle empruntée aux profondeurs de l'âme créatrice, empruntée à l'atmosphère déterminée dans la conscience, en dehors du temps, de l'espace et de la causalité phy-

siques. « Ur » et « Jerimadeth » <sup>1</sup> sont censés être des noms de villes bibliques, « Ruth » est un personnage biblique, mais ni « Ur », ni « Jerimadeth » ne sont considérées dans le poème, comme des localités historiques dont nous devons connaître la situation, l'histoire, l'ethnographie, etc... Dès que notre imagination cherche à les placer dans le temps, l'espace et la causalité physiques, elles cessent d'être ce qu'elles sont dans le poème, elles perdent le charme poétique, elles déchoient du rang imaginaire ou psycho-physique et deviennent des réalités froides et sans contenu esthétique. En voulant les *comprendre* nous sommes forcés de les déplacer du monde psycho-physique qui leur donnait une valeur propre, et de les faire descendre dans le monde physique du mot, de la géographie, de l'histoire. Mais il y a plus : si nous dégrados quelques images, toutes les autres prennent la couleur terne de la réalité intellectuelle, et tout l'édifice que nous nommons *Booz endormi* s'écroule et se disperse sous la rafale glacée de la réalité historique. Nous descendons de l'atmosphère de sa personnalité poétique dans l'atmosphère temporelle, spatiale et causale de la personnalité humaine. Du moment que nous sentons cette différence, nous devons concéder que la *personnalité artistique* est tout autre chose que la *personnalité humaine*, qu'elle fait partie d'un monde spécial avec son atmo-

1. L'anecdote nous dit que c'est un mot forgé par le poète, qui ne trouvait pas une rime à « dait » : « Je rime à dait ». Le charme que ce mot a dans le texte vient au secours de notre analyse.

phère propre, avec ses éléments et ses conditions particulières d'existence. La personnalité humaine a elle aussi son monde; *aucun de ses éléments n'est convertible en un élément de la personnalité artistique et aucun élément de la personnalité artistique n'est convertible en élément de la personnalité humaine sans détruire la poésie.*

§ 4. — L'explication historique des œuvres littéraires est réalisée de plusieurs manières et nous devons les prendre l'une après l'autre, les examiner et montrer leur manque de fondement.

La première manière est d'établir *une relation synthétique* entre la vie du poète <sup>1</sup> et ses œuvres, y compris naturellement ses chefs-d'œuvre. Dans ce cas le poète-homme devient un personnage de roman et le travail par lequel on établit la relation entre l'homme et son œuvre est conçu comme un vrai roman qui aurait une signification particulière, vu que son point central n'est pas la vie d'un homme commun, mais la vie d'un exemplaire supérieur de l'humanité.

Une seconde manière est d'expliquer les traits caractéristiques des chefs-d'œuvre par les traits essentiels de la psychologie ordinaire. C'est l'explication rationnelle ou *par dérivation*; c'est l'explication de quelques états d'âme par d'autres états d'âme *qui leur ressemblent.*

1. *Les poètes sont plus que les écrivains les représentants typiques de la littérature. Le succès de la méthode historique provient de deux confusions: 1° une confusion entre les poètes qui sont vraiment des artistes et les écrivains qui n'ont cette qualité que d'une manière incomplète; et 2° une confusion entre les chefs-d'œuvre et les simples œuvres de talent.*

La troisième manière est de considérer l'œuvre d'un poète comme *un effet* et les conditions physiologiques et sociales de la vie du poète comme *ses causes*. C'est l'explication *causale* proprement dite, qui établit des relations entre des circonstances *qui ne se ressemblent pas*.

La quatrième manière, celle proprement historique consiste à établir non pas des relations causales, synthétiques ou par dérivation, mais *des relations historiques*. Elle croit que les détails de la vie du poète peuvent apporter des lumières pour l'intelligence des chefs-d'œuvre, ou de *l'œuvre littéraire* du poète, comme elle dit. Elle n'a que la prétention d'établir *in concreto* les différentes relations entre l'homme et l'œuvre. C'est la méthode qu'emploie de préférence l'histoire littéraire.

Toutes ces manières d'étudier « scientifiquement » les œuvres littéraires ont, en même temps, la prétention de nous faire *comprendre esthétiquement* les chefs-d'œuvre. Cette prétention serait fondée si la personnalité artistique ne se distinguait pas essentiellement de la personnalité humaine. La personnalité humaine étant de nature physique, toutes les données que le littérateur lui emprunte pour expliquer les chefs-d'œuvre ne font que troubler et fausser leur sens propre. Quel est en effet le sens propre d'un chef-d'œuvre ? C'est d'être *beau*. Dès qu'il cesse d'être beau, il n'est plus un chef-d'œuvre. Une recherche littéraire, avant tout, doit non seulement ne pas troubler la beauté ordinaire d'un chef-d'œuvre, mais l'illuminer et l'augmenter. La méthode historique en voulant éclaircir

le sens des chefs-d'œuvre le fausse et le trouble, et en cela elle montre combien elle est impropre à l'étude de la littérature et impuissante.

§ 5. — L'explication synthétique voulant faire de la vie d'un poète ou d'un artiste un vrai roman pour expliquer ses chefs-d'œuvre, est une contradiction *in adjecto*. Car, ou bien ce travail est vraiment un roman et, dans ce cas, ce qui nous y intéressera ce sera *l'originalité* de l'auteur et non la *vérité scientifique*, l'art et non la raison ; ou bien il est un travail critique qui veut établir la vérité et intéresser par la vérité des relations entre l'homme et son œuvre, et en ce cas ce n'est plus un roman. L'explication synthétique est en réalité un *mixtum compositum* dans lequel la vérité et l'imagination se mêlent, et c'est pourquoi toutes les relations rationnelles ou causales sont falsifiées.

Cherchons d'après cette méthode à établir des relations explicatives entre la pureté des états d'âme que nous trouvons dans le *Souvenir* de Musset <sup>1</sup>, et la misère de la vie réelle, le sensualisme déchaîné et la flagellation âpre des nerfs qu'en tant qu'homme Alfred de Musset a

1. Voyez la lune monte à travers ces ombrages ;

Ton regard tremble encor, belle reine des nuits :

Mais du sombre horizon déjà tu te dégages

Et tu t'épanouis.

Ainsi de cette terre, humide encore de pluie,

Sortent, sous tes rayons, tous les parfums du jour ;

Aussi calme, aussi pur, de mon âme attendrie

Sort mon ancien amour.

menés avec la femme Aurore Dupin, baronne Dudevant qui écrivait sous le nom de George Sand. Nous verrons tout de suite le choc répulsif entre l'abaissement terrestre de cette vie et l'élévation idéale de celle exprimée dans la poésie.

Quel rapport, qui ne soit pas faux, peut-on établir entre la vie sociale et politique de François 1<sup>er</sup> et la vie fantastique et surhumaine de Gargantua et de Pantagruel avec tous ses éléments repoussants, que nous acceptons pourtant le sourire aux lèvres, étant donné que Rabelais par son génie créateur les a transposés dans un monde autre que celui physique ?

Dans *Don Quichotte* Cervantes a voulu ridiculiser les auteurs des livres de chevalerie sans poésie, mais son génie créateur, par-dessus la volonté de l'auteur, a créé un monde nouveau extraordinaire et éternel, le monde de Don Quichotte et de Sancho Pança, personnages qui au lieu de rester la caricature de la chevalerie espagnole, sont devenus l'image humoristique et en même temps naïve et pathétique des aspirations éternelles de l'humanité. Et quel rapport, qui ne soit pas faux, peut-on établir entre la vie de ces deux héros et l'Espagne sous les Philippes ?

En fait, ceux qui ont essayé de telles synthèses, comme par exemple Taine et Brandès dans leurs études sur Shakespeare, n'ont fait autre chose que jeter sur la réalité de la vie du poète, avec plus ou moins d'habileté, le voile éblouissant de l'impression que nous font ses chefs-d'œuvre. En général, les historiens littéraires — purs ou critiques

— s'ils aiment le poète ou l'artiste dont ils parlent, ennobli-  
 ssent sa vie par l'impression que leur fait son œuvre ;  
 s'il le haïssent, ils rabaissent l'œuvre par les mesquine-  
 ries de la vie. Le premier cas est celui de toutes les his-  
 toires littéraires nationales qui veulent faire aimer des  
 poètes qui n'ont d'autre mérite que d'avoir contribué au  
 progrès de la culture sociale d'un pays ; le second, c'est  
 le cas des historiens littéraires qui combattent telle ou  
 telle influence qu'ils jugent dangereuse. C'est le cas des  
 historiens littéraires allemands à tendance religieuse ou  
 patriotique qui ravalent Goethe ou dénigrent Heine.

483.988 —  
 L'explication synthétique ne peut être ni œuvre d'art  
 parce qu'elle tend à la science, ni œuvre scientifique parce  
 qu'elle a recours à la technique du roman ; elle ne nous  
 donne que des œuvres idéologiques ou littéraires dans  
 lesquelles nous apprécions l'ingéniosité des combinaisons,  
 non pas la vérité des relations entre l'homme et son  
 œuvre ; nous sommes retenus par le charme littéraire de  
 celui qui écrit en dehors de ses affirmations. Nous ne  
 trouvons dans ce travail, soi-disant synthétique, ni la  
 création poétique c'est-à-dire *plastique* d'un roman, ni la  
 relation scientifique, c'est-à-dire vraie, entre l'homme et  
 l'œuvre, parce que le *véridique* et le *plastique* auxquels  
 il vise à la fois, sont des termes contradictoires.

§ 6. — L'explication *par dérivation* est tout aussi anti-  
 scientifique que l'explication synthétique. Il suffit de mon-  
 trer *in concreto* un exemple de cette sorte d'explication  
 pour voir sa faiblesse.



Victor Hugo, le monarchiste légitimiste devient tout d'un coup napoléonien enthousiaste et écrit *Napoléon II* un de ses chefs-d'œuvre lyriques. Plus tard en devenant l'ennemi implacable de Napoléon III, le poète écrit *l'Expiation* un autre chef-d'œuvre. *Napoléon II* est une ode qui cristallise un sentiment d'admiration ; *l'Expiation* veut être une satire qui cristallise un sentiment de haine. La vraie beauté de ces deux chefs-d'œuvre réside pourtant dans une autre idée, supérieure à l'admiration pour Napoléon I<sup>er</sup> et à la haine contre Napoléon III. Cette idée s'impose et brille par-dessus les sentiments auxquels l'homme-poète veut donner expression. Dans *Napoléon II* l'admiration pour le génie de Napoléon I<sup>er</sup>, pour les grands faits historiques que le poète énumère, est pénétrée et entièrement transformée par l'idée de la vanité des choses humaines qui ne sont rien devant Dieu. Lorsque Napoléon plein de gloire et ravi de bonheur contemple son enfant nouveau-né, l'héritier de ses trônes :

Quand il eut bien fait voir l'héritier de ses trônes,  
 Aux vieilles nations comme aux vieilles couronnes,  
 Eperdu, l'œil fixé sur quiconque était roi,  
 Comme un aigle arrivé sur une haute cime,  
 Il cria tout joyeux avec un air sublime :  
 L'avenir ! l'avenir ! l'avenir est à moi !

le poète lui répond :

L'avenir n'est à personne,  
 Sire, l'avenir est à Dieu.

Dans *l'Expiation* la beauté ne consiste pas dans l'idée satyrique qui termine cet extraordinaire poème. Sa beauté demeure entière même si nous ne savions rien de ce qu'a été « Deux Décembre » et « Dix-huit Brumaire ». Il n'est pas nécessaire que nous sachions ni ce que signifient ces dates, ni encore moins l'état civil ou l'histoire de tous les personnages contre lesquels le poète s'exprime si violemment vers la fin du poème. Les notes historiques et biographiques sur leur vie et sur leur rôle dans l'histoire de Napoléon III ne feraient que détourner notre contemplation des tableaux grandioses de la retraite de Russie et de la lutte de Waterloo surtout, où nous sentons avec toute notre âme l'admiration sans bornes que le poète éprouve pour Napoléon I<sup>er</sup> et la Grande Armée, et en même temps sa désolation émouvante lorsqu'il décrit le désastre. Pour goûter ce poème qui n'est en fait que la glorification de la France et de Napoléon, nous devons faire abstraction de tous ces mesquins détails historiques, en nous contentant des relations générales qui constituent le cadre du poème. La pensée que Dieu a puni Napoléon I<sup>er</sup> parce que son « Dix-huit Brumaire » a occasionné le « Deux Décembre » de Napoléon III n'est qu'un élément subordonné. Son effet satyrique est voulu et forcé, et c'est pourquoi nous ne sommes pas émus esthétiquement. Cette partie manque de beauté. L'idée principale et génératrice, l'idée force, création du génie qui se cristallise par des images extraordinaires et émouvantes c'est l'infinie douleur du poète à la pensée que tant de vie grandiose, tant de splendeur

et de courage gigantesque aient pu s'évanouir en un clin d'œil.

C'est alors

Qu'élevant tout à coup sa voix désespérée,  
 La Déroute, géante à la face effarée,  
 Qui, pâle, épouvantant les plus fiers bataillons,  
 Changeant subitement les drapeaux en haillons,  
 A de certains moments, spectre fait de fumées,  
 Se lève grandissante au milieu des armées,  
 La Déroute apparut au soldat qui s'émeut  
 Et, se tordant les mains cria : « Sauve qui peut ! »  
 Sauve qui peut ! — affront ! horreur ! — toutes les bouches  
 Criaient ; à travers champs, fous, éperdus, farouches,  
 Comme si quelque souffle avait passé sur eux,  
 Parmi les lourds caissons et les fourgons poudreux,  
 Roulant dans les fossés, se cachant dans les seigles,  
 Jetant shakos, manteaux, fusils, jetant les aigles,  
 Sous les sabres prussiens, ces vétérans, ô deuil !  
 Tremblaient, hurlaient, pleuraient, couraient... En un clin d'œil  
 Comme s'envole au vent, une paille enflammée  
 S'évanouit ce bruit qui fut la *Grande Armée*.  
 Et cette plaine, hélas ! où l'on rêve aujourd'hui  
 Vit fuir *ceux devant qui l'univers avait fui*...  
 Quarante ans sont passés, et ce coin de la terre  
 Waterloo, ce plateau funèbre et solitaire,  
 Ce champ sinistre où Dieu mêla tant de néants,  
 Tremble encore d'avoir vu la fuite des géants !

C'est là l'idée sublime et vraiment émouvante. Le reste, la vengeance verbale contre Napoléon III, ce n'est que de la facture — nécessaire mais secondaire — combinaison intellectuelle en vue d'une fin presque étrangère au fond créé par le génie du poète.

Dans « Napoléon II » Victor Hugo veut glorifier Napoléon I<sup>er</sup>, mais en réalité, il glorifie la toute puissance de Dieu en montrant la petitesse et la vanité infinie de l'homme.

Dans *Expiation* il veut flageller Napoléon III et même Napoléon I<sup>er</sup> qui par son « Dix-huit Brumaire » avait rendu possible le « Deux Décembre », et en réalité il déplore d'une manière grandiose, à nulle autre pareille, la chute du grand empereur.

L'homme pense une chose, le poète une autre. L'homme vise à la haine et le poète à l'adoration; l'homme a un but, le poète en a un autre. C'est dire que les états d'âme de l'homme qu'est Victor Hugo ne peuvent pas expliquer les états d'âme cristallisés dans ses chefs-d'œuvre lyriques. Chercher une relation explicative, serait les fausser et les mutiler.

§ 7. — En effet, même les états d'âme qui paraissent appartenir à l'homme, ont dans le poème une autre couleur et un autre sens. Ils y sont transfigurés. Ils sont situés dans un autre plan de l'existence que les états d'âme réels qui sont liés au temps, à l'espace et à la causalité physique. Plus encore. Même s'ils ont dans la conscience du poète une grande intensité, ils ne peuvent pas devenir ce qu'ils sont dans le poème sans avoir été transformés auparavant par le génie créateur. Nous pourrions même dire que plus leur intensité réelle est grande, moins ils sont susceptibles de subir cette transformation et de devenir fond poétique.

Tout cela amène à la conclusion que la relation qu'on cherche à établir entre les états d'âme de l'homme-poète et les états d'âme qui constituent le fond d'un chef-d'œuvre, ne peut être que fausse. Une telle relation fausse la réalité et l'art. Elle fausse la réalité en tant qu'on cherche à nous la faire voir par le prisme de la transfiguration géniale ; elle fausse l'art en tant que sans cette transfiguration la réalité ou n'est rien, ou joue un rôle médiocre qui trouble le charme du tout.

§ 8. — Nous retrouvons ces mêmes impossibilités scientifiques dans l'explication causale de la « critique scientifique ». Il s'agit de trouver les causes des chefs-d'œuvre dans telle ou telle circonstance de la vie individuelle ou sociale du poète. Mais lorsque nous savons que le charme du chef-d'œuvre a sa source dans l'intuition du poète, dans la manière dont il comprend, sent et pénètre les choses, dans l'élément mystique qu'il ajoute à ses impressions, c'est une opération absolument vaine que de chercher dans des circonstances *externes* les causes des chefs-d'œuvre. Même si nous admettions que les circonstances externes pussent être vraiment les causes de tel ou tel chef-d'œuvre, il serait impossible de trouver d'une manière scientifique une relation de cause à effet entre ces circonstances et telle particularité du chef-d'œuvre. Si l'effet — c'est-à-dire l'une des particularités de l'œuvre — pouvait être isolé, plus ou moins, par la pensée, il serait impossible d'isoler la cause externe correspondante. La cause dans tous les cas fait partie d'un com-

plexe où les conditions actives et passives qui pourraient produire l'effet sont si mêlées, qu'il serait impossible de la débrouiller. Il ne nous reste pour l'induction soi-disant scientifique, que des analogies et des hypothèses plus ou moins superficielles. Dans la plupart des cas on s'en tient aux apparences, mais si les apparences peuvent avoir quelque prix dans la littérature comme genre, elles ne peuvent pas l'avoir dans la littérature comme science. Un exemple peut nous éclairer.

§ 9. — Le chef-d'œuvre de Victor Hugo *A Villequier* d'après cette méthode aurait pour cause évidente le fait que la fille du poète nouvellement mariée s'était noyée avec son mari dans la Seine à la suite d'un accident. La perte de la fille, c'est la cause; *A Villequier*, c'est l'effet. D'un côté une circonstance du monde physique, de l'autre un chef-d'œuvre du monde psychophysique. En réalité, ce n'est qu'une apparence plausible et non la vérité scientifique. Ce serait une science à bon marché. En effet, l'événement tragique censé être la cause de *A Villequier* est de 1843, l'épigramme est de 1847. Entre la circonstance — cause et le chef-d'œuvre — effet, se sont passés tant de faits qui ont rempli la vie du poète pendant quatre années. Si la poésie était écrite immédiatement après la mort de sa fille, l'apparence pourrait mieux tenir la place de la vérité; mais lorsque nous constatons qu'entre l'événement malheureux et la poésie se passent tant d'autres événements, le doute n'est plus possible : ce n'est pas la perte de la fille qui est la cause de cette élé-

gie. Si nous admettions que l'événement qui paraît être la cause, n'en est qu'une circonstance secondaire, il est impossible même dans ce cas, de démêler la vraie cause parmi les événements qui ont rempli la vie du poète pendant ce laps de temps. Pourquoi Victor Hugo s'est-il souvenu si douloureusement de la perte de sa fille, seulement après quatre années? On pourrait dire que c'est parce que seulement après ce temps il est revenu dans la localité où sa fille s'était noyée. Nous sentons pourtant que tout cela ne peut être qu'une circonstance secondaire. Et cela d'autant plus, que nous remarquons que le vrai fond de la poésie *A Villequier* n'est pas précisément la douleur du poète pour la perte de sa fille, mais une nuance de la même idée qu'il a développée dans *Napoléon II*. Nous ne sommes rien devant la toute puissance de Dieu, qui a la force et le droit de nous donner, pour accomplir ses hautes fins, tous les bonheurs et tous les malheurs; par conséquent lorsque le malheur nous frappe, nous devons nous humilier devant Dieu; lorsque, hommes que nous sommes, nous tombons vaincus par la douleur, nous n'avons qu'à le prier et à lui demander de nous laisser pleurer :

Seigneur, je reconnais que l'homme est en délire

S'il ose murmurer;

Je cesse d'accuser, je cesse de maudire,

Mais laissez-moi pleurer!

Ce sentiment sublime de l'humilité devant la toute puissance de Dieu, le poète l'a eu avec une autre nuance,

en contemplant dans *Napoléon II* le sort de Napoléon I<sup>er</sup> et il aurait pu l'avoir à l'occasion de tout autre malheur de l'humanité. Le sort de Napoléon I<sup>er</sup> et son propre sort ne sont que *les occasions* qui forment, pour ainsi dire, le cadre du poème. La vraie pensée poétique, c'est l'admiration envers Dieu et la vanité de nos grandeurs devant lui. C'est ce sentiment qui relève et transfigure toutes les autres circonstances du cadre. Le malheur qui avait frappé le poète, n'a pu être que le point de départ, l'occasion accidentelle de la poésie; en aucun cas elle n'a pas été la *cause efficiente*. Celle-ci reste cachée dans les *profondeurs mystiques de l'inspiration poétique*. C'est là qu'est la vraie cause, située toujours au delà des conditions physiques de l'espace, du temps et de la causalité, comme nous le verrons mieux plus loin.

§ 10. — La méthode historique proprement dite a eu à son début des prétentions modestes, mais depuis qu'elle règne en souveraine dans les universités et les académies, ses prétentions n'ont plus de bornes. Modeste, elle l'était en tant qu'elle ne prétendait pas établir des relations « scientifiques » dans le sens des sciences physiques et naturelles, mais des relations « historiques ». Cette méthode fait avant tout de *l'histoire*. Elle tend à connaître *historiquement* la vie des grands et des petits écrivains, sans se soucier si ces connaissances servent à établir des relations synthétiques, dérivatives ou causales entre la vie des auteurs et leurs œuvres. Elle ramasse tous les faits, publics ou privés qui ont rapport à leur vie et à leurs

œuvres, et plus elle en apporte, plus elle est satisfaite de son travail.

En même temps, pour justifier son rôle littéraire elle s'efforce à atteindre deux buts. Le premier, d'établir toutes les influences littéraires qu'un écrivain a subies pendant sa carrière; le second, de rattacher l'homme et son œuvre à telle époque, école ou courant littéraire. C'est en atteignant ces deux buts qu'elle commence à confondre « l'historique » avec le « scientifique », l'exactitude locale et temporelle concrète avec les généralisations de la science. Et c'est ainsi qu'elle arrive à la conviction que la littérature et la poésie sont vraiment des choses absolument *subjectives*, qu'elles ne sauraient relever d'une autre science que de l'histoire et que c'est cette étude seule qui soit scientifique et qu'on puisse faire. Elle réduit ainsi la science littéraire à la science historique (quoique cette discipline ne soit pas science étant *concrète*<sup>1</sup> par essence) et ne veut plus entendre d'une autre science, d'une vraie science fondée sur d'autres principes que les siens.

En montrant que ses prétentions sont illégitimes dans les cas qui intéressent le plus la science de la littérature, nous ne voulons pas, comme on le croit, condamner l'histoire, ni même la méthode historique dans les applica-

1. L'histoire, même quand elle est « générale » n'est pas générale dans le sens de la généralité scientifique. Ce qu'il y a de général dans l'histoire c'est un concret plus extensif et rien de plus. Les caractères généraux, par exemple, du romantisme s'adressent à une chose concrète dont l'extension dans le temps et dans l'espace ne la fait pas plus générale qu'elle n'est.

tions légitimes. L'histoire, de quelque nature qu'elle soit, est le répertoire des grands faits de l'humanité. C'est dans l'histoire que les peuples trouvent les grands ressorts de l'activité nationale sur la voie du progrès. Nous pouvons dire même plus. L'histoire est la conscience des peuples, qui, tout comme la conscience de l'individu, peut contenir beaucoup de légendes et de faux idéals, beaucoup de vérités et beaucoup de mensonges, mais qui peut donner à un peuple la force invincible d'affirmer sa vie parmi les autres peuples; l'histoire élargit et affermit la volonté des peuples pourvu qu'elle ait des buts clairs et qu'elle indique des moyens d'une raisonnable fermeté. La méthode historique, qui renouvelle dans notre mémoire la vie des hommes qui se sont illustrés par leurs créations littéraires, n'a rien qui puisse la faire démériter aux yeux de personne. Mais un instrument, quelque utile qu'il soit, ne peut pas être employé exclusivement et pour tous les temps à toutes les besognes. Si on l'emploie sans les précautions nécessaires, il peut devenir nuisible. C'est justement le cas de la méthode historique.

§ 11. — En effet, la méthode historique prétendant être la seule « science » des œuvres littéraires, devient l'ennemie du progrès. Elle domine la littérature depuis plus de cent ans et elle entend la dominer encore faisant la sourde oreille à tous les essais d'en trouver une autre. C'est le sort qu'on a réservé à Luchaire avec sa critique de la méthode historique, et à Pierre Audiat qui dans son essai de *Biographie de l'œuvre littéraire* laisse de côté

l'homme et concentre son attention sur l'œuvre. Et c'est un grand courage de la part de René Doumic d'avoir relevé dans un discours devant l'Académie française cette dernière étude qui ouvre une nouvelle voie dans les sciences littéraires.

§ 12. — Examinons les fondements de ses prétentions à la lumière de la logique. La prétention de généraliser historiquement et de rattacher les différentes œuvres de génie aux différents courants d'esprit d'une époque, est au point de vue littéraire strictement antiscientifique.

La science, avant tout, doit tenir compte de la nature de l'objet qu'elle étudie. La méthode historique ne le fait pas. L'œuvre d'un écrivain est de deux ou trois catégories : Ce sont en premier lieu les œuvres sans importance aucune au point de vue littéraire; en second lieu il y a les œuvres de talent et de virtuosité qui ont surtout un intérêt intellectuel ; en troisième lieu il y a les chefs-d'œuvre qui ont une vie durable et à côté de l'intérêt intellectuel présentent un *intérêt esthétique*. Entre les deux premières catégories décrites et la troisième il y a un abîme. Tandis que les œuvres de talent et de virtuosité n'ont qu'un intérêt esthétique médiocre et ne résistent pas à l'action du temps, *les chefs-d'œuvre sont considérés comme tels, non pas à cause de leurs intérêts collatéraux, mais essentiellement à cause de leur intérêt esthétique*. S'ils n'étaient pas beaux, comme nous l'avons dit, ils ne seraient plus des chefs-d'œuvre. Mais en quoi consiste leur beauté? Dans *l'originalité*. C'est par l'originalité que le chef-

d'œuvre brille partout et toujours. C'est cette qualité qui en fait une chose *unique* au monde; c'est en lui conservant l'originalité, qui constitue sa vie durable, *sa vie esthétique* que le chef-d'œuvre doit être étudié d'une manière vraiment scientifique.

Et que fait la méthode historique avec ses procédés de généralisation? Elle commence par réduire toutes les œuvres d'un écrivain à une formule générale; elle continue son travail par réduire les différentes formules qui expriment plusieurs écrivains en un ensemble unique qui caractérise un courant, une époque, une école. Elle met donc ensemble, en leur donnant la même caractéristique, ce qui est médiocre et transitoire avec ce qui possède une valeur durable, les œuvres sans valeur avec les chefs-d'œuvre, les grands écrivains avec les petits, et les englobe tous dans un même courant, époque ou école sous les mêmes caractéristiques. Dans toute cette généralisation la méthode historique laisse donc de côté l'élément qui fait qu'une œuvre soit un chef-d'œuvre : l'originalité. Elle n'en prend que *la partie générale* que le chef-d'œuvre peut avoir en commun avec les ouvrages médiocres et ne veut rien savoir de la partie *spécifique* qui fait de lui une chose précieuse et unique : la beauté. C'est ainsi qu'elle déforme non seulement les œuvres, mais même les écrivains. Si l'on a besoin d'une généralisation historique, elle ne peut pas être faite sous de telles déformations.

§ 13. — Voyons de plus près comment les choses se passent avec les œuvres d'un même auteur, par exemple de

Victor Hugo. On croirait que toutes les œuvres de ce grand poète ont les mêmes caractéristiques ou la même valeur. La méthode historique ne veut pas savoir que dans toute la masse des œuvres de Victor Hugo il n'y a qu'une ou deux dizaines de chefs-d'œuvre et que tout le reste n'est pas œuvre de génie, mais bien œuvre de talent ou de virtuosité; que sa caractéristique générale, on ne la trouve pas dans ses chefs-d'œuvre de *poète*, mais dans ses œuvres de *grand écrivain*, ce qui n'est pas la même chose; que les caractéristiques de son école — lyrisme, exotisme, grotesque, médiévalisme, etc. — ne se trouvent qu'épars dans son œuvre; et que si on les prend comme caractéristiques de son romantisme, il a des chefs-d'œuvre où l'on ne trouve aucune de ces caractéristiques; en même temps on peut très bien les trouver dans les œuvres classiques ou réalistes d'autres poètes qui ne font pas partie de son école. Toutes ces caractéristiques peuvent avoir leur importance au point de vue historique, mais au point de vue littéraire elles apparaissent superficielles et secondaires. En tout cas ce ne sont pas elles qui font des chefs-d'œuvre de *Napoléon II*, de *l'Expiation*, qui n'ont que le lyrisme et l'antithèse convenables au genre, et de *Booz endormi* dont l'exotisme est douteux et dont le manque de lyrisme romantique et de médiévalisme est évident. La méthode historique généralise pourtant, mais ces généralisations, même si elles viennent d'un grand créateur de vie esthétique, comme Victor Hugo, ne peuvent être acceptées que sous bénéfice d'inventaire. Lorsque nous étudions un au-

teur, nous devons isoler les chefs-d'œuvre et c'est sur ceux-ci — si nous voulons adopter la science littéraire — que nous devons concentrer notre attention. Nous verrons en ce cas, que chaque chef-d'œuvre a son âme propre, son originalité et que c'est dans cette originalité que nous devons l'étudier. La méthode historique en généralisant fait abstraction de cet élément capital pour la littérature. Elle est historique, mais elle n'est ni scientifique, ni littéraire.

§ 14. — Nous arrivons à la même conclusion si nous analysons l'autre côté littéraire de la méthode historique : l'étude des influences. N'ayant pas à sa base la pensée esthétique, et mettant sur le même plan les œuvres médiocres et les chefs-d'œuvre, elle devient absolument nuisible lorsqu'il s'agit de l'étude des chefs-d'œuvre. La question des influences est plus complexe qu'on ne se le figure. Il y a plusieurs degrés d'influences. L'influence peut être simple matériel d'inspiration, réminiscence, analogie fortuite, emprunt avoué ou plagiat. Mais de quelque nature qu'elle soit, il y a une grande différence entre les influences qu'on trouve dans une œuvre médiocre et celles qu'on trouve dans un chef-d'œuvre. Si, comme nous le verrons, l'étude des influences peut contribuer à éclaircir tel ou tel problème intellectuel dans l'évolution spirituelle d'un peuple, elle ne vaut rien quand il s'agit des influences subies par les chefs-d'œuvre. C'est la méthode historique qui depuis plus de cent ans — depuis le fameux Wolff — a ravalé les plus belles épopées, *l'Iliade* et *l'Odyssée*. C'est à cause

de la méthode historique que depuis le travail des philologues dans le même esprit *l'Enéide* a perdu la plupart de ses admirateurs. Et c'est Lessing, un des précurseurs de la méthode historique qui a lancé l'idée absolument fausse, dont se sont emparés les historiens littéraires allemands, l'idée que le théâtre classique français, le fruit le plus mûr de l'originalité poétique, est une simple *poésie d'imitation*. C'est de cette manière aussi que dans la littérature roumaine, des poètes comme Alecsandri, génial transfigurateur de la poésie populaire roumaine, Eminescu, le représentant le plus typique et le plus profond du pessimisme, Cosbuc, le poète le plus classique de la joie humaine, Grégoire Alexandrescou, poète dont la pensée est d'une ampleur extraordinaire, ont été ravalés par la méthode historique qui les a dénoncés comme imitateurs ou comme plagiaires. Mais c'est une question sur laquelle nous reviendrons dans la *Critique littéraire*.

§ 15. — La faute que la méthode historique a commise et commet toujours c'est de mépriser l'esthétique et de croire que le relèvement d'une influence dans une œuvre médiocre ou dans un chef-d'œuvre est la même chose. Or la pensée esthétique est claire : Quelque influence qu'on constate dans un chef-d'œuvre — réminiscence, emprunt ou même plagiat — *elle perd le caractère d'influence proprement dit et devient une simple source d'inspiration*, car la valeur de ces sortes d'emprunt, avoués ou non, ne réside pas dans *ce matériel même*, mais dans les transformations auxquelles le poète génial les soumet et dans la

transfiguration qui leur vient de l'idée produite par la génialité créatrice.

Est-ce une influence le fait que Molière a pris presque *ad litteram* de l'*Aulularia* de Plaute quelques scènes? Ou bien ce n'est qu'un *élément nécessaire* dans sa nouvelle idée, incarnée dans Harpagon qui est tout à fait différent de Euclio, le personnage de Plaute? Est-ce un plagiat que le *Cid* de Corneille qui est presque traduit de Guillen de Castro? Et que pourrions-nous dire de Shakespeare, le plus riche créateur de vie esthétique, qui emprunte toutes les fables, et même les intrigues de ses drames à l'histoire légendaire d'un Hollinshed, à des nouvelles d'un Bandello ou à des drames composés avant lui par d'autres poètes? Nous ne pouvons dire de lui et aussi de tous les poètes créateurs de chefs-d'œuvre qu'une chose : ces emprunts qu'on regarde comme des influences ne sont en réalité pour le génie créateur *qu'un simple matériel, tout comme celui que lui offre la nature pleine de charmes et de beautés, pour la création de tant d'images poétiques.*

La conclusion de cette analyse est que si la méthode historique est précieuse lorsque, étudiant les œuvres médiocres au point de vue psychologique, technique, social, elle établit des relations historiques qui témoignent de tel courant d'esprit dans telle époque ou chez tel peuple — elle ne fait au point de vue littéraire qu'un travail nuisible lorsqu'elle procède de la même manière avec les chefs-d'œuvre. En dirigeant notre attention vers les soi-disant influences que nous croyons trouver dans un chef-

d'œuvre, non seulement nous intellectualisons trop les éléments matériels qui ont une autre valeur dans l'unité esthétique du chef-d'œuvre, mais nous faisons aussi accroire que *ces éléments sont les mêmes que dans l'œuvre d'où le poète génial les a empruntés*. La méthode historique fausse par conséquent la valeur des éléments et aussi le sens du chef-d'œuvre dont ils font partie.

§ 16. — La cause en est qu'on ne s'est jamais douté que les chefs-d'œuvre ont *une autre essence* que les œuvres de talent et de virtuosité, qu'ils représentent un monde *indépendant* de notre personnalité physique ou psychique, et que tout contact avec la réalité les rabaisse sans que la réalité puisse s'élever. Dans l'émotion esthétique que nous produit la beauté d'un chef-d'œuvre, tout détail divergent et historique (c'est-à-dire *réel*) qui a la prétention d'éclairer une situation, une image, une construction, fait l'impression d'un corps étranger. La contemplation — l'acte de connaissance des beautés d'un chef-d'œuvre — est troublée, et le sens poétique qui se révèle par lui-même est dénaturé par les éléments physiques ou psychiques avec lesquels l'historien littéraire mêle constamment les détails poétiques.

§ 17. — Illustrons cette idée par deux exemples, l'un pris dans la littérature française, l'autre dans la littérature roumaine.

Supposons que Victor Hugo, qui a écrit *Booz endormi* lorsqu'il avait cinquante-sept ans, ait créé cette œuvre pendant le temps d'une aventure amoureuse

durable, chose rare à cet âge, et supposons encore que nous en connaissions tous les détails historiques. Qu'est-ce qu'il y aurait de commun entre ce fait et l'admirable poésie *Booz endormi* ? Supposons que nous connaissions la source du cadre de ce poème, *Le livre de Ruth* de la Bible. Quel rapport y a-t-il entre ce conte biblique à fin théologique, nu et sans atmosphère et le chef-d'œuvre de Victor Hugo ? L'aventure amoureuse de l'auteur, de même que l'histoire biblique ne seraient qu'un empêchement sentimental à notre compréhension. Et cet empêchement deviendrait plus grand encore si nous pensons aux caractéristiques du romantisme, à l'école à laquelle le poète appartient historiquement. Nous y devrions chercher non seulement l'amour d'un vieillard pour une jeune femme, non seulement la pensée théologique du conteur biblique qui veut remplir la chaîne des ancêtres du Christ par Booz, mais aussi les différentes caractéristiques du romantisme que nous croyions y trouver. Que reste-t-il du fond poétique de *Booz endormi* ? L'émotion qui s'y trouve a un tout autre caractère que ces notes contradictoires. C'est l'émotion large et pénétrante, calme et dorée du charme de l'Orient radieux, antique et mystérieux, — c'est l'émotion produite par la description tranquille de la vie patriarcale d'un vieillard juste et généreux, qui ne connaît pas les forces de jeunesse qui dorment en lui, — c'est l'émotion produite par l'image de la jeune femme naïve dans son humilité poétique, — c'est l'émotion qui a quelque chose d'extrême-

ment beau, idyllique et serein. C'est une émotion qui n'a rien à faire avec le grotesque, le lyrisme violent et le déséquilibre passionné du romantisme, avec les détails tendancieux du conte biblique, et d'autant moins avec le prosaïsme de telle ou telle aventure du poète survenue dans sa vieillesse. Comment comprendre avec les détails réels que nous offre la méthode historique, l'admirable strophe où Victor Hugo vante la vieillesse :

Le vieillard qui revient vers la source première  
 Entre aux jours éternels et sort des jours changeants;  
 Et l'on voit de la flamme aux yeux des jeunes gens  
 Mais dans l'œil du vieillard on voit de la lumière.

Et comment, connaissant la vie du poète, pourrions-nous expliquer les vers de calme sublime, dans lesquels Booz, après le rêve qui lui révèle qu'il continuera une race d'hommes, exprime son doute en homme qui avait depuis longtemps passé l'âge de la procréation :

Comment se pourrait-il que de moi ceci vînt?  
 Le chiffre de mes ans a passé quatre-vingts,  
 Et je n'ai pas de fils et je n'ai plus de femme.

