

292735

NOUVEAU POINT DE VUE  
DANS  
L'ÉTUDE DE LA LITTÉRATURE

---

MÉMOIRE POUR LA  
COMMISSION INTERNATIONALE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE  
À SON PREMIER CONGRÈS D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE BUDAPEST

PAR

MICHEL DRAGOMIRESCOU  
PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE BUCAREST



BUCAREST  
EDITION DE L'INSTITUT DE LITTÉRATURE  
1931



BIBLIOTECA CENTRALĂ  
UNIVERSITARĂ  
Bucureşti

Cota II 292 735  
Inventar 148602

II 292 735

Biblioteca Centrală Universitară

Bucureşti  
Cota 041 1808  
Inventar 148602

NOUVEAU POINT DE VUE  
DANS  
L'ÉTUDE DE LA LITTÉRATURE

MÉMOIRE POUR LA

COMMISSION INTERNATIONALE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE  
À SON PREMIER CONGRÈS D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE BUDAPEST

PAR

MICHEL DRAGOMIRESCOU  
PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE BUCAREST



BUCAREST  
EDITION DE L'INSTITUT DE LITTÉRATURE  
1931

1986

1956

Biblioteca Centrale Universitaria

F.C.U. 1956

Cod.

Inventario  
148 602

## NOUVEAU POINT DE VUE DANS L'ÉTUDE DE LA LITTÉRATURE

---

Dans nos études littéraires, nous avons été frappés du fait que les littérateurs donnent trop d'attention aux circonstances biographiques; tandis que les œuvres littéraires, qui constituent vraiment la littérature, sont laissées sur le second plan.

En même temps, nous avons constaté que les critiques, surtout en ce qui concerne la poésie, relèvent surtout la partie intellectuelle des œuvres littéraires et laissent de côté l'affectivité et l'énergie, qui leur donnent l'aspect original.

Ces deux défauts nous ont conduit à formuler deux thèses préliminaires :

La première: La littérature doit être étudiée surtout dans les œuvres littéraires.

La seconde: Les œuvres littéraires doivent être étudiées non seulement dans leur structure intellectuelle, mais surtout dans leur constitution sentimentale et énergétique.

En continuant notre recherche, nous avons constaté que les œuvres littéraires sont considérées par les critiques et les littérateurs comme ayant

à peu près la même valeur. Je n'ai jamais vu, par exemple, qu'on fit une distinction bien marquée entre les chefs d'oeuvre et les autres œuvres littéraires. Et nous avons établi une troisième thèse.

Il y a trois sortes d'œuvres littéraires : les chefs d'oeuvre, les œuvres de talent et les œuvres de virtuosité ou de composition. Ces œuvres littéraires ont une valeur très inégale. Entre les chefs d'oeuvre littéraires et les œuvres littéraires de talent ou de virtuosité, il y a un gouffre.

Les œuvres de talent nous intéressent surtout par l'expression, par la nouveauté de la forme. Cet intérêt est peu durable, et on s'effraye en pensant aux hécatombes d'œuvres de talent qui sont tombées dans l'oubli. Ces œuvres n'ont d'esthétique, que la nouveauté de l'expression, qui concorde avec des dispositions psychologiques transitoires. Ces dispositions passées, la nouveauté de l'expression disparaît, et, avec elle, l'intérêt.

Les œuvres de virtuosité nous intéressent par le contenu psychique. Elles sont d'une grande utilité pour la vie sociale. Une lettre, un traité, un code, un discours, un toast occasionnel, un morceau recité dans une réunion, sont autant de manifestations de virtuosité qui contribuent à resserrer les liaisons sociales. Les besoins de sociabilité humaine, étant tantôt de nature permanente et tantôt de nature passagère, les œuvres de virtuosité empruntent aussi ces caractères.

Ce n'est que les chefs d'oeuvre, qui, s'élevant par dessus la valeur psychologique et la valeur sociale, ont une valeur inestimable, la valeur esthé-

tique. Et, à ce point de vue, les chefs d'oeuvre doivent occuper une place à part dans la littérature. Les œuvres de talent et de virtuosité peuvent être étudiées historiquement : les chefs d'oeuvre n'en ont pas besoin. Ils parlent toujours à l'âme humaine. On ne doit faire d'histoire, quand on étudie les chefs d'oeuvres, qu'en rappelant les opinions autorisées des critiques qui les ont examinés avant nous ; et qu'en indiquant sommairement le cadre historique dans lequel ils ont été produits.

