

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 II
—

L'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE



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

La
Science de la Littérature

II

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

La
Science de la Littérature

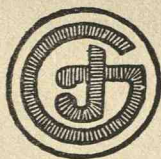
Institutul Ped. PAR de 3 ani Buc.
BIBLIOTECA

MICHEL DRAGOMIRESCU

Professeur à l'Université de Bucarest

VOLUME II

L'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE



S. Gamber-Inta PARIS
LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE J. GAMBER
ÉDITEUR, 7, RUE DANTON
1928



99396

Biblioteca Centrală Universitară
Cota 5305 Dublet
Inventar 483.977

5305 E

B.C.U. Bucuresti



C483977

A MADAME SABINE CANTACOUZINO,
PRÉSIDENTE DE L'UNIVERSITÉ LIBRE
DE ROUMANIE.

L'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE



CHAPITRE PREMIER

L'ESTHÉTIQUE ET LA LITTÉRATURE. CLASSIFICATION PRÉALABLE.

§ 1. — Dans le sens le plus large du mot, nous comprenons sous le nom de littérature toutes les productions de l'esprit exprimées par la plume ou par la parole, susceptibles d'intéresser le lecteur ou l'auditeur. Dans ce sens elle comprend les créations littéraires aussi bien que les œuvres engendrées seulement par le talent ou la virtuosité, et que tous les écrits présentant un intérêt pratique ou scientifique, esthétique ou politique, religieux, moral ou philosophique. Dans ce sens la sphère de la littérature est beaucoup plus vaste que ne l'entend la Science de la littérature. Cette science, par son fondement, doit se limiter dans une sphère beaucoup plus petite. Elle ne fixe pas son attention sur les écrits dont l'intérêt ne réside que dans le fond. De même elle n'a que faire des œuvres de talent et de virtuosité. La Science de la littérature ne peut s'occuper que des créations littéraires dûes à la génialité créatrice, puissance par laquelle les éléments

du fond et de la forme se synthétisent pour toujours d'une manière mystique et harmonique. C'est dire que la Science de la littérature ne peut s'occuper que des œuvres littéraires qui satisfont complètement aux principes de l'Esthétique.

§ 2. — Les chefs-d'œuvre littéraires étant des créations esthétiques exprimées par la parole, ne peuvent avoir d'autre existence que celle de leur beauté filtrée par une langue. C'est cette beauté de nature purement psychophysique qui leur donne le droit à l'existence.

Tout autre écrit peut devoir son existence à un intérêt physique ou psychique, mais quelque noble que soit cet intérêt, la Science de la littérature n'a pas à en tenir compte. Pour nous l'intérêt esthétique est le seul qui ait de la valeur.

Une création littéraire a une apparence physique par sa forme : la série des mots dans laquelle elle s'incorpore. Mais cette série de mots ne constitue pas une création littéraire. On peut la savoir par cœur sans connaître en aucune façon le chef-d'œuvre qu'elle revêt.

En tant qu'occupant notre conscience, la création littéraire peut avoir une apparence psychique ; mais ce n'est pourtant pas la série d'états d'âme qui la constitue. On peut faire passer en son âme cette série d'états de conscience sans obtenir par ce fait le droit de prétendre qu'on connaît le chef-d'œuvre dont elle fait partie intégrante. Ce n'est que l'harmonie qui

constitue l'essence de la création littéraire. De nature mystique, elle synthétise pour toujours le fond psychique et la forme physique.

§ 3. — La connaissance de cette harmonie ne peut pas s'accomplir par voie rationnelle, parce que la raison n'a pas le pouvoir de synthétiser deux forces contraires. En effet, le fond d'une création littéraire est psychique et varie d'un individu à un autre, car nous nous faisons chacun une idée propre de tel ou tel chef-d'œuvre littéraire ; en même temps l'élément verbal qui constitue la forme de chaque chef-d'œuvre est physique et invariable. Ceci revient à dire que l'harmonie doit réunir dans un tout parfaitement homogène un fond psychique variable et une forme physique invariable. Cette synthèse ne peut s'accomplir qu'au moyen de l'intelligence mystique qui est tout autre chose que la raison analytique. Comme on le voit, cette synthèse est antirationnelle, mais pour cela, pourtant, n'en est pas moins *réelle*.

Le résultat de cette harmonie ou causalité synthétique définitive et immuable est la création littéraire dont la nature n'est ni physique, ni psychique mais vraiment les deux à la fois, c'est-à-dire psychophysique (1).

§ 4. — Etant de nature psychophysique, la création

(1) On voit bien que le psychophysique dont nous parlons n'a rien à faire avec le psychophysique des psychologues, pour lequel nous réservons le nom de *physicopsychique*.

littéraire, de même que toute création artistique véritable a aussi un second trait caractéristique : elle n'est pas une chose individuelle, elle n'a pas la même existence que les individus physiques ou psychiques ; elle est une espèce ou mieux encore le prototype d'une espèce. Une création littéraire ne peut pas être mesurée comme peut l'être un individu physique, de même qu'elle ne peut pas être prise pour quelque chose de transitoire, comme l'est un état d'âme individuel : elle est dans son essence inaccessible. Nous pouvons nous en faire une idée, mais cette idée diffère d'un homme à un autre. Individuelle et variable, c'est elle en effet qui constitue l'un des innombrables individus qu'une création littéraire fait naître dans les différentes consciences. C'est dire que la création littéraire est le prototype d'une espèce dont l'existence s'affirme par les différentes conceptions que nous nous en faisons par la lecture.

§ 5. — La grande question que la Science de la littérature doit résoudre est de nous donner les moyens par lesquels notre idée individuelle puisse devenir une idée de portée universelle, acceptable pour tous ceux qui ont l'éducation littéraire nécessaire pour la comprendre.

La beauté littéraire est donc représentée par une idée empruntée à la création littéraire, idée que nous tâchons de rendre semblable sinon identique à cette création. Cette idée que nous rapportons toujours à la

création littéraire doit être, comme celle-ci, un organisme psychophysique dont la contemplation, dans notre âme, nous donne l'émotion de la beauté ou l'émotion esthétique. Cette émotion consiste dans la conscience de l'harmonie absolue entre le fond psychique et la forme physique. Donc, en parlant de la création littéraire, nous n'entendons pas cette création même, mais surtout l'idée que nous nous en faisons et qui est censée avoir tous les caractères essentiels de la création littéraire.

Pour la facilité de l'expression, et, en tenant compte de cette explication, nous désignerons la création littéraire et l'idée que nous en retirerons par le mot de chef-d'œuvre.

§ 6. — Le chef-d'œuvre n'existe qu'en tant qu'il est contemplé dans les harmonies uniques que l'écrivain créateur a mises entre le fond et la forme. C'est pourquoi on ne peut connaître un chef-d'œuvre littéraire qu'après l'avoir lu ou entendu plusieurs fois. On peut même dire que, pour le connaître, il faut le soumettre à une action semblable à l'action à laquelle les siècles l'ont soumis pour le conserver à l'admiration de la postérité. C'est que les harmonies entre le fond et la forme d'un chef-d'œuvre sont en nombre infini.

Chaque particularité verbale ne peut être considérée comme existante qu'à la condition de laisser paraître sous les sons les nuances que ceux-ci expriment. Et, comme ces relations immuables de causalité synthé-

tique sont en nombre infini, nous avons besoin d'un temps infini pour les connaître dans leurs rapports réciproques. C'est de cette manière que nous pouvons concevoir l'éternité des chefs-d'œuvre de l'art et de la littérature.

Il s'ensuit que les chefs-d'œuvre littéraires présentent des beautés d'autant plus vives et d'autant plus riches que le contemplateur (lecteur ou auditeur) a plus profondément pénétré dans sa constitution. Les actes par lesquels on y pénètre sont désignés ordinairement sous le nom d'*analyses*. En réalité nous avons affaire à une succession de synthèses entre les éléments partiels qui occupent notre conscience et le tout qui, plus ou moins dans l'ombre, est toujours présent.

§ 7. — Mais comment pénétrer le sens profond d'un chef-d'œuvre ? Comment multiplier les synthèses qui enrichissent l'idée que nous nous en faisons ? Comment nous approcher de l'existence inaccessible d'une création littéraire ?

La chose n'est pas possible si nous n'en étudions pas l'anatomie et la physiologie. La création littéraire, nous l'avons dit, tout comme dans les règnes physiques — animal, végétal et minéral — est le prototype d'une espèce du monde psychophysique. Comme toutes les espèces elle a donc des caractères, des organes, des éléments dont se composent ces organes. Elle doit donc être étudiée dans ces éléments

et organes, dans tous ces caractères dont l'importance est variable, mais dont aucune doctrine littéraire ne s'est encore occupée d'une manière absolument scientifique. La Science de la littérature a dû créer de toutes pièces l'appareil méthodologique qui doit nous aider à découvrir ces organes, ces éléments et ces caractères, car ce sont eux seuls qui peuvent nous donner une connaissance vraie et profonde de la création littéraire. En effet, ce sont les seuls points de vue d'où nous puissions regarder successivement la création littéraire et, par conséquent, ce sont les seuls moyens par lesquels nous ayons la possibilité de pénétrer plus profondément dans son sens intime, analysable et inanalysable. Plus nous posséderons de moyens pour permettre à notre conscience de pénétrer dans l'organisme de la création littéraire, plus l'idée que nous en retirerons sera profonde et brillante.

§ 8. — Certes, ces organes, ces éléments et ces caractères sont nombreux. Ils peuvent de prime abord donner un aspect rébarbatif à notre méthode ; pourtant si c'en est un défaut, c'est le défaut de la Science qui, par son appareil méthodologique, a toujours l'aspect pédantesque. La littérature est faite, dit-on, pour nous distraire et non pour former l'objet d'une étude. Elle n'est pas et ne doit pas être, une science. C'est un passe-temps et rien de plus. Nous l'avouons franchement, nous n'écrivons pas ce travail pour ceux qui

veulent considérer la littérature comme un objet de distraction et de luxe. Nous ne l'écrivons pas non plus pour ceux qui considèrent la littérature comme une vaste arène où l'on peut discourir sans fin à tort et à travers. Nous croyons que la littérature a ses lois, que seulement quelques élus peuvent les reconnaître et qu'elle peut être l'objet d'une science, comme tout objet de l'univers. La plupart de ceux qui parlent de littérature sont des dilettantes comme il y en a tant dans toutes les sciences. Ils feuilletent un ouvrage qui peut être une vraie création, le jugent et en disent ce qu'ils veulent sans se demander si l'image qu'ils en ont dans leur conscience est véridique ou non. Ils sont d'ailleurs assez corrects en ne donnant leurs jugements que sous bénéfice d'inventaire, sans être trop affirmatifs ou trop négatifs ; ils jouissent ainsi de la faveur des lecteurs qui ne veulent pas être des spécialistes mais seulement des amateurs comme ces littérateurs eux-mêmes. Nous n'écrivons pas pour ceux-là non plus.

§ 9. — Les vrais chercheurs littéraires ont la patience d'enrichir leur âme de la substance d'une création littéraire, en commençant son étude par l'analyse de tous les organes et éléments, de tous les caractères fondamentaux, essentiels et accidentels. C'est l'*Esthétique littéraire* qui nous donne la connaissance des premiers. Pour établir la valeur relative ou absolue des caractères, c'est à la *Méthodologie littéraire* que nous aurons recours.

§ 10. — Avant de passer à l'analyse des organes et des éléments d'un chef-d'œuvre littéraire, nous ferons remarquer que l'état lamentable où se trouvent actuellement les études littéraires s'explique par la perpétuelle et universelle confusion des productions littéraires de valeur très différente. On traite sur le même pied les créations littéraires et les œuvres engendrées par l'intelligence ou par la virtuosité, en les englobant toutes sous le même titre de « œuvres de talent ». La Science de la littérature fait une démarcation capitale et essentielle entre les unes et les autres.

En effet, nous devons distinguer trois sortes d'écrits littéraires : 1) Les chefs-d'œuvre ; 2) les œuvres de talent et de virtuosité que nous appellerons « artistiques » et 3) les œuvres pratiques. Les chefs-d'œuvre réalisent l'idéal esthétique. Les œuvres artistiques (1) ressemblent aux chefs-d'œuvre par la forme, sans toutefois en avoir la substance ; elle visent au même idéal esthétique et ne l'atteignent que superficiellement. Les écrits pratiques ne visent pas à l'idéal esthétique quoique, d'après la forme, on puisse quelquefois les confondre avec les œuvres de talent et de virtuosité.

Les chefs-d'œuvre littéraires se distinguent extérieurement par une harmonie comportant des nuances infinies de quantité et de qualité. Ils présentent un

(1) L'artistique n'est pas la même chose que l'art. Il en a seulement la forme. Le vice de la connaissance moderne de l'art c'est la confusion de l'art et de l'artistique.



- 483.977 -
- 486.984 -

fond conscient et analysable — le fond psychique proprement dit — d'où vient la clarté de l'expression qui, quoi qu'en disent les littérateurs de ce qu'on nomme la « poésie nouvelle » ou la « poésie pure », est la condition essentielle d'un chef-d'œuvre littéraire. A côté de ce fond, les chefs-d'œuvre présentent aussi un fond mystique, conscient, mais à peu près inanalysable qui constitue la vraie vie du fond psychique proprement dit.

Les écrits artistiques ont l'intention de l'art, mais ils n'en ont que la forme extérieure, parfois beaucoup plus frappante que la forme des créations littéraires. Ils possèdent une harmonie, comme les chefs-d'œuvre, mais cette harmonie est de nature générale ; c'est une harmonie relative et transitoire qui manque de nuances. En même temps ils ont un fond psychique, proprement dit, comme les chefs-d'œuvre, même beaucoup plus clair et plus accessible, mais ils manquent de fond mystique. Leurs idées, leurs sentiments et leur énergie sont clairs, mais n'ont pas de racines dans la profondeur de l'âme humaine.

Enfin, les écrits pratiques qui ne visent pas à accomplir un idéal esthétique, ont aussi un fond, une forme et même une harmonie. Leur fond au lieu d'être de nature psychique comme celui des œuvres artistiques, est de nature presque exclusivement intellectuelle. Nous n'y trouvons pas une âme complète et concrète. De même, le fond mystique manque et si, par mégarde, il existe, il constitue un élément fautif car il obscurcit la clarté nécessaire à cette sorte d'écrits.

Quoique les écrits artistiques et pratiques ne puissent pas être l'objet de la Science de la littérature, ils jouent toutefois un grand rôle dans le mouvement intellectuel d'un peuple. Ils représentent souvent des intérêts divers et réels, qui les font apprécier beau coup plus que les chefs-d'œuvre eux-mêmes. C'est pourquoi, bien que ne constituant pas l'objet propre de la Science de la littérature, nous ne pouvons pas les négliger et les exclure tout à fait de nos préoccupations, l'étude de leur nature pouvant être indispensable à l'étude approfondie des chefs-d'œuvre.

§ 11. En nous rapportant à leur contenu, les écrits pratiques se distinguent par le développement de l'élément idéologique qui est purement intellectuel. Un code, par exemple, n'a rien de littéraire, son fond étant constitué par les impératifs de la loi. Ces écrits n'ont donc qu'une vie intellectuelle. Les écrits artistiques, par contre, ont un contenu affectif qui peut nous émouvoir ; mais la plupart du temps ils nous émeuvent d'une manière psychologique et non esthétique, Ils ont leurs racines dans les dispositions psychologiques du moment, ils satisfont aux besoins passagers, ils sont liés aux nécessités de la société dont ils sont, comme on dit habituellement, le miroir. (1) Lorsque ces dispositions psychologiques disparaissent avec le temps et lorsque la société se transforme, tous ces écrits qui

(1) On peut voir combien est fausse l'idée que la littérature est le miroir de la société, dès qu'on compare la société avec le contenu des œuvres de génie.

faisaient les délices psychologiques des contemporains deviennent ennuyeux et ce n'est que l'histoire littéraire qui essaie de leur donner une vie factice parce qu'intellectuelle. C'est que les écrits artistiques n'ont en réalité qu'une valeur esthétique illusoire. Ils présentent pour leur temps une vie psychologique et pour la postérité une vie historique.

Seuls les chefs-d'œuvre ont une vie qui, tout en pouvant être intellectuelle, comme celle des écrits pratiques, ou psychologique et historique comme celle des écrits artistiques, est, avant tout, esthétique. C'est par cette vie qu'ils méritent l'admiration de la postérité ; c'est cette vie qui doit préoccuper les littérateurs.

§ 12. La vie vraiment esthétique est de telle nature — harmonique et synthétique en même temps — qu'elle ne peut pas souffrir à côté d'elle des considérations de nature purement psychologique et historique. Ce fait a pour cause que toute explication historique se rapporte au monde physique et que toute explication psychologique se rapporte au monde psychique, tandis que l'essence du chef-d'œuvre est d'appartenir au monde psychophysique. Toute explication historique ou psychologique déchire le voile de la beauté, le charme de l'harmonie et fait perdre au chef-d'œuvre sa valeur propre qui est l'émanation de la beauté. C'est pourquoi le procédé qui consiste à parler de littérature en commençant par la biographie plus ou moins détaillée de l'auteur, entraîne des erreurs à tous points de vue.

Tout aussi faux est le procédé qui consiste à se demander et à rechercher quelles furent les idées d'un auteur sur telle ou telle question artistique ou scientifique, ou ses sentiments envers les différentes entités sociales. Quelle est la philosophie de La Fontaine ? Quelles étaient les idées de Shakespeare au sujet des relations entre les deux sexes ou au sujet de la royauté ? Quel est le système théologique du Dante ? Ce sont là des questions oiseuses, ajoutons même ridicules, si nous pensons que nous ne pouvons y trouver que des réponses fausses et limitées. Est-ce bien l'opinion de Molière sur la femme, celle que l'artiste a exprimée dans ses comédies ? Peut-on faire un *tout* de ces idées notées sur fiches, du moment qu'elles sont empruntées à tant de chefs-d'œuvre, chacun formant un tout à part ? Et même si on pouvait en faire un tout, serait-ce par cela que progresserait la compréhension esthétique de chaque chef-d'œuvre ? Quelle femme parmi celles créées par Shakespeare représente son idéal ? A-t-il eu un idéal ? Tous les chefs-d'œuvre de Shakespeare, de Molière ou de Racine ont leur raison d'être en eux-mêmes ; chacun représente non pas une réalité physique ou psychique, mais véritablement une réalité psychophysique qui déforme les idées, les sentiments et les énergies, pour leur donner un sens unique qui constitue leur originalité. Les chefs-d'œuvre doivent être connus dans leur essence, c'est-à-dire dans leur beauté particulière constituée par l'originalité, qui est,

comme nous l'avons dit, unique et individuelle. Toute autre question qui est de mise lorsqu'il s'agit des œuvres d'un idéologue ou d'un artiste lettré a le défaut de traiter comme *généralité* ce qui n'a d'intérêt propre que comme *individualité*.

§ 13. — En nous bornant, dans ce travail, à l'étude des organes et éléments des chefs-d'œuvre, nous devons chercher avant tout à donner un sens précis à ce que nous désignons sous le nom de *littéraire*.

C'est un terme qui doit impliquer d'après notre opinion, non seulement l'idée de forme mais aussi celle de fond et d'harmonie. Un chef-d'œuvre littéraire est un tout organique exprimé par la parole. Mais il doit être, avant tout, une âme avec ses racines mystiques. C'est dire que le fond du chef-d'œuvre doit se présenter avec une intellectualité, une affectivité, une volonté et par dessus tout un mysticisme propre. Mais comme on trouve aussi ces éléments psychiques dans des œuvres médiocres, il faut insister lorsqu'il s'agit de chefs-d'œuvre sur la nécessité d'un autre élément capable de mettre le fond en relief. Cet élément de nature mystique est l'*harmonie* et c'est dans la détermination des rapports qui constituent cette harmonie que nous trouvons l'élément qui doit préciser le sens du mot *littéraire*.

Entre l'intellectualité, l'affectivité et l'énergie on peut établir trois sortes de rapports ayant pour base

l'harmonie mystique. En premier lieu, nous pouvons avoir la synthèse mystique entre l'intellect, l'affectivité et l'énergie, l'intellectualité imaginative étant l'élément prépondérant. Le résultat de cette synthèse est une construction indépendante de la conscience du créateur une construction dynamique et objective qui est animée par l'affectivité et l'énergie, représentant les éléments secondaires répartis en proportions caractéristiques et subordonnés à l'intellectualité imaginative. Ce résultat constitue l'idéal de toute œuvre littéraire : c'est le *chef-d'œuvre poétique*. C'est la première forme et la seule complète de ce que nous devons entendre par *littéraire*.

En second lieu, les trois manifestations analysables du fond peuvent se synthétiser harmoniquement autour de l'affectivité, ayant pour éléments secondaires et subordonnés l'intellect et l'énergie. Dans ce cas, ce qui nous intéresse dans l'œuvre c'est le fond subjectif, psychologique de l'écrivain. Les images, fruits de l'intelligence imaginative et l'élan, expression de l'énergie volitive, n'ont d'autre rôle dans cette synthèse que de donner un relief caractéristique à l'élément affectif auquel ils se subordonnent. De ceci résulte une construction subjective : l'âme de l'écrivain sous la forme statique et en tant qu'elle arrive à l'expression. Dans ce cas nous trouvons donc la beauté dans la conscience de l'écrivain détachée ainsi de la conscience totale pour constituer une autre hypostase de l'âme humaine, l'âme

de l'écrivain. C'est ce que nous sentons en comparant les manifestations psychiques de l'homme avec les qualités de style de l'auteur. Si nous trouvons que dans le chef-d'œuvre littéraire cette synthèse est faite avec pour base l'élément mystique se traduisant surtout, comme nous le verrons, par l'harmonie musicale du style, nous avons une deuxième forme mais, incomplète, de l'élément littéraire ; c'est l'*élément littéraire proprement dit*, qui distingue d'une manière absolue les écrivains des poètes.

Enfin, en troisième lieu, la synthèse peut se faire entre les trois éléments analysables de la conscience avec pour base la prépondérance de l'énergie volitive. L'énergie volitive est avant tout affirmation : c'est l'intensité d'un état d'âme qui s'exteriorise en s'affirmant ; c'est la force de l'idée qui veut s'imposer par sa *vérité*. Si cette idée prend un corps psychique par l'intellect imaginaire et par l'affectivité et forme ainsi un tout exprimé par des paroles, il en résulte une œuvre à la fois subjective-objective, profonde et extérieure, statique et dynamique, une œuvre dont l'élément littéraire peut devenir caractéristique si la synthèse est faite à l'aide de l'élément mystique. C'est l'élément littéraire que nous nommons *idéologique* et qui caractérise les chefs-d'œuvre littéraires des penseurs, les chefs-d'œuvre idéologiques.

§ 14. — De ces trois formes la plus indépendante et la plus objective est celle du chef-d'œuvre poétique.

Il a la force d'affirmation d'une idée, il a le charme subjectif de l'âme créatrice, mais, avant tout, il est la construction objective d'un être beau qui vit par lui-même. C'est pourquoi nous prendrons pour type de l'élément littéraire la *Poésie*. A côté de la poésie nous aurons donc encore deux genres littéraires qui quoique très importants, ne pourraient pas être considérés comme des prototypes véritables d'espèces : ce sont le genre littéraire ou la *Littérature proprement dite*, et le genre idéologique ou l'*Idéologie*.

Ce sont les trois genres dans lesquels en prenant le fond pour base nous pouvons classer les chefs-d'œuvre dont s'occupe la « Science de la Littérature ».



CHAPITRE II

LE CHEF-D'ŒUVRE POÉTIQUE SES ORGANES ET SES ÉLÉMENTS

§ 15. — Le chef-d'œuvre poétique est le représentant complet de la création littéraire. Il est au-dessus de la littérature proprement dite et de l'idéologie. Il est le seul prototype véritable d'une espèce psychophysique. L'œuvre littéraire proprement dite nous fait contempler l'âme de l'écrivain. C'est dire qu'il s'agit d'une chose psychique et naturelle. Elle donne l'expression non pas à la beauté proprement dite, mais à ce qu'on appelle la « beauté dans la nature ». Etant une chose purement psychique et partant naturelle, l'âme de l'artiste y est contemplée tout comme un état d'âme ou une chose physique quelconque ; elle n'a ni valeur symbolique, ni valeur absolue ; elle n'a qu'une valeur esthétique, mais à un degré inférieur à celui de la valeur esthétique de la poésie ; elle n'a que des harmonies sans objectivité ; elle n'a que des beautés partielles, jamais une beauté *totale*. Comme dans Tacite, de temps en temps elle aspire à la poésie par quelques éléments, mais sans y parvenir.

Il en est de même pour l'idéologie. L'idée est l'affirmation d'un jugement ; c'est l'âme humaine vue par la volonté, par l'énergie ; elle est de nature psychique quoique ses racines soient plongées dans le mystique. Elle ne constitue pas un objet extérieur ; elle est le produit de la pensée d'une personnalité et en est dépendante ; elle est donc, de même que l'âme de l'écrivain cristallisée dans un chef-d'œuvre, une « beauté naturelle ». En tant qu'elle est rendue palpable par l'imagination créatrice et par l'affectivité de l'écrivain, elle peut présenter, comme la mort de Socrate dans *Phédon*, des beautés partielles et rien de plus.

Tout autre est le rang que la poésie occupe dans la littérature. Le chef-d'œuvre poétique, comme tout chef-d'œuvre d'art, est un être indépendant et objectif, dont la substance est faite d'affectivité. S'il est compris et admiré, c'est parce que notre sensibilité le reçoit en trouvant dans son contenu comme une substance dont elle se nourrit. Notre affectivité s'agrandit et devient plus puissante, pour ainsi dire, par l'absorption dans son sein du chef-d'œuvre poétique. Le chef-d'œuvre, en d'autres termes, est absolument adéquat à notre sensibilité.

§ 16. — Mais, tout en étant de nature affective la Poésie se distingue par le développement exceptionnel de l'intellectualité, de la musique et de la mimique, arts affectifs avec lesquels elle se coordonne. La mimique est mouvement, c'est-à-dire énergie expressive ; la

musique est son, c'est-à-dire affectivité expressive ; la poésie est parole, c'est-à-dire intellectualité expressive. C'est dire que de ces trois arts, tous affectifs et successifs, la poésie est la plus intellectuelle. Poésie sans intellectualité est le non-sens que soutient la poésie de décadence, qui sévit depuis quarante ans dans les lettres occidentales. Ce n'est pas de la poésie, c'est de la musique manquée, qu'un Brunetière n'a pas bannie faute de courage ou plutôt de fondements théoriques suffisants.

§ 17. — L'intellectualité de la poésie tout en restant essentiellement affective, se trouve partout dans les organes du chef-d'œuvre et dans les éléments de ces organes. Les organes d'un chef-d'œuvre sont le *fond*, la *forme* et l'*harmonie*.

§ 18. — Le chef-d'œuvre poétique en même temps qu'intellectuel, est en apparence — et c'est la théorie qui a cours dans les Universités — de nature successive. Avec la musique et la mimique, la poésie constitue le groupe des arts successifs ; mais le point de vue duquel cette division est possible n'est qu'extérieur. La poésie, la musique et la mimique ne se coordonnent pas d'après la base de la succession, mais d'après la base de l'affectivité. La succession n'est qu'une caractéristique de l'expression, et ce n'est pas la forme de l'expression qui constitue l'essence de la poésie. Cette opinion est la source de beaucoup d'autres qui, quoique généralement admises, n'en sont pas moins des erreurs.

C'est ainsi, par exemple, qu'on est convaincu que le plaisir éprouvé à la lecture d'un livre est une émotion esthétique et que ce plaisir est le signe manifeste de la beauté du livre. Ce sentiment est simplement un plaisir psychologique et n'a rien à faire avec l'émotion esthétique.

L'émotion esthétique ne peut se produire dans notre âme que lorsque nous pouvons contempler dans notre conscience le *chef-d'œuvre*, dans son intégrité. C'est dire que la beauté littéraire que nous contemplons ne se trouve ni dans le fond, ni dans la forme, mais véritablement dans le tout résultant de l'harmonie des deux. C'est cette harmonie qui constitue véritablement la beauté ! En ce cas, nous ne pouvons juger de la beauté d'un chef-d'œuvre qu'après l'avoir lu plusieurs fois, en remportant une image complète et qui ressemble à celle qu'a eue le poète quand il a créé son chef-d'œuvre. Cette image ne peut être que synthétique, c'est-à-dire *simultanée*. C'est dans cette image que nous devons rencontrer, dans une seule impression le fond, la forme et surtout l'harmonie entre le fond et la forme. Le chef-d'œuvre poétique, comme tous les chefs-d'œuvre de l'art, doit satisfaire au principe de l'unité, il doit être un *tout*, et c'est en le considérant comme tel qu'il nous apparaît beau et qu'il peut produire l'émotion esthétique. Le chef-d'œuvre est composé d'une manière successive et c'est de cette même façon qu'on en prend connaissance ; pourtant ce n'est un

chef-d'œuvre que s'il se réalise dans notre conscience comme un tout simultané, comme une synthèse dont nous pouvons embrasser d'un seul regard intérieur, toutes les différentes parties.

§ 19. — Le fond est l'organe le plus complexe du chef-d'œuvre. Il a ses racines dans la nature — dans *l'inconscient organique*, et dans l'âme — dans *l'analy-sable psychique* ; il a son déploiement dans l'analysable psychique qui est le fond proprement dit et dans l'analysable physique qui est la forme.

Pour étudier les organes d'un chef-d'œuvre et leurs éléments nous devons, d'abord, observer le mouvement de ce déploiement de la force produite par la synthèse entre la nature et l'âme, jusqu'à ce qu'elle prenne un corps psychique dans la cristallisation des images, et un corps physique dans la forme. Produite par l'étreinte de la nature et de l'âme et accompagnée par l'état d'âme, *l'inspiration* des anciens ou la *spontanéité mystique* est ce que nous désignerons sous le nom d'*idée génératrice poétique*. Elle se déploie en passant par trois stades.

Le premier stade est le *stade mystique élémentaire*, stade presque incognoscible, comme le mystère de la germination des plantes, de la fécondation des animaux et de la cristallisation des minéraux. Nous ne pouvons pénétrer qu'indirectement dans ce mystère, par les effets que nous rencontrons dans les autres stades. C'est le stade où s'établit dans l'idée généra-

trice une triple harmonie : 1) entre le fond mystique et le fond objectif constitué par les images, 2) entre ces éléments harmonisés et le fond subjectif constitué par l'âme du créateur et ses forces : intellect, sensibilité, volonté, 3) entre ces éléments psychiques harmonisés et la forme physique.

La première harmonie donne naissance à une activité de nature intellectuelle : l'*intention artistique* qui est en relation avec le fond objectif et qui, en se développant, devient *conscience artistique*.

La seconde harmonie qui est en relation avec le fond subjectif donne naissance à l'activité que nous appelons *affectivité sélective*.

La troisième harmonie qui est en relation avec la forme donne naissance à l'activité appelée *impulsion vers l'expression* et qui est de nature énergétique.

§ 20. — Le second stade de développement de l'idée génératrice est le *stade psychique* dans lequel nous surprenons le processus de la formation du fond psychique. C'est le processus par lequel l'idée génératrice devient adéquate à l'âme humaine et se cristallise en images. C'est le stade dans lequel l'idée génératrice acquiert, d'un côté, l'atmosphère esthétique et devient fond subjectif, et de l'autre, le corps psychique et devient fond objectif.

§ 21. — L'atmosphère esthétique ou le fond subjectif n'est que le développement de l'activité que, nous nommons affectivité sélective et qui se rapporte non

pas aux différentes images individuelles, mais à l'âme entière. L'idée génératrice avec toutes les images cristallisées autour d'elle et choisies par l'affectivité sélective, doit s'harmoniser avec l'âme humaine. L'idée génératrice ne peut d'abord vivre que dans la conscience du créateur, et ensuite, dans la conscience des contemplateurs. C'est dire qu'elle doit avoir une portée universelle et que toutes ses particularités doivent s'harmoniser avec l'âme de l'humanité, dans son état de contemplation. Elle doit donner l'impression d'avoir jailli non pas d'une âme unique mais vraiment d'une âme humaine intégrale, de l'âme humaine dans toute son universalité. C'est de cette synthèse profonde que prend naissance le fond subjectif dont la caractéristique est l'*émotion créatrice*. Lorsque le poète, l'écrivain ou le penseur de génie surprend dans son âme la synthèse entre l'arborescence de l'idée génératrice poétique et les profondeurs de son organisme psychique, lorsqu'il s'aperçoit que son intellectualité, sa sensibilité et sa volonté correspondent à ce nouveau soleil psychique qui se lève dans son âme, il tressaille d'émotion, il est charmé par cette apparition qui semble avoir germé dans ses facultés conscientes. Cette émotion, plus ou moins affaiblie, nous, les contemplateurs du chef-d'œuvre poétique, la ressentons sous forme d'*émotion esthétique*.

§ 22. — Le corps psychique ou le fond objectif n'est

que le développement de l'activité que nous avons appelée intention artistique. Quoique le processus de cristallisation des images qui donnent un corps à l'idée génératrice soit inconscient, le créateur a toujours l'illusion de les avoir créées d'une façon consciente. Ceci s'explique par le développement que prend au cours du processus l'intention artistique qui d'une manière plus ou moins consciente doit établir l'harmonie entre la partie inanalysable ou mystique de l'idée génératrice et les nouvelles images. C'est le phénomène de cristallisation des images autour de l'idée génératrice.

§ 23. — Enfin, le troisième stade du déploiement de l'idée génératrice est celui où le corps imagé de l'idée génératrice s'incorpore définitivement dans la forme verbale. C'est le *stade physique de la forme*.

§ 24. — Ces stades par lesquels l'idée génératrice poétique passe jusqu'à ce qu'elle devienne chef-d'œuvre littéraire, ne peuvent pas être analysés dans leur succession, parce qu'ils se succèdent presque en s'impliquant l'un dans l'autre ; à l'instant même où l'idée génératrice poétique jaillit dans la conscience, elle est déjà harmonisée avec l'âme du créateur et incorporée dans des états d'âme et même dans quelques expressions verbales. Ensuite, ce processus ne pourrait être observé, analysé et formulé que par le créateur, chose impossible parce que dès que celui-ci commencerait à

s'observer et à pénétrer dans les mystères de la création, le processus de création cesserait par cela même, devenant une simple activité artificielle.

§ 25. — Etant donné le processus presque inconscient de la formation de l'idée génératrice, il s'ensuit que, lorsque nous disons, par exemple, que dans son *Tartuffe*, Molière *veut* ridiculiser l'hypocrisie religieuse ou bien que dans *Faust*, Goethe *veut* montrer comment le mécontentement philosophique de l'homme moderne arrive par étapes à la philosophie du bon sens, nous employons des expressions fautives. Celles-ci nous font mettre sur le même plan l'activité de la génialité créatrice et l'activité de l'intelligence qui guide dans l'activité pratique l'imagination combinatrice ; nous mettons sur le même plan l'activité du poète et l'activité du métier artistique.

En réalité le poète ne « veut » que très peu ; au contraire, pour ainsi dire, il est « voulu ». Il n'est pas le maître de l'idée génératrice, c'est plutôt celle-ci qui le mène. L'idée génératrice est, comme nous l'avons déjà dit, de nature énergétique tout en contenant aussi les éléments affectifs et intellectuels qui la rendent intégrale et en même temps consciente. Ces éléments, quoique dépendants toujours de l'énergie inanalysable, deviennent au cours du processus de la création de plus en plus nombreux, l'intention artistique devient de plus en plus consciente, de sorte que, dans le travail d'incorporation matérielle, l'âme, par des

éléments conscients et analysables, devient prépondérante et constitue la *conscience artistique du poète*. C'est ainsi que l'intention artistique devient, à la fin, maîtresse de ses moyens d'exécution et que sa tâche devient claire dans la création artistique.

§ 26. — Ces trois activités harmoniques de l'idée génératrice qui se déroulent pendant les trois stades forment un seul tout par le fond mystique que nous appelons *souffle, spontanéité mystique* ou simplement *inspiration*. En unifiant ces différentes activités, l'inspiration donne au poète la sensation d'avoir trouvé la suprême harmonie entre les images qui peuplent sa conscience et les mots par lesquels il s'exprime. L'inspiration est la marque affective de la génialité créatrice dont elle jaillit ; c'est elle qui, en enflammant le poète, lui donne une autre conscience, une confiance infinie dans ses forces, quelque modestes qu'elles puissent être en réalité. Sous son influence le poète n'écrit pas — il officie, il ne pense pas — il est inspiré ; il ne travaille pas pour le moment présent, mais pour l'éternité. Le souffle mystique lui donne un sens profond de l'harmonie des choses et il remplit sa conscience d'une atmosphère d'inconnaissable, d'infinité, de fatalité, de surnaturel qui lui fait penser que le chef-d'œuvre sortant de l'infinité de l'âme vivra à travers l'infinité du temps. C'est dans le souffle mystique qui est un état d'âme connu, que nous surprenons la synthèse entre l'âme et la nature, c'est-

à-dire l'harmonie définitive entre le fond et la forme.

§ 27. — En observant les différents stades où s'effectuent les trois synthèses qui, à la fin, n'en constituent qu'une seule, nous voyons que, tout intimes qu'elles sont, elles présentent trois sortes d'éléments bien caractérisés : 1) des éléments mystiques ou conscients, inanalysables, 2) des éléments conscients analysables et 3) des éléments matériels ou physiques.

Les éléments conscients inanalysables constituent le fond mystique ; les éléments conscients analysables constituent le fond psychique (objectif et subjectif) ; les éléments matériels constituent la forme.

Nous observons eu même temps que le plus important de ces trois organes du chef-d'œuvre est le fond psychique qui contient des idées, des émotions, des énergies conscientes et analysables. C'est dire que dans notre étude nous devons concentrer notre attention sur la partie consciente et analysable de l'œuvre. Ceci nous amène à rechercher non seulement le fond psychique, mais aussi les éléments psychiques qui percent dans le fond mystique et dans la forme.

Nous commencerons par l'étude de l'idée génératrice du fond mystique et des éléments psychiques qui y adhèrent.