Voilà longtemps que celle avec qui j'ai dormi,  
 O Seigneur, a quitté ma couche pour la vôtre,  
 Et nous sommes encore tout mêlés l'un à l'autre,  
 Elle à demi-vivante et moi mort à demi.

§ 18. — Passons maintenant à un exemple pris dans la littérature roumaine. Il s'agit d'une œuvre littéraire

où le comique est le plus pur qu'il soit possible. C'est *Une lettre perdue* comédie de Caragiale. L'auteur nous montre les ridicules de l'ambition politique qui pousse dans toutes les âmes humaines. Il écrit sa comédie sans avoir la moindre tendance satyrique et nous fait rire de l'ambition politique comme d'une chose risible en elle-même. La preuve en est dans l'impression que nous avons en lisant ou en voyant représenter la comédie : Presque tous les personnages quoiqu'ils ne soient guère recommandables au point de vue moral, nous captivent et nous finissons par être aussi heureux qu'eux, quand ils échappent au châtement qu'ils mériteraient. Plus encore : Le personnage le plus détestable au point de vue moral, Agamitza Dandanacke, est le seul vraiment récompensé dans la pièce, et nous n'en sommes pas révoltés. Tous les personnages de la comédie sont absolument différents les uns des autres, comme caractère et aspiration, mais ce qui les anime tous et les rassemble dans le même groupe, c'est l'ambition politique. CATZAVENCOU le personnage principal, un faussaire vaniteux et un escroc qui fait parade de sentiments patriotiques a l'ambition d'être député. TIPATESCOU le préfet, l'homme du gouvernement, personne aimable mais irascible et impétueuse, garçon bon et généreux jusqu'à prendre comme maîtresse la femme très jeune de son ami, a l'ambition de lutter de toutes ses forces pour que l'opposant Catzavencou ne soit pas élu. En même temps il a la souplesse de céder à sa maîtresse et de soutenir à contre-cœur l'opposant,

lorsque sa maîtresse le lui demande. TRAHANACKE, la colonne de bronze du parti local, bonasse mais astucieux, plein de tact politique, mais crédule jusqu'à la bêtise, a l'ambition que personne ne touche à Tipatescou, l'amant de sa femme, ni à ZOÏTZICA sa femme ; il les considère imperturbablement comme les plus honnêtes personnes du monde et, en faisant progresser les affaires politiques, il fait avancer aussi les siennes. FARFURIDE, avocat et partisan politique de Trahanacke et de Tipatescou, maniaque ignorant, tour à tour prétentieux et modeste, courageux et timide, toujours sans autorité, a l'ambition d'être lui aussi dans les secrets des coulisses politiques. Il veut tout savoir et même si une « trahison » s'arrange, tant mieux, mais que ce ne soit pas fait à son insu. BRANZOVENESCOU a l'ambition d'aider dans ses actes politiques son ami Farfuride. Au besoin il a la mission de calmer les gestes trop impulsifs de celui-ci. PRISTANDA, officier de police, père de famille qui a onze bouches à nourrir et auquel on donne trop peu de « rémunération », a l'ambition d'être toujours fidèle « instrument » de son supérieur, le préfet. *Le Citoyen tourmenté*, personnage qui symbolise le peuple à jamais gouvernemental, ivre toujours mais parfaitement honnête, ne veut rien savoir que celui à qui il devrait offrir son vote. AGAMITZA DANDANACKE, maître chanteur plus pratique que n'est Catzavencou, mais d'une sottise éclatante, ne veut qu'une chose : faire partie du parlement comme en fut toujours sa famille depuis 1848. COANA ZOÏTZICA, plus volontaire que sentimentale, conduit

les choses et, se servant de la politique comme d'un instrument, satisfait son ambition de continuer son idylle avec le préfet sans jamais donner occasion à un scandale public. Chaque réplique de la comédie est un torrent comique qui nous révèle la psychologie des personnages et met à jour la mesquinerie de l'âme humaine pervertie par l'ambition politique. Tout ce que la comédie veut dire, nous le voyons aujourd'hui mieux qu'il y a quarante-trois ans lorsqu'on l'a jouée pour la première fois. La rouille de la politique du passé s'en est allée; l'oubli des actes et des gestes des hommes politiques de ce temps-là nous oblige à ne plus chercher avec un manque de goût patent, à identifier tel personnage de la comédie avec tel personnage réel; les considérations de temps, de lieu et de causalité n'ont plus cours dans la compréhension profonde de ce chef-d'œuvre. Donc, avec le temps et avec l'oubli des circonstances qui alimentent la méthode historique, la partie humaine de cette comédie, l'or pur de l'inspiration poétique a été fortement mis en relief. C'est aujourd'hui que nous nous apercevons de l'intuition géniale de l'auteur. C'est aujourd'hui que nous comprenons que tous les personnages de la comédie sont des types éternels qu'on retrouve dans tant de situations caractéristiques de la vie et qui représentent un côté ou un autre de nos propres faiblesses. C'est maintenant que nous observons qu'en riant des personnages créés par l'auteur, nous rions *par sympathie* de nous-mêmes, de notre nature humaine qui dans maintes circonstances fait

place à l'ambition de nous distinguer de nos semblables. C'est pourquoi chaque mot et chaque réplique ont une résonance comique dans notre âme et, en même temps, nous sentons comme notre propre joie, la joie des personnages de s'être tirés sains et saufs de l'embarras où ils étaient entrés.

Ce chef-d'œuvre qui est une comédie de mœurs, de caractère et d'intrigue à la fois, qui cristallise une idée universelle — l'ambition politique — et qui représente dans la littérature un type de comédie par la pureté de son comique, a été faussé dans son sens par la critique historique et l'histoire littéraire. On l'a présenté comme une *satyre amère*. Il ne serait d'après un critique historique, qu'un fouet avec lequel Caragiale, qui aurait été conservateur, a flagellé le parti libéral qui en 1883 était au pouvoir. Tipatescou serait un des acolytes de Ion C. Bratianou, Catzavencou serait un partisan de Démètre Bratianou et tous les autres personnages ne seraient que des types qui représentent les politiciens de l'époque. Cela veut dire que le poète comique n'a pas été *poète*, mais bien *adversaire politique* du parti libéral; qu'il n'a pas voulu nous faire rire, mais bien nous montrer l'immoralité des hommes politiques de ce temps-là; qu'avec *sarcasme* (qui est tout autre chose que le *rire*) il a décrit la décadence morale et politique de la Roumanie, et que, par conséquent, tout bon Roumain en lisant ou en voyant jouer cette comédie, *au lieu de rire, doit déplorer notre vie politique de 1883 !*

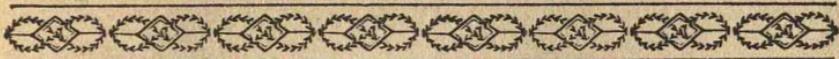
Cela veut dire que *le rire cristallisé pour tous et pour toujours* dans cette comédie, est pour les conservateurs *un rire vengeur* contre les libéraux, et pour les libéraux *une calomnie* qu'ils ont le devoir de réprimer. On réduit ainsi ce qui est éternel et universel dans cette comédie aux sentiments transitoires d'une époque, d'un lieu; on le met dans une stricte causalité avec la réalité et de cette manière on rabaisse la comédie au rang de *pamphlet politique* qui avec le temps doit perdre son charme poétique.

Le bon sens esthétique se révolte contre de telles interprétations. Ce n'est pas la faute de la critique, mais de la méthode dont elle s'est servie. Si le critique historique avait appliqué sa méthode à des écrits de talent, de virtuosité, voire même à des articles politiques ou à des pamphlets du temps (comme aux satyres politiques de *Orasanou*, par exemple), ses conclusions, intéressantes pour l'histoire sociale de la Roumanie, seraient légitimes. Il aurait apporté un service à l'histoire, quoique la littérature n'y eût rien gagné. En appliquant la méthode historique à un chef-d'œuvre comme *Une lettre perdue*, il ne pouvait aboutir qu'à des conclusions fausses qui répugnent au bon sens.

§ 19. — La critique historique simple ou sous forme d'histoire littéraire peut rendre beaucoup de services à l'histoire en étudiant la littérature qui *n'a pas de valeur esthétique*. En s'occupant d'après les méthodes que nous avons exposées, des chefs-d'œuvre littéraires, elle est très nuisible. La raison en est que les chefs-d'œuvre représentent

un tout autre monde que celui physique ou psychique avec lesquels cette critique veut les mettre en relation. Entre *la vie réelle* et *la vie esthétique* d'une œuvre il n'y a pas de relation où le temps, l'espace et la causalité puissent jouer quelque rôle.

La conclusion qui s'impose est que la science littéraire, comme nous l'avons dit, glisse sur une fausse voie; que les études d'histoire littéraire ont pu être utiles à l'histoire, mais non pas à la littérature. Nous pouvons même dire que chaque progrès dans l'histoire littéraire marque un pas en arrière dans la vraie connaissance de la littérature. Tous les chefs-d'œuvre littéraires, en commençant par *l'Iliade* et en finissant par les drames d'Ibsen ont été dénaturés dans leur sens profond et dans leur beauté par mille et mille détails inutiles et nuisibles. Il est temps que la critique littéraire prenne conscience d'elle-même, qu'elle fasse table rase de tout ce qui ne contribue pas à la beauté littéraire et qu'en devenant indépendante comme science, elle rende aux chefs-d'œuvre leur propre physionomie.



## CHAPITRE II

### LA LITTÉRATURE CONSTITUÉE COMME SCIENCE EN DEHORS DE LA MÉTHODE HISTORIQUE

§ 20. — Si les différentes méthodes de la critique dite scientifique et la méthode historique n'ont pas le caractère scientifique qu'elles prétendent avoir, lorsqu'il s'agit des chefs-d'œuvre, une chose est toutefois certaine : toutes ces méthodes sont profondément convaincues que la littérature peut devenir une science, que les œuvres littéraires peuvent être étudiées scientifiquement.

Celui qui a représenté d'une manière profonde, originale et plus ou moins conséquente la conviction que l'étude de l'art et de la littérature peut avoir un caractère scientifique, c'est Taine. C'est lui qui représente le point culminant entre les essais antérieurs de Villemain et de Sainte-Beuve et les études postérieures d'un Brandès et de beaucoup d'autres.

En étudiant de près son système, nous verrons qu'il a raison d'affirmer la possibilité d'étudier d'une manière

vraiment scientifique l'art et la littérature, mais en même temps, nous découvrirons aussi les erreurs qu'il a commises et qui l'ont empêché de constituer cette science.

§ 21. — C'est une question de logique reconnue, que pour étudier scientifiquement un objet, on doit, avant tout, déterminer sa nature. Pour le physique on emploie une méthode, pour le psychique on doit en employer une autre. Taine devait tout d'abord se poser la question de savoir, si le chef-d'œuvre est de nature physique ou d'une tout autre essence. C'est une question qu'il ne s'est pas posée, parce que pour lui elle était déjà résolue par le système positiviste d'Auguste Comte. Il avait adopté ce système d'après lequel tous les phénomènes du monde visible et invisible ont une seule nature : ils sont physiques et vivent dans les formes physiques de temps, d'espace et de causalité. Par conséquent, tous les phénomènes qui paraissent avoir *une autre* nature, comme, par exemple, les phénomènes psychiques, n'ont cette nature qu'en apparence : ils sont de simples dépendances du physique, explicables par lui et par conséquent de nature physique. La pensée n'est que la sécrétion du cerveau tout comme le fiel est la sécrétion du foie. C'est la formule de Taine. Elle est celle du matérialisme le plus caractérisé.

C'est cette théorie qui a faussé tout son travail scientifique. C'est l'erreur initiale « το πρῶτον ψεῦδος » de sa construction. Il a confondu par mégarde ou bien mieux, par passion, la métaphysique avec la science. La science

pourtant doit être constituée en dehors des théories métaphysiques.

§ 22. — En effet en examinant les phénomènes de la nature, nous voyons, quelque théorie métaphysique que nous professions, que ce monde si complexe se compose de trois sortes de phénomènes (nous prenons le terme dans le sens le plus large) absolument différents les uns des autres quoiqu'ils soient toujours mêlés. Il y a en premier lieu, les phénomènes qui par l'acte de connaissance ne se modifient en rien. Nos connaissances sur eux peuvent changer, cela ne les touche pas et ils restent ce qu'ils étaient auparavant. Ce sont *les phénomènes physiques*.

Il y a en second lieu, *les phénomènes psychiques* qui ont un caractère contraire. Tout acte ne peut pas être psychique s'il ne se modifie pas par l'acte de connaissance. Une idée, un sentiment, une passion, une décision deviennent autres, dès qu'en voulant les connaître, nous dirigeons notre attention sur eux. Par l'attention ces phénomènes deviennent plus clairs, plus distincts, c'est-à-dire, *autre chose* de ce qu'ils étaient auparavant. Le progrès de l'humanité n'a pas d'autre cause que cette propriété des phénomènes psychiques et quoi qu'en disent les matérialistes, nous ne pouvons pas les rabaisser au rang de phénomènes physiques. Il y a enfin en troisième lieu *les phénomènes psychophysiques*. Ils ont les deux caractères contraires des phénomènes physiques et psychiques et sont pourtant tout à fait *autre chose*. La forme d'un chef-d'œuvre, de *l'Antigone* de Sophocle, de *l'Athalie* de

Racine, ou de *Faust* de Goethe, ne peut pas changer par la connaissance que nous en pouvons avoir. La série des mots, des phrases, des répliques, des scènes et des actes qui constituent *l'existence matérielle* de ces chefs-d'œuvre ne varie pas quand nous les connaissons. *Le fond* pourtant de ces chefs-d'œuvre change avec les individus qui en prennent connaissance. Ces phénomènes ne peuvent pas être regardés comme physiques à cause du fond, ni comme psychiques à cause de la forme. Chaque élément physique ne *peut pas être compris dans son essence* sans le sens psychique qu'il emprunte de sa relation avec les autres éléments et avec le tout ; chaque élément psychique, à son tour, ne peut pas être isolé de l'élément matériel par lequel il s'exprime. En essayant de séparer le fond d'avec la forme, on fausse les sens des chefs-d'œuvre qui sont avant tout unitaires. Le fond et la forme du chef-d'œuvre sont absolument inséparables, comme nous le verrons plus loin, et le phénomène qu'ils constituent par leur synthèse absolue, qui est *l'harmonie*, n'est ni physique, ni psychique, mais bien *un phénomène psychophysique*.

Voilà ce que Taine a méconnu, et il s'ensuit qu'il considère les œuvres d'art comme des phénomènes physiques et au point de vue de l'existence elles ont absolument la même valeur. Pour l'auteur de la *Philosophie de l'art* il n'y a aucune différence entre les œuvres d'art : toutes *existent*.

Mais ce qui est vrai pour les phénomènes physiques en

général, n'est pas vrai pour les œuvres d'art. Dans le grand nombre de ces œuvres, c'est à peine si quelques centaines font preuve de talent ou de la virtuosité d'un auteur, et c'est seulement quelques-unes d'entre elles qui sont vraiment des chefs-d'œuvre. Ce n'est que le chef-d'œuvre seul qui a une existence indépendante de son créateur. Ce n'est que lui qui vit par lui-même et qui a *une existence véritable*, à savoir, comme *un être psychophysique*. La chose est si évidente que Taine lui-même, laissant de côté les œuvres médiocres, de talent ou de virtuosité, a été contraint de reconnaître dans *l'Idéal dans l'Art* que même les chefs-d'œuvre n'ont pas la même valeur. Ne pouvant pas abandonner tout à fait l'idée matérialiste qui le guidait, il n'a pas repris la question de la valeur des œuvres d'art et nous a laissés dans le doute quant à leur nature. Il s'était prononcé contre l'esthétique (l'esthétique dogmatique qui régnait alors) et ne pouvait plus convenir qu'avant de faire de la science de l'art et de la littérature, on devait faire *une sélection* parmi les œuvres. Cette sélection ne pouvait se faire qu'en reconnaissant que les chefs-d'œuvre ont une nature particulière, qu'eux seuls ont une existence réelle et indépendante et qu'on doit les étudier non comme des phénomènes physiques mais psychophysiques.

§ 23. — Cette sélection dont Taine n'a pas eu cure, n'est pas facile. On ne la peut faire qu'avec l'aide de l'esthétique. Evidemment, il ne s'agit pas de l'esthétique dogmatique et métaphysique contre laquelle Taine s'est

insurgé, esthétique qui jugeait d'après des canons plus ou moins arbitraires. Il s'agit d'une esthétique que Taine ne pouvait pas connaître, esthétique qui reconnaît que les chefs-d'œuvre sont des *concrets organiques* tout comme les individus animaux ou végétaux, mais faisant partie du monde psychophysique. Elle nous montre encore que ces concrets organiques sont, quant à la durée de leur vie, des existences indépendantes des conditions du monde physique, par lesquelles on voudrait les expliquer. Elle ne reconnaît ni la beauté métaphysique et déductive de Platon, ni la beauté, plutôt psychologique, mais dans ses racines tout aussi métaphysique, de Hegel, ni la beauté avilie au rang d'un simple plaisir des sens supérieurs de Fechner. D'après cette esthétique la beauté n'est qu'une *vérité affective*, et, par conséquent, une existence permanente et invariable, objective et universelle, comme le sont les vérités intellectuelles de la science. Elle est constituée par *l'organicité* des éléments qui composent un chef-d'œuvre, organicité qui n'est que la vieille *unité* comprise d'une manière complète et, partant, nouvelle. Cette vérité affective ne peut être connue qu'après avoir fait pénétrer complètement dans notre conscience, le chef-d'œuvre avec tous ses organes et éléments liés nécessairement entre eux.

C'est cette esthétique qui nous fait comprendre et saisir la différence entre les chefs-d'œuvre et les œuvres médiocres. Taine n'a pas fait cette distinction et n'a pas réussi à établir la vraie méthode de recherche de ces existences *sui generis*.

§ 24. — Il s'est d'autant plus égaré dans la question de méthode, que, même en considérant les chefs-d'œuvre comme physiques, il n'a pas eu le soin de rechercher avec quels phénomènes physiques connus et étudiés scientifiquement, ils pourraient être assimilés. Il a voulu faire des « sciences naturelles » et en réalité il n'a fait que de l'histoire... inductive.

Les phénomènes physiques, dans le sens le plus large du mot, sont de trois sortes et sont étudiés de trois façons et par trois méthodes différentes.

Il y a tout d'abord *les formes* (espace, temps, causalité) qui sont étudiées surtout par la méthode *déductive* dans les mathématiques. Il y a ensuite *les forces* ou les phénomènes proprement dits, qui sont étudiées surtout par la méthode *inductive expérimentale* dans les sciences physico-chimiques. Il y a enfin les *concrets* ou les individus qui sont étudiés surtout par la méthode *inductive descriptive* dans les sciences naturelles et sociologiques.

En considérant les chefs-d'œuvre comme des phénomènes physiques, dans le sens le plus large, Taine devait se poser cette question : Dans quelle catégorie de phénomènes physiques doit-on placer les œuvres d'art ? Sont-elles des *formes* comme l'espace, le temps, la causalité ? Sont-elles des *forces* comme l'électricité, la gravitation, la chaleur ? Ou bien sont-elles des *concrets* ou des *individus* comme l'or, la rose, l'éléphant ?

Le plus simple examen l'aurait conduit à assimiler les œuvres d'art avec les concrets. Elles apparaissent comme

des individus, leur force réside dans leur *originalité*, c'est-à-dire dans leur *individualité*. Taine a essayé de le faire en établissant sa célèbre comparaison entre les œuvres d'art et les plantes, mais au lieu de les considérer individuellement et d'appliquer, pour les connaître, la méthode inductive descriptive, il s'est laissé conduire par le procédé des sciences expérimentales, et, au lieu de rechercher *comment* elles sont, il s'est demandé *pourquoi* elles sont? Au lieu de procéder comme Linné ou comme Cuvier et chercher une méthode propre à observer les œuvres d'art pour les caractériser, hiérarchiser et classer ensuite d'une manière naturelle en dehors des circonstances de lieu, de temps, de causalité — il a été influencé probablement par Darwin qui dans ce temps-là essayait d'expliquer les variations des espèces par la lutte pour l'existence, et s'est proposé à déterminer non *les caractères* des chefs-d'œuvre dont il parlait, mais *les causes générales* qui auraient pu produire les différentes écoles littéraires et artistiques.

§ 25. — Dans ce travail qui s'efforçait d'être scientifique et n'était qu'historique, Taine a été poussé aussi par une incertitude essentielle en ce qui concerne la nature des œuvres d'art. Même considérées comme physiques et dépendantes des conditions de race, de milieu et de moment, ces œuvres d'art qu'étaient-elles? Des *individus* comme tel phénomène physique, ou bien *des espèces*? Il paraît que Taine ne s'est jamais douté que le chef-d'œuvre artistique ou littéraire aurait pu être autre chose qu'un individu.

Nous verrons pourtant que les chefs-d'œuvre tout comme les prototypes des espèces naturelles sont *des espèces* avec cette différence que ceux-ci appartiennent au monde physique, tandis que les chefs-d'œuvre appartiennent au monde *psychophysique*.

Taine a étudié surtout la vie des artistes et des poètes dans ce qu'elle a de plus général au lieu d'étudier leurs œuvres; quand il aurait fallu mettre en relief l'originalité de chaque œuvre, il a relevé surtout les caractères généraux d'un peuple ou d'une époque; par les trois coordonnées — la race, le milieu et le moment — qu'il a traitées avec une force de style extraordinaire, mais avec d'autant moins de justesse scientifique, il a fait de l'histoire générale très intéressante, mais certainement qu'on pourrait appeler de la science littéraire caduque.

§ 26. — Si nous résumons les critiques du système de Taine, nous verrons le vrai « processus » à suivre dans une recherche scientifique des œuvres littéraires. Nous devons en premier lieu éviter la première erreur de Taine et considérer les chefs-d'œuvre comme des existences psychophysiques. Nous devons les séparer des œuvres d'art qui ne révèlent que du talent ou de la virtuosité, qui présentent un intérêt purement intellectuel ou pratique mais ne visent pas un idéal esthétique et qui peuvent avoir une valeur littéraire relative condamnée à tomber facilement dans l'oubli. Les chefs-d'œuvre s'en distinguent par le fait que leur valeur augmente avec le temps, parce qu'ils sont universels et objectifs, parce qu'ils ont une valeur absolue.

Les œuvres produites par le talent ou la virtuosité sont dépendantes de nos intérêts individuels et transitoires, elles ne sont pas psychophysiques, mais *physicopsychiques*. En effet celui qui fait une thèse, une nouvelle ou un drame sans avoir le génie créateur, effectue un acte intellectuel utile à sa personne. En les écrivant c'est avant tout à l'utilité que les forces de son âme tendent. C'est son intelligence pratique qui est mise en mouvement pour les produire et c'est elle qui conduit tout le travail. L'utilité et l'intelligence, quoique psychiques, ne sont pas des forces indépendantes; elles dépendent des besoins de la conservation individuelle, c'est-à-dire, de notre existence *physique* dans le temps, l'espace et la causalité. Elles n'existeraient pas sans ces besoins qui les emploient comme de simples instruments de satisfaction. C'est pourquoi nous devons regarder cette sorte de productions comme des ouvrages subordonnés au physique et expliqués par les circonstances de temps, d'espace et de causalité.

§ 27. — Les chefs-d'œuvre artistiques ou littéraires ont une vie propre. Ils ont pour atmosphère et milieu d'existence la conscience humaine. Nés de l'embrassement de l'âme humaine avec la Nature, ils poussent dans la conscience de l'homme doué de génie créateur, *au delà et par-dessus la volonté*. Ils ont à leur principe, une nature psychophysique, en tant que par la génialité créatrice leurs éléments psychiques ne peuvent être compris et ne deviennent pas existants avant d'avoir été incorpo-

rés dans un matériel physique, et leurs éléments physiques ne peuvent plus être considérés comme tels, ayant été tous imprégnés d'éléments psychiques qui leur ont donné une toute autre existence. Une fois nés ils vivent dans la conscience humaine et peuvent être compris sans le secours d'aucune explication collatérale. Ayant cette nature radicalement différente de celle des autres productions littéraires, et constituant *eux seuls* l'objet de la Science de la Littérature, les chefs-d'œuvre ne peuvent pas être étudiés avant qu'on les ait choisis parmi les innombrables productions littéraires. C'est avec le secours de l'Esthétique qu'on peut le faire.

§ 28. — Il faut donc, contrairement à la direction donnée par la méthode historique, replacer dans ses droits l'Esthétique, après l'avoir d'abord réformée. La Science de la Littérature ne pourra donc se constituer sans le secours d'une nouvelle Esthétique qui lui serve de fondement. Cette Esthétique que nous nommerons *l'Esthétique intégrale* — et nous verrons pourquoi — comprendra deux parties : 1) *l'Esthétique générale* dans laquelle on verra les conditions auxquelles doivent se soumettre nécessairement toutes les créations artistiques et littéraires, et la place que la Littérature occupe au milieu des autres arts. 2) *L'Esthétique littéraire* où nous étudierons les conditions esthétiques que doivent accomplir tous les chefs-d'œuvre qui ont pour matériel physique la parole.

§ 29. — Si Taine avait considéré les chefs-d'œuvre comme des prototypes d'espèces, il n'aurait pas appliqué

la méthode historique, mais bien la méthode descriptive. L'idée que le chef-d'œuvre est le prototype d'une espèce, pourrait paraître paradoxale à première vue. Pourtant, il n'en est rien, comme nous le verrons dans l'Esthétique générale. Le chef-d'œuvre en lui-même est absolument inaccessible et insaisissable. Nous nous en approchons avec *notre* mentalité, *notre* sensibilité et *nos* tendances; tous donc, nous en rapportons des *images* qui ne sont pas le chef-d'œuvre, mais le chef-d'œuvre *passé par notre âme*. Celui-ci présente donc les caractères d'un prototype, insaisissable mais capable de vivre dans les images ou les idées que nous nous en faisons et qui jouent le rôle des individus qui assurent l'existence des espèces. De la même manière ces individus-images se reproduisent à l'infini, marqués de certaines différences, tout comme les individus d'une espèce animale ou végétale.

§ 30. — Une autre étape de notre recherche scientifique, après la sélection, consistera dans l'observation et la description des chefs-d'œuvre. Cette opération n'est pas si facile que dans les sciences naturelles. Les objets à observer et à décrire dans les sciences naturelles ont une existence dans l'espace. Ils sont physiques et partant *externes*. C'est avec nos sens que nous pouvons les observer et c'est avec le jugement, appuyé sur les données des sens, que nous pouvons les décrire. Les objets de la Science de la Littérature ont pour milieu d'existence notre conscience. C'est d'elle, mais indépendamment d'elle, qu'ils sortent et c'est en elle qu'ils vivent. La pre-

mière condition fondamentale pour les étudier, c'est donc de les introduire dans la conscience et de leur assurer une existence *interne*, la seule qu'ils pourraient avoir. C'est là qu'une fois introduits nous les observons au moyen de l'introspection. Il en résulte donc, que pour faire de la littérature, on ne doit pas se contenter d'une étude superficielle à la manière de la méthode historique, qui mettant l'accent sur l'homme, néglige les chefs-d'œuvre, et encore moins de l'étude hâtive de la critique moderne, dévoyée par le journalisme. Nous sommes obligés, d'après la Science de la Littérature, de ne pas écrire sur un chef-d'œuvre si nous ne l'avons pas d'abord dans notre âme. Lorsque le fond du chef-d'œuvre, précisé par sa forme et son harmonie, s'est insinué complètement dans notre conscience, lorsque le possédant dans l'âme nous pouvons l'isoler dans l'atmosphère de la conscience de tous nos états d'âme personnels, assurant ainsi une contemplation totalement pure, lorsque en possession de cette existence nous l'observons et la déterminons dans ses particularités — *c'est alors seulement que nous avons commencé à l'étudier scientifiquement.*

§31. — La méthode requiert d'autres conditions encore. Supposons que nous soyons à même d'observer le chef-d'œuvre. La question que nous devons nous poser est de savoir quels sont ses caractères essentiels ou accidentels. Comment les distinguer, et comment les considérer étant donnée sa nature de « concret psychophysique » ? La méthode descriptive convient à tous les concrets, mais

nous ne pouvons pas l'appliquer à ce prototype de nature psychophysique, sans lui avoir apporté d'abord les modifications demandées par la nature de l'objet.

Jusqu'à présent il n'y a aucune méthode propre pour étudier scientifiquement les chefs-d'œuvre; c'est pourquoi nous sommes obligés d'en forger une de toutes pièces. Nous la verrons dans la *Méthodologie littéraire*.

§ 32. — Les chefs-d'œuvre, comme Taine lui-même la reconnu, égaux en tant que chefs-d'œuvre, n'ont pas tous la même valeur. Dans *L'Idéal dans l'art* il cherche à formuler trois principes d'après lesquels nous pourrions hiérarchiser les chefs-d'œuvre. Ce sont *l'importance du caractère* incorporé dans le chef-d'œuvre, la *bienfaisance* de ce caractère et la *convergence* des effets. Toutes les autres conditions égales, le chef-d'œuvre qui donnera expression à un caractère plus important, plus bienfaisant et qui présentera une convergence des effets plus visible, sera supérieur aux autres chefs-d'œuvre. Ce n'est pas le lieu de discuter la justesse de ces principes. C'est dans la Critique littéraire que nous nous en occuperons. Ce que nous retenons pour le moment c'est cette nécessité admise aussi par Taine, de hiérarchiser les chefs-d'œuvre. Le chef-d'œuvre vivant comme espèce dans les innombrables individus qui peuplent la conscience de ceux qui en prennent connaissance, se présente avec une existence aussi variée que la mentalité, la sensibilité, la volonté, la culture et le goût des lecteurs. Ces individus sont les uns

vigoureux, profonds, amples, les autres faibles, superficiels ; les uns sont bien conformés, doués de tous les organes, les autres malades ou monstrueux. Nous devons nous assurer que l'individu qui représente un chef-d'œuvre dans notre conscience soit aussi sain et vigoureux que possible. Ensuite, en vertu de principes sûrs et facilement applicables nous saurons, dans le monde des chefs-d'œuvre, quels sont les plus complets et les plus sains et quelle place ils méritent d'occuper dans l'échelle des valeurs. Nous atteindrons ces deux fins par la discipline nommée la *Critique littéraire* qui formera une des parties de la Science de la Littérature.

§ 33. — Après avoir sélectionné, caractérisé, et hiérarchisé, l'étude scientifique des chefs-d'œuvre, n'est pas encore terminée. Le but de la méthode descriptive est la *classification*. La Méthodologie et la Critique littéraire ne faisant qu'appliquer l'Esthétique, leur travail n'a qu'un caractère propédeutique pour l'étude scientifique de la littérature. Le vrai travail qui constitue proprement dit la Science de la Littérature est la *classification*. Comme nous avons affaire à des phénomènes psychophysiques, leur classification est beaucoup plus complexe que dans les sciences naturelles.

§ 34. — En résumé, la Science de la Littérature a pour fondement l'idée que les chefs-d'œuvre seuls sont objet de recherche ; ils sont des prototypes d'espèces tout comme les prototypes présumés des espèces animales ou végétales ; ils vivent sous la forme des innombrables indi-

vidus — images que les lecteurs s'en firent en des moments différents.

La Science de la Littérature après avoir prêté son appui pour que ces individus-images soit les plus sains, complets, vigoureux et profonds possible, doit sélectionner, caractériser, et hiérarchiser les chefs-d'œuvre.

De même que la Minéralogie, la Botanique ou la Zoologie, la Science de la Littérature doit aboutir à la classification naturelle des chefs-d'œuvre.

Dans cette conception les chefs-d'œuvre sont étudiés en dehors du temps, de l'espace et de la causalité historique. *La vie historique* des chefs-d'œuvre ne nous intéresse pas, car c'est une vie artificielle dont bénéficient les œuvres médiocres. Ce qui nous intéresse c'est *la vie esthétique* qui est universelle et immortelle.

Dans cette conception, les chefs-d'œuvre, qui dans la classification sont du *même type*, ont la *même forme littéraire*, et sont *du même genre* font une même catégorie, même s'ils sont séparés par des dizaines de siècles et si leurs auteurs ont vécu à des milliers de kilomètres de distance. Une ode de Pindare peut être mise à côté d'une ode de Victor Hugo, et un drame du romantique grec Eschyle peut être mis à côté d'un drame romantique d'Edmond Rostand. De cette manière la Science de la Littérature peut nous donner par ses classifications, un conspectus général de la littérature universelle, ainsi que la Zoologie le fait pour tous les animaux en dehors des conditions de temps, d'espace et de causalité où ils vivent et disparaissent.

§ 35. — Nous fondant ainsi sur les caractères essentiels, profonds et originaux des chefs-d'œuvre littéraires, nous pourrions avoir une idée claire de ce monde peuplé de créations psychophysiques.

D'après le même modèle il ne nous resterait qu'à étudier les autres chefs-d'œuvre dans une Science de l'Art, et de compléter ainsi le « conspectus » entier du monde psychophysique. De cette manière la Science de la Littérature et la Science de l'Art, que nous embrasserons sous le nom de *Technologie*, pourraient vivre dorénavant sans jamais être les servantes de l'histoire.

DEUXIÈME PARTIE

---

ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE



## CHAPITRE PREMIER

### LES DEUX DIRECTIONS EN ESTHÉTIQUE. LES VIEILLES ESTHÉTIQUES ET LA NOUVELLE.

§ 36. — La pensée esthétique, dans le développement de l'esprit humain, a pris deux directions : celle déductive ou philosophique de Platon et l'esthétique inductive ou scientifique d'Aristote. Croyant que la vérité ne se trouve que dans une de ces deux directions, les grands penseurs ont adopté en général l'une ou l'autre. Platon, Kant, Hegel, Schopenhauer ont des systèmes philosophiques et leur esthétique dérive par déduction de la pensée qui essaie à expliquer les grands problèmes de l'existence. Si la pensée est contestée, on conteste en même temps la théorie esthétique correspondante. Il faudrait donc adopter d'abord le système philosophique et ensuite l'Esthétique qui en dépend. En d'autres termes les théories esthétiques ne sont pas basées tant sur l'observation, et sur l'analyse des choses belles, elles ne font que se soumettre à la pensée philosophique du système.

D'autre part Aristote, les esthéticiens anglais, et, depuis le développement de la psychologie expérimentale, beau-

coup d'esthéticiens allemands ayant pour chef Fechner, cherchent la nature du beau, non dans des systèmes philosophiques préconçus, mais dans l'observation et l'analyse des choses belles. Ils croient que l'Esthétique est une science de la même nature que la psychologie et que le beau n'est qu'un état psychologique qu'on peut déterminer et rien de plus. C'est ainsi qu'on a fait d'innombrables études d'Esthétique expérimentale qui ne sont en réalité que des minutieuses recherches psychologiques dont la valeur n'a rien à faire avec l'Esthétique.

L'Esthétique intégrale est conduite par la pensée, que sans observer et sans analyser les choses belles, on ne peut pas découvrir la vérité. D'autre part elle sait bien qu'elle n'est pas une science *de faits* comme la psychologie, mais une *science normative* comme la Logique et l'Éthique. De même que la Logique qui ne peut exister sans *le principe d'identité* et l'Éthique sans *le principe de l'ordre* — principes absolument évidents qui servent de pierres de touche à la vérité analytique ou pragmatique et qui n'ont pas besoin d'être extraits de l'observation et de l'analyse — l'Esthétique en dehors de tout travail inductif et applicatif ne peut pas se passer *du principe d'unité*, qui sert de pierre angulaire à la vérité synthétique ou artistique. En d'autres termes l'Esthétique intégrale est en même temps déductive et inductive.

§ 37. — Pour arriver à cette idée elle n'a pas été obligée de forger un système philosophique d'où elle puisse tirer son sens; elle s'est contentée d'approfondir les prin-

cipes des sciences normatives : *l'identité* de la Logique, *l'ordre* de l'Ethique et *l'unité* de l'Esthétique, — et elle a réussi à leur donner un sens nouveau. Elle a observé donc que la Logique ne peut pas vivre du principe de l'identité si l'intelligence de celui qui veut l'appliquer fait défaut. C'est dans cette intelligence, qui découvre l'identité des choses pour en extraire des notions, des jugements et des raisonnements, que réside réellement la Logique. C'est elle qui arrive ainsi à la découverte des *vérités scientifiques*, à savoir universelles et objectives, et contribue à la constitution des sciences.

L'Esthétique intégrale a observé encore que l'Ethique ne pourrait pas vraiment exister si son principe — l'ordre — ne constituait pas la substance réelle de la volonté des hommes. Ce n'est que les faits historiques qui soient pénétrés de l'idée de l'ordre. La volonté imprégnée de cette idée réalise ces faits qui ne sont que les *vérités pragmatiques* reconnues par tous comme des choses qui doivent faire partie du patrimoine pratique de l'humanité.

A côté des *vérités scientifiques* et *pragmatiques*, l'Esthétique intégrale ne pouvait pas ne pas reconnaître qu'il existe aussi des *vérités affectives* ou artistiques qui sont régies par le principe de l'unité compris autrement qu'on a coutume de le faire. C'est en vain que les vieilles et nouvelles Esthétiques jurent dans l'idée d'unité, si cette unité reste un simple *flatus vocis*. L'unité, de même que l'identité et l'ordre, ne doit pas être un principe *abstrait*.

Le principe de l'unité ne signifie rien s'il n'anime pas d'une manière concrète la sensibilité qu'il doit régir. C'est de cette façon qu'il devient *génialité créatrice* et produit les chefs-d'œuvre, c'est-à-dire les vérités affectives universelles et objectives.