En étudiant le chef d'oeuvre littéraire, nous avons établi la quatrième de nos thèses.

Le chef d'oeuvre littéraire, comme tous les chefs d'oeuvres artistiques, est un être à part dans le monde. Il ne peut pas être regardé comme une réalité physique, attendu que son fond est de nature psychique. Il ne peut pas être considéré comme une réalité psychique, parce que sa forme, constituée par une série de mots qui relèvent de l'ouïe, est de nature physique.

Nous le considérons comme faisant partie du monde psychophysique ou mystique dont la forme est physique et invariable et le fond est psychique et variable. En effet la compréhension du fond varie de l'homme à l'homme ; tandis que la forme est considérée comme absolument invariable. Les variantes sont des malheurs de fait.

Cette thèse nous conduit à une autre.  
C'est la cinquième.

Dans un chef d'œuvre littéraire toutes les particularités physiques ne sont pas comprises comme telles, mais en association avec des particularités correspondantes de nature psychiques. En même temps, toutes les particularités psychiques ne sont comprises que si elles sont associées à des particularités physiques.

C'est dire que dans les chefs d'œuvre littéraires le physique n'est compris que s'il devient psychique et le psychique n'est compris que s'il devient physique.

D'après la théorie intellectuelle de Hegel et de Vischer, le fond de l'œuvre littéraire ne serait que de nature psychique. Une comparaison, par exemple, d'après eux, pourrait être reproduite, ou avec les paroles du poète, ou avec d'autres paroles. Pour Hegel et Vischer le vêtement verbal n'aurait que la valeur d'un signe ou d'un véhicule. L'essence du chef d'œuvre, d'après ces esthéticiens, est constituée par la pensée non incorporée dans une vêtement verbal. C'est une théorie fausse. L'essence du chef d'œuvre est cette harmonie qui s'établit d'une manière permanente entre le fond et la forme, de sorte que le fond n'est pas compris sans la forme, ni la forme, sans le fond. Une comparaison, dans un chef d'œuvre, ne peut être comprise dans son essence, que si nous l'exprimons par les propres paroles du poète. Tout autre manière de l'exprimer lui fait perdre les nuances du fond, les résonances de la forme, les modulations de l'harmonie, qui constituent la vrai valeur de la poésie.

Nous avons fait ces observations en impliquant une sixième thèse.

C'est que le chef d'œuvre n'a pas seulement deux organes : le fond et la forme. Il en a trois : le fond, la forme et l'harmonie. Et le plus important de ces trois organes n'est pas le fond. La forme non plus. Le plus important organe du chef d'œuvre est l'harmonie permanente qui s'établit entre le fond et la forme. Le fond sans harmonie n'est qu'une simple matière psychique. Sans harmonie la forme n'est qu'un simple matériel physique. Cette matière psychique ne devient fond et ce matériel physique ne devient forme que par l'harmonie éternelle qui s'établit entre elles. Nous ne pouvons donc parler de fond et de forme qu'après avoir constaté qu'elles ne sont plus matière ou matériel. Nous ne pouvons parler de fond et de forme qu'après avoir constaté la présence de l'harmonie qui leur donne le rang de fond et le rang de forme, qu'elles n'avaient pas auparavant.

Cette thèse nous conduit à une autre : la sixième. L'harmonie, qui établit une relation éternelle entre le fond variable et la forme invariable, est une chose antirationnelle. Nous ne pouvons admettre avec la raison cette relation. Pourtant elle existe. Elle est palpable. L'harmonie entre le fond et la forme, dans un chef d'œuvre littéraire, est un fait. C'est un fait que nous saissons. Mais nous le saissons non pas avec la raison, mais avec la partie mystique de notre âme, avec la compréhension affective, qui ne demande pas

des raisons. Elle est intuitive, comme d'ailleurs le fondement de toute vérité. Elle s'impose à notre force de contemplation. C'est dire que l'harmonie est de nature mystique. Il n'y a pas de chef d'œuvre, quelque limpide qu'il soit, qui n'ait pas au fond l'élément mystique représenté par l'harmonie.