CHAPITRE III

LE FOND MYSTIQUE ET L'IDÉE GÉNÉRATRICE POÉTIQUE. LES ÉLÉMENTS DU FOND PSYCHIQUE QUI Y ADHÈRENT.

§ 28. — L'idée génératrice poétique jaillit de la première rencontre, dans les profondeurs de l'âme créatrice, entre la nature représentée par les fonctions physiologiques inconscientes de son organisme, et l'âme représentée par les profondeurs mystiques et inanalysables de la conscience. C'est de cette rencontre que naît le premier accord fondamental de l'harmonie qui régira le chef-d'œuvre. C'est cet accord que nous trouvons à la base de l'idée génératrice qui doit nous apparaître comme l'harmonie entre deux forces contraires s'éparpillant en mille éléments contraires et cependant toujours en harmonie. L'idée génératrice n'est pas abstraite. C'est un *concret sui generis* que nous ne pouvons pas comprendre par la raison, mais seulement par l'intelligence mystique, vu qu'elle est une synthèse de forces contraires. On ne peut pas formuler l'idée

génératrice d'une manière analytique. Nous pouvons seulement l'*indiquer* par des mots abstraits, mais non pas la *formuler*.

Si on pouvait formuler l'idée génératrice par des mots abstraits, on devrait admettre que toutes les œuvres — créations, écrits artistiques et pratiques — ont à leur base une idée de cette sorte. C'est ainsi, par exemple, que les *Précieuses ridicules* de Molière, qui n'est qu'une farce de talent, aurait une idée génératrice tout comme les *Femmes savantes* du même poète, qui est un véritable chef-d'œuvre. C'est une erreur de considérer comme idées génératrices des formules abstraites même si elles sont rédigées de façon à nous montrer la synthèse de deux forces contraires. Lorsque nous disons que *Hamlet* a pour idée génératrice la révolte de la force morale qui sera vaincue par la sagesse pratique, que *Faust* ne représente que les tribulations de la pensée philosophique jusqu'à ce qu'elle soit vaincue par le bon sens, que la *Divine Comédie* est la purification de l'âme dans son ascension de la matérialité grossière vers la spiritualité à laquelle elle aspire, que *Moïse* d'Alfred de Vigny est la désolation de la puissance incapable de se faire aimer, nous indiquons seulement les idées génératrices, mais nous ne pouvons pas avoir la prétention de les formuler.

§ 29. — S'il était possible de formuler l'idée génératrice, on pourrait admettre l'erreur de ceux qui

soutiennent que plusieurs chefs-d'œuvre peuvent avoir la même idée génératrice. On pourrait dire, par exemple, qu'il y a la même idée génératrice dans l'*Aululaire* de Plaute et dans l'*Avare* de Molière, dans *Othello* de Shakespeare et dans *Andromaque* de Racine.

Cette théorie de l'Esthétique courante est superficielle et fausse. L'idée génératrice ne peut être que concrète; elle est en même temps originale et ne peut pas être commune à plusieurs chefs-d'œuvre. L'identité des idées génératrices de deux chefs-d'œuvre n'est pas réelle. Ces idées sont en réalité différentes et ce sont les nuances qu'on n'observe pas qui les différencient.

Dans le cas, par exemple, de l'*Aululaire* et de l'*Avare*, il y a une différence capitale entre Euclion et Harpagon. Dans l'*Aululaire*, Plaute nous montre comment Euclion de pauvre qu'il était, devient tout d'un coup possesseur d'une marmite pleine d'argent et comment, dès le moment où il est devenu riche, il tremble de peur qu'on ne le vole. Il était pauvre auparavant, et il est malheureux de se trouver ensuite riche. C'est un avare passif. Dans l'*Avare*, Molière nous montre un avare éminemment actif. Harpagon, quoique riche, ne veut pas dépenser pour le nécessaire et, de plus, il emploie les moyens les plus répugnants pour s'enrichir encore. La peur qu'on lui vole sa cassette (note prise de l'*Aululaire*) est seulement un trait comique secondaire, qui semble bien ne pas être assez harmonisé avec l'ensemble. En tout cas, l'avarice d'Harpagon

est tout autre que celle d'Euclion. Elle a des nuances qui lui donnent un aspect différent.

Dans *Othello* de Shakespeare et *Andromaque* de Racine il s'agit du même sentiment : la jalousie. Mais dans *Othello* il s'agit de la jalousie active d'un homme aveuglé par l'intrigue de Jago, tandis que dans *Andromaque*, la jalousie d'Hermione, le vrai personnage principal de la tragédie, est féminine, lucide et passive.

Dans *Roméo et Juliette* nous sommes en présence d'un amour inébranlable qui conduit jusqu'à la mort ; dans *Phèdre*, l'amour se présente avec une nuance sensuelle et filtre à travers une conscience rationnelle ; dans *Hippolyte* d'Euripide nous retrouvons ce même amour, mais beaucoup plus physique et se déchaînant par la vengeance inique d'un vengeur qui le paye de sa propre mort.

§ 30. — On trouve un exemple remarquable de ce qu'est une idée génératrice en comparaison avec une idée abstraite, dans le rapprochement des deux poésies, *Der Stern* de Gottfried Keller, et *A l'étoile* d'Eminescou. La poésie d'Eminescou, à première vue, semble une simple traduction de la poésie allemande. Pourtant, il n'en est rien. Gottfried Keller, dans la poésie, en montrant une étoile à sa bien-aimée, considère que, bien qu'elle brille encore, elle est peut-être éteinte depuis longtemps. Et le poète ajoute :

Dem Wesen solchen Scheines gleicht,
 Der ist und doch nicht ist
 O Lieb, dein anmutsvolles Sein,
 Wenn du gestorben bist.

En traduction libre : « O ma bien-aimée, lorsque tu seras morte, ton être gracieux ressemblera à l'essence de cette lumière, qui existe et à la fois n'existe pas. »

Il y a ici une situation choquante n'entrant pas dans le cercle des idées qui pourraient devenir esthétiques. La brutalité avec laquelle le poète rappelle à sa bien-aimée qu'elle pourrait mourir avant lui, étouffe le charme de l'image de la lumière, qui erre dans le ciel, quoique sa source soit tarie. C'est une composition où les images ne sont pas synthétisées dans un tout : elles sont seulement mal rajustées.

Le vers

Der sterbend fast erbleicht

par lequel le poète montre dans les cieux l'éclat de l'étoile éteinte, diminue l'impression que doit nous faire cette lumière errante, avec laquelle le poète compare l'image de sa bien-aimée après la mort. Cette image doit, pour la charmer, être très brillante et non « sterbend ». Le poète a voulu montrer l'éloignement dans l'espace par un moyen faux (car la faiblesse du scintillement d'une étoile n'a pas forcément pour cause l'éloignement) et ainsi il a faussé l'impression fondamentale que doit faire sa comparaison. Pour montrer encore l'éloignement, il emploie une expression chargée :

Sein Licht braucht eine Ewigkeit
Bis es dein Aug erreicht.

« Sa lumière a besoin d'une éternité avant d'arriver à tes yeux. »

D'autre part, il ne comprend pas la beauté de l'image renfermée dans l'expression par laquelle il nous montre froidement que la lumière errante « existe et n'existe pas ».

De cette poésie bâclée tant bien que mal, Eminescu fait un chef-d'œuvre. Nous ne parlons pas des éléments de la forme et de l'harmonie. Celles-ci ont un charme qu'on ne peut savourer que dans le texte original. Nous parlons seulement des éléments qui constituent l'idée génératrice.

Le poète roumain prend au poète allemand l'idée *abstraite* de la comparaison : l'étoile qui, quoiqu'éteinte, est encore visible ; mais il la transforme en idée génératrice en lui donnant la précision du contour, la chaleur de l'émotion esthétique, la couleur de la transfiguration, c'est-à-dire en la nuancant. C'est ainsi qu'il supprime, d'un coup, le cadre brutal de la conversation saugrenue du poète avec sa bien-aimée. Il compare la lumière errante dans le ciel, non pas avec l'image de la bien-aimée, après sa mort, mais avec l'image de l'amour éteint qui, bien qu'éteint, dure encore dans le charme du souvenir. Pour rendre cette image palpable il ne *décrit* pas la lumière, comme le fait Gottfried Keller, mais il nous la montre *en mouvement*. En même temps il développe l'idée du vers intellectuel et froid :

Der ist und doch nicht ist,

qui, dans cette forme, n'est qu'une constatation. Il en

fait une strophe qui est la plus brillante et la plus profonde de la poésie, le point culminant du développement émotif. Au lieu d'une proposition abstraite, bonne seulement pour la pensée, il exprime une vision qui touche l'âme :

L'image de l'étoile morte
 S'élève lentement dans le ciel,
 Elle existait lorsqu'on ne la voyait pas,
 Nous la voyons maintenant, mais elle n'existe plus. (1)

De cette analyse comparative nous voyons comment Eminescu fait une idée génératrice d'une idée abstraite qui n'en était qu'un simulacre. Il y réussit en lui donnant un autre sens, d'autres nuances, une autre profondeur. De même, on voit bien que ces deux poésies qui semblent avoir la même idée, l'une paraissant la copie de l'autre, sont tout à fait différentes, l'une ayant une simple idée abstraite, et l'autre une idée concrète. De ces deux poésies l'une est répulsive et froide, l'autre nous évoque des images qui ne peuvent plus disparaître de notre conscience. Ces images y forment une image plus complexe et pourtant unique, qui nous charme chaque fois que nous y pensons. C'est une transfiguration de la réalité où chaque mot a des résonances profondes et chaque image prend un contour précis, ferme et définitif dans la forme verbale qui

(1) Icoana stelei ce-a perit
 Incet pe cer se sue,
 Era, pe când nu s'a zărit,
 Azi o vedem, si nu e.

ne peut plus être changée sans diminuer l'émotion esthétique qui en dérive. C'est dire que l'idée abstraite, étant enrichie d'un nouveau sens, d'autres nuances et d'autres résonances, est devenue idée génératrice. C'est dire encore qu'au lieu de considérer cette poésie d'Eminescou comme un plagiat, ce qu'un examen superficiel ne manquerait pas de faire, on doit la considérer comme un chef-d'œuvre, ayant pour base non pas tant la comparaison utilisée par Gottfried Keller, que la transformation de celle-ci par les sens, les nuances et les résonances que nous avons indiqués et qui en font une idée concrète et originale.

§ 31. — Nous ne pouvons pas non plus accepter le sens que Taine donne à l'idée génératrice. Le sens de « caractère dominant » dans la représentation de tel animal ou de tel homme, nous conduit sur le terrain généralisateur de la science et non de l'art. C'est une notion trop discursive et c'est autre chose que l'idée génératrice de l'Esthétique intégrale.

Lorsque, par exemple, simplifiant l'idée de « lion », Taine trouve le caractère dominant de cet animal dans un système de leviers mis au service de deux mâchoires, et se figure que l'artiste qui concevrait le lion de cette manière ferait un chef-d'œuvre, il ne se doute pas que cette simplification abstraite, suivie *ad litteram*, conduirait l'artiste à créer un symbole intellectuel, un simple schéma descriptif du lion, mais jamais un chef-d'œuvre artistique.

Toutefois si par « caractère dominant » nous entendons seulement l'idée abstraite, par laquelle nous pouvons saisir l'existence concrète de l'idée génératrice, nous ne pouvons admettre cette théorie. Mais Taine est un intellectualiste et un matérialiste, et il ne veut rien savoir du rôle que peut jouer l'élément mystique, dans la constitution de l'idée génératrice. Il entend par caractère dominant seulement le caractère essentiel de l'unité du chef-d'œuvre, ce qui est loin de la vérité.

Le caractère essentiel de l'idée génératrice est d'être de nature psychophysique. Elle est abstraite et concrète en même temps ; elle ne peut pas être montrée par des paroles abstraites mais seulement indiquée ; elle n'est pas une notion, mais une existence, qui quelque simple et unitaire qu'elle apparaisse, n'en a pas moins une grande complexité concrète. Le « caractère dominant » peut être plus ou moins *construit*, car il est une réalité logique ; l'idée génératrice, qui est une réalité mystique, s'incorpore dans un matériel physique et ne peut être connue que par ce corps.

Le caractère dominant est une esquisse de la réalité ; l'idée génératrice est une réalité aux facettes innombrables, une réalité au-dessus de la réalité psychique ou physique : *c'est tout le chef-d'œuvre* regardé d'un certain point de vue.

§ 32. — L'idée génératrice de l'œuvre poétique étant le résultat de l'étreinte de l'âme et de la nature, fait partie de la conscience inanalysable de notre âme.

Nous la comprenons, nous la sentons, nous la voulons, mais dans son essence nous ne pouvons pas la transformer en éléments clairs, intellectuels, affectifs ou volitifs. C'est une conscience synthétique, profonde et insondable, une et multiple, qui donne la première impulsion à notre conscience analysable sans que nous puissions saisir son essence avec l'une ou l'autre de nos facultés. Nous ne pouvons saisir l'idée génératrice que dans l'intuition du chef-d'œuvre poétique pénétré complètement dans notre âme. Nous la saisissons notamment dans les innombrables facettes des images et dans les expressions dans lesquelles ces images se sont incorporées. Maîtres du fond et de la forme d'un chef-d'œuvre et enveloppant d'un seul regard son organisme, nous pouvons observer les états d'âme qui occupent le plus notre attention. Ces états d'âme peuvent être de telle nature que du centre où ils se trouvent, nous puissions nous orienter dans tous les sens dans l'organisme de l'œuvre, que nous puissions observer comment s'allume à ses rayons chaque détail et comment les reflets de ces détails rejaillissent sur l'œuvre entière. Dans cette possibilité de passer, au moyen de l'attention, de l'image centrale aux images périphériques et de voir comment elles s'illuminent réciproquement, nous trouvons l'occasion de saisir plus ou moins l'idée génératrice poétique avec son énergie, son sens profond, ses nuances et ses résonances, qui constituent son existence concrète.

§ 33. — Nous avons vu que l'idée génératrice se révèle par trois forces unifiées par une quatrième. Ce sont *l'impulsion vers l'expression, l'affectivité sélective et l'intention artistique*, unifiées par le fond mystique.

Cherchons maintenant par des exemples à les rendre palpables dans les chefs-d'œuvre et commençons par l'impulsion vers l'expression qui dans chaque chef-d'œuvre doit avoir une forme propre.

En comparant *Hamlet* avec *Roméo et Juliette*, nous ne pouvons pas ne pas remarquer la différence entre l'élan plutôt calme de la première tragédie et l'élan vertigineux de la seconde. Au commencement nous avons dans *Hamlet* un mouvement vigoureux et brusque, qui s'apaise immédiatement et devient traînant. Dans *Roméo et Juliette* le rythme vif de la forme trahit, du commencement à la fin, un élan qui jaillit des profondeurs de l'âme et qui conserve la même intensité jusqu'à la fin. *Roméo et Juliette* est créée d'un seul jet, *Hamlet*, avec le mouvement réflexif de ses quatre derniers actes, semble composée de morceaux qui se rajustent avec difficulté. C'est la conséquence de la différence de nature entre l'élément énergétique de l'idée génératrice de l'une et de l'autre tragédie.

Dans *Roméo et Juliette*, l'idée génératrice réalisée peut être indiquée par l'idée de l'amour qui méprise tous les préjugés sociaux et se montre dans toute sa splendeur divine et dans toute sa force naturelle et périt par lui-même ; ou mieux encore par l'idée de

l'amour absolu qui étant d'une extrême intensité, est en même temps la mort. C'est pourquoi ce chef-d'œuvre doit avoir un élan vif et vertigineux, un mouvement impulsif sans frein. Et en effet, tous les personnages sont animés par la même impulsion. L'impulsion vers l'action est excitée par des passions violentes. Tybalt est excité par la haine des Capulets ; Mercutio et la Nourrice par l'ambition de se signaler, l'un avec noblesse, l'autre avec vulgarité, Capulet par la hâte de marier sa fille avec un prince, Roméo et Juliette par l'amour mystique et fatal, qui brave tous les obstacles. Dans *Hamlet*, au contraire, la révolte morale d'Hamlet devant la réalité, avec laquelle il *doit* arriver à un compromis, s'apaise petit à petit par l'intervention de la raison. Et ce n'est pas seulement le prince Hamlet qui raisonne ; tous raisonnent du bon Horace jusqu'à l'impétueux Laërtes, du Roi criminel jusqu'à Ophélie, sans parler de Polonius dont la mentalité n'est que le pendant en vieux de celle d'Hamlet. La force de l'idée qui se traduit par le mouvement de l'élan, doit avoir la caractéristique de cette idée génératrice ; c'est pourquoi l'action si compliquée de *Roméo et Juliette* se déroule si vigoureusement, et c'est pourquoi l'action de *Hamlet* est si lente.

§ 34. — A un autre point de vue, nous pouvons observer la différence entre le mouvement de *Roméo et Juliette* et celui de *Phèdre* de Racine, quoique dans

cette tragédie il s'agisse d'une passion tout aussi violente.

Dans la tragédie française, qui, bien qu'ayant le même sujet que *Hippolyte* d'Euripide, n'a pas du tout la même idée génératrice, l'élément mystique est réduit, le mouvement est maîtrisé et si discipliné que l'élément mystique semblerait tout à fait étouffé s'il n'apparaissait pas dans l'harmonie du tout, des parties, de l'expression.

Dans le drame anglais l'élément mystique, moins visible dans l'harmonie, éclate, dans toute sa richesse, dans les dispositions psychiques des personnages, dans l'idée de fatalité qui nuance l'idée génératrice, et dans l'expression. Quoique vaincue par son amour, Phèdre sait qu'elle est criminelle et se doute de la résistance de son beau-fils, qu'elle sait correct et chaste. C'est pourquoi les manifestations de son amour sont plus retenues et plus raisonnées. Au contraire, quoiqu'elle sache que la haine des deux familles est mortelle et empêchera le mariage avec Roméo, Juliette passe outre, en considérant, avec son bon sens inconscient, que cela ne peut pas être un obstacle *naturel*. Elle laisse éclater sa passion dans toute son intensité, et c'est ainsi, qu'en entendant que Roméo est exilé pour avoir tué son cousin Tybalt qu'elle aime beaucoup, elle ressent une douleur immense, non pas à cause de la mort de Tybalt, mais à cause de

l'exil de Roméo. Elle ne veut plus savoir que Tybalt est mort par la main de Roméo, et désire plutôt la mort de son père et de sa mère, que l'exil de son époux (1).

§ 35. — De la même manière nous pouvons montrer comment l'idée génératrice est douée, dans chaque chef-d'œuvre, d'une *affectivité sélective* spéciale pour les images qui lui conviennent.

L'intrigue, c'est-à-dire l'image de l'action de *Roméo et Juliette* consiste d'abord dans le conflit entre les Capulets et les Montaigus qui se haïssent à mort et qui ont deux enfants qui s'aiment. Ce conflit est compliqué par plusieurs circonstances : d'abord par le fait que, pendant que le père de Juliette veut la marier à tout prix avec Paris, le parent du prince, elle refuse avec entêtement et se marie clandestinement avec Roméo à l'aide du frère Laurent qui, en les unissant, croit

- (1) *Tybalt is dead, and Romeo — banished*
 That—*banished*, that one word—*banished*,
 Hath slain ten thousand Tybalts. Tybalt's death
 Was woe enough, if it had ended there :
 Or,—if sour woe delights in fellowship,
 And needly will be rank'd with other griefs,—
 Why follow'd not, when she said—Tybalt's dead,
 Thy father, or thy mother, nay, or both,
 Which modern lamentation might have mov'd ?
 But with a rear ward following Tybalt's death,
Romeo is banished,—to speak that word,
 Is father, mother, Tybalt, Romeo, Juliet,
 All slain, all dead :—*Romeo is banished*,—
 There is no end, no limit, measure, bound,
 Is that word's death ; no words can that woe sound.

faire cesser la haine des deux familles ennemies ; l'action est ensuite compliquée par le fait qu'en tuant Tybalt, Roméo est puni par l'exil, tandis que le projet du frère Laurent tendant à empêcher le mariage de Juliette en donnant à celle-ci une mort apparente jusqu'à ce que Roméo soit prévenu, échoue à cause de la peste qui retient son envoyé à Vérone.

§ 36. — A côté de l'image de l'intrigue, il y a deux séries d'images — deux séries de personnages groupées l'une autour de Roméo, l'autre autour de Juliette. Autour de Roméo, désillusionné rêveur, qui, tout amoureux qu'il est d'une autre, tout d'un coup s'enflamme d'amour pour Juliette, il y a Benvolio, ami raisonnable et timide, Mercutio, raisonneur spirituel et remuant, le frère Laurent, ami précieux et avisé mais dont les projets ne réussissent pas toujours. Autour de Juliette, on trouve son père Capulet, homme impatient et familier jusqu'à la vulgarité, la Nourrice, bavarde et importante, Tybalt violent et intempestif. Naturellement nous laissons de côté les personnages sans importance psychique comme Paris, le Prince, Pierre, etc...

Nous avons, enfin, la série des images qui constituent le *cadre*, la décoration : des places publiques et des rues, des pièces et des salles de bal dans la maison de Capulet, le jardin d'orangers de Juliette, le cabinet de travail de frère Laurent, la chambre de Juliette, la crypte des Capulets.

Tous ces éléments sont demandés par l'affectivité

sélective. L'auteur n'aurait pas pu mettre en évidence la force de l'amour de Roméo et de Juliette s'il n'avait pas mis un grand obstacle à leur union. Et quel obstacle correspondrait mieux à un tel sentiment que la haine centenaire entre deux familles? Le poète n'aurait pas pu montrer mieux la force souveraine du nouveau sentiment de Roméo, qu'en nous montrant celui-ci amoureux d'abord d'une autre femme. L'amour de Juliette doit être d'autant plus grand que, toute jeune qu'elle est, elle résiste à toutes les instances de sa mère et de son père qui la pressent d'épouser Paris.

De plus, les principaux personnages de ce drame sont animés d'une affectivité d'attraction et de répulsion unique, qui se manifeste en rapport avec leurs caractères et les situations dans lesquelles ils agissent. C'est la force d'affectivité sélective, qui, de toutes les images de la conscience de Shakespeare, a fait une sélection pour créer les personnages du drame.

La passion qui caractérise Roméo n'a pas de bornes. Voici comment il répond au frère Laurent qui veut le consoler de l'exil :

Rom. : O, thou wilt speak again of banishment.

F. Laur. : I'll give thee armour to keep off that word ;
Adversity's sweet milk, philosophy,
To comfort thee, though thou art banished.

Rom. : Jet banished? — Hang up philosophy!
Unless philosophy can make a Juliet,
Displant a town, reverse a prince's doom;
It helps not, it prevails not, talk no more.

F. Laur. : O, then I see that madmen have no ears.

Rom. : How should they, when that wise men have no eyes !

F. Laur. : Let me dispute with thee of thy estate.

Rom. : Thou canst not speak of what thou dost not feel :
Wert thou as young as I, Juliet thy love,
An hour but married, Tybalt murdered,
Doting like me, and like me banished,
Then might'st thou speak, then might'st thou tear
And fall upon the ground, as I do now, [thy hair,
Taking the measure of an unmade grave.

La passion de Juliette n'est pas moindre. Le premier mot qu'elle dit quand Roméo se déclare, c'est pour renier ses parents qui haïssent les Montaigus.

O Romeo, Romeo ! wherefore art thou Romeo ?

Deny thy father, and refuse thy name ;

Or, if thou wilt not, be but sworn my love,

And I'll no longer be a Capulet.

L'âpreté de son amour atteint son point culminant dans la scène du narcotique qui lui donnera l'apparence de la mort et ensuite dans la scène du suicide, où dans la crypte, elle se frappe avec le poignard de Roméo et meurt aux côtés de son bien-aimé.

Tous les autres personnages sont autant d'instruments qui nous aident par leurs gestes et par leurs paroles, à sentir la vérité esthétique de cet amour qui s'exaspère jusqu'à l'ivresse de la mort.

De même, nous pouvons montrer la conformité de ces sentiments avec le cadre. Un tel amour demandait la beauté du ciel d'Italie, le cadre brillant d'un bal, la poésie d'une nuit éclairée par la lune dans un jardin d'orangers, le mystère d'une chapelle, l'air tranquille

des salles et des rues, l'atmosphère funéraire d'un cimetière.

§ 37. — En montrant l'énergie de l'idée et sa faculté affective-sélective, dans l'intrigue, dans les personnages, dans le cadre, nous avons été forcés d'employer quelques notions pour nous orienter dans le contenu concret de ce chef-d'œuvre, Ainsi avons-nous parlé de l'amour absolu, qui étant la vie la plus intense est en même temps la mort. Cette manière de formuler, nécessaire pour l'analyse d'un chef-d'œuvre, n'est que la formule de l'*intention artistique*. Sa réalité et son utilité sont évidentes ; c'est conduits par elle, que nous avons pu déterminer quels sont les personnages principaux et secondaires ; c'est par elle aussi que nous pouvons déterminer les moments principaux de l'intrigue, l'importance relative des conflits ; c'est encore par elle que, dans la synthèse primitive qui donne la première image d'un chef-d'œuvre, avant de l'analyser, nous pouvons suivre le développement de l'idée génératrice et c'est en l'employant que nous avons fait l'analyse [des autres aspects caractéristiques de cette idée dans le drame *Roméo et Juliette*.

§ 38. — Nous avons à montrer maintenant dans *Roméo et Juliette* l'existence originale du fond mystique, qui relie dans une unité nécessaire l'énergie, la faculté affective-sélective et l'intention artistique de l'idée génératrice.

Nous trouvons d'abord cet élément dans la formule

abstraite de l'intention artistique du poète. « L'amour absolu enveloppe la mort » ou bien « le maximum de bonheur comprend le maximum de malheur », ou enfin, « la vie est la mort », sont des formules par lesquelles nous cherchons à pénétrer la causalité synthétique, l'harmonie qui relie entre eux tous les éléments de ce drame. Ces formules contradictoires qui se rapportent pourtant avec justesse à la réalité esthétique de ce chef-d'œuvre sont de nature mystique, en tant qu'elles contredisent la raison sous sa forme théorique et pratique. Le but du bonheur en amour n'est pas le malheur ; le but de la vie n'est pas la mort, voilà ce que nous dit la raison pratique. Lorsque nous sommes heureux, nous ne sommes pas malheureux ; si nous sommes en vie, nous ne sommes pas morts ; si l'amour nous fait vivre, comment penser à la mort ? voilà ce que nous dit la raison théorique. Ce n'est que la conscience mystique qui peut unifier les idées contradictoires. Et dans l'idée génératrice de *Roméo et Juliette*, nous avons un exemple évident de ce que signifie la synthèse mystique des contraires.

§ 39. — Du déploiement de l'idée génératrice et des forces par lesquelles elle se manifeste, résultent trois valeurs, qui, dans leur ensemble, distinguent l'idée génératrice de l'idée abstraite qui est à la base des œuvres artistiques. Ce sont la valeur symbolique qui est en relation avec l'intention artistique, la valeur esthétique qui est en relation avec la faculté affective-

sélective, et la valeur absolue qui est en relation avec l'énergie d'extériorisation.

§ 40 — La valeur symbolique de l'idée génératrice est, d'une part, la qualité de tout élément matériel qui entre dans l'idée génératrice, d'avoir non seulement une signification psychique, et, par conséquent, analysable, mais aussi une signification profonde, inanalysable, mystique ; et, d'autre part, la qualité de tout élément mystique ou psychique de n'être pas lui-même si nous ne pouvons pas lui trouver un correspondant expressif matériel. La valeur symbolique dérive de la synthèse entre la nature et l'âme. Lorsqu'elles s'embrassent, la nature devient le symbole d'une nuance, d'une résonance, d'un sens psychique, et l'âme, à son tour, devient un tableau matériel. Cette pénétration de l'âme et de la nature peut être de deux sortes. Ou bien elle est superficielle et engage seulement les parties conscientes et analysables de l'âme ; ou bien elle est profonde, et, alors elle engage aussi les parties de l'âme, qui sont conscientes mais inanalysables. Dans le premier cas, l'idée qui en résulte a des qualités artistiques, c'est une idée abstraite qui donnera naissance à une œuvre de talent ou de virtuosité ; dans le second cas, l'idée qui en résulte est l'idée génératrice qui a des qualités esthétiques et qui engendrera un chef-d'œuvre. Dans le premier cas, l'idée abstraite aboutit à une réalité psychophysique ou artistique, dans le second cas l'idée génératrice aboutit

à une réalité psychophysique, à une réalité esthétique, c'est-à-dire, à une création. Dans le premier cas, c'est plutôt l'intelligence qui dirige le travail consistant à harmoniser les éléments matériels et les éléments psychiques. Dans le second cas, le travail consistant à harmoniser l'âme et la nature, le psychique et le physique, se passe dans les profondeurs mystiques et inanalysables de l'âme.

§ 41. — La valeur symbolique est en dehors de la volonté du poète. L'harmonie qui s'établit entre le fond et la forme vient d'elle-même dans la conscience du poète et ne peut s'expliquer par rien. C'est pourquoi les chefs-d'œuvre poétiques nous surprennent comme une merveille. Boileau ne pouvait pas retenir son admiration pour Molière qui trouvait si naturellement et si facilement la rime. Caragiale voulait nous convaincre qu'Eminescou n'était pas ce qu'on appelle un homme intelligent, et il est certain qu'un Villon ou qu'un Verlaine ne l'étaient pas non plus, au moins dans la vie pratique, quoique leurs productions soient si brillantes à tous points de vue. Le peu de prestige dont jouissent ordinairement les poètes dans la société ne peut s'expliquer que par la grande disproportion que nous trouvons entre leurs créations divines et leur intelligence humaine. C'est dire que la réalité psychophysique ou esthétique est une autre chose que la réalité psychique ou artistique.

§ 42. — La valeur esthétique est en relation avec la

faculté affective-sélective de l'idée génératrice ; elle tisse un voile charmant autour de la réalité esthétique de l'idée génératrice. La valeur esthétique est, d'une part, la qualité empruntée à l'émotion du poète, qui se sent charmé par les images qui se cristallisent dans sa conscience ; d'autre part, elle est la qualité empruntée à l'émotion contemplative lorsque nous cherchons à rendre *nôtre* le chef-d'œuvre. Dans ce processus, tous les tons affectifs naturels des choses se cristallisent dans l'idée génératrice ou dans le fond psychique, et changent, en prenant une couleur sentimentale qui s'harmonise avec les tons des autres images déjà cristallisées. Cette harmonie peut être générale ou nuancée. Dans le premier cas, l'harmonie se fait par *à peu près* ; les images ne perdent pas tout à fait le ton affectif naturel. C'est le cas de l'harmonie que nous rencontrons dans les œuvres artistiques. Dans le second cas, l'harmonie est en rapport avec la tonalité de l'idée génératrice, et avec toutes ses nuances qui se révèlent dans le fond psychique. Elle ne rappelle en rien le ton affectif naturel des choses imaginées. C'est le cas de l'harmonie que nous rencontrons dans les chefs-d'œuvre. La valeur esthétique a la vertu d'effacer les nuances affectives trop agréables ou trop désagréables, qui pourraient nous empêcher de contempler les images des choses trop impressionnantes. En unifiant les nuances affectives dans un seul tableau pouvant être contemplé, la valeur esthétique les rend nécessaires au

tout, et le sentiment de cette nécessité charme d'une manière extraordinaire le poète qui sent son âme s'enrichir d'une nouvelle réalité affective.

C'est par ce processus que le chef-d'œuvre acquiert la possibilité de pénétrer dans les moindres recoins de notre âme, sans répulsion et sans effervescence, et de devenir un objet dont la contemplation nous charme esthétiquement. Nous pouvons montrer la vérité de ces observations en nous rappelant l'exemple célèbre de *Richard III* de Shakespeare ou de Néron de *Britannicus* de Racine. Richard III, d'après sa propre description est si répugnant physiquement et moralement qu'il nous fait l'impression de ne pouvoir jamais devenir un objet susceptible d'être contemplé. C'est un être que sa laideur physique et morale exclut de la sphère de la contemplation. L'Esthétique expérimentale le considérerait comme absolument impropre à devenir matériel poétique. Pourtant, le génie de Shakespeare en fait un des plus impressionnants personnages de la poésie dramatique. Les moyens dont il se sert, sûrement d'une manière inconsciente, pour arriver à ce but consistent d'abord à lui donner le rôle de vengeur, le rôle de la fatalité qui doit sévir, conformément aux blasphèmes proférés par la Reine Marguerite, contre toute la race de l'usurpateur Edouard IV ; et, ensuite, à l'entourer de personnages encore plus ignobles et mesquins que lui. La loi de relativité fait le reste. Et c'est ainsi que Richard III,

qui était répugnant devient un personnage héroïque qu'on peut contempler. Ce qui était désagréable dans sa figure devient *nécessaire*, c'est-à-dire l'élément organique d'un être psychophysique. Et, avec d'autres moyens, Racine fait de même pour Néron.

§ 43. — La valeur absolue est en relation avec l'énergie harmonique de l'idée génératrice. C'est elle qui, par la vibration, par le mouvement rythmique des images, par la nécessité de cette vibration et de ce rythme, nous donne l'impression de l'infini du temps et de l'espace. Lorsque Hugo dans son *Booz endormi* nous dépeint l'heure tranquille d'une nuit d'Orient, dans le vers :

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

les catégories de temps et d'espace restent figées dans leur forme. Ce n'est plus le temps qui passe, mais celui qui reste pour l'éternité ; ce n'est plus l'espace dont le contenu varie avec le temps, mais réellement celui dont le contenu reste toujours le même. Cette idée de l'absolu que nous rencontrons, à chaque pas, dans les créations du génie poétique, n'a rien de métaphysique, c'est une constatation de fait. L'énergie de l'idée génératrice, incorporée dans des personnages comme Booz, Faust, Hamlet ou Achille, a la vie des siècles. Et quoique le temps et l'espace nous soient montrés dans un cadre qui semble réel, ils ne sont que le symbole de tous les temps et de tous les espaces. Rien

n'est plus impressionnant que cette vibration de vie qui anime l'idée génératrice d'un personnage de poème. Sans elle le personnage ne résiste pas. Si nous éliminons le pouls psychique de l'élan et du rythme, nous éliminons aussi sa vie esthétique. Elle joue le même rôle que les battements du cœur. Que reste-t-il de *Napoléon II* de Victor Hugo si nous lui enlevons l'élan et le rythme qui nous font sentir la nécessité de chaque mot et de chaque idée ! Que reste-t-il d'un poème comme *Scrisoarea I* (Première Lettre) d'Eminescu si nous intervertissons l'ordre des mots et si nous détruisons son harmonie divine ? Et que reste-t-il de tant de personnages du drame antique et du drame moderne si nous les privons de l'énergie particulière que chacun affirme dans le déroulement de son action ?

§ 44. — De toute cette analyse, nous voyons que dans l'idée génératrice, qui est de nature mystique et inanalysable, il entre bon nombre d'états d'âme analysables. Ce sont les éléments du fond subjectif qui, nécessairement, adhèrent au fond mystique et élémentaire du chef-d'œuvre. Ces éléments peuvent être extraits et groupés autour d'une idée abstraite qui, en même temps, peut être enrichie par les images secondaires qui constituent le fond objectif. Cette opération qu'on nomme ordinairement analyse et que nous avons souvent désignée par l'expression d'analyse primitive, nous devons plutôt l'appeler *synthèse-analyse primitive*. Cette opération, en effet, consiste d'abord

dans l'effort que nous faisons pour indiquer en peu de mots l'essence du chef-d'œuvre, et ensuite, dans l'analyse des images caractéristiques qui se groupent autour de l'idée génératrice.

C'est dans cette opération que réside surtout l'art du critique. Dans cette synthèse-analyse, nous pouvons voir, dès le commencement, quelles sont les parties nécessaires à l'idée génératrice et quelles en sont les parties adventives et caduques. C'est dire que la synthèse-analyse primitive constitue le fondement de l'activité esthétique et critique.

§ 45. — Les nuances et les résonances que nous pouvons réunir autour de l'idée abstraite qui indique l'idée génératrice sont les éléments du fond subjectif et objectif qui adhèrent à l'idée génératrice. C'est par ces nuances et ces résonances que nous pouvons mettre en relief la caractéristique unique du chef-d'œuvre, à savoir son originalité. Et c'est au sujet de l'originalité, avant tout, qu'une vraie critique demande un grand effort mental et ne peut s'effectuer sans le goût littéraire qui seul peut séparer ce qui constitue un intérêt purement intellectuel d'un intérêt esthétique complexe. La faculté de faire une bonne synthèse-analyse primitive est la pierre de touche d'un bon critique.

§ 46. — Sous quelque forme que se présente l'idée génératrice, il est certain qu'elle a, au commencement, une forme de cristallisation fragmentaire et incomplète.

Les manuscrits de beaucoup de chefs-d'œuvre en font preuve. Dans les manuscrits de Goethe qui a précédé son *Faust*, d'un *Urfaust*, et surtout dans les manuscrits d'Eminescou, qu'on peut trouver à la bibliothèque de l'Académie roumaine, nous voyons d'une manière évidente, les formes imparfaites par lesquelles a dû passer un chef-d'œuvre avant de trouver sa forme définitive et combien l'idée génératrice était incomplète au début. Cela prouve que l'idée génératrice, tout d'abord, n'est que très peu analysable, le reste se trouvant dans la partie inanalysable, c'est-à-dire mystique, de l'âme du poète. Quelquefois l'idée génératrice est si trouble, que son fragment initial peut avoir un tout autre caractère que celui de l'idée intégrale. Notre expérience nous en offre un exemple qui mérite d'être noté. C'est le cas du poème religieux du poète roumain Georges Grégorian *Sur le Golgotha*, poème dans lequel la génialité créatrice du poème est évidente. Ce poème était antireligieux dans sa première forme. Le poète nous montrait au pied de la croix du Sauveur, Saint Joseph blasphémant Dieu qui lui aurait ravi son fils et l'aurait mené à cette mort ignominieuse. Avec le temps, l'idée génératrice a mûri dans la conscience du poète et elle est devenue tout autre. En continuant son poème, le poète nous montre Saint Joseph se souvenant de tous les actes sublimes de son fils et regardant la tête transfigurée du Christ illuminée par la lune. C'est alors que

s'élève de plus en plus dans son âme, la pensée que le Christ n'était pas son fils, mais Dieu lui-même, et, convaincu de l'impiété qu'il avait commise, il tombe anéanti au pied de la croix. Ce cas, tout comme celui des variantes des chefs-d'œuvre, prouve que l'idée génératrice peut éclater dans la conscience du poète, avant que la synthèse primitive entre l'âme et la nature se soit accomplie, et bien avant que ses éléments analysables soient devenus tout à fait clairs dans sa conscience.