§ 38. — En reconnaissant une analogie de rôle et d'application entre les principes d'identité, d'unité et d'ordre, l'Esthétique intégrale a dû constater une différence capitale entre les vérités artistiques et les vérités scientifiques ou pragmatiques. En effet tandis que le principe d'identité anime seule l'intelligence dans l'ensemble des manifestations de l'âme humaine, et que le principe de l'ordre ne pénètre que la volonté qui dans ses actes veut tenir trop peu compte des vérités scientifiques et artistiques qu'elle méprise, le principe de l'unité anime non seulement la sensibilité, mais toute l'âme humaine avec ses manifestations conscientes analysables et inanalysables. C'est dire que le principe de l'unité, concrétisé dans la *génialité créatrice*, produit des vérités qui sont plus complexes que les vérités scientifiques et pragmatiques. Ces vérités sont les chefs-d'œuvre artistiques et littéraires et en les examinant, à cette dernière lumière, l'Esthétique intégrale a constaté qu'ils ont une nature intégrale et absolue, qu'ils se coordonnent comme vérités affectives avec les vérités scientifiques et pragmatiques, mais qu'ils leur sont supérieurs par cela qu'ils ne sont pas ni des réalités intellectualisées, ni des réalités historiques seulement, *mais des âmes cristallisées et intégrales, des prototypes d'espè-*

*ces qui vivent dans la conscience humaine comme des concrets tout aussi palpables que les individus des espèces animales ou végétales.* Enfin qu'ils ont une constitution dans laquelle chaque élément est, en même temps, physique et psychique et qu'ils forment ensemble le monde psychophysique qui est le règne de la beauté.

C'est pourquoi l'Esthétique intégrale affirme qu'il n'y a qu'une seule beauté, *la beauté de l'art* produite par la génialité créatrice de l'artiste ou du poète, réalisation de l'unité et expression vivante d'une vérité affective et intégrale. Quelques-unes de ces idées ne nous sont pas étrangères. Elles flottent dans l'atmosphère intellectuelle; toutefois dans l'Esthétique intégrale, elles forment un ensemble nouveau qui conduit à de nouvelles conclusions. Nous le verrons mieux en examinant quelques-uns des systèmes esthétiques les plus caractéristiques.

§ 39. — Pour Platon, dont l'Esthétique est à la base de tous les systèmes déductifs, la beauté consiste dans les formes des choses telles qu'elles se trouvent dans la raison divine. Ces formes sont *les idées* ou l'idéal des choses, que nous connaissons plus ou moins, étant nous-mêmes, par notre raison, d'origine divine. Cette connaissance pourtant, cette participation aux idées divines des choses ne peut se faire jamais complètement. D'abord parce que ces idées devenues formes des choses matérielles, sont troublées, déformées, avilies par cette matérialisation et ce n'est qu'ainsi transformées, qu'elles arrivent à notre connaissance, et ensuite parce que même ces idées, ainsi

rabaissées, nous ne les connaissons pas directement, mais par *réminiscence* (ἀνάμνησις). Notre raison, qui est de nature divine, voyant les différentes formes des choses réelles, se *ressouvient vaguement* de ce qu'elles sont dans l'idéalité divine et voit combien imparfaitement elles sont réalisées dans la matière. Dans cette conception la beauté reste toujours *idéale* et jamais réalisée. Les plus grands artistes ne font que copier les formes de la nature, c'est-à-dire, copier la copie des choses. Cette beauté est à jamais inaccessible et insaisissable, par son idéalité métaphysique.

§ 40. — Pour Kant la beauté c'est l'accord de l'imagination (EINBILDUNGSKRAFT) avec l'intelligence (VERSTAND). Elle se coordonne avec l'*agréable* et l'*utile* mais en est essentiellement différente : le *beau est désintéressé* et c'est pourquoi, d'après Kant, il est *universel*. En tant que désintéressé, tous ont le droit de se prononcer sur ce qui est beau et en cela le jugement esthétique ressemble au jugement scientifique. Il en diffère en tant qu'il est subjectif, c'est-à-dire susceptible d'être contesté, tandis que la vérité scientifique ne pourrait pas l'être.

Le beau étant l'accord entre l'imagination et l'intelligence, est un produit de la nature, qui, voulant progresser au delà de la conscience humaine emploie comme instrument le *génie*, créateur des œuvres d'art. C'est la plus intéressante partie de la théorie esthétique de Kant.

§ 41. — Schopenhauer voit dans le beau, l'idée platonique, avec la modification imposée par son système. Cette idée est *connaissable* et constitue la *forme véridique* des

choses, quand nous la connaissons avec l'intelligence pure, c'est-à-dire avec l'intelligence affranchie de l'esclavage de la volonté. La volonté, d'après Schopenhauer, constitue l'essence du monde, et l'intelligence n'en est qu'un instrument de son appétition. C'est pourquoi l'homme est toujours malheureux. Sa vie se déroulant dans le temps, l'espace et la causalité, les formes de son intelligence sont soumises aux besoins de la volonté, qu'elle veut mais qu'elle ne peut jamais satisfaire. L'homme voit ainsi ordinairement toutes les choses du monde par l'intelligence, mais à travers les intérêts de la volonté, c'est-à-dire, à travers l'égoïsme. Les seuls moments de félicité que l'homme peut avoir, c'est pendant que son intelligence, échappant à la tyrannie de la volonté, peut contempler les formes véridiques des choses, saisissant leur idée, c'est-à-dire leur essence. C'est alors qu'il sent profondément la beauté, et s'il a du génie, c'est alors qu'il peut la rendre dans une œuvre d'art.

§ 42. — Hegel enfin, qui dans les systèmes déductifs a une place à part, entend par le beau, l'idée du beau absolu, qui a une existence au-dessus de la matérialité, une existence métaphysique. Ce beau essayant dans le cours du temps à se matérialiser, engendre les différentes formes de l'art par le procédé de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse. C'est ainsi que dans l'architecture égyptienne, l'idée du beau comme thèse cherchant sa forme matérielle, ne peut pas vaincre la matière qui s'oppose comme antithèse, et reste ainsi dans la synthèse à être comprise plu-

tôt que sentie. C'est l'art *symbolique* dans lequel l'idée du beau absolu ne réussit pas à s'incorporer complètement dans la matière. Dans l'art grec, l'idée du beau absolu s'équilibre avec la matière dans laquelle il veut s'exprimer, et la synthèse qui en résulte, est la *beauté classique*. Dans l'art chrétien, l'idée dépasse la matière et le moi prenant le premier plan, laisse en arrière la matière plus ou moins méprisée par l'idée. La synthèse qui en résulte est l'art *romantique*. C'est de cette manière, que l'idée du beau absolu évolue à l'infini, en se matérialisant par le processus de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse.

§ 43. — Quant à la beauté littéraire qui nous touche de près, Hegel a fondé des théories qui sont encore classiques à nos jours. Un grand critique, comme Brunetière non seulement ne les discute pas, mais en matière d'esthétique c'est à Hegel qu'il nous renvoie. A plus forte raison nous sommes obligés à montrer combien elles sont discutables.

Pour Hegel, la beauté littéraire consiste dans la création poétique, c'est-à-dire dans *la matérialisation de l'idée dans des images plastiques*. La beauté littéraire n'a donc pour Hegel qu'une existence *psychologique*. Les paroles par lesquelles elle s'exprime, ne sont que *des signes*, son disciple Vischer dira *des véhicules*. Les paroles n'ont donc aucune importance pour l'existence de l'œuvre, car celle-ci existe comme poésie, même avant d'être exprimée par des mots.

§ 44. — Dans toutes ces conceptions, le penseur ne

commence pas par l'observation des beautés réalisées dans la matière palpable, pour s'élever ensuite à l'explication rationnelle. Il marche de l'abstrait au concret, de la notion à l'impression, de la pensée à la matière. Dans l'explication du beau, il part des conceptions métaphysiques, des affirmations qui nous impressionnent par leur beauté, mais qui ne sont pas contrôlables. Il nous charme par son originalité et son ingéniosité, et, avant tout, par les perspectives qu'il ouvre à la pensée. C'est la caractéristique de la méthode déductive en esthétique.

§ 45. — Quoique ayant des fondements incontrôlables, ces théories sur le beau nous donnent l'impression qu'elles contiennent une partie de vérité. Combien admirable est la théorie platonique qui interprète la beauté comme l'idée divine que nous ne pouvons pas réaliser ici-bas, mais dont nous avons toutefois une réminiscence par la raison divine qui est en nous !

L'idée de perfection, toujours rêvée et jamais atteinte par les artistes et les poètes, ne peut pas être expliquée avec plus de profondeur et d'ingéniosité. L'infini de la perfection est une réalité dans notre conscience. Derrière chaque œuvre d'art, si belle soit-elle, scintille l'auréole d'une beauté plus grande encore, et c'est la théorie de Platon qui nous en donne la clef. Mais quelque séduisante que soit cette théorie, la raison analytique n'a qu'en faire. Que les formes des choses aient leur source dans la raison divine, c'est une simple supposition. Qui connaît la Divinité? — Que l'idée de perfection, dans notre âme soit

une réalité, c'est vrai ; mais qu'elle ne soit jamais réalisée, c'est peut-être une simple prétention qui ait des causes, autres que celles énoncées par Platon. Et puis l'idéal d'une chose ou d'une autre reste toujours dans un vague malaise. Plusieurs artistes représentent le même sujet : la *Madone*. Quel en est l'idéal ? L'idée de la *Madone* doit être *une*, pourtant les artistes la représentent dans des centaines d'hypostases. Est-ce dire qu'un *seul* tableau pourra représenter plus ou moins l'idéal ? Comment expliquer dans cette théorie que le même sujet peut devenir le fond de plusieurs chefs-d'œuvre et, encore, dans différents arts ? Quel art, des neuf que nous reconnaissons, représente l'idéal en traitant le même sujet ?

Mais, toute fragile que soit cette théorie à l'examen de la critique, elle ne reste pas moins — et elle le restera toujours — la lumière de beaucoup d'intelligences qui voudraient pénétrer le mystère du beau. Le motif réside dans la beauté *idéologique* de cette théorie, qui par conséquent vit non pas parce qu'elle est vraie, mais plutôt parce qu'elle est belle et aussi profonde en tant que représentant un des pôles de la pensée humaine.

§ 46. — Tout aussi admirable est la théorie de Kant, qui, le premier, a montré que *le beau* est désintéressé. Il ne faut pas le confondre avec *l'utile* et *l'agréable*. Ce qui nous plaît est seulement à nous, à notre sensibilité. Ce qui est utile a de l'importance seulement *pour nous*, pour *notre* volonté. Mais ce qui est beau a de l'importance pour *tous*. En d'autres termes, le beau est tout aussi universel

que la vérité scientifique. Admirable est aussi la théorie que le beau est l'accord de l'intelligence et de l'imagination, ce qui amène la conclusion que l'objet beau représente *une finalité sans fin* (Zweckmässigkeit ohne Zweck). La chose belle est une chose imaginée de telle manière qu'elle paraît avoir une fin, comme tous les actes humains, sans pourtant l'avoir. Tous les éléments d'un objet beau ont chacun leur fondement, leur motivation dans le sens d'une finalité vers laquelle tous convergent pour former un seul objet. Mais cette finalité n'est pas comme dans les choses agréables et utiles *hors* de l'objet; elle est renfermée dans l'objet beau même.

Cependant la théorie la plus merveilleuse de Kant, qui modifiée, et pour d'autres raisons, sera adoptée aussi dans l'Esthétique intégrale, c'est la *théorie du génie* : les œuvres d'art, objets dont la fin est en eux-mêmes, sans aucun but extérieur, seraient des créations de la nature, qui, voulant progresser au delà et par-dessus la conscience humaine, emprunte pour les produire la force de création aux hommes de génie.

Mais ces théories ne font pas un ensemble bien compact et n'ont pas un fondement inébranlable. Le beau, Kant le reconnaît, est autre chose que l'agréable et l'utile, pourquoi donc le coordonner à eux? L'utile et l'agréable sont des états d'âme, le premier à nuance physico-psychique en relation avec la volonté, le second à nuance psychologique en relation avec la sensibilité. Ils sont subjectifs, dépendants et bien à nous, tandis que le beau

est une chose concrète, objective, indépendante qui contient *tous les états essentiels de notre âme* et que nous contemplons *avec toute notre âme* après l'y avoir introduite. Il n'y a pas de beau véritable sans des rapports intellectuels absolument clairs, sans un effet sentimental précis, sans une énergie qui les unifie dans un seul jet. Cette clarté, ce sentiment, cette énergie doivent être contemplés avec une intellectualité limpide, avec une sentimentalité précise, avec une énergie sans tendance, mais tout à fait sûre d'elle-même. Le beau est étranger, et pourtant nous le sentons comme nôtre. Existence psychophysique par sa nature, comment peut-on le comparer à de simples états d'âme subjectifs, dépendants et en rapport avec notre propre individualité ?

§ 47. — La nature du beau n'est conçue dans cette théorie, que comme la relation d'accord entre l'intelligence et l'imagination, celles-ci regardées comme des facultés tant soit peu indépendantes de l'âme. Le beau n'est pas une réalité concrète et psychophysique, comme il l'est dans l'Esthétique intégrale, mais l'effet d'une relation. C'est pourquoi Kant reconnaît non seulement le beau dans l'art, mais aussi le beau dans la nature. Après avoir donc distingué le beau de l'agréable, par la reconnaissance d'un beau dans la Nature — (qui pour nous ne constitue qu'une forme de l'agréable) — il les a confondus de nouveau.

Même la théorie du génie, la création capitale de Kant, n'est pas complète et n'a pas toute la clarté désirable. Si

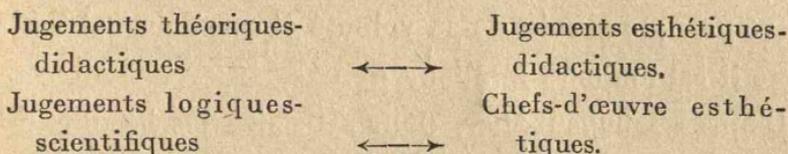
les chefs-d'œuvre sont le produit de la Nature à travers l'Âme humaine, quel rapport y a-t-il entre l'Âme et la Nature? Et quels sont ces chefs-d'œuvre qui ont une existence au-dessus et au delà de la conscience humaine? Certainement s'il avait eu à sa disposition tous nos matériaux scientifiques, tous nos faits psychologiques, il aurait découvert l'existence de ces êtres psychophysiques qui sont les chefs-d'œuvre et dont s'enorgueillit l'Esthétique intégrale. Il ne l'a pas découvert, d'autant plus qu'il ne connaissait les chefs-d'œuvre artistiques que par ouï-dire, et ne pouvait pas faire la différence capitale entre les chefs-d'œuvre et les autres œuvres d'art.

§ 48. — Mais ce qui a poussé au développement de la Technologie, c'est que par sa théorie de l'*universalité subjective* des jugements esthétiques, Kant avec son autorité magistrale a donné gain de cause à tous les débordements subjectifs des écoles et des critiques littéraires. Il a formulé d'une manière géniale la production des œuvres d'art, mais il n'a pas approfondi leur nature spéciale d'œuvres *naturelles* qui ne sont pas toutefois *physiques*. S'il l'avait fait, il aurait vu que les chefs-d'œuvre en vérités affectives ne sont autre chose, que les vrais correspondants des vérités scientifiques et qu'à l'instar de celles-ci ils sont tout aussi objectifs étant donné qu'ils sont des existences indépendantes de l'âme humaine. C'est ainsi qu'au lieu de condamner l'état de fait de la critique en montrant que celui-ci n'est qu'une suite de l'idée curieuse que dans l'art et dans la littérature il n'y a pas

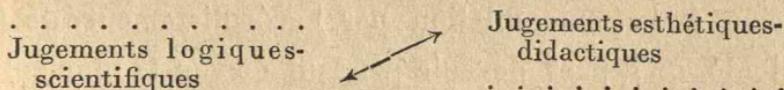
*des compétences*, il l'a justifié théoriquement et fausement.

Il y a en effet deux sortes de jugements théoriques : 1° la *vérité formulée* qui peut circuler sans contrôle et 2° le *jugement logique* qui affirme que cette vérité formulée est *vraiment* la vérité. Dans le premier cas le jugement est *théorique ou didactique*, dans le second *logique ou scientifique* et constitue la vérité. Dans le domaine de la sensibilité nous en trouvons les correspondants. Au jugement théorique correspond le jugement *esthétique-didactique*, qui tout comme celui-là se reproduit d'homme à homme. Mais à la vérité scientifique, qui est le jugement théorique contrôlé par la logique, correspond non pas le jugement esthétique-didactique, mais bien le *chef-d'œuvre contrôlé et reconnu comme tel* par la pensée esthétique. Si nous voulons faire une comparaison scientifique entre ces deux sortes de jugements, nous voyons qu'ils se comportent de la même manière. Le jugement théorique ou didactique répété sans le contrôle de la logique, est tout aussi *subjectif* que le jugement esthétique-didactique formulé sans la connaissance du chef-d'œuvre. Le jugement logique ou scientifique est, au contraire, universel et objectif comme son correspondant affectif. Du moment que nous reconnaissons véritablement un chef-d'œuvre, il ne peut pas ne pas être reconnu par qui que ce soit, s'il satisfait aux mêmes conditions de compétence. Comme toutes les productions artistiques sont pour la *plupart* médiocres, *inexistantes* au point de vue esthétique, leur valeur est

jugée diversement parce que là entrent en jeu d'autres intérêts que l'intérêt esthétique. C'est ainsi qu'on peut expliquer la variété des jugements esthétiques et nous constatons le même fait lorsqu'il s'agit des jugements théoriques. Ils sont si variés lorsqu'ils touchent, par exemple, au dogme ou à la croyance dans les vérités bibliques. Pour arriver à sa conclusion, au lieu de comparer les jugements intellectuels avec leurs correspondants affectifs, comme nous l'avons fait, Kant a comparé les jugements logiques ou scientifiques qu'il a appelés jugements théoriques avec les jugements esthétiques-didactiques. Au lieu donc de suivre cette figure :



il a suivi cette autre :



Notre conclusion en est que les chefs-d'œuvre qui sont des vérités affectives, sont tout aussi universels et objectifs que les vérités scientifiques.

§ 49. — Belle et saisissante est aussi la théorie de Schopenhauer. Elle paraît évidente. L'état d'âme par lequel nous nous confondons dans les choses, et à mesure

que nous nous y confondons, nous oublions nos intérêts, nos besoins et nos soucis — l'état d'âme dans lequel l'homme devient intelligence pure et saisit l'essence véridique des choses, leurs formes éternelles, — *la contemplation*, dans aucune théorie ne s'explique plus clairement. Dans la contemplation *des idées*, qui sont *la beauté* des choses, l'homme échappe à son égoïsme, à sa volonté tyrannique et devient *tout autre*, il devient l'homme élevé au-dessus de l'individu, il n'est qu'*altruisme*. C'est la félicité, la seule de l'homme sur la terre!

Mais pour admettre cette théorie, il faut admettre tout le système métaphysique du philosophe. Nous devons admettre que l'homme, par son intelligence, est l'esclave presque absolu de sa volonté et que dans cet esclavage il est toujours malheureux.

D'après Schopenhauer, pour satisfaire les besoins inéluctables de la volonté foncièrement égoïste, l'homme doit faire à tout moment des efforts qui ne lui donnent jamais de satisfaction. Ce n'est que lorsque l'homme arrive à la contemplation par l'anéantissement de la volonté, qu'il peut devenir pendant de courts moments, vraiment heureux.

Mais cette théorie est difficile à admettre d'autant plus que l'état de contemplation peut être expliqué par des raisons psychologiques et physiologiques vérifiables. Si le beau provient du chef-d'œuvre, qui tout étranger qu'il soit, peut s'insinuer dans notre conscience et devenir nôtre par la contemplation, il va de soi que cette contem-

plation interne ne peut que nous charmer. Le chef-d'œuvre par sa présence, élève et grandit notre conscience, l'enrichit de nouvelles idées, de nouveaux sentiments, de nouvelles tendances. Notre âme en devient plus ou moins *autre*. Cette opération est analogue à l'action physiologique de la digestion. Nous ingérons des choses bonnes à manger, mais étrangères à nous-mêmes. Par la digestion, tout étrangers qu'ils soient, les aliments deviennent *nôtres* et par cette opération notre être ressent une grande joie physique. Le correspondant de cette joie, dans la conscience lorsque le chef-d'œuvre s'y est insinué complètement, c'est l'émotion esthétique, le signe psychophysique du beau. C'est une explication plus palpable, en tous cas c'est une explication qui ne présuppose aucune théorie métaphysique.

§ 50. — La fortune dont ont joui l'évolution et l'historisme dans le dernier siècle et jusque dans le temps présent, nous montre combien a dû être admirée la théorie hégélienne de l'évolution des formes artistiques. Quelques-unes des conclusions auxquelles il arrive, par sa méthode de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse, sont en effet surprenantes. L'explication, au moins, de l'art classique et de l'art romantique, nous séduit par son synthétisme.

Mais ces vérités partielles, pour être fondées, n'ont pas besoin ni de l'idée du beau absolu qui voudrait se matérialiser, ni du processus de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse. En fait, celui-ci avec sa tripartition a son fon-

dement dans notre psychologie, et nous l'adoptons nous aussi.

La tripartition joue un grand rôle dans l'Esthétique intégrale sans que nous ayons besoin d'aucune métaphysique. La tripartition est la loi de notre âme, et le principe de classification extrait du fait que nos phénomènes conscients se manifestent dans trois hypostases absolument différentes — intelligence, sensibilité, volonté — c'est le plus naturel qui puisse être. Ces trois manifestations sont toutefois indissolublement liées entre elles dans une synthèse fondamentale et profonde. Manifestations conscientes et analysables, elles se réunissent dans un faisceau conscient mais inanalysable, *l'unité mystique* de l'âme. Ce que nous entendons par les « profondeurs de l'âme » n'est pas autre chose que le terrain mystique de la conscience où l'intelligence, la sensibilité et la volonté ne font qu'une chose, que nous *sentons* mais que nous ne pouvons pas *analyser*. C'est une merveille de notre âme et la psychologie et la logique n'en ont pas pris intérêt à cause de leur esprit trop analytique, mais elle est destinée à jouer le rôle mérité dans la formation d'une nouvelle philosophie.

Quoi qu'il en soit, c'est un fait d'expérience que les trois manifestations de l'âme humaine sont différentes et antagonistes, et toutefois elles forment dans la partie mystique une unité — l'unité de notre âme. Ce sera comme nous le verrons, le fondement de la *Méthodologie littéraire*.

§ 51. — La théorie la plus faible de Hegel, et celle qui

a trouvé pourtant d'innombrables partisans jusqu'à notre époque, c'est la théorie de la poésie. Hegel se figure que la poésie est l'incorporation de l'idée en images plastique, et rien autre chose. La poésie existerait avant de se matérialiser dans la *parole*. Celle-ci n'aurait presque aucun rôle dans l'effet produit par la poésie. C'est dire que l'œuvre poétique n'a qu'une *existence psychologique*, et que le son des mots n'est qu'un *signe* ou un *véhicule* d'une image à laquelle il n'ajouterait rien.

Cette théorie prouve jusqu'à l'évidence que Hegel ne s'est en rien douté de l'existence psychophysique du beau. L'Esthétique intégrale, comme nous le verrons explicitement plus loin, prouve qu'il n'y a aucun élément du fond qui soit compris *par lui-même, en lui-même*. Pour être compris dans sa vraie nature, il est obligé de prendre une forme sonore. A son tour, chaque élément de la forme — son ou pause — ne peut pas être compris dans son essence, sans un élément correspondant du fond. Lorsque nous parlons du fond d'un chef-d'œuvre littéraire, nous ne l'isolons jamais de sa forme, du mot doué de matériel psychique et de sonorité. Le fond est l'idée génératrice réalisée, *matérialisée*. De ce point de vue, la différence entre le fond et la forme lorsque nous prenons connaissance d'un chef-d'œuvre, est qu'en parlant du fond, nous concentrons notre attention sur les éléments psychiques du chef-d'œuvre, et qu'en parlant de la forme nous concentrons notre attention sur ses éléments matériels.

Hegel soutient avec une forte argumentation ses théories, et nous verrons, à sa place, ce qu'il en reste.

§ 52. — Les théories de Platon, Kant, Hegel, Schopenhauer, quoique expliquant ingénieusement quelques aspects du beau, ne sont pas vérifiables parce qu'elles sont métaphysiques et parce que chacune d'elles contredit les autres. La conclusion de nos observations est que le beau n'est ni l'idéal de Platon, ni l'accord transcendant entre l'Intelligence et l'Imagination, de Kant, ni l'idée du beau absolu matérialisé par le processus dialectique de Hegel, ni la contemplation des idées des choses par l'Intelligence échappée à l'esclavage de la volonté, de Schopenhauer. Pourtant chacune de ces théories éclaireissent l'un ou l'autre des côtés du beau. L'Esthétique intégrale n'adopte aucune de ces théories, et ressemble pourtant à chacune d'elles. Ce que celles-ci paraissent avoir expliqué trouvera dans l'Esthétique intégrale une explication bien plus claire, bien plus palpable.

§ 53. — A côté de la direction déductive, philosophique ou *à priori* (*von Oben*, comme dit Fechner) s'est développée dans l'Esthétique, la direction inductive, scientifique ou *à posteriori* (*von Unten* comme dit le même esthéticien). Cette Esthétique se propose à découvrir l'essence et les lois du beau par l'observation scientifique des choses belles. C'est par l'observation qu'Aristote découvre, il y a plus de vingt siècles, que le beau est tout ce qui a de la proportion, de l'ordre et de la grandeur. C'est aussi par l'observation qu'il trouve dans le plaisir de l'imita-

tion l'origine de l'art. Et, tout près de nos jours, Fechner découvre qu'une chose est belle lorsqu'elle nous plaît, en affectant nos sens supérieurs, et surtout lorsqu'elle nous plaît dans la représentation. Plus les choses représentées réveillent des associations d'idées dans notre conscience, plus elles sont belles. Ainsi l'art ne serait que l'imitation des choses et des faits, qu'il nous suggérerait des idées et que la beauté se mesurerait d'après la multitude et la force des associations d'idées. Fechner va plus loin encore. Il attache une grande importance à l'usage populaire. C'est dans le goût du peuple qu'il trouve le premier élément du beau. Et, comme le peuple appelle beau tout ce qui plaît à l'ouïe et à la vue, et même au goût (*es schmeckt schön*) nous devons considérer comme la source du beau les sensations que le peuple éprouve. Le beau n'a pas une existence métaphysique, il n'est pas un état d'âme spécial. Il est purement et simplement une variété supérieure du plaisir. Nous pouvons mesurer le degré de plaisir d'une chose, et de même nous pouvons mesurer son degré de beauté. Pour cela, nous n'avons qu'à rechercher les effets des formes, des sons, et des couleurs. Par différentes expériences nous constatons, par exemple, que la ligne en zigzag est moins agréable à la vue — et partant moins belle — que la ligne courbe ; que les lignes qui ont la direction de haut en bas, comme dans le visage d'un homme triste, sont moins agréables, donc moins belles, que celles qui ont la direction contraire et que nous trouvons dans le visage d'un homme joyeux. Les sons qui

représentent des rapports mathématiques réguliers sont plus agréables et partant plus beaux que ceux qui représentent des rapports mathématiques irréguliers ; ceux-ci sont dissonants et partant laids. Ces expériences et beaucoup d'autres, toutes faites sur la base de l'agréable représentatif qui serait le beau, ont conduit les esthéticiens à formuler un tas de lois esthétiques. Fechner, pour sa part, en énumère jusqu'à douze, et elles pourraient être multipliées à l'infini.

§ 54. — En fait, toutes ces expériences, ces observations, ces énumérations de lois, quelque intéressantes qu'elles puissent être, n'ont qu'une valeur *psychologique*. Elles sont nulles au point de vue *esthétique*. Elles sont toutes basées sur l'agréable qui n'est qu'un élément secondaire du beau et non le beau lui-même.

En effet quelles que soient les précisions que nous puissions apporter dans la mesure de l'agréable, dans les *formes*, les *sons* et les *couleurs*, les sensations fondamentales des sens supérieurs, — les résultats n'ont aucune valeur pour l'Esthétique. L'émotion esthétique ne *provient pas des éléments de forme, de son et de couleur*, qui nous impressionnent agréablement, mais de *leurs rapports* dans leur organisation, dans le corps concret que nous nommons beau. Quelque valeur hédonique qu'une forme, une couleur, un son puisse avoir, elle s'annule dès qu'elle entre dans la combinaison du tout qui constitue la beauté. Quoique les lignes droites ou en zigzag soient moins agréables que la ligne courbe, prises séparément elles sont plus belles

dans une cathédrale gothique, où la ligne simplement courbe, quoique plus agréable que la droite, n'est plus à sa place. Des sons ou des accords justes deviennent insupportables dans une composition sans valeur, et, au contraire, une dissonance peut produire un effet esthétique extraordinaire dans une composition musicale géniale.

§ 55. — Les effets esthétiques les plus puissants dans un chef-d'œuvre de l'art ou de la littérature ne sont pas produits par les éléments agréables. Sans les faits sanguinaires de la guerre de Troie, sans les sentiments de haine, d'inimitié et de colère qui bouillonnent dans l'âme d'Achille, nous n'aurions pas *l'Iliade*. *Le Paradis* de la *Divine Comédie* est moins intéressant et moins beau, du point de vue artistique, que *L'Enfer* où les éléments laids, hideux, répugnants abondent. Est-ce que des personnages tels que Desdemone ou Juliette seraient si vivants, si, dans leur caractère il n'y avait pas des traits répulsifs, ce qui a permis à l'esprit pervers d'un Heine, par exemple, de considérer Desdemone comme une femme libre qui se laisse trop courtisée? Et que serait-ce Shakespeare sans la création de tant de personnages, qui dans notre vie courante nous feraient horreur? Que serait *Othello* sans Iago? Et que serait la *Tempête* sans Caliban, la pièce *Richard III* sans le rôle du roi, *Britannicus* de Racine sans Néron, ou *Faust* sans Méphistophélès? Un des plus grands poètes de l'humanité — en tant qu'il a senti le pessimisme humain plus profondément que tout autre

— Eminescou ne serait qu'un poète médiocre s'il n'avait pas réussi à poétiser d'une manière surnaturelle le néant de l'existence humaine. La tragédie, la comédie, la satire sont des genres littéraires dont la matière ne peut pas nous être agréable. Dans les autres arts c'est la même chose. Les plus grands sculpteurs sont Michel Ange qui a créé *Moïse* dont le regard nous fige le sang par sa force indomptable, Carpeaux qui a créé *Ugolin* et Rodin, le créateur de la *Belle Haulmière*. Le plus grand peintre Rembrandt ne s'est jamais recommandé par des formes belles, par des visages jeunes ou par des scènes idylliques. Dans la Musique nous aimons mieux le tourment de l'âme d'un Beethoven, que la mélodie souriante d'un Mozart. Dans l'Architecture le sublime d'un édifice nous ravit et nous aimons moins l'équilibre de la beauté. Dans l'Opéra les figures d'un Wotan, d'un Hagen, d'un Tannhäuser, d'une Ortrude nous émeuvent tout autant que celles d'une Elsa ou d'une Elisabeth. Et que serait-ce la Mimique sans la représentation du laid et la Danse sans les mouvements violents et même indécents parfois ?

§ 56. — Mais la preuve que ce n'est pas l'agréable qui nous donne le plus d'émotion esthétique, c'est le fait que les œuvres qui contiennent avec profusion des éléments agréables ont rarement une valeur esthétique. *Hermann et Dorothee* n'est qu'une exception. Il y a des genres littéraires, comme la pastorale, la littérature qui moralise, la littérature romanesque, dont le défaut fondamental est de donner, par définition, préférence aux éléments agréables.

bles. Ces productions sont à *l'eau de rose*, c'est-à-dire inexpressives.

Victor Hugo avait raison lorsqu'il défendait l'emploi du grotesque, car le beau ne peut avoir une vraie vie qu'à la condition de représenter l'âme humaine avec *toutes ses beautés et toutes ses laideurs*. Ce n'est qu'en acceptant la laideur qu'on peut mettre en relief les profondeurs et l'élévation de l'âme humaine. Une sélection des éléments agréables n'aurait aucune réalité psychologique. Ce serait une suite de sensations agréables, dépourvue de beauté.

§ 57. — Fausse dans son point de départ et, partant, dans ses conclusions, l'Esthétique scientifique a attiré toutefois l'attention sur quelques éléments secondaires, mais intéressants, du beau. C'est ainsi qu'Aristote avec sa théorie de l'imitation, qui ne peut plus avoir cours, a forcé les artistes et les poètes à bien regarder la Nature, à la bien contempler. Aristote les a fait raisonnables et a entravé le dérèglement de l'imagination. Il a fixé par ses principes esthétiques non pas l'essence du beau, mais quelques conditions de son cadre, surtout lorsqu'il s'agit de l'art classique. Ses principes n'ont pas trouvé l'essence de l'art, mais ils l'ont ennobli.

De la même manière Fechner a eu l'heureuse pensée de montrer le rôle de l'association des idées. Ces associations ont un rôle non pas, comme Fechner le croyait, dans l'explication du beau, mais dans la hiérarchie des chefs-d'œuvre qui sont les représentants concrets du beau. Ce ne sont pas les associations des idées qui font le beau ; que

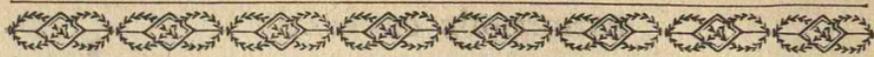
celles-ci soient riches ou non, l'impression de beauté se produit sans que nous en prenions garde. Mais si un chef-d'œuvre contient plus d'associations d'idées qu'un autre, s'il a un cadre plus vaste, des situations plus nombreuses et des personnages plus variés, — alors, à conditions égales, il prend sur l'échelle de l'hierarchie une place plus haute.

§ 58. — Pour hiérarchiser les chefs-d'œuvre, l'association des idées, même comme principe secondaire ne joue pas le rôle qu'on pourrait lui attribuer. L'Esthétique intégrale peut très bien s'en passer.

La synthèse complète entre l'Ame et la Nature et que nous nommons chef-d'œuvre, peut se faire entre plus ou moins d'éléments essentiels de l'Ame et de la Nature. Il y a des chefs-d'œuvre qui n'en présentent que très peu, il y en a d'autres d'une richesse extraordinaire. Comparons par exemple la grandiose réflexion lyrique de Goethe *Ueber allen Gipfeln* avec le *Faust* du même poète. Egalement beaux, ils ont une place hiérarchique différente, du point de vue des éléments constitutifs. Les chefs-d'œuvre peuvent donc être hiérarchisés sur la base des éléments qu'ils contiennent et non pas d'après le nombre des associations d'idées fechneriennes.

§ 59. — L'Esthétique intégrale, comme on le voit, non seulement qu'explique avec plus de précision les éléments positifs de nature esthétique, mais elle ne fait aucun pas déductif sans s'adresser en même temps à l'expérience. Pour l'Esthétique intégrale, le beau n'a rien de métaphy-

sique, il est une chose qu'on peut toujours palper et contrôler. Pour découvrir son essence, nous employons en même temps l'induction et la déduction, tandis que les autres esthéticiens ont employé l'une ou l'autre et ont accumulé dans cette question tant de vues erronées, que l'Esthétique intégrale doit faire un grand effort pour écarter tout ce qui est fatras inutile. En se servant aussi des lumières des devanciers, elle doit poser le problème du beau dans son état de simplicité et de vérité primitives.



## CHAPITRE II

### LES FONDEMENTS DE L'ESTHÉTIQUE INTÉGRALE

§ 60. — La pierre d'achoppement dans la recherche du beau a été l'étrangeté de sa nature, ni physique, ni psychique, quoique ayant des rapports étroits avec ces deux mondes.

Etant de nature psychophysique, c'est-à-dire au delà du physique et du psychique, on l'a considéré métaphysique.

Ayant dans sa nature des éléments palpables, c'est-à-dire des éléments physiques à résonances psychologiques, on l'a considéré comme empirique.

En fait, ayant l'apparence des êtres qui vivent dans le temps, dans l'espace et dans la causalité, le beau a son essence au delà de ces formes du monde physique. Il emploie des éléments de l'espace, du temps et de la causalité, mais il ne les emploie pas dans leur nature propre ; ces éléments sont tout à fait transfigurés. L'espace que demande la représentation d'une pièce de théâtre, le temps pendant lequel se passe l'action, la causalité, c'est-à-dire la motivation des événements, ne sont dans un chef-

d'œuvre que des éléments *conventionnels* : ils n'ont rien à faire avec l'espace, le temps et la causalité réels.

En même temps, ayant l'apparence des états d'âme qui nous charment, il a son essence en deçà des phénomènes proprement psychiques. Les états d'âme, éléments du beau, doivent être rendus, d'une manière absolue, palpables par une forme physique. C'est dire que le beau, ne faisant partie ni du monde physique ni du monde psychique, et étant *au delà* des formes physiques et *en deçà* des purs états d'âme, est à l'intersection de ces deux mondes.

Etant quelque chose de psychique qui devient physique, et quelque chose de physique qui devient psychique, cet être psychophysique naît dans une conscience et vit dans toutes les consciences. Mais naissant dans une conscience, il ne peut pas y demeurer comme un état d'âme quelconque, il s'incorpore dès son apparition dans un matériel physique. Pour vivre dans les autres consciences comme état de conscience, il ne peut pas s'y insinuer que par ce matériel qui n'a rien de conscient.

Avec cette constitution étrange, mais naturelle, nous le contemplons hors de nous, et surtout en nous, comme une chose étrangère que nous sentons pourtant nôtre.

De sa contemplation nous emportons une émotion inefable, une émotion qui charme tous les recoins de notre âme. C'est l'émotion esthétique.

Dans cette conception, le beau quoique ayant l'apparence physique, est senti comme une chose non physique et tout en ayant l'apparence psychique, n'appartient pas

exclusivement à ce monde. Il est une existence à part faisant partie du monde psychophysique où nous pénétrons avec les sens et avec notre âme à la fois.

§ 61. — La première conséquence de cette conception est que le beau n'a qu'une seule existence *complète et vraie* : le chef-d'œuvre, création du génie. Le vrai représentant du beau est le chef-d'œuvre avec ses contours précis, avec sa matérialité palpable et en même temps spiritualisée, avec son être invariable quant à la forme, et avec variations infinies dans le fond, enfin, avec son effet sûr et permanent sur notre âme, l'émotion esthétique.

Où découvrir l'essence même du chef-d'œuvre ?

Quoique apparaissant dans l'espace, le temps et la causalité, il n'existe qu'au delà de ces formes, dans les profondeurs de l'âme humaine. Il pousse dans l'âme, il s'y cristallise comme un concret psychique, il prend en même temps sa forme physique dans un temps, dans un lieu, dans telles circonstances, et pourtant son essence et sa beauté n'en sont pas liées.