C'est une distinction capitale qui assure, dans le domaine de l'Existence, une place à part aux chefs d'œuvre artistiques et littéraires. C'est la septième thèse. Cette distinction est absolument sûre. Le soleil est physique. Toutes les connaissances que nous pouvons en avoir ne change en rien sa constitution. Au contraire, un état d'âme, change nécessairement dès que nous dirigeons notre attention vers lui pour le connaître. Tout autre est l'aspect d'un chef d'œuvre littéraire. Tout en constituant une synthèse, une unité indissoluble entre le fond et la forme, il ne change que dans le fond et reste invariable dans la forme. L'Existence donc a non seulement deux aspects généraux, mais elle en a trois. Le troisième aspect c'est l'aspect de la beauté incluse dans les chefs d'œuvre littéraires et artistiques. C'est la monde psychophysique.

En établissant cette thèse, nous arrivons à la huitième, qui concerne de plus près la constitution de la beauté et donne un nouveau fondement aux études esthétiques. La beauté ne peut plus être confondue ni avec l'idéal inaccessible de Platon, ni avec le plaisir grossier de Fechner. Palpable comme le plaisir, ce n'est pas le plaisir qui

constitue sa substance. Le plaisir n'est qu'une condition négative. C'est une condition préalable de la vision de la beauté, de la contemplabilité. La vision de la beauté est la vision de l'harmonie éternelle entre le fond et la forme que nous trouvons dans le chef d'œuvre.

Cette harmonie a la nature de la causalité. Elle est, comme nous avons vu, perpétuelle et nécessaire comme elle. C'est pourquoi nous l'appelons aussi causalité synthétique. C'est une causalité parcequ'elle lie d'une manière nécessaire les différents éléments du chef d'œuvre. Elle est synthétique parcequ'elle peut être formulée en disant que dans un chef d'œuvre chaque partie est conditionnée par le tout, et le tout est conditionné par chaque partie. C'est cette causalité synthétique que nous devons saisir quand nous contemplons la beauté.

Cela nous conduit à la neuvième thèse. La vraie beauté ne se trouve que dans les chefs d'œuvre. Ce sont eux qui représentent toute la beauté. Ce que nous appelons beau dans la nature ce n'est qu'un plaisir désintéressé. Ceci se démontre péremptoirement par le fait que le vrai beau, le beau littéraire, comme le beau artistique en général, possède trois valeurs, qu'on ne trouve pas dans le beau naturel. C'est, d'abord, la valeur symbolique. Le vrai beau littéraire a deux aspects, l'un visible et l'autre invisible, même si nous n'employons que des mots propres. Le vrai beau littéraire possède encore une seconde valeur :

la valeur esthétique. La valeur esthétique transforme les images reçues du monde physique et du monde psychique, en leur donnant un coloris propre. Ce coloris crée une atmosphère autour des images qui accroît l'originalité du chef d'œuvre.

Enfin, en dehors de ces deux valeurs, le vrai beau à une valeur absolue : l'invariabilité de la forme établie par l'harmonie.

La conséquence, de cette thèse, constitue la neuvième thèse. C'est que le chef d'œuvre, représentant du beau, est composé d'éléments qui tirent leur sens du tout dont ils font partie. Partant, il est impossible de les en extraire et de les caractériser indépendamment du tout qui modifie leur sens. Toutes les études analytiques sont fondamentalement fausses. On ne peut pas détacher un mot, une phrase du tout dont elles font partie, sans mutiler leur sens. Car, à côté du sens lexicale, tous ces mots et toutes ces phrases en empruntent d'autres, de la totalité du chef d'œuvre. Pris à part, les mots et les phrases perdent les nuances, les résonances, les modulations, qui font le charme du chef d'œuvre.

Il y a encore une dixième thèse. Le chef d'œuvre est un être indépendant, possède sa vie propre, et donne naissance à des individus qui lui ressemblent. Ce sont les idées que nous en extrayons. Le chef d'œuvre est le prototype, et nos idées sont les individus. Le chef d'œuvre est donc le prototype d'une espèce.

C'est ainsi que "Andromaque" de Racine provoque des impressions profondes à tous les lecteurs qui veulent pénétrer son sens d'une manière fondamentale. Ce sont les individus qu'elle engendre.

A vrai dire personne ne peut prétendre qu'il connaît un chef d'œuvre d'une manière absolue. Le chef d'œuvre est inabordable et inaccessible dans son essence. Ce que nous connaissons du chef d'œuvre, ce sont seulement les idées que nous en retirons. C'est dire que le chef d'œuvre est le prototype d'espèce dans le domaine mystique du monde. D'où découle la onzième thèse.

Si nous pouvons décrire, caractériser, classer les animaux et les plantes, nous pouvons faire la même chose avec les chefs d'œuvre littéraires. C'est dire que si nous considérons les chefs d'œuvre comme des espèces mystiques, ils peuvent être étudiés tout comme les espèces animales ou végétales du domaine physique.