§ 47. — Ce fait constitue le fondement de plusieurs conclusions.

L'écrivain doué de génie se trompe souvent dans sa production littéraire et produit de vrais monstres littéraires s'il ne se développe pas dans un milieu éclairé au point de vue du goût et du jugement littéraires. Excité par la facilité d'écrire, il n'attend pas le temps heureux, où son âme pourrait faire une synthèse avec la nature. C'est assez qu'un simulacre d'idée scintille dans sa conscience pour que déjà il se mette au travail. C'est à cause de cette hâte que tant de productions littéraires ont les défauts de primitivité, de maniérisme et d'idéologie dans le mauvais sens de ces mots.

§ 48. — Lorsque criblé de dettes et excédé par le monde imaginaire qui lui donne assaut de tous côtés, Balzac écrit sans trêve ni répit, lorsque, en corrigeant ses épreuves, il ajoute, au dernier moment, des développements qui ne peuvent pas se souder au tout dont ils font partie, il ne peut pas atteindre la perfection qu'un chef-d'œuvre requiert : son œuvre apparaît

inéegale, touffue, sans équilibre. Elle a le défaut d'être primitive.

Lorsqu'au contraire, quelque grand qu'il soit, et doué d'une virtuosité pour faire des vers, unique dans la littérature, Hugo écrit tout ce qui le sollicite du monde extérieur, que ce soit haine et joie, ou pensée et impression, sans se demander s'il ne produit pas seulement des fragments physicopsychiques versifiés, il peut donner des preuves extraordinaires de son talent, mais pas de son génie. Admirables du point de vue de la forme, ces œuvres sont creuses quant au fond : l'idée génératrice manque. C'est le défaut de *maniérisme*. Lorsqu'enfin, un écrivain quelconque, sans génie mais imbu d'idées, en prend une pour en faire une poésie lyrique, comme Keller dans *Der Stern*, un poème épique, comme Robert Hamerling dans *Ahasver in Rom*, ou un drame, comme Heinrich Laube dans *Le Comte d'Essex*, il amasse des matériaux, il symbolise *grosso modo* des idées, il fait de l'idéologie plus ou moins intéressante mais il ne fait pas de créations poétiques.

La primitivité nous donne des œuvres qui ne sauraient vivre parce que beaucoup de leurs éléments sont restés dans la conscience inanalysable du poète.

Le maniérisme nous donne des œuvres qui n'intéressent que par la forme et le côté psychologique.

L'idéologie intéresse l'intelligence philosophique et non pas l'âme.

§ 49. — Les grands génies littéraires, un Shakespeare,

un Molière, un Goethe ou un Victor Hugo, n'ont donc pas toujours fait preuve de génialité créatrice. Parmi leurs œuvres littéraires nous trouvons de vrais monstres, comme, par exemple, *Titus Andronicus* de Shakespeare, qui ne trahit la génialité de son auteur que par les qualités de l'écrivain (amplitude, profondeur, éclat d'âme expressive) et non pas par celles du poète.

Quoique l'inspiration de Molière soit généralement si robuste et si facile, parmi ses œuvres on trouve aussi des *Comtesse d'Escarbagnas*.

Quant à Goethe qui, pourtant, avait une si haute conscience artistique, le nombre des œuvres littéraires qui veulent être de la poésie, n'est pas si restreint qu'on le croit. A part ses grandes œuvres (*Faust*, *Hermann et Dorothee*, *Iphigénie en Tauride*, *Torquato Tasso*) et un assez grand nombre de poésies lyriques, le reste trahit le grand écrivain plutôt que le grand poète.

Cela nous mène à conclure que dans notre travail littéraire nous ne devons pas nous laisser éblouir par le prestige dont jouissent les poètes. Ce prestige, ils l'ont acquis par leurs chefs-d'œuvre, qui renferment chacun un monde, et non pas par leurs œuvres médiocres, qui peuvent gâter le goût d'autant plus qu'elles sont garanties par la renommée. Dans notre recherche littéraire nous ne devons avoir d'autre guide que la beauté des chefs-d'œuvre, sans tenir compte de la renommée des auteurs.



CHAPITRE IV

LE FOND PSYCHIQUE. ÉLÉMENTS DU FOND PSYCHIQUE QUI ADHÈRENT A LA FORME.

§ 50. — Les états d'âmes du fond psychique n'adhèrent pas seulement à l'idée génératrice qui est l'élément mystique du chef-d'œuvre, mais aussi à la forme. Pour rendre évidente cette adhérence, nous devons prendre un chef-d'œuvre simple et concis. Nous choisirons donc la poésie *Nuit de juin* de Victor Hugo, dont le texte est le suivant :

L'été, lorsque le jour a fini, de fleurs couverte,
La plaine verse au loin un parfum enivrant ;
Les yeux fermés, l'oreille aux rumeurs entr'ouverte,
On ne dort qu'à demi d'un sommeil transparent.

Les astres sont plus purs, l'ombre paraît meilleure,
Un vague demi-jour teint le dôme éternel,
Et l'aube douce et pâle, en attendant son heure,
Semble, toute la nuit, errer au bas du ciel.

§ 51. — En comparant la langue vivante de cette poésie, qui est un chef-d'œuvre, avec la langue inerte du dictionnaire, nous trouvons qu'entre ces deux langues il y a quelques éléments communs. C'est,

d'abord, le sens intellectuel ou logique, le sens clair et précis, que tout Français, possédant quelque instruction, peut comprendre, tant dans la notion de chaque mot, que dans leurs rapports avec les autres.

Mais les mots employés dans cette poésie, à côté de ce sens, en ont un autre qui résulte de la précision. La plaine n'est pas une plaine quelconque, mais une « plaine fleurie » ; « les rumeurs » ne sont pas le bruit des multitudes ou d'un local public, mais véritablement les rumeurs produites par des insectes, par des voix lointaines ou par quelque animal errant. C'est dire que ces mots contiennent non seulement la notion de « plaine » ou de « rumeur » mais d'une certaine plaine ou d'une certaine rumeur.

L'élément intellectuel ou logique est donc plus précis dans la poésie que dans les mots isolés ; leur sens a un contour plus défini que le sens des mots pris isolément.

§ 52. Un second élément commun au mot isolé et au mot employé dans cette poésie est l'élément représentatif des choses, qui surgit dans notre conscience lorsque nous entendons les mots qui les désignent.

Un troisième élément est constitué par les jugements obscurs impliqués dans le sens d'une notion : La notion, l'élément représentatif et les jugements impliqués dans le mot isolé constituent la plasticité psychique. Dans la poésie mentionnée tous ces élé-

ments ressortent plus aisément à l'analyse. Lorsque nous disons « l'oreille aux rumeurs entr'ouverte », nous ne voyons pas seulement la forme de l'oreille, mais aussi le geste qu'on fait pour percevoir les bruits dans la tranquillité de la nuit. Au lieu d'une simple représentation nous avons une *image*. D'autre part, les mots employés dans la poésie pour rendre le fond concret éveillent des images qui ont un contour précis et durable. C'est la présence des jugements impliqués qui donne le contour. L'image précisée par le contour est l'*image plastique*. La force qui produit les images plastiques nous l'appelons *plasticité artistique*.

§ 53. — Le mot isolé et le mot employé dans l'œuvre poétique ont en commun un élément affectif agréable ou désagréable. « L'aube » qui est par nature « douce et pâle » est un mot à tonalité agréable ; mais « l'oreille » est un mot à tonalité plutôt indifférente, en tout cas moins agréable que « les yeux ». Mais l'image plastique a une tonalité beaucoup plus caractéristique que la représentation suggérée par le mot isolé, et elle peut changer du tout au tout. Ainsi se passent les choses dans le vers de la poésie citée plus haut :

Les yeux fermés, l'oreille aux rumeurs entr'ouverte.

Quoique le mot « yeux » soit plus agréable que le mot « oreille » pris isolément, toutefois, dans ce vers, la tonalité du mot « oreille » est sensiblement plus agréable que la tonalité du mot « yeux ». Ceci résulte

de ce que « les yeux », comme image, jouent dans ce vers un rôle subordonné à l'impression que nous fait l'image des oreilles, qui sont entr'ouvertes aux rumeurs de la nuit tranquille. L'observation nous permet toujours de discerner que les mots isolés ont une tonalité, et que les mêmes mots employés en poésie en ont une autre. Et nous devons marquer cette différence en appelant la tonalité des mots isolés, *affectivité réelle ou objective*, et la tonalité des mots qui suggèrent des images, *affectivité artistique*.

§ 54. — Un autre élément commun aux mots isolés et aux mêmes mots employés dans une œuvre poétique, est l'énergie avec laquelle nous devons prononcer un mot. Entre l'énergie d'expression du mot isolé et le même mot employé dans une œuvre poétique il y a pourtant une différence. L'énergie d'expression des mots prononcés isolément reste la même, celle des mots employés dans une œuvre poétique varie suivant l'énergie de la pensée poétique.

C'est ainsi que dans le vers mentionné, les mots « oreille » et « entr'ouverte » sont plus musicalement accentués que « les yeux » et « aux rumeurs ». Cela signifie qu'en dehors de l'énergie d'expression des mots, il y a encore un élément qui s'y ajoute en la modifiant. Il provient du rythme des états d'âme exprimés dans la poésie. C'est ce rythme qui modifie l'énergie du mot en la rendant plus expressive.

La langue qui contient de la plasticité artistique, de

l'affectivité artistique et de l'énergie expressive, est la langue des œuvres littéraires que nous avons nommées artistiques.

§ 55. — En analysant plus profondément la *Nuit de Juin* de Victor Hugo et en réfléchissant à la substance des mots qu'il emploie, nous trouvons que le sens des mots est d'une grande précision, que les images ne sont pas seulement plastiques, que l'affectivité n'est pas seulement artistique et que l'énergie n'est pas seulement expressive : elles ont une qualité de plus.

Dans la poésie de Victor Hugo les idées ont un contour, les images sont *transfigurées*, l'affectivité est *esthétique* et l'expression est *absolue*.

En effet ce qui nous charme dans la *Nuit de Juin* c'est l'image de la lumière dans les ténèbres de la nuit ; pour le poète l'aube, pendant les nuits de juin, « attendant son heure » semble « errer au bas du ciel ». Ce n'est pas la plasticité des images qui nous enchante, mais cette personnification de la lumière, qui, bien qu'invisible, est toujours présente dans la nuit. L'image n'est pas seulement plastique : elle est devenue symbole. Nous ne voyons pas en elle seulement le contour des choses et leur plasticité, mais leur vision de l'au-delà. C'est dire que les mots précis et plastiques ont acquis une nouvelle qualité : la transfiguration symbolique des choses. Les plasticités psychique et artistique sont devenues *plasticité symbolique*.

En même temps, ce n'est pas le sentiment des choses

décrites, tout en étant très vif, qui nous charme dans cette poésie ; ce qui nous charme c'est le sentiment précisé dans des nuances. Chaque mot représente une nuance de sentiment et toutes ces nuances font partie intégrante du sentiment général qu'exprime la poésie. C'est par la perception de ces nuances indissolublement liées aux différents mots qui forment le vers que nous acquérons l'émotion esthétique. Ce n'est pas le sentiment de la réalité physique des choses, tout aussi passagère que celles-ci, mais bien l'émotion permanente que nous donne la perception d'une réalité psychophysique ou esthétique. Ces nuances faisant partie intégrante du sentiment général et comprises comme quelque chose de définitif et d'immuable, sont en relation directe avec les images transfigurées, par la plasticité symbolique qui a sa source dans les profondeurs mystiques de notre être.

§ 56. — Si nous récitions cette poésie pendant une nuit d'été, voyant devant nous cette lumière douce à l'horizon, nous éprouverions, il est vrai, un plaisir assez vif. La poésie de Victor Hugo serait comme l'accompagnement musical d'un banquet ; ce serait un plaisir plutôt physique, se passant dans le temps, l'espace et la causalité ; ce serait un plaisir plus ou moins désintéressé et non une émotion esthétique. C'est pourquoi, ce n'est que dans la réalité idéale ou psychophysique des visions de cette poésie que nous sentons son vrai charme, sa vraie essence. En d'autres termes l'affecti-

vité objective et artistique devient dans cette poésie *affectivité esthétique*.

§ 57. — Dans cette poésie la vision symbolique des choses et les nuances de l'affectivité esthétique sont accompagnées d'une troisième qualité : la qualité qui transforme l'énergie expressive en expression absolue. L'effet de la poésie de Victor Hugo, c'est-à-dire la vision symbolique et l'émotion esthétique, ne se produirait pas si la succession des mots, le rythme qu'ils constituent dans cette succession et l'énergie qui les anime n'avaient pas des résonances qui nous pénètrent jusqu'au fond de l'âme. De cette succession du rythme on ne peut rien retrancher, on ne peut rien y ajouter. L'effet est détruit, dès que nous changeons l'ordre des mots, dès que nous diminuons ou augmentons leur nombre. C'est dire que la forme de cette poésie est animée par une énergie qui, pour s'exprimer, ne demande que *cette* suite de mots et de phrases. Le fond représenté par cette énergie et la forme représentée par cette succession matérielle de mots sont si étroitement unis qu'ils ne forment qu'un tout, qu'une seule réalité éternelle.

C'est cette expression absolue qui, dans un chef-d'œuvre, nous donne l'impression de réalité esthétique. Cette réalité est tout autre chose que l'*apparence de la vérité* de Vischer ; c'est la réalité de la beauté et non son apparence.

§ 58. — La plasticité symbolique avec sa transfigu-

ration, l'affectivité esthétique avec ses nuances et l'expression absolue avec ses résonances sont les éléments du fond qui adhèrent à la langue d'un chef-d'œuvre. Ce sont ces éléments qui donnent à la langue son originalité et sa génialité. Seule une langue possédant ces trois éléments nous fait pénétrer dans le monde psychophysique que représente un chef-d'œuvre. Derrière l'expression géniale tout un monde surgit, comme une merveille, un monde que nous sentons éternel mais dont nous ne connaissons ni l'origine, ni la cause de sa naissance dans notre conscience surprise. Quel est ce charme qui enveloppe les choses dont parlent les grands poètes? Quelle est cette lumière divine et paisible répandue sur cette *Nuit de Juin*? Quel est ce monde inconnu qui nous conquiert par ses images si simples et qui nous parle si profondément? Ces expressions, ces résonances qui nous émeuvent et que nous ne pouvons pas séparer de la série des mots mesurés, rythmés, rimés de cette poésie, sont uniques dans leur genre, sont originaux, et leur originalité ne peut pas avoir d'autre source que la source mystique qui est au fond de notre être.

§ 59. — En résumant les résultats obtenus dans cette analyse, nous voyons que la langue comme instrument d'expression peut avoir trois hypostases :

1) La langue ordinaire ou objective, la langue de tout le monde, par laquelle nous exprimons les états d'âme psychophysiques, qui demandent un sens intel-

lectuel sans précision, une représentation sans contour, une énergie sans expression.

2) La langue artistique par laquelle nous exprimons les états d'âme psychiques, conscients et analysables, qui demandent un sens précis, une plasticité artistique et une énergie expressive.

3) La langue du génie ou esthétique qui transfigure la réalité par l'élément mystique, conscient mais inanalysable de notre conscience, et qui, demandant un sens précis et un contour, donne la forme absolue du chef-d'œuvre, des images transfigurées, une affectivité nuancée et une expression douée de résonances significatives. Les éléments de la langue ordinaire prennent des formes particulières dans la langue artistique et dans la langue du génie. Nous les résumons dans ce schéma :

Langue ordinaire :	Langue artistique :	Langue du génie :
La notion, l'élément représentatif, les jugements impliqués.	Images précisées	Images transfigurées
1) Plasticité psychique	Plasticité artistique	Plasticité symbolique
Tonalité des mots isolés	Tonalité des mots qui suggèrent des images	Sentiment précisé dans des nuances
2) Affectivité réelle	Affectivité artistique	Affectivité esthétique
Energie des mots isolés	Energie modifiée par le rythme	Energie expressive douée de résonances
3) Energie objective	Energie expressive	Expression absolue

Tous ces éléments sont de nature psychique, conscients et analysables, et constituent les éléments du fond qui adhèrent à la forme.



CHAPITRE V

LES ÉLÉMENTS DU FOND OBJECTIF PROPREMENT DITS. L'IMAGE POÉTIQUE.

§ 60. — Le fond objectif du chef-d'œuvre littéraire est constitué surtout par des éléments purement psychiques. Ce sont des états d'âme qui se cristallisent autour de l'idée génératrice et qui portent généralement le nom d'images. Les images développent leur nature propre, influencées d'abord par l'idée génératrice avec laquelle elles doivent s'harmoniser, ensuite par l'atmosphère esthétique avec laquelle elles doivent être appropriées et enfin par la forme, sans laquelle elles ne peuvent pas exister.

L'image a d'autres sources que l'idée génératrice et un autre rôle que le fond subjectif et que la forme.

L'image surgit dans la conscience du poète par un travail compliqué, mais qui résulte toujours de l'étreinte de l'âme, représentée par la conscience active, et de la nature, représentée par les impressions des objets physiques ou même psychiques, en tant qu'états d'âmes étrangers à cette conscience.

Nous devons la différencier de l'idée génératrice qui apparaît dans la conscience comme une image soudaine et profonde que nous appellerons *fulgurante*, ensuite, de l'image revêtue de sa forme verbale et que nous appellerons *conceptionnelle*, et enfin, du fond subjectif qui entoure comme une auréole esthétique l'idée génératrice et l'image proprement dite. Nous appellerons l'image proprement dite *image polarisée*.

Dans l'image fulgurante prédomine l'énergie, dans l'image conceptionnelle prédomine l'élément physique, et dans l'image polarisée l'élément intellectuel.

De toutes ces images, les images polarisées sont les plus analysables, et c'est d'elles que nous nous occuperons dans la suite.

§ 61. — L'image polarisée est l'image poétique proprement dite. L'image poétique est considérée comme n'ayant qu'une nature purement psychique, c'est-à-dire dont la substance n'est que conscience analysable. C'est une opinion erronée. Il est vrai que sa substance a une autre source que l'image fulgurante, mais elle ne devient image polarisée que si nous ajoutons aux éléments qui nous viennent des objets, des éléments mystiques, qui sont à la base de l'image fulgurante. Il est vrai, d'autre part, que sa forme la plus connue semble purement psychique; mais elle n'a cette forme qu'à la seule condition de devenir auparavant image conceptionnelle, c'est-à-dire d'être exprimée dans une forme verbale. A part ces éléments matériels ou quasi-

matériels, qui lui viennent de la partie mystique de l'âme ou de l'expression formelle, l'image poétique possède dans sa structure même un substratum matériel qui lui vient des objets de la nature. Une image poétique purement spirituelle, quoi qu'en disent Hegel et Vischer, n'existe pas. D'ailleurs, du moment que l'image poétique fait partie d'un organisme psychophysique, elle doit être à la fois psychique et physique. Elle doit avoir des éléments qui la relie à la source mystique, à la nature extérieure et à la forme concrète de la parole.

§ 62. — Pour montrer l'évidence de ces idées nous analyserons l'image de l'aube qu'on voit « au bas du ciel » dans la *Nuit de Juin*.

Et l'aube douce et pâle, en attendant son heure,
Semble, toute la nuit, errer au bas du ciel.

Cette image poétique ne peut avoir cette valeur que si nous personnifions l'aube en l'imaginant comme un être vivant (élément mystique) et que si, en même temps, nous conservons tels quels les mots et leur succession dans la forme que le poète leur a donnée. Si nous changeons la conception mystique, et, surtout, si nous changeons l'ordre des vers ou des mots ou bien si nous cherchons à exprimer la substance de l'image par d'autres mots pouvant avoir le même sens logique, l'image poétique déchoit de sa propre valeur : elle cesse d'être image poétique.

Comparons, en effet, l'impression que nous font ces deux vers avec celle qu'ils nous feraient dans la forme suivante :

En attendant son heure, l'aube douce et pâle,
Au bas du ciel, toute la nuit, semble errer.

L'impression primitive ne vit plus. Toute la poésie du mystérieux, de l'éloignement, de la grâce, de l'intimité psychique de ces deux vers a disparu. Nous pouvons faire cette expérience avec n'importe quelles images détachées d'un chef-d'œuvre. Du moment qu'on change la forme, on change le sens : les images perdent leurs éléments mystiques. Les images ne peuvent garder leur valeur que si nous leur conservons la forme que le poète leur a donnée.

§ 63. — D'autre part, l'image poétique possède des éléments matériels empruntés aux objets de la nature. Ceci est si évident qu'elle n'est généralement considérée que comme une copie des choses. En tout cas, le poète doit avoir vu cette lumière « douce et pâle » qu'on observe dans les nuits de juin au bas du ciel, et surtout avoir vu la ressemblance de cette lumière avec l'aube. Ce sont des éléments matériels, qui ont produit dans la physiologie du poète des excitations qui se sont transformées en impressions psychophysiques. Ces impressions, à leur tour, se sont éveillées dans la conscience du poète changées en images qui, enfin, par différentes transformations, se sont transfigurées

en images polarisées ou poétiques. Sans ce contact avec les objets de la nature, et sans l'élément matériel qu'elle en retire, l'image n'est pas possible.

On pourrait faire l'objection qu'il y a dans quelques chefs-d'œuvre des images dont l'élément matériel n'est pas emprunté aux objets de la nature. La *Divine Comédie* fourmille d'images qui semblent le produit pur de la fantaisie. Il y a aussi dans *Faust* des inventions telles que « Walpurgisnacht » ou que « Homunculus » et que Méphistophélès lui-même, qui ne trouvent pas leur correspondant matériel dans notre monde. Nous ne parlons pas des excès d'imagination de Rabelais ou de Shakespeare dont les œuvres fourmillent de merveilles en dehors de la réalité.

Mais ces images — personnages, tableaux, situations, scènes — ont une réalité psychologique puissante. Elle ont une réalité esthétique extraordinaire. Le fondement de cette réalité qui est absolument différente de la réalité physique ou historique, est toujours dans les objets de la nature. Il est constitué par les impressions de la nature, combinées, cristallisées, harmonisées, unifiées organiquement par la génialité créatrice. Prenons, par exemple, le tableau de *l'Enfer*, où Ugolin, tout en rongant le crâne de Ruggieri, raconte comment il a été trahi, emprisonné, et comment on l'a laissé mourir de faim avec ses enfants, ou celui des sorcières qui, à cheval sur des balais, volent au sabbat infernal, ou encore dans

Erlkönig celui du roi des elfes parlant à l'enfant blotti dans les bras de son père fuyant dans la nuit, ou enfin, celui de l'amour de Titania pour le pauvre Bottom à qui Puck avait donné une tête d'âne, dans le *Songe d'une nuit d'été*. Tous ces tableaux sont autant de réalités esthétiques, dont les éléments sont empruntés soit directement à la nature, soit aux rêves ou aux croyances populaires, c'est-à-dire à des manifestations physico-psychiques se rapportant à la nature.

§ 64. — Mais si les éléments de ces images sont empruntés à la nature, leur partie essentielle est toujours de nature psychique. C'est ce que nous constatons dans les créations littéraires qui paraissent ressembler à la nature. C'est le cas, par exemple, de la comédie *Une lettre perdue*, de Caragiale, dont les personnages, animés par une même idée, semblent si bien copiés d'après nature, qu'il a fallu une quarantaine d'années pour que la critique discerne qu'ils ont une vie esthétique éternelle et non pas une vie historique passagère.

Dans cette comédie les personnages qui respectent la causalité des choses — d'où l'apparence de leur réalité — ne sont pas ce qu'ils semblent être : ils sont absolument éloignés de la nature en tant qu'ils représentent une synthèse simplifiée et réduite à deux ou trois traits aux dépens de tous ceux que la réalité historique pourrait leur donner. L'image de Catzavencou, le personnage principal, ne contient que deux ou trois

traits caractéristiques : l'ambition politique, la malhonnêteté vis-à-vis de la coopérative qu'il avait fondée et la redondance de sa rhétorique. Tous les autres innombrables traits qui pourraient faire de lui un personnage historique sont laissés de côté, tandis que ceux qui sont conservés lui donnent une physionomie vraiment psychologique, à la fois réelle et idéale, qui le fait vivre éternellement dans notre conscience.

L'image poétique donc, n'est pas tout à fait physique, elle a des éléments psychiques prédominants. Quels sont ces éléments et comment acquièrent-ils leur physionomie ?

Nous ne pouvons pas résoudre cette question avant de suivre, pas à pas, le processus par lequel une image doit passer depuis l'impression qui naît du contact avec la nature et qui lui donne la première impulsion, jusqu'à ce qu'elle devienne image polarisée et, enfin, conceptionnelle.

§ 65. — En analysant le fond psychique qui adhère à la forme, nous avons trouvé trois degrés d'images qui adhèrent à la langue. Le premier degré ne peut être appelé image que difficilement, quoique l'usage commun le fasse ; c'est la *représentation* sans contour ni précision de la langue courante. Le second degré est ce que nous avons appelé *image plastique*, avec précision et contour, mais sans élément mystique : c'est l'image qu'on trouve très fréquemment dans les écrits artistiques. Enfin, le troisième degré est l'*image*

transfigurée qui donne à la langue une auréole et un charme indicible ; c'est l'image qu'on trouve dans les chefs-d'œuvre littéraires. L'image poétique ou polarisée n'est ni la représentation, ni l'image plastique ; c'est l'image qui, en dehors des éléments empruntés au monde extérieur, possède des éléments intérieurs mystiques, c'est l'image transfigurée. D'où nous voyons que l'image poétique a deux sources : l'une extérieure, les *impressions de la nature*, l'autre intérieure, le *fond mystique*. Les impressions de la nature se traduisent par les sensations ou, mieux encore, par les perceptions. Le fond mystique se traduit par les intuitions qui ne sont autre chose que des perceptions imprégnées d'éléments mystiques.

Nous commencerons donc l'étude de l'image poétique, par l'étude de la nature et des éléments dont se composent ces deux sources.



CHAPITRE VI

LES SENSATIONS ET LA PERCEPTION. LEUR VALEUR ESTHÉTIQUE.

§ 66. — La source extérieure de l'image poétique est constituée par l'éveil dans l'organisme psychique, comme sensations, des impressions reçues des objets de la nature. C'est pourquoi nous avons été conduits à déterminer, avant tout, la valeur esthétique de ces produits de la conscience. Du point de vue de l'Esthétique intégrale cette question est oiseuse. Le beau dans la nature n'existe pas, et la sensation étant physique, ne peut pas être belle. Elle est seulement un élément susceptible de devenir esthétique.

§ 67. — Les esthéticiens en confondant la valeur hédonique désintéressée de la sensation — qui est de nature psychologique et éthique — avec la valeur esthétique, ont cru la chose possible et ont établi que les sensations se divisent en deux catégories : 1) les sensations supérieures, — celles de la vue et de l'ouïe — qui ne seraient pas liées à notre vie organique, et 2) les sensations inférieures — toutes les autres — qui

sont fortement liées à l'économie de notre organisme. Les premières seraient esthétiques, les autres n'entreraient pas dans la sphère de l'esthétique.

Guyau, dans *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*, a essayé de montrer, sans y réussir d'ailleurs, que d'autres sensations pourraient aussi avoir cette qualité. L'exemple de la sensation esthétique de l'excursionniste qui, après une longue marche en montagne, boirait un verre de lait frais, est resté célèbre. Mais l'exemple de Guyau, tout comme les autres, ne peut pas résoudre le problème.

Avant tout, les arguments sur lesquels se fonde la théorie classique des sensations supérieures et inférieures est fausse. Il y a d'abord, comme nous allons le voir, des sensations qui sont étroitement liées à la vie organique et qui pourtant sont esthétiques ; et ensuite, les sensations de la vue et de l'ouïe qui, quoiqu'on puisse les considérer comme supérieures, sont liées à l'organisme tout autant que celles-là. La vue des choses colorées agréablement, devient à la longue insupportable. Quelque harmonieux que soient les sons, s'ils se répètent sans aucun sens musical, ils deviennent si insupportables que nous leur préférons des bruits capables de les interrompre.

§ 68. — Mais quoique supérieures et désintéressées, les plaisirs de l'ouïe et de la vue sont des plaisirs physiques, et non pas esthétiques. Le plaisir n'est qu'une condition négative de l'esthétique. Pour qu'une

impression soit reconnue esthétique, elle doit avoir une tonalité affective qui puisse la rendre capable de ne pas troubler notre réceptivité mystique, notre contemplation. Le plaisir dont l'intensité ne dépasse pas la mesure fait cet office, mais ce n'est pas lui qui constitue l'esthétique. Il aide une impression à le devenir, mais sa nature n'en reste pas moins physique. En d'autres termes, le plaisir permet à une impression d'entrer dans la sphère de l'esthétique, c'est-à-dire dans la sphère des choses qui peuvent devenir esthétiques, mais il n'est pas esthétique par lui-même.

La question de la valeur esthétique des sensations prend donc pour nous un autre sens. Nous ne pouvons pas nous demander quelles sensations sont esthétiques, mais nous nous demandons quelles sensations pourraient devenir esthétiques et lesquelles parmi celles-ci pourraient devenir plus aptes à entrer dans la composition des images ?

§ 69. — Cette question se résout aisément si nous employons le critérium qui forme le fondement de l'esthétique intégrale : la synthèse, l'unité ou l'accord de l'âme et de la nature. D'après ce critérium nous reconnaitrons comme esthétiques toutes les sensations qui ne resteront pas, pour ainsi dire, à la surface de la conscience, mais qui, en pénétrant jusqu'à sa profondeur inanalysable, prendront l'aspect du mystique ou du psychophysique et acquerront par là une nature

unique. La sensation, en effet, est le produit de deux facteurs : l'un subjectif — la conscience, l'autre objectif — la nature. Si la sensation est profonde et peut devenir esthétique, elle doit se montrer sous un seul aspect, subjectif ou objectif. Cela prouve que la synthèse se fait entre l'objectif et le subjectif et qu'elle est le résultat de l'accord de l'âme et de la nature.

Si nous appliquons ce critérium aux différentes sensations, nous voyons que les sensations visuelles, quoique produites d'un côté par l'objet vu, et de l'autre par la rétine, n'apparaissent pas sous cette double nature ; nous voyons seulement les choses, c'est-à-dire le facteur objectif, et nous ne doutons pas que leurs images se fassent dans la rétine. Quoiqu'étant aussi subjectives, elles apparaissent objectives. C'est dire que dans la sensation visuelle l'accord mystique se fait entre le subjectif et l'objectif et c'est pourquoi elle est un élément excellent pour entrer dans l'organisme d'un chef-d'œuvre.

Nous constatons la même chose en ce qui concerne la sensation de l'ouïe. Nous percevons, en réalité, les vibrations du son dans les organes de l'oreille interne. Pourtant nous n'avons aucune conscience de cette perception ; nous localisons les sons, non pas dans l'oreille, mais dans les objets qui rendent les vibrations. Les sensations de l'ouïe, perçues subjectivement sont localisées objectivement. Tout comme les sensations visuelles, les sons représentent une parfaite

synthèse entre l'objectif et le subjectif, en apparaissant toujours comme objectifs. Elles peuvent donc devenir un élément de l'organisme de la beauté.

§ 70. — Si nous appliquons le même critérium aux sensations du goût, les choses changent. Lorsque nous goûtons un plat nous savons que c'est lui qui a le goût, mais c'est dans la bouche que nous le sentons. Aussi notre attention contemplative ne sait-elle pas où se concentrer : dans l'objet ou dans l'organe ? Ni l'un, ni l'autre ne suffisent. C'est dire que les sensations du goût ont une double nature : elles restent à la surface de la conscience ; elles ne réalisent pas la synthèse du subjectif et de l'objectif ; elles ne peuvent pas devenir des éléments utilisables dans la constitution du chef-d'œuvre ; elles n'entrent pas dans la sphère esthétique.

Les sensations olfactives, tactiles, et celles de température ont le même caractère. Nous sentons la fleur, mais c'est dans le nez que nous sentons l'odeur. C'est dans la peau ou à sa surface que nous sentons les sensations tactiles et de chaleur, quoique nous percevions en même temps leur cause extérieure. Ce sont des sensations qui ne peuvent pas devenir esthétiques.

§ 71. — Il y a deux sortes de sensations (et ceci a été pressenti par Guyau) qui tantôt sont esthétiques, tantôt ne le sont pas : ce sont les sensations organiques et motrices. En général les sensations organiques

ne sont pas esthétiques. Nous sentons la faim, la soif, la fatigue, la santé dans nos organes, mais nous les percevons en relation avec des objets extérieurs (la nourriture, l'eau, l'activité, le jeu) qui doivent adoucir la douleur ou augmenter le plaisir. Notre attention va de l'organisme qui sent, aux objets qui peuvent le satisfaire.

Mais il y a au moins un cas où les sensations organiques apparaissent comme esthétiques : c'est le cas imaginé par Guyau, mais un peu modifié. L'exemple de Guyau n'est pas esthétique, parce que nous n'y voyons pas la synthèse entre le sujet et l'objet. Mais, si au lieu de boire un verre de lait frais, nous admirons la nature et nous nous enivrons de sa beauté, de manière que notre joie se répande sur toutes les choses de la nature, — alors, nous n'existons plus comme sujets ; c'est dans la nature que nous nous sentons. Notre subjectivité se subordonne à l'objet et fait avec lui une seule impression. C'est dans l'état d'extase que nous sommes lorsque nous avons le sentiment de nous perdre comme un rien dans le sein de la nature, dans sa grandeur. Lorsque notre âme l'embrasse, nous sommes embrassés à notre tour, et l'extase nous enveloppe d'un charme qui écarte toute impression étrangère ; c'est une sorte d'enivrement, un vertige de l'âme. L'extase est un état d'âme mystique et c'est par là que les sensations organiques peuvent entrer dans la sphère esthétique.

§ 72. — Plus intéressantes sont les sensations motrices. Les sensations de poids se sentent dans les muscles, mais nous les rapportons à l'objet. Dans ce cas la synthèse n'a pas lieu et ces sensations motrices ne sont pas esthétiques. Il en est de même pour les sensations de mollesse et de solidité à moins que nous ne nous aidions des muscles de l'œil pour les percevoir. Mais si nous enveloppons un objet au moyen de la vue, seule la couleur est une sensation visuelle ; quant à la forme dans l'espace, surtout celle à trois dimensions, nous la percevons par les mouvements des muscles de l'œil, sans que nous nous en doutions. Elle s'associe inconsciemment à la couleur et, forme et couleur, nous font une seule impression. C'est dire que ces sensations motrices ont une valeur esthétique. Elles jouent un grand rôle dans les arts plastiques — architecture, sculpture, peinture, — et dans les arts sociaux — théâtre, opéra, cortèges —. Le dessin, la consistance de la matière, l'intensité du coloris, les mouvements des corps et des groupes ont des éléments moteurs. En littérature les sensations motrices jouent un grand rôle dans le rythme.



CHAPITRE VII

LA PERCEPTION ET L'INTUITION. LEUR CONSTITUTION.

§ 73. — Quoique les sensations puissent avoir une valeur esthétique, nous ne nous occuperons pas d'elles dans l'étude de la source des images, mais de leur synthèse dans la perception ou dans l'intuition.

Cette synthèse peut se présenter sous trois formes. Tout d'abord on la rencontre sous une forme analytique ou discursive — la forme logique qui mène à la pensée scientifique —. Ce sont des perceptions qui, venant des objets, éveillent en nous, même exclusivement, le côté intellectuel de notre conscience. Elles représentent l'adaptation du monde à l'intelligence, en un mot la *Science*. On peut aussi la rencontrer sous une forme concrète — la forme volontaire qui mène à la pensée pratique, à la vérité pragmatique. Ce sont ici des perceptions qui, venant des objets du monde, éveillent dans la conscience, le mouvement capable de déterminer l'accomplissement d'une volonté, c'est-à-dire la force de réaction d'une volonté. Elles repré-

sentent l'adaptation du monde à la volonté de l'homme, en un mot la *Religion* dans le sens le plus large du mot (Religion proprement dite, Politique, etc...).

On peut encore la rencontrer sous une forme synthétique ou affective qui mène à la création esthétique. Ce sont alors des perceptions qui, venant des objets du monde, éveillent dans notre conscience, la sensibilité, c'est-à-dire les manifestations affectives — douleur et plaisir — qui sont le plus directement liées aux couches mystiques, conscientes et inanalysables de notre âme.

§ 74. — Les perceptions affectives à leur tour peuvent être de trois sortes : superficielles, moyennes et mystiques ou transfigurées. Elles représentent, surtout sous cette dernière forme, l'adaptation au monde objectif, non seulement de la sensibilité extérieure ou physiologique et de la sensibilité intérieure analysable, mais surtout de la sensibilité profonde et inanalysable qui constitue les couches mystiques et d'unification de toutes les manifestations de la conscience. C'est pourquoi nous appelons ces dernières perceptions de nature mystique, *intuitions* ou *perceptions transfigurées*. Elles ont une nature plutôt intérieure, et sont tout à fait différentes des autres perceptions superficielles ou moyennes.

§ 75. — Les intuitions, en effet, sont le seul matériel qui convienne à la création littéraire. L'intuition a ses trois sources génésiques dans la nature extérieure,

dans les profondeurs mystiques de l'âme qui ont pour fonction de réunir en un seul faisceau tous les autres éléments provenant de la troisième source constituée par l'intelligence, l'affectivité et la volonté. Par cette particularité l'intuition est intégrale, c'est-à-dire elle représente sous une forme réduite, toute notre âme harmonisée avec la nature, et, par là, elle a le caractère synthétique et homogène qui convient aux créations littéraires auxquelles elle fournit le matériel primordial de l'image poétique.