§ 62. — De ce point de vue, le « Beau dans la Nature » des esthéticiens, et de la conception populaire n'existe pas. Ce qu'on considère comme beautés naturelles ne sont que les objets qui plaisent à la vue ou à l'ouïe. Ces objets n'ont d'autre rapport avec la vraie beauté, que le plaisir intense qu'ils nous procurent et que nous confondons avec l'émotion esthétique.

Cette confusion est plus facile, si l'on compare avec l'émotion esthétique *la représentation ou l'image du plai-*

*sir* causée par ce qu'on appelle beauté naturelle. Dans un objet « beau » nous avons d'un côté la présence de l'objet, de l'autre le plaisir qu'il nous fait par la vue ou par l'ouïe. Tout fin qu'il puisse être, cet objet est ou physique ou psychique, c'est-à-dire que sa réalité est garantie par les formes de l'espace, du temps et de la causalité. Quelque raffiné qu'il puisse être, le plaisir causé, ressemble à celui des autres organes des sens. On ne lui trouve que deux différences imprécises qui ne correspondent pas à la vérité.

La première différence serait que le plaisir de la vue et de l'ouïe est un plaisir des sens supérieurs, et, partant, il ne serait pas lié aux besoins de notre organisme. Il viendrait à dire que nous ne sentirions pas de déplaisir quand la lumière serait trop vive ou les sons trop violents. Les couleurs et les sons ont sur notre organisme une influence qu'on remarque à la longue, mais si petite qu'elle soit, il n'y a aucune raison de proclamer les sensations de la vue et de l'ouïe *qualitativement* différentes des autres. Leur supériorité est relative et ne peut pas être regardée comme la cause d'une existence si complexe que la beauté.

La seconde différence serait le *désintéressement* de ce plaisir. Mais si le désintéressement est la marque de la beauté, nous devons regarder comme beau tout ce qui, dans la sphère de la vue et de l'ouïe, porte cette marque. Ainsi donc toutes les exhibitions qui provoquent l'ébahissement, devraient être proclamées belles, parce que toutes

sont désintéressées et toutes font partie de la sphère des sens supérieurs.

§ 63. — Le « beau dans la nature » se présente donc objectivement avec les formes d'espace, de temps et de causalité, et subjectivement avec des caractères qui ne sont pas exclusivement la marque du beau.

Si nous le comparons maintenant avec le « beau dans l'art », par exemple avec quelques scènes de l'*Illiade*, avec la *Divine comédie*, ou avec *Hamlet* que peut-il y avoir de commun entre ce beau et le premier ?

Dans le « beau dans l'art », du point de vue objectif, l'espace, le temps et la causalité, comme nous l'avons dit, ne sont que conventions de simultanéité, succession et motivation : ces formes n'ont rien de réel, rien de physique ou psychique.

C'est un autre monde qui nous parle, c'est un autre plan de l'existence qui nous charme. Cette caractéristique est si essentielle que toute la beauté des œuvres citées plus haut disparaît dès que nous voulons transformer les formes conventionnelles en formes réelles. C'est dire que, sous ce rapport, il n'y a rien de commun entre le « beau dans la nature » et le « beau dans l'art ».

S'il s'agit du « beau dans l'art », nous avons à faire du point de vue subjectif, à des existences qui pénètrent jusqu'au fond de notre âme et deviennent « nôtres » charmant tous les recoins de notre conscience. C'est une caractéristique essentielle, car si nous cherchons à séparer l'objet beau de son effet, nous anéantissons la plus impor-

tante partie de l'effet. En d'autres termes, tandis que dans la contemplation du « beau dans la nature », l'objet contemplé reste toujours séparé du sujet contemplateur, et cette situation ne diminue pas l'émotion que nous éprouvons, dans la contemplation du « beau dans l'art » l'objet étranger devient d'autant plus beau qu'il peut s'insinuer plus complètement dans notre âme. Et le but final de la contemplation du « beau dans l'art », est de garder, dans sa totalité, cet objet étranger devenu nôtre, pour le pouvoir à jamais contempler dans toute sa splendeur. Au point de vue subjectif, encore, il n'y a rien de commun entre le soi-disant « beau dans la nature » et le beau véritable.

§ 64. — La confusion entre le premier et le second est due à plusieurs causes. C'est d'abord d'avoir confondu leurs effets.

Les choses agréables à la vue et à l'ouïe, qui représentent ordinairement le « beau dans la nature », produisent un plaisir beaucoup plus fin que celui qui affecte les autres sens. Ce plaisir devient encore plus subtil, si l'on se rapporte non à la perception des choses agréables, mais à leurs représentations, à leurs images. L'image du plaisir que nous fait, par exemple, un coucher de soleil, ressemble par sa délicatesse à l'émotion esthétique que nous ferait dans un tableau le même objet. On ne voit qu'un même objet, qui, réel ou peint, produit un plaisir supérieur. On reconnaît que le plaisir est supérieur dans les deux cas, et on conclut qu'il est identique. C'est une première faute.

§ 65. — Une autre cause vient s'y ajouter. Quiconque étudie « le beau dans la nature » ne se rapporte pas à l'observation des objets concrets, invariables et contrôlables, mais à l'observation d'exemples abstraits et variables de l'homme à l'homme. L'existence du beau dans la nature est censée prouvée du moment que l'esthéticien prend pour exemple un lever ou un coucher de soleil, le murmure de l'eau dans la paix du soir, un enfant joli ou une femme belle. Il ne se demande pas si ces exemples sont concrets et définis ; il les croit tels, mais à l'examen le plus superficiel, tous ces exemples apparaissent dans leur réalité abstraite, variable et incontrôlable. Car, celui qui cite ces exemples n'a pas *devant lui* tel lever ou tel coucher de soleil, tel murmure de source, tel enfant et telle femme, avec leurs contours précis, avec leurs couleurs définies, surtout que les lecteurs ou les auditeurs se rapportent dans leur imagination à des exemples tout aussi abstraits, vagues et *autres* que ceux de l'esthéticien. Les inductions donc, qui doivent fixer la nature du « beau dans la nature » n'ont pas pour fondement l'observation minutieuse de quelques objets concrets et palpables, mais de quelques abstractions, qui, par leur finesse, peuvent être confondues avec les impressions de la beauté.

§ 66. — Une troisième cause de confusion entre le beau véritable et le « beau dans la nature » est le peu de prix qu'on a accordé au « beau dans l'art » et le peu d'effort qu'on a fait pour pénétrer son essence. Ce beau a des caractères que nous chercherions en vain dans ce qu'on nomme

le « beau dans la nature ». Ces caractères sont au nombre de trois : 1° *La valeur symbolique* qui donne un sens nouveau aux aspects des faits et des choses employés comme éléments du beau. C'est un élément qui manque au « beau dans la nature ». 2° *La valeur esthétique*, c'est-à-dire l'élément qui change la *valeur affective* des choses et des faits, d'après le rapport qu'il y a entre ces choses ou faits et l'idée fondamentale d'une œuvre belle. Tandis que dans le « beau dans la nature » chaque élément garde sa tonalité affective — le serpent reste serpent, et un visage frais reste ce qu'il est — dans « le beau dans l'art » toutes les valeurs affectives des faits et des choses changent avec le rôle que ces faits et choses jouent dans la composition du tout. 3° *La valeur absolue* de la forme, élément important qui fait la note la plus essentielle du « beau dans l'art ». Tandis que dans le « beau dans la nature » on peut faire des changements notables, sans que l'impression de plaisir change, les éléments de la forme du « beau dans l'art » sont invariables, sont nécessairement liés les uns aux autres par une connexion que nous nommons *causalité synthétique* et qui n'est que la vieille *harmonie* renouvelée.

§ 67. — C'est avec ce dernier élément que nous devons mettre en rapport l'effet du beau. Cet effet qui, au point de vue psychologique, radicalement différent de la sensation de plaisir que nous donne le soi-disant « beau dans la nature », est en même temps la vraie marque du beau, que vainement nous chercherions ailleurs. Cet effet, que nous nommons *émotion esthétique*, est constitué par le

charme infini qui embrasse toute notre âme lorsque par la contemplation, l'objet étranger à nous, qu'est le chef-d'œuvre, s'insinue dans notre conscience et devient *nôtre*. C'est l'aspect général de cette émotion.

Mais dans cet acte de contemplation nous ne demeurons pas passifs, comme le croit Schopenhauer, qui parle de l'anéantissement de la volonté quand on contemple la beauté. Dans cet acte s'effectue la pénétration méthodique dans l'organisme du chef-d'œuvre et l'analyse consciente ou inconsciente des liaisons nécessaires qui par le génie créateur, ont été établies entre les différents éléments de cet organisme. Nous aurons autant pénétré dans cet organisme et nous aurons autant eu conscience de la nécessité des relations entre les éléments qui le compose, autant le charme de la beauté augmentera dans notre âme.

Ces relations nécessaires entre les éléments d'un chef-d'œuvre, ce qui constituent autant de *nuances*, sont en nombre infini et il faudrait un temps *infini* pour en avoir complètement conscience. C'est pourquoi l'émotion esthétique augmente avec le temps et c'est pourquoi les chefs-d'œuvre qui la produisent sont regardés comme ayant une vie éternelle.

§ 68. — Mais ce qui donne une profondeur et une ampleur à l'émotion esthétique qui en rien ne peut être comparée avec le plaisir superficiel et diffus que nous donne le « beau dans la nature » c'est le fait que le chef-d'œuvre contient des éléments de l'âme intégrale, c'est-à-dire, non seulement des manifestations analysables — intelligence, sen-

sibilité, volonté, mais aussi les sources impossibles d'analyser, et qui constituent les éléments *mystiques* de l'âme. C'est avec l'âme intégrale que nous devons prendre connaissance des relations nécessaires, infinies en nombre, que présente la constitution d'un chef-d'œuvre.

De cet embrassement de l'âme *connaissable*, incluse dans le chef-d'œuvre, et de l'âme *connaissante* du contemplateur, prend vie l'émotion esthétique dont la profondeur se trouve dans les éléments mystiques, et l'ampleur dans les éléments analysables de l'âme.

Cela veut dire que l'émotion esthétique augmente en volume et en profondeur à mesure que notre âme entière embrasse l'âme entière représentée par le chef-d'œuvre. Elle est le signe qu'entre notre âme et le chef-d'œuvre s'est établie *une unité* d'autant plus riche que le nombre des relations nécessaires entre les différents éléments du chef-d'œuvre, est plus grand.

§ 69. — Autrement dit, sous son aspect spécial l'émotion esthétique est la conscience que nous avons *des nuances* d'un chef-d'œuvre, c'est-à-dire la conscience des *relations nécessaires* entre les éléments intellectuels, affectifs, énergétiques et mystiques qui constituent son organisme.

Avec toute l'âme nous pénétrons le chef-d'œuvre et toute notre âme se remplit du parfum de l'« émotion esthétique ». C'est dans le chef-d'œuvre que nous sentons, que nous comprenons, que nous voulons, c'est dans ses profondeurs *que nous sommes*. C'est un nouveau monde, *un monde à lui* dans lequel nous entrons. Et tant que nous

sommes sous son charme, nous ne sommes plus *nous*, mais bien *lui*. C'est l'état d'âme dont parle Schopenhauer et que, dans la littérature roumaine, a popularisé Titu Maiorescou, l'état d'âme nommé *oubli de soi-même*.

Ce monde du chef-d'œuvre, dans lequel nous nous confondons, est appelé le monde des idées chez Platon, l'harmonie de l'intelligence et de l'imagination chez Kant, l'idée du beau absolu réalisée dans la fantaisie chez Hegel. Toutes ces conceptions ne représentent que partiellement la vérité.

§ 70. — Deux conclusions en résultent. La première est que l'émotion esthétique ne doit pas être confondue ni avec le plaisir des sens supérieurs, perceptionnel ou représentatif, ni surtout, comme on le croit ordinairement, avec le plaisir, quelque grand qu'il soit, que nous avons *pendant* la lecture, l'audition, l'exécution d'un chef-d'œuvre. La vraie émotion esthétique ne commence à remplir notre âme qu'*après* avoir introduit le chef-d'œuvre complètement dans notre conscience et que nous l'y pouvons contempler tout à notre aise. C'est pendant cette contemplation que nous trouvons de plus en plus des nuances plus nombreuses dans l'organisme du chef-d'œuvre et c'est de cette manière que nous nous enthousiasmons de plus en plus de sa beauté qui continuellement se rajeunit.

La seconde conséquence est que tous ceux qui croient connaître un chef-d'œuvre et en sentir tout l'effet après une simple audition ou lecture, se trompent étrangement. S'ils ont de l'expérience, du goût et une bonne mémoire,

ils pourraient donner un jugement esthétique juste, mais ils ne pourraient donner un fondement à leur jugement qu'après s'être efforcés, par répétition, à introduire dans leur conscience, le chef-d'œuvre avec tous ses organes et tous ses éléments essentiels.

§ 71. — Si maintenant nous comparons cette émotion esthétique avec le plaisir que peut nous donner « le beau dans la nature » nous voyons immédiatement l'énorme différence. Et pour nous mieux convaincre, prenons un exemple dans lequel « le beau dans la nature » ressemble le plus possible au chef-d'œuvre.

Voilà la vision lointaine de la crête des Alpes, où s'élève, blanc de neige et rougi par les derniers rayons du soleil le pic de la Jungfrau, tel que nous pouvons le regarder de la terrasse de Berne. A nos pieds, entre les rives majestueuses, coulent les eaux vertes de l'Aar ; plus loin les collines qui environnent la ville, ornées de villas poétiques ; encore plus loin le scintillement des lacs et les ténèbres des forêts qui couvrent les petites montagnes, et, tout au fond, fleurie par la rougeur du coucher de soleil, la ronde des pics neigeux qui se profilent mystérieux et immobiles dans les lointains de l'horizon. Tableau plein de grandeur et de charme. On est en extase en le regardant.

Pourtant cette émotion, tout en charmant notre âme, reste terrestre. Le tableau est sublime, mais il demeure étranger à nous. Il n'est pas et il ne peut pas devenir nous-mêmes. Il brille, mais en dehors de nous. Il reste

pour tous et pour toujours *physique*, on ne peut pas l'arracher aux formes du temps, de l'espace, de la causalité. Nous sentons comment la neige couvre le dos glacé des rochers, comment la pourpre du soleil se déploie sur l'immensité de la neige, comment le ciel bleu renferme la féerie du soleil couchant. Les eaux scintillantes et froides nous donnent un frisson de plaisir physique ; les collines riches en verdure invitent nos pas ; les jolies villas ne sont que des demeures que nous voudrions posséder ; les montagnes pourraient être un éternel décor pour les délices de notre vie. L'admirable tableau nous donne une puissante émotion pour le progrès de notre vie, mais il n'enrichit pas les profondeurs de notre âme. C'est une émotion de la volonté, non de la sensibilité ; elle n'est pas psychophysique comme l'émotion esthétique. Elle ne provient pas d'un objet qui ait une valeur symbolique, et encore moins, une valeur esthétique et absolue. Elle reste une émotion qui engage les sens, une émotion du monde physique.

§ 72. — Le premier fondement donc de l'esthétique intégrale est l'idée qu'à côté de monde physique qui ne se modifie pas par la connaissance et à côté du monde psychique qui ne reste plus ce qu'il était dès qu'on le soumet à l'acte de connaissance, il y a un troisième monde, le monde psychophysique c'est-à-dire celui des chefs-d'œuvre, qui reste invariable si nous le connaissons par la forme et varie à l'infini si nous le connaissons par le fond.

Le monde des chefs-d'œuvre est le monde du beau. Il n'a pas d'autre existence concrète que l'existence des chefs-d'œuvre qui à cause de leur nature psychophysique, apparaissent réels et idéals à la fois : réels par la partie physique, la forme, idéals par la partie psychique, le fond. Pour mieux dire, ils ne sont ni réels ni idéals, ils sont simplement psychophysiques. Car la vraie réalité du chef-d'œuvre ne consiste pas dans la forme, ni dans le fond, mais bien dans *l'harmonie* qui relie ces deux éléments de telle manière que pas un élément de la forme ne peut exister comme tel sans être totalement pénétré par l'élément psychique du fond, et que pas un élément du fond ne peut exister comme tel, sans être, à son tour, pénétré par l'élément physique de la forme. Ce n'est que dans cette synthèse absolue entre le fond et la forme que le chef-d'œuvre est vraiment chef-d'œuvre, et, par conséquent, le représentant du beau.

§ 73. — Le second fondement de l'esthétique intégrale est le principe de *l'unité* dont l'importance est d'autant moins discutable qu'il a été, d'une manière ou d'une autre, formulé par tous les philosophes, en commençant par saint Augustin qu'on cite avoir le premier énoncé le principe de *l'unité dans la variété* comme essence du beau.

Mais, comme il résulte de la conception que les chefs-d'œuvre artistiques et littéraires sont le beau, ce principe ne peut pas avoir la teneur qui lui a été donnée par différents esthéticiens.

Si le chef-d'œuvre, représentant du beau, est une existence concrète, le principe du beau, *l'unité* ne peut être que l'unité *organique* de cette existence.

En tout cas, nous ne pouvons pas le confondre avec le principe de *l'individuation*, comme on le fait ordinairement. Dans ce dernier sens, le principe de l'unité est universel. Sans lui, nous ne pourrions comprendre ni le monde physique, ni le monde psychique, ni celui psychophysique. Existences concrètes ou abstraites, toutes doivent avoir leur unité, leur individualité. A ce point de vue, les chefs-d'œuvre sont des unités concrètes qui ne satisfont pas, par cela même, le principe de l'unité dans le sens de l'Esthétique intégrale. Ils sont des unités concrètes tout comme les œuvres artistiques ou littéraires médiocres, qui, ayant cette unité, n'ont pas l'autre.

§ 74. — L'unité dans le sens de l'Esthétique intégrale est le principe d'après lequel tout élément physique du chef-d'œuvre fait unité avec un élément psychique correspondant, et tout élément psychique, à son tour, embrasse pour exister un élément physique. *C'est l'harmonie qui, en réduisant à l'unité organique le monde physique et le monde psychique, crée le monde psychophysique.* Cet embrassement de deux mondes différents pour en engendrer un autre, s'effectue en trois stades qui sont impliqués l'un dans l'autre. Le premier stade est celui *primitif* ou *mystique*, qui a lieu dans les profondeurs *organiques* et *psychiques* de notre être. Quand nous parlons des profondeurs de l'âme, nous voulons dire, le lieu où

l'Ame — représentée par la *conscience inanalysable* — et la Nature — représentée par les *fonctions organiques inconscientes* — ne font qu'une seule existence. C'est dans ces profondeurs que la force de création que nous nommons *spontanéité mystique* ou *génialité créatrice* réalise le premier *accord* éternel entre les éléments matériels et spirituels d'un chef-d'œuvre, la première harmonie, la première manifestation de l'unité organique entre l'Ame et la Nature.

Le second stade de cette unification organique, est celui dans lequel cet accord primitif manifesté par une *idée génératrice* prend corps dans la conscience douée de *génialité créatrice*, par les images dont la matière est empruntée à la nature. La nature impressionne les organes des sens d'un artiste ou d'un poète génial et lui laisse dans la conscience des images. Celles-ci, subissant différentes transformations, que nous étudierons dans l'Esthétique littéraire, deviennent des images polarisées. Ce sont ces images — essence de matière et d'esprit à la fois — qui donnent corps *intérieur* à l'idée génératrice, et c'est par là que s'effectue entre l'Ame et la Nature un second embrassement que nous appelons le *stade psychique*.

Le troisième stade est celui *psychophysique*, où le corps intérieur du chef-d'œuvre s'exprime définitivement dans le corps extérieur de la forme. C'est à la nature que le corps intérieur du chef-d'œuvre emprunte son matériel. C'est donc un troisième embrassement entre l'Ame et la

Nature, qui conduit à l'*unité organique* immuable du chef-d'œuvre. C'est le *stade psychophysique de l'exécution*. La conscience humaine est le laboratoire où s'effectue l'unité organique du chef-d'œuvre, sous les trois formes que nous avons vues. Ses agents sont : pour le premier stade surtout, la volonté ou l'énergie, sous sa forme inconsciente ou instinctive ; pour le second surtout la sensibilité, sous forme d'émotion esthétique, et pour le troisième l'intelligence sous forme d'intention artistique. L'unification de ces trois stades se réalise par l'élément mystique de nature plutôt affective, et qui est la racine de toutes ces manifestations essentielles de l'âme.

§ 75. — Le troisième fondement de l'Esthétique intégrale consiste dans le fait que tous les chefs-d'œuvre contiennent, comme dans un microcosme, toutes les manifestations de l'âme humaine. Les relations entre ces manifestations sont si caractéristiques, qu'elles impriment aux chefs-d'œuvre des marques dont on doit se servir lorsqu'on procède à leur classification. Les chefs-d'œuvre de la prose et de la poésie, par exemple, représentent l'âme humaine avec l'une ou l'autre de ses manifestations essentielles. La prose est plus *subjective*, plus reliée à la personnalité affective de l'auteur ; la poésie est une construction *objective* de l'imagination. L'âme du prosateur est plus *lui-même*, tandis que l'âme du poète doit rester étrangère à la substance des personnages et à l'action des fables qu'il crée. Le genre lyrique, pour donner encore un exemple, contient plus de sentimentalité que le genre

dramatique dont la caractéristique est la prédominance de l'énergie. C'est en analysant et en dosant les états d'âme exprimés, que nous arrivons à caractériser d'une manière sûre les différents chefs-d'œuvre.

Quel que soit l'élément qui prédomine, l'Esthétique intégrale considère le chef-d'œuvre comme le représentant de l'âme dans son essence, à savoir par des éléments intellectuels, affectifs et volitifs, réunis tous en un seul faisceau et ayant à la base des éléments mystiques. Le chef-d'œuvre est donc une existence psychophysique *intégrale*.

§ 76. — Le quatrième fondement de l'Esthétique intégrale est que les chefs-d'œuvre, quoique ayant l'apparence d'*individus*, sont des *prototypes* d'espèces psychophysiques. C'est une question que nous développerons dans un chapitre spécial.

§ 77. — La vérité de ce que nous avons affirmé sur le chef-d'œuvre comme représentant d'une synthèse entre l'Âme et la Nature, et sur l'émotion esthétique comme signe du beau et effet de cette synthèse, peut être prouvée par des inductions, et aussi par déductions en prenant pour prémisses les vérités fondamentales de la Philosophie intégrale. Voyons-en la preuve.

§ 78. — Les quatre fondements du beau, tels que nous les avons énoncés, sont le résultat de l'examen inductif des faits, et en premier lieu de l'observation de la nature des choses. En effet, les chefs-d'œuvre occupent une place spéciale au milieu des autres productions de l'esprit

humain. Tandis que toutes les autres productions artificielles que nous nommons *physicopsychiques* sont en rapport avec les besoins de l'individu ou de l'humanité, les chefs-d'œuvre sont des productions *indépendantes* et n'ont aucun rapport avec les besoins du créateur. Cependant que les productions *physicopsychiques* sont le résultat de l'application de l'intelligence ou de la volonté, les chefs-d'œuvre sont les productions de la *sensibilité* qui prend corps en engageant dans son mouvement expressif l'âme entière. C'est par l'observation des choses encore, qu'on est arrivé à établir la différence radicale entre la constitution d'un chef-d'œuvre et celle des phénomènes physiques ou psychiques. C'est par une recherche soutenue qu'on pénètre la vraie nature des chefs-d'œuvre, qui n'ont rien à l'extérieur qui ne soit pas physique et pourtant psychique dans son essence. On a dû lutter longtemps contre la fausse conception hégélienne qui considérerait le chef-d'œuvre d'essence purement psychique.

La découverte du monde psychophysique n'est pas une vue de l'esprit, mais un fait qu'on peut contrôler à tout instant.

C'est par l'observation aussi, qu'on a établi la vraie signification de *l'unité*, qu'on confondait toujours avec le principe abstrait de l'individuation. C'est en étudiant des centaines de chefs-d'œuvre qu'on a eu la conviction qu'il n'y a pas de chefs-d'œuvre qui ne soit doué d'une idée génératrice autour de laquelle puissent se cristalliser toutes les autres idées secondaires. On a dû combattre pendant

des années l'idée fausse au sujet des chefs-d'œuvre du théâtre de Shakespeare, d'après laquelle il n'y aurait pas d'unité dans ses créations à cause de la pluralité des actions. L'idée, enfin, que le chef-d'œuvre examiné au point de vue du fond, représente en raccourci l'âme humaine intégrale, et qu'il n'y a pas d'originalité véritable si une manifestation essentielle de l'âme y fait défaut, est encore un fait d'observation. On a examiné les productions littéraires et artistiques qui ont eu un grand succès dès leur apparition, mais qui aujourd'hui nous laissent froids et l'on a remarqué que toutes ces œuvres ont pu briller un moment à cause de leur originalité *par défaut*, c'est-à-dire parce que l'âme, qui en constituait le fond, manquait ou d'énergie, ou de sensibilité ou d'intellectualité. C'est le cas de tant d'écoles dont la valeur sera examinée dans la *Critique littéraire*.

En reconnaissant au chef-d'œuvre le caractère de prototype d'espèce, nous ne faisons que nous soumettre à un fait d'observation. Un chef-d'œuvre ne peut pas être connu *en lui-même*, il reste inaccessible, tout comme les prototypes des espèces naturelles. La cause vient de ce que nous ne pouvons l'approcher qu'avec notre mentalité, notre sensibilité, notre énergie. Son sens varie donc d'homme à homme et ce que nous étudions ce n'est pas le chef-d'œuvre en lui-même, mais les *individus-images* qui restent dans notre âme après l'avoir connu.

§79. — Ces inductions peuvent être considérées aussi comme les conséquences des principes de la *philosophie*

*intégrale*. C'est la philosophie de la vérité qui est le fondement de la culture humaine. Cette vérité, qui n'est que les *états d'âme permanents* de l'humanité, n'a pas la seule forme que nous donne la Logique d'Aristote et qui ne regarde que les états d'âme *intellectuels*. Outre les vérités de l'intelligence, nous avons encore les *vérités de la volonté* qui ne sont que les faits historiques en tant seulement qu'ils sont admirés et conservés par la postérité dans le trésor des connaissances humaines. Il y a enfin les *vérités de la sensibilité*, les chefs-d'œuvre qui constituent le patrimoine affectif permanent de la conscience et qui sont le charme perpétuel de l'humanité.

Pour les vérités intellectuelles nous avons comme garantie la Logique *aristotélique* ; pour les vérités de la volonté ou pragmatiques nous pouvons avoir comme garantie une autre *Ethique* que celle reconnue et que des philosophes comme William James sont sur la voie de fonder sous le nom de Pragmatisme ; pour les vérités de la sensibilité, nous devons avoir comme garantie une Esthétique. C'est le but de l'*Esthétique intégrale* qui reconnaît le beau comme la vérité de la sensibilité, incarnée dans son représentant concret, le chef-d'œuvre.

§ 80. — Si nous cherchons maintenant le caractère de ces trois vérités, nous voyons que la vérité intellectuelle est une production de l'intelligence qui n'engage de l'âme intégrale, ni la sensibilité, ni la volonté.

La vérité pragmatique est le produit de la volonté qui quoique déterminée par des motifs intellectuels et

affectifs, n'en laisse rien paraître dans le fait lui-même.

Quant à la vérité de la sensibilité, elle ne peut pas exister sans que toute l'âme soit entraînée dans sa réalisation. C'est pourquoi le chef-d'œuvre artistique ou littéraire est une vérité intégrale et, par cela même, indépendante et supérieure aux autres.

§ 81. — De cette manière les fondements de l'Esthétique intégrale ne sont pas seulement des faits d'observation, mais ils sont aussi déductibles d'un système, dont la vérité, s'il reste à la démontrer, trouve un appui dans les inductions de cette esthétique même. C'est qu'elle n'affirme rien sans avoir comme base des faits concrets qu'on peut observer et contrôler.



## CHAPITRE III

### LA GÉNIALITÉ CRÉATRICE.

§ 82. — Si le Beau n'est que le beau dans l'art et si nous ne connaissons d'autre vraie beauté que la beauté artistique et littéraire, le problème de la genèse du chef-d'œuvre comme production de la génialité créatrice, et surtout le problème de cette génialité même, prennent pour l'Esthétique intégrale une importance supérieure.

§ 83. — Avant tout, nous devons dissiper une confusion que beaucoup d'esthéticiens commettent plus ou moins involontairement. C'est la confusion entre *le génie* et la *génialité créatrice*.

La génialité créatrice n'implique pas le génie, mais le génie ne peut pas exister sans avoir, au moins à des intervalles, de la génialité créatrice. La génialité créatrice est une force spéciale d'unifier organiquement des éléments physiques ou psychiques contraires, pour produire un être psychophysique, qui est le chef-d'œuvre.

Le génie est l'individu qui a des facultés intellectuelles, affectives et volontaires *extraordinaires*, et qui, de temps

en temps, féconde ces facultés par sa génialité créatrice.

Dans ce sens, on peut très bien être un homme de trempe ordinaire et, toutefois, avoir quelquefois de la génialité créatrice, et on peut très bien être un homme de génie, et cependant, produire beaucoup d'œuvres sans valeur.

Il y a des littératures qui n'ont pas des génies et qui possèdent pourtant des chefs-d'œuvre.

Il y a aussi des génies extraordinaires, comme par exemple, Shakespeare, et qui ont produit de vrais avortons littéraires.

§ 84. — Une des conséquences est que la Technologie, c'est-à-dire la Science de la Littérature et des Arts, ne doit pas se laisser aveugler par le prestige, ni par le manque de prestige d'un artiste ou d'un poète, mais elle doit recueillir les chefs-d'œuvre de quelque provenance que ce soit.

Surtout elle ne doit pas se laisser tromper par l'œuvre des grands génies qui à côté de quelques chefs-d'œuvre resplendissants, laissent après eux une foule d'ébauches, d'esquisses, d'œuvres manquées, d'œuvres de talent ou de virtuosité, de pastiches aussi, car c'est le propre des grands génies de se pasticher eux-mêmes. Toutes ces œuvres rabaissent l'impression que nous font les chefs-d'œuvre et, pourtant, la méthode historique les recueille et les étudie avec un soin digne d'un autre objet. C'est ainsi que cette méthode ne peut pas comprendre la *Divine*

*Comédie* sans avoir étudié d'abord le fatras confus d'un journal intime qu'est la *Vita nuova*.

Et c'est ainsi qu'on s'est ingénié à rabaisser le génie extraordinaire d'un Rodin en exposant, à côté de ses chefs-d'œuvre, toutes ses œuvres ratées, intéressantes seulement aux connaisseurs qui voudraient mesurer la distance entre la création et les essais sans valeur.

Et c'est ainsi encore, qu'en partant de l'affirmation de Goëthe que toutes ses poésies sont occasionnelles, la méthode historique fait grand cas de toutes les niaiseries que la virtuosité de cet homme de génie a pu produire.

C'est encore à cause de l'esprit de cette méthode, que sont laissés dans l'ombre tant de chefs-d'œuvre qui n'ont d'autre défaut que celui d'avoir été enfantés par des auteurs sans célébrité et dans le domaine littéraire d'un peuple petit. Un exemple éclatant est le cas du poète roumain Grégoire Alexandrescou. Étudié d'après cette méthode par Pompiliu Eliade dans la *Revue des Deux-Mondes* il y a quelque vingt ans, le poète a été montré comme un simple imitateur de Boileau, La Fontaine, Lamartine! Comme si un simple imitateur pouvait donner des œuvres de valeur en imitant des poètes si différents par esprit et par école! La vérité que la méthode historique n'a pas pu découvrir, est que Grégoire Alexandrescou est le premier fabuliste poétique à nuance politique ou sociale, qu'il est un esprit élégiaque et satirique dans quelques-uns de ses chefs-d'œuvre (*L'an 1840* et *A la comète*) qu'on peut rarement trouver dans la création littéraire, et surtout

dans ses modèles. Cette faute énorme a pour cause le fait que la méthode historique en recherchant les influences, leur donne la même importance, soit qu'on les trouve dans une œuvre médiocre ou bien dans un chef-d'œuvre.

§ 85. — Nous ne devons pas non plus confondre la génialité créatrice avec l'intelligence ou avec l'imagination qui n'est qu'une face de cette faculté créatrice et que nous devons plutôt appeler *imagination combinatrice*. Cette faculté n'est qu'une manifestation de l'intelligence et, partant, une *force consciente* que nous trouvons dans tous les domaines de l'activité humaine. C'est une erreur de Séailles de la considérer comme vraiment créatrice, dans un sens que nous n'accordons qu'à la génialité. Tous les instruments scientifiques, toutes les machines industrielles, toutes les formes de l'art décoratif, tous les meubles qui contribuent à l'utilité ou à la commodité de la vie, toutes les œuvres littéraires et artistiques produites par le talent ou par la virtuosité, sont inventées par l'imagination combinatrice. Toutes ces productions ont une seule raison d'être : la satisfaction des besoins de l'individu ou de l'espèce, besoins qui quelque supérieurs qu'ils soient, sont toujours en relation directe avec notre instinct de conservation.

Mais encore lorsque nous reconnaissons l'ingéniosité utile d'une machine ou d'un dispositif quelconque, nous y apportons toute notre attention, mais nous demeurons froids : les profondeurs de notre âme restent fermées. Le raffinement qui, avec la richesse moderne, s'est répandu

sous forme de reproductions, imitations et bibelots jusque dans les chaumières, et dont le besoin illégitime a envahi tous les arts, n'est, même sous les formes les plus artistiques, qu'une caresse *des sens*. Une décoration sur les murs d'un édifice, un tapis, une lampe ou un vase de luxe, un habit ou une robe à la mode, un bijou, un collier, quelque artistiques soient-ils en apparence, ne tendent qu'à charmer notre rétine, notre goût de parure, notre toucher. Quant à la plupart des productions du talent et de la virtuosité qui sont de facture moderne — musique, poésie, mimique, danse — elles ne visent pas à l'émotion de l'art, mais à l'ivresse des sens. C'est une musique sans contour qui berce, c'est une poésie inintelligible qui chatouille et endort, c'est une danse qui excite l'animal qui est en nous. Ces productions ne s'adressent pas à notre contemplation intégrale, à notre âme entière, mais seulement à la partie superficielle de notre conscience. Elles sont toutes non pas des créations, mais des arrangements qui visent à satisfaire les besoins plus ou moins illégitimes reliés à la paresse ou au bien-être physique. Parmi les productions de l'imagination combinatrice il y en a qui sont très honorables et qui ont pour but le relèvement intellectuel de l'humanité. Mais tout honorable que soit ce but, les productions ne sont pas moins étrangères à la génialité créatrice; ce sont des intérêts supérieurs qui les dictent.

Si nous comparons maintenant ces productions avec les chefs-d'œuvre artistiques et littéraires, nous voyons

l'énorme différence. Les chefs-d'œuvre ont leur raison d'être non pas dans nos besoins physiques ou dans nos besoins psychiques superficiels. Ils sont *au-dessus* de ces besoins et même au-dessus de la conscience et de la volonté de leurs créateurs. Ils s'adressent non pas à nos sens, mais à notre âme entière avec ses profondeurs insondables. Lorsque nous avons assimilé un chef-d'œuvre, notre âme s'émeut à cause de la présence, dans son atmosphère, d'un être nouveau; nos organes se mettent en branle pour une activité qui tend à le recevoir et à le conserver; nous devenons *autres* que nous n'étions et toujours supérieurs à nous-mêmes.

Tandis que l'émotion esthétique que nous produit un chef-d'œuvre croît, s'enrichit, gagne de l'intensité avec le temps, l'émotion produite par les œuvres de talent et de virtuosité se dessèche vite. C'est pourquoi le chef-d'œuvre résiste aux rigueurs du temps, cependant que les œuvres de talent et de virtuosité se flétrissent et ne sont plus goûtées à la longue; elles charment un certain temps un groupe, un peuple, l'humanité même qui se trouvent dans telles ou telles dispositions. Mais dès que ces dispositions disparaissent, elles ne nous émeuvent plus. Et c'est un problème intéressant pour la psychologie sociale de rechercher les causes pour lesquelles telle œuvre a été admirée un certain temps et pourquoi elle ne nous émeut plus aujourd'hui.

§ 86. — La cause de cette différence ne peut provenir que de la différence d'origine : La génialité créatrice pro-

duit les chefs-d'œuvre, l'imagination combinatrice ne produit que des œuvres de talent.

Le chef-d'œuvre représente la synthèse profonde et complète que la génialité créatrice a effectuée dans l'embrassement de l'Âme avec la Nature. Dans cette synthèse la génialité créatrice emploie non seulement des matériaux conscients, mais surtout des matériaux mystiques. L'être psychophysique qui prend naissance a une vie indépendante de la conscience dont il est censé sortir.

L'œuvre de talent, par contre, ne représente qu'une synthèse superficielle que l'imagination combinatrice établit entre les états d'âme *conscients*. L'élément mystique fait à peu près défaut dans cette synthèse, et pour cela l'œuvre de talent n'a pas de vie profonde. Elle est le fruit de la volonté individuelle, et reste individuelle elle aussi. C'est par l'élément mystique que le chef-d'œuvre garde toujours le noyau mystérieux qui est le point d'attraction des admirateurs. Et c'est encore par le lien nécessaire entre le physique et le psychique, qui est constitué par l'harmonie et qui se traduit dans un infini de relations inanalysables entre les différents éléments du chef-d'œuvre.

Par contre, l'œuvre de talent est totalement analysable. On y peut regarder comme dans une source claire. Nous pouvons la comprendre facilement et plus facilement encore nous l'oublions. L'œuvre de talent n'a pas de résonance dans notre âme et plus elle nous intéresse au début, plus elle nous laisse froids ensuite.

Le chef-d'œuvre présente une complexité qui quelque

inextricable qu'elle paraisse, nous attire par ses *nuances infinies* qui s'enchevêtrent dans l'harmonie totale de l'unité. L'œuvre de talent est moins complexe, ses nuances sont peu nombreuses, ou bien sont remplacées par des idées générales qui intéressent la raison, mais ne touchent pas l'âme.

§ 87. — La génialité créatrice est donc une force instinctive, indépendante et aveugle, qui impose ses formes de cristallisation par-dessus la volonté de l'artiste et du poète. L'imagination combinatrice est une force intellectuelle qui, d'une manière consciente, poursuit son but en dehors de l'œuvre, et arrange ses combinaisons. La génialité créatrice étant indépendante, prête cette indépendance aussi au chef-d'œuvre, qui peut ainsi vivre dans notre conscience, sans que nous sachions quelque chose de son auteur; l'imagination combinatrice, par contre, assujettit l'œuvre aux intérêts de son auteur et de ses admirateurs.