Je ne peux pas dans un résumé, comme celui-ci, montrer les ressemblances et les différences entre les espèces physiques et les espèces psychophysiques ou mystiques. Il suffit de constater que les chefs d'œuvre sont, dans notre compréhension, des êtres simultanés quoique ayant l'apparence successive. Ils peuvent donc être décrits, caractérisés et classés tout comme les espèces physiques par les naturalistes.

Mais on pourrait douter de la précision de ce travail.

Il n'y aurait pas de méthode. En montrant que cette méthode existe, nous établissons la douzième et la dernière thèse.

C'est la méthode qui fait la substance de mon ouvrage sur „La science de la littérature”.

Quelle est cette méthode ? C'est une méthodé que d'une manière méthaphysique Hegel a appliquée à la Logique, mais sans lui donner une base réelle. C'est la méthode de la tripartition. Cette méthode a pour fondement palpable le fait que notre conscience se compose de trois sortes de manifestations absolument dissemblables et pourtant toujours réunies. Ce sont les manifestations intellectuelles, le manifestations affectives et les manifestations volitives.

Le chef d'œuvre a des racines mystiques : il pousse des couches profondes de notre conscience inanalysable, où l'intelligence, la sensibilité et la volonté ne font qu'un seul faisceau. Puis il se déploie dans la conscience claire et analysable où les trois manifestations psychiques se distinguent les unes des autres. Enfin, il prend une forme palpable dans le vêtement verbal du monde physique. C'est dire que le chef d'œuvre pousse du monde mystique ; croît dans le monde psychique, et prend corps dans le monde physique. Le monde psychophysique est volonté ou energie propulsive. Le monde psychique est affectivité ou sensibilité. Le monde physique est intellectualité. Le chef

d'oeuvre contient donc toutes les facultés de l'âme. Il est comme une sorte d'âme en miniature, un microcosme, qui possède d'une manière réduite, toutes les manifestations de la conscience.

Ces observations nous mènent à chercher, dans le chef d'oeuvre, toutes les manifestations de l'âme. C'est ainsi que le fond mystique et inanalysable représente l'énergie de la volonté qui cherche à se déployer : c'est ce que nous appelons originalité élémentaire. Sans une idée originale pas de chef d'oeuvre. Le fond psychique et analysable représente l'affectivité qui organise esthétiquement les produits de l'originalité élémentaire.

Le fond mystique énergétique — l'originalité élémentaire, — et le fond psychique — l'originalité affective, — s'incorporent dans la forme verbale intellectuelle en achevant ainsi la synthèse finale du chef d'oeuvre, synthèse dans laquelle le physique devient psychique et le psychique devient physique. C'est l'originalité formelle, qui représente l'élément intellectuel qui donne contour au tout. Ainsi les éléments du fond sont :

- 1) l'Originalité élémentaire — énergie.
- 2) l'Originalité psychique — affectivité.
- 3) l'Originalité formelle — intellectualité.

De ces trois originalités, la plus importante, par son caractère analysable, c'est l'originalité psychique. L'originalité psychique se décompose dans trois éléments. Ce sont :

- 1) l'originalité subjective ou esthétique de nature affective ;

2) l'originalité objective ou plastique de nature intellectuelle ; et

3) l'originalité subjective-objective ou harmonique, de nature énergétique. C'est ainsi que nous obtenons le tableau suivant des éléments du fond :

I. Originalité élémentaire ou mystique.

II. Originalité psychique ou analy-  
sable. { 1) originalité esthétique  
2) originalité plastique.  
3) originalité harmonique.

III. Originalité formelle ou matérielle.

Nous ne pouvons pas nous faire une idée exacte d'un chef d'œuvre sans nous rendre compte de ces originalités, car l'originalité c'est le beau. Et c'est ainsi que nous devons rechercher leur caractéristiques et les établir, tout comme un naturaliste établit les caractéristiques d'un animal ou d'une plante.

L'étude scientifique demande donc de continuer la recherche et de trouver ces caractéristiques.