§ 76. — Il y a des esthéticiens intellectualistes et formalistes, qui négligent l'élément mystique des intuitions. Ils croient qu'entre les perceptions ordinaires, intellectuelles ou même plastiques, et les intuitions, il n'y a qu'une différence de degré et non de qualité. Ils s'imaginent, par conséquent, que par un effort spécial d'attention, qui permettrait de renforcer une perception quelconque, nous pourrions la transformer en intuition. En d'autres termes, tout homme de bonne volonté pourrait devenir poète ou artiste : prime d'encouragement pour tous les ratés de l'art et, surtout, de la littérature. Ces esthéticiens ne veulent pas reconnaître que l'intuition porte en soit des éléments étrangers aux perceptions. Ce sont les éléments qui fournissent aux images qu'elles engendrent les valeurs symbolique, esthétique et même absolue, qui distinguent les productions de l'écrivain de génie de celles de l'artiste. Par exemple, le matériel de *Booz endormi* est

le *Livre de Ruth* de la Bible. Le matériel d'*Erlkönig* est une poésie populaire. Quelle distance pourtant n'y a-t-il pas entre les originaux qui ont fourni la matière de ces chefs-d'œuvre et les chefs-d'œuvre eux-mêmes ! La différence n'est pas d'origine extérieure, parce que ces matériaux sont, pour tous, les mêmes. Elle doit être d'origine intérieure et consiste dans la profondeur mystique et dans l'harmonie éternelle qui s'est établie entre ces matériaux et les profondeurs mystiques. C'est des éléments mystiques que ces matériaux se sont imprégnés, ce sont eux qui ont fait changer de nature à la perception devenue intuition.

C'est avec peine que nous imaginerions que, par le seul effort d'attention, un écrivain cherchant à s'inspirer du *Livre de Ruth*, pourrait concevoir le tableau mystique des cieux devenus, grâce aux étoiles et à la lune, un champ fertile où Dieu aurait jeté sa faucille d'or au hasard. La beauté poétique que notre âme ressent dans ce chef-d'œuvre, avec son sens symbolique et son harmonie absolument unique au monde, ne peut pas provenir de simples perceptions renforcées par l'attention pleine de bonne volonté d'une ambition littéraire quelconque.

L'intuition poétique est une perception transformée *qualitativement* par l'élément mystique qui lui donne son sens symbolique. C'est une perception transfigurée.

§ 77. — Avant de rechercher les différentes formes par lesquelles les intuitions poétiques doivent passer

pour devenir des images polarisées et conceptionnelles, nous devons énumérer leurs sources particulières.

La source la plus abondante de l'intuition est la nature physique. C'est ainsi que dans la *Nuit de Juin*, la plupart des images ont pour fondement des intuitions physiques ; la plaine couverte de fleurs en été, le jour qui finit, le parfum enivrant des champs, les yeux qui se ferment, les oreilles entr'ouvertes aux rumeurs, l'aube qui erre au bas du ciel sont des images qui proviennent d'intuitions empruntées au monde physique.

L'intuition poétique trouve une autre de ses sources dans le monde psychique, lorsque nous le prenons pour objet de notre réflexion. Ainsi, quand Victor Hugo dans la poésie citée, nous dit que « l'aube semble errer », il s'agit d'une vue de l'esprit et non d'une réalité physique. Pour la poésie de Goëthe, nous pouvons dire la même chose de ce que *Elkônig* promet à l'enfant qui va mourir dans les bras de son père.

La nature analogique des choses est la troisième source de l'intuition. Le poète qui n'a pas vu la mer, et qui, de la connaissance qu'il a des fleuves et des lacs, construit son image poétique, la construit par analogie : ce sont les intuitions analogiques qui lui en fournissent la matière. C'est ainsi que Victor Hugo n'a certainement pas vu l'heure tranquille de la nuit où les lions vont boire, qu'Eminescou n'a pas vu l'Égypte qu'il

décrit admirablement dans un de ses poèmes et que Goethe n'a pas vu le moment où le père découvre que son fils est mort dans ses bras.

Les représentations ou les images déjà employées par un écrivain dans une œuvre quelconque sont la quatrième source de l'intuition. Ces intuitions représentatives viennent de la nature physique ou psychique, directement ou par analogie, sous forme de représentations ou d'images, c'est-à-dire, par l'entremise d'une autre conscience. Victor Hugo doit au *Livre de Ruth* presque toute l'architecture de *Booz endormi*. Il en a extrait les intuitions représentatives dont il a forgé les admirables images qui rendent concrète l'idée génératrice du poème. *Le livre de Ruth* a un but théologique, mais Victor Hugo en change complètement le sens et nous montre seulement le charme mystique de l'idylle bénie par Dieu, d'un vieillard de quatre-vingts ans, Booz, et de la jeune veuve Ruth, dans le cadre féérique d'une nuit d'Orient.

Nous devons aussi placer dans cette catégorie les intuitions empruntées aux croyances, aux légendes, aux superstitions populaires. Les anges que Victor Hugo voit passer dans la nuit pendant que Booz dort auprès de la glaneuse et les hallucinations de l'enfant d'*Erlkönig*, qui voit le roi des elfes lui promettre tant de choses merveilleuses, sont des intuitions représentatives.

§ 78. — Il y a des critiques, même remarquables, qui

ne reconnaissent pas la légitimité des intuitions représentatives et les considèrent comme un défaut voisin du plagiat. Matériellement parlant, dans les derniers temps, la justice dans les procès que cette sorte d'emprunts a soulevés, semble leur donner raison. On considère comme possesseur unique l'auteur de toute invention littéraire, même si cette invention n'a aucun des caractères de la génialité créatrice. On a fait le procès, moralement bien entendu, du grand poète dramatique Ibsen, parce qu'il n'aurait, paraît-il, traité que des thèmes familiers à la littérature française de 1850. Dans la littérature roumaine il y a eu de grands scandales littéraires, et on a traité l'admirable poète qu'est Cosbouc de plagiaire, parce que la plupart de ses ballades ne seraient que des poésies refaites sur des modèles étrangers. La critique avisée a pu montrer que les originaux étaient sans valeur et que le poète roumain a su leur donner, en les remaniant, une valeur esthétique incontestable. C'est surtout le cas de la fameuse ballade *El Zorab*, véritable chef-d'œuvre de la poésie épique.

Sans porter préjudice au droit de propriété devant la justice, qui juge d'après ses lois, au point de vue critique c'est une grande erreur de considérer comme un défaut ou comme un larcin l'emploi d'intuitions représentatives. Les plus grands poèmes de la littérature moderne, les plus belles tragédies ou ballades épiques et lyriques ont pour matériel poétique des images

empruntées aux intuitions représentatives, et l'histoire littéraire s'est fait un mérite, vraiment illusoire, de chercher les originaux qui ont servi à la création de poèmes comme l'*Enéide*, la *Divine Comédie*, *Le Cid*, *Faust*. Ceci s'explique justement par l'incommensurable différence qui existe entre les œuvres artistiques et les chefs-d'œuvre. Le chef-d'œuvre est la réalisation définitive du beau, dont les autres œuvres ne donnent que le matériel brut de l'inspiration.

La réalisation du beau c'est la réalisation d'une nouvelle harmonie entre l'âme et la nature, non seulement d'une harmonie générale et sans nuances, mais encore d'une harmonie concrète et définitive, où chaque nuance nous découvre les perspectives d'un nouveau monde, le monde psychophysique du beau cristallisé dans le chef-d'œuvre. Un exemple frappant de cet état de fait, et, nous disons aussi de droit, est le cas de La Fontaine. La fable a toujours existé depuis Esope et avant lui-même dans les littératures de la Chine, de l'Inde, des Arabes. Pourtant la fable n'existe comme genre poétique que depuis La Fontaine, qui n'a fait que travailler sur le matériel des fables anciennes. Par sa génialité créatrice il en a fait des chefs-d'œuvre. Il n'a pas été seulement idéologue ou écrivain, il a été poète. Son génie a fait de l'homme et de l'animal employés comme matériel dans la fable, un seul être vivant esthétiquement. Ce n'est pas, comme on l'a dit, que La Fontaine ait été une sorte

de grand zoologue intuitif ; son génie ne consiste pas à avoir reproduit d'une façon parfaite les mœurs des animaux ; il pourrait partager cette qualité avec beaucoup d'autres écrivains, sans que ceux-ci puissent jamais arriver aux effets poétiques qu'il a atteints. Le génie de La Fontaine est de nous avoir montré l'homme dans l'animal et l'animal dans l'homme. En faisant cette synthèse, il a fait de la poésie. Il a créé aussi un nouveau genre. Ses animaux vivent esthétiquement non pas parce qu'ils sont exactement décrits mais parce que la synthèse des caractéristiques de l'homme et des caractéristiques de l'animal constitue un nouvel organisme psychophysique et nous frappe comme un monde nouveau et inattendu.

Les poètes ont donc pleinement le droit d'emprunter des intuitions représentatives à condition qu'ils en fassent des chefs-d'œuvre littéraires.



CHAPITRE VIII

LES ÉLÉMENTS DE LA PERCEPTION ET DE L'INTUITION.

§ 79. — On ne peut pas analyser une intuition directement. Les intuitions sont l'apanage des hommes de génie qui, ayant une énorme puissance synthétique, sont incapables d'analyser. Ceux qui possèdent le don d'analyse ne peuvent pas avoir d'intuitions car, en voulant les analyser, ils font cette opération sur des perceptions. Ainsi, nous ne pouvons pénétrer dans la composition de l'intuition que par des voies indirectes.

L'intuition est, comme nous l'avons dit, la perception transfigurée, c'est-à-dire la perception capable de devenir image. Elle doit donc être composée, d'une part, des éléments de la perception, et d'autre part, des éléments qui sont propres à l'image. Ainsi nous sommes conduits à rechercher d'abord les éléments communs à la perception et à l'intuition, ensuite, les éléments communs à l'intuition et à l'image. L'ensemble de ces éléments constituera avec une probabilité justifiée les éléments de l'intuition.

§ 80. — Si nous commençons ce travail par l'analyse de *Booz endormi*, nous observons que les expressions « l'aire », les « boisseaux pleins de blés », les « champs », « le parfum des touffes d'asphodèle », « les astres », « le ciel profond », « le croissant », prises en elles-mêmes désignent des perceptions : leur parfum poétique s'est dissipé, ce ne sont plus des images qui auraient à leur base des intuitions ; ce sont des perceptions puissantes qui peuvent se transformer en intuitions et rien de plus.

De même les expressions « le cavalier », « la nuit », « le vent », « la peur de l'enfant », « le père », « la fuite à cheval » de la poésie *Erlkönig* ne peuvent être considérées que comme autant de perceptions susceptibles de devenir des intuitions.

Quels sont donc les éléments communs à toutes ces perceptions ?

Ce sont d'abord les éléments *objectifs* qui font que toutes ces perceptions sont comprises de la même manière par tous. Nous avons, avant tout, l'énergie de présentation de ces objets dont nous nous faisons tous la même idée. Nous distinguons clairement l'énergie que présente un boisseau, un grain de blé, ou un astre. Toutes ces choses ont chacune leur *forme*, leur *consistance*, leur *intensité*.

La forme, l'intensité et la consistance sont des impressions que nous percevons par notre sens musculaire, par les nerfs moteurs ; ce ne sont, donc, que

des formes différentes de l'énergie. De plus, chacun de ces éléments a sa nuance propre : la forme est l'énergie à nuance intellectuelle, la consistance est l'énergie à nuance affective et l'intensité est l'énergie à nuance volontaire. Toutes ces qualités sont des éléments objectifs, que nous reconnaissons tous, sans discussion, de la même manière, comme des éléments perçus par les nerfs moteurs.

§ 81. — D'autre part, tous ces objets ont d'autres qualités : elles ont des *couleurs* différentes, rendent des *sons* différents et ont des *vibrations* différentes, soit qu'elles se meuvent d'elles-mêmes, soit qu'elles soient mues par d'autres forces extérieures. Les couleurs, les sons et les vibrations sont de nature sensitive et font comme une sorte de vêtement sensitif qui couvre toutes les choses perçues et leur donne un aspect propre. Ce vêtement sensitif a, naturellement, un caractère affectif et chaque élément composant a sa nuance distinctive. C'est ainsi que la couleur, toute sensitive qu'elle est, a une nuance intellectuelle; le son a une nuance affective et les vibrations ont une nuance volontaire. Elles ont pourtant toutes le même caractère objectif que les éléments moteurs avec lesquels elles se synthétisent.

§ 82. — En outre, il y a dans la perception un troisième élément qui est intellectuel, et d'autant plus objectif : c'est l'*élément d'association* qui se décompose en trois autres éléments à nuances affective, intellec-

tuelle et énergétique. Le cas d'une promenade nocturne à cheval, nous prédisposant à la peur, est un exemple d'élément représentatif à nuance affective. Le fait que Booz sommeille auprès de ses boisseaux pleins de blés, nous suggère la notion de richesse : c'est la nuance intellectuelle. Le roi des Elfes en nous inspirant une grande frayeur, nous donne l'impulsion vers la fuite : c'est la nuance volontaire. Primaires ou secondaires, tous ces éléments sont objectifs et forment le contenu objectif de la perception. Ils se synthétisent et donnent naissance à la *plasticité psychique ou réelle* qu'on trouve dans le sens de tout mot employé habituellement dans la langue.

§ 83. — En dehors de ces éléments objectifs qu'on peut percevoir, mesurer, formuler, vérifier, une perception contient aussi des éléments subjectifs ou mieux occasionnels, qui varient d'un individu à un autre. C'est ainsi qu'une perception éveille en nous des *notions*, des *émotions*, des *impulsions* qui n'ont pas le même contenu affectif pour tous les hommes. Victor Hugo nous parle du croissant de la lune en nous suggérant un sentiment mystérieux, grandiose et pourtant idyllique. Mais quels sentiments cette perception éveillerait-elle chez d'autres hommes ? Et en nous parlant des lions qui vont boire la nuit, il nous suggère un sentiment très différent de celui que cette réalité peut faire naître chez d'autres hommes. D'ailleurs c'est un fait reconnu par l'expérience littéraire

que la perception d'une même chose est accompagnée d'une variation de sentiment, non seulement suivant les individus mais encore suivant les moments. Alfred de Musset n'a pas toujours perçu la lune avec la même nuance sensuelle et humoristique que nous trouvons dans sa *Ballade à la lune*. La lune de Leopardi dans *Il canto del pastor*, a une nuance méditative, tandis que dans la *Mélancolie* d'Eminescou elle est grandiose et funèbre. Mais ces nuances différentes dans les images, présupposent des intuitions et des perceptions provenant de sentiments différents. L'impression de la nuit dans *Erlkönig* est remplie d'effroi; celle de la nuit dans *Booz endormi* est pleine d'un charme idyllique et sublime, où les cieux et la terre s'embrassent. C'est l'élément subjectif émotif de la perception, élément qui peut être changé par l'émotion propre du sujet.

Mais il y a encore d'autres éléments subjectifs dans la perception. Ceux, par exemple, de nature volontaire, constitués par les associations indirectes, dues, la plupart, à la direction que nous donnons, par la volonté, au cours de nos pensées. C'est ainsi que Fechner, en voulant rendre une orange intéressante, au point de vue esthétique, évoque le ciel d'Italie, quoique ce fruit puisse provenir d'un autre pays. Un autre écrivain, du même droit, pourrait parler des soleils de l'Algérie, etc. Victor Hugo a placé la scène d'amour mystique et idyllique de Booz aux temps

bibliques des juges d'Israël, mais il aurait pu la situer en d'autres temps, en d'autres lieux. C'est pourquoi nous considérons ces associations indirectes comme ayant une nature subjective et volontaire. Mais il y a encore des suggestions obscures qui, presque inconsciemment, s'ajoutent à la perception et enrichissent son contenu. Ce sont les éléments tertiaires de la perception qui ont une apparence d'inconscience, mais qui, comme nous le verrons, peuvent devenir par un effort d'attention, d'abord, des éléments de conscience sentie, et ensuite, des éléments de conscience pensée. Ils constituent la plus grande partie des éléments d'une chose ou d'un événement quelconque, que la science ne fait que découvrir en orientant son attention vers eux. Ils constituent l'élément d'association subconscient et de nature intellectuelle, qui sert aux autres éléments d'une perception.

Tous ces éléments subjectifs de la perception se synthétisent dans une même impression émotive : *l'affectivité*.

§ 84. — En dehors des éléments objectifs et subjectifs, la perception en a encore d'autres : ce sont les éléments d'expression qui sont de nature subjective-objective et qui montrent leur dépendance de l'organisme qui les exprime. Toute sensation objective ou subjective tend à l'expression, se répercute dans un centre moteur. L'action est suivie d'une réaction. La perception est perçue pour son utilité, et le premier

pas vers celle-ci est le *mouvement* expressif. Ce mouvement est ou émotif, en rapport avec la production d'un sentiment expressif, ou volitif et utile en rapport avec la production d'un mouvement d'éloignement ou de rapprochement, ou bien intellectuel, en rapport avec la production d'un ou de plusieurs sons expressifs. Nous avons donc des mouvements émotifs, utiles et expressifs. Les derniers, chez un homme qui parle ou qui écrit, sont le centre vers lequel convergent tous les éléments objectifs, subjectifs et subjectifs-objectifs de la perception pour engendrer *l'expression utile*.

En analysant *Booz endormi* et *Erlkönig*, nous avons dégagé les éléments de la perception. Ils sont très variés. Les éléments intellectuels, volitifs et affectifs constituent la perception, mais à leur tour ont dans leur nature des éléments particuliers. Ces éléments aboutissent à la plasticité psychique ou réelle, à l'énergie et à l'affectivité qui constituées en une synthèse définitive donnent naissance à une seule fonction : l'expression utile, vers laquelle tous les éléments constitutifs tendent d'une manière nécessaire. Le schéma de la page suivante peut nous montrer la manière dont tous les éléments de la perception convergent vers un seul but.

La perception

Eléments

objectifs (intel-
lectuels).....

éléments d'associa-
tion.....

motions
impulsions
éléments représentatifs

énergie de pré-
sentation.....

forme
intensité
consistance

vêtement sensi-
tif.....

couleurs
vibrations
sons

mouvements expres-
sifs.....

mouvements utiles.

énergie.....

Expression utile

subjectifs (afec-
tifs).....

associations incons-
cientes.....

associations indirectes.

dispositions émo-
tives.....

affectivité.....

§ 85. — Comme on le voit, dans le schéma précédent, tous les éléments de la perception convergent vers une seule fonction : celle de l'expression. Par là, elle montre sa dépendance de l'organisme où elle se produit et sa nature physico-psychique. C'est par la transformation de ces caractères au moyen des éléments qui s'y ajoutent, que les perceptions deviennent des intuitions. Cette transformation ne peut pas se faire par le seul effort d'attention, aussi grand qu'il soit. Quelque intenses que les perceptions puissent devenir par cet effort, elles restent toujours physico-psychiques, stériles et sans charme. En devenant des représentations puissantes elles peuvent entrer comme éléments composants dans une œuvre quelconque. Une attention superficielle peut même les faire passer pour des intuitions et pour des images, mais, en réalité, elles ne sont que des simulacres d'images : c'est le matériel sur lequel travaille d'habitude un écrivain quelconque, jamais le poète créateur.

§ 86. — L'intuition présuppose un acte intérieur et profond, un acte que nous ne pouvons surprendre qu'à la condition d'analyser l'image poétique, en la comparant avec la représentation, copie exacte mais moins intense de la perception.

Dans le vers de V. Hugo :

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

les perceptions impliquées se trouvent dans les notions :

- 1) l'heure tranquille.
- 2) lion.
- 3) boire.
- 4) aller.

Dans chacun de ces éléments nous trouvons *tous* les éléments perceptifs analysés plus haut.

C'est ainsi que « l'heure tranquille » a un contour qui n'est que sa *forme* ; c'est une idée abstraite, sa *consistance* est, donc, psychique ; l'heure qui est conçue comme « tranquille » a une *intensité* faible qui ressort dès que nous la comparons avec celle du « lion », par exemple. De plus « l'heure tranquille » acquiert une nuance de *couleur*, de *son*, de *mouvement*, dès que nous la comparons avec d'autres représentations. Elle a, enfin, des résonances dans notre âme, en nous suggérant, comme associations directes, l'idée de paix, l'émotion de sérénité et l'impulsion au repos. Quoique étant la plus abstraite de toutes ces quatre notions, et quoique le contenu perceptif soit très faible, elle a, comme représentante de la perception, tous les éléments objectifs de celle-ci. De la même manière, nous pouvons montrer qu'elle contient des éléments *subjectifs* et *subjectifs-objectifs*, d'autant plus que les premiers varient d'un homme à un autre, et que nous trouvons les seconds dans l'analyse des mots qui l'expriment.

Mais à part ces éléments que nous trouvons dans la perception-représentation de « l'heure tranquille », l'image de « l'heure tranquille », en tant que faisant

partie du vers cité plus haut, a encore d'autres sens, d'autres nuances, d'autres résonances, qui ne se trouvent pas dans la perception-représentation correspondante. Ces sens nouveaux, ces nuances et résonances nouvelles s'ajoutent aux éléments subjectifs, objectifs et subjectifs-objectifs de la perception et la transforment *qualitativement*, en lui donnant une valeur symbolique, esthétique et absolue. Ces valeurs proviennent de l'idée génératrice qui a la force de concilier et de synthétiser dans une impression unique des éléments contradictoires.

a) C'est ainsi que le poète, en nous parlant de « l'heure tranquille où les lions vont boire » ne veut nous donner par cette image que l'impression unique du charme de la tranquillité nocturne, impression qui constitue, en même temps, un des aspects de la nature. C'est d'une manière *symbolique* que le poète nous parle.

b) Quoique les lions soient des animaux qui nous inspirent quelque effroi, et quoique l'idée de la nuit dans le désert peuplé de lions doive nous suggérer un sentiment d'inquiétude, toutefois, en lisant le vers de Hugo, nous n'éprouvons aucun de ces sentiments, ni comme associations directes, ni comme associations indirectes. Ce vers, au contraire, enveloppe notre pensée d'un charme infini. Les perceptions correspondantes nous inspirent un sentiment qui est en dehors de la sphère de l'esthétique. Mais le poète, en créant le

cadre et l'atmosphère de l'existence psychophysique *Booz endormi*, a transformé les perceptions en intuitions et les représentations en images, il leur a enlevé les associations directes et indirectes de peur et d'inquiétude et leur a donné le charme de la solitude tranquille d'une nuit lumineuse et profonde.

C'est dire que les perceptions se sont transformées par l'émotion du poète devant les images qui ont surgi dans sa conscience. C'est cette émotion créatrice qui a effectué la seconde transformation qualitative de la perception-représentation en intuition-image. Ce qui n'était pas esthétique dans la perception et dans la représentation est devenu esthétique dans l'intuition et dans l'image.

c) En troisième lieu, quoique les objets et les actions dont le poète parle dans ce vers soient situés dans le temps, dans l'espace et dans la succession nécessaire d'une causalité, toutefois, dans notre impression, elles sont situées dans un temps qui ne change jamais, dans un espace qui reste toujours le même, et dans une succession causale fixée pour l'éternité. Tout effort pour déterminer, dans le temps, l'espace et la causalité *réelles*, les éléments impliqués dans le vers de Hugo, en détruirait le charme infini. L'impression que nous fait ce vers est celle de temps, d'espace et de causalité absolus. L'heure dont parle Hugo semble avoir la durée de l'infini, le lieu où les lions vont boire semble avoir l'infinité de l'espace, la causalité de cette

action a la nécessité absolue d'une chose qu'on ne peut plus changer. La perception-représentation a perdu les contours de la réalité limitée dans le temps, l'espace et la causalité, et devenant une intuition-image a pris une valeur absolue.

Les éléments symbolique, esthétique et absolu constituent l'élément mystique de l'image poétique, produit de la spontanéité mystique. C'est cet élément que nous trouvons dans l'intuition correspondante et qui rend celle-ci radicalement différente de la perception.

§ 87. — Le plus important de ces éléments est l'élément absolu de l'expression. C'est lui le signe distinctif de la génialité créatrice, c'est lui qui établit à jamais la liaison nécessaire et universelle entre le fond et la forme, c'est lui qui témoigne de l'incorporation psychophysique de l'image et de l'expression poétique définitive. Il correspond, il est vrai, dans la perception aux mouvements vers l'expression. Mais l'expression vers laquelle tend la perception est utile à l'organisme, et partant, passagère comme le besoin qu'elle doit satisfaire. Elle n'est qu'un but transitoire de l'organisme physique, qui pour un moment est devenu état d'âme, pour pouvoir mieux se soutenir. Cette expression, par conséquent, n'est pas une réalité définitive, mais le signe passager d'une autre réalité tout aussi passagère.

Ces mouvements vers l'expression changent de signification en se synthétisant avec l'élément symbolique,

esthétique et, surtout, avec l'élément absolu. Ils ne sont plus mis à la disposition des besoins passagers de l'organisme, mais, en tombant dans l'action de la génialité créatrice, ils cherchent, par l'harmonie initiale entre l'âme et la nature, à devenir expression immuable, expression absolue ou psychophysique.

§ 88. — L'action de la génialité créatrice transforme, donc, la perception en intuition et la représentation en image. Elle détermine une série de synthèses entre les différents éléments de la perception et les éléments mystiques, et elle oriente toutes ces synthèses en vue de la transformation de l'expression utile en expression poétique, dans une synthèse ou harmonie finale et définitive.

C'est ainsi que l'élément symbolique s'ajoutant aux éléments objectifs de la perception, lui donne une valeur symbolique. La plasticité psychique ou réelle résultant de la synthèse entre l'énergie consciente, le vêtement sensitif et les associations directes, en s'alliant à l'élément symbolique, devient *plasticité symbolique*.

De la même manière, l'élément esthétique de l'émotion créatrice s'ajoute aux éléments subjectifs de la perception et la transforme. L'affectivité résultant de la synthèse du contenu émotif, des associations indirectes et des associations tertiaires ou inconscientes, en s'alliant à l'émotion créatrice devient *émotivité esthétique*.

Enfin, l'élément absolu de l'harmonie s'ajoute aux

éléments subjectifs-objectifs de la perception et cherche à transformer l'expression utile en *expression absolue*.

§ 89. — Mais, entre l'expression absolue des chefs-d'œuvre et l'expression utile des écrits pratiques, nous avons encore trouvé, en analysant les éléments du fond qui adhèrent à la forme, une sorte d'expression rendue concrète dans ce que nous avons appelé langue artistique. C'est l'expression du talent qui a le caractère extérieur de l'expression de génie, mais dont le caractère intérieur est celui de l'expression utile. En effet, l'expression du talent a de la plasticité symbolique *pensée* et non *sentie*. Cette plasticité emploie des images plastiques, non pas transfigurées. Son affectivité est plutôt psychologique qu'esthétique. Elle n'emploie que des éléments agréables qui, comme nous l'avons dit, sont des éléments esthétiques négatifs ; elle n'a jamais le courage d'employer des éléments qui en apparence ne sont pas esthétiques, mais qui, par l'expression géniale, peuvent devenir esthétiques et pleins de charme. L'expression artistique déterminée par la plasticité artistique et par l'affectivité artistique, qui caractérisent la langue du talent, occupe la place intermédiaire entre l'expression utile et l'expression absolue.

§ 90. — Essayons de montrer l'existence de tous ces éléments qui, en s'ajoutant à la perception, la transforment en intuition par différentes synthèses.

Prenons les deux strophes finales de *Booz endormi* :

Tout reposait dans Ur et dans Jérïmadeth
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 champ des étoiles.

Si on les transformait en prose, même en gardant toutes les images, l'examen le plus superficiel nous montrerait que leur charme disparaîtrait tout à fait. La forme changée, les images changent elles aussi, et, arrachées de l'ordre établi par la génialité créatrice du poète, elles ne sont plus que de pâles réminiscences des vraies images. Elles tombent au rang de représentations qui s'appuient sur des perceptions et qui perdent complètement leur élément mystique.

Nous trouvons dans les strophes transformées en prose, tous les éléments objectifs, mais ce que nous n'y trouvons plus, c'est d'abord la plasticité symbolique. Le croissant de la lune parmi les étoiles n'a plus le sens mystérieux et profond que le poète lui a donné dans ces vers. Le geste songeur de Ruth qui regarde dans le ciel le croissant « parmi ces fleurs de l'ombre », n'a plus aucune signification.

D'autre part, l'émotivité esthétique serait tout à fait réduite. Cette atmosphère grandiose et intime, pleine de chaleur et de charme, qui enveloppe les hommes et les choses, n'existerait plus.

Mais ce qui manquerait le plus, c'est la force infinie de l'harmonie, qui est tout à fait détruite par la transformation. L'infinité de temps, d'espace, de causalité n'existe plus. La nécessité, qui enchaînait les mots, les phrases, les vers entre eux, disparaît. Il n'y a plus de *causalité synthétique*. Du tableau entier il ne nous reste plus que la lune dans le ciel bleu, la lune telle que nous la voyons tous. L'expression absolue n'existe plus.

§ 91. — De cette analyse il résulte que la plasticité symbolique, l'émotivité esthétique et l'expression absolue, que nous avons trouvées dans les images doivent se trouver aussi dans l'intuition, au moins comme rudiments. Si ces éléments ne s'y trouvaient pas, l'image n'aurait de relations avec la nature que par les éléments de la perception. Entre celle-ci et l'image, il y aurait une solution de continuité, qui la transformerait en quelque chose de conventionnel et d'irréel. L'inspiration de la nature n'aurait qu'une signification très relative. C'est parce que la base de l'image est l'intuition, et c'est parce que dans l'intuition il y a une union réelle de l'âme et de la nature, et comme conséquence de cette union, l'intuition est pleine du suc de la réalité fécondée par l'élément mystique ; l'image devient le tableau d'un état d'âme et celui-ci se cristallise en image. L'inspiration de la nature n'est que l'obligation pour les poètes, d'acquiescer, avant d'écrire, beaucoup d'intuitions suscep-

tibles d'être transformées en symboles, adoucies par l'émotivité esthétique et immortalisées par l'harmonie entre le fond et la forme. S'inspirer de la nature signifie féconder la nature par des éléments mystiques et la transplanter du domaine de l'agréable désintéressé dans celui du beau. Le poète qui n'a pas de contact avec la nature manque du plus riche trésor d'images, et ne peut pas avoir un matériel propre à construire l'édifice demandé par l'idée génératrice de son œuvre. Il tombe dans le conventionnel, dans l'activité du métier. Le vrai poète est avant tout un vrai fils de la nature. C'est dans son sein qu'il trouve ses délices les plus infinies, soit qu'il s'agisse de la nature physique ou de la nature psychique. Comme l'antique Antée, qui prenait de nouvelles forces chaque fois qu'il touchait la terre, le poète, s'il veut survivre, doit être en communion perpétuelle avec la nature.

[92. — Quoique possédant les éléments de la perception et ceux de l'image, l'intuition n'est pourtant pas le beau. Quoique fécondée par l'élément mystique, elle existe dans l'espace, le temps et la causalité. Elle est la perception transformée qualitativement par l'élément mystique, mais c'est la perception d'un objet certain. C'est de cette manière que nous avons compris les intuitions présumées à la base des images de *Booz endormi* et de *Erkelaig*. L'intuition du croissant de la lune est la vision réelle de la lune dans une de ses phases, mais accompagnée de l'élément mystique.

L'intuition du chevalier qui fuit dans la nuit est un certain chevalier qui aurait fait cette action et que le poète a perçu mystiquement.

Goethe avait l'habitude de dire que toutes ses poésies lyriques étaient des poésies occasionnelles. C'est dire qu'il y avait une intuition à la base de chaque poésie. On a cru que cela venait à l'appui de la méthode historique et c'est pourquoi l'histoire littéraire s'est proposée de rechercher et de reconstruire toutes les circonstances qui auraient servi à Goethe pour composer ses poésies lyriques, avec l'intention de les mieux pénétrer et comprendre. Mais, travaillant sans s'appuyer sur l'esthétique, on n'a fait qu'un travail historique sans valeur littéraire. La cause en est visible : les historiens littéraires ont reconstitué *non pas ce qu'a vu Goethe, mais ce qu'ils ont vu eux-mêmes*. Ils n'ont pas reconstitué les intuitions et les images du poète, mais leurs perceptions et représentations de prosateurs, c'est-à-dire rien qui puisse nous expliquer la substance même de la poésie.



CHAPITRE IX

L'IMAGE. SA CONSTITUTION ET SON ÉVOLUTION.

§ 93. — Il nous reste maintenant à rechercher la constitution et l'évolution de l'image. Lorsque l'objet perçu ne tombe plus sous nos sens, la perception ne disparaît pas. Elle reste dans notre mémoire, comme représentation et peut revenir chaque fois que nous nous souvenons d'elle.

Elle peut revenir sous deux formes : d'abord accompagnée des circonstances de temps, d'espace et de causalité. Nous nous rappelons, par exemple, tel objet que nous avons vu dans tel lieu, à tel moment, à telle occasion. En second lieu, elle peut revenir sans ces circonstances. Dans le premier cas nous avons une représentation brute ou concrète, dans le second une représentation sublimée ou neutre.

Parallèlement à ces éléments de la perception, nous avons des substituts analogues de l'intuition. Le correspondant de la représentation brute ou concrète est l'*image brute* ; le correspondant de la représentation neutre est l'*image neutre*.

§ 94. — Ces substituts de la perception et de l'intuition diffèrent de la perception et de l'intuition par leur intensité : les représentations et les images brutes et neutres sont moins vives que les perceptions et les intuitions correspondantes. Toutefois, les images brutes et neutres peuvent sembler plus vives que les intuitions correspondantes. Ceci s'explique tout d'abord par le fait que les images brutes et neutres reviennent dans notre mémoire plus simplifiées que la perception même. Dans cette simplification il y a des éléments objectifs qui disparaissent, tandis que d'autres ressortent. En second lieu, les éléments mystiques deviennent plus intenses et donnent un nouveau relief aux éléments restants de l'intuition. En troisième lieu, ce relief peut devenir d'autant plus saisissant que l'atmosphère de la conscience interne est beaucoup moins vive que celle de la conscience externe. La loi de relativité fait son effet. Et c'est ainsi, par exemple, que les images d'un Victor Hugo ou d'un Eminescou nous font l'impression d'être plus vives que la réalité extérieure.

Le cas d'Eminescou est encore plus curieux et mérite d'être mentionné. Les témoignages de ses protecteurs et de ses amis (1) sont unanimes pour reconnaître qu'Eminescou restait impassible devant la nature. Ces témoignages, sont corroborés par le passage

(1) Comme, par exemple, Titu Maiorescou de qui nous tenons le renseignement.

d'une de ses nouvelles (1), où il prête sa propre nature au personnage principal.

« J'ai un cœur, dit Hieronimus, et une raison bizarres. Rien n'y pénètre d'un coup. Une idée reste pendant des semaines à la surface de ma conscience : elle ne me touche pas, elle ne m'intéresse pas. A peine pénètre-t-elle après plusieurs jours au fond de ma conscience, et alors, par l'intervention d'autres idées qui s'y trouvent déjà, elle prend racine et devient profonde. Mes sens ont la même constitution. Je puis voir un homme mort dans la rue : au premier moment cela ne me fait aucune impression. Ce n'est qu'après plusieurs heures que son image reparaît et que je commence à pleurer ; et désormais cette image ne peut plus disparaître de mon esprit. »

La nouvelle ayant un caractère lyrique et non épique, on peut déduire de cela que le poète en présence de la nature, ne recevait que des perceptions plus ou moins indifférentes. Ces perceptions s'enregistraient automatiquement sans pouvoir mettre en mouvement l'expression émotive ou verbale. Après quelque temps, elles revenaient non comme des représentations, mais comme des images brutes ou neutres. Eminescou transformait les perceptions en images, en leur donnant un relief extraordinaire. Ce poète est un des meilleurs poètes de la nature ; ses images ont un contour, un coloris et une fraîcheur incomparables. En l'occurrence, on ne peut expliquer cette transformation que par l'addition d'une grande richesse mystique au matériel de la

(1) *Césara*.

perception. C'est d'ailleurs un argument de plus pour confirmer que l'intuition diffère qualitativement de la perception.

§ 95. — Quoi qu'il en soit, l'élément mystique varie d'un chef-d'œuvre poétique à un autre en s'ajoutant aux uns ou aux autres éléments de la perception.

Comparons, par exemple, les éléments intuitifs qui sont à la base de ces vers d'*Erlkönig* :

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind,
Es ist der Vater mit seinem Kind,

avec les vers de *Booz endormi* :

Ruth songeait, et Booz dormait ; l'herbe était noire,
Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement,
Une immense bonté tombait du firmament :
C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.

Nous voyons immédiatement que le vêtement sensitif est beaucoup plus terne dans les vers de Goethe que dans les vers de Hugo ; mais en même temps les éléments énergétiques sont beaucoup moins forts dans la poésie française. Nous voyons aussi que l'élément mystique est plus discret dans *Erlkönig*, ayant une valeur absolue plus visible que la valeur esthétique, qui a quelque raideur, tandis que dans *Booz endormi* elle est plus sentimentale, l'élément esthétique ayant la même valeur que l'élément absolu. C'est une observation qui, sous une autre forme, nous servira à caractériser les chefs-d'œuvre.

§ 96. — L'existence de l'image brute, plus ou moins

modifiée dans ses éléments, se confirme dans les chefs-d'œuvre poétiques qui ont pour fondement des *souvenirs* plus ou moins vérifiables. Nous ne parlons pas d'œuvres comme *Wahrheit und Dichtung* de Goethe, ou *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* de Renan. Ces œuvres quoique ayant un grand mérite, ne sont pas de la poésie. Elles se distinguent surtout par la noblesse charmante de l'âme, par l'idéologie et par leurs qualités littéraires, mais non par des constructions plastiques et indépendantes. Nous en avons un exemple frappant dans la littérature roumaine, dans la personne de l'écrivain populaire Creanga (traduit aussi en anglais par Mlle Byng) dont les *Souvenirs d'enfance* (*Amintiri din copilărie*) sont de vrais morceaux de poésie épique. Le charme des images de cet ouvrage réside dans la primitivité de la vision. Cette primitivité ne peut s'obtenir que par des images vives, n'ayant pas tout à fait perdu les éléments circonstanciels de temps, d'espace et de causalité, et ayant, en même temps, conservé la vivacité des éléments perceptifs fécondés abondamment par les éléments mystiques. Poétiques ou non, les images brutes sont de vrais ornements de la vie intime des hommes, et surtout des écrivains et des poètes, qui en racontant des incidents de leur vie, charment leurs auditeurs d'une manière spéciale.