La génialité créatrice imprime au chef-d'œuvre un intérêt qui n'est qu'en lui-même; l'imagination combinatrice rend l'œuvre intéressante non par elle-même, mais par la relation qu'elle a avec le milieu intellectuel ou social.

La génialité créatrice incorpore dans le chef-d'œuvre une *âme concrète* éternelle; l'imagination combinatrice fait de l'œuvre de talent une apparence seulement de cette âme.

La génialité créatrice est un *agent* qui dépasse la conscience; l'imagination combinatrice n'en est qu'une manifestation dépendante et concomitante.

§ 88. — Dans les traités de Psychologie nous trouvons énumérées toutes les qualités que doit avoir l'homme doué d'imagination créatrice dans le sens courant du mot. En réalité, dans ces analyses, il ne s'agit pas de la génialité créatrice, mais de l'imagination combinatrice. Il ne s'agit pas de la force de création, mais de la capacité de combiner les différentes impressions que nous éprouvons devant les formes de la nature. Cette capacité de combiner, nous l'avons tous, plus ou moins. Dans ce cas, les hommes doués de génialité créatrice ne se distingueraient du commun des hommes que parce qu'ils auraient *une plus grande* capacité de combiner les impressions. D'après cette conception, entre l'imagination d'un homme quelconque et l'imagination d'un homme doué de génialité créatrice, il y aurait seulement *une différence de degré, non pas de qualité*. Cette conception, comme nous le verrons mieux dans l'*Esthétique littéraire*, est fautive. Il y a une différence de qualité : l'imagination est une force de création seulement intellectuelle tandis que la génialité créatrice est une force de synthèse intégrale. Si cette synthèse fait défaut, toutes les grandes qualités que pourrait avoir un génie artistique ou littéraire, et que la Psychologie énumère, ne réaliseraient que des œuvres de talent. On peut avoir une grande capacité d'association et de dissociation, une merveilleuse intelligence, une grande force d'attention, une très fidèle mémoire, une formidable puissance passionnelle et une grande ténacité dans la poursuite d'un but artistique ou littéraire et, ne pas avoir pourtant, le

don de produire l'être psychophysique qu'est le chef-d'œuvre.

Un exemple qui confirme ces données, est celui du poète dramatique Caragiale. Grand poète par sa perfection classique et par la profondeur de ses œuvres, il avait une intelligence extraordinaire, un savoir-faire dramatique rare, une verve brillante, une inépuisable richesse d'idées, une imagination qui scintillait d'ingéniosité et de sens profond. Il montrait journallement ses qualités dans les réunions coutumières avec des amis. Il aurait pu, aussi bien que Lope de Vega, écrire des centaines de pièces, et pourtant il n'a écrit qu'un drame et quatre comédies, dont une seulement est un chef-d'œuvre *Une lettre perdue*. La cause en est la conscience artistique de cet auteur qui n'écrivait que dans le temps où il était soumis au démon dont parle Socrate. Il n'écrivait que lorsqu'il « entendait parler » ses personnages <sup>1</sup>, et, comme on le voit, il les entendait parler bien rarement. Cependant dans les dernières années de sa vie il *a voulu* écrire une comédie dont le *scenario* existe. Il pouvait conter sa pièce, scène par scène; tous les personnages étaient parfaitement caractérisés et ils sont restés inoubliables pour ceux qui étaient en relation avec Caragiale en ce temps-là. Le poète n'a pas écrit sa pièce. Avec tous les moyens qu'il avait tentés, — il fit même différents voyages en Europe — il n'est pas arrivé à « entendre parler » ses personnages. En cette occasion, il a

1. C'est aussi le cas de François de Curel d'après les recherches de A. Binet.

montré une grande imagination combinatrice, mais la génialité créatrice lui a manqué.

§ 89. — Le premier produit de la génialité créatrice est l'*idée génératrice* qui cherche à se cristalliser dans une arborescence intérieure dont la tendance est de s'incorporer tout de suite en matériel physique.

Cette idée génératrice a dans l'Esthétique intégrale un sens spécial. Elle n'est pas un élément proprement dit *psychique*. Elle a une existence, pour ainsi dire, *surintellectuelle*, *sur affective* et *survolitive* — une existence dans laquelle tous les états de l'âme et avec eux, leur incorporation dans la matière, ne forment qu'un noyau primitif, tout comme l'embryon dans lequel sont enfermés les organes de la plante future.

Elle ne peut donc avoir une origine *purement* intellectuelle, ou affective, ou volitive ; elle dérive des profondeurs insondables de l'organisme et de l'âme ; elle dérive de l'élément mystique qui, étant différent de toutes les manifestations *conscientes* de l'âme, en est pourtant obscurément *toutes* à la fois. L'idée génératrice, en d'autres mots, vient de la conscience de l'artiste ou de l'écrivain, comme une force *étrangère*, comme un *primum movens* qui, par la génialité créatrice, naissant des mystères de la nature (Kant dit « nature », l'Esthétique intégrale dit « l'embrassement entre la Nature et l'Âme ») cherche à donner existence à un prototype d'une espèce psychophysique, à travers l'âme d'un homme.

L'idée génératrice est le germe spontané et éminem-

ment actif qui, tout comme une semence jetée dans la terre, a la force d'attirer dans une harmonie définitive les états d'âme qui lui conviennent, et ensuite trouver dans la matière physique, un corps concret et palpable pour s'y incorporer. Par la cristallisation psychique, l'idée génératrice qui représente la force *d'harmonie* trouve son *fond*, et par l'incorporation dans la matière physique trouve sa *forme*.

§ 90. — C'est parce qu'elle ne provient pas des états conscients qui ont la caractéristique d'être individuels et personnels, que l'idée génératrice n'est pas *individuelle et personnelle*. C'est parce qu'elle a sa source dans le domaine mystique commun à l'Âme et à la Nature, et partant, *commun à l'humanité entière*, qu'elle a une *valeur universelle* et en même temps *objective*. Elle est le témoignage direct qu'entre l'Âme et la Nature s'est établi une harmonie par laquelle la nature ou le physique d'un côté, l'âme ou le psychique de l'autre, perdent leurs qualités propres pour en acquérir d'autres, qui puissent les rendre capables de s'insinuer dans notre conscience pour y vivre une nouvelle vie.

Cette harmonie entre la matière et l'esprit ne peut avoir une signification individuelle. Elle naît au delà de la conscience de l'artiste ou de l'écrivain et n'est pas dépendante de ses besoins physiques ou psychiques. Elle est par conséquent, comme dit Kant, *universellement humaine*, mais en même temps, contrairement aux opinions du même philosophe, elle est *objective*. Et c'est en cela que les

chefs-d'œuvre sont des *vérités* (mais de nature *affective*) comme les *vérités scientifiques*.

§ 91. — Du fait que la génialité créatrice est une force indépendante de la conscience de l'auteur, il en résulte que les artistes et les écrivains qui la possèdent sont, au point de vue réaliste et pratique, bien des fois malheureux :

Le génie est un malheur

a dit Eminescou, qui dans ses productions montre une presque continuelle génialité créatrice.

Evidemment, il y a de grands poètes qui n'ont pas été trop tourmentés par leur génialité créatrice parce qu'elle ne les visitait que rarement. Il y a aussi de grands poètes dont les chefs-d'œuvre ont trouvé de bonne heure des admirateurs, qui, par leur situation ou richesse, ont pu procurer beaucoup de bénéfices à leurs auteurs favoris. Tel, par exemple, le cas de Goëthe. Il y en a d'autres qui n'ont pas eu beaucoup à attendre la faveur populaire, qui, à sa manière, met toujours à son aise les poètes qu'elle aime. Tel, par exemple, Victor Hugo. Même dans ces cas pourtant, quelque grands qu'ils soient, et quelque heureux qu'ils paraissent, ils n'ont pas trouvé toujours le bonheur humain.

C'est ainsi que les artistes et les poètes, étant animés inconsciemment par leur génialité créatrice, visent parfois à un but *étranger* à celui de leur génialité. Et souvent les

admirateurs trouvent dans les œuvres de tel artiste ou poète, tout autre chose que ceux-ci le voudraient. Et c'est une cause d'amertume.

La plupart, ayant de la génialité créatrice, deviennent par cela même présomptueux. Ils s'estiment au-dessus des autres, et à un certain point, ils ont raison. Les admirateurs, pourtant, même les plus fervents ne peuvent pas abdiquer aisément leur propre dignité. Ils ont leur situation, leur âge, leur instruction, qui, à leurs avis, peuvent avoir un prix au moins égal au don artistique ou poétique. De là, conflits dont les artistes et les poètes seulement ont à souffrir. En se croyant au-dessus des autres hommes, ils ont l'amère douleur de voir qu'ils en dépendent toujours.

A cause de la génialité créatrice, les artistes et les poètes croient avoir droit sur la terre à un lot plus grand de félicité que les autres hommes. Ils vivent toujours trop haut et les déceptions qui en suivent ne les rendent pas heureux. C'est pourquoi, on nous dit qu'Alfred de Vigny a vécu solitaire dans ce monde, et qu'il a écrit *Moïse* pour exprimer son désir du néant.

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.  
Que vous ai-je donc fait pour être votre élu?

sont les paroles avec lesquelles Moïse s'adresse à Dieu.

C'est pourquoi encore Eminescu, sentant la différence entre le génie et le bonheur terrestre auquel un instant il aspire, a écrit *Luceafărul*, poème dans lequel Hypériorion

est destiné à briller toujours froid et immortel, au-dessus des passions du monde.

Les artistes et les poètes confondent quelquefois le monde de leurs chefs-d'œuvre, où il n'y a d'autres lois que celles de leur génialité créatrice, avec le monde réel qui a non seulement des lois physiques mais aussi des lois morales, qui ne pourraient pas ne pas être enfreintes sans danger. Dans ce cas ils peuvent commettre des fautes que la société ou bien la postérité condamnent de toute leur force. Il est vrai que l'histoire littéraire, tout en visant à la vérité, se donne toutes les peines du monde pour laver ces taches qui peuvent rabaisser ses héros. Mais c'est de l'histoire *ad usum Delphini*. Nous ne savons pertinemment rien et le doute persiste. Quelle a été la vie de la poétesse Sappho? Qu'y a-t-il de vrai dans la jeunesse de Shakespeare, d'après quelques allusions bizarres dans ses sonnets? Et la vie de Goëthe, contre qui, se sont toujours acharnés les représentants de l'Eglise? Ou celle d'un Shelley? Ou celle d'Oscar Wilde, contre qui ont sévi les lois pénales? Dévoyés par leur génie, ils arrivent à avoir des peines sociales, qui les amènent quelquefois, comme c'est le cas de Villon, jusqu'au pied de la potence.

§ 92. — Cette discordance entre la vie réelle et celle à laquelle rêve l'artiste ou le poète, provient en grande partie du fait que le chef-d'œuvre ne peut pas être un instrument de bonheur égoïste. C'est un prototype d'espèce, qui ayant l'apparence d'une individualité, se cristallise dans la conscience du créateur comme un être parfaite-

ment indépendant. La naissance d'un chef-d'œuvre dans la conscience est comme l'avènement d'une tyrannie qui réduirait l'artiste ou le poète à la plus sévère servitude. Le procès de création l'asservit seulement aux besoins de l'œuvre et lui fait oublier ses propres besoins.

§ 93. — Cette tyrannie ne serait pas supportable si elle n'était accompagnée de grands enchantements qui proviennent de cette tyrannie même. C'est ce qui lui procure *l'émotion esthétique de la création, dont l'émotion esthétique de la contemplation dérive.*

Du moment que l'idée génératrice se réveille dans la conscience, jusqu'à ce qu'elle s'incorpore intégralement dans le matériel physique, l'artiste et le poète sont dans un enivrement psychique continu. Ils contemplent avec intensité l'œuvre qui se cristallise dans leur âme, et ils en sentent des charmes infinis. C'est que les états d'âme, nécessaires à la cristallisation, auparavant obscurs et sans consistance, deviennent de plus en plus clairs et commencent à s'illuminer de sens nouveaux. Ils assistent enthousiasmés à ce processus où, pour l'éternité, des éléments de l'Âme s'allient à la Nature pour engendrer l'être nouveau qui cristallise une idée génératrice. C'est un sentiment qui ressemble à l'ivresse, ou à l'enchantement du rêve et de « l'au-delà ». A ce sentiment-là, quelque grands besoins qu'il ait, l'homme génial se soumet en esclave, et doit peindre, sculpter ou écrire, en dépit de tous ses déboires privés.

A ce point de vue, il n'y a pas d'homme plus heureux

que l'artiste ou le poète aux moments où, inspiré, il conçoit et incorpore dans la matière le fond de son œuvre. Les joies de l'art rachètent ainsi les amertumes de la vie.

§ 94. — Cette tyrannie et cet enchantement de la génialité créatrice, ont une grande analogie avec la tyrannie et l'enchantement de l'amour.

Ce sont deux phénomènes identiques, mais qui, faisant partie de deux mondes différents, ont des effets différents. L'amour est un phénomène physicopsychique, *dépendant et utile*, et donne naissance à un être *individuel*. La génialité créatrice est un phénomène psychophysique *indépendant et inutile*, et donne naissance à un *prototype d'espèce*. L'amour a ses sources dans l'organisme et vise à la reproduction physique, la génialité créatrice a ses racines dans nos profondeurs mystiques où l'Âme rencontre la Nature, et vise à la reproduction psychophysique. L'amour rend l'homme fou et lui fait voir le monde entier dans la femme qu'il aime, qu'il caresse et qu'il ne se rassasie pas de regarder; la génialité créatrice fait l'artiste ou le poète se sentir heureux pendant qu'il regarde et qu'il joue avec les images qui se cristallisent dans son âme en engendrant l'être auquel il ne se rassasie pas à penser.

L'émotion de l'amour est le sentiment de l'harmonie qui s'établit entre deux êtres de sexe différent; l'émotion esthétique de la génialité créatrice est le sentiment de l'harmonie qui s'établit entre l'Âme et la Nature. L'amour vient comme quelque chose de mystérieux, tyrannique, des profondeurs de notre être physique; la génialité

créatrice vient de nos profondeurs mystiques. Et si cette génialité peut unir les éléments les plus disparates et transformer en beauté les éléments les plus hideux, l'amour, en aveuglant les amants, leur fait voir le plus grand charme dans les traits et les visages les plus blessants. Par l'amour, sans le vouloir, nous concentrons toute notre attention sur l'être aimé ; par la génialité créatrice l'artiste ou le poète, oubliant tout ce qui lui serait utile, se concentre dans la création du chef-d'œuvre.

§ 95. — La ressemblance entre la génialité créatrice et l'amour va encore plus loin. En étudiant l'émotion esthétique, nous avons établi la grande différence entre celle-ci et le plaisir en représentation des sens supérieurs. De même, en étudiant l'émotion de l'amour nous trouvons qu'il y a une grande différence entre elle — dans sa pureté — et le plaisir physique de l'amour, le premier étant l'effet de l'élan de notre vie entière, et le second étant seulement l'effet d'un besoin organique plus ou moins superficiel. Il y a une correspondance évidente. Le plaisir en représentation est individuel et égoïste tout comme l'amour physique. Et tout comme l'émotion esthétique est l'amour platonique qui est accompagné de sentiments altruistes, d'abnégation qui fait l'amoureux souffrir avec délices les plus grandes douleurs.

Si cette distinction peut se faire dans la sphère de l'existence physique, elle doit, d'autant mieux, se faire dans la sphère de l'existence psychophysique. C'est pourquoi nous considérons la différence entre l'amour phy-

sique et l'amour platonique comme un argument analogique pour la légitimité de la différence que l'esthétique intégrale met entre le plaisir en représentation et l'émotion esthétique.

§ 96. — De tout ce que nous avons dit, il résulte que les espèces psychophysiques ont une genèse analogue à celle des individus physiques, et que, dans cet acte d'une importance capitale, le premier rôle est joué par la génialité créatrice qui fait naître, dans la conscience du poète ou de l'artiste l'*idée génératrice*. Cette idée, comme une semence d'essence supérieure — puisqu'elle donnera naissance au prototype d'une espèce et non d'un individu — sort des profondeurs mystiques, sous la forme d'une harmonie concrète établie entre les éléments objectifs et universels de l'Âme et de la Nature, subjugue la conscience de l'individu, exerce sa force de sélection, en vue d'une harmonie plus complexe, sur les états d'âme qu'elle y trouve, et attire tous ceux qui lui conviennent. Mais, en même temps qu'elle exerce tyranniquement sa force, elle remplit, comme nous l'avons dit, l'âme de l'artiste ou du poète des plus grands enchantements.

L'idée génératrice qui peut avoir un volume, une profondeur et une amplitude plus ou moins grande provient de la synthèse qui s'accomplit par la généralité créatrice, entre *une partie* essentielle de l'Âme et *une partie* essentielle de la Nature. En d'autres termes, les éléments de l'une et de l'autre doivent être différents d'idée à idée, et par conséquent chaque idée génératrice a son caract-

*rière individuel.* Il en résulte que la lumière qui filtre à travers l'harmonie que l'idée représente, est unique en son genre et qu'elle se répand sur tous les éléments car tous sont attirés et cristallisés en elle. Ils y sont transformés, transfigurés et c'est ainsi qu'ils contribuent à la beauté du chef-d'œuvre.

La lumière de l'idée génératrice, lumière unique répandue sur tous les détails, applique le cachet de *l'unité* sur tous les éléments qu'elle synthétise, et n'est que *l'originalité*.

L'originalité est le signe extérieur qui témoigne que l'unité ou la synthèse des contraires que nous rencontrons dans un chef-d'œuvre s'est effectuée.

§ 97. — L'originalité se confond aisément avec la nouveauté qui n'en est qu'une qualité permanente, mais secondaire. En effet l'originalité est toujours neuve. Mais cela ne veut pas dire que tout ce qui est nouveau soit original. La nouveauté sans l'originalité est liée aux conditions du temps, de l'espace et de la causalité, et vieillit vite; l'effet de l'originalité, au contraire, dure toujours, car l'originalité a la qualité de renaître toujours d'elle-même.

La nouveauté est produite par les dispositions psychiques passagères d'une société ou de l'humanité; l'originalité est le fond même de l'âme humaine. La nouveauté est le signe extérieur d'un progrès qui peut être apparent, l'originalité indique une marche toujours progressive. La nouveauté est, en grande partie, l'œuvre de l'intelligence

plus ou moins ingénieuse, l'originalité est l'œuvre de l'inconscient profond et mystique. La nouveauté est psychophysique, l'originalité est psychophysique.

§ 98. — Toutes ces distinctions théoriques entre la nouveauté et l'originalité cèdent le pas à une distinction qui peut être palpable et pratique. L'originalité se distingue par la *valeur symbolique*, qui, d'une manière concrète se traduit par la *nuance*.

La valeur symbolique, n'est ni le symbole, ni le symbolisme <sup>1</sup>. Elle est l'état spécial du physique, quand, illuminé par le psychique dont il s'imprègne, il devient psychophysique. C'est la goutte de rosée dans laquelle tombe un rayon de soleil et la transfigure.

Dans cet état, le physique n'est plus considéré comme un matériel dans le temps, l'espace et la causalité, mais comme le support accidentel de quelque chose qui, en l'animant, le transforme et le surpasse. Forme, son, couleur, mouvement, tout scintille de sens nouveaux. Tous ces éléments prennent d'autres significations que celles habituelles, tous deviennent des *nuances*.

§ 99. — La lumière que reflète une nuance n'a pas de valeur qu'en tant qu'elle se subordonne au tout, représenté par l'idée génératrice. Elle est le signe que le tout

1. La valeur symbolique est un état spécial du physique quand il devient psycho-physique. Le symbole est l'état spécial de l'image qui ne peut pas être comprise en elle-même, sans une idée qui apparaisse derrière elle. Le symbolisme est une école littéraire qui élève au rang de principe artistique un principe secondaire de l'art : il considère comme élément essentiel de la synthèse entre l'Ame et la Nature, seulement la synthèse des éléments mystiques.

est constitué par des liaisons nécessaires et organiques. Elle est le signe que l'harmonie primordiale de l'idée génératrice est devenue plus complexe par la cristallisation des états de conscience autour de son noyau, et, en même temps, par les éléments du matériel physique dans lequel elle s'est incorporée.

En sorte que, les scintillements des nuances ne sont que les sens nouveaux que notre conscience absorbe de la nécessité des liaisons entre tous les éléments d'un chef-d'œuvre.

Comprendre un chef-d'œuvre c'est saisir avec toute notre âme comment les nuances sont illuminées par l'idée génératrice, et comment l'idée génératrice est à son tour illuminée par les nuances. C'est acquérir la conscience que nous avons affaire avec un organisme, et, avant de le mieux connaître, c'est par la nuance que se révèlent son originalité et sa qualité de chef-d'œuvre.

Lorsque, par exemple, Victor Hugo dans *Booz endormi* nous dépeint le charme mystérieux des nuits orientales par le vers :

C'était l'heure tranquille où les lions vont boire

toutes les notions liées habituellement et par conséquent physiquement aux termes : « heure », « lion », « boire », « tranquille », toutes se chargent de sens nouveaux empruntés à *l'atmosphère du tout*; ce sont les nuances. Le poète n'a pas l'intention de nous parler de la vie du lion et de la manière dont il calme sa soif. Il n'emploie

pas ces mots sans leur donner une valeur symbolique. Il veut seulement nous faire sentir le charme infini de l'heure tardive où se passe la scène capitale de son poème. C'est dire que la tonalité affective des termes employés, par exemple du mot « lion », change complètement. Au lieu de sentir la peur qu'inspire ordinairement cet animal, nous ne nous apercevons que de la grandeur mystérieuse et unique en son genre du vers du poète. Les mots ont acquis une nouvelle nuance : au lieu de nous instruire, ils nous charment.

C'est de la même manière que le vers de Vigny

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre

a des nuances et des résonances sublimes qui donnent des nuances nouvelles à des termes si simples.

Ces résonances poétiques et ces nuances sont uniques en leur genre et ne peuvent pas être employées dans aucune autre poésie sans qu'on y découvre le plagiat. Elles sont le signe sûr de la génialité créatrice et partant des chefs-d'œuvre que celle-ci réalise.

§ 100. — C'est ainsi que les chefs-d'œuvre possèdent, avant tout, la valeur symbolique du matériel dans lequel ils s'incorporent. Ce matériel devient substance psychophysique, fait partie d'un être qui vit par lui-même et qui possède un éclat unique par les nuances et les résonances qu'il répand dans notre cœur.

Dans la compréhension et la pénétration de ces innombrables nuances et résonances, dont la valeur est renfor-

cée par l'idée génératrice qui synthétise le tout, nous sentons la vie esthétique du chef-d'œuvre, la source inépuisable de beauté qu'il renferme. Dans leur caractérisation précise et complète consiste, en grande partie, l'étude méthodologique d'un chef-d'œuvre.



## CHAPITRE IV

### LE CHEF-D'ŒUVRE EST LE PROTOTYPE D'UNE ESPÈCE

§ 101. — En comparant l'amour avec la génialité créatrice, nous avons vu que la grande différence qui les sépare c'est que l'amour engendre un individu, tandis que la génialité créatrice engendre le prototype d'une espèce. Comme ils sont produits par un processus analogue, accompagné d'états d'âme ressemblants, on pourrait d'abord croire que le nouveau-né psychophysique, le chef-d'œuvre, est un individu tout comme l'autre, tout comme les êtres naturels et les produits artificiels de l'activité humaine.

Et nous pourrions d'autant plus être forcés de l'admettre, que le chef-d'œuvre se présente à nos sens comme un simple individu et qu'à cause de cela nous nous sommes habitués tous à le considérer comme tel.

En effet il a une forme déterminée. La série des mots, avec leurs sonorités propres, de la *Divine Comédie* du Dante, de *Roméo et Juliette* de Shakespeare et de *Polyeucte* de Corneille donne à ces chefs-d'œuvre un caractère précis et individuel. Et ce n'est qu'un *Moïse*

de Michel-Ange, *une IX<sup>e</sup> Symphonie* de Beethoven, *un Napoléon II* de Victor Hugo.

Nous devons pourtant remarquer que la forme individuelle des autres choses naturelles ou artificielles est variable et périssable, tandis que la forme du chef-d'œuvre, si modeste soit-il, et même avec ses variantes ou ses lacunes, est conçue comme éternelle.

Les différences de texte et les variantes des chefs-d'œuvre n'existent pas en réalité, si ce n'est pour prouver l'invariabilité de leur forme parfaite. Les querelles des philologues pour telle ou telle leçon dans une œuvre classique n'existeraient pas s'ils ne pensaient qu'il n'y ait qu'une forme valable. C'est dire que la forme idéale d'un chef-d'œuvre est la forme *ne varietur*.

D'autre part, l'existence des variantes n'est qu'un malheur *de fait* et tous les efforts des critiques est d'établir la vraie, la seule variante qui soit aussi la forme *de droit*, invariable et permanente du chef-d'œuvre.

Quant à la question qu'un chef-d'œuvre pourrait être détruit tout comme un être matériel, nous observerons que cette destruction ne regarde que son existence physique. Mais le chef-d'œuvre n'a pas seulement une existence physique. L'harmonie qui surgit de l'étreinte de l'Âme et de la Nature, dans un temps et dans un lieu quelconques, est une chose par elle-même éternelle. Le chef-d'œuvre ne peut être détruit que physiquement, mais quoique détruit, sa possibilité d'existence physique d'un moment, prouve son existence psychophysique pour l'éter-

nité. C'est pourquoi tout fragment de statue, de livre, de peinture légué par l'antiquité entraîne avec lui un intérêt qui, outre l'intérêt archéologique, subsiste par lui-même, nous donne la nostalgie de la beauté détruite et nous pousse aux plus grands efforts pour reconstituer le chef-d'œuvre dans sa plénitude primitive.

Si le chef-d'œuvre était un simple individu, comme tant d'autres du règne animal ou végétal, qui se soucierait de sa reconstitution ? Il doit donc avoir une autre qualité d'existence et cette qualité est celle d'être non pas individu, mais le prototype d'une espèce.

§ 102. — Les chefs-d'œuvre sont des prototypes d'espèces, tout comme les prototypes supposés des espèces naturelles et c'est ce qui fait aspirer à la Science de la littérature en les étudiant, de devenir une science analogue à la Zoologie, à la Botanique ou à la Minéralogie.

En effet, le chef-d'œuvre n'est pas produit, comme les individus naturels, par d'autres existences limitées dans le temps et dans l'espace, mais par deux existences qui dépassent ces limites : l'Âme et la Nature. Il sort et prend naissance dans la conscience d'un individu, de la synthèse entre ce qui est universel dans l'âme et ce qui est universel dans la nature. Le chef-d'œuvre a, donc, un fond « infini », et c'est pourquoi il est considéré, même en dehors des théories de l'Esthétique intégrale, comme éternel et parfaitement assimilable, loin des circonstances spaciales, temporelles et causales.

§ 103. — Mais laissant de côté ces circonstances qu'on

pourrait considérer comme métaphysiques (quoique la durée à l'infini d'un chef-d'œuvre soit un fait) il y en a d'autres qui prouvent pertinemment que le chef-d'œuvre est vraiment le prototype d'une espèce.

Celle-ci a trois caractères : 1° elle ne vit pas individuellement mais comme une infinité d'individus qui se ressemblent dans leurs traits essentiels, et qui sont toutefois différents l'un de l'autre ; 2° elle vit comme un prototype inaccessible et insaisissable auquel nous rapportons tous ces individus en vertu de leur ressemblance ; 3° tous ces individus sont censés être produits naturellement par l'action reproductive du prototype et des individus qui en sont sortis. C'est ainsi, par exemple, que l'espèce humaine vit dans les innombrables individus que nous appelons « hommes » et que nous rapportons à une seule paire d'hommes — soient-ils Adam et Eve, ou bien la première paire d'anthropithèques qui ait acquis le *quid proprium* de l'homme. Le chef-d'œuvre en dépit de l'apparence se présente avec les mêmes caractères.

La seule différence est que, faisant partie du monde psychophysique, c'est-à-dire en dehors des conditions du temps et de l'espace, il n'offre pas la stricte ressemblance avec l'espèce en ce qui concerne la reproduction successive.

§ 104. — Le chef-d'œuvre, en effet, ne vit pas par lui-même, mais par les innombrables individus nés de lui. Il demeure en lui-même parfaitement inaccessible et insaisissable. Personne ne peut dire l'avoir dans sa conscience tel

qu'il est en réalité. Nous pouvons tous le connaître, nous en faire *une idée*, mais cette idée est toujours conditionnée par notre éducation, notre instruction, nos mœurs, notre âge, notre tempérament, notre capacité. C'est dire que nous ne le connaissons pas en lui-même et qu'il vit en nous comme un individu engendré par la contemplation. Il nous semble l'avoir compris tous de la même manière, et pourtant nous le réalisons en nous chacun d'une manière différente. Le chef-d'œuvre ne reste que le prototype de tous ces individus-idées, de tous ces individus-images qui, engendrés dans nos âmes, se rapportent à lui, tout comme les individus naturels se rapportent à leurs parents et, par eux, au prototype de l'espèce.

§ 105. — Il y a pourtant une différence. Tandis que les individus naturels ne sont engendrés du prototype qu'indirectement et hypothétiquement par l'intermédiaire de la chaîne successive des parents, les individus-idées sont engendrés de deux manières dont une seule est légitime. Ils sont engendrés *indirectement* par l'approche de notre conscience d'un individu-idée engendré dans une autre conscience et alors nous avons affaire à des individus illégitimes qui manquent de force vitale et ne se rapportent pas du tout au chef-d'œuvre. Ils sont encore engendrés *directement* lorsque notre conscience s'approche du chef-d'œuvre et en ce cas, surtout si l'acte se répète, les individus-idées sont forts et sains.

Comme on voit il y a une différence de forme entre le mode de naître, de se propager et de vivre des individus

naturels et celui des individus-idées. La cause en est que les individus naturels, comme nous l'avons dit, vivent dans l'espace et le temps. Ce sont ces formes qui garantissent leur existence. Ils doivent donc se propager et vivre répandus dans l'espace, produits dans la stricte succession du temps. Les individus-idées naissent et vivent dans la conscience et se propagent de conscience en conscience.

C'est encore à cause de cette différence que l'individu-idée a une situation privilégiée. Tandis que les individus naturels n'ont d'autre vie que celle qu'ils ont héritée de leurs parents, et n'ont aucune possibilité de la fortifier en se mettant en rapport direct avec le prototype de leur espèce qui reste toujours insaisissable et hypothétique, les individus-idées peuvent avoir une vie aussi intense que la conscience dans laquelle ils vivent, le permet. Et nous pouvons les fortifier en les mettant continuellement en rapport avec leurs prototypes qui, quelque inaccessibles qu'ils soient dans leur existence propre, sont toujours présents par leur forme invariable. On comprend maintenant pourquoi les individus-idées engendrés indirectement ont une vie incomplète et précaire.

Les bons littérateurs — critiques, professeurs —, et même les gens sans culture peuvent avoir l'adresse de faire revivre *leurs* individus-idées dans la conscience des lecteurs ou des auditeurs. Ils peuvent savoir analyser, démolir, reconstruire, conter. Ils sont écoutés avec plaisir et ce plaisir est dû au fait que les lecteurs ou les audi-

teurs commencent à connaître les beautés du chef-d'œuvre. Pourtant cette communion indirecte avec le chef-d'œuvre n'engendre pas des individus-idées durables. Ils n'ont pas assez de contour, il leur manque beaucoup de nuances, ils sont pauvres et incomplets. C'est pourquoi, pour les rendre viables, nous devons toujours avoir recours au contact avec l'existence physique du prototype.

§ 106. — Contre notre conception on pourrait porter une grave objection.

Si les chefs-d'œuvre sont des prototypes d'espèces, alors tous les objets conçus par l'homme et effectués par son industrie pourraient être considérés comme prototypes d'espèces eux aussi. Cette plume, par exemple, cette chaise, ce bibelot, cette maison, ne seraient pas des individus, mais des espèces.

Cette objection paraît d'autant plus grave que beaucoup de ces objets ont l'apparence de l'art et même sont considérés comme tels. Une maison peut être aménagée d'une manière artistique, ayant des meubles, des ornements, des statues, des tableaux qui formeraient un tout qui puisse inspirer de l'admiration.

Cette objection, quelque grave qu'elle paraisse, n'a pas toutefois la valeur qu'on pourrait lui attribuer.

En premier lieu, ces objets sont produits par notre volonté en vue d'une utilité. Ils sont réalisés par l'imagination combinatrice et non par la génialité créatrice. En second lieu — et c'est l'argument décisif — ils ne sont pas produits pour s'adresser, par la contemplation mys-

tique, à notre âme entière, mais seulement aux sens, la partie superficielle de l'âme.

En troisième lieu, leur destruction physique n'entraîne que le sentiment de regret que produit un dommage matériel. L'objet peut intéresser énormément, mais ce n'est que son propriétaire qui souffre de sa perte. Supposons maintenant que la *Joconde* soit détruite. Ce serait une perte pour le monde entier. Le sentiment produit par le vol de ce chef-d'œuvre, il y a une quinzaine d'années, peut nous donner une faible idée de ce que serait sa destruction.

§ 107. — Étant prototype d'espèce et non individu, le chef-d'œuvre seul doit devenir le centre de la recherche scientifique. Avec sa vie esthétique qui parle aux siècles, et non seulement à une époque, avec son âme complète et profonde, avec sa nouveauté toujours rajeunie, il nous intéresse au plus haut point de deux manières. D'abord par sa vie propre pendant que nous l'étudions pour nous en faire l'idée la plus adéquate possible, et ensuite par sa vie extérieure, lorsque nous cherchons à établir les différentes manières dont il a été compris à travers les siècles.

§ 108. — On voit bien quelle différence il y a — au point de vue littéraire — entre l'étude de la vie d'un individu de nature physique ou physico-psychique et qui reste unique, et l'étude des chefs-d'œuvre qui sont autant de vies esthétiques et en même temps autant de prototypes d'espèces.

D'un côté nous avons un seul individu dont la vie véri-

dique peut nous dégoûter par ses éléments mesquins, de l'autre côté tant d'âmes pures qui, en intéressant les profondeurs de notre être, l'envahissent d'autant plus que nous nous appliquons à les approfondir.

La vie d'un Homère ne nous intéresse presque pas, tandis que les âmes qu'il a créées dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* nous révèlent deux mondes nouveaux qui nous captivent à jamais. A ce point de vue, les recherches des philologues-historiens sur la vie d'Homère et sur l'origine impénétrable de ses deux poèmes ont été non seulement inutiles, mais directement nuisibles. Inutiles parce que rien n'est commun entre la vie contemplative du poète et la vie fouguese de l'*Iliade* ou la vie errante de l'*Odyssée*; nuisibles, parce que, en donnant tout autre direction à la préoccupation littéraire, on a oublié la vie esthétique de l'œuvre pour s'intéresser à la vie historique de l'auteur. Avant le XIX<sup>e</sup> siècle on lisait plus attentivement ces deux poèmes, mais depuis Wolff on s'est adonné à des problèmes étrangers aux profondeurs que ces œuvres expriment. En faisant de l'histoire, on a tourné autour des poèmes, et on s'est déshabitué de les lire.

Nous pouvons dire la même chose de tant d'autres artistes ou poètes et de leurs œuvres. Que peut signifier la vie d'un Goëthe, auprès des âmes cristallisées dans ses chefs-d'œuvre, et qui en dépit de l'apparence n'ont rien de commun, dans leur beauté, avec la vie du ministre de Saxe-Weimar ? Quelle admirable vie esthétique que celle de *Hermann et Dorothee*, de *Iphigénie en Aulide*,

ou de *Faust* dans lequel tant de critiques, en rabaissant et en mutilant l'œuvre, voient la vie historique de Goethe lui-même ?

Et quelle chose plus saugrenue que celle d'autres littérateurs, qui, au lieu d'approfondir les chefs-d'œuvre de Shakespeare, tant en vogue et pourtant si peu connus, et au lieu de nous faire vivre la vie esthétique de ces véritables mondes, perdent leur temps à analyser avec scrupule les manières de souscrire de ce grand poète ; ou, mécontents que ce génie ait réalisé tant de choses extraordinaires sans qu'il les ait apprises à une école, s'ingénient à trouver d'autres auteurs plus cultivés comme si l'érudition avait en rien à faire avec la génialité créatrice.

Et qu'est-ce Michel Ange auprès de son *Moïse* ? Ou que perd *Vénus de Milo* si nous ne savons rien sur son auteur ?

§ 109. — Pour le littérateur qui fait passer l'histoire avant la littérature, la vie des chefs-d'œuvre reste à peu près inconnue. Ce qui l'intéresse ce n'est pas leur vie esthétique, concrète, individuelle, mais bien les qualités générales par lesquelles ils peuvent être mis en relation avec un courant littéraire, avec une époque ou avec l'histoire d'un peuple.

L'école historique est forcée d'éteindre la lumière propre, la couleur individuelle, l'originalité, la beauté des chefs-d'œuvre, pour n'en retenir que le squelette intellectuel qu'ils ont en commun avec les autres œuvres de la même époque. C'est en commençant par leur *ravir* la beauté, que l'historien littéraire étudie les chefs-d'œu-

vre. C'est en déchirant leur être psychophysique et en le transformant en matière purement physique qu'il poursuit sa tâche. Il ne se doute pas que le chef-d'œuvre ne peut être étudié qu'en tant qu'il reste chef-d'œuvre et qu'il ne garde cette qualité qu'en tant qu'il garde sa beauté.

§ 110. — C'est à cause de cette tendance vers la généralisation que les historiens littéraires ont pu croire parfois que des grands poètes comme Ibsen, Tolstoï, Wagner sont des penseurs incohérents dans leurs chefs-d'œuvre, et, « qu'ils ne savent pas ce qu'ils disent ». C'est de cette manière que Max Nordau traite Ibsen, qui dans quelques-uns de ses chefs-d'œuvre n'est plus l'individualiste révolutionnaire qu'on trouve dans les œuvres faibles et incomplètes. C'est de la même manière qu'on a jugé un grand poète comme Eminescou, qui n'est pas toujours le pessimiste que l'on se figure. En fait, toutes les généralisations que l'on fait sur les chefs-d'œuvre d'un auteur ne sont que de vraies mutilations. Et l'incohérence dont on accuse les poètes, n'est que le témoignage de la vérité que chacun des chefs-d'œuvre a une âme qui est son âme à lui et non pas l'âme de l'artiste. Il en résulte qu'une vraie science de la littérature doit examiner, observer, étudier chaque chef-d'œuvre séparément, mettre en relief sa beauté particulière avec toutes ses nuances, le caractériser et, en se fondant sur les ressemblances caractéristiques, le grouper avec d'autres chefs-d'œuvre dans une classe, un genre, une famille, sans sacrifier rien de sa beauté propre.

§ 111. — En étudiant de cette manière les chefs-d'œuvre, au lieu de blâmer les auteurs pour la variété de leur inspiration, au contraire on doit les estimer comme ayant une grande qualité, importante pour caractériser l'âme d'un peuple. Voilà pourquoi on peut montrer l'*amplitude* peu commune de l'âme roumaine en analysant quelques œuvres de Gr. Alexandrescou et d'Eminescou, tout en observant qu'il ne s'agit pas de la psychologie réelle ou primaire, mais bien de la psychologie créatrice, secondaire ou psychophysique. Ainsi Gr. Alexandrescou dans *l'An 1840* désire avec ferveur la félicité de l'humanité, même avec le sacrifice de son propre bonheur ; le même poète pourtant dans *A la Comète* et dans *La réponse à la Comète* raille ceux qui espèrent voir l'humanité heureuse. Le même élan dans ces poésies, et, pourtant combien différents sont les sentiments que le poète exprime ! Eminescou dans *La première lettre* nous charme par l'idée du néant, mais lui encore dans *La troisième lettre* veut relever le peuple roumain en lui proposant comme modèle le voïvode Mircea. Dans *La prière d'un Dace* le poète prie Dieu de récompenser les ennemis qui voudraient le faire périr avec ignominie, et lui encore dans *Ange et Démon* nous fait sentir avec un charme infini comment un révolté tombé, trouve l'apaisement de ses souffrances dans un dernier rayon d'amour. Quel contraste entre ses poésies idylliques et *La quatrième lettre* ! Autant de chefs-d'œuvre, autant d'âmes !

§ 112. — Le seul travail historique qui conserve la

beauté du chef-d'œuvre et ne la mutile pas, est celui par lequel nous connaissons les différents individus-idées qui ont été engendrés par un chef-d'œuvre au long des siècles. C'est un devoir de connaître ces interprétations avant de fixer notre propre individu-idée. Elles nous aident à comprendre la beauté plus profondément. En effet, quoique nous ne puissions nous approprier qu'approximativement la substance même d'un chef-d'œuvre, les différentes interprétations subies par lui peuvent nous donner la clef de beaucoup de nuances, qui autrement, pourraient nous échapper à cause de l'ambiance intellectuelle du moment. C'est un travail sûr et qui n'a rien à faire avec l'erreur de la méthode historique qui confond la vie physique ou psychique plus ou moins artificielle d'un auteur avec la vie esthétique si sûre de ses chefs-d'œuvre.

§ 113. — Mais le travail littéraire que la Science de la Littérature recommande pour l'étude d'un chef-d'œuvre, est celui qui découle du fait qu'il est un prototype d'espèce. Nous avons l'obligation de pénétrer, de rechercher, de fixer et de décrire toutes les qualités qui le distinguent en l'approchant des autres prototypes. Ces qualités sont en premier lieu celles de sa beauté, de son originalité.

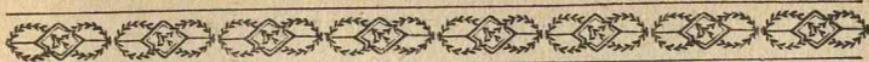
§ 114. — En observant, décrivant et fixant les qualités de l'originalité d'un chef-d'œuvre, *nous ne décomposons pas* cet être psychophysique dans ses parties. Ce serait lui ôter la beauté. Chaque qualité de son originalité n'est qu'un nouveau point de vue pour pénétrer et pour appro-

fondir les beautés qu'il contient. Ce n'est pas un travail pédantesque que de caractériser l'originalité d'un chef-d'œuvre. En comparant le chef-d'œuvre avec un brillant, montrer ses caractéristiques, quelque grand que soit leur nombre, c'est établir toutes les facettes qui le font briller à nos yeux.

§ 115. — La concentration de l'attention sur les chefs-d'œuvre sera d'autant plus intense, que, dans la Science de la Littérature nous aurons affaire non seulement à une seule classification, comme dans les Sciences Naturelles, mais à une triple. La cause en est la complexité du chef-d'œuvre qui se compose de trois organes absolument différents, le fond de nature psychique, la forme de nature physique et l'harmonie de nature psychophysique. Nous aurons donc l'occasion de scruter leur existence plusieurs fois et, par là, de pénétrer plus avant dans leur essence.

§ 116. — Par ces classifications fondées sur la différence des organes, des éléments et des qualités du fond, de la forme et de l'harmonie, nous arrivons à deux résultats importants. Le premier c'est que nous pouvons surprendre beaucoup de nuances qui constituent leur beauté, lorsque nous comparons les différents chefs-d'œuvre en vue d'une classification, et le second c'est qu'en groupant tous les chefs-d'œuvre en dehors du temps, de l'espace et de la causalité, nous obtenons le conspectus général des chefs-d'œuvre de l'humanité et nous rendons possible la vision du monde psychophysique. Nous acquérons la possibilité de savoir combien et dans quels domaines l'âme humaine

s'est enrichie et s'est approfondie par ces créations et c'est encore de cette manière qu'est possible *La Littérature universelle*, à savoir une littérature dans laquelle toutes les âmes et tous les hommes puissent fraterniser, après que, pour les besoins de la création, ils se soient isolés dans les individualités que nous nommons peuples.



## CHAPITRE V

### L'ÉTUDE SCIENTIFIQUE DES CHEFS-D'ŒUVRE

§ 117. — Le chef-d'œuvre étant le prototype d'une espèce et non pas un individu, ne peut pas être étudié en lui-même. Il est par définition inaccessible. Nous ne pouvons nous en approcher qu'avec notre mentalité, et, surtout, avec nos facultés affectives, volitives et mystiques qui influencent l'image que nous voulons en extraire. Et le coefficient personnel, qui joue son rôle dans l'astronomie, est beaucoup plus sensible dans la Technologie.

Nous devons donc, nous contenter d'une connaissance relative. Si nous ne pouvons avoir la prétention de connaître le chef-d'œuvre d'une manière absolue, nous pouvons, au moins, en extraire une image universelle et objective. C'est ce qu'on obtient en réduisant par la méthode le coefficient personnel au minimum.

§ 118. — Dans cette opération, aussi bien que dans un travail proprement scientifique, on doit avoir certaines qualités pour en être capable. Tout dépend de certains sens, tempérament, éducation et instruction.

La bizarrerie de la chose c'est que, en constatant un

état de fait — la variété des opinions littéraires et artistiques — on veut le transformer en un état de droit. On croit que cette variété n'est pas l'effet de l'ignorance et du manque de préparation, mais qu'elle est dictée par la nature des choses. La faute retombe sur Kant et en général sur la critique subjective qui aime étaler des opinions, non pas établir des vérités.

Il y en a aussi une autre cause plus profonde. C'est que la culture n'a pas atteint un tel degré de progrès dissociatif qu'elle puisse faire une distinction entre le plaisir représentatif et l'émotion esthétique. En constatant qu'ils ont un sentiment précis, les lecteurs d'un livre croient que ce sentiment serait l'émotion esthétique. C'est une erreur grave que beaucoup de critiques commettent. Ils demandent à un chef-d'œuvre artistique ou littéraire un plaisir distrayant et rien de plus. La beauté dans ce sentiment n'est pour rien, car c'est le plaisir en représentation qui la remplace. Mais toute répandue que soit cette manière de voir les choses, elle ne doit être à nos yeux que ce que sont les superstitions populaires qui, malgré leurs fidèles, ne peuvent jamais avoir la prétention de tenir place d'explication scientifique. L'universalité dans ce cas n'est pas une preuve de vérité, car l'opinion exprimée manque de stabilité. Elle peut toujours subir la rigueur du progrès qui, laissant intactes les vérités, redresse sans pitié tout ce qui est erreur. Nous visons à la vérité scientifique qui n'est qu'une seule.

§ 119. — Une œuvre peut procurer un grand plaisir

même à des hommes supérieurs, sans qu'elle ait aucune, ou presque aucune valeur esthétique. Il y a, par exemple, des romans qui font le tour du monde en quelques années et qui finissent par ne plus être cités même dans les histoires littéraires. Par contre, il peut arriver qu'un chef-d'œuvre ne procure, surtout à la première lecture, aucun plaisir même à des hommes sérieux. Des dizaines d'années et plus encore, il n'est connu que par de rares lecteurs. Nous avons comme exemple *Faust* qui n'est devenu populaire que par des représentations coûteuses et même impropres. C'est que le sentiment psychologique ne marche pas de pair avec l'émotion esthétique, et qu'en bon littérateur on doit savoir les différencier.

L'opinion populaire ne doit pas faire pour toujours loi. La condition du progrès dans la connaissance de la littérature et des arts, c'est de condamner courageusement cet état de fait qui conduit à une présomption fondée sur l'ignorance, sur la paresse ou sur l'incapacité, et de reconnaître l'état de droit qui fait de l'émotion esthétique une toute autre chose que le plaisir en représentation.

§ 120. — Ce qui surtout, dans cet état de fait, semble donner gain de cause à cette présomption, c'est qu'ordinairement on n'exerce pas son jugement critique sur des chefs-d'œuvre, mais sur des œuvres de virtuosité et de talent qui, ayant peu de valeur esthétique, peuvent avoir une grande valeur psychologique, sociale, religieuse, politique qu'on doit relever avec éloges.

Il en résulte un faux jugement et une mauvaise habitude. Le faux jugement c'est de confondre les jugements esthétiques avec les jugements psychologiques, sociaux, religieux, politiques ; la mauvaise habitude c'est de transposer cette variété d'opinions sur le domaine de la critique des chefs-d'œuvre, domaine où la critique peut arriver toutefois aisément à formuler des jugements unanimes.

§ 121. — Il y a encore à observer que la vraie critique demande des conditions que la critique ordinaire est loin de satisfaire. C'est la condition d'*assimiler* et non pas seulement de connaître superficiellement le chef-d'œuvre. Par l'assimilation les opinions s'approchent et s'identifient ; par la connaissance superficielle les opinions s'éloignent et se contredisent. Par l'assimilation on arrive aisément à avoir le sentiment de l'unité du tout, à sentir les relations organiques entre les différents éléments qui le composent, à être touché par les nuances ; par la connaissance superficielle on ne trouve que rarement et par occasion l'idée génératrice, on n'en voit pas le rôle unificateur, on ne remarque pas le scintillement des nuances et on ne sent pas l'organisme du chef-d'œuvre. Dans cette occurrence on peut avoir toutes les opinions que l'on veut. Mais les opinions ne sont pas des jugements, et du fait que quelques-uns en sont incapables, il ne s'ensuit pas l'impossibilité de les formuler.

§ 122. — Quoi qu'il en soit, la grande confusion des opinions dans le domaine de l'art et de la littérature pro-

vient de la multitude des œuvres de virtuosité et de talent qui étouffent les chefs-d'œuvre. De là, la première opération scientifique que nous devons effectuer est de sélectionner les chefs-d'œuvre en les tirant de l'amas des œuvres qui ont seulement la nature psychophysique, et de les ranger à côté des chefs-d'œuvre que le temps et le vrai esprit critique ont sélectionnés auparavant.

Cette opération ne peut pas être menée à bout sans avoir d'abord rempli certaines conditions, ce qui n'est pas si facile qu'on pourrait le croire. L'esprit esthétique est rare, et c'est lui, pourtant, qui doit présider à cette opération. Il est répandu en petites doses partout, ce qui aide le temps à faire l'opération de sélection que la critique subjective se déclare incapable d'accomplir, mais il ne se concentre que rarement dans une seule personne.

§ 123. — La première condition à satisfaire pour pouvoir faire la sélection des chefs-d'œuvre, c'est d'avoir *du goût*. C'est un des sens généraux comme, par exemple, celui de l'orientation, dont nous ne savons pas l'organe, mais qui n'existe pas moins.

Avoir du goût c'est avoir l'intelligence innée de la beauté, c'est-à-dire la faculté de connaître d'une manière directe et sans raisonner les êtres psychophysiques. Lorsqu'on sent immédiatement l'existence d'un tel organisme même s'il apparaît sous une forme rébarbative, et lorsqu'on a l'impression juste, que, sous une forme en apparence la plus parfaite, il n'y a pas d'organisme, d'unité et des nuances, on est doué de goût. C'est quelque chose qu'on

peut développer, mais qu'on ne peut pas acquérir. L'éducation artistique et littéraire du goût, est en réalité l'éducation de ceux qui l'ont.

§ 124. — Le goût esthétique est tout autre chose que le goût raffiné, et c'est pourquoi le goût raffiné obscurcit souvent le véritable goût. Il rétrécit les limites du goût esthétique, il le fausse. Les littérateurs qui réduisent leur goût par le raffinement, ont le goût esthétique étroit. Par exemple, le goût classique trop policé des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, qui pour cette raison ne pouvait pas goûter Shakespeare tel qu'il est dans ses chefs-d'œuvre.

Le goût étroit peut avoir encore d'autres causes de nature organique ou éducative. Le grand critique Maiorresco était incomparable quand il s'agissait de poésie lyrique ou épique, surtout de la nouvelle. Mais il aimait peu le drame et manquait de sens esthétique dans le domaine de la peinture. Voltaire admirait Shakespeare qu'il a fait connaître en France et surtout Corneille, mais ses *Commentaires* sur les tragédies de l'un et la caractérisation du théâtre de l'autre frisent plutôt un blâme. C'est par une cause organique, si ce n'est par la méthode, que Brunetière proclame comme le plus grand écrivain du siècle de Louis XIV, non pas un vrai créateur de vie esthétique, un Corneille, un Racine, un Molière, mais bien Bossuet qui, tout grand qu'il puisse être comme idéologue religieux et comme orateur, n'a produit que des œuvres qui sont dépendantes de sa personnalité : des œuvres littéraires, mais non des chefs-d'œuvre poétiques.

Le vrai esthéticien doit avoir le goût *intégral*. Il doit goûter toutes les beautés, c'est-à-dire tous les chefs-d'œuvre, de tout genre, de toutes les écoles, de tous les temps, de tous les peuples. Et l'idéal serait d'avoir du goût dans tous les arts.

§ 125. — Le goût intégral ne peut s'exercer et formuler des jugements esthétiques justes qu'après avoir satisfait à une seconde condition : *l'objectivité*.

Un critique passionné qui a du goût, peut être intéressant, mais non pas véridique. La passion altère le goût, et c'est pourquoi le vrai esthéticien doit se rapporter au chef-d'œuvre comme l'homme de science s'adresse aux phénomènes qu'il observe. L'esthéticien en jugeant les chefs-d'œuvre, ne doit avoir, comme dit Bacon, aucune *idole*. Son œil ne doit être obscurci par aucun préjugé, soit-il théorique ou pratique, social, politique ou religieux. Il doit être pour toutes les doctrines, pour toutes les religions et pour toutes les races, car il n'y a qu'une humanité, et le respect des conditions générales de son existence est la seule loi que l'esthéticien doit s'imposer. Loi impérative, attendu que les conditions de la beauté coïncident avec celles de l'humanité.

§ 126. — Nous devons donc dire combien est fausse l'opinion de la critique russe et scandinave, qui, dans les dernières dizaines d'années, a eu une grande influence en Europe. Cette opinion veut faire de la poésie et de l'art une « ancilla » de la politique, et c'est pourquoi elle demande aux grands poètes d'avoir, avant tout, un idéal

moral, ou mieux politique, pour lequel ils doivent lutter dans leurs créations. C'est faire des chefs-d'œuvre de l'art et de la littérature, des œuvres *dépendantes, physicopsychiques, utiles*, ce qui se produit avec les œuvres de virtuosité et de talent. C'est renoncer purement et simplement à l'art et à la poésie. Il est évident que le spectateur et le lecteur, s'ils ont une fausse éducation artistique et littéraire, recherchent dans les chefs-d'œuvre non pas l'émotion esthétique de la beauté, mais la satisfaction de ses besoins psychiques, moraux, sociaux, religieux ou politiques. Ils entrent au théâtre ou ils lisent un livre, animés par tous les préjugés et soumis à toutes leurs « idoles ». Le spectateur ou le lecteur peuvent avoir ce droit, mais l'esthéticien ne doit viser qu'à la vérité.

§ 127. — Une troisième condition que l'esthéticien doit satisfaire, c'est d'avoir *de l'expérience littéraire*, c'est d'avoir approfondi les plus caractéristiques chefs-d'œuvre, au moins de l'art et des genres littéraires qu'il se propose d'étudier et de juger. C'est le seul moyen d'arriver à posséder pratiquement dans sa sensibilité une unité de mesure, qui donne la capacité de sélectionner, d'une manière prompte et juste, les vrais chefs-d'œuvre parmi les productions nouvelles.

C'est ce qu'on nomme le respect de la tradition, que la sensibilité trop moderne et dévoyée, ne peut pas souffrir. Les critiques qui ont cette sensibilité ont l'habitude de considérer les chefs-d'œuvre classiques, qui constituent le trésor du beau, comme des œuvres banales, sans vie et,

surtout, sans cet intérêt qu'éveille la nouveauté de la mode. Et le public de les suivre.

Il y a plusieurs causes qui expliquent cet état malheureux des choses. La première est la manière dont on enseigne dans les écoles la littérature classique. Considérant que l'éducation littéraire doit être avant tout *intellectuelle*, l'autorité scolaire de partout croit avoir fait son devoir après avoir eu le soin de bourrer la mémoire des élèves de résumés d'œuvres, de dates, de titres, de biographies à un âge où même la lecture ne peut pas donner tous les fruits qu'on attend. Assimiler un chef-d'œuvre ne signifie ni remémorer, ni résumer, mais le reproduire dans l'âme avec toutes les nuances importantes qui le font vivre esthétiquement. Comment demander ce travail à des élèves qui n'ont pas passé à peu près l'âge de la puberté ? Et même si les élèves sont arrivés à l'âge où l'on peut s'enthousiasmer pour les chefs-d'œuvre classiques, comment les guider dans cette voie, lorsque la méthode historique domine dans l'enseignement et lorsqu'on trouble toujours la vie esthétique des chefs-d'œuvre, en la subordonnant à la vie historique de l'auteur ? Le résultat en est que nos bacheliers, qui devaient connaître d'après les programmes la littérature classique, soit-elle ancienne ou moderne, demeurent avec une idée fautive et incomplète qu'ils ne peuvent redresser que si d'eux-mêmes ils reviennent plus tard sur les chefs-d'œuvre et sur leurs auteurs méprisés. C'est dire que la méthode historique anéantit la poésie dans son germe.

A ce point de vue, l'enseignement des Hellènes était absolument supérieur. Les enfants n'apprenaient durant leur vie scolaire qu'une ou deux œuvres, et surtout l'*Illiade*. Ils apprenaient ces œuvres non seulement par cœur, mais avec l'âme, et ils les *assimilaient* avec tout leurs sentiments profonds et pleins de mouvement. C'est ainsi qu'ils formaient leur vie esthétique et, en même temps, les chefs-d'œuvre restaient comme leur nourriture morale inépuisable jusqu'à la vieillesse. Il y a loin de l'enseignement réel de ce peuple à l'érudition sèche des modernes.

Mais il y a encore une cause. C'est la lecture mondaine. Nous lisons beaucoup et superficiellement. Nous lisons la plupart du temps pour nous distraire et nous considérons cette distraction comme si c'était l'émotion esthétique qu'un livre doit nous procurer. Nous sommes si habitués à cette éducation littéraire, qu'on nous traiterait de pédants si nous mettions en principe que pour le développement du goût mieux vaut lire dix ou vingt fois un chef-d'œuvre que cent livres médiocres. Certainement avec cette éducation qui met l'accent sur *multa* et non sur *multum*, la peur de banalité et la soif de nouveauté s'expliquent très bien. Un esthéticien, au contraire, lui qui a la mission de présider à la formation du goût doit avoir l'expérience de tous les chefs-d'œuvre caractéristiques de la littérature universelle et surtout de la littérature classique.

§ 128. — Mais toutes ces conditions ne suffisent pas.

L'esthéticien doit posséder encore une faculté tempéramentale : *la mémoire secondaire intégrale*; une faculté rationnelle : *la possession des principes esthétiques*; et une faculté volitive : *l'assimilation des chefs-d'œuvre*.

L'esthéticien doit posséder non pas la mémoire des faits et des choses réelles, la mémoire historique ou primaire que nous avons tous, mais bien la mémoire des faits et des choses imaginés et passés par la conscience d'un autre, la mémoire esthétique ou secondaire. C'est la mémoire propre de l'esthéticien. Cette mémoire ne reste pas seulement dans la sphère de l'intellectualité. Elle retient non seulement le réseau d'idées du chef-d'œuvre, *mais surtout les sentiments et les élans qui animent ce réseau d'idées, avec le rythme, la musique, les nuances qui constituent la vie profondément esthétique*. Le littérateur qui ne sent pas, dans la remémoration d'un chef-d'œuvre, la palpitation des sentiments, le coloris des images, la résonance de l'harmonie, la combinaison des moments, les mouvements de la pensée des personnages imaginés, les chocs de leurs âmes; le littérateur qui ne voit pas dans sa conscience et auprès de ses propres états d'âme les âmes des chefs-d'œuvre, et qui en même temps ne peut pas connaître l'importance relative des différents sentiments, idées et élans, dont la combinaison forme la vie psychophysique d'un chef-d'œuvre, — un tel littérateur peut bien être un philosophe, un philologue, un historien, même un grand psychologue, mais en aucun cas un esthéticien. L'esthéticien n'a rien à faire

avec les résidus sans vie des réalités physiques, mais bien avec la vie des êtres psychophysiques qui sont les seules réalités esthétiques. Et ce n'est qu'en possédant une mémoire secondaire intégrale, que l'esthéticien sent et apprécie ces réalités.

§ 129. — Comme couronnement de ces facultés et plutôt comme instrument de transmission des jugements esthétiques, le vrai esthéticien doit être en *possession des principes esthétiques*. C'est en se servant d'eux, qu'il peut rationaliser les justes impressions produites par différents chefs-d'œuvre.

La critique ordinaire, surtout en littérature, croit pouvoir exercer sa mission en renonçant à ce balaste inutile que serait la pensée esthétique. Et, d'un certain point de vue, elle a raison. Le vrai fondement du jugement esthétique est le goût soutenu par l'objectivité, l'expérience littéraire et la mémoire secondaire intégrale. Celui qui ne le possède pas, n'a que faire des principes esthétiques. Celui-là ne trouve jamais la beauté où elle se trouve réellement et essaie de démontrer que la beauté ne serait pas une. A ce point de vue rien n'est plus sec et rébarbatif que les principes sans goût. Et dans cette occurrence, naturellement, *mieux vaut le goût sans principes que les principes sans goût*. Nous devons, en même temps, reconnaître qu'à conditions égales, les esthéticiens qui possèdent les principes sont bien supérieurs aux autres. Ce sont eux qui poursuivent avec conscience la vérité et l'établissent aussi pour les autres, ce sont eux qui

peuvent faire de la critique une science véritable.

§ 130. — Mais, à vrai dire, la condition sans laquelle il est impossible d'avoir une critique scientifique, c'est de ne pas juger une œuvre sans l'avoir d'abord complètement assimilée. L'esthéticien qui satisfait à toutes les autres conditions peut facilement reconnaître les œuvres sans valeur et même sélectionner les chefs-d'œuvre. Mais la lecture superficielle, le manque d'assiduité dans le travail d'assimilation conduiront la critique à commettre des erreurs lorsqu'il s'agira de montrer la vraie valeur des chefs-d'œuvre. Un effort de volonté dans cette direction est toujours nécessaire, et surtout lorsqu'il s'agit de connaître le vrai caractère d'un chef-d'œuvre. Le chef-d'œuvre n'est chose palpable qu'en ce qui concerne la forme extérieure. Son être véritable est le noyau psychique que le critique doit connaître dans son essence, dans ses organes, dans ses éléments et dans ses fonctions. Nous ne pouvons l'approcher qu'en le possédant complètement dans notre conscience. C'est avec l'attention intime de notre conscience que nous connaissons le chef-d'œuvre qui est devenu *un objet de conscience*. Alors seulement nous le pouvons observer, car sans observation, il n'y a pas de science.

Certainement la méthodologie, par ses moyens, nous met à même de diriger et d'intensifier cette observation, mais elle ne peut être fructueuse, que lorsque l'objet que nous voulons observer est devenu vraiment l'objet que nous devons observer.

§ 131. — Quelle différence entre cette manière de comprendre et l'habitude du dilettantisme actuel, qui considère la littérature et l'art comme objets d'amusement, comme ornements extérieurs de la vie ! Quelle différence entre la littérature et l'art qui ouvrent un nouveau monde à l'âme qui voudrait pénétrer ses mystères, et cette littérature et cet art de la méthode historique qui commence par fermer les portes du monde enchanté pour nous plonger dans une vie réelle qui manque de toute élévation !

C'est pourquoi, pour celle-ci l'art et la littérature consistent en simples impressions, en images sans consistance, en résumés d'idées sans contours, en noms propres et en dates sèches, tandis que la vie esthétique des chefs-d'œuvre reste continuellement ensevelie.

§ 132. — La sélection des chefs-d'œuvre, obtenue par le travail esthétique, n'est que l'étape préparatoire pour une étude scientifique de la littérature. Après avoir sélectionné les chefs-d'œuvre, sachant qu'ils ont un fond, une forme et une harmonie, qui doivent être étudiés objectivement, mais qui sont forcés de varier en ce qui concerne la compréhension d'homme à homme, nous devons arriver par la méthode à des images qui ne puissent plus varier dans ce qu'il y a d'essentiel dans une œuvre. Cela veut dire, qu'il *faut arriver à des individus-idées qui puissent servir de modèle à tous ceux qui prendront connaissance des chefs-d'œuvre étudiés.*

C'est ainsi que notre étude se développera dans trois directions. La première, que nous avons déjà énoncée,

c'est de prendre connaissance des individus-idées qui ont été fixés par d'autres littérateurs avant nous. *C'est la seule étude historique légitime* à laquelle on peut soumettre un chef-d'œuvre, attendu qu'elle s'effectue sans perdre de vue le fond, la forme et l'harmonie qui constituent un chef-d'œuvre.

§ 133. — La seconde direction a pour but la forme et l'harmonie physique. La forme et la partie physique de l'harmonie (car l'harmonie a encore une partie psychique qui varie tout comme le fond) sont par définition les seules parties invariables du chef-d'œuvre. C'est la seule étude littéraire que les philologues estiment comme scientifique. Elle a pour fondement l'idée que la forme, étant physique et tangible, peut être étudiée comme tout phénomène physique, et aussi l'idée que la forme, étant invariable, dans la reconstitution des vieux manuscrits, ce n'est qu'une leçon ou une variante qui soit la bonne. C'est une idée que les philologues ne formulent pas, mais qui est toujours supposée du moment qu'ils commencent un tel travail. Ces sortes d'études qui constituent la plus grande occupation des philologues et qui trouvent leur commencement dans la reconstitution de l'*Illiade* sous Pisistrate, ne pourraient pas avoir d'autre fondement que l'idée admise d'une manière tacite de l'invariabilité de la forme d'un chef-d'œuvre. Mais ayant un côté très positif et ne pouvant être menées à bonne fin qu'avec une foule de connaissances et beaucoup de sagacité, ces études ne donnent qu'une connaissance toute extérieure du chef-d'œuvre.

Ces savants arrivent à connaître un chef-d'œuvre dans tous ses détails formels, mais plus ils approfondissent la grammaire, la syntaxe, la métrique, l'histoire sociale, politique et intellectuelle, plus ils s'éloignent du noyau véritable du chef-d'œuvre. L'essence du chef-d'œuvre dans ce qu'il a de plus universellement humain leur échappe. Leur travail est pourtant très utile et, sans admettre que cette étude soit la seule science positive de la littérature, l'esthéticien doit en profiter et mettre à contribution tout ce qui lui donne une plus profonde connaissance de l'idée génératrice et de ses nuances.

§ 134. — La troisième direction dans l'étude de la littérature est celle qui s'occupe du fond de l'œuvre et de l'harmonie qui lui correspond. Le fond et les éléments de l'harmonie intérieure, tout variables qu'ils soient, sont les organes les plus importants du chef-d'œuvre. C'est le fond qui par l'harmonie correspondante détermine la forme et l'harmonie physique qui le soutiennent. C'est lui qui leur imprime les caractères extérieurs et c'est lui qui fait resplendir des nuances dans la forme. C'est lui qui doit être, avant tout, pénétré, observé, analysé, caractérisé, hiérarchisé pour être enfin classifié parmi les chefs-d'œuvre dont il fait partie.

§ 135. — Il y a deux difficultés dans l'étude scientifique des éléments d'un chef-d'œuvre. La première réside dans le fait que nous ne pouvons pas déterminer les éléments eux-mêmes, attendu qu'ils sont inaccessibles et insaisissables ; la seconde c'est de les déterminer d'une manière si

*objective*, que tous ceux qui s'en approcheraient les jugent de la même manière que nous-mêmes.

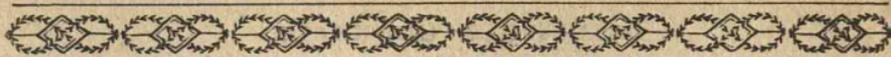
La première difficulté n'appartient pas à la Science de la Littérature seule. L'analogie avec les espèces naturelles peut nous servir d'appui. L'étude des espèces dans les Sciences naturelles s'accomplit d'après des individus différents les uns des autres, et l'homme de science établit pourtant des observations positives en se rapportant non pas aux différences, mais aux caractères communs. La vraie question à résoudre c'est de déterminer la méthode qui pourrait nous enseigner les caractères essentiels et accidentels d'un chef-d'œuvre. Si la méthode n'est pas contestée, les résultats ne le seront pas non plus. Cette question nous préoccupera dans la *Méthodologie littéraire*, et du moment que nous aurons la certitude en ce qui concerne la méthode — et nous pouvons l'avoir tout comme dans les Sciences naturelles — la détermination des éléments essentiels et accidentels du fond est facile.

On pourrait cependant nous objecter que les individus qui représentent l'espèce naturelle vivent dans l'espace et le temps et qu'on peut vérifier leurs caractères par tous, tandis que dans la Science de l'Art et de la Littérature les individus vivent dans notre conscience et nous ne pouvons les étudier qu'en nous rapportant à un seul individu, *au nôtre*. La conséquence en serait, que, tout exactes que soient nos observations, elles ne pourraient pas avoir la valeur objective des observations faites dans le domaine

des sciences naturelles : en se rapportant à leur propre individu-idée, tout critique pourrait contester celui d'un autre. C'est ce que mettent en évidence toutes les discussions dans le domaine de l'art et de la littérature. En admettant cet état des choses, ce serait donner raison à Kant et penser que la Technologie peut très bien être une *doctrine subjective*, mais pas du tout une *science positive*. A cette objection on peut répondre que, quoique dans notre étude littéraire ou artistique nous ne nous rapportions qu'à l'individu-idée qui vit dans notre conscience, et quoique le prototype soit en lui-même inaccessible, nous avons pour vérifier nos inductions le chef-d'œuvre *dans sa forme matérielle*. Par cela, nous avons une situation meilleure que dans les sciences naturelles où le prototype d'espèce n'a aucune existence positive.

Mais, à part cela, dans les sciences naturelles on n'étudie pas tous les individus, mais *seulement quelques-uns*. Si l'on se restreignait aux caractères essentiels, on ne pourrait étudier qu'un seul individu. Les lois simultanées, que nous pouvons en induire, sont appliquées à tous les individus qui se trouvent hors de notre expérience. (Il est vrai que ces lois simultanées qui caractérisent les sciences descriptives, n'ont pas la valeur des lois successives qu'établissent les sciences expérimentales. Mais c'est une question qui se rapporte à la valeur des sciences positives et qui dans l'occurrence ne nous intéresse pas.) Ce que nous voulons affirmer c'est que la Technologie est tout aussi positive que les Sciences naturelles.

§ 136. — En réalisant ces conditions, plus de difficultés à constituer la Technologie, et surtout la Science de la Littérature. Si nous pouvons établir une méthodologie qui respecte l'objet à étudier, et puisse s'adapter à lui d'une telle manière que l'objectivité des résultats soit assurée, nous aurons la garantie de trouver la vérité en ce qui concerne les chefs-d'œuvre artistiques et littéraires. Dans ce cas, tous ceux qui auront l'esprit scientifique et qui satisferont aux conditions exigées par la nature de l'objet, arriveront à *une seule opinion* en ce qui concerne la valeur et le caractère d'un chef-d'œuvre. Il arrivera alors dans la Science de la Littérature, ce qui arrive naturellement dans les Sciences naturelles.



## CHAPITRE VI

### LA CLASSIFICATION DES ARTS

§ 137. — Quoique les exemples auxquels nous nous sommes rapportés pour démontrer les principes de l'esthétique intégrale soient la plupart empruntés à la littérature, les conclusions auxquelles nous sommes arrivés regardent tous les arts. Tous les chefs-d'œuvre artistiques ou littéraires sont soumis aux mêmes principes. Tous sont des êtres psychophysiques, et tous, sous une forme ou une autre, renferment la beauté, c'est-à-dire la possibilité de l'émotion esthétique. Une théorie esthétique ne prouve pourtant sa solidité que dans la classification des arts, question qu'on n'a pas encore résolue.

Si la beauté est *une*, pourquoi se présente-t-elle sous tant de formes ? Et pourquoi seulement tel nombre d'arts, ni plus ni moins ? Pourquoi les arts ne choisissent parmi les matériaux physiques que les solides et les sons ? Et pourquoi y a-t-il des arts qui imitent la nature, et d'autres qui ne l'imitent pas ?

§ 138. — Commencant par la dernière question, nous devons établir que l'art n'est pas *l'imitation de la nature*

et qu'il n'est pas le *homo additus naturæ* non plus.

Du moment que le chef-d'œuvre est un être psychophysique, il ne peut plus être une *imitation*, mais bien une *existence*. L'art de la virtuosité et du talent tient, il est vrai, de l'imitation, mais ses produits sont dus à l'imagination combinatrice, à l'intelligence qui s'ajoute aux relations complexes de l'habitude actuelle ou ancestrale. Ces produits dépendants, physicopsychiques sont, si l'on veut, des créations de la volonté et de la personnalité humaines. Ils vivent de la vie exclusive de l'auteur, et la plupart périssent. Ceux qui se répandent parmi les peuples, comme tant de formes d'art populaire, sont comme les outils inventés et employés chez les différents peuples; ils répondent à des nécessités passagères et dans la culture humaine ne représentent qu'un degré de l'évolution intellectuelle. Avec le temps ils sont destinés à être remplacés par d'autres plus évolués. A la fin ils sont définitivement écartés par les chefs-d'œuvre *qui n'ont plus d'évolution*.

Cette constatation constitue une dernière et fondamentale différence entre les produits de la virtuosité et du talent et les réalisations de la génialité créatrice. Les chefs-d'œuvre, en effet, étant des prototypes d'espèces ne peuvent pas évoluer. La connaissance qui se rapporte à eux évolue, mais les chefs-d'œuvre restent éternellement ce qu'ils sont. L'histoire de l'art, dont on parle si fréquemment, n'est en réalité que l'histoire des formes secondaires, des formes physicopsychiques, des formes

ethnographiques, archéologiques, folkloriques, qui ne sont que des objets dépendants de la personnalité humaine.

Entre ces simulacres de l'art et l'art lui-même qui ne comprend que les chefs-d'œuvre, il y a une telle différence qu'une filiation entre eux est toujours artificielle.

§ 139. — L'art n'est pas non plus *l'homme ajouté à la nature*, quoique, dans cette formule, on puisse trouver des éléments qui ressemblent à ceux de l'esthétique intégrale. En effet, dans cette formule on trouve l'élément physique représenté par la nature, et l'élément psychique représenté par l'homme, mais ce qui lui manque c'est la caractéristique de la synthèse organique entre les deux éléments, synthèse qui fait que l'âme humaine devient nature et que la nature devient âme dans un être qui est tout autre chose que l'homme et que la nature. Le philosophe qui a formulé cette conception n'a vu qu'un côté de la vérité.

Emile Zola nous parle de l'art comme de la *nature vue à travers un tempérament*. Cette formule, tout comme la précédente, ne nous donne qu'une partie de la vérité. Nous trouvons dans cette formule l'élément physique — la nature et l'élément psychique — le tempérament, mais il y a un troisième élément extérieur : la vue ; la nature est donc transformée par la vision à travers un tempérament. C'est une formule qui peut justifier le roman naturaliste, mais qui ne peut pas nous donner la compréhension de tous les arts. Le roman naturaliste lui-même n'est pas roman s'il ne remplit pas d'autres conditions. La for-

mule de Zola est trop rationaliste et transforme l'art en quelque chose qu'on peut facilement confondre avec tous les objets produits par l'industrie de l'homme.

§ 140. — Revenant à la question qu'il y a des arts qui imitent les formes de la nature et des arts qui ne les imitent pas, nous faisons la remarque que, du moment que le chef-d'œuvre est une véritable espèce psychophysique, la question de l'imitation n'a plus d'importance. Tous les matériaux physiques qui facilitent la perfection de cette synthèse, qui seule donne la valeur symbolique, soit qu'ils respectent ou non les formes de la nature, sont tous propres à l'art.

§ 141. — Toutefois nous pouvons faire quelques observations qui nous orientent à ce point de vue, dans la sphère des arts.