§ 97. — Les images neutres sont des images brutes dont les circonstances d'espace, de temps et de cau-

salité, se sont tout à fait effacées. Ce sont des images qui peuplent la conscience du poète, sans aucune relation directe avec l'extérieur. Elles ont chez différents poètes, des constitutions différentes, suivant que la constitution physiologique des uns et des autres diffère. Ces images correspondent, chez les gens du commun, aux notions et à leurs éléments représentatifs, qui n'ont pas de rapport précis avec les objets et qui nous aident à l'expression verbale des choses. Dans la poésie *Nuit de Juin*, le contenu de chaque mot, avant d'être employé dans cette poésie, a été une image neutre, sans relation avec les circonstances de temps, de causalité ou d'espace, une image correspondant aux notions ordinaires que nous désignons par les mêmes mots et que nous ne pouvons employer que dans le langage analytique.

§ 98. — Les images neutres — et par cela elles se distinguent radicalement des notions correspondantes — ont la capacité de reprendre une vie nouvelle dans des circonstances nouvelles et idéales, sous l'influence de l'idée génératrice. Elles se fanent, dès qu'elles ne sont plus accompagnées par les circonstances extérieures, tout comme les infusoires qui n'ont plus d'eau pour nager. Mais de même que ceux-ci se réveillent vivifiés dès qu'ils sont arrosés, de même les images neutres prennent une nouvelle vie, dès qu'elles se trouvent sous l'influence d'une idée génératrice qui les attire d'une façon ou d'une autre, pour les cristalliser

autour d'elle. Elles se transforment ainsi et deviennent des *images polarisées*.

§ 99. — L'image polarisée c'est l'image déformée dans un sens ou dans un autre par les besoins de l'idée génératrice. Elle devient, par cette opération, absolument unique en son genre, c'est-à-dire, *originale*. Voyons de plus près, par un exemple, les phases de cette transformation.

Le croissant de la lune dans *Booz endormi* est tout autre chose que le croissant, phase de la lune. Quelque fine et brillante que soit sa représentation dans notre souvenir, ce n'est pas une image brute ou neutre mais bien le substitut représentatif d'une perception. Dans le souvenir du poète, en dehors de la finesse de la forme ou du brillant de l'aspect, il y a encore des éléments mystiques réduits seulement à un état leur permettant de devenir des symboles, d'avoir une émotivité esthétique et d'aspirer à une expression absolue. L'idée génératrice apparaissant dans la conscience avec son charme mystérieux, sa délicatesse idyllique et l'agréable disposition d'un amour où le ciel a sa part lui aussi, illumine l'image neutre du « croissant ». Sa signification symbolique s'éveille, l'émotion créatrice l'anime de son charme infini, et il commence à devenir un matériel susceptible d'entrer dans une construction qui ne périra plus. Ce n'est plus le croissant de la lune, à valeur astronomique ; il est devenu l'image polarisée dans laquelle scintille la

valeur symbolique, esthétique et absolue. Ce n'est plus le croissant auquel la superstition donne une valeur morale ; dans ce tableau sublime il est le symbole du travail champêtre, de l'amour mystérieux qui s'éveille dans l'âme de deux êtres destinés par Dieu l'un à l'autre.

De tous les éléments objectifs, subjectifs, et subjectifs-objectifs que constituait le croissant, l'idée génératrice a exagéré les uns aux dépens des autres, et l'image, en se polarisant, de neutre qu'elle était, a pris un autre aspect.

§ 100. — L'image polarisée représente seulement deux phases de l'étreinte de l'âme avec la nature. La première est celle présumée dans l'évolution de l'image même : intuition, image brute, image polarisée. La seconde est celle qui est impliquée dans l'idée génératrice et qui finit par l'attraction qu'exerce cette idée sur le contenu de l'image en la polarisant. L'image dans ces deux phases n'est pas définitive. Quoiqu'elle ait des éléments physiques, ceux-ci sont tous dissimulés sous son aspect psychique. Nous pouvons même dire que l'image polarisée est le type de l'image psychique. C'est l'élément caractéristique du fond, que l'harmonie a façonné deux fois : 1) par l'idée génératrice, et 2) par l'intuition transformée en image. D'après l'école de Hegel, c'est la forme définitive de l'image poétique. C'est une grave erreur, car l'image poétique n'est complète que si de psychique

qu'elle est, elle devient psychophysique. Et c'est une chose qui ne s'accomplit qu'après la troisième phase : celle de son incorporation dans l'expression verbale.

Dans la suite nous reviendrons sur l'importance considérable de l'expression physique, lorsque nous aurons à montrer le rôle qu'a le son physique du mot, dans la forme poétique.

Pour le moment il nous suffit de remarquer que la grande merveille que représente un chef-d'œuvre littéraire est la synthèse irrationnelle d'éléments qui, par leur nature, sont contraires. Le fond est psychique, variable d'un individu à un autre et simultanément. La forme, au contraire, est physique, immuable et successive. Fond et forme ne font pourtant qu'une même chose, et c'est dans leur harmonie que réside la beauté du chef-d'œuvre.

Pour qu'elle garde son charme particulier, l'image polarisée doit donc prendre une forme. Ce n'est que par cette forme que nous percevons son sens profond, ses nuances, ses résonances et, partant, son originalité, son existence. L'image polarisée qui a trouvé sa forme, est appelée image *conceptionnelle* ou *intégrale*.

§ 101. — Dans l'image *intégrale* nous trouvons trois éléments qui lui donnent sa physionomie intégrale : la plasticité symbolique qui se traduit par le sens transfiguré de l'expression, l'émotivité esthétique qui se traduit par les nuances, et l'expression absolue qui se traduit par les résonances.



CHAPITRE X

SYNTHÈSE DES ÉLÉMENTS DU FOND POÉTIQUE CONDITIONS DE LA CONTEMPLATION LITTÉRAIRE.

§ 102. — En jetant un coup d'œil sur toutes les analyses et les synthèses partielles du fond poétique, nous avons constaté, d'abord, que le fond a quatre sources. La première est celle qu'il trouve dans l'étreinte de l'âme et de la nature dans l'idée génératrice, dont l'origine mystique se traduit par trois valeurs : la valeur symbolique, la valeur esthétique et la valeur absolue. Ces trois valeurs accompagnent l'idée génératrice durant son incorporation dans les images qui se cristallisent autour d'elle.

La seconde source du fond naît de la seconde étreinte de l'âme et de la nature dans le fond subjectif qui crée l'atmosphère esthétique et qui donne l'émotion créatrice et esthétique.

La troisième source du fond provient de l'embrassement de l'âme et de la nature dans l'intuition. L'intuition contient deux sortes d'éléments : 1) *percep-*

tifs (objectifs, subjectifs et subjectifs-objectifs) et 2) *mystiques*. Nous avons rencontré les éléments mystiques dans l'idée génératrice. D'une manière diffuse, ils filtrent des profondeurs de l'âme dans la conscience des écrivains de génie et transforment les perceptions en intuitions. C'est ainsi que les mouvements expressifs et émotifs qui respectivement convergent, dans la perception et dans la représentation, vers l'expression utile, dans l'intuition convergent vers l'expression ou l'harmonie absolue. De même, la plasticité psychique, si riche en éléments objectifs, devient, sous l'influence des éléments symboliques, plasticité artistique et ensuite plasticité symbolique. Enfin l'affectivité réelle, sous l'influence de l'élément esthétique, devient d'abord affectivité artistique et ensuite, émotivité esthétique.

§ 103. — Cela nous montre que, pour se transfigurer en intuition, la perception passe par trois degrés. Le premier est le *degré de la réalité psychique*, le degré psychologique. C'est le règne des représentations, des éléments représentatifs, des notions.

Le second degré est celui *de la réalité artistique*. Sous l'influence des éléments symboliques et des éléments esthétiques, les perceptions, tout en restant ce qu'elles sont, empruntent à la subjectivité de l'auteur, un éclat, qui leur donne un charme passager, le charme que nous trouvons dans les œuvres de talent et de virtuosité.

Le troisième degré est celui *de la réalité esthétique*, le degré psychophysique, où toutes les perceptions deviennent des intuitions et des images poétiques. A ce degré, l'élément esthétique et symbolique transforme l'expression utile et artistique, et devient l'élément absolu de l'harmonie.

§ 104. — Quoiqu'il en soit, pour devenir élément du chef-d'œuvre, l'intuition doit subir, comme nous avons vu, plusieurs transformations. Elle se transforme, d'abord, en images brutes, qui ont leur rôle dans les écrits empreints de primitivité, et qui, en perdant leurs circonstances de temps, d'espace et de causalité, deviennent des images neutres. Ces images, enfin, sous l'influence directe de l'idée génératrice, deviennent des images polarisées. C'est comme image polarisée que l'image entre dans le fond d'un chef-d'œuvre, mais elle ne peut garder une forme définitive qu'à la condition de devenir image conceptionnelle.

Avec l'image conceptionnelle nous passons à la quatrième source du fond. Cette source naît de l'étreinte de l'âme et de la nature dans l'acte d'incorporation du fond dans la forme. Elle se fait, comme nous l'avons vu, par la transformation de l'image polarisée, qui est purement psychique, en image conceptionnelle qui est psychophysique : c'est l'image dans sa forme physique invariable. Cette forme, par sa consistance et sa transparence, illumine et colore l'image en lui donnant des sens transfigurés, des nuances affectives et

des résonances énergétiques définitives. Ce sens, ces nuances, ces résonances proviennent du matériel physique dans l'acte d'incorporation de l'image, mais dans leurs effets, ils sont de nature psychique.

§ 105. — Nous ne pouvons devenir maîtres du fond d'un chef-d'œuvre, que si nous regardons le tableau qu'il crée des points de vue de l'idée génératrice, de la forme et du fond psychique lui-même.

Dans ces opérations successives, le chef-d'œuvre nous apparaît différent, mais à certains points de vue identique. A savoir : il apparaît toujours partagé en trois zones, dont la première est tout à fait lumineuse, la seconde claire-obscur, et la troisième ténébreuse.

C'est ainsi que, en considérant un chef-d'œuvre du point de vue de l'idée génératrice, nous y trouvons trois degrés de conscience. Au premier degré, dans la première zone, nous avons des éléments psychiques qui sont accompagnés par l'attention du contemplateur et des éléments de conscience accompagnés de connaissance. C'est l'*activité consciente primaire* dans laquelle nous avons non seulement conscience des éléments de l'idée génératrice ou du fond psychique, mais aussi une connaissance que nous pouvons formuler d'une manière abstraite.

Dans *Booz endormi*, Victor Hugo rend concret le charme d'un amour mystique, qui serait indécent vu l'âge de Booz, s'il n'était sanctifié par l'innocence et la grâce divine. Cette idée, nous n'aurions pas pu la

formuler pour indiquer l'idée génératrice, si, auparavant, nous n'avions pas étudié le chef-d'œuvre du point de vue de cette idée et si nous n'avions pas concentré notre attention dans cette zone du chef-d'œuvre, qui, par cet acte même, s'est illuminé d'une façon spéciale. Cette formulation a été possible, parce que, par l'attention contemplative, nous avons eu dans le chef-d'œuvre une zone toute primaire, de conscience pensée.

Dans la seconde zone, nous avons des éléments psychiques qui ne sont pas accompagnés par l'attention contemplative, des éléments de conscience qui, à cause de cela, ne sont pas *connus*, mais seulement *sentis* : c'est l'*activité psychique secondaire*, ou la conscience sentie. C'est ainsi que, lorsque nous disons que Victor Hugo dans *Booz endormi* nous fait sentir le charme d'un amour mystique, nous sentons naître en nous beaucoup d'états de conscience confus, images restées dans l'ombre qui rendent concret ce charme et nous donnent le plaisir de la lecture. De même, lorsque nous disons que cet amour est mystique, cette formule éveille en nous une profusion d'images concrètes, conscientes mais insaisissables, qui, toutes, convergent pour donner une base réelle au mot « mystique », que nous avons employé. La formule abstraite n'aurait aucun sens sans ces innombrables états de conscience privés de connaissance, qui constituent l'activité psychique secondaire dans l'acte de la contemplation.

Mais tous ces états de conscience plus ou moins obscurs n'auraient pas de réalité s'ils n'avaient pas pour fondement d'autres états de conscience nommés, d'après leur apparence, subconscients : c'est la troisième zone, qui constitue l'*activité consciente tertiaire*. On nomme ces états de conscience subconscients parce que dans l'acte de la contemplation, cette activité semble absolument nulle. Nous l'appelons pourtant activité consciente tertiaire, parce que, à la vérité, elle devient conscience sentie ou pensée dès que nous dirigeons notre attention sur elle. Si elle n'avait pas existé pendant l'acte de la contemplation, elle n'existerait pas et ne surgirait pas sous l'acte de l'attention. C'est ainsi, par exemple, que « la faucille d'or dans le champ des étoiles » — comme activité primaire — nous suggère comme activité consciente secondaire la ressemblance entre le croissant de la lune et la faucille, entre le ciel plein d'étoiles et les champs pleins d'épis. Mais en même temps, elle nous suggère, si nous y songeons, la communauté de la volonté divine et de la vie de l'homme dans la nature. Dès que nous y pensons le mystérieux, le charme mystique se révèle. Si, au contraire, nous lisons superficiellement la poésie, cette impression, qui en fait justement sa profondeur, disparaît. En d'autres termes, ce qui fait le charme infini des chefs-d'œuvre ne provient pas de l'activité primaire accompagnée de connaissance, ni de l'activité secondaire, mais de cette activité qui

semble inconsciente et, qui, pourtant, constitue le vrai fondement poétique des activités secondaire et primaire.

§ 106. — Quoiqu'il en soit, les éléments psychiques que nous avons trouvés dans l'analyse de l'idée génératrice, ne naissent dans notre conscience que si notre attention contemplative se donne la peine de les rechercher, car ils ne sont pas assez visibles. C'est pourquoi, par exemple, on a pu négliger l'élément le plus important de l'idée génératrice : l'harmonie. On a bien vu l'harmonie des sons qui, à la lecture, constitue une activité primaire évidente : le rythme, la mesure, la rime, la pause. Mais, on n'a pas vu qu'il n'existe pas d'image qui, quelque subtile qu'elle soit, puisse garder son sens, sans posséder les nuances et les résonances particulières des mots qui l'expriment. On n'a pas vu que cette harmonie est l'essence même du chef-d'œuvre, qu'elle se trouve dans tout son organisme et que, partout, elle synthétise organiquement les deux éléments contradictoires : le physique et le psychique, le simultané et le successif, le variable et l'immuable. Il y a plus de cent ans qu'on croit, sur la foi de Hegel, que le chef-d'œuvre n'a qu'une seule existence, l'existence psychique et que si l'on veut parler d'harmonie, on ne peut parler que de l'harmonie des images entre elles. C'est pourquoi nous répudions toute lecture superficielle, car celle-ci ne met en relief que les activités primaire et secondaire.

La lecture superficielle rabaisse le chef-d'œuvre au rang d'une œuvre quelconque et détruit le sens profond et transfiguré qui constitue l'élément symbolique, détruit les nuances qui constituent l'élément esthétique, supprime les résonances qui constituent l'élément absolu de l'harmonie, anéantit, donc, tous les éléments qui donnent au chef-d'œuvre son sens mystique et profond.

Nous devons lire un chef-d'œuvre jusqu'à ce que notre attention pénètre dans l'activité tertiaire, qu'elle transforme celle-ci en activité secondaire et même primaire, par les commentaires que nous pouvons faire.

§ 107. — Dans l'acte de la contemplation du point de vue esthétique, nous avons au premier plan les images les plus fortes. Ces images ne sont pas fortes en elles-mêmes, mais elles le semblent parce que, de trop agréables ou de trop répulsives qu'elles étaient, le travail esthétique de la création leur permet de devenir susceptibles d'être contemplées. Quelle poésie y a-t-il dans une glaneuse pauvre et déguenillée, ou dans une femme, que la présence d'un homme éveille et fait espérer une nuit d'amour ? Quelle poésie y a-t-il dans l'âme trop généreuse ou trop juste d'un vieillard ? Ces êtres sont ou trop répulsifs ou trop agréables. Victor Hugo, pourtant, en fait des images resplendissantes, pleines d'un charme infini, images qui, de toute la ballade, nous semblent les plus fortes.

Cela s'explique par le fait que Booz d'agréable qu'il pouvait être, se transfigure en un héros profond et digne d'être contemplé, et la pauvre glaneuse qui a des gestes, quoiqu'on en dise, coupables, se transfigure par la poésie de la nuit, du ciel, du croissant de la lune en un personnage quasi céleste. L'action esthétique s'est concentrée naturellement beaucoup plus sur ces images que sur les autres.

Au second plan, comme activité secondaire, nous avons les images qui, comme perceptions, ont une tonalité agréable ou désagréable modérée : Ur et Jérimadet où « tout reposait », « l'aire pleine de blé », le rêve et les réflexions de Booz.

Dans l'acte de la contemplation, ces images n'ont pas la force des autres, surtout si nous les mettons en rapport avec l'idée génératrice. Lorsque nous pensons à l'intégrité d'un chef-d'œuvre, ces images restent dans l'ombre.

Enfin, comme activité tertiaire nous avons les images, qui comme perceptions sont absolument indifférentes au point de vue affectif. Elles restent, pour le moment, en dehors de la conscience. Mais, en fixant l'attention contemplative sur elles, nous pouvons découvrir des nuances — les nuances des sentiments incorporés dans l'atmosphère esthétique du chef-d'œuvre. C'est dire que l'activité tertiaire esthétique peut devenir secondaire et même primaire et, par cette translation provoquée par l'attention contem-

plative, nous fixons des nuances mystiques qui enrichissent l'émotion esthétique. L'activité tertiaire est constituée par les associations directes ou indirectes. Lorsque, par exemple, Victor Hugo parle du « moissonneur de l'éternel été » qui en s'en allant « avait négligemment jeté »

Cette faucille d'or dans le champ des étoiles,

nous n'en recevons pas une grande impression poétique, si nous considérons seulement les activités primaire et secondaire. De plus, un critique malveillant envers le génie poétique de Victor Hugo, pourrait le blâmer et trouver ces images saugrenues. Imaginer Dieu comme un moissonneur et le ciel comme un champ d'étoiles, pourrait sembler vouloir rabaisser Dieu sans pour cela rehausser le travail de l'homme.

Une telle idée prouverait un manque d'intuition esthétique de la part d'un critique dont le jugement se serait restreint à l'activité primaire et à l'activité secondaire et qui n'aurait pas été capable de donner aux images leur vie esthétique.

Cette vie esthétique ne peut avoir qu'une existence intégrale. De quelque point de vue qu'on considère le chef-d'œuvre, on doit le pénétrer dans toutes ses activités — primaire, secondaire et tertiaire — la troisième étant le support caché des deux autres. Dans l'exemple cité plus haut ce qui manquerait à ce critique, serait la faculté de percevoir le sens transfi-

guré, les résonances et les nuances, qui, à une lecture superficielle et intellectuelle, paraissent inexistantes, parce que subconscientes.

§ 108. — La contemplation, au point de vue de la cristallisation plastique, met en valeur les éléments objectifs de la création, éléments qui, en se synthétisant, construisent l'objet qui a sa vie propre et indépendante de l'existence du poète.

Le fond du chef-d'œuvre contemplé au point de vue de la cristallisation plastique, se présente accompagné d'images vives, moins vives et obscures ou subconscientes, c'est-à-dire avec d'images à valeur fixe. Les images vives ou primaires forment, dans la poésie lyrique, le cadre et le point culminant du développement émotif ; dans la poésie épique, les différents moments de l'événement raconté, le personnage principal, le nœud et le dénouement de l'action ; dans la poésie dramatique, le cadre des actes, l'intrigue, les personnages, les scènes et le dénouement. On peut dire par là, que le contemplateur, en pensant au chef-d'œuvre, fixe son attention de préférence sur ces éléments. Les images moins vives qui constituent l'activité secondaire forment les moments secondaires de l'évolution du sentiment dans la poésie lyrique, les moments secondaires de l'événement, les personnages de second et de troisième ordre, les particularités des gestes et des paroles les plus frappants des personnages et des situations dans la poésie épique, et,

enfin, l'idée génératrice, les particularités des gestes et des paroles qui caractérisent les personnages, les traits caractéristiques des situations et les personnages secondaires dans la poésie dramatique.

Les images obscures de l'activité tertiaire sont le sens symbolique, les nuances et les résonances qui caractérisent les différents éléments des autres activités. Toutes les explications, les observations de détail, les remarques en rapport avec la profondeur d'un chef-d'œuvre, qu'on ne peut faire qu'après une recherche attentive du fond, ne peuvent entrer que dans l'activité tertiaire. Ainsi, la connaissance d'un chef-d'œuvre, d'après les données que nous peuvent offrir les activités primaire et secondaire, est superficielle. Par contre, la connaissance, d'après les données de l'activité tertiaire transformée en activités primaire et secondaire, est la véritable connaissance du chef-d'œuvre. Les activités primaire et secondaire nous font connaître surtout les éléments généraux ; l'activité tertiaire nous révèle les recoins intimes qui font d'un chef-d'œuvre une chose unique au monde. C'est dans cette dernière activité que nous devons rechercher l'originalité d'un chef-d'œuvre.

§ 109. — Maintenant, si nous considérons le chef-d'œuvre entier du point de vue de l'idée génératrice, nous voyons cette idée pénétrer dans tous les recoins de l'œuvre en s'éparpillant en mille sens poétiques, qui, toutefois, forment un tout unique en son genre.

Nous appelons *originalité élémentaire* ou originalité de l'idée, l'aspect original que prend le chef-d'œuvre regardé du point de vue de l'idée génératrice.

§ 110. — Si, d'autre part, nous considérons le chef-d'œuvre entier du point de vue de l'émotion créatrice ou esthétique, nous voyons que le chef-d'œuvre est dans toutes ses parties illuminé d'une lumière pleine de charme : c'est la lumière de l'émotion créatrice qui, chez nous les contemplateurs, se traduit par l'émotion esthétique qui se répand en mille nuances de sentiments dans tout le corps du chef-d'œuvre. Ces nuances ne sont que les mille facettes d'un même et seul sentiment qui donne au chef-d'œuvre un aspect unique. L'aspect original que prend le chef-d'œuvre considéré du point de vue de l'émotion créatrice ou esthétique, nous l'appelons *originalité subjective ou esthétique*.

Enfin, si nous regardons le chef-d'œuvre dans sa totalité, du point de vue de la cristallisation plastique, nous le voyons comme une construction belle qui existe par elle-même, et dont les différentes parties, les plus infimes même, ont leur architecture propre. Toutefois, ces parties s'unissent d'une façon harmonieuse dans l'architecture du tout, et donnent au chef-d'œuvre un aspect tout à fait unique. Nous désignons sous le nom d'*originalité plastique* l'aspect original que prend le chef-d'œuvre regardé du point de vue de la cristallisation plastique.

§ 111. — Ces trois éléments du fond, tout en formant trois unités à part, se réunissent dans le chef-d'œuvre en une seule impression. Cette synthèse intégrale ne peut pas s'effectuer sans la force spéciale qu'est la spontanéité mystique, que, dans cette hypostase, nous appelons *originalité mystique*.

§ 112. — Chacune des trois synthèses partielles peut se caractériser et les caractères que nous aurons trouvés nous aideront à pénétrer plus profondément dans l'organisme du chef-d'œuvre. Ces caractères, quelque importants qu'ils soient, ne sont que le résultat des synthèses partielles. Il est donc évident que les caractères de l'originalité mystique qui unifie, dans une seule impression, les trois autres sont les plus importants. Les caractères des originalités élémentaire, esthétique et plastique deviennent la base de la classification des genres littéraires, tandis que les caractères de l'originalité mystique deviennent le fondement des types littéraires. C'est ainsi que les classifications arbitraires qui règnent dans les études littéraires actuelles, pourraient faire place à une classification scientifique.



CHAPITRE XI

CLASSIFICATION GÉNÉRALE DES ŒUVRES D'APRÈS LE FOND.

§ 113. — Les originalités élémentaire, esthétique et plastique sont les trois éléments principaux du fond poétique. Ces originalités de l'œuvre sont unifiées par l'originalité mystique. Cette synthèse est triple, suivant l'élément pris pour fondement de la synthèse. Elle ne peut s'effectuer que par la subordination de deux éléments au troisième et de cette subordination nous obtenons trois sortes d'œuvres géniales.

Nous avons d'abord les *œuvres géniales idéologiques*, dans lesquelles l'originalité esthétique et l'originalité plastique se subordonnent à l'originalité élémentaire. L'élément affectif et l'élément intellectuel-imaginatif se subordonnent à l'élément énergétique. Ce sont les œuvres où l'idée, c'est-à-dire l'affirmation inébranlable d'un aspect des choses, forme le fond. Les éléments esthétique et plastique ne font leur office que parce qu'ils mettent en relief l'élément idéologique. Un exemple admirable d'œuvre idéologique est *Phédon*

de Platon. Cette œuvre a toutes les apparences d'une œuvre dramatique, c'est-à-dire poétique. La présentation, par exemple, de la mort de Socrate, tous les incidents qui dramatisent le moment (la visite des disciples, la conversation avec le geôlier, la visite de Xantippe, la dignité sereine et naturelle de Socrate) sont autant d'incidents qui nous émeuvent profondément. Pourtant cette œuvre n'est ni épique, ni dramatique. Tout le talent littéraire de Platon n'a qu'un but : offrir aux lecteurs un argument de plus pour confirmer l'idée développée pendant tout le dialogue, à savoir l'immortalité de l'âme. Si Socrate qui avait disserté sur ce sujet, n'avait pas reçu la mort avec sérénité, toute l'argumentation de l'œuvre se serait écroulée. La manière dont il reçoit et boit la ciguë, les propos d'une sérénité divine qu'il échange avec ses disciples jusqu'à ses derniers moments, donnent à l'argumentation antérieure le plus fort fondement.

§ 114. — Nous avons ensuite les *œuvres géniales littéraires*. Dans ces œuvres l'originalité élémentaire et l'originalité plastique sont subordonnées à l'originalité subjective. C'est cette originalité qui est la marque d'une œuvre vraiment *littéraire*. L'écrivain doué de cette originalité a la faculté de transposer dans le plan esthétique les choses qu'il touche. L'écrivain véritable enveloppe d'un charme indicible les idées, les sentiments, les choses dont il parle, par l'humour, par l'esprit, par l'ironie, par la bonhomie ou par

d'autres qualités de son esprit. C'est pourquoi l'originalité subjective ne varie presque pas dans les différentes œuvres du même auteur, d'autant moins dans la même œuvre. C'est une qualité permanente de l'âme de l'écrivain et elle se trouve même dans les œuvres les plus médiocres. C'est la qualité que nous trouvons, par exemple, dans toutes les œuvres de Voltaire. Ces œuvres ne sont pas poétiques, mais elles ont toujours un mérite littéraire. A titre d'exemple d'œuvre littéraire de génie, nous pouvons citer *l'Histoire de Charles XII* de Voltaire, où toute la haute idéologie politique de ce grand écrivain et toute l'ingéniosité claire et vive de son imagination sont mises au service de la vérité historique telle qu'il la voit. L'image ne vit pas par elle-même, l'idée n'est pas le but de l'écrit : images et idées sont subordonnées à l'originalité subjective où toutes les choses que raconte Voltaire se mirent comme dans une eau de source et s'imprègnent du charme qui émane de l'âme créatrice. Nous trouvons les mêmes qualités, plus ou moins intenses, dans la plupart des œuvres de Voltaire. Ses drames, par exemple, ont un charme littéraire, mais ils n'arrivent jamais à la poésie.

§ 115. — La plus complète synthèse des trois originalités, celle qui donne naissance à des êtres qui peuvent vivre par eux-mêmes, s'obtient par la subordination de l'originalité élémentaire et de l'originalité subjective à l'originalité plastique. C'est alors seule-

ment que prend naissance le chef-d'œuvre poétique qui, vivant par sa beauté dans l'atmosphère de la conscience humaine, a ses racines dans la nature, son tronc et ses manifestations dans l'âme. Quoique formé d'éléments contraires, il présente une unité parfaite due à l'harmonie absolue qui les unit. C'est ainsi que dans *Booz endormi*, l'idée de l'amour mystique entre des héros aussi dissemblables que Booz et Ruth, ne fait que mettre en relief l'édifice architectonique où cette idée se trouve, et que le charme subjectif illumine dans ses moindres recoins. Cet édifice ne pourrait pas subsister sans l'idée et sans le charme subjectif qui l'animent. C'est dire qu'une plasticité sans idéologie et sans élément subjectif est une création sans atmosphère et sans vie.

§ 116. — *Idéologie, Littérature, Poésie* sont les trois grandes catégories dans lesquelles nous divisons toutes les œuvres de génie. Comme nous avons vu, il y a entre elles une grande différence. La Poésie est infiniment supérieure à l'Idéologie et à la Littérature, et la Littérature à son tour est supérieure à l'Idéologie, bien que toutes deux soient pratiques et dépendantes. La génialité créatrice dont l'Idéologie et la Littérature proviennent, est incomplète. Elle est de nature subjective et fait ressortir la personnalité de l'auteur, non pas l'existence absolue qui, tout en étant psychologique, est réelle et objective.

C'est pourquoi nous condamnons l'industrie litté-

raire moderne, qui a rabaissé tous les genres poétiques au rang d'œuvres idéologiques et littéraires. L'œuvre idéologique et l'œuvre littéraire doivent, pour mériter ce nom, être conçues comme telles. Faire un roman où les personnages ne sont rien et où l'idée est tout, sans que toutefois celle-ci soit le centre de l'œuvre, c'est faire une œuvre hybride, qui ne peut éveiller d'autre intérêt que celui de l'actualité. Elle ne peut pas rester dans le patrimoine esthétique de l'humanité. De même, faire un drame qui a de brillantes qualités littéraires, mais où l'action n'est pas synthétiquement motivée et où les personnages ne sont que des silhouettes abstraites, que seul le jeu des acteurs peut faire vivre d'une vie passagère, c'est faire encore quelque chose d'hybride. Le mélange des genres, que quelques nouvelles écoles préconisent, est une hérésie. C'est favoriser l'invasion barbare dans le domaine de la littérature. Il faut attribuer cet état de choses à la diffusion de la culture et de la richesse. Ce sont elles qui donnent à tant de désœuvrés la possibilité de s'occuper de littérature, au lieu d'aller à la chasse ou de faire du sport. Ces hommes, au lieu d'essayer d'être des amateurs littéraires intelligents, veulent devenir des auteurs dont la gloriole fatalement sera éphémère. Les vrais connaisseurs ont le droit de réagir contre cet état de choses.

L'idéal littéraire qui reste à atteindre est la Poésie. Ce sont les chefs-d'œuvre poétiques qui constituent le

domaine psychophysique de l'existence, à côté des chefs-d'œuvre des autres arts. Ce sont eux les existences éternelles à forme verbale.

C'est pourquoi on doit séparer le domaine de la création poétique du domaine de la semi-crédation littéraire et du domaine de l'idéologie, d'autant plus que la seule synthèse intégrale, subjective et objective en même temps, la seule synthèse représentant le beau ne se trouve que dans les chefs-d'œuvre poétiques. C'est aussi pourquoi nous devons diriger notre étude de ce côté, qui est le véritable domaine de la littérature.



CHAPITRE XII

LA FORME. CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

§ 117. — La forme poétique est constituée par la succession des mots qui expriment le fond. La forme doit exprimer non seulement le sens général de ce fond, mais aussi les particularités qui caractérisent la plasticité symbolique et l'émotivité esthétique, par des éléments fixés à jamais. La forme doit exprimer le sens métaphorique de la plasticité symbolique et les nuances de l'émotivité esthétique. Elle ne peut y arriver que par l'expression absolue et ses résonances psychiques, qui ont été fixées dans l'idée génératrice au commencement de l'acte mystique de la création.

§ 118. — L'expression absolue est constituée par la nécessité qui lie d'un côté l'effet esthétique du chef-d'œuvre — la beauté — et de l'autre les mots qui l'expriment. Par conséquent, nous ne pouvons avoir une idée exacte de l'expression absolue que si auparavant nous réalisons dans notre conscience le sens spécial de la beauté du chef-d'œuvre. Ce n'est qu'en par-

tant de ce sens et en arrivant à la forme expressive, que nous concevons l'absolu de cette forme qui doit rester à jamais telle qu'elle est. C'est de cette manière que les relations entre les différents mots qui constituent la forme, peuvent être considérées comme tout aussi nécessaires que les relations de causalité analytique entre la cause et l'effet dans les sciences physiques. Cependant ces relations ne sont pas successives et analytiques, mais simultanées et synthétiques. Cela n'empêche pas que la forme d'un chef-d'œuvre soit immuable.

§ 119. — Ces constatations ont pour conséquence que les mots avec tous leurs éléments font partie intégrante du chef-d'œuvre littéraire, à savoir, non seulement avec leurs sens, mais aussi avec leurs sonorités. Nous ne pouvons pas comprendre la beauté des images qui constituent un chef-d'œuvre, si nous n'entendons pas les sons des mots par lesquels elles sont exprimées.

§ 120. — Cette théorie contredit d'une façon fondamentale celle de Hegel et de Vischer. Pour eux l'essence de l'œuvre d'art, et d'autant plus celle des chefs-d'œuvre, est purement psychique. Ils considèrent l'œuvre finie, dès qu'elle est conçue et imaginée. Elle n'a pas besoin de s'exprimer pour exister. Elle vit toute sa vie dans la conscience. La forme n'a d'autre rôle que de transmettre aux autres hommes le chef-d'œuvre une fois cristallisé dans la conscience du poète. La forme n'est d'après Hegel qu'un simple *signe*

du fond, d'après Vischer qu'un simple *véhicule*. C'est dire que pour eux la sonorité du mot ne compte pour rien. Elle ne joue dans le chef-d'œuvre que le rôle de l'écriture, qui vraiment n'est qu'un signe ou un simple véhicule. Qu'un chef-d'œuvre soit manuscrit ou imprimé, qu'il soit transcrit avec telle ou telle écriture, cela ne change en rien son fond. Mais ce que nous pouvons dire à bon droit pour l'écriture, nous ne pouvons pas le dire pour la sonorité des mots. Cette sonorité — comme élément physique du chef-d'œuvre — est tout aussi essentielle que le fond. Sans forme physique il n'y a pas de fond poétique.

§ 121. — Tout cela nous conduit, avant d'aller plus loin, à rejeter cette pierre d'achoppement qu'est la théorie Hegel-Vischer.

Hegel, pour donner un fondement à sa théorie, apporte des arguments, qui, à première vue, semblent très convaincants. Tout d'abord il soutient qu'une œuvre peut nous faire la même impression esthétique qu'on la lise à haute voix, ou, comme on dit en roumain, « *en pensée* ». Il est certain que si elle nous fait la même impression dans les deux cas, cela prouve que le son n'ajoute rien à cette impression. A cela nous pouvons répondre que l'impression a une valeur quand la poésie est déclamée par un artiste de génie, et une tout autre lorsque nous la lisons à voix basse ou sans voix.

Mais ce qui montre la faiblesse de l'argument de

Hegel, c'est que, pendant que nous lisons « en pensée », le son des mots ne disparaît pas. C'est la psychologie moderne qui a établi que la représentation n'est que la sensation diminuée dans son intensité. Ainsi, quand nous lisons sans prononcer les mots, les sons des mots sont entendus comme représentations ; le rapport entre les différents sons — qui constituent l'élément important de la sonorité — se conserve avec une moindre intensité, mais dans toute son essence. Si, pendant que nous lisons sans voix, le son ne disparaît pas, l'argument de Hegel n'a plus de valeur.

§ 122. — Mais Hegel apporte un second argument. Il explique la possibilité des traductions par le fait que la sonorité n'a pas d'importance dans l'impression produite par une œuvre. Traduction veut dire, avant tout, changement fondamental de sonorité. Si elle est possible, c'est que cette transformation n'apporte aucun changement dans le fond de l'œuvre. A cela on peut répondre, en faisant une distinction entre les traductions des œuvres en prose et de celles en vers. Pour les écrits littéraires et idéologiques la sonorité a beaucoup moins d'importance : ils se contentent d'une sonorité générale plus ou moins harmonique. Pour les écrits poétiques, une bonne traduction n'est possible que si le traducteur a trouvé un succédané à l'harmonie de l'original. A vrai dire, une bonne traduction d'un chef-d'œuvre est un nouveau chef-d'œuvre. C'est pourquoi les traductions vraiment

bonnes sont rares. Elles ne sont alors que des *transpositions* et non des traductions proprement dites.

§ 123. — Comment expliquer alors le succès des drames shakespeariens même dans des traductions médiocres ? L'explication n'est pas difficile. Les chefs-d'œuvre dramatiques de Shakespeare sont des trésors inépuisables d'idées et de sentiments. Les situations, les éléments scéniques, intérieurs et extérieurs, sont si extraordinaires, que tout homme, quelque prétentieux qu'il soit, peut trouver, à la représentation d'une de ces pièces, assez de nourriture intellectuelle pour son esprit, même si le style, et, en général, la forme métrique qui revêt le fond, ne sont pas bons. Le matériel poétique est si riche que nous ne saurions pas ne pas être impressionnés.

Il s'agit de savoir si cette impression est de nature esthétique ou bien si elle est de nature psychologique ; et, encore, si cette impression est de même nature et à la même intensité que celle que pourrait nous donner l'original. A ce point de vue, nous pouvons dire que même les traductions reconnues comme les meilleures — comme celles de Shakespeare par Schlegel — ne peuvent pas nous donner le charme de la primitive tumultueuse que nous donne l'original.