Les matériaux physiques qui peuvent entrer dans la composition d'un chef-d'œuvre ont trois formes. C'est d'abord la *forme purement physique* : la pierre, le bois, le marbre, les métaux en eux-mêmes. En second lieu, la *forme biologique* : les différents matériaux physiques qui peuvent prendre la forme des hommes, des animaux, des plantes. C'est enfin la *forme sociale* : les mouvements expressifs des muscles, la parole et le son en tant qu'ils expriment des sentiments et des idées, soit individuellement, soit en groupements. Il est évident que plus les éléments psychiques sont nombreux, fins et variés dans un chef-d'œuvre, plus les éléments physiques destinés à les incorporer doivent avoir des qualités d'expression plus marquées. Et

ils ne peuvent avoir ces qualités s'ils ne ressemblent à ceux de la nature. L'architecture qui doit exprimer seulement le sentiment d'équilibre des masses, peut employer des matériaux purement physiques. La sculpture qui doit exprimer l'équilibre entre la masse des solides physiques et les mouvements de la vie, doit donner aux différents matériaux des formes biologiques et surtout des formes humaines. En passant à la peinture, le psychique s'accroît. Elle ne peut rendre le physique imprégné par le psychique qu'en imitant la nature de plus près que la sculpture, tout en la simplifiant dans sa masse solide. C'est pourquoi elle réduit les trois dimensions à deux et, en s'attachant de près aux formes humaines, elle en représente, seulement par la couleur et le dessin, les traits expressifs du visage et du corps.

Dans les arts successifs c'est l'âme qui sort de sa confusion ordinaire par le rythme physique des *sons*, par le sens précis et clairement intellectuel du rythme de la *parole*, par les mouvements expressifs du rythme des *muscles*.

Il y a d'une part la musique qui emploie des matériaux physiques qui ne ressemblent pas à la nature. La musique, ayant pour fond le côté mystique, sous forme indéfinie et inanalysable, de l'âme humaine, n'a pas besoin d'imiter la nature.

La poésie, d'une autre part, a, au contraire, un profond besoin des formes de la nature. Son fond est la vie psychique, mais elle ne peut le réaliser qu'en images. La

cause en est son matériel d'expression qui ne peut dépeindre la réalité que par des signes.

La mimique, enfin, a besoin de nous donner par ses formes d'expression même la *réalité vivante*. Son fond est constitué par les rythmes des mouvements vifs ou obscurs de l'âme. C'est pourquoi elle doit emprunter pour les incorporer, les mouvements mêmes de nos muscles expressifs.

Comme on voit, les arts qui paraissent imiter la nature n'ont pas le but de l'imiter, mais seulement de lui emprunter les formes qui leur conviennent et qui, accidentellement, peuvent ressembler aux formes naturelles des choses.

§ 142. — Le principe régulateur qui fait la sélection du matériel physique propre à l'incorporation du fond, et qui, par conséquent, différencie les arts, c'est l'élément psychique. C'est de l'unité mystique consciente, mais sans forme et inanalysable, que naît la tripartition consciente ayant des formes précises et analysables de l'intelligence, de la sensibilité et de la volonté. En étudiant la nature de ces trois sortes de phénomènes psychiques en relation avec la forme matérielle correspondante, nous trouvons la réponse à la question pourquoi il y a tant d'arts et quels sont ces arts.

§ 143. — L'intelligence est de la nature de l'espace physique, la sensibilité de celle du temps et la volonté de celle de la causalité. C'est pourquoi l'intelligence a la forme simultanée de l'espace, la sensibilité la forme successive du temps et la volonté la forme simultanée-successive de la causalité. L'intelligence est objective comme

l'espace, la sensibilité subjective comme le temps, la volonté subjective-objective comme la causalité. L'intelligence, tout comme l'espace, réduit tous les rapports des objets à une simultanéité objective. La sensibilité, tout comme le temps, déroule son existence dans des phénomènes successifs et subjectifs; tout ce qui vit simultanément dans notre conscience, comme le reflet de l'espace, ne peut être senti s'il ne se déroule successivement et subjectivement. La volonté unit l'intellect et la sensibilité avec le mouvement, le subjectif avec l'objectif, étant elle-même la cause simultanée et l'effet qui en résulte — le mouvement successif.

L'intelligence imposera donc, dans le noyau psychique de l'idée génératrice, certaines formes d'art qui auront les caractères de l'espace : spatialité, objectivité et simultanéité. Ce sont les arts statiques ou de l'espace : *l'Architecture, la Sculpture, la Peinture.*

La sensibilité, à son tour, imposera au même noyau, certaines formes d'art qui auront les caractères du temps et de ses congénères : durée dans le temps, subjectivisme, succession. Ce sont les arts dynamiques : la *Musique, la Poésie, la Mimique.*

La volonté, enfin, imposera ses formes au noyau de l'idée génératrice et nous aurons la série des arts qui ont les caractères de la causalité : ils sont motivés, subjectifs-objectifs, simultanés-successifs.

Ce sont les arts statico-dynamiques ou sociaux : la *Chorégraphie, le Théâtre et l'Opéra.*

§ 144. — Il en résulte que nous avons, non pas cinq ou six arts, mais bien neuf. Ce sont d'abord les arts de l'espace, de l'objectivité ou de la simultanéité. Ce sont les *arts intellectuels ou physiques*, chacun avec sa nuance, à savoir :

1° *L'Architecture*, art intellectuel qui a la nuance, comme nous le verrons, *volontaire ou pratique*.

2° *La Sculpture* qui a la nuance de la pure intellectualité, c'est donc un art *intellectuel* par excellence.

3° *La Peinture* qui a la nuance affective et, par cela, est un art *intellectuel-affectif*.

En second lieu nous avons les arts du temps, subjectifs et successifs. Ce sont les *arts affectifs ou psychiques* à savoir :

1° *La Musique*, art qui représente la nuance affective pure, c'est donc un art *affectif* par excellence.

2° *La Poésie*, art affectif mais à nuance intellectuelle, donc un art *affectif-intellectuel*.

3° *La Mimique*, art affectif, attendu qu'il donne expression à des états d'âme, mais volontaire, attendu qu'il s'exprime par les mouvements des muscles. C'est donc un art *affectif-volitif*.

En troisième lieu nous avons les arts de la causalité, subjectifs-objectifs, simultanés-successifs, les *arts sociaux* à savoir :

1° *La Danse*, art social, qui par les mouvements du corps donne expression à l'élan vital qui met l'homme en relation avec la société. C'est un art *volitif* par excellence.

2° *Le Théâtre*, art social ressemblant à la danse, mais qui a pour fond une œuvre poétique. C'est donc un art volontaire à nuance intellectuelle, un art *volitif-intellectuel*.

3° *L'Opéra*, art ressemblant lui aussi à la danse, mais ayant pour fond une œuvre poétique mise en relief par une partition musicale. C'est un art volitif à nuance affective, un art *volitif-affectif*.

§ 145. — L'Architecture — art physique par excellence, étendu dans l'espace, objectif, intellectuel, simultané —, est constituée par les chefs-d'œuvre qui ont pour fond l'intelligence esthétique du monde physique proprement dit, et qui se traduit par l'équilibre physique.

Le monde physique qui se déroule dans l'infini de l'espace est incommensurable. Mais tout énorme qu'il soit, il peut être fait nôtre, il peut être introduit dans notre conscience, et, étant senti dans son essence, il peut faire partie de notre âme qu'il enrichit de cette partie de la Nature.

C'est par le chef-d'œuvre architectonique que s'effectue cette chose surprenante. En effet on transforme le monde physique solide de telle manière, que nous pouvons le contempler tout d'un coup, et nous pouvons nous l'approprier. C'est l'équilibre, qui met l'unité entre les masses énormes et disparates pour assurer leur simultanéité, que constitue l'intelligence esthétique du chef-d'œuvre architectonique.

L'équilibre est l'élément intellectuel qui anime le

monde physique, et c'est l'intelligence de cet équilibre qui constitue la valeur symbolique de l'architecture. L'émotion esthétique, dans ce domaine, se produit toutes les fois que nous surprenons, avec une évidence précise, dans la contemplation des masses solides, l'équilibre qui les retient organiquement dans un seul être.

L'Architecture, tout intellectuelle qu'elle soit, a une nuance volitive. C'est que tout édifice architectonique doit avoir un but pratique. Mais ce but doit être subordonné à une idée génératrice supérieure, où l'élément principal soit l'équilibre. L'architecture, comme nous l'avons dit, est un *art intellectuel-volitif*.

§ 146. — *La Sculpture*, art physique biologique, mais objectif et simultané, tout comme l'Architecture — c'est la collection des chefs-d'œuvre qui ont pour fond l'intelligence esthétique du monde biologique qui se traduit par le sens de l'équilibre entre la solidité physique et la vie mobile.

Le monde biologique est si multiple et si varié, et les individus qui le représentent ont des mouvements si complexes, qu'à la première vue on croirait ne pas pouvoir les simplifier et les approprier. Par le chef-d'œuvre sculptural, pourtant, le monde biologique, réduit à l'homme et à ses mouvements essentiels, est si transfiguré, qu'en le contemplant nous le comprenons par l'équilibre dynamique que nous sentons dans toutes ses parties entre la solidité du corps physique et la vie mobile qui l'anime.

En sentant cet équilibre dans le matériel physique, ce

matériel devient vie et la vie prend corps. C'est la valeur symbolique du chef-d'œuvre sculptural. L'émotion esthétique qu'il nous donne, c'est *la sérénité* qui se dégage de cet équilibre qui, tout mobile qu'il soit, retient le tout dans une unité organique.

Le chef-d'œuvre sculptural n'a pas besoin des détails extérieurs que la vie sociale impose à l'homme. Il nous donne surtout le nu, et ne conserve le vêtement qu'en tant qu'il peut mettre en relief un nouvel effet de l'équilibre mobile qu'il cristallise. Il élimine tous les détails de la couleur, parce que la couleur, par elle-même, ne peut pas contribuer à faire ressortir l'équilibre. Il rend palpable cet équilibre par la position qu'il donne au corps humain, par la souplesse des membres, par la justesse du mouvement évocatif, qui tout complexe qu'il soit, trouve son unité dans l'esquisse d'une action simple.

Dépendante de l'architecture par son emploi et par son matériel, la sculpture accentue sa nuance intellectuelle par la simplification de l'apparence des formes et par la qualité de l'émotion. *C'est l'art intellectuel par excellence.*

§ 147. — *La Peinture* représente, tout comme l'architecture et la sculpture, le monde physique, mais le monde physique animé par les mouvements de la vie psychique. C'est le plus contemplatif des arts de l'espace, attendu que l'émotion esthétique qu'il nous donne ne provient pas de l'équilibre statique comme dans l'architecture, ni de l'équilibre dynamique comme dans la sculpture, mais de

l'équilibre mystique entre l'Ame et la Nature. La peinture est, donc, la collection des chefs-d'œuvre qui ont pour fond l'intelligence esthétique du monde psychique en tant que celui-ci peut filtrer à travers le monde physique, soit d'une manière directe par les traits de la figure de l'homme, soit d'une manière indirecte par le paysage.

C'est parce que, dans cet art, la vie psychique tend à passer au premier plan, sans devenir toutefois prépondérante, que l'élément matériel qu'il emploie est plus subtil et en même temps plus vif que celui de l'architecture et de la sculpture. C'est pourquoi il est réduit à la couleur et les trois dimensions sont réduites à deux.

Les chefs-d'œuvre de la peinture pénètrent dans notre âme au moyen de leur matérialité colorée, et y insinuent la vie psychique qui perce à travers cette matérialité.

S'il n'y a pas de vie psychique il n'y a pas de peinture. Plus on la fait exprimer des nuances psychiques variées, plus elle nous charme. *Elle doit réaliser toutes les nuances des formes expressives, et, par là, devenir dessin.* La théorie de Kant qui soutient la priorité du dessin et qui a conduit aux tableaux d'un Cornelius, est fautive parce que trop intellectuelle. C'est de la sculpture dans la peinture. C'est pourquoi aussi les tableaux qui imitent de trop près la réalité par le dessin indépendant de la couleur, ne sauraient être des chefs-d'œuvre : les détails physiques empêchent l'Ame de filtrer à travers la Nature.

C'est pourquoi encore les tableaux dont la couleur est trop crue, trop physique, ou dans lesquels la couleur

devient un problème par elle-même, ne peuvent avoir d'autre valeur que celle d'une nouvelle industrie. Ce n'est que la force de pénétration des états d'âme à travers les détails de la couleur devenue dessin, qui constitue la valeur symbolique de la peinture. Et c'est ce qui fait que les chefs-d'œuvre de la peinture donnent à cet art le caractère *d'art intellectuel-affectif*.

§ 148. — *La Musique*, art psychique par excellence, successif et subjectif — c'est la collection des chefs-d'œuvre qui ont pour fond l'intelligence esthétique du monde mystique traduit par la clarté du rythme physique du son.

Le monde mystique est un amas confus d'états affectifs, qui, quoique simultanés en eux-mêmes et quoique d'une complexité obscure et inextricable, peuvent être pourtant introduits dans notre propre conscience sous une forme parfaitement claire et définie, au moyen du chef-d'œuvre musical. Par celui-ci on transfigure le monde mystique de telle manière que nous pouvons en devenir maîtres. C'est le rythme des sons qui met l'unité entre ces états d'âme obscurs et profonds, en assurant leur succession vigoureuse, et, par là, aussi leur simultanéité.

Comme on le voit, dans les arts de succession et, en premier lieu, en musique nous avons un renversement de rapports. Ce n'est plus le physique qui laisse percer le psychique pour nous faire impression, c'est le psychique qui laisse percer le physique à travers sa confusion première.

Ce n'est plus la Nature qui va vers l'Âme, c'est l'Âme

qui va vers la Nature. Ce n'est plus la clarté du psychique (l'équilibre) qui donne la valeur symbolique au physique, c'est la clarté et la précision du matériel externe (le rythme des sons) qui donne la valeur symbolique aux états d'âme complexes et confus.

Le rythme des sons musicaux s'adresse directement aux profondeurs de l'âme qui le sollicitent à les définir et à les faire sortir de leur confusion habituelle. Il anime notre côté mystique et c'est l'intelligence de ce rythme animateur qui constitue sa valeur symbolique. L'émotion esthétique de la musique ne se produit que lorsque nous voyons notre âme rendue claire par le rythme des sons.

On voit bien que cet art, par son fond, est *éminemment affectif* et c'est par ce caractère qu'il possède une extraordinaire force d'émouvoir. Et nous voyons encore pourquoi, quoique fausse, l'opinion de Schopenhauer que la musique serait le plus parfait des arts, a pu être soutenue.

§ 149. — *La poésie*, art psychique à nuance intellectuelle, mais successif et subjectif tout comme la musique — c'est la collection des chefs-d'œuvre qui ont pour fond l'intelligence esthétique de l'homme entier, physique, psychique et mystique — en tant qu'il peut être traduit par le rythme psychique de la parole.

Le monde psychique, tout en ayant des états d'âme parfaitement analysables, se présente simultanément comme un amas presque tout aussi confus que les états d'âme mystiques. Pourtant, quoique simultanés et com-

plexes, ils peuvent être introduits dans notre conscience mieux que tous les autres, par le rythme psychique de la parole.

La parole, en effet, c'est le plus riche et le plus complexe des matériaux employés par les différents arts. Dans un chef-d'œuvre la parole est constituée par un élément purement physique — *le son*, par un élément psychique — *le sens*, et par un élément psycho-physique — *l'harmonie*, qui synthétise le son avec le sens, et constitue, comme nous le verrons dans l'Esthétique littéraire, l'élément le plus caractéristique du chef-d'œuvre littéraire. C'est dans cette harmonie que consiste l'effet onomato-poétique d'un poème, et c'est en lui que réside la valeur symbolique la plus caractéristique de la vraie poésie. La poésie est un *art affectif-intellectuel* et c'est pourquoi tous ceux qui veulent faire de la musique dans la poésie, sans respecter le contour défini du sens en employant des mots précis, font de la poésie manquée.

§ 150. — C'est par son matériel d'expression que la poésie peut être considérée comme supérieure aux autres arts, et même à la musique. La musique, par le son physique qui n'a pas de sens s'adresse directement à la partie la plus profonde, mais en même temps la plus obscure de notre âme. Elle s'adresse à la racine commune des faits de conscience, comme au nœud vital de l'âme et c'est pourquoi l'émotion musicale est le plus souvent *impure*. Le plaisir provoqué par l'harmonie physique des sons est très rarement vaincu par l'émotion esthé-

tique qui nous vient de la conscience que ces sons sont liés nécessairement entre eux, et, en même temps, liés avec les profondeurs de notre âme.

La supériorité de la poésie est évidente. Elle a pour matériel la parole qui, dans sa constitution même et tout en restant matérielle, est pénétrée clairement par le psychique. Son rythme est vivifié par le sens. Et c'est pourquoi la poésie, seule de tous les arts, peut exprimer non seulement, comme la musique, l'élément mystique conscient et inanalysable de notre âme, mais elle exprime surtout l'élément analysable constitué par l'intelligence, la sensibilité et la volonté.

La musique est l'art mystique de l'unité originelle de l'âme et de ses profondeurs ; la poésie tout en pouvant être mystique (car sans l'élément mystique il n'y a pas de chef-d'œuvre) est l'art de l'âme entière. C'est ainsi que la poésie est un art affectif tout comme la musique, mais en même temps un art intellectuel et intégral.

§ 151. — Le troisième art successif et subjectif doit exprimer le psychique par la vie biologique. C'est la *Mimique*. La mimique est la collection des chefs-d'œuvre qui expriment les états confus de l'âme — surtout ceux qui dépendent de la volonté — par le rythme biologique représenté au moyen des mouvements musculaires extérieurs. Ces mouvements, tout comme les sons, n'ont pas le sens précis de la parole, mais tout de même ils parlent par le rythme. C'est dans ce rythme, qui transforme le physico-psychique des mouvements que nous faisons tous,

en psychophysique, que réside la valeur symbolique de cet art.

§ 152. — Il y a, enfin, encore trois arts qui représentent la causalité ou la volonté. Tous ces arts ont pour matériel d'expression des groupements humains. Tous sont des *arts sociaux*, mais la *Danse* comme nous avons vu a la nuance volitive, le *Théâtre*, la nuance intellectuelle et l'*Opéra* la nuance affective. Tous en même temps se distinguent des autres arts par un élément complexe où l'équilibre des arts statiques s'unifie avec le rythme des arts dynamiques pour donner un nouvel élément de synthèse, le *tempo*.

§ 153. — Sous le nom de Danse ou de Chorégraphie nous n'entendons pas seulement la danse ordinaire, mais toutes les processions et les pompes sociales, où les groupements d'hommes font des mouvements en vue d'un effet. Dans cet effet peut entrer aussi une intention pratique, mais celle-ci doit se subordonner à une idée génératrice que l'on voit percer dans l'équilibre rythmé des groupements mis en mouvement. La Chorégraphie est la collection des chefs-d'œuvre qui ont pour fond l'intelligence de l'élan social et des mouvements humains qui donnent expression à cet élan. Tout variés et confus que soient ces mouvements, on peut les faire s'insinuer dans notre conscience et enrichir la conscience par leur présence. C'est par l'équilibre rythmé ou le *tempo* que les mouvements des groupements humains acquièrent l'unité et la valeur symbolique. Et c'est lorsque nous

surprenons, avec une évidence précise, dans la contemplation des groupements humains en mouvement, le *tempo* ou l'équilibre rythmé qui leur donne vie comme à un seul être, que l'émotion esthétique des manifestations choréographiques charme notre âme. En tant qu'elle ne dépend que des mouvements des groupes sociaux, la choréographie est un *art volitif* par excellence.

§ 154. — *Le Théâtre*, qui est un art distinct de la poésie dramatique, est la collection des chefs-d'œuvre poétiques qui, ayant pour fond le sort humain, sont mimés et joués dans un tempo expressif au moyen des acteurs animés par la présence des spectateurs.

Le sort humain a d'innombrables formes. Autant d'individus, autant de destinées. Mais le chef-d'œuvre théâtral transfigure la variété de la destinée humaine en simplifiant et en intensifiant les caractères, en déroulant une action claire et précise et en graduant ses moments, de telle manière, qu'elle peut s'insinuer dans notre conscience comme si c'était une seule destinée, notre propre destinée.

La valeur symbolique du théâtre réside dans cette signification générale de l'action dramatique, qualité qui fait que nous regardons les différents personnages, quelque mauvais ou bon qu'ils soient, comme s'ils étaient nous-mêmes. L'émotion esthétique de l'art théâtral consiste dans les sentiments de compassion épouvantée ou risible, mais sereins pourtant, produits par la *profonde motivation* des moments qui constituent l'action.

§ 155. — *L'Opéra*, et par ce mot nous comprenons surtout l'opéra wagnérien qui a fait école, c'est la collection des chefs-d'œuvre musicaux qui, ayant pour fond les profondeurs de l'âme qui commandent la vie humaine, sont mimés, joués et surtout chantés dans un tempo lent et sublime, par des chanteurs animés, tout comme au théâtre, par la présence des spectateurs. Les profondeurs mystiques de l'activité humaine sont quasi insondables. Par une action analogue à l'action théâtrale mais plus simple, par des personnages caractéristiques mais plus généraux, par la gradation lente mais expressive des moments, ces profondeurs sont rendues claires au moyen de la musique, de la poésie et de la chorégraphie en même temps et nous acquérons une émotion rare. C'est parce que l'opéra est l'art le plus mystique. Par la musique nous pénétrons le côté individuel du mysticisme qui vit en nous, par l'opéra nous pénétrons son côté social. L'opéra est le plus complexe de tous les arts par la profondeur, la variété et l'ampleur de ses moyens. Il emploie dans ses représentations tous les autres arts. Il emploie l'architecture, la sculpture et la peinture dans le décor, la poésie dans le poème, la mimique et la danse dans l'art dramatique et dans les mouvements des groupes et des personnages, et, avant tout, il emploie la musique dans le chant et l'orchestre. Et ce qui contribue à l'effet final c'est l'équilibre entre les formes des arts simultanés, le rythme profond et précis des arts successifs et la synthèse de tous ces éléments dans un *tempo* qui vivifie et

unifie l'ensemble grandiose des groupements humains qui forment le tout. C'est par ces moyens que le chef-d'œuvre de l'opéra met en relief sa valeur symbolique qui consiste dans l'émotion mystique sociale. C'est par là que l'opéra est un art éminemment populaire dans le sens qu'il peut émouvoir les masses et les faire sentir, avec une puissance extraordinaire, ce qu'il y a de profondément mystique en elles. Le ressort le plus puissant dans la synthèse de tous ses arts c'est le merveilleux. Le monde des contes, la mythologie chrétienne et biblique sont les éléments dont la musique avec ses résonances tire de grands effets. Par ces moyens on trouble les spectateurs si profondément que toute la légende de Wothan et de Brunehilde s'anime, que la nacelle de Lohengrin avec son cygne nous paraît réelle, et que le bâton verdissant de Tannhäuser n'a rien de fantastique. La répercussion mystique endort le sentiment de la réalité, et les profondeurs de l'âme humaine s'élèvent à la surface; l'homme s'oubliant soi-même d'une manière absolue, sent dans son âme la divinité même toute puissante.

L'opéra tout en ayant un poème à sa base, est un *art social affectif*, et c'est la musique qui lui donne ce caractère.

§ 156. — On pourrait être surpris que nous avons présenté le chef-d'œuvre musical s'insinuant dans notre âme comme quelque chose de clair, d'objectif et de simultané, quoique nous sachions qu'une œuvre musicale, tout comme une œuvre poétique et mimique, a la forme successive. L'explication en est simple.

Nous nous sommes habitués à confondre le chef-d'œuvre avec son exécution, *l'existence* du chef-d'œuvre avec le *mode* dont nous nous l'approprions. L'exécution d'une œuvre musicale, ou la lecture d'un poème est successive. Mais, ce n'est pas dans cette exécution ou dans cette lecture que réside l'existence du chef-d'œuvre. Le chef-d'œuvre n'existe pour nous qu'en tant que nous le sentons *comme un être simultané dans notre conscience*. Ce n'est que dans la conscience de cette simultanéité que réside la vraie beauté. Tout au plus, nous pourrions concéder que la succession pourrait nous donner l'impression de la beauté, mais seulement en tant que, sans s'en apercevoir, on reconstitue pendant l'exécution la simultanéité de l'œuvre. Si, à l'audition d'une œuvre musicale, nous percevions des sons sans nous rappeler les sons déjà exécutés, nous ne pourrions éprouver aucune émotion esthétique. Cela signifie que nous ne pouvons avoir l'émotion esthétique qu'à la condition que la simultanéité se reconstitue dans notre âme à mesure que les sons sont exécutés.

La même chose se passe dans le domaine de la poésie. A chaque moment, pendant la lecture, nous devons reconstituer le tout dont les sens des phrases successives font partie. La même chose dans la mimique.

§ 157. — Les chefs-d'œuvre des arts sociaux ont quelque chose d'infini. Par l'exécution surtout ils apparaissent sans contours précis. Ce caractère devient plus évident du moment que nous nous rendons compte du fait qu'une représentation théâtrale, lyrique ou choréographique n'est

pas constituée seulement par les acteurs (nous prenons ce terme dans sa plus large acception), mais aussi par les spectateurs. Dans l'effet total de l'émotion que ces chefs-d'œuvre doivent nous produire, les spectateurs sont influencés par les acteurs et les acteurs prennent une nouvelle force d'expression dans l'influence des spectateurs. L'émotion esthétique devient *dramatique* en s'augmentant par cette influence réciproque, et, dans cette unité complexe, elle embrasse les uns comme les autres. Cette émotion a un côté moral très prononcé. C'est l'émotion que nous pouvons caractériser par le mot de Platon *καλον κ' αγαθόν* émotion où la beauté et la bonté ne font qu'un. Pourtant, toute précieuse que soit cette émotion, ce n'est pas elle qui constitue l'émotion esthétique que nous devons éprouver. L'émotion où l'on a l'impression que l'âme humaine devient en même temps « belle » et « bonne » c'est seulement le moment de la *crise* par laquelle nous arrivons à la vraie émotion esthétique. Celle-ci est toujours constituée par la conscience de la nécessité des éléments qui sont réunis pour produire un effet certain. C'est la justesse des tons dans les tableaux, la justesse des accords dans la musique, la justesse des combinaisons dans le poème, qui nous donne le vrai charme. Et cette justesse n'est autre chose que la suprême harmonie du tout, la *vérité* absolue pour la sensibilité humaine.

§ 158. — *Les arts mineurs* ou les arts *industriels* — dont les procédés ont envahi l'art véritable — sont des industries utiles ou bien des industries de *raffinement*.

Les arts décoratifs, l'industrie littéraire, l'industrie des vases de luxe, des soies, des tapis, l'industrie de la mode dans l'habillement et le mobilier sont les produits du raffinement, non de l'art. En effet le raffinement n'est que du plaisir en représentation, du plaisir qui a la racine dans les sens, c'est l'affinement dans le monde psychophysique. Ce plaisir, nous l'avons vu, n'a rien à faire avec l'émotion esthétique qui est l'effet de la connaissance du monde psychophysique. Le raffinement est un affinement des sens, sans qu'on y ajoute quelque émotion ou quelque idée. L'émotion de l'art est l'émotion de l'enrichissement intérieur par l'appropriation d'un être, qui possède une âme avec son côté mystique et son côté conscient, dans une subordination unitaire et organique. Le raffinement caresse les sens, l'art élève l'âme; chercher le raffinement c'est se différencier des autres, tandis que l'art représente d'ordinaire la modestie sociale, l'enrichissement de l'âme et l'élévation du cœur; le raffinement ordinairement nous donne de la vanité, l'art nous donne toujours de la noblesse. Le raffinement est paresse, émoussement des sens, l'art est vivification, activité. Sur la voie du raffinement on est mené par la richesse, sur celle de l'art par Dieu lui-même.

FIN

# TABLE ANALYTIQUE

---

## PREMIÈRE PARTIE

### INTRODUCTION A LA SCIENCE DE LA LITTÉRATURE

#### CHAPITRE PREMIER

<b>La méthode historique est impuissante pour l'étude scientifique de la littérature. . . . .</b>	<b>7</b>
§ 1. La critique scientifique sous la forme de la méthode historique est toute puissante dans l'atmosphère intellectuelle. En réalité elle est impuissante quand il s'agit d'une vraie Science de la Littérature. Les principes d'après lesquels elle a été combattue dans la <i>Critique scientifique et Eminescu</i> . La littérature doit cesser d'être l' <i>ancilla historiae</i> . Où l'histoire littéraire a ses vrais mérites. . . . .	7
§ 2. La personnalité artistique n'a aucune relation avec la personnalité humaine. C'est la distance d'un monde à un autre. Ce que nous comprenons par personnalité artistique. Le rôle de la personnalité humaine. De la matière brute à la création psychophysique . . . . .	8
§ 3. Application à un fragment de <i>Booz endormi</i> . Conclusion	11
§ 4. Les quatre manières auxquelles a recours la méthode historique en étudiant les œuvres littéraires. . .	13

- § 5. Exposition et critique de la manière « synthétique ». Exemples tirés de la littérature universelle. Goethe et Heine dans l'opinion publique. Le véridique et le plastique sont contradictoires. . . . . 15
- § 6. Exposition et critique de la manière « par dérivation ». Application à *Napoléon II* et à *Expiation*. L'homme suit un but, le poète un autre . . . . . 17
- § 7. Les états d'âme réels et transfigurés. L'intensité des premiers empêche la production des autres. L'explication « par dérivation » fausse la réalité et l'art en même temps . . . . . 21
- § 8. Exposition et critique de la manière « par relations causales ». On peut connaître l'effet mais on n'en saisit jamais les vraies causes . . . . . 22
- § 9. Exemples : *A Villequier*. La cause du poème n'est pas la mort de la fille de Victor Hugo. Causes et occasions. Les causes sont d'origine mystique . . . . . 23
- § 10. Exposition et critique de la « méthode historique proprement dite ». Ses prétentions de déterminer les courants et les influences. L'importance de l'histoire. Ce qu'elle ne peut pas faire . . . . . 25
- § 11. La domination générale de l'histoire littéraire. Le courage de Luchaire, P. Audiat et René Doumic . . . . . 27
- § 12. Examen des prétentions de la méthode historique. Différence entre les chefs-d'œuvre et les autres œuvres littéraires. La méthode historique ne tient pas compte de cette différence. Les généralisations qu'elle établit sont fausses. . . . . 28
- § 13. V. Hugo pris comme exemple. L'écrivain, le poète et les chefs-d'œuvre . . . . . 29
- § 14. La prétention de la méthode historique d'établir les influences. Elle est nuisible lorsqu'elle met sur le même plan toutes les influences. Influence et chef-d'œuvre. Exemples de déformations littéraires. . . . . 31
- § 15. La méthode historique méprise sans raison l'Esthé-

- tique. Elle en a besoin. Influences et sources d'inspiration. Les emprunts littéraires du génie sont des emprunts à la Nature. . . . . 32
- § 16. Conclusion : Les chefs-d'œuvre ont une autre essence que les œuvres médiocres . . . . . 34
- § 17. Derniers exemples pour montrer comment la méthode historique mutile les chefs-d'œuvre . . . . . 34
- § 18. *Une lettre perdue* de Caragiale. Ce qu'en fait la méthode historique. Ce qu'elle est en réalité . . . . . 36
- § 19. La méthode historique est bonne lorsqu'on étudie les écrits sans valeur esthétique. La science littéraire conduite par l'historisme est sur une fausse voie. La science de la Littérature doit avoir pour base l'Esthétique. . . . . 41

## CHAPITRE II

- La littérature constituée comme science en dehors de la méthode historique. . . . . 13**
- § 20. Toutes les formes de la méthode historique témoignent de l'idée que la Littérature peut devenir une science. Taine est le représentant le plus caractéristique de la direction littéraire où brillent encore Villemain, Sainte-Beuve, Brandes. L'étude de son système s'impose. . . . . 43
- § 21. Pour arriver à la connaissance scientifique d'un objet il faut en savoir la nature. L'opinion de Taine. Sa première erreur. . . . . 44
- § 22. Les trois sortes de phénomènes. Les chefs-d'œuvre sont de nature psychophysique. L'opinion de Taine dans *l'Idéal dans l'art* . . . . . 45
- § 23. C'est l'Esthétique qui doit reconnaître les chefs-d'œuvre parmi la foule des productions littéraires.

	Le rôle de l'Esthétique intégrale. Taine a fait fausse route . . . . .	47
§ 24.	Taine induit en erreur par la méthode darwinienne. Il a appliqué aux chefs-d'œuvre la méthode induc- tive des sciences physiques. C'est sa seconde erreur.	49
§ 25.	La troisième erreur de Taine. Il considère le chef- d'œuvre simple individu tandis que celui-ci est un prototype d'espèce. Il a fait de la science littéraire caduque. . . . .	50
§ 26.	La voie à suivre. Nous devons séparer les chefs- d'œuvre des œuvres médiocres. Les mondes aux- quels appartiennent les uns et les autres. . . . .	51
§ 27.	Le chef-d'œuvre naît dans la conscience indépendam- ment de celle-ci. Après avoir pris corps physique il vit dans la conscience humaine. Les chefs-d'œuvre seuls sont les objets de la Science de la Littérature.	52
§ 28.	L'utilité de la Science de la Littérature, de l'Esthé- tique générale et de l'Esthétique littéraire. . . . .	53
§ 29.	Les chefs-d'œuvre sont des prototypes d'espèces. Pour les étudier on a besoin de la méthode descrip- tive. . . . .	53
§ 30.	Les difficultés de la deuxième étape de la recherche scientifique. Première condition : on doit avoir le chef-d'œuvre dans l'âme pour le bien étudier. . . . .	54
§ 31.	Seconde condition : il faut savoir observer et distin- guer les caractères essentiels des caractères acci- dentels . . . . .	55
§ 32.	Après avoir caractérisé il faut hiérarchiser les chefs- d'œuvre. Les principes d'après lesquels hiérar- chise Taine. La <i>Critique littéraire</i> aura pour objet de déterminer les vrais principes . . . . .	56
§ 33.	Après avoir procédé à la sélection et après avoir hiérarchisé on procède à la classification. . . . .	57
§ 34.	En faisant la classification des chefs-d'œuvre on aboutit à un prospectus de la littérature univer-	

selle en dehors du temps, de l'espace et de la causalité. . . . .	57
§ 35. La constitution d'une <i>Technologie</i> . . . . .	59

## DEUXIÈME PARTIE

## ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE

## CHAPITRE PREMIER

<b>Les deux directions en Esthétique. Les vieilles Esthétiques et la nouvelle . . . . .</b>	<b>63</b>
§ 36. Les deux directions en Esthétique : la direction platonicienne, déductive et métaphysique; la direction aristotélique, inductive et scientifique; l'Esthétique intégrale veut satisfaire aux deux directions à la fois. . . . .	63
§ 37. L'Esthétique intégrale pour établir ses fondements a vérifié les vieux principes de l'identité, de l'ordre et de l'unité dans leur application concrète. Elle a trouvé ainsi trois sortes de vérités : <i>intellectuelles, pragmatiques et affectives</i> . . . . .	64
§ 38. La supériorité des vérités affectives représentées par les chefs-d'œuvre sur les vérités intellectuelles et pragmatiques. Les chefs-d'œuvre constituent le règne de la beauté. Il n'y a qu'une seule beauté, <i>la beauté dans l'art</i> . . . . .	66
§ 39. Le rapport entre nos idées esthétiques et celles de Platon. Le beau d'après Platon. . . . .	67
§ 40. La théorie de Kant. Le beau est désintéressé. C'est une harmonie entre l'intelligence et l'imagination,	

	une finalité sans fin. Le jugement esthétique est <i>universel</i> , mais il est <i>subjectif</i> . . . . .	68
§ 41.	La théorie de Schopenhauer . . . . .	68
§ 42.	La théorie de Hegel. Le processus de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse. L'art symbolique, classique et romantique. . . . .	69
§ 43.	La beauté littéraire d'après Hegel n'est que la matérialisation de l'idée dans des images plastiques. Les sonorités de la parole n'auraient aucune importance. . . . .	70
§ 44.	Toutes ces conceptions esthétiques sont dépendantes d'un système philosophique. Elles nous charment par leur originalité et leur ingéniosité. . . . .	70
§ 45.	Les côtés intéressants des théories déductives. Ces théories ne résistent pas à la critique. Elles ont une grande beauté idéologique. . . . .	71
§ 46.	Les côtés exacts et séduisants de la théorie de Kant. La théorie du génie. Le beau ne doit pas être mis sur le même plan que l'agréable et l'utile. . . . .	72
§ 47.	Le beau n'est pas une relation comme l'agréable et l'utile. Le beau n'existe pas dans la nature. La théorie du génie est incomplète et manque de clarté. . . . .	74
§ 48.	Le beau n'est pas subjectif. Il est universel et objectif tout aussi que la vérité scientifique. L'argumentation de Kant est fautive . . . . .	75
§ 49.	Le beau d'après la théorie de Schopenhauer. Cette théorie est unilatérale. La contemplation. Sa nature . . . . .	77
§ 50.	La fortune des théories de Hegel. Leur fausseté. La tripartition hégélienne n'est pas métaphysique. Ses fondements psychologiques. Le fondement de la Méthodologie littéraire . . . . .	79
§ 51.	La théorie de la poésie d'après Hegel. Le rôle de la sonorité. . . . .	81

§ 52. Le beau de l'Esthétique intégrale embrasse dans une seule conception tous les éléments sérieux des théories de Platon, Kant, Schopenhauer et Hegel.	82
§ 53. Le beau d'après les théories inductives ou scientifiques. Les théories d'Aristote et de Fechner. . . . .	82
§ 54. Dans ces théories on confond le psychologique avec l'esthétique. Les sources de l'émotion esthétique.	84
§ 55. Le rôle joué dans la littérature par le désagréable. <i>L'Iliade</i> et <i>l'Enfer</i> . Exemples pris dans Shakespeare, Racine, Goethe. Exemples pris dans les autres domaines de l'Art. . . . .	85
§ 56. Les éléments agréables ne sont pas esthétiques. . . . .	86
§ 57. Le rôle de la théorie d'Aristote dans l'évolution de l'Art. Le rôle des associations d'idées d'après Fechner et d'après l'Esthétique intégrale . . . . .	87
§ 58. Le rôle des associations d'idées peut être expliqué autrement. . . . .	88
§ 59. L'Esthétique intégrale adopte les deux directions. Elle est déductive et inductive en même temps. . . . .	88

## CHAPITRE II

<b>Les fondements de l'Esthétique intégrale. . . . .</b>	<b>90</b>
§ 60. Les tribulations de la pensée philosophique en voulant expliquer le beau. Sa nature n'est ni métaphysique, ni empirique. Le beau appartient au monde psychologique . . . . .	90
§ 61. Le beau n'a qu'une seule existence : le chef-d'œuvre, création du génie. . . . .	92
§ 62. Il n'y a pas de « beau dans la nature ». On a confondu le beau avec l'agréable perceptionnel ou représentatif. La théorie du beau comme plaisir des sens supérieurs est fausse . . . . .	92

§ 63. Le beau dans l'art n'a rien de commun avec le beau dans la nature. Comparaison au point de vue objectif et subjectif. . . . .	94
§ 64. La confusion entre le beau véritable et le soi-disant beau dans la nature. La finesse du plaisir des sens supérieurs. La finesse encore plus grande du plaisir en représentation. . . . .	95
§ 65. Les exemples qui devraient expliquer le beau dans la nature sont abstraits et variables. . . . .	96
§ 66. On n'a pas pris dans sa juste valeur le beau dans l'art. Celui-ci se distingue du beau dans la nature par la valeur symbolique, esthétique et absolue . . . . .	96
§ 67. La différence entre l'émotion esthétique et l'agréable désintéressé des sens supérieurs. L'émotion esthétique. . . . .	97
§ 68. La profondeur et l'amplitude de l'émotion esthétique. L'agréable désintéressé ne pourrait pas les avoir . . . . .	98
§ 69. L'émotion esthétique et l'oubli de soi-même. . . . .	99
§ 70. La vraie émotion esthétique prend naissance après avoir introduit complètement le chef-d'œuvre dans notre conscience. . . . .	100
§ 71. Comparaison entre l'agréable désintéressé et l'émotion esthétique. . . . .	101
§ 72. Premier fondement de l'Esthétique intégrale : Le monde des chefs-d'œuvre est le monde du beau. L'élément essentiel dans le chef-d'œuvre est l'harmonie. . . . .	102
§ 73. Un autre fondement de l'Esthétique intégrale est l'unité, entendue d'une façon nouvelle. Qu'on ne la confonde pas avec le principe d'individuation . . . . .	103
§ 74. Ce qu'on entend par <i>unité organique</i> . Les trois stades de l'accord entre l'âme et la nature : 1 <sup>o</sup> le stade mystique; 2 <sup>o</sup> le stade psychique et 3 <sup>o</sup> le stade psychophysique . . . . .	104
§ 75. Le troisième fondement de l'Esthétique intégrale :	

	Le chef-d'œuvre a pour fond l'âme entière. . . . .	106
§ 76.	Le quatrième fondement : le chef-d'œuvre est le prototype d'une espèce. . . . .	107
§ 77.	Ces fondements peuvent être vérifiés par les méthodes inductive et déductive . . . . .	107
§ 78.	Vérification par la méthode inductive . . . . .	107
§ 79.	Vérification par la méthode déductive. . . . .	109
§ 80.	Vérification par la méthode déductive ( <i>suite</i> ). . . . .	110
§ 81.	L'Esthétique intégrale n'affirme rien sans le prouver. . . . .	111

## CHAPITRE III

	<b>La génialité créatrice . . . . .</b>	<b>112</b>
§ 82.	L'importance du problème de la génialité . . . . .	112
§ 83.	Différence entre génie et génialité. . . . .	112
§ 84.	La Technologie ne doit pas se laisser aveugler par le prestige d'un écrivain. Elle doit procéder à la sélection des chefs-d'œuvre. Les erreurs commises par la méthode historique. . . . .	113
§ 85.	La génialité créatrice est autre chose que l'imagination combinatrice. L'erreur de Séailles. Les inventions scientifiques et industrielles, les arts utiles, les produits de la mode, les œuvres de virtuosité dérivent de notre instinct de conservation physique. Ce sont des satisfactions pour les sens. Les chefs-d'œuvre, au contraire, ont leur raison d'être dans les profondeurs mystiques de notre âme. L'émotion esthétique produite par un chef-d'œuvre gagne de l'intensité avec le temps. Le plaisir produit par les œuvres médiocres passe vite. . . . .	115
§ 86.	La différence en est dans leur genèse. Le chef-d'œuvre est engendré par l'accord entre l'âme et la nature. Les œuvres médiocres sont engendrées par l'intelli-	

	gence et l'imagination combinatrices. Le chef-d'œuvre est une harmonie qui a un noyau inanalysable, les œuvres médiocres sont parfaitement analysables. Le chef-d'œuvre est nuancé à l'infini, les œuvres médiocres ont peu de nuances. . . . .	117
§ 87.	La génialité créatrice est instinctive, indépendante, absolue; l'imagination combinatrice est consciente, dépendante, relative. Le chef-d'œuvre est une âme concrète, réalisée; l'œuvre médiocre est seulement un signe. . . . .	119
§ 88.	L'imagination combinatrice ne peut rien créer sans la génialité créatrice. Entre ces deux forces de l'âme il y a une différence de qualité. La question de Caragiale . . . . .	120
§ 89.	L'idée génératrice, premier produit de la génialité créatrice. Sa nature. Sa définition . . . . .	122
§ 90.	La nature universelle et objective de l'idée génératrice. . . . .	123
§ 91.	Le génie et le bonheur. Eminescu et Vigny. Les artistes et les poètes confondent quelquefois le monde des chefs-d'œuvre avec le monde réel. . . . .	124
§ 92.	Les chefs-d'œuvre ne peuvent pas être des instruments de bonheur égoïste. Ils se cristallisent dans l'âme du créateur par dessus la volonté de celui-ci. . . . .	126
§ 93.	L'émotion esthétique de la création. . . . .	127
§ 94.	Les charmes de la génialité créatrice et de l'amour. Différences et ressemblances. . . . .	128
§ 95.	Analogie entre le plaisir en représentation et l'émotion du beau, d'un côté et l'amour physique et l'amour pur de l'autre côté . . . . .	129
§ 96.	Pourquoi l'idée génératrice est originale. L'importance de l'originalité . . . . .	130
§ 97.	L'originalité et la nouveauté. . . . .	131
§ 98.	Le signe distinctif de l'originalité est la valeur symbolique. Symbole, symbolisme et valeur symbolique. Les nuances . . . . .	132

- § 99. L'importance des nuances. Exemples tirés de Victor Hugo et Alfred de Vigny . . . . . 132
- § 100. La vie esthétique des chefs-d'œuvre . . . . . 134

## CHAPITRE IV

- Le chef-d'œuvre est le prototype d'une espèce. . . . . 136**
- § 101. A première vue le chef-d'œuvre paraît un individu. La forme du chef-d'œuvre est invariable. L'intérêt esthétique des fragments d'un chef-d'œuvre. . . . . 136
- § 102. Les chefs-d'œuvre sont engendrés par deux existences illimitées : l'âme et la nature. Leur fond est infini. . . . . 138
- § 103. Le chef-d'œuvre et l'espèce. Les caractères de l'espèce. Le chef-d'œuvre en dépit de l'apparence se présente avec les mêmes caractères. . . . . 138
- § 104. Le chef-d'œuvre est inaccessible et insaisissable : chaque lecteur s'en fait une idée. Toutes ces idées sont les individus, tandis que le chef-d'œuvre est le prototype auquel ils se rapportent . . . . . 139
- § 105. Différences entre les individus-idées et les individus naturels. La situation privilégiée des individus-idées. Les individus-idées nés indirectement ont une existence éphémère . . . . . 140
- § 106. Objection qu'on pourrait porter. . . . . 142
- § 107. Le chef-d'œuvre nous intéresse : 1<sup>o</sup> par les interprétations qu'on en a faites; 2<sup>o</sup> par l'interprétation que nous lui donnons. . . . . 143
- § 108. Différence entre la vie du créateur et la vie des chefs-d'œuvre. En quoi la méthode historique a été nuisible. . . . . 143
- § 109. Les conséquences de la méthode historique . . . . . 145
- § 110. Les fausses interprétations des œuvres de Wagner,

	Tolstoï, Ibsen. La prétendue incohérence d'Eminescou. Il y a autant d'âmes que de chefs-d'œuvre.	146
§ 111.	La variété de l'inspiration et l'amplitude de l'âme. L'âme roumaine et l'inspiration de Grégoire Alexandrescou et d'Eminescou. . . . .	147
§ 112.	L'importance de l'histoire des interprétations . . . . .	147
§ 113.	Le travail qu'on doit appliquer à un chef-d'œuvre et l'analyse et la caractérisation d'après ses éléments essentiels. . . . .	148
§ 114.	Comment on doit entendre l'analyse et la caractérisation. . . . .	148
§ 115.	La triple classification : d'après le fond, la forme et l'harmonie. . . . .	149
§ 116.	Les résultats auxquels on aboutit : 1° On surprend les nuances qui constituent la beauté d'un chef-d'œuvre et 2° on rend possible une littérature universelle en dehors des conditions du temps, de l'espace et de la causalité. . . . .	149

## CHAPITRE V

	<b>L'étude scientifique des chefs-d'œuvre . . . . .</b>	<b>151</b>
§ 117.	Nous ne pouvons pas connaître en lui-même le chef-d'œuvre, mais nous pouvons en extraire une image universelle et objective en réduisant, par la méthode, le coefficient personnel . . . . .	151
§ 118.	On doit satisfaire à plusieurs conditions. Pourquoi on n'a pas encore distingué le plaisir représentatif de l'émotion esthétique . . . . .	151
§ 119.	Le plaisir représentatif et l'émotion esthétique. Le chef-d'œuvre peut ne pas être populaire, des œuvres médiocres peuvent l'être. L'opinion populaire ne doit pas faire loi. . . . .	152

- § 120. L'intérêt esthétique est confondu avec l'intérêt psychologique, social, religieux, politique. Le faux jugement et la mauvaise habitude qui en résultent. 153
- § 121. La critique littéraire doit assimiler complètement le chef-d'œuvre qu'il étudie. Les opinions littéraires ne sont pas des jugements . . . . . 154
- § 122. La sélection des chefs-d'œuvre est le premier travail de la recherche littéraire. Les conditions à satisfaire . . . . . 154
- § 123. Le goût littéraire et artistique. Le goût ne s'acquiert pas, il se développe. . . . . 155
- § 124. Le goût esthétique et le goût raffiné. Le goût étroit : Exemples. Le goût esthétique doit être intégral. . 156
- § 125. Deuxième condition : l'objectivité. On ne doit pas avoir des idoles . . . . . 157
- § 126. La faute de ceux qui font de la critique l'*ancilla* de la politique. Le critique et le spectateur. . . . . 157
- § 127. Troisième condition : Expérience littéraire. Le respect de la tradition et le modernisme. Les fautes de l'enseignement et de l'école historique. La lecture mondaine. . . . . 158
- § 128. Quatrième condition : il faut avoir la mémoire secondaire intégrale. La différence entre celle-ci et la mémoire primaire ou intellectuelle . . . . . 160
- § 129. Cinquième condition : La possession des principes esthétiques. Mieux vaut le goût sans principes que les principes sans goût . . . . . 162
- § 130. Sixième condition : assimilation complète du chef-d'œuvre. . . . . 163
- § 131. La différence entre notre manière d'entendre la littérature et la manière habituelle . . . . . 164
- § 132. La sélection — étape préparatoire. Les trois directions de l'étude scientifique. La direction historique : L'histoire des interprétations des chefs-d'œuvre. . . . . 164

- § 133. La direction philologique : La fixation de la forme des chefs-d'œuvre . . . . . 165
- § 134. La direction littéraire : La description du chef-d'œuvre d'après ses caractéristiques essentielles. . . . . 166
- § 135. Les deux difficultés du travail scientifique : l'approche du chef-d'œuvre et l'objectivité. . . . . 166
- § 136. La Technologie est une science aussi positive que les Sciences naturelles. . . . . 169

## CHAPITRE VI

- La classification des arts. . . . . 170**
- § 137. Les principes esthétiques exposés s'appliquent à tous les arts. L'importance de la classification . . . . . 170
- § 138. L'art et l'imitation de la nature. Les œuvres médiocres imitent. Les chefs-d'œuvre n'imitent pas. Ils sont indépendants, ils n'évoluent pas . . . . . 170
- § 139. L'art n'est pas *l'homo additus naturae*. La formule de Zola. Elle est trop intellectuelle . . . . . 172
- § 140. Le chef-d'œuvre est une existence et par cela la question de l'imitation n'a plus d'importance . . . . . 173
- § 141. Les matériaux utilisés par un chef-d'œuvre. Les matériaux de forme physique, de forme biologique et de forme sociale. L'architecture, la sculpture et la peinture. Différences entre elles à ce point de vue. La musique et son élément mystique. La poésie et la mimique à ce point de vue . . . . . 173
- § 142. Le principe régulateur de la division des arts est l'élément psychique avec son unité mystique inanalysable et sa tripartition analysable. Le nombre des arts. . . . . 175
- § 143. Les qualités de l'intelligence. Elle impose trois arts simultanés, statiques et objectifs : l'Architecture,

	la Sculpture et la Peinture. La sensibilité par ses qualités impose trois arts successifs, dynamiques et subjectifs : la Musique, la Poésie et la Mimique. La volonté par ses qualités impose elle aussi trois arts : le Théâtre, l'Opéra et la Chorégraphie . . .	175
§ 144.	Les caractères des arts énoncés . . . . .	177
§ 145.	L'Architecture. . . . .	178
§ 146.	La Sculpture . . . . .	179
§ 147.	La Peinture. . . . .	180
§ 148.	La Musique. . . . .	182
§ 149.	La Poésie. . . . .	183
§ 150.	Pourquoi la Poésie est supérieure aux autres arts .	184
§ 151.	La Mimique. . . . .	185
§ 152.	Les trois arts de la volonté . . . . .	186
§ 153.	La Danse. . . . .	186
§ 154.	Le Théâtre. . . . .	187
§ 155.	L'Opéra . . . . .	188
§ 156.	L'émotion mondaine et l'émotion esthétique. L'émotion esthétique ne vient pas de la succession de l'exécution mais de la simultanéité qui se recompose dans notre âme . . . . .	189
§ 157.	L'émotion esthétique et l'émotion dramatique. La crise qui précède l'émotion esthétique. . . . .	190
§ 158.	Les arts mineurs. L'art et le raffinement . . . . .	191

## INDEX DES NOMS

---

- Alexandrescou (Grégoire), 32, 114, 147.  
Alecsandri (Basile), 32.  
Aristote, 63, 87, 110.  
Audiat (P.), 27.  
Augustin (Saint), 103.  
Bacon, 157.  
Bandello, 33.  
Beethoven, 137.  
Binet (A.), 121.  
Boileau, 114.  
Bossuet, 156.  
Brandes, 16, 43.  
Brunetière, 7, 70, 156.  
Caragiale, 37, 40, 121.  
Carpeaux, 86.  
Castro (Guillen de), 33.  
Cervantes, 16.  
Comte (Auguste), 44.  
Corneille, 136, 156.  
Cosbuc, 32.  
Curel (François de), 121.  
Cuvier, 50.  
Dante, 136.  
Darwin, 50.  
Doumic (René), 28.  
Eliade (Pompiliu), 114.  
Eminescou, 7, 9, 32, 86, 124, 125, 146, 147.  
Eschyle, 58.  
Fechner, 48, 82, 83, 87.  
François 1<sup>er</sup>, 16.  
George Sand, 16.  
Gœthe, 17, 46, 88, 124, 144.  
Hegel, 48, 63, 69, 70, 81, 82, 100.  
Heine, 17, 85.  
Hollinshed, 33.  
Homère, 141.  
Hugo, 11, 18, 21, 23, 24, 30, 34, 35, 36, 58, 87, 124, 133, 137.  
Ibsen, 146.  
James (William), 110.  
Kant, 63, 68, 72, 73, 74, 75, 77, 82, 100, 122, 123, 152, 168.  
La Fontaine, 114.  
Lamartine, 114.  
Lessing, 32.  
Linné, 50.  
Luchoire, 27.  
Maiorescou (Titu), 100.  
Michel Ange, 86, 137, 145.  
Molière, 33, 156.  
Mozart, 86.  
Musset, 15.  
Nordau, 146.  
Orasanou, 41.  
Pindare, 58.  
Platon, 48, 63, 67, 72, 82, 100, 191.  
Plaute, 33.  
Racine, 46, 85, 156.  
Rembrandt, 86.  
Rodin, 86.  
Rostand, 58.  
Sainte-Beuve, 7, 43.  
Sappho, 126.  
Schopenhauer, 63, 68, 69, 78, 82, 98, 113, 128, 183.  
Séailles, 115.  
Shakespeare, 16, 33, 85, 109, 126, 136, 156.  
Shelley, 126.  
Socrate, 121.  
Sophocle, 45.  
Taine, 7, 16, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 56.  
Tolstoï, 146.  
Vega (Lope de), 121.  
Vigny, 125, 134.  
Villemain, 43.  
Villon, 126.  
Vischer, 70.  
Voltaire, 156.  
Wagner, 146.  
Wilde (Oscar), 126.  
Wolff, 31, 144.  
Zola, 172.
-

**LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE J. GAMBER**

**7, rue Danton — PARIS-VI<sup>e</sup>**

Tél. : Littré 43-63

R. C. Seine 53.470

---

**BIBLIOTHÈQUE  
DE LITTÉRATURE UNIVERSELLE**

Publiée sous la direction de  
**L'INSTITUT DE LITTÉRATURE DE BUCAREST**

---

**PLAN DE L'OUVRAGE**

---

**LA SCIENCE DE LA LITTÉRATURE**

**VOLUME I**

**1<sup>re</sup> Partie : INTRODUCTION A LA SCIENCE  
DE LA LITTÉRATURE**

CHAPITRE I. La méthode historique est impuissante pour l'étude scientifique de la littérature. — CHAPITRE II. La littérature constituée comme science en dehors de la méthode historique.

**2<sup>e</sup> Partie : L'ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE**

CHAPITRE I. Les deux directions en esthétique. Les vieilles esthétiques et la nouvelle. — CHAPITRE II. Les fondements de l'esthétique intégrale. — CHAPITRE III. La génialité créatrice. — CHAPITRE IV. Le chef-d'œuvre est le prototype d'une espèce. — CHAPITRE V. L'étude scientifique des chefs-d'œuvre. — CHAPITRE VI. La classification des arts.

## VOLUME II

## L'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE

CHAPITRE I. L'esthétique et la littérature. — CHAPITRE II. Le chef-d'œuvre poétique. Classification préalable. — CHAPITRE III. Le fond du chef-d'œuvre littéraire. — CHAPITRE IV. Les éléments du fond adhérents à l'idée génératrice qui représente l'harmonie initiale du chef-d'œuvre poétique. — CHAPITRE V. Les éléments du fond adhérents à la forme qui représente l'harmonie finale du chef-d'œuvre poétique. — CHAPITRE VI. Les éléments du fond proprement dits. L'image poétique. — CHAPITRE VII. L'intuition et la perception. — CHAPITRE VIII. L'intuition poétique. Ses sources. — CHAPITRE IX. L'image brute; l'image neutre; l'image polarisée; l'image conceptionnelle. — CHAPITRE X. La forme du chef-d'œuvre poétique. La parole. L'importance de sa sonorité. — CHAPITRE XI. La langue. Le style. — CHAPITRE XII. L'harmonie. — CHAPITRE XIII. Classification générale de la poésie. — CHAPITRE XIV. Conclusion.

## VOLUME III

1<sup>re</sup> Partie : MÉTHODOLOGIE LITTÉRAIRE1<sup>re</sup> SECTION : *L'originalité élémentaire et subjective.*

CHAPITRE I. Des méthodes en général. De la méthode descriptive. — CHAPITRE II. De la méthode descriptive dans la littérature. Organes et éléments essentiels et accidentels. — CHAPITRE III. Comment doit être comprise dans un chef-d'œuvre la distinction des organes, des éléments et leurs caractères. La vue synthétique. — CHAPITRE IV. L'originalité. L'organisation du fond, de la forme et de l'harmonie. — CHA-

PITRE V. Originalité du fond. Les trois éléments du fond, l'idée génératrice, l'âme statique ou subjective, la force plastique ou l'âme dynamique ou objective. — CHAPITRE VI. L'originalité de l'idée génératrice. Originalité élémentaire, ses caractères *accidentels*, subjectifs et objectifs; et *essentiels* : synthétiques (subjectifs-objectifs) ou harmonisés.

## II<sup>e</sup> SECTION :

CHAPITRE I. Les caractères subjectifs de l'originalité élémentaire.

Le caractère *mystique, philosophique, religieux*. — CHA-

PITRE II. Les caractères objectifs de l'originalité élémentaire :

le caractère *individuel, national ou humain*. — CHAPITRE III.

Les caractères essentiels de l'originalité élémentaire : les

caractères synthésisés ou harmonisés. Points de vue pour

caractériser leur aspect : l'*intensité*, la *qualité* et la *tonalité*. —

CHAPITRE IV. — L'originalité élémentaire au point de vue de

l'*intensité* : le *sublime*; le *gracieux*; la *beauté* proprement

dite. — CHAPITRE V. Le sublime. — CHAPITRE VI. Le gra-

cieux — CHAPITRE VII. La beauté proprement dite. —

CHAPITRE VIII. L'originalité élémentaire au point de vue de

la *qualité* : le *pathétique*, le *naïf*, l'*humoristique*. — CHA-

PITRE IX. Le pathétique. — CHAPITRE X. Le naïf. — CHA-

PITRE XI. L'humoristique. — CHAPITRE XII. L'originalité

élémentaire au point de vue de la *tonalité* : l'*optimisme*, le *pes-*

*simisme*, l'*olympianisme*. — L'optimisme. — CHAPITRE XIII.

Le pessimisme. — CHAPITRE XIV. L'olympianisme. — CHA-

PITRE XV. Conclusion sur l'originalité élémentaire.

## III<sup>e</sup> SECTION :

CHAPITRE I. L'originalité de l'âme statique du poète : l'origina-

lité subjective. La beauté de l'âme opposée à la beauté de la

chose. Caractères subjectifs et objectifs accidentels. Carac-

tères synthétiques essentiels. — CHAPITRE II. Les caractères

accidentels subjectifs de l'originalité subjective. Ce sont les caractéristiques qui découlent de l'*attitude sévère*; l'*attitude spirituelle*; l'*attitude de l'humour*. — CHAPITRE III. Les caractères accidentels objectifs de l'originalité subjective. Mentalité du poète : la *mentalité colorée*; la *mentalité sonore*; la *mentalité motrice*. — CHAPITRE IV. Les caractères essentiels synthétiques ou harmonisés de l'originalité subjective au point de vue de l'intensité : le *rhétorisme*; le *primitivisme*; l'*équilibre*. — CHAPITRE V. Le rhétorisme. Les différentes acceptions positives et négatives. — CHAPITRE VI. Le primitivisme. — CHAPITRE VII. L'équilibré. — CHAPITRE VIII. — L'originalité subjective au point de vue de la qualité. L'*imaginatif*, le *représentatif*, l'*abstrait*. L'imaginatif. — CHAPITRE IX. Le représentatif. — CHAPITRE X. L'abstrait. — CHAPITRE XI. L'originalité subjective au point de vue de la tonalité. Le *déprimant*, l'*exultant*, le *serein*. L'EXULTANT. L'exultant et l'optimisme. Différence. — CHAPITRE XII. LE DÉPRIMANT. Le déprimant et le pessimisme. Différence. — CHAPITRE XIII. LE SEREIN. Le serein et l'olympianisme. Différence. — CHAPITRE XIV : Conclusion.

## VOLUME IV

### 2<sup>e</sup> Partie : MÉTHODOLOGIE LITTÉRAIRE

#### IV<sup>e</sup> SECTION : *L'originalité plastique*.

CHAPITRE I. L'originalité de l'âme dynamique ou objective : l'originalité plastique. La beauté de la chose, harmonisée avec la beauté de l'idée et la beauté de l'âme. Caractères accidentels (subjectifs et objectifs); essentiels (synthétiques ou harmonisés). — CHAPITRE II. Les caractères subjectifs de l'originalité plastique. Le sens que nous donnons aux images : *sens simple*, *sens métaphorique*, *sens symbolique* ou *allégorique*. — CHAPITRE III. Les caractères objectifs de l'origi-

nalité plastique : l'élément *historique*, l'élément *actuel* et l'élément *conventionnel*. — CHAPITRE IV. Les caractères synthétiques de l'originalité plastique au point de vue de l'intensité, l'*ingéniosité*, le *naturel*, l'*artistique*. L'ingéniosité. — CHAPITRE V. Le naturel : le naturel et le primitivisme. Différence. — CHAPITRE VI. L'ingéniosité. — CHAPITRE VII. L'artistique. — CHAPITRE VIII. L'originalité plastique au point de vue de la qualité. Le *fantastique*, le *géométrique* ou l'*incisif*, le *réaliste*. Le fantastique. — CHAPITRE IX. L'incisif. — CHAPITRE X. Le réaliste. — CHAPITRE XI. L'originalité plastique au point de vue de la tonalité : l'*explosif*, le *contemplatif*, l'*inhibitif*. L'explosif. — CHAPITRE XII. L'inhibitif. — CHAPITRE XIII. Le contemplatif. — CHAPITRE XIV. Tableau général des caractéristiques. — CHAPITRE XV. L'originalité mystique qui réduit à l'unité les trois sortes d'originalité. La réduction à l'unité. Les relations transversales entre les différentes caractéristiques. Corrélation du sublime avec le rhétorisme et l'ingéniosité, de la beauté avec l'équilibre et l'artistique, de la grâce avec le primitivisme et le naturel. — CHAPITRE XVI. La corrélation entre l'humoristique, l'imaginatif et le fantastique, entre le pathétique, le représentatif et le réaliste, et entre le naïf, l'abstrait et le géométrique. — CHAPITRE XVII. La corrélation entre l'optimisme, l'exultant et l'explosif, entre le pessimisme, le déprimant et l'inhibitif; entre l'olympianisme, la sérénité et le contemplatif. — CHAPITRE XVIII. Les autres corrélations longitudinales entre ces différentes caractéristiques. Le sublime, l'humoristique, l'optimisme. La beauté, le naïf et l'olympianisme. Le gracieux, le pathétique, le pessimisme. — CHAPITRE XIX. Le rhétorique, l'imaginatif, l'exultant. Le primitif, le représentatif, le déprimant. L'équilibré, l'abstrait et le serein. — CHAPITRE XX. L'ingéniosité, le fantastique et l'explosif. Le naturel, le réaliste, l'inhibitif. L'artistique, l'incisif et le contemplatif. — CHAPITRE XXI. Les déterminations des *types* : le *type roman-*

*tique*, le type *classique* et le type *réaliste*. — CHAPITRE XXII. La théorie des *types*, des *genres* et des *physionomies littéraires*.

## VOLUME V

### 3<sup>e</sup> Partie : MÉTHODOLOGIE LITTÉRAIRE

#### 1<sup>re</sup> SECTION : *La Forme*.

CHAPITRE I. Les différents éléments de la forme. *Rythme, style et forme littéraire*. — CHAPITRE II. Le rythme : *rythme mécanique, rythme relatif (de talent) rythme absolu (de génie)*. — CHAPITRE III. Le rythme mécanique, son importance négative et positive. — CHAPITRE IV. Les éléments du rythme. — CHAPITRE V. Les lois du rythme. — CHAPITRE VI. *Rythme ancien, rythme moderne, rythme ancien adapté*. — CHAPITRE VII. Le rythme de talent et le rythme de génie, leurs relations avec le rythme mécanique. — CHAPITRE VIII. Les caractères de la forme d'après le rythme. — CHAPITRE IX. Le style. Sa relation avec la langue. Formes de style *linguistiques, stylistiques et figurées*. — CHAPITRE X. La langue comme style. Moyen de caractériser la langue d'un chef-d'œuvre. — CHAPITRE XI. Les formes stylistiques. Différentes sortes de formes stylistiques d'après la qualité, l'intensité et la tonalité de l'originalité de base. — CHAPITRE XII. Les formes stylistiques d'après l'intensité : *l'élégance, la manière, le style abrupt*. — CHAPITRE XIII. Les formes stylistiques d'après la qualité : le style *suggestif, concis, adéquat*. — CHAPITRE XIV. Les formes stylistiques d'après la tonalité : le style *froid, tempéré, chaud*. — CHAPITRE XV. Les figures stylistiques. Leurs relations avec les formes stylistiques. Le principe de leur classification. — CHAPITRE XVI. Les

figures stylistiques, *simples, métaphoriques, rationnelles*. — CHAPITRE XVII. Les formes littéraires : *générales, spéciales et consolidés*. — Les formes littéraires *générales* : le *cadre, l'évolution, la motivation*. — CHAPITRE XVIII. Les formes littéraires *spéciales* : *Narration. Description. Dialogue*. — CHAPITRE XIX. Les formes littéraires consolidés. — CHAPITRE XX. — Conclusion.

## 2<sup>e</sup> SECTION : *L'harmonie.*

CHAPITRE I. Les différentes formes de l'harmonie. — CHAPITRE II. L'harmonie comme liaison entre l'originalité élémentaire et le rythme. *L'élan*. — CHAPITRE III. La caractérisation de l'élan d'après la qualité (*large, normal, étroit*) l'intensité (*maîtrisé, vigoureux, mou*) et la tonalité (*tourmenté, calme, vibrant*). — CHAPITRE IV. L'harmonie comme liaison entre l'originalité subjective et le style : la *musicalité*. — CHAPITRE V. La caractérisation de la musicalité d'après la qualité (*colorée, uniforme, sonore*) l'intensité (*âpre, grave, suave*) la tonalité (*majeure, médiane, mineure*). — CHAPITRE VI. L'harmonie comme liaison entre l'originalité plastique et les formes littéraires : la *composition*. — CHAPITRE VII. La caractérisation de la composition d'après la qualité (*visible, complexe, discrète*) l'intensité (*difuse, symétrique, lapidaire*) et la tonalité (*tronquée, ordonnée, libre*). — CHAPITRE VIII. Le rôle de l'harmonie de fond et de l'harmonie de forme. — CHAPITRE IX. Conclusion.

## VOLUME VI

### LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

CHAPITRE I. Fondement de la critique. Littérature et critique. — CHAPITRE II. Critique littéraire. Différents types de la cri-

tique littéraire : critique *impressionniste, historique, esthétique*. — CHAPITRE III. Critique littéraire impressionniste. Fondements contradictoires. L'élément passionnel littéraire dans la critique. — CHAPITRE IV. Critique historique : les différentes formes de la critique historique. La fausseté de son fondement. — CHAPITRE V. Critique rationnelle. Les différentes formes de la critique rationnelle. Objections et arguments. La critique esthétique seule a un fondement scientifique. — CHAPITRE VI. L'évolution de la critique : *Horace, Boileau*. Chapitre VII. *Lessing*. — Chapitre VIII. *Sainte-Beuve*. — Chapitre IX. *Taine, Brandes*. — Chapitre X. *Brunetière, Nordau, Lemaitre, Faguet*. — CHAPITRE XI. La mission de la critique. Caractériser et hiérarchiser. — CHAPITRE XII. La critique des œuvres de virtuosité, de talent et de génie. — CHAPITRE XIII. *Chef-d'œuvre. Œuvre à génialité partielle, œuvre à génialité incomplète*. Caractérisation impliquant l'hierarchie. — CHAPITRE XIV. Application comparative aux grandes œuvres de la littérature.

## VOLUME VII

### CLASSIFICATION LITTÉRAIRE

#### 1<sup>re</sup> Partie : CLASSIFICATIONS

#### D'APRÈS LA PHYSIONOMIE ET LE GENRE

CHAPITRE I. Classification, le but final de la Science de la Littérature. Trois sortes de classification : classification d'après le fond. Les *genres littéraires*; d'après la forme. Les *physionomies littéraires* d'après la synthèse entre le fond et la forme. Les *types littéraires*. — CHAPITRE II. Classification d'après la forme : *prose, vers, prose rythmée*. — CHAPITRE III. L'importance relative et absolue de cette classification. — CHAPI-

TRE IV. Classification d'après le fond : le genre littéraire. *Idéologie, littérature, poésie*. — CHAPITRE V. L'idéologie *mystique, philosophique, religieuse*. — CHAPITRE VI. La littérature : la *prose*, la *prose poétique*, la *prose oratoire*. — CHAPITRE VII. La *prose*. *Prose historique, descriptive, analytique*. — CHAPITRE VIII. La *prose poétique*. — CHAPITRE IX. La *prose oratoire*. — CHAPITRE X. La *poésie* : genre *lyrique, épique, dramatique*. — CHAPITRE XI. L'inexistence du genre *didactique* et *pastoral*. — CHAPITRE XII. Genre *lyrique* et ses divisions : *ode, contemplation, satire*. — CHAPITRE XIII. L'*ode* avec ses formes : *ode proprement dite, élégie, chanson*. — CHAPITRE XIV. La *contemplation* avec ses formes *descriptives* (le *pastel*), *narratives* (l'*idylle*, la *ballade*, le *poème*) et *analytique* (l'*épître*, la *méditation*, le *poème idéologique*). — CHAPITRE XV. La *satire* avec ses formes : la *satire aimable, véhémence* et *ironique*. — CHAPITRE XVI. Le genre *épique* et ses divisions : le *conte*, le *poème épique*, le *roman*. — CHAPITRE XVII. Le *conte* et ses formes (*conte, fable, anecdote*). — CHAPITRE XVIII. Le *poème épique* et ses formes (*ballade, poème héroïque, épopée*). — CHAPITRE XIX. Le *roman* et ses formes (*esquisse, nouvelle, le roman proprement dit*). — CHAPITRE XX. Le genre *dramatique* et ses formes : *comédie, drame, tragédie*. — CHAPITRE XXI. La *tragédie* et ses formes. — CHAPITRE XXII. La *comédie* et ses formes. — CHAPITRE XXIII. Le *drame* et ses formes.

## 2<sup>e</sup> Partie : LA CLASSIFICATION D'APRÈS LES TYPES

CHAPITRE I. Le type *classique*, le type *romantique* et le type *réaliste*. Caractérisation et hiérarchie. — CHAPITRE II. Le type *simple* et le type *complexe*. Le type *subordonné* : caractérisation et hiérarchie. — CHAPITRE III. Le type *classique* d'après l'originalité élémentaire. — CHAPITRE IV. Le type *classique* d'après l'originalité subjective. — CHAPITRE V. Le type clas-

sique d'après l'originalité plastique. — CHAPITRE VI. Types *classiques simples*, leur valeur. — CHAPITRE VII. Le type romantique d'après l'originalité élémentaire. — CHAPITRE VIII. Le type romantique d'après l'originalité subjective. — CHAPITRE IX. Le type romantique d'après l'originalité plastique. — CHAPITRE X. Types *romantiques simples* : leur valeur. — CHAPITRE XI. Types réalistes d'après l'originalité élémentaire. — CHAPITRE XII. Types réalistes d'après l'originalité subjective. — CHAPITRE XIII. Types réalistes d'après l'originalité plastique. — CHAPITRE XIV. Types *réalistes simples* : leur valeur. — CHAPITRE XV. Conclusion. — CHAPITRES XVI-XXV. Application à la littérature universelle.

A partir du huitième volume, la série théorique comprendra des études de spécialité relatives à la théorie littéraire. Parallèlement avec les volumes de la série théorique paraîtront les numéros de la série appliquée, chaque numéro comprenant :

- 1<sup>o</sup> Le texte original (toujours), et traduit (quand il sera nécessaire);
- 2<sup>o</sup> L'histoire des commentaires qui ont été faits par la critique sur le chef-d'œuvre;
- 3<sup>o</sup> L'étude méthodologique et critique du chef-d'œuvre;
- 4<sup>o</sup> Sa classification.

Institutul Pedagogic de 3 ani Buc.  
BIBLIOTECA

VERIFICAT  
2017

BIBLIOTECA  
George Emil Costin

---

MAYENNE, IMPRIMERIE FLOCH. — 7-12 1927

---

# LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE J. GAMBER

7, rue Danton. — PARIS

- G. ASCOLI, *Maître de Conférences à l'Université de Lille.* — **La Grande-Bretagne devant l'Opinion française depuis la Guerre de Cent Ans jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.** Un volume in-8 carré de 360 pages, orné de 4 portraits en héliogravure . . . . . 50 fr.
- ALEXANDRE BELIS *Docteur ès-lettres.* — **La Critique française à la fin du Dix-Neuvième Siècle.** Ferdinand Brunetière, Emile Faguet, Jules Lemaitre, Anatole France. Un volume in-8 carré de 280 pages . . . . . 25 fr.
- CONSTANTIN BILA, *Docteur ès-lettres.* — **La Croyance à la Magie au Dix-Huitième Siècle en France, dans les Contes, Romans et Traités.** Un volume in-8 carré de 160 pages. . . . . 14 fr.
- FLORIS DELATTRE, *Professeur à l'Université de Lille.* — **Dickens et la France. Etude d'une interaction littéraire anglo-française.** Un volume in-8 carré de 224 pages. . . . . 25 fr.
- EDMOND EGGLI, *Professeur à l'Université de Liverpool.* — **Schiller et le Romantisme français.** Deux volumes in-8 raisin, ensemble 1.324 pages, brochés. . . . . 150 fr.
- **L'« Erotique comparée » de Charles de Villers (1806).** Un volume in-8 raisin de 220 pages, broché . . . . . 35 fr.
- HUGUES LAPAIRE. — **Les Légendes Berrichonnes.** Un vol. in-16 de 386 pages. . . . . 30 fr.
- **La Merveilleuse Légende de Sainte-Solange.** Un volume orné de bois originaux, papier Bulky, broché. . . . . 20 fr.
- pur fil Lafuma, numéroté à la presse, broché . . . . . 40 fr.
- S. MUNK, *de l'Institut.* — **Mélanges de Philosophie Juive et Arabe.** Un fort volume in-8 carré, broché. . . . . 80 fr.

## TRAVAUX ET MÉMOIRES DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE

(Demander le catalogue spécial).

### PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

**L'Année Politique Française et Étrangère** (in-8 trimestr.), 112 pages.

1<sup>re</sup> Année (1925-1926) et 2<sup>e</sup> année (1926-1927) complètes, chacune. . . . . 40 fr.

3<sup>e</sup> Année (1928) en abonnement. France 30 fr.; Étranger 40 fr.; le numéro 10 et 12 fr.

**Revue d'Histoire de la Philosophie** (in-8 trimestr.), 112 pages.

1<sup>re</sup> Année (1927) complète. . . . . 60 fr.

2<sup>e</sup> Année (1928) en abonnement. France 50 fr.; Étranger 55 fr.; le numéro 14 et 15 fr.

**L'Homme Préhistorique** (in-8, illustré tous les deux mois), 48 pages.

15<sup>e</sup> Année (1927). — L'année en cours de publication . . . . . 40 fr.

Pour les années antérieures, demander le prix à la librairie.