Une pièce de théâtre nous impressionne par deux éléments, en dehors du jeu des acteurs ; d'abord, par l'émotion théâtrale, et, ensuite, par le charme littéraire, éléments qui fréquemment sont en conflit. Le

charme littéraire, en effet, demande une attention statique et contemplative, tandis que l'émotion théâtrale demande une attention dynamique et active. Chez Shakespeare l'émotion théâtrale est si violente, que le spectateur n'est sensible au charme littéraire que par intermittence. Ce qui fait qu'en le lisant tranquillement dans notre cabinet de travail, nous pouvons goûter à loisir ce qui à la représentation passe inaperçu. Mais ce n'est pas reconnaître la valeur de Shakespeare que de le goûter seulement au point de vue théâtral. Et, partant, si une pièce de Shakespeare nous a fait une puissante impression dans une traduction quelconque, nous ne pouvons pas dire, par cela même, que nous connaissons tous les effets qu'elle pourrait produire.

§ 124. — Mais la musique est l'argument qui montre, d'une manière irréfutable, la fausseté de la théorie hégélienne. Ni Hegel, ni aucun autre esthéticien ne peut nier que le matériel essentiel de la musique est la sonorité. Si Hegel avait raison, nous ne pourrions pas lire « en pensée » la musique. Pourtant, c'est une chose courante pour les musiciens. Cela veut dire que le son ne disparaît jamais et que la séparation, que veut faire Hegel entre le fond psychique du chef-d'œuvre et la forme *entendue*, n'est pas possible. Il faut donc étudier la constitution du mot non seulement dans son sens, mais aussi dans sa sonorité.

§ 125. — Avant d'étudier cette question, nous de-

vons, pourtant, nous demander quel emploi a le mot dans la poésie.

Nous employons le mot dans la poésie de trois manières. Il peut avoir un emploi purement intellectuel, dans le sens de signe comme le voulait Hegel. C'est de cette manière qu'il est employé dans les titres des poésies.

Le titre doit avoir deux parties. Il doit désigner d'une part le chef-d'œuvre, de l'autre, son auteur. La partie du titre qui se rapporte à l'œuvre peut encore désigner le matériel poétique ; la partie qui se rapporte à l'auteur peut désigner l'originalité, au moins à un certain point de vue.

Toutefois beaucoup de poètes ne se préoccupent pas des titres de leurs chefs-d'œuvre. On a l'habitude de prendre pour titre le premier vers ou les premiers mots de ce vers, et, dans ce cas, il est évident que ceux-ci n'ont qu'une valeur intellectuelle.

§ 126. — En second lieu, nous employons les mots pour donner des indications de cadre, soit qu'il s'agisse de l'expression et des gestes des personnages, soit qu'il s'agisse des tableaux de la nature.

Les théâtres grec et latin (en dehors de celles du prologues) ne connaissaient pas les indications scéniques, parce qu'il n'y avait, en général, qu'un tableau pour toute la pièce ; ils connaissaient encore moins les indications mimiques, car les différents acteurs avaient des masques sur le visage. Dans les pièces de

théâtre imprimées pendant les derniers siècles on indique seulement les décors et cela parce que les changements scéniques sont très nombreux et très variés. Les indications mimiques sont superflues attendu que le texte du dialogue est très expressif et très nuancé.

Le théâtre classique français a suivi la manière des anciens, en supprimant toute indication en dehors du texte, et même le prologue. Le théâtre romantique français et allemand a pris pour modèle Shakespeare. Le théâtre réaliste comme, par exemple, celui de Gerhardt Hauptmann, en partant d'Ibsen, à part les indications de décors et de mouvements, donne des détails descriptifs et narratifs si riches, que ceux-ci étouffent presque le texte du dialogue. C'est un défaut comparable à celui des petits tableaux qui ont des cadres trop luxueux. Ce défaut provient de la décadence du goût moderne qui, de plus en plus, donne plus d'importance à la mise en scène qu'à la poésie dramatique.

§ 127. — Mais l'emploi du mot dans le titre ou dans les indications de cadre joue un rôle tout à fait secondaire. Ce n'est que lorsque les mots sont employés dans le texte pour donner l'expression au fond poétique, qu'ils jouent leur vrai rôle dans la poésie.

Le mot employé dans la poésie comme matériel d'expression a une constitution très particulière : il représente *en petit* le chef-d'œuvre, ayant comme lui

un fond, une forme et une harmonie qui relie le fond à la forme.

§ 128. — Mais le mot n'est pas employé seulement dans des chefs-d'œuvre. Il est aussi le matériel d'expression des œuvres artistiques et pratiques. Dans ce cas, le mot perd les qualités qu'il pourrait avoir dans un chef-d'œuvre. C'est une question importante que de déterminer les particularités d'un mot lorsqu'il est employé dans un chef-d'œuvre, dans une œuvre artistique ou dans un écrit sans valeur littéraire.

Les mots employés, par exemple, dans l'expression des prescriptions de la loi, dans différents actes publics et privés, ont des éléments qui correspondent aussi au fond, à la forme et à l'harmonie, mais ils ont une autre nature que les éléments correspondants qu'on trouve dans les mots poétiques.

Commençons par l'élément qui se rapporte au fond et prenons, comme exemple, les mots « sentiers » et « obliques » employés par Victor Hugo dans ce vers de *Booz endormi* :

Cet homme marchait pur, loin des sentiers obliques.

L'élément qui, dans ces mots pris séparément, correspond au fond est le sens. Ce sens est constitué par trois éléments :

a) *La notion générale* : « sentier » = « chemin étroit » (Larousse), « oblique » = « qui est de biais, incliné par rapport à la perpendiculaire » ou « qui manque de franchise » (Larousse).

b) *L'élément représentatif* constitué par les visions fugitives et les nuances de sentiments qui surgissent dans notre conscience lorsque nous entendons les mots « sentier » et « oblique ».

c) *L'impulsion motrice* qui est l'impulsion vers l'expression, impulsion qui est spontanée et ne peut être représentée que par la prononciation des mots.

Ces trois éléments psychiques correspondent aux trois facultés de l'âme : la notion à l'intelligence, l'élément représentatif à l'affectivité, l'impulsion motrice à la volonté, mais ils sont, comme ces manifestations elles-mêmes, de nature analytique ou scientifique. Les mots sont employés dans leur *sens propre*.

§ 129. — On peut étudier les trois éléments des mêmes deux mots dans la connexion qu'ils peuvent avoir avec d'autres, dans la transformation en prose du vers cité de Victor Hugo. La réunion des mots peut avoir, en ce cas, quelque valeur littéraire par l'emploi *figuré* des mots « sentiers obliques ». Cette figuration est dictée par l'idée de moralité qu'implique le vers. Cet emploi figuré est analytique et non pas synthétique car il est dicté d'une manière analytique par les autres mots du vers.

C'est la caractéristique des mots employés avec talent, c'est-à-dire dictés en grande partie par l'intelligence, élément analytique de la conscience.

Dans l'emploi figuré, la notion des deux mots n'est plus propre, mais figurée. L'élément représentatif, de son côté, perd tout à fait sa signification propre ;

toute notre attention se porte vers le sens abstrait et moral. Cela n'empêche pas qu'il garde encore mieux le ton émotif du sens propre et concret qui, autrement, reste tout à fait dans l'ombre. L'élément représentatif devient élément émotif. Quant à l'impulsion motrice, elle tend à donner une énergie précise au nouveau sens figuré. En d'autres termes, dans cette transformation, le sens des mots se déplace vers le sens figuré et, autant ce sens est mieux séparé du sens propre et physique, autant il acquiert de valeur. L'intelligence prend de nouveaux chemins pour les fixer ; elle rend concret, en abstrayant, elle cherche à donner un sens abstrait et précis à des mots qui ont été créés pour désigner des choses concrètes. Elle fait tous ses efforts pour donner à ces mots un sens nouveau et ce n'est qu'en tant que les mots concrets contribuent à leur nouvelle destination, qu'ils jouent leur vrai rôle dans le style. L'impulsion motrice devient alors impulsion expressive.

§ 130. — Passons maintenant à l'aspect que prend le sens des deux mots « sentiers » et « obliques », dans l'emploi poétique que leur donne V. Hugo.

En ce qui concerne la notion générale, de propre ou de figurée qu'elle était, elle devient propre et figurée à la fois, à savoir transfigurée.

Dans l'élément représentatif de ces mots nous trouvons des nuances affectives et des résonances énergétiques qui tendent à allier le nouveau sens au sens

des mots avec lesquels il est en relation. Ces mots ont maintenant un sens affectif qui ressemble à des tableaux émotifs où palpitent des états d'âmes profonds et plus ou moins visibles.

Quant à l'impulsion motrice, elle prend une qualité tout à fait nouvelle. L'impulsion vers l'expression devient contour énergétique définitif et absolu.

Le sens de ces mots, par cette nouvelle qualité, est perçu *sub specie aeternitatis*. Il ne peut plus avoir d'autre forme que celle-là. Le sens de ces mots employés en poésie est donc synthétique et transfiguré. La notion du mot habituel devient une sorte de double notion, ayant, pourtant, une seule signification précise. L'élément représentatif devient un tableau vivant et plein de sens plus ou moins cachés. L'intensité motrice donne, par l'expression, *un contour définitif et absolu* aux sens des mots qui se sont enrichis en amplitude et en profondeur. Il en fait *une unité* qui s'harmonise parfaitement avec les unités constituées par les autres mots.

§ 131. — Le fait extraordinaire de la transfiguration est une synthèse mystique entre les éléments analytiques de la double notion et les éléments synthétiques du tableau dans lequel se transforme l'élément représentatif. Mettre en lumière l'accord de ces éléments absolument contraires, c'est éclairer la partie la plus obscure et la plus importante de l'essence du chef-d'œuvre.

§ 132. — La notion — figurée ou transfigurée — ne peut pas être représentée et, pourtant, elle est tout à fait précise ; l'élément représentatif devenu élément émotif ou tableau, au contraire, n'est pas précis, mais peut très bien être représenté.

La notion n'est pas, comme on l'a dit, la représentation des parties communes de plusieurs représentations qui se ressemblent. Une telle représentation ne peut avoir ni la précision de la notion, ni son abstraction.

La notion n'est que la somme des notions qui expliquent son contenu.

Si nous prenons comme exemple la notion préférée du critique et logicien roumain Titu Maiorescou — la notion du « carré » — elle contient cinq autres notions qui définissent son contenu, notions qui forment cinq jugements :

- 1) Le carré est une figure géométrique ;
- 2) Le carré est un quadrilatère ;
- 3) Le carré est rectangulaire ;
- 4) Le carré est équilatéral ;
- 5) Le carré est un parallélogramme.

La synthèse de ces cinq jugements constitue la notion du carré. Ces jugements sont très précis quant à leur nombre et à leur sens. Ces jugements, très clairs comme éléments de la conscience intelligible, ne peuvent pas former une représentation. Nous ne pouvons pas nous représenter une figure géométrique ayant quatre côtés égaux et parallèles et des angles droits,

sans lui donner une forme quelconque concrète. Elle ne peut pas rester abstraite. Une représentation qui ne soit pas concrète est une impossibilité. C'est dire que la notion ne peut pas être représentée, bien que l'élément intelligible la rende très précise.

A son tour, l'élément représentatif a les caractères contraires : il n'est pas précis, mais peut être représenté. C'est donc lui et non pas la notion, qui est la représentation commune de plusieurs représentations qui se ressemblent. Quand nous prononçons le mot « carré », en même temps que le contenu intelligible mais impossible à représenter de la notion, il s'éveille dans notre conscience une sorte de fantôme idéal, une vision obscure et peu précise, un composé plus ou moins informe des représentations que nous avons reçues des différents carrés que nous avons pu examiner. Cette vision-fantôme n'est pas une représentation parce qu'elle ne se rapporte à aucun objet déterminé et elle n'est pas une notion non plus, parce qu'elle n'a pas de précision. C'est un simple élément psychique, reste des différentes expériences perceptives, un élément qui, comme nous l'avons dit, n'étant pas une représentation, peut toutefois être représenté, et qui, n'étant pas une notion, est intelligible et précis.

§ 133. — Cet élément ayant des caractères contraires à la notion, ne peut faire, dans les écrits sans valeur littéraire, aucune synthèse avec la notion. Nous observons que, autant cet élément est vif, autant le contenu

de la notion est trouble et qu'en même temps, une notion très précise réduit à presque rien l'élément représentatif correspondant. Donc quoique celui-ci ne soit jamais isolé et quoique la notion s'appuie sur lui toutes les fois qu'elle veut se préciser, ils ne feraient pas une *unité*.

Dans les écrits artistiques cette unité se réalise partiellement par l'emploi figuré du mot. La cause de l'impossibilité de cette synthèse est évidente : on ne peut pas réunir dans une synthèse rationnelle ce qui est contradictoire. Ce n'est que lorsque la raison fait place à la contemplation mystique, que cette synthèse est possible. C'est pourquoi elle ne se réalise que dans les chefs-d'œuvre. La transfiguration du mot c'est la vraie synthèse mystique qui s'effectue entre la notion devenue notion double et l'élément représentatif devenu tableau, l'une représentant l'intelligence, l'autre la sensibilité. C'est la réalisation de l'harmonie supérieure entre l'intelligible et le représentable émotif, harmonie qui est définitivement réalisée par le contour que lui donne l'impulsion volitive vers l'expression poétique.

§ 134. — A ces trois sortes d'éléments psychiques qui constituent le sens du mot *simple*, du mot *artistique* et du mot *poétique*, correspondent trois sortes d'éléments physiques qui constituent la physionomie extérieure du mot.

C'est ainsi qu'au sens du mot simple correspondent

comme éléments sonores, les sons clairement distincts les uns des autres. Si les sons ne sont pas distincts, nous n'entendons pas ce qu'on veut dire.

A l'émotivité du mot simple correspond la sonorité affective des mots, les sons des mots qui frappent notre sensibilité d'une manière plus ou moins agréable. Le mot « décombres », par exemple, suggère par la complexité de ses sons, quelque chose de ténébreux ; tandis que le son du mot « sentier » évoque quelque chose de gracieux par le seul assemblage des sons qui le forment.

A l'impulsion du mot simple correspond l'accent mécanique ou physique du mot. Chaque mot a sur une de ses syllabes un accent propre qui ressort, lorsque le mot est en rapport avec d'autres mots. Cet accent allié avec le sens et la distinction des mots d'un côté, avec l'émotivité et la sonorité affective de l'autre, constitue une synthèse qui est celle de l'expression utile. Elle se traduit par l'harmonie habituelle des mots, harmonie qui tend plutôt à éviter l'harmonie.

§ 135. — Au sens figuré d'un mot employé dans une œuvre artistique correspondent les éléments sonores de la diction artistique. C'est un élément que nous pouvons percevoir aisément lorsqu'on déclame une œuvre avec talent et d'après les principes de la diction théâtrale. A l'émotivité artistique d'un mot artistique, correspond la sonorité expressive qui n'est

que la sonorité affective soumise à des règles qui lui donnent l'empreinte artistique.

A l'impulsion expressive du mot artistique correspond, dans l'expression verbale, l'accent psychique, qui est tout autre que l'accent mécanique. Il est notamment emprunté aux différentes tensions des états d'âme exprimés.

Le sens figuré avec la diction artistique correspondante et l'émotivité artistique avec la sonorité expressive qui lui correspond s'unifient avec la force expressive et avec l'accent psychique pour produire l'expression artistique ou l'harmonie générale d'une œuvre artistique.

§ 136. — Enfin, au sens transfiguré du mot esthétique employé dans le chef-d'œuvre, correspond, comme élément physique, l'*effet onomatopéique simple*. C'est l'élément psychophysique par excellence, dans lequel on sent le plus, comment le son physique se transfigure par le sens, et comment le sens devient concret dans le son physique.

Au tableau esthétique ou à l'affectivité esthétique correspond, dans un mot poétique, la sonorité esthétique c'est-à-dire, l'élément *musical* de l'effet onomatopéique. Cette sonorité diffère de la sonorité affective ou de la sonorité artistique par le fait que, tandis que la sonorité affective regarde seulement la sensation agréable ou désagréable que produisent les sons d'un mot, et tandis que la sonorité artistique

polarise l'agréable ou le désagréable de la sensation dans le sens de l'harmonie générale de l'expression, — la sonorité esthétique fait perdre leur intensité aux éléments qui émeuvent psychologiquement, et les remplace par le sentiment esthétique qui donne au tableau la fixité de la beauté.

L'impulsion motrice vers l'expression absolue se transforme en rythme absolu.

Tous ces éléments physiques : effet onomatopéique, sonorité esthétique et rythme se synthétisent dans l'effet onomatopéique final qui n'est que l'harmonie absolue qui relie le fond à la forme.

Nous avons vu dans les pages qui précèdent les aspects sous lesquels peut se présenter le mot employé dans un ouvrage : il peut rester sous la forme du mot simple, mais il peut aussi acquérir des qualités particulières qui le transforment en mot artistique ; il peut enfin avoir une valeur spéciale qu'il s'approprie dans un chef-d'œuvre sous la force du génie créateur et se constituer en mot poétique. Les éléments qui constituent ces trois sortes de mot sont très variés et tendent vers l'expression utile, l'expression artistique et l'expression esthétique ou absolue.

TABLEAUX GÉNÉRAUX DES ÉLÉMENTS DU MOT

I. — ÉLÉMENTS DU MOT SIMPLE.

	<i>Éléments représentatifs</i>		
	Éléments intellectuels (Sens)	Éléments énergétiques (Force)	Éléments affectifs (Emotivité)
Fond.....	Notions + élém. représentatifs Plasticité psychique	Impulsion motrice	Affectivité réelle (objective)
Forme....	Distinction des sons	Accent mécanique	Sonorité affective

Expression utile (Harmonie habituelle)

II. — ÉLÉMENTS DU MOT ARTISTIQUE.

	<i>Éléments imaginatifs</i>		
	Éléments intellectuels (Sens figuré)	Éléments énergétiques (Force expressive)	Éléments affectifs (Emotivité artistique)
Fond.....	Notions figurées + éléments significatifs	Impulsion motrice expressive (énergie expressive)	Éléments représentatifs-émotifs
Forme....	Plasticité artistique Diction artistique	Accent psychique	Sonorité expressive

Expression artistique (Harmonie générale)

III. — ÉLÉMENTS DU MOT POÉTIQUE.

Éléments transfigurés

Éléments intellectuels
(Sens transfiguré)

Notions transfig. + Éléments
symboliques

Plasticité symbolique
(Images transfigurées)

Fond.....

Éléments énergétiques
(Force absolue)

Éléments affectifs
(Emotivité esthétique)

Tableaux esthétiques
(Emotivité esthétique)

Impulsion motrice absolue

Rythme

Sonorité esthétique

Effets onomatopéiques

Expression esthétique
(*Harmonie absolue*)

§ 137. — Il résulte de ces tableaux qu'il y a une grande différence entre l'*affectif*, l'*artistique* et l'*esthétique*, différence qu'on ne remarque pas généralement. On confond bien volontiers ce qui *émeut psychologiquement* (le *littéraire affectif* des romans si on les lit à cause de l'émotion qu'ils peuvent procurer) avec ce qui *émeut artistiquement* (le *littéraire artistique* de « l'art pour l'art » tel que l'entend un *Gautier* ou un *Banville*); et, surtout, on confond aisément ce qui émeut artistiquement avec ce qui émeut *esthétiquement* (le *littéraire esthétique* du grand art d'un *Sophocle*, d'un *Dante* ou d'un *Racine*, qui nous fait voir le fond dans la forme et la forme dans le fond). L'*émotion psychologique* est celle de tous ceux qui voient dans l'art *une copie de la réalité*. L'*émotion artistique* est celle des écrivains et des lecteurs qui voient dans l'art *un jeu de l'imagination*. L'*émotion esthétique* est celle des écrivains qui considèrent l'art comme *une réalité palpable de nature psychophysique* constituant le *beau*, vérité synthétique de l'âme intégrale. C'est pourquoi ceux qui s'émeuvent *psychologiquement* ne se préoccupent pas du style : les mots employés par les écrivains de cette catégorie peuvent avoir la constitution des mots qu'on trouve dans les écrits pratiques. C'est aussi pourquoi ceux qui s'émeuvent *artistiquement* tiennent, avant tout, au *style*. Leur soin artistique du mot tient lieu de fond psychique et de transfiguration mystique. C'est pourquoi, enfin, ceux qui cherchent dans un écrit l'émotion

esthétique n'aiment que le mot transfiguré et la forme naturellement *onomatopéique*.

§ 138. — De ces observations on peut encore déduire qu'il y a trois sortes de critiques. Les *critiques psychologiques* qui confondent le psychologique avec l'esthétique et l'artistique occupent le degré inférieur ; les *critiques artistiques* qui confondent la forme correcte avec le beau occupent le degré moyen ; enfin, c'est au degré supérieur qu'il faut placer les *critiques esthétiques* qui font la distinction entre le psychologique, l'artistique et l'esthétique, et demandent à une œuvre d'être une synthèse intégrale du fond et de la forme, par l'harmonie définitive qui peut lui assurer une durée perpétuelle dans la culture esthétique humaine.

§ 139. — Donc, ce qui doit nous intéresser dans une œuvre poétique c'est l'effet *onomatopéique* qui sous sa forme *intégrale* comprend à la fois fond, forme et harmonie.

On entend, ordinairement par ce nom, les effets poétiques matériels qui rappellent, par leur sonorité, le sens de l'objet désigné par les mots. On cite toujours des exemples classiques. *Homère* décrit comment on ferre les chevaux par le vers :

Πολλὰ δ' ἄναντα κάταντα τε δολμια τ' ἔλδον.

Virgile nous montre comment on laboure la terre, par les expressions :

Ergo aegre rastris terram rimantur.

Ovide imite le chant des grenouilles :

Quumque sunt sub aqua sub aqua maledicere tentant.

Racine nous donne l'impression du sifflement des serpents dans le vers :

Pour qui sont ces serpents, qui sifflent sur vos têtes ?

Mais la sonorité esthétique et l'effet *onomatopéique* proprement dit réunis dans le rythme donnent un effet onomatopéique mystique, qui évoque non seulement *le son* des choses décrites, mais aussi des états d'âmes aux racines profondes et mystiques. C'est le charme de la forme poétique. L'image polarisée, pour devenir image conceptionnelle, doit trouver une expression physique qui la rende concrète, qui soit psychique et physique à la fois — c'est-à-dire psychophysique. Elle doit avoir une nature transparente — pour les états d'âme, de sorte que ceux-ci puissent ressortir, quoique ce relief soit tout à fait matériel. Cette nature si extraordinaire — psychique et physique à la fois — ne peut pas se concevoir par la raison ; elle est de nature mystique ; elle est simplement donnée, et nous devons la prendre comme telle. Résultat d'une synthèse si extraordinaire, l'effet onomatopéique mystique n'est que la traduction dans notre sensibilité profonde, de la *nécessité absolue* par laquelle le fond se relie à la forme, c'est-à-dire de la parfaite harmonie caractérisée par la réalisation de la *causalité synthétique*.

§ 140. — Dans cette situation le mot n'est plus celui

de la langue commune, ni de la langue artistique. Par l'effet onomatopéique mystique le sens du mot se charge de nuances et de résonances si puissantes, que tous les éléments de la représentation changent de caractère et deviennent substance de l'image. Ces éléments, se subordonnent à la spontanéité mystique et acquièrent un sens symbolique, esthétique et absolu. C'est ainsi que le sens du mot apparaît comme une *réalité esthétique*.



CHAPITRE XIII

LA LANGUE. LE STYLE. CLASSIFICATION LITTÉRAIRE D'APRÈS LA FORME.

I

§ 141. — Le mot est un élément de la langue. Le vrai moyen d'expression du fond poétique, dans l'harmonie absolue, n'est pas, cependant, le mot, qui n'exprime qu'une notion sans rapport avec les autres, mais bien la langue, qui est constituée par une chaîne ininterrompue de rapports entre les mots. Donc, si nous devons trouver dans la langue tous les éléments du mot, nous ne trouvons pas dans le mot tous les éléments de la langue. Et pourtant, ce sont surtout ces éléments propres à la langue qui nous intéressent dans l'étude de la forme.

Etudions d'abord les éléments de la langue, qui sont en étroite connexion avec les éléments du fond, et commençons par l'originalité élémentaire.

§ 142. — L'originalité élémentaire est le chef-d'œuvre poétique regardé, dans son ensemble, du

point de vue de *l'idée génératrice*. Elle est imprégnée de cette idée qui, tendant à l'expression, met particulièrement en relief ses éléments énergétiques. C'est dire que, de simultanée, qu'elle apparaît dans la conscience, elle tend à devenir successive. C'est par l'élan, élément énergétique de l'harmonie, que se fait cette transition, et c'est par l'élan que la force de l'idée génératrice devient rythme dans la forme verbale. Le rythme est un élément qui n'apparaît qu'imparfaitement dans le mot. C'est l'accent qui y représente le rythme. Mais le rythme n'apparaît sous une forme accomplie que dans la langue. Il est constitué par la série des battements, variables et pourtant réguliers dans leur ensemble, des accents des mots, qui doivent correspondre à la succession des moments du sentiment exprimé. Il est visible dans la série des accents plus ou moins vifs, qui, intérieurement, dépend de l'impulsion ou de l'intensité motrice, qui constitue l'énergie de l'originalité élémentaire.

§ 143. — L'originalité esthétique ou subjective est le chef-d'œuvre poétique regardé, dans son ensemble, du point de vue de l'émotion créatrice ou esthétique, Elle est complètement imprégnée de cette émotion, qui, tendant à l'expression, met en relief ses éléments affectifs et musicaux. C'est dire, que de simultanée qu'elle est dans la réalité, elle devient successive dans la langue. C'est le second élément de l'harmonie qui accomplit cette transformation. Ce qui est esthé-

tique dans le chef-d'œuvre est plein de charme. Ce charme ne peut se dégager, en allant vers la forme de la langue, que par *la musicalité* ou *la sonorité* qu'on remarque dans la suite des mots, qui expriment les différentes images du chef-d'œuvre. La musicalité, élément de l'harmonie, détermine dans la langue, — *le style*. Le style n'est visible que dans la langue. Il est la langue modifiée dans son sens, dans son accent et surtout dans sa musicalité. C'est ainsi que, par son *élan* l'originalité élémentaire engendre le *rythme*, — et que, par sa *musicalité*, l'originalité esthétique engendre le *style*.

§ 144. — Enfin l'originalité plastique est le chef-d'œuvre poétique regardé, dans son ensemble, du point de vue de la force de combinaison objective qui s'y révèle. Elle est la construction architecturale du chef-d'œuvre, qui utilise tous les matériaux poétiques pour en faire un seul édifice, l'organisme extérieur du chef-d'œuvre, organisme qui peut se soutenir par lui-même. Cette construction demande de l'espace, — espace idéal, bien entendu — qui est fixé par les proportions que l'originalité plastique donne à l'œuvre. Et elle demande aussi du temps, parce que la forme, dans laquelle elle trouve son expression, est une succession de mots. C'est ainsi que chaque partie de l'édifice, avec ses éléments architecturaux, doit trouver une place plus ou moins grande dans la succession. Ces parties peuvent être en rapport avec l'espace ;

d'autres, avec le temps ; d'autres encore, avec la causalité. D'où, par exemple, les trois formes littéraires communes : la description, la narration et le dialogue. La transition entre l'originalité plastique et les différentes formes littéraires se fait à l'aide du troisième élément de l'harmonie : la composition. Celle-ci donne au tout des propositions extérieures et intérieures. C'est par la composition et par les formes littéraires que nous complétons l'ensemble des éléments fondamentaux de l'organisme du chef-d'œuvre.

§ 145. — Si les mots employés dans les écrits littéraires se répartissent en plusieurs degrés, la langue suit d'autant mieux cette variabilité.

Si dans une œuvre on n'emploie que des mots ayant pour fond une notion, dont les éléments concrets ne sont que l'élément représentatif et l'impulsion ou l'intensité motrice, la langue de cette œuvre est littéraire, mais n'a aucune valeur artistique, et, encore moins, géniale. Si, au contraire, on emploie des mots à fond figuré, soutenu par l'élément émotif et l'impulsion expressive, l'effet de la langue est une harmonie générale ou artistique, soutenue par la diction et la sonorité expressive. C'est la langue artistique.

Si, enfin, on emploie des mots ayant pour fond des notions transfigurées, soutenues par des éléments concrets — tableaux et harmonie absolue de l'expression — on obtient un effet onomatopéique intégral ou mystique soutenu par l'émotivité esthétique et l'élé-

ment onomatopéique simple. C'est la langue géniale.

Quoiqu'il en soit, il en résulte, quant à l'origine matérielle des mots d'une langue employée dans un écrit, des conséquences bizarres que nous devons signaler.

C'est ainsi, par exemple, que la langue littéraire que nous employons, nous, gens du commun, est plus *pure* que la langue artistique et plus pure encore que la langue géniale. Cela s'explique par le fait que la langue littéraire n'ayant d'autre qualité que celle de la forme extérieure, doit être, par cela même, très soignée quant à son aspect extérieur. C'est pourquoi, dans les écoles, on apprend aux écoliers *la stylistique* qui leur enseigne les mots et les formes courantes. On leur recommande, par exemple, de ne pas employer d'archaïsmes, de barbarismes, de provincialismes, de formes dialectales, qui contamineraient la langue littéraire.

En ce qui concerne la langue artistique, ces règles ne sont pas tout à fait strictes. L'écrivain de talent calcule ses effets de forme, et, dans ce calcul, il est quelquefois entraîné à employer des archaïsmes ou d'autres sortes de mots et de tournures, que la langue littéraire n'admet pas. Ce sont des «*vérismes*», c'est-à-dire des mots, qui, quoique impurs, représentent plus exactement le sens cherché, sans toutefois correspondre à un fond profond, car cette profondeur nous ne la trouvons que dans la langue géniale.

C'est cette langue qui ne peut pas tenir compte des règles de la langue littéraire. La langue géniale peut employer toute sorte de mots et de tournures qui peuvent n'avoir aucun rapport avec la stylistique. Le poète de génie est conduit par sa génialité créatrice à employer, non pas les mots les plus purs, mais les plus *expressifs*, les plus *justes*. Il a toujours le sens du *mot propre*, quelque impur qu'il soit. Un auteur dramatique de génie, Caragiale, emploie avec un succès extraordinaire, les mots les plus estropiés. Il peut le faire, parce que tous ces mots sont parfaitement à leur place. Ils caractérisent admirablement des mœurs, des cultures, des caractères. Ce sont des mots vraiment nécessaires, transfigurés, qui satisfont à la causalité synthétique, recevant des lumières du tout et émettant des lumières pour éclairer le tout.

Cette chose est si vraie, qu'il y a des créations comme, par exemple, quelques-unes des poésies de Vlad de la Marina, qui sont en pur dialecte, et qui ne sauraient être traduites en aucune langue littéraire. On doit les goûter dans leur dialecte et pas autrement.

Quoiqu'il en soit, les critiques, qui font des remarques pédantesques sur l'irrégularité de la langue d'un Creanga, d'un Eminescou ou d'un Caragiale, ne sont pas arrivés encore à la compréhension de la vraie poésie. C'est le cas de Voltaire dans sa critique de Corneille.

II

§ 146. — Le style est la langue modifiée de manière à mettre en relief la personnalité littéraire d'un écrivain. Dans ce sens, le style comprend toutes les particularités de la forme : rythme, style proprement dit et formes littéraires. En effet, la personnalité d'un écrivain est constituée, non seulement par les éléments de la langue déterminés par l'originalité subjective et la musicalité dans le *style proprement dit*, mais aussi par le rythme et les formes littéraires. Un écrivain peut être aride et descriptif, un autre harmonieux et narratif, etc. En étudiant le style dans ce sens, nous étudierons le rythme, le style proprement dit et les formes littéraires, dans leur physionomie commune, artistique et géniale.

§ 147. — Le rythme est constitué, comme nous avons vu, par la succession variable et pourtant régulière, — c'est-à-dire expressive — des accents des mots employés dans l'expression verbale de nos sentiments. Il peut avoir trois aspects secondaires, dictés par les trois éléments visibles de l'originalité élémentaire. Dans l'originalité élémentaire, l'élément essentiel qui la constitue, l'énergie, est soutenue, d'un côté, par l'affectivité, et, de l'autre, par l'intellectualité plastique. Il y aura donc trois sortes de rythmes d'après la prépondérance relative de l'un ou de l'autre de ces trois éléments. Ainsi, nous avons, d'abord, le *rythme mécanique*, qui est produit par l'énergie de

l'originalité élémentaire. Cette énergie se décompose en une succession régulière d'accents, succession qui n'est que l'énergie dans son évolution. Dans la langue française, cette évolution n'est évidente que devant la césure et la pause finale du vers. Dans la langue roumaine, dont les mots employés en poésie sont accentués de deux en deux syllables, le rythme mécanique est plus sensible.

Le rythme mécanique, qui n'est soutenu ni par l'affectivité, ni par la plasticité de l'originalité élémentaire, n'a aucun charme. Il est nu, il n'a ni nuances, ni résonances, c'est le rythme de l'écrivain sans talent, le rythme prosaïque et monotone d'où les mouvements sont absents.

Le rythme prend un autre aspect si la succession des accents, sans avoir une régularité visible, donne une expression aux différents mouvements de l'âme. C'est le rythme *psychique*. Il est chaud, mais il n'a pas de *plasticité*. Il a une âme, mais il n'a pas de forme. C'est en général le rythme recherché par les symbolistes qui ont pour but d'exprimer la forme *pure* des sentiments ou, mieux encore, des dispositions de notre *cénesthésie*. C'est le rythme qui, en voulant rendre visible le sentiment, détruit la forme qui pourrait s'y prêter.

Enfin, le rythme peut avoir la forme *plastique*. C'est le rythme froid, qui resplendit par la forme. Mais il manque d'énergie et de sentiment. C'est le rythme que

nous trouvons dans les œuvres des partisans de l'art pour l'art, dans le sens d'un Théodore de Banville.

Le rythme *mécanique*, soutenu par les particularités du rythme *psychique* et du rythme *plastique*, devient le rythme *intégral* ou absolu. Il a la *régularité* des accents du rythme mécanique, les *sinuosités* expressives du rythme psychique et la concision du rythme plastique. Il garantit la *forme absolue*, l'harmonie définitive des chefs-d'œuvre.

Les rythmes *mécanique*, *psychique* et *plastique*, pris à part, n'ont qu'une valeur littéraire très restreinte. Ce sont des formes primitives qui ne peuvent pas arriver à des effets vraiment esthétiques, et qui restent dans le domaine de la psychologie.

Nous pourrions dire à peu près la même chose au sujet des associations partielles de ces rythmes. Le rythme *mécanique* et le rythme *psychique* peuvent engendrer un rythme *sentimental*, qui peut convenir à des écrits d'un certain temps et d'un certain pays. Le rythme *mécanique* et le rythme *plastique* peuvent engendrer le rythme de la *forme* qui peut convenir à telle ou telle école poétique. De même, le rythme *psychique* et le rythme *plastique* peuvent donner naissance à un rythme *invertébré*, auquel manquent les accents de soutien et dont peut s'enorgueillir telle époque. Tous ces rythmes sont des manifestations incomplètes qui ne peuvent pas vivre dans la conscience humaine, parce que celle-ci demande, aux œuvres poétiques,

une constitution *intégrale* dans le fond et dans la forme.

§ 148. — A son tour, le style proprement dit a ses racines dans l'originalité subjective, c'est-à-dire dans l'affectivité esthétique, soutenue par l'énergie et la plasticité. C'est dire qu'il est *affectivité musicale* dans les *formes générales stylistiques* ; *intellectualité plastique* dans les éléments de *la langue* ; *énergie volitive* dans les *figures*.

Les formes générales du style sont *la musique de l'âme*. Elles sont dictées par le charme esthétique de l'originalité subjective. Elles constituent la musique intérieure et inconsciente d'un écrivain doué de génie. Les formes générales stylistiques sont naturelles et ne peuvent pas être imitées. On trouve, comme nous l'avons dit, à peu près les *mêmes* formes générales stylistiques dans tous les écrits d'un même *écrivain*, qu'il soit bon ou médiocre. Elles sont liées à *la personnalité de l'écrivain* et ne peuvent être détruites par quoi que ce soit.

Les formes générales stylistiques ne peuvent pas vivre si elles ne sont pas soutenues par *la langue* et par *les figures*, qui lui donnent son intégrité. Sans elles, elles n'existent que comme schémas sans vie. C'est le *style commun*.

Mais il y a des écrivains qui, ne possédant pas les formes générales, croient se former un style par les éléments de la langue et par les figures. Ils choi-

sissent les mots les plus beaux et les plus sonores ; ils emploient les tournures syntaxiques les plus symétriques, les formes morphologiques les plus plastiques. D'autre part, ils s'ingénient à devenir et à paraître écrivains, à bâcler des figures : métaphores, antithèses, personnifications, etc. Tous ces efforts, malheureusement, ne mènent à rien. Ils sont et restent des efforts extérieurs du moment que toute cette activité ne constitue pas le soutien d'une forme générale stylistique. Ce sont des exercices d'écrivassiers et non pas un travail d'écrivain.

Cela revient à dire que le vrai style ne peut exister que *sous la forme intégrale*. Autrement, il a l'apparence du style mais il n'en est que l'imitation. Il apparaît comme un *style figuré*, de par la volonté de l'écrivain, mais il n'arrive jamais au *style transfiguré* de l'écrivain doué de génialité créatrice. Il est l'effet de la volonté, non pas de la nature inconsciente. C'est le *style artistique*.

Le style génial étant intégral et adéquat au fond, est, par excellence, onomatopéique. Sa musicalité nous fait l'impression du définitif et de l'immuable. Soit qu'il emploie des termes simples ou figurés, il leur donne une nouvelle vie par *la transfiguration*.

§ 149. — Nous faisons des observations du même ordre en ce qui concerne les formes littéraires qui dérivent de l'originalité plastique par l'intermédiaire de *la composition*, élément de l'harmonie.

Si l'originalité plastique n'a pas pour fond l'originalité esthétique et, pour propulsion, l'originalité élémentaire, elle ne peut construire aucun édifice objectif durable. L'originalité esthétique lui donne la possibilité du style, l'originalité élémentaire lui donne la possibilité du rythme, et en même temps, l'une et l'autre, contribuent à rendre concrètes des formes littéraires intégrales.

C'est ainsi que l'originalité esthétique aide à la formation des *formes littéraires que nous appelons générales* : le *cadre*, l'*évolution*, la *justification des actions* ou des *états d'âme*.

L'originalité élémentaire sert à la constitution des *formes littéraires que nous appelons consolidées*, comme, par exemple, la *fable*, la *satire*, le *poème*.

L'originalité plastique donne enfin naissance à ses formes particulières : *description*, *narration*, *dialogue* où il s'agit d'espace, de temps et de causalité, toutes formes de la plasticité.

Ces formes peuvent être sans contour et sans caractère. L'expression commune confond souvent la description, la narration et le dialogue, le cadre fait place à l'évolution du sentiment, et celle-ci, à la justification. On ne peut pas détacher, de l'expression d'un tel écrit, une description, une narration, un dialogue qui puisse avoir le caractère typique de ces formes. C'est la *forme littéraire commune*.

Il y a des écrivains qui, à ce point de vue, soignent

de près leurs écrits. Ils font des descriptions au contour précis, des narrations bien déterminées, qui peuvent être considérées comme des compositions indépendantes. Ce sont des *formes littéraires artistiques*. Elles imitent les règles extérieures de ces compositions, mais elles ne réalisent pas l'intégrité de la forme, qui demande non seulement l'architecture plastique mais aussi la musicalité du style et le rythme intégral.

La *forme littéraire géniale* a en général la correction de la forme littéraire artistique, mais elle peut aussi être incorrecte. Elle est sous la dépendance absolue du fond plastique. Si ce fond est primitif et impétueux, il se déverse dans des formes qui ont l'apparence de la primitivité. Si nous examinons avec attention cet aspect, nous voyons que cette primitivité a un fondement, et que ce qui, en apparence, n'est que désordre, en réalité, est un ordre naturel et profond. A ce point de vue les *Souvenirs* de Creanga sont caractéristiques. La forme littéraire n'est plus inculte, mais adéquate, c'est-à-dire esthétique.

Si, au contraire, ce fond est profondément ordonné, comme, par exemple, dans la tragédie classique française, les formes littéraires sont tout aussi ordonnées que ce fond. Nous n'avons qu'à nous rappeler le rôle que joue la description et surtout la narration dans cette tragédie, pour nous en convaincre.

III

§ 150. — En considérant seulement les formes intégrales du rythme, du style et de la forme littéraire, et en nous limitant aux chefs-d'œuvre, nous pouvons classer d'une autre manière les œuvres littéraires.

C'est ainsi qu'il y a des chefs-d'œuvre où, de tous les éléments de la forme, c'est surtout le rythme intégral qui attire le poète. Le style et la forme littéraire restent au second plan.

Dans ce cas, le chef-d'œuvre *doit* absolument être écrit en *vers*, la forme la plus visible du rythme. Ce sont les chefs-d'œuvre *versifiés*.

Dans d'autres chefs-d'œuvre, de tous les éléments de la forme, c'est surtout le style intégral, qui charme le poète. Le rythme versifié et la forme littéraire ne le préoccupent que secondairement.

Dans ce cas, le chef-d'œuvre doit absolument être écrit en *prose stylisée* ou *musicale* telle, par exemple, la prose d'un Guez de Balzac, d'un Chateaubriand ou d'un Gustave Flaubert.

Il y a, enfin, des poètes qui négligent le rythme et le style, et ont pour but, dans leurs chefs-d'œuvre, de réaliser surtout le fond dans des formes littéraires adéquates et intégrales. Dans ce cas, ils doivent écrire leurs chefs-d'œuvre *en prose libre*, comme, par exemple, Voltaire et Honoré de Balzac.

Il s'ensuit, qu'au point de vue de la forme, on peut classer les chefs-d'œuvre littéraires en trois catégories :

- 1^o *Les chefs-d'œuvre en vers ;*
- 2^o *Les chefs-d'œuvre en prose stylisée ;*
- 3^o *Les chefs-d'œuvre en prose libre.*

Nous remarquons, en passant, que la première catégorie correspond, au point de vue du fond à la *Poésie* ; la seconde, à la *Littérature* ; et la troisième, à l'*Idéologie*.

Cela s'explique par le fait que la poésie, en général, préfère le *vers* ; la littérature, la forme stylisée ; et l'idéologie la forme libre de la prose.

§ 151. — Si, maintenant, nous recherchons le caractère de chacune de ces trois catégories nous pouvons poursuivre notre classification d'après la forme.

C'est ainsi, par exemple, qu'un poète, tout en employant un rythme intégral peut donner la prépondérance au rythme *mécanique*, au rythme *psychique* ou au rythme *plastique*. C'est dire que nous pouvons avoir *trois sortes de chefs-d'œuvre en vers* :

1) Ce sont, d'abord, les chefs-d'œuvre *lapidaires*, où le rythme, tout en étant intégral, laisse au premier plan l'élément *mécanique* et *énergique*. Un bon exemple est l'*Art poétique* de Boileau.

2) Ce sont, ensuite, les chefs-d'œuvre à *rythme sentimental*, où le rythme, tout intégral qu'il est, fait ressortir l'élément *affectif*. Tels, par exemple, les chefs-d'œuvre de Lamartine et de Victor Hugo.

3) Ce sont, enfin, les chefs-d'œuvre à *rythme plastique*, qui est tout autre chose que le rythme lapidaire. C'est le rythme d'un Leconte de Lisle ou d'un Hérédia.

§ 152. — Si nous recherchons l'aspect de la forme que prennent les chefs-d'œuvre au point de vue du style, nous aurons à faire le même genre d'observations.

C'est ainsi qu'un poète qui écrit en *prose stylisée* ou *musicale*, tout en respectant sa forme intégrale, peut préférer *les formes stylistiques, les figures* ou *la langue*. Il résultera de cela trois sortes de chefs-d'œuvre en prose stylisée :

Si le poète s'attache plus à *la langue*, il soignera moins les formes générales du style et les figures, et concentrera son attention sur le matériel de la langue : la richesse du vocabulaire, les formes rares, les tournures nouvelles. Nous pouvons appeler ces chefs-d'œuvre, chefs-d'œuvre à *langue riche*.

Si, au contraire, le poète s'attache plus aux figures, il soignera moins la langue et les formes générales stylistiques et cultivera surtout ces ornements qui donnent au style un éclat vif. Les chefs-d'œuvre, qui ont cette caractéristique, sont connus sous le nom d'œuvres à *style travaillé*. Tel, par exemple, *Atala* de Chateaubriand.

Enfin, si le poète s'attache plus aux formes générales stylistiques, il préférera la sonorité de la forme aux figures et aux éléments de la langue. Un exemple

excellent est celui de Gustave Flaubert dans *Madame Bovary*. Ce sont des œuvres à style musical.

§ 153. — Si nous recherchons l'aspect de la forme que prennent les chefs-d'œuvre au point de vue de la forme littéraire, nous observons qu'un poète donne sa préférence à la forme littéraire sous sa forme intégrale et réalise des chefs-d'œuvre à forme logique-architectonique, telle que nous la trouvons dans la tragédie classique française. Si, au contraire, il préfère les éléments affectifs, son chef-d'œuvre est composé par fragments, chaque fragment représentant, semblable à une île dans l'océan, les différents sentiments rendus concrets dans les différents chapitres.

C'est ainsi qu'est composé *Don Quichotte*, de Cervantès.

Si, enfin, le poète accorde sa préférence aux éléments volitifs, la construction d'un chef-d'œuvre apparaît *massive*, comme par exemple le roman *Germinal*, de Zola.

Résumant dans un schéma général ces diverses catégories nous obtenons ce tableau :

LA LITTÉRATURE AU POINT DE VUE DE LA FORME

LES CHEFS-D'ŒUVRE

I. En vers.

II. En prose stylisée.

III. En prose libre.

- a) à rythme lapidaire
- b) à rythme sentimental
- c) à rythme plastique

- à langue riche
- à style musical
- à style travaillé

- architectonique
- fragmentaire
- à forme massive



CHAPITRE XIV

L'HARMONIE

- I. — L'harmonie principe universel de l'œuvre d'art.
- II. — Comment la simultanéité devient succession.
- III. — Les éléments visibles de l'harmonie.
- IV. — L'organisme du chef-d'œuvre.
- V. — Classification des chefs-d'œuvre d'après l'harmonie.

I

§ 154. — L'Esthétique classique considérait l'*unité* comme le principe auquel doit se soumettre une vraie œuvre d'art ; mais elle lui donnait, parfois, un sens qui permettait à certains critiques d'affirmer, par exemple, que tel drame, comme *Le Roi Lear*, de Shakespeare, n'avait pas d'unité. On pouvait parler aussi des unités de *temps*, de *lieu* et d'*action*, comme si, une seule unité, celle du chef-d'œuvre, n'avait pas suffi. A côté du principe de l'unité, on a aussi vu dans l'harmonie un autre principe sensible dans la composition sous forme de symétrie ou de proportion, dans les vers

sous forme de sonorité, etc. A vrai dire, l'unité et l'harmonie ne forment qu'un seul et même principe. L'unité sans harmonie n'en est pas une ; l'harmonie qui n'est pas une synthèse, c'est-à-dire une unité, n'est pas une véritable harmonie.

L'harmonie est le principe qui circule dans tout l'organisme du chef-d'œuvre. Elle se trouve dans la première étreinte de l'âme et de la nature, dont le résultat est l'idée génératrice. En cette occurrence elle représente *l'élément impulsif vers l'expression, l'énergie expressive*, qui établit l'unité entre la lumière de l'intellectualité et la vibration de l'affectivité. Elle se trouve dans l'aspect général du chef-d'œuvre considéré du point de vue de l'idée génératrice, c'est-à-dire dans l'originalité élémentaire, ses différents éléments devenus dynamiques et transformés en élan et en rythme jouant le même rôle que dans l'idée génératrice. Elle se trouve dans le chef-d'œuvre considéré du point de vue de l'âme de l'écrivain, c'est-à-dire dans l'originalité subjective, mais sous un autre aspect que l'originalité élémentaire. Dans l'originalité subjective elle représente l'élément esthétique qui établit l'unité entre l'impulsion volitive et la lumière intellectuelle, en se transformant en musicalité et en style. Elle se trouve dans le chef-d'œuvre considéré du point de vue de la force de combinaison d'un poète, c'est-à-dire dans l'originalité plastique. Dans cette occurrence elle représente l'élément intellectuel plastique qui établit

l'unité entre l'impulsion volitive et la vibration affective, en les transformant en composition et formes littéraires. Elle s'y trouve surtout — comme originalité mystique — unifiant l'originalité élémentaire, l'originalité subjective et l'originalité plastique.

Mais le plus grand rôle de l'harmonie se trouve dans l'unification du fond avec la forme, dans le sens que chaque élément de la forme, quelque insignifiant qu'il soit, doit avoir un sens, c'est-à-dire correspondre à un élément du fond ; et, au contraire, chaque élément du fond doit avoir un mot ou une suite de mots pour l'exprimer. Sous cette forme l'harmonie n'est que le principe de *causalité synthétique*, c'est-à-dire le principe de *l'expression absolue*.

§ 155. — De tout cela, il résulte que l'harmonie se présente sous trois formes :

1) Sous forme surtout *intellectuelle*. Dans ce cas nous pouvons l'appeler *unité*, parce que l'unité, au point de vue de la création, présuppose pour l'obtenir un effort intellectuel.

2) Sous forme surtout *impulsive et volitive*. Dans ce cas nous pouvons l'appeler *causalité synthétique* ou *expression absolue*, parce que la causalité synthétique ne peut pas être comprise sans l'idée d'une force qui relie d'une manière nécessaire chaque particularité de la forme à chaque particularité du fond ;

3) Sous forme surtout *affective*. Dans ce cas nous pouvons l'appeler *harmonie proprement dite*, parce

que c'est cette harmonie qui enveloppe le tout d'un chef-d'œuvre du charme de sa beauté sentie.

L'harmonie, comme *unité*, se traduit par la *composition* et par les formes littéraires.

L'harmonie, comme harmonie proprement dite, se traduit par la *musicalité* et par le *style*.

L'harmonie, comme causalité synthétique, se traduit par l'*élan* et par le *rythme*.

§ 156. — Sous quelque forme que se présente l'harmonie, elle a un double aspect : simultané et successif. L'aspect simultané la relie au fond ; l'aspect successif la relie à la forme. En effet, les éléments qui constituent le fond, à quelque point de vue qu'on se place, se présentent sous l'aspect simultané. Pour le créateur, le fond doit briller dans sa conscience, nous pourrions dire, comme un astre. Le créateur poétique enveloppe d'un seul coup d'œil intérieur tout son chef-d'œuvre. Dans ce coup d'œil les éléments s'étagent en trois couches : la couche de l'activité psychique *primaire* ; la couche de l'activité psychique *secondaire* ; et la couche de l'activité psychique *tertiaire* ; mais les trois couches sont subordonnées à une *seule impression*. De même, lorsqu'il s'agit du contemplateur, le fond doit — lorsqu'on connaît l'œuvre parfaitement — briller tout aussi vivement. Et, quoique divisé en trois couches, le fond ne peut donner qu'une seule impression.

D'autre part, les éléments de la forme, soit que nous les considérons du point de vue du créateur ou du

contemplateur, sont tous successifs. Les mots d'une phrase, les sons d'un mot sont des éléments successifs, c'est-à-dire que la forme a un tout autre aspect — nous pourrions le qualifier de contradictoire — que les éléments du fond, qui sont simultanés. Comment la simultanéité devient-elle succession ? C'est l'harmonie qui fait ce miracle.

II

§ 157. — Un chef-d'œuvre, comme toute œuvre littéraire dans son processus de création, de contemplation et d'explication, présente trois phases. La première phase, celle du créateur, est la phase interne-externe, ou le passage du fond simultané à la forme successive ; la deuxième phase, celle du contemplateur, est la phase externe-interne, ou le passage de la forme au fond ; la troisième phase, celle du critique ou du littéraire, est la phase intermédiaire ou analytique dans laquelle il s'agit, pour rendre aux autres un fond assimilé, de le rendre successif, de telle manière que, pour être compris, il n'ait pas besoin d'emprunter la forme propre du chef-d'œuvre.

§ 158. — Nous ne nous occuperons pas de cette troisième phase qui est peu intéressante au point de vue de notre recherche. Toutes ces phases sont l'œuvre de l'harmonie. C'est ce que nous verrons tout de suite en étudiant la seconde phase.

Pour prendre connaissance d'un chef-d'œuvre, nous

avons recours à la lecture ou à l'audition. Mais il s'agit de savoir comment la lecture ou l'audition qui sont successives, non seulement reproduisent une œuvre simultanée, mais encore font naître dans notre conscience un être simultané.

L'harmonie sous la forme de causalité synthétique est la seule cause de ce fait. Tous les éléments successifs d'un chef-d'œuvre sont tellement liés entre eux par la causalité synthétique, que les uns, en entrant dans notre conscience, rappellent les autres. Cela revient à dire que lorsque nous arrivons à la fin d'une phrase ayant plusieurs mots successifs, nous ne perdons pas ceux du commencement : nous pouvons les oublier, mais ils ne peuvent pas disparaître. Et cela pour une double cause : nous pouvons les oublier parce que l'activité psychique primaire qu'ils avaient au commencement, lorsque nous arrivons à la fin de la phrase, se transforme d'abord en activité psychique secondaire, et ensuite, en activité psychique tertiaire, en les rendant pour ainsi dire subconscients. Ils n'ont pas disparu parce que les activités psychiques primaire, secondaire et tertiaire sont *si* nécessairement liées entre elles, que leur disparition momentanée de la conscience, n'est qu'une disparition apparente. Les images qu'ils expriment en se transformant en activité tertiaire, deviennent *le support réel* de l'activité secondaire et de l'activité primaire suivantes. Ainsi, à mesure que nous avançons dans la lecture d'un chef-d'œuvre,

— c'est-à-dire à mesure que nous transformons en activité psychique primaire les phrases de l'expression — nous transformons en activités secondaire et tertiaire les phrases déjà lues. C'est pourquoi les nouvelles images s'ajoutent aux autres, soit comme activité secondaire, soit comme activité tertiaire, et c'est aussi pourquoi, en vertu du principe de la causalité synthétique, nous voyons le chef-d'œuvre constituer un tout des trois couches d'activité primaire, secondaire et tertiaire. C'est ainsi que, pendant la lecture, le chef-d'œuvre reste toujours présent au moyen des éléments passés par la conscience comme éléments primaires, et par sa possibilité de s'enrichir de nouvelles images inconnues, mais pressenties dans les éléments connus liés entre eux par causalité synthétique. Pendant que l'attention passe d'un mot à un autre, et, en même temps, d'une image à une autre, nous sentons toujours la liaison organique qui existe entre les éléments éclairés et les éléments obscurs, de manière que, ayant conscience des quelques éléments du fond et de la forme, nous avons, à la fois, une conscience moins claire ou même parfaitement obscure de *la totalité du chef-d'œuvre*. Dans chaque acte d'attention nous sentons l'intégrité du fond. Dans chaque acte successif nous voyons l'intégrité simultanée. Et c'est l'harmonie, sous forme de causalité synthétique, qui produit cet effet. La causalité synthétique, en reliant d'une manière nécessaire et indisso-

luble les éléments d'un chef-d'œuvre, nous donne la possibilité de sentir, à tout moment, toute son existence par les activités primaire, secondaire et tertiaire de la conscience. Les différents mots, dans lesquels s'incorporent le fond, représentent, tour à tour, l'activité psychique primaire, mais aussi le fond, qui a l'apparence de se dérouler, est toujours présent sous la forme des activités psychiques secondaire et tertiaire.

Cette présence continuelle — et surtout lorsque nous avons une bonne mémoire secondaire et intégrale — a pour effet de nous faire sentir toutes les beautés du chef-d'œuvre littéraire que nous lisons.

Quoique, à la lecture, le fond soit fragmenté, à tous moments, et qu'il apparaisse multiple, il reste toutefois unitaire par la présence de la causalité synthétique. C'est pourquoi la lecture d'un chef-d'œuvre, — si nous avons la capacité requise — non seulement ne nous fatigue pas, mais encore produit un plaisir esthétique d'autant plus intense que nous nous confondons avec lui.

A chaque mot, à chaque phrase nous pénétrons dans son être organique, mais à chaque mot et à chaque phrase, nous sentons, d'une manière consciente ou subconsciente, en même temps que l'expression de la forme, *toute l'œuvre*, dans l'harmonie particulière que nous surpréons dans les rapports nécessaires et absolus entre ses différents éléments. C'est l'harmonie,

qui, par sa nature simultanée-successive, relie la simultanéité du fond à la successivité de la forme.

III

§ 159. — L'harmonie, sous l'aspect énergétique, devient visible dans le chef-d'œuvre par l'élan. Dérivé de l'originalité élémentaire, l'élan est tout aussi original que l'idée génératrice. Chaque chef-d'œuvre a son élan propre, qui, dans la forme devient rythme. Comparons, par exemple, l'élan de *Booz endormi* avec celui de *Erlkönig*.

Dans *Booz endormi* nous avons un élan *lent* et *ample* nuancé de grandes pauses :

Ruth songeait et Booz dormait ; l'herbe était noire,
Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement,
Une immense bonté tombait du firmament ;
C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.

Dans *Erlkönig*, au contraire, nous avons un élan *rapide* et *abrupt*.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind ?
Es ist der Vater mit seinem Kind.

L'élan peut avoir beaucoup d'aspects et nous les étudierons dans la *Méthodologie*.

§ 160. — Sous l'aspect *affectif*, l'harmonie devient visible dans un chef-d'œuvre par la *musicalité* ou la *sonorité*. La musicalité est tout à fait différente du son du rythme, produit de l'élan. Tandis que le plaisir de

la succession régulière des accents est produit par l'élévation régulière des tons, le plaisir de la musicalité est produit par les sons, comme sons, qu'ils soient élevés ou non ; il s'agit de la sonorité des mots, et non pas de leur accentuation. A ce point de vue, la musicalité de *Booz endormi* est sonore, mystique et lointaine ; c'est son originalité dérivée de l'originalité esthétique, originalité qui produira le style :

Et Booz murmurait avec la voix de l'âme :
 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.

Il y a une grande différence entre cette musicalité et celle de *Erlkönig*. La musicalité de ce chef-d'œuvre est âpre, coupée, précise :

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
 Er hält in den Armen das ächtende Kind ;
 Erreicht den Hof mit Mühe und Not ;
 In seinen Armen das Kind war tot !

§ 161. — Sous l'aspect intellectuel-plastique, l'harmonie devient visible sous forme de *proportion* et de *symétrie de la composition*. Cette proportion et cette symétrie prennent leur source dans l'originalité plastique et ont un aspect original comme elle. Elles se traduisent dans la forme comme originalité des formes littéraires.

A ce point de vue, il y a une grande différence entre l'aspect de la composition de *Erlkönig* et de *Booz endormi*.

Dans *Booz endormi* nous n'avons pas une composition visiblement symétrique. Il s'agit d'une composition libre et large, qui développe avec force détails, les parties *secondaires*, en laissant à dessein dans l'ombre, les parties *principales*.

Si le poète avait eu la maladresse de faire le contraire, le poème aurait paru choquant et dépourvu de sens esthétique. C'est le génie de Victor Hugo qui lui a dicté cette interversion.

La composition de *Erlkönig* est, au contraire, complexe, visible et symétrique. Les parties du fond s'entremêlent avec une régularité presque mathématique. La composition de *Erlkönig* est *lapidaire*, tandis que la composition de *Booz endormi* est *libre*.

Dans *Erlkönig*, notre attention est dirigée sur les éléments essentiels, qui ont une apparence trop intellectuelle : la composition est concise, les états d'âme presque réduits à leur schéma. Mais la musicalité est si expressive et l'élan de l'âme est si nuancé et si réglé, que, quoique, à la première lecture, ce chef-d'œuvre apparaisse manquer d'émotivité, — nous voyons après une seconde, après une troisième lecture, que la musicalité et l'élan évoquent *le tout* sous forme de résonances secondaires et tertiaires, et que, dans chaque vers, nous sentons tressaillir l'émotion d'une peur mystérieuse, le fond affectif de l'œuvre.

Dans *Booz endormi* notre attention est dirigée, comme nous avons vu, non pas sur les états d'âme

essentiels, mais sur ceux qui sont accidentels : le cadre semble beaucoup plus développé que le fond. Les images en rapport avec les occupations de Booz, avec sa jeunesse et la vieillesse en général, avec les richesses de l'agriculteur et la pauvreté de la glaneuse, avec la splendeur du ciel illuminé par la lune, avec le charme du soir, semblent plus ou moins étrangères au mystère de l'amour qui, d'après la volonté divine, devait unir le vieillard de quatre-vingts ans et la jeune glaneuse qui dormait à ses pieds. Tous ces éléments du cadre, comme nous l'avons remarqué, ont leur raison : avec leur richesse et leur variété, dans des temps et des lieux lointains, ils couvrent, comme des gerbes de fleurs, le mystère de l'amour, qui, par la volonté divine, devait se passer dans cette nuit pleine de charme. Le poète, en procédant de cette manière, a fait une composition d'une grande originalité.

IV

§ 162. — L'harmonie est, donc, le principe non pas tant unifiant (car l'unité peut être extérieure) qu'*organisateur*. Le chef-d'œuvre littéraire est un être *organique*, dont la forme extérieure est verbale. Ses organes sont très distincts : fond, forme, harmonie, mais toutefois très mêlés les uns aux autres. Les éléments de chaque organe ont le même aspect. Le fond est constitué d'une part par les images fulgurantes du

fond mystique, par images cristallisées autour de l'idée génératrice et incorporées dans la forme, comme images conceptionnelles ; d'autre part, par les éléments organisateurs : l'originalité élémentaire, l'originalité esthétique et l'originalité plastique, qui, tout en étant distinctes sont enchevêtrées dans l'organisation du fond. La forme est constituée, d'une part, par les mots de la langue qui donnent la forme définitive aux différentes images, et d'autre part, par les éléments organisateurs : originalité du rythme, originalité du style, originalité des formes littéraires.

L'harmonie, à son tour, est constituée par le rapport entre les images, entre les mots et entre les mots et les images, — d'un côté ; — et de l'autre, par ses éléments organisateurs : élan, musicalité, composition.

V

§ 163. — Tous les organes et tous les éléments du chef-d'œuvre ne sont que des schémas généraux que doivent remplir les matériaux d'images qui les constituent.

Ces matériaux en eux-mêmes n'ont aucune valeur s'ils ne s'adaptent pas aux schémas et les schémas à leur tour n'ont aucune valeur s'ils ne s'adaptent pas à des matériaux d'images. L'erreur courante des critiques est de considérer ces matériaux d'images comme ayant rempli les conditions des schémas et de

juger les œuvres non pas d'après *cette adaptation*, mais d'après *le contenu*.

Notre grand soin doit être pourtant de nous assurer si les conditions de forme ont été remplies, car le chef-d'œuvre les remplit toujours.

Quoiqu'il en soit, la comparaison que nous pouvons faire entre les schémas et les matériaux d'images dans un chef-d'œuvre nous donne la possibilité de caractériser ses différents organes et éléments.

Ces caractéristiques se rapportent donc aux différentes synthèses entre les schémas et les matériaux et elles nous mènent à une nouvelle classification, la plus importante de toutes. Lorsque nous avons classifié les chefs-d'œuvre d'après le fond, nous avons seulement considéré les matériaux de ce fond sans nous demander si ces matériaux étaient réalisés esthétiquement.

De même, lorsque nous avons classifié les chefs-d'œuvre d'après la forme, nous l'avons fait sans nous demander si ces formes présentaient la perfection esthétique. Dans cette nouvelle classification qui se rapporte à la synthèse entre les matériaux d'images et les schémas — nous supposons le travail esthétique parfait.

La classification d'après la synthèse entre les matériaux d'images et les schémas présuppose la perfection esthétique. C'est pourquoi nous la considérons comme la plus importante des classifications.

Si par exemple, nous comparons l'originalité élémentaire de *Booz endormi* avec les matériaux d'images qui la réalisent, nous observons une sorte d'équilibre qui est la caractéristique de la beauté. Mais si nous comparons de la même manière l'originalité élémentaire de *Napoléon II* de Victor Hugo avec les matériaux que le poète emploie, nous observons que ces matériaux ont un caractère grandiose ou sublime, ce qui indique une sorte de déséquilibre entre l'originalité élémentaire et ses matériaux d'images.

C'est une autre caractéristique qui contraste avec celle de *Booz endormi*.

Si enfin nous comparons l'originalité élémentaire d'un vers tel que : « Mais où sont les neiges d'antan » de Villon, avec les matériaux dans lesquels il réalise sa conception, nous observons que ces matériaux ont de la grâce ! Ils nous conquièrent par leur petitesse, comme les matériaux de *Napoléon II* nous conquièrent par leur grandeur.

En comparant donc l'originalité élémentaire avec les matériaux où elle se réalise nous avons établi trois caractéristiques, celles de sublime, de beauté et de gracieux.

De la même manière, si nous changeons de point de vue, nous pouvons établir si l'originalité élémentaire a un aspect naïf, humoristique ou pathétique ; en changeant de point de vue, nous pouvons encore établir les caractéristiques de pessimisme, d'opti-

misme et d'olympianisme. De la même manière nous pouvons étudier les différents aspects que peuvent prendre l'originalité esthétique et l'originalité plastique.

Ces caractéristiques que nous établirons en détail dans la méthodologie, nous donnent la possibilité de formuler avec précision les différents genres que constituent le *type classique*, le *type romantique* et le *type réaliste*.



CHAPITRE XV

CONCLUSION.

§ 164. — De tout ce que nous avons dit, il résulte quelques vues nouvelles concernant le goût et l'étude de la littérature.

La littérature peut être comprise comme élément de culture *intensive* ou *extensive*. D'habitude on la comprend seulement comme élément de culture *extensive*. Nous devons lire vite et beaucoup. C'est un moyen de meubler notre conscience de beaucoup d'idées, de perspectives, de sentiments, de tendances. En nous enrichissant de tant de connaissances, nous sentons un plaisir — un plaisir si vif, que beaucoup de jeunes gens perdent leurs nuits et leur santé à lire des romans. Ce plaisir, quoi qu'on dise, est un simple plaisir désintéressé — il n'a rien à faire avec l'émotion esthétique.

Nous apportons, dans ce livre, une conception contraire. La littérature ne peut être bien comprise que comme élément de culture *intensive*. Nous devons lire peu de livres mais les lire lentement. Nous devons

enrichir notre conscience en *profondeur*, non en largeur. Et cela ne peut se faire que si, en lisant, nous faisons nôtre toute la substance de l'œuvre et si nous sentons, dans notre âme, la même lumière, la même chaleur, le même enthousiasme que le créateur du chef-d'œuvre. L'objet littéraire n'est pas *hors de nous*. Il est *en nous*. Il *doit être en nous*. Si nous ne le possédons pas intégralement dans notre conscience, nous ne sommes pas en droit d'en parler et nous ne pourrions jamais en retirer de la jouissance esthétique, signe de la beauté. C'est pourquoi, il faut condamner toute lecture superficielle, — et toute étude qui ne se rapporte pas à l'œuvre en question.

Si le vrai but du goût et de l'étude littéraire est celui-là, nous devons, avant tout, faire une sélection dans l'amas formidable de livres que sont les bibliothèques. Et cette sélection nous devons la faire d'un seul point de vue, du *point de vue esthétique*.

Cela est si vrai, que les historiens littéraires, se font un devoir de concentrer leur attention sur les grands poètes et les grands écrivains. Pourquoi sont-ils grands ? Parce qu'ils ont créé des chefs-d'œuvre. Et qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre, sinon une œuvre *belle* ? Si elles n'étaient pas belles, leurs créateurs ne seraient pas grands, et les historiens littéraires ne seraient pas conduits à les étudier en relation avec la vie de leurs auteurs. C'est donc la beauté qui fait des chefs-d'œuvre littéraires, des choses dignes de toute l'attention

des critiques et des historiens. C'est donc au point de vue de la beauté qu'on doit étudier les chefs-d'œuvre. C'est ce que nous nous sommes proposé dans ce livre. Le point de vue esthétique est, de tous les points de vue dont on peut étudier une œuvre littéraire, *le plus légitime*. C'est donc sur lui que nous devons concentrer toute notre attention.

Mais la science est objective et seul le travail biographique et historique — disent les Allemands qui ont fondé la méthode — peut présenter l'objectivité de la science. C'est dire que si nous ne pouvons pas étudier les œuvres littéraires de leur point de vue *légitime*, nous devons nous placer à un autre point de vue, *étranger* à leur substance, et faire ainsi... de la science !

Le malheur est que tout autre point de vue, hors le point de vue esthétique, ravale et détruit les chefs-d'œuvre littéraires que les historiens littéraires prétendent expliquer.

Nous disons « chefs-d'œuvre » parce que la vraie littérature n'est autre que celle des chefs-d'œuvre. Les chefs-d'œuvre seuls méritent d'être lus, relus et étudiés. Ce sont les chefs-d'œuvre seuls qui enrichissent notre âme en profondeur. Ce sont les chefs-d'œuvre seuls qui représentent des *mondes uniques* et nous font comprendre le secret de l'existence de n'importe quel point de vue. Ce sont les chefs-d'œuvre qui nous rendent grands et nous donnent l'état d'âme phi-

losophique de la sérénité devant la vie. Ce sont les chefs-d'œuvre qui sont la santé de l'âme.

Et la grande question que la Science littéraire doit se poser de nouveau est de savoir si nous avons des moyens objectifs pour faire une sélection des chefs-d'œuvre parmi l'amas de tant d'œuvres méritoires à d'autres points de vue. A cette question se proposent de répondre tant l'Esthétique générale du premier volume de la *Science de la Littérature*, que ce second volume. Sans résoudre définitivement ce problème, le travail scientifique littéraire, tel que nous le comprenons, n'est pas possible.

En constatant que la diversité des opinions esthétiques n'a d'autre cause que l'indifférence avec laquelle on étudie généralement une œuvre littéraire ; en constatant que si nous remplissions les conditions que nous avons énumérées, nous arriverions tous en ce qui concerne la valeur d'une œuvre littéraire, à la même conclusion ; en constatant que cela est si vrai que, pour le passé, *ce travail est fait par le temps*, — chose que nous pouvons faire aussi, si nous observons que le temps ne fait que remplir des conditions que nous pouvons remplir nous-mêmes ; — nous considérons la question posée plus haut, comme résolue. Si nous nous donnons de la peine, si nous procédons méthodiquement, si nous ne sommes pas esclaves du dilettantisme, nous arrivons toujours, et sans attendre que le temps se prononce, à distinguer

les chefs-d'œuvre des œuvres artistiques et des œuvres pratiques. Si nous trouvons dans une œuvre une idée génératrice qui pénètre tous ses recoins, si elle se manifeste dans tous les éléments de l'œuvre comme harmonie entre le fond et la forme ; si elle n'est pas analysable et compréhensible seulement par la raison, mais fait appel à la compréhension *mystique*, vu qu'elle se présente comme une synthèse d'éléments contraires profonds, — nous avons les premiers fondements pour considérer cette œuvre comme un chef-d'œuvre. Si cela ne suffit pas, nous pouvons aller plus loin. Si, à côté de l'idée génératrice qu'on peut aisément caractériser, nous voyons que toutes les images de la même œuvre, qu'elles soient des idées abstraites, des émotions, des impulsions, se présentent comme des *visions*, comme des réalités *transfigurées*, entourées d'une atmosphère esthétique qui leur prête un charme infini, — nous avons encore un indice que cet œuvre est un chef-d'œuvre littéraire. Si, enfin, nous acquérons le sentiment que nous ne pouvons rien changer de la forme verbale de cette même œuvre, qu'entre ses différentes images et les mots par lesquels elles s'expriment il y a une relation nécessaire, — nous pouvons être certains qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre. En effet, toutes ces conditions ne sont autres que celles que nous avons analysées, en montrant les différents organes et éléments essentiels d'un chef-d'œuvre : — l'originalité élémentaire ; un

fond subjectif, l'originalité esthétique ; un fond objectif — l'originalité plastique, — toutes intégrales, harmonisées dans leurs éléments et synthétisées par l'originalité mystique ; ensuite, l'élan et le rythme, la musicalité et le style ; la composition et les formes littéraires, — tous, éléments de l'harmonie et de la forme.

Une analyse consciencieuse, faite au point de vue esthétique, d'une manière méthodique, nous amène à distinguer les chefs-d'œuvre des œuvres médiocres. Et c'est là la solution du problème posé plus haut. Nous avons des moyens sûrs pour reconnaître les chefs-d'œuvre et pour les présenter avec tous leurs organes et éléments au goût et à l'étude littéraire des littérateurs.

Mais ce n'est là qu'un travail préparatoire pour la *Science de la Littérature*.

Nous avons démontré que le motif qui fait que nous donnons tant d'importance aux chefs-d'œuvre littéraires est qu'ils ne sont pas de simples individus, mais de *vrais prototypes d'espèces*. Ils sont la source d'innombrables individus, semblables et toutefois dissemblables, vivant dans les différentes consciences qui en prennent connaissance. Et la seconde question, que la *Science de la Littérature* se pose, est de savoir si nous pouvons avoir des méthodes sûres pour faire en sorte que notre individu, — notre idée concernant un chef-

d'œuvre, — soit plus complet, plus près du prototype de l'espèce.

Il est entendu que toutes les conditions que nous avons spécifiées dans ce livre contribuent à nous rapprocher de ce but. Mais la plus importante de toutes est celle dont nous avons parlé au commencement de ce chapitre : lire avec soin et souvent le même chef-d'œuvre. Nous clarifierons cette condition en ajoutant ce qui suit.

D'habitude, lorsque nous lisons un chef-d'œuvre, nous nous contentons de ce qui peut être regardé comme activité primaire et secondaire. Nous négligeons presque toujours l'activité tertiaire, cette activité, qui étant subconsciente, semble ne pas nous intéresser. Nous ne nous doutons pas que, dans ce cas, nous négligeons la partie la plus importante d'un chef-d'œuvre — la partie qui lui donne sa *réalité esthétique*, les nuances et les résonances de la beauté. Nous nous contentons de la *beauté générale* et du *plaisir psychologique* et nous négligeons la *beauté nuancée, individualisée, palpable* et l'*émotion esthétique* qu'elle peut nous donner. C'est pourquoi nous recommandons la lecture d'un chef-d'œuvre jusqu'à la pénétration de ces nuances et de ces résonances qui constituent l'individualité de la beauté.

FIN

TABLE ANALYTIQUE

LA SCIENCE DE LA LITTÉRATURE

II

ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE

CHAPITRE PREMIER

L'Esthétique et la Littérature. Classification préalable.

Pages

- § 1. — La Littérature au sens large du mot. L'objet de la *Science de la Littérature* : Les créations ou les chefs-d'œuvre littéraires. La définition de la Littérature dans ce sens restreint..... 9
- § 2. — En quoi consiste l'existence d'une création littéraire : sa beauté filtrée par les mots d'une langue. L'intérêt esthétique. La beauté littéraire ne réside pas dans la forme ni dans le fond ; elle réside dans l'harmonie du fond et de la forme..... 10
- § 3. — La nature mystique de l'harmonie. Elle synthétise des choses contradictoires : le fond psychique et variable et la forme physique et invariable. La création littéraire est de nature psychophysique ou mystique..... 11
- § 4. — La création littéraire n'est pas une chose individuelle : elle est le *prototype d'une espèce*. Elle n'est ni mesurable comme une chose physique, ni transitoire comme un état d'âme. Dans son essence elle est inaccessible. Elle n'est connue que par les conceptions (idées-individus) que nous pouvons en remporter..... 11

- § 5. — Le problème capital de la *Science de la Littérature* : faire des idées littéraires *individuelles* — des idées tant soit peu *universelles*. — Création littéraire ; idée littéraire ; *chef-d'œuvre littéraire*..... 12
- § 6. — Quelle est la condition première pour connaître un chef-d'œuvre littéraire ? Nous devons l'insinuer dans l'âme et le contempler dans son intégrité, avec toutes ses nuances. — L'éternité du chef-d'œuvre. — Comment nous pouvons l'expliquer. — Les analyses d'un chef-d'œuvre sont des synthèses successives..... 13
- § 7. — Nous ne pouvons pénétrer le sens profond d'un chef-d'œuvre littéraire qu'en faisant son anatomie et sa physiologie ; découvrir ses organes, ses éléments, ses caractéristiques. Ils sont comme autant de *points de vue* d'où nous pouvons le regarder dans son ensemble et découvrir de nouvelles beautés..... 14
- § 8. — L'aspect rébarbatif de la Science littéraire étudiée de ces *nombreux* points de vue. C'est l'aspect de toute science qui connaît son objet. La littérature n'est pas seulement distraction et dilettantisme 15
- § 9. — L'*Esthétique littéraire* étudie les organes et les éléments du chef-d'œuvre littéraires ; la *Méthodologie littéraire* étudie leurs caractéristiques..... 16
- § 10. — Trois sortes d'écrits : 1) les chefs-d'œuvre ; 2) les œuvres artistiques ; 3) les œuvres pratiques. Les chefs-d'œuvre littéraires ont une harmonie avec des *nuances infinies qualitatives et quantitatives*, et un fond *mystique*. Les œuvres artistiques n'ont qu'une harmonie *sans nuances*, sans fond mystique. Les écrits pratiques ont seulement un fond *intellectuel*. — L'importance des écrits artistiques et pratiques..... 17
- § 11. — Vie *esthétique* des chefs-d'œuvre ; vie *historique* des œuvres artistiques ; vie *intellectuelle* des écrits pratiques..... 19
- § 12. — Faux procédés modernes pour expliquer la vie esthétique des chefs-d'œuvre : la méthode historique et la méthode psychologique. Elles réduisent le chef-d'œuvre, qui est de nature psychophysique, à la nature physique ou psychique, Questions vaines de littérature. L'*originalité* interdit ces méthodes et ces questions..... 20

- § 13. — Ce que c'est que le *littéraire*. L'harmonie entre les différents éléments du fond détermine les différents degrés du littéraire. Trois sortes de rapports harmoniques : 1) Synthèse mystique sur la base de l'*intellectualité imaginative* : la *poésie* œuvre des *poètes* — forme *complète* du littéraire. 2) Synthèse mystique sur la base de l'*affectivité* : la *littérature proprement dite*, l'œuvre des *écrivains*. 3) Synthèse mystique sur la base de l'*énergie volontaire*, l'œuvre des *penseurs*. Ces deux dernières, formes incomplètes du littéraire..... 22
- § 14. — Genre typique : la *Poésie* ; genres secondaires : la *Littérature proprement dite* et l'*Idéologie*..... 24

CHAPITRE II

Le chef-d'œuvre poétique. Ses organes et ses éléments.

- § 15. — En quoi le chef-d'œuvre poétique dépasse les autres chefs-d'œuvre littéraires et idéologiques. L'âme de l'écrivain et l'idée du penseur n'ont pas de beauté indépendante et objective ; elles ont une beauté *naturelle*. Elles n'ont pas de valeur *symbolique* et *absolue*, elles ont seulement une valeur esthétique réduite : l'harmonie sans objectivité. La *Poésie* est indépendante, objective et adéquate à notre sensibilité..... 26
- § 16. — La différence entre la *Poésie*, la *Musique* et la *Mymique* : La *Poésie* est la plus *intellectuelle*..... 27
- § 17. — L'*intellectualité* de la *Poésie* dans les organes appelés : *fond*, *forme* et *harmonie*..... 28
- § 18. — Le chef-d'œuvre poétique a l'apparence d'être successif. Mais il ne peut être goûté esthétiquement que si on le contemple d'une manière synthétique et simultanée. L'erreur de ceux qui croient que le plaisir à la lecture c'est l'émotion esthétique..... 28
- § 19. — *L'idée génératrice poétique*. Son déploiement. — Les trois stades par lesquels elle passe : *Stade mystique* ou élémentaire presque inconscient, dans lequel s'établissent trois harmonies : l'harmonie qui crée l'*intention artistique* et puis la *conscience artistique* ; l'harmonie qui crée l'*affectivité sélective* et l'harmonie de l'*impulsion vers l'expression*. 30

- § 20. — Le *stade psychique* dans lequel l'idée génératrice acquiert le fond *subjectif* (*atmosphère esthétique*) et le fond *objectif* (les *images*)..... 31
- § 21. — Qu'est-ce que le fond *subjectif* : le résultat de l'harmonie entre l'idée génératrice et l'âme du créateur, comme représentante de l'âme *humaine*. — Emotion créatrice. — Emotion esthétique..... 31
- § 22. — Qu'est-ce que le fond *objectif*. — Création inconsciente et illusion consciente, à cause de l'intention artistique qui croit créer les images. Fond *objectif*; le résultat de l'harmonie entre l'idée génératrice et les images ; cristallisation des images autour de cette idée..... 32
- § 23. — L'idée génératrice cristallisée en images et la forme verbale. La *forme* définitive des images..... 33
- § 24. — Impossibilité d'analyser directement ces stages : ils sont impliqués l'un dans l'autre, et les créateurs n'ont pas de réflexion analytique pour surprendre leur développement..... 33
- § 25. — Expressions fautives : Molière, Shakespeare *veulent* réaliser dans un chef-d'œuvre tel ou tel but. Il ne faut pas confondre la *génialité créatrice* avec l'*imagination combinatrice*..... 34
- § 26. — Les trois synthèses impliquées par les trois harmonies sont réduites à l'unité par la *spontanéité* ou le *souffle mystique* ou l'inspiration. L'activité spéciale du poète, sa confiance, le charme de l'infinité et du surnaturel..... 35
- § 27. — Trois sortes d'éléments dans le développement de l'idée génératrice : éléments *mystiques* (conscients et *inanalysables*), éléments *psychiques* (conscients et *analysables*) et éléments *physiques*. Les plus importants sont les *éléments psychiques*..... 36

CHAPITRE III

**Le fond mystique et l'idée génératrice poétique.
Les éléments du fond psychique qui y adhèrent.**

- § 28. — L'origine de l'idée génératrice et sa nature harmonique est concrète. L'idée génératrice est un élément qu'on ne trouve que dans les chefs-d'œuvre. *Les précieuses*

- ridicules* et *Les femmes savantes*, de Molière. Elle ne peut pas être formulée. Exemple : *Hamlet* de Shakespeare, *Faust* de Goethe, *La Divine Comédie* de Dante, *Moïse* d'Alfred de Vigny 37
- § 29. — L'idée de croire qu'une idée génératrice peut être commune à plusieurs chefs-d'œuvre. *Aulularia*, de Plaute, *l'Avare* de Molière. Comparaison : différence capitale : l'avare passif et l'avare actif. — Comparaison entre *Andromaque* de Racine, *Othello* de Shakespeare, *Roméo et Juliette* de Shakespeare, *Phèdre* de Racine et *Hyppolite* d'Euripide 38
- § 30. — Exemple palpable de la différence entre l'idée abstraite d'une œuvre de talent et l'idée génératrice concrète d'un chef-d'œuvre : *Der Stern* de Gottfried Keller et *À l'étoile* d'Eminescou. La dernière poésie paraît être un plagiat d'après la première ; elle n'en est pas moins un chef-d'œuvre. Analyse comparative..... 40
- § 31. — Nous n'admettons non plus, pour l'idée génératrice, « le caractère dominant » de Taine, qui a une nature trop intellectuelle et descriptive, et où l'élément mystique manque. Analyse comparative. L'idée génératrice n'est pas une notion, mais une existence ; n'est pas une esquisse de la réalité, mais une réalité avec ses innombrables facettes. 44
- § 32. — Comment nous devons procéder pour saisir l'idée génératrice d'un chef-d'œuvre 45
- § 33. — Les éléments de l'idée génératrice : 1) l'énergie déployée ou l'impulsion motrice vers une forme psychique et physique en même temps ; 2) l'affectivité sélective et 3) l'intention artistique, peuvent être faites palpables dans quelques chefs-d'œuvre. — L'impulsion vers l'expression dans *Roméo et Juliette* et *Hamlet* de Shakespeare..... 47
- § 34. — Comparaison entre *Roméo et Juliette* de Shakespeare, *Phèdre* de Racine, et *Hyppolite* d'Euripide..... 48
- § 35. — Examen d'un chef-d'œuvre au point de vue de l'affectivité sélective de l'idée génératrice. *L'intrigue* 50
- § 36. — L'analyse du même exemple au point de vue des personnages et du Cadre..... 51
- § 37. — Examen d'un chef-d'œuvre au point de vue de l'intention artistique : l'analyse de *Roméo et Juliette* à ce point de vue 54

- § 38. — *L'élément mystique* de l'idée génératrice dans « Roméo et Juliette ». La synthèse des contraires 54
- § 39. — Comment les différents éléments de l'idée génératrice s'harmonisent entre eux pour donner naissance à trois valeurs : valeur *symbolique* (en rapport avec l'intention artistique), valeur *esthétique* (en rapport avec l'affectivité sélective), la valeur *absolue* (en rapport avec l'énergie ou l'impulsion d'extériorisation et l'harmonie) 55
- § 40. — La valeur symbolique : chaque état d'âme a un correspondant mystique et un correspondant matériel... 56
- § 41. — Ce que nous devons entendre par qualités *artistiques* et *esthétiques*. La vraie valeur c'est la dernière. Exemple 57
- § 42. — Ce que c'est que la *valeur esthétique* : l'affectivité sélective et l'émotion du créateur et du contemplateur. L'harmonie dans l'émotion esthétique. La valeur esthétique a la vertu d'effacer les nuances affectives trop agréables ou trop désagréables. Le *cercle esthétique*. Exemple : *Richard* de Shakespeare, *Néron* de *Britannicus* de Racine. Ce qui est désagréable devient nécessaire pour la sensibilité 57
- § 43. — La *valeur absolue* en rapport avec l'énergie et l'harmonie donne au chef-d'œuvre le cachet de l'éternité. Exemples pris de Homère, Shakespeare, Goethe, Victor Hugo et Eminescu 60
- § 44. — Ce que signifie l'*analyse primitive*. Pourquoi nous devons l'appeler *synthèse primitive* : C'est l'effort que nous faisons pour indiquer synthétiquement le sens du chef-d'œuvre. Dans cette opération nous nous rendons compte des parties faibles du chef-d'œuvre 61
- § 45. — Les éléments psychiques de l'idée génératrice sont les nuances et les résonances qu'on peut réunir dans la synthèse primitive. Ce sont elles qui soulignent l'originalité du chef-d'œuvre. — La pierre de touche d'une critique 62
- § 46. — L'idée génératrice se présente toujours d'une manière fragmentaire : « *Urfaust* », les manuscrits d'Eminescu. Quelquefois la dernière forme de l'idée génératrice contredit la première forme. Exemple 62

- § 47. — Conclusions. L'explication de la primitivité, du maniérisme, et de l'idéologisme..... 64
- § 48. — La *primitivité* de Balzac. Le *psychologisme maniéré* de Victor Hugo. L'*idéologisme* allemand..... 64
- § 49. — Les fautes des grands génies littéraires. L'écrivain — l'ennemi du poète. Exemples : Shakespeare, Molière, Goethe. Nous devons nous guider non d'après le prestige du nom, mais d'après la beauté des chefs-d'œuvre..... 65

CHAPITRE IV

Le fond psychique.

Eléments du fond psychique qui adhèrent à la forme.

- § 50. — Le chef-d'œuvre de Victor Hugo : *La Nuit de Juin*. 67
- § 51. — Différence entre la langue du dictionnaire et la langue de Victor-Hugo. Eléments communs : sens clair, intellectuel et logique. Différence : la langue de Victor Hugo est non seulement claire, elle est encore précise... 67
- § 52. — Le second et le troisième élément commun : l'élément représentatif et les jugements impliqués. Différence : dans la poésie l'élément représentatif est plus vif et les jugements plus analysables. La représentation devient image à contour précis et durable : *image plastique*..... 68
- § 53. — Les mots pris séparément ont encore un élément commun : tonalité de sentiment (l'affectivité). Cette tonalité change dans les mots employés en poésie. L'*affectivité objective* du mot isolé devient *affectivité artistique* dans les œuvres de talent et *réalité esthétique* dans les chefs-d'œuvre 69
- § 54. — Un autre élément commun : L'énergie de l'expression. L'accent du mot isolé devient *énergie ou force expressive* dans les écrits artistiques. La langue littéraire d'une œuvre *artistique* contient des *images plastiques*, ou de la plasticité artistique, de l'*affectivité artistique* et de l'énergie expressive..... 70
- § 55. — L'analyse de la *Nuit de Juin* de Victor Hugo au point de vue de la langue : les images plastiques deviennent des *images transfigurées*, l'affectivité artistique devient *affectivité esthétique* et l'énergie expressive devient *énergie absolue*. L'image devient symbole, les plasticités psychique

et artistique deviennent visions. C'est la *transfiguration* ou la *plasticité symbolique*. — Le rôle des *nuances*..... 71

§ 56. — Plaisir désintéressé et émotion esthétique. Application. L'affectivité psychique et artistique deviennent dans la poésie affectivité esthétique..... 72

§ 57. — L'énergie expressive se transforme dans la poésie en énergie ou harmonie absolue. — L'apparence de la vérité (Vischer) et la réalité de la beauté..... 73

§ 58. — La plasticité symbolique, l'affectivité esthétique et l'expression absolue, éléments du fond psychique qui adhèrent à la forme verbale. Les signes de la génialité d'une langue. Le charme infini du chef-d'œuvre par l'expression..... 73

§ 59. — Résumé du chapitre..... 74

CHAPITRE V

Les éléments du fond objectif proprement dits. L'image poétique.

§ 60. — Le fond objectif constitué par images. Quelles sont les forces qui l'influencent. Ses sources. Comparaison entre l'image *fulgurante* de l'idée génératrice, l'*auréole esthétique* du fond subjectif et l'image *conceptionnelle* de la forme, — et l'image *polarisée* du fond objectif 76

§ 61. — L'image polarisée — l'image poétique. — Elle n'a pas une nature purement psychique (Hegel, Vischer), elle a des éléments mystiques et matériels ; elle a un substratum matériel..... 77

§ 62. — Analyse probante. Vers de *Nuit de Juin* de Victor Hugo..... 78

§ 63. — L'élément matériel emprunté aux objets : l'image poétique, copie des choses. Exemples qui contrediraient la théorie : *La Divine Comédie* de Dante, *Faust* de Goethe, *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Les éléments essentiels de l'image poétique sont mystiques et psychiques..... 79

§ 64. — Éléments matériels qui ont toujours l'empreinte psychique. Exemple : *Une lettre perdue* de Caragiale..... 81

§ 65. — Les sources de l'image : perception et intuition..... 82

CHAPITRE VI

**Les sensations et la perception.
Leur valeur esthétique.**

- § 66. — La source extérieure des images poétiques : les sensations. — La manière dont nous entendons cette question : les sensations, respectivement, la perception ne sont que des matériaux qui *peuvent devenir* esthétiques : le beau dans la nature n'existe pas..... 84
- § 67. — Les esthéticiens confondent la valeur hédonique avec la valeur esthétique et divisent les sensations en supérieures et inférieures. La fausseté du fondement de cette division : toutes les sensations sont fortement liées à l'organisme. — La théorie de Guyau..... 84
- § 68. — Ce que nous devons entendre par « Sphère esthétique »..... 85
- § 69. — Le critère qui nous sert à distinguer les sensations qui peuvent entrer dans la sphère esthétique : l'unité de perception. Comment, à ce point de vue, se comportent les sensations de vue et d'ouïe..... 86
- § 70. — Comment se comportent les sensations de tact, de température, de goût, d'odeur et en partie, les sensations organiques et moteurs..... 88
- § 71. — Comment se comportent les sensations organiques. La modification de l'exemple de Guyau. Elles peuvent devenir esthétiques : l'extase physique..... 88
- § 72. — Comment se comportent les sensations moteurs. Elles peuvent devenir esthétiques dans le cas d'association avec les sensations visuelles..... 90

CHAPITRE VII

La perception et l'intuition. Leur constitution.

- § 73. — La synthèse des sensations dans la perception et dans l'intuition. Trois formes de synthèses (*perceptions*) : la forme *analytique* ou *intellectuelle* qui conduit à la Science, la forme *concrète* ou *volontaire* qui conduit à la Religion et la forme *synthétique* ou *affective* qui conduit à l'art..... 91
- § 74. — Trois sortes de *perceptions affectives* : *super-*

ficielles, ou intellectuelles ; *plastiques*, et *transfigurées* ; trois sortes d'adaptation au monde objectif : l'adaptation, dans les perceptions transfigurées, au monde extérieur, par la sensibilité extérieure ou physiologique, par la sensibilité intérieure ou psychologique et analysable, et surtout par la sensibilité mystique. Les dernières sont les *intuitions* 92

§ 75. — Les sources générales de l'intuition : le monde et l'âme analysable et le fond mystique inanalysable. Elle est en petit notre âme harmonisée avec la nature..... 92

§ 76. — Entre l'intuition et la perception il y a une différence de *qualité*, non de *degré*. On croit toutefois qu'il n'y a qu'une différence de degré. La volonté aurait la puissance de donner aux perceptions une valeur symbolique, esthétique et absolue. Exemple contraire 93

§ 77. — Les sources spéciales des intuitions : — 1) la nature *physique* ; — 2) la nature *psychique* ; — 3) la nature *analogique* ; — les représentations littéraires. Exemples... 94

§ 78. — Discussion sur la question des représentations littéraires. Lemaître et Ibsen, Dante, Shakespeare, Corneille, Racine, Goethe. — Le cas de La Fontaine..... 96

CHAPITRE VIII

Les éléments de la perception et de l'intuition.

§ 79. — L'intuition, composée des éléments communs à la perception et à l'image 100

§ 80. — Les éléments de la perception. Analyse : *Booz endormi* de Victor Hugo et *Erlkönig* de Goethe. — A. Les *éléments fixés* ou *objectifs*. — I. *L'énergie* de présentation constituée par la *forme* (intellectuelle), la *consistance* (affective) et l'*intensité* (volitive) de l'objet perçu 101

§ 81. — II. *Vêtement sensitif* constitué par la *couleur* (intellectuelle), le *son* (affectif), les *vibrations* (volitives)... 102

§ 82. — III. *L'élément associatif* constitué par le sens (intellectuel), *l'élément représentatif* (affectif), *l'impulsion* (volitive). Ce que c'est que la *plasticité psychique* : l'unité de la perception objective de tous ces éléments 102

§ 83. — B. Les *éléments subjectifs* et *variables* : I. A

nuance affective : *émotions*. Exemples. II. A nuance volontaire : les *associations indirectes*. Exemple de *Fechner*. III. A nuance intellectuelle : les associations *tertiaires* ou inconscientes..... 103

§ 84. — C. *Éléments subjectif-objectifs*. I. Mouvements expressifs : volitifs (*utiles*), intellectuels (*expressifs*), affectifs (*émotionnels*). *L'expression utile*. — Tableau des éléments de la perception..... 105

§ 85. — La nature de la perception. Sa transformation en intuition 108

§ 86. — Le caractère de l'intuition : acte intérieur inanalysable et instinctif. Comparaison entre la *représentation* et l'*image* pour surprendre les caractères de l'intuition. Analyse : exemple de *Booz endormi* : les images ont la valeur symbolique, esthétique et absolue..... 108

§ 87. — La valeur absolue de l'expression..... 112

§ 88. — La transformation de la perception en intuition et de la représentation en image. Les éléments qui, dans la perception-représentation et dans l'intuition-image, contribuent à l'expression absolue..... 113

§ 89. — L'Expression artistique intermédiaire entre l'expression utile et l'expression absolue : intérieurement ressemble à l'expression utile ; extérieurement, à l'expression absolue. Éléments composants : affectivité, plasticité, expression artistique..... 114

§ 90. — Analyses probantes..... 114

§ 91. — La plasticité symbolique, l'émotivité esthétique et l'expression absolue en rudiments dans l'intuition. L'intuition pleine du suc de la réalité fécondée par le fond mystique. — Le devoir du poète..... 116

§ 92. — L'intuition n'est pas le beau, mais elle en est le fondement. La fausse route de la méthode historique qui veut remplacer les intuitions des poètes par les perceptions des chercheurs..... 117

CHAPITRE IX

L'image. Sa constitution et son évolution.

§ 93. — Représentations *brutes* et *neutres* ; *images brutes* et *neutres*..... 119

- § 94. — Pourquoi les images semblent quelquefois plus vives que l'intuition ou que la perception correspond. — Le curieux cas d'Eminescou, dont les images brutes ont à leur base non pas des intuitions, mais des perceptions... Exemple et analyse..... 120
- § 95. — L'élément mystique qui s'ajoute à l'image varie d'un chef-d'œuvre poétique à un autre. A quoi peut nous servir cette observation..... 122
- § 96. — A quoi peuvent servir les images brutes. Le cas de *Amintiri din copitãrie* de Creanga. — Le cas des poètes qui nous charment par leur conversation..... 122
- § 97. — Les images *neutres*. Leur constitution..... 123
- § 98. — Comment les images neutres deviennent polarisées..... 124
- § 99. — Les images *polarisées*. Leur constitution et leur transformation..... 125
- § 100. — L'image polarisée n'est pas la vraie image poétique. Erreur de Hegel et de son école. *L'image doit avoir une forme verbale immuable*. — L'importance, dans l'effet poétique, du son physique..... 126
- § 101. — *L'image conceptionnelle*. — Transfiguration, nuances, résonances.... 127

CHAPITRE X

Synthèse des éléments du fond poétique.
Conditions de la contemplation littéraire.

- § 102. — Le fond poétique : L'idée génératrice et ses trois valeurs ; le fond subjectif ; le fond objectif. Les éléments de l'intuition : perception + éléments mystiques. Transformation de la perception en intuition..... 128
- § 103. — Les degrés psychologique, artistique et esthétique..... 129
- § 104. — Image brute, neutre, polarisée, conceptionnelle (psychophysique)..... 130
- § 105. — Les conditions de la contemplation littéraire. Activités primaire, secondaire, tertiaire dans l'aperception d'un chef-d'œuvre. Exemples..... 131
- § 106. — L'attention contemplative. Son office. L'aperception de l'harmonie. — Conséquences..... 134

§ 107. La contemplation du point de vue affectif-esthétique. Exemples. Vie esthétique et réalité esthétique.....	135
§ 108. — La contemplation du point de vue plastique. Activité primaire, secondaire, tertiaire fixes.....	138
§ 109. — La contemplation du point de vue de l'idée génératrice. — Originalité élémentaire ou originalité de l'idée.....	139
§ 110. — Originalité subjective ou esthétique ; — originalité plastique.....	140
§ 111. — Originalité mystique.....	141
§ 112. — Les caractéristiques des différentes sortes d'originalité. <i>Genre et types littéraires</i>	141

CHAPITRE XI

Classification générale des œuvres d'après le fond.

§ 113. — Œuvres générales ou chefs-d'œuvre littéraires. — Les chefs-d'œuvre <i>idéologiques</i> . Exemple. Analyse.....	142
§ 114. — Œuvres générales <i>littéraires</i> proprement dites. Exemple. Analyse.....	143
§ 115. — Œuvres géniales poétiques. Exemple. Analyse..	144
§ 116. — La hiérarchie de ces trois genres. — L'industrie littéraire et les genres hybrides : Les causes de la décadence littéraire.....	145

CHAPITRE XII

La forme.**Considérations générales.**

§ 117. — Ce qui constitue la forme. Sens et son. La complexité du sens dans la forme : sens symbolique et nuances esthétiques. Les résonances dans le son.....	148
§ 118. — Les relations nécessaires entre les mots et les sens. Causalité analytique et causalité synthétique. La forme impossible à modifier.....	148
§ 119. — Les mots, avec leur son, font partie intégrante du chef-d'œuvre littéraire. Cela contredit les théories de Hegel et de Vischer.....	149
§ 120. — Théorie de Hegel et de Vischer. L'œuvre poétique est tout entière de nature psychique ; le son — <i>signe</i> ou <i>véhicule</i>	149

- § 121. — Les arguments de Hegel pour sa théorie. Le premier argument : la valeur du chef-d'œuvre ne change pas en le lisant sans voix. Réfutation. Le son ne se perd jamais ; il continue à exister comme représentation..... 150
- § 122. — Le second argument de Hegel : la possibilité des traductions. Réfutation : les vraies traductions sont des transpositions d'harmonie..... 151
- § 123. — Explication du succès des pièces de Shakespeare en traductions mauvaises 152
- § 124. — La fausseté de la théorie de Hegel prouvée par la musique. On peut lire sans voix la musique, comme on lit la poésie. Cela ne veut pas dire que le son n'a pas de valeur dans l'effet esthétique de cet art..... 153
- § 125. — L'emploi des paroles dans la poésie : *titre, cadre, texte*. — Le titre. De quoi doit-il se composer..... 153
- § 126. — Le cadre. Le théâtre grec ; le théâtre classique français ; le théâtre romantique. Les exagérations de Gerhard Hauptmann 154
- § 127. — Le texte. La constitution du mot dans le texte.. 155
- § 128. — Les différents emplois du mot dans des écrits de valeur variée. Eléments du mot dans les écrits pratiques : notion, élément représentatif émotif, impulsion motrice, Sens propre..... 156
- § 129. — L'emploi du mot dans les écrits artistiques. Le sens figuré, notion *figurée, son émotif, impulsion expressive*. 157
- § 130. — L'emploi du mot dans les écrits poétiques. *Sens transfigurés, tableau émotif, contour énergétique définitif*. 158
- § 131. — Le fait extraordinaire de la transfiguration. Eléments contradictoires réduits à l'unité..... 159
- § 132. — La notion précise et irréprésentable et le résidu représentatif, diffus et représentable. Preuves. Le contenu d'une notion : une somme déterminée de jugements qui ne peuvent pas faire une image. Le contenu d'un résidu : un tableau qui ne peut pas avoir de précision..... 160
- § 133. — Dans les récits sans valeur ces deux éléments s'amalgament, ne se synthétisent pas. Dans les écrits artistiques, synthèse partielle par le sens figuré. — Quand la synthèse est possible : dans les écrits de genre 161
- § 134. — Les éléments *physiques* qui, dans le mot corres-

- pondent au sens propre. — La distinction des sons, la sonorité affective, l'accent mécanique..... 162
- § 135. — Les éléments physiques qui correspondent, dans le mot artistique, au sens figuré : la diction artistique, la sonorité expressive, l'accent physique. Expressivité artistique ou harmonie générale 163
- § 136. — Les éléments physiques qui correspondent, dans le mot poétique, au sens transfiguré : effet onomatopéique simple, sonorité esthétique, rythme ou harmonie absolue. Synthèse finale dans l'effet onomatopéique générale ou harmonie absolue. Tableau synthétique de la constitution du mot..... 164
- § 137. — L'affectif, l'artistique ou l'esthétique. Exemples. Trois conceptions d'art. La seule véritable..... 168
- § 138. — Critique psychologique, artistique et esthétique..... 169
- § 139. — L'effet onomatopéique général. La manière dont il est compris ordinairement. Exemples. La causalité synthétique et l'harmonie absolue..... 169
- § 140. — Sens symbolique, esthétique et absolu..... 170

CHAPITRE XIII

La langue. Le style. Classification littéraire d'après la forme.

- § 141 — La langue comme moyen d'expression du fond poétique..... 172
- § 142. — L'idée génératrice, l'élan et le rythme..... 172
- § 143. — L'émotion créatrice, la musicalité et le style.... 173
- § 144. — L'originalité plastique, la composition et les formes littéraires 174
- § 145. — La langue littéraire, la langue artistique, la langue géniale..... 175
- § 146. — Le rythme, le style proprement dit et les formes littéraires..... 178
- § 147. — Le rythme. Ses aspects secondaires déterminés par les trois éléments visibles de l'originalité élémentaire. Rythme mécanique, rythme psychique, rythme sentimental.....,..... 178

§ 148. — Le style proprement dit. Les formes générales. Style commun, style artistique, style génial.....	181
§ 149. — Les formes littéraires. Formes générales, formes consolidées, formes particulières. Formes littéraires commune, artistique et géniale.....	182
§ 150. — Chefs-d'œuvre versifiés, prose stylisée et prose libre. La poésie, la littérature et l'idéologie.....	185
§ 151. — Les chefs-d'œuvre en vers : les chefs-d'œuvre lapidaires, les chefs-d'œuvre à rythme sentimental, les chefs-d'œuvre à rythme plastique.....	186
§ 152. — Prose stylisée à langue riche, à style travaillé et à style musical.....	187
§ 153. — Forme littéraire architectonique, fragmentaire et massive.....	188

CHAPITRE XIV

L'Harmonie.

L'harmonie principe universel de l'œuvre d'art. — II. Comment la simultanéité devient succession. — III. Les éléments visibles de l'harmonie. — IV. L'organisme du chef-d'œuvre. — V. Classification des chefs-d'œuvre d'après l'harmonie.

§ 154. — L'unité. L'unité et l'harmonie forment un seul principe. Les formes sous lesquelles l'harmonie se trouve dans un chef-d'œuvre. L'harmonie principe de l'expression absolue.....	189
§ 155. — Les trois formes de l'harmonie : intellectuelle, impulsive et affective.....	191
§ 156. — Les deux aspects de l'harmonie : simultané et successif.....	192
§ 157. — Les trois phases de l'œuvre littéraire dans son processus de création.....	193
§ 158. — Le rôle de l'harmonie sous sa forme de causalité synthétique.....	193
§ 159. — L'élan. Ses formes.....	197
§ 160. — La musicalité. Ses formes.....	197
§ 161. — La composition. Ses formes.....	198

- § 162. — L'harmonie principe organisateur..... 200
- § 163. — Les matériaux d'images. La réalisation esthétique des matériaux d'images. La synthèse entre les matériaux d'images et les originalités d'une œuvre littéraire. Les types littéraires..... 201

CHAPITRE XV

Conclusion.

- § 164. — La littérature comprise comme élément de culture intensive et extensive. La sélection qu'on doit faire parmi l'amas de livres. L'étude esthétique est la seule étude légitime. Les moyens objectifs pour faire une sélection parmi les œuvres littéraires. Comment il faut lire.... 205



Institutul Pedagogic de 3 ani Buc.

BIBLIOTECA

INDEX DES NOMS

- Balzac (Honoré) 64, 85.
Balzac (Guez de) 185.
Banville 168.
Boileau 57, 186.
Brunetière 28.
Byng (Mlle) 123.
Caragiale 57, 81, 177.
Cervantes 188.
Chateaubriand 185, 187.
Corneille 177.
Cosbouc 97.
Creanga 123, 177, 184.
Dante 21, 168.
Eminescou 40, 42, 44, 61, 63, 95,
120, 121, 177.
Esopé 98.
Euripide 40, 49.
Flaubert 185, 188.
Gautier 168.
Gœthe 34, 63, 66, 95, 96, 118, 122,
123.
Grégorian (Georges) 63.
Guyau 85, 88, 89.
Hamerling (Robert) 65.
Hauptmann 155.
Hegel 78, 126, 134, 149, 150, 151, 153.
Hérédia 187.
Homère 169.
Hugo 60, 61, 65, 66, 67, 74, 95, 96,
103, 108, 110, 111, 122, 131, 132,
135, 137, 156, 157, 158, 186, 199,
203.
Keller (Gottfried) 40, 42, 44, 65.
La Fontaine 21, 98, 99.
Lamartine 186.
Laube (Heinrich) 65.
Leconte de l'Isle 187.
Mairescou 120, 160.
Molière 21, 34, 38, 39, 57, 66.
Musset 103.
Platon 143.
Plaute 39.
Rabelais 80.
Racine 21, 39, 40, 48, 59, 60, 168,
170.
Renan 123.
Schlegel 152.
Shakespeare 21, 39, 40, 47-56, 59,
65, 66, 80, 152, 153, 189.
Socrate 27, 143.
Sophocle 168.
Tacite 26.
Taine 44, 45.
Verlaine 57.
Vigny 38.
Villon 57, 203.
Vischer 73, 78, 149, 150.
Voltaire 144, 177, 185.
Zola 188.
-



BIBLIOTHÈQUE DE LITTÉRATURE UNIVERSELLE

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

MICHEL DRAGOMIRESCOU

Professeur à l'Université de Bucarest

LA SCIENCE DE LA LITTÉRATURE

VOLUME I (Paru)

Introduction à la Science de la Littérature :
Esthétique générale

I^{re} PARTIE. — Introduction à 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.

II^e 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.

Un volume in-8 carré de 220 pages..... 20 »

VOLUME II (Paru)

Esthétique littéraire

Chapitre I. L'Esthétique et la littérature. Classification préalable. — *Chapitre II.* Le chef-d'œuvre poétique. Ses organes et ses éléments. — *Chapitre III.* Le fond mystique et l'idée génératrice poétique. Les éléments du fond psychique qui y adhèrent. — *Chapitre IV.* Le fond psychique. Éléments du fond psychique qui adhèrent à la forme. — *Chapitre V.* Les éléments du fond objectif proprement dits. L'image poétique. — *Chapitre VI.* Les sensations et la perception. Leur valeur esthétique. — *Chapitre VII.* La perception et l'intuition. Leur constitution. — *Chapitre VIII.* Les éléments de la perception et de l'intuition. — *Chapitre IX.* L'image. Sa constitution et son évolution. — *Chapitre X.* Synthèse des éléments du fond poétique. Condition de la contemplation littéraire. — *Chapitre XI.* Classification générale des œuvres d'après

le fond. — *Chapitre XII.* La forme. Considérations générales. — *Chapitre XIII.* La langue. Le style. Classification littéraire d'après la forme. — *Chapitre XIV.* L'Harmonie : L'harmonie principe universel de l'œuvre d'art. Comment la simultanéité devient succession. Les éléments visibles de l'harmonie. L'organisme du chef-d'œuvre. Classification des chefs-d'œuvre d'après l'harmonie. — *Chapitre XV.* Conclusion.

Un volume de 230 pages..... 20 »

VOLUME III (sous presse)

I^{re} PARTIE. — Méthodologie littéraire

I^{re} Section. — La méthode

Chapitre I. Des méthodes en général. — *Chapitre II.* La méthode descriptive dans les Sciences naturelles et dans la Science de la littérature. — *Chapitre III.* Conditions, opérations et principes méthodologiques préliminaires. — *Chapitre IV.* Travail critique et littéraire.

II^e Section. — L'originalité élémentaire

Chapitre I. Généralités. — *Chapitre II.* Caractéristiques accidentelles subjectives. — *Chapitre III.* Caractéristiques accidentelles objectives. — *Chapitre IV.* Caractéristiques essentielles. — *Chapitre V.* Caractéristiques essentielles qualitatives. — *Chapitre VI.* Caractéristiques essentielles affectives. — *Chapitre VII.* Caractéristiques fondamentales ou mystiques.

III^e Section — L'originalité esthétique ou subjective

Chapitre I. Généralités. Eléments constitutifs. — *Chapitre II.* Caractéristiques accidentelles objectives. — *Chapitre III.* Caractéristiques accidentelles subjectives. — *Chapitre IV.* Caractéristiques essentielles intensives. — *Chapitre V.* Caractéristiques essentielles qualitatives. — *Chapitre VI.* Caractéristiques essentielles affectives. — *Chapitre VII.* Caractéristiques fondamentales ou mystiques. — *Chapitre VIII.* Conclusion.

IV^e Section. — L'originalité plastique

Chapitre I. Généralités. Eléments constitutifs. — *Chapitre II.* Caractéristiques accidentelles subjectives. — *Chapitre III.* Caractéristiques accidentelles objectives. — *Chapitre IV.* Caractéristiques essentielles intensives. — *Chapitre V.* Caractéristiques essentielles qualitatives. — *Chapitre VI.* Caractéristiques essentielles affectives. — *Chapitre VII.* Caractéristiques fondamentales. — *Chapitre VIII.* Conclusions sur les trois originalités.

VOLUME IV

II^e PARTIE. — Méthodologie littéraire

VOLUME V

III^e PARTIE. — Méthodologie littéraire

VOLUME VI

La Critique littéraire

VOLUME VII

Classification littéraire

Alençon. — Imprimerie Corbière et Jugain



LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE J. GAMBER

EXTRAIT DU CATALOGUE GÉNÉRAL :

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^e siècle

Un vol. in-8° raisin de 360 p., orné de 4 portraits en héliogravure 50 fr.

FLORIS DELATTE

Professeur de l'Université de Lille

DICKENS ET LA FRANCE

Etude d'une interaction littéraire anglo-française

Un vol. in-8° carré de 224 pages..... 25 fr.

EDMOND EGELI

Professeur à l'Université de Liverpool

SCHILLER ET LE ROMANTISME FRANÇAIS

Deux vol. in-8° raisin, ensemble 1.324 p., broché..... 150 fr.

L' "ÉROTIQUE COMPARÉE" DE CHARLES DE VILLERS (1806)

Un vol. in-8° raisin de 220 pages..... 35 fr.

ALEXANDRE BELIS

Docteur ès lettres

LA CRITIQUE FRANÇAISE À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Ferdinand Brunetière, Emile Faguet, Jules Lemaitre, Anatole France

Un vol. in-8° carré de 280 pages..... 25 fr.

D. MURARASU

Licencié ès lettres

La Poésie néo-latine et la Renaissance des lettres antiques en France (1500-1549)

Un volume in-8° carré de 200 pages..... 20 fr.

MARIA DELL'ISOLA

Docteur ès lettres

NAPOLÉON DANS LA POÉSIE ITALIENNE À PARTIR DE 1821

Un vol. in-8° raisin de 376 pages..... 40 fr.

RENÉ HUBERT

Professeur à l'Université de Lille

ROUSSEAU ET L'ENCYCLOPÉDIE

Essai sur la formation des idées politiques de Rousseau

Un vol. in-8° raisin de 160 pages..... 18 fr.

N. IORGA

Professeur à l'Université de Bucarest

ESSAI DE SYNTHÈSE DE L'HISTOIRE DE L'HUMANITÉ

(Ouv. complet en 4 vol. in-8° raisin, qui se vendent séparément)

I. Histoire ancienne (400 p.),... 42 fr. III. Époque moderne (528 p.).... 50 fr.
II. Moyen-Âge (574 p.) 45 fr. IV. Époque contemporaine (500 p.) 50 fr.

DEMANDEZ LE CATALOGUE GÉNÉRAL