Par exemple, en prenant pour base l'originalité psychique nous avons trouvé trois éléments : l'originalité esthétique (affective), l'originalité plastique (intellectuelle) et l'originalité harmonique (volitive). Chacun de ces éléments représente une synthèse tout comme le chef d'œuvre. Ces synthèses peuvent être regardées de trois points de

vue : le point de vue de l'intensité (ou de la volonté) ; le point de vue de la qualité (ou de l'intelligence) ; et le point de vue de la tonalité (ou de la sensibilité). Et de chaque point de vue, nous trouvons trois caractéristiques ayant affinité avec l'intelligence, l'affectivité et la volonté. Par exemple, l'originalité esthétique du point de vue de la qualité peut être imaginative, représentative ou abstraite. C'est la relation que nous trouvons entre „Napoleon II“ de Victor Hugo, „Le souvenir“ de Musset et „Moïse“ d'Alfred de Vigny. La première de ces poésies est imaginative ; la seconde, représentative ; la troisième, abstraite.

Si nous étudions l'originalité élémentaire, nous trouvons, par exemple, du point de vue de l'intensité, qu'elle peut être sublime, belle ou gracieuse. Du point de vue de la qualité, elle peut être humoristique, naïve ou pathétique. Du point de vue de la tonalité elle peut être : optimiste, olympianique ou pessimiste.

Mais ces caractéristiques, comme les éléments où elles trouvent leur source, sont de nature intégrale, tout comme le chef d'œuvre qui est, comme nous avons vu, un microcosme de l'âme.

Chaque caractéristique principale doit être soutenue par leurs caractéristiques contraires. Si, par exemple, „Napoleon II“ de Victor Hugo possède d'une manière incontestable, la caractéristique sublime, qui est de nature énergétique, cette caractéristique est soutenue par les deux caractéristiques contraires : le beau, qui est de nature in-

tellectuelle, et le gracieux, qui est de nature affective. La caractéristique principale est le sublime ; les caractéristiques secondaires sont le beau et le gracieux. Et c'est ainsi que dans cette ode nous trouvons dans l'élan sublime du poète, des notes belles et des notes gracieuses sans que la caractéristique sublime soit offusquée.

C'est la méconnaissance de cette loi qui a empêché le travail de description des chefs d'œuvre.

C'est cette méconnaissance qui a donné à la littérature l'apparence d'imprécision et d'arbitraire, qui la condamnait à un perpétuel dilettantisme.

Après avoir, d'après cette méthode, caractérisé les différents chefs d'œuvre, on procède, tout comme dans les sciences naturelles, au travail de description. C'est de cette manière que nous établissons, avec précision les trois types littéraires : le type romantique, le type classique et le type réaliste.

L'établissement des types c'est la classification suprême des chefs d'œuvre littéraires, c'est la classification du point de vue de l'harmonie. Mais il y a aussi des classifications moins organiques. Nous avons une seconde classification, celle d'après le fond, qui conduit aux genres ; et la classification d'après la forme, qui conduit aux formes littéraires. Ces classifications peuvent s'appliquer aussi aux œuvres de talent et aux œuvres de virtuosité. Mais la vraie classification, qui ne s'applique qu'aux chefs d'œuvre c'est la classifica-

tion d'après l'harmonie entre le fond et la forme, classification qui conduit aux types.

L'arrangement des œuvres littéraires dans ces trois classifications, et surtout la classification des types, constitue, d'après nous, le suprême but de l'étude littéraire. Par ces classifications nous pouvons avoir un conspect général de la production géniale littéraire de l'humanité. Les chefs d'œuvre ne sont plus dispersés dans les différentes époques de l'Histoire, ils sont rassemblés, d'après leurs caractères essentiels, dans des groupes; et les rapports, qu'on en fait, ne nous égarent pas sur des terrains étrangers de leur substance. C'est la manière d'approfondir la littérature comme littérature, sans la dénaturer par l'Histoire.

Mais l'Histoire, dans notre doctrine, constitue un des trois membres corrélatifs de la connaissance humaine. Ces membres sont: La Science, l'Art et l'Histoire — les fruits de l'intellect, de l'affection et de la volonté. On a prétendu que nous méprisions l'Histoire. Cette division de la connaissance humaine, qui est essentielle dans notre théorie, prouve le contraire. Mais l'Histoire doit s'occuper des faits historiques — et les œuvres de talent et de virtuosité peuvent être regardées comme telles — mais qu'elle ne touche pas aux chefs d'œuvre, qui, par leur essence forment des tous et sont en dehors du temps et de l'espace.

On a prétendu aussi que la multitude des organes, des éléments et des caractéristiques, donne



à notre doctrine une apparence pédantesque et hirsute. C'est l'apparence de toute science. Pour qui possède dans son âme le chef d'oeuvre, ces organes, ces éléments, ces caractéristiques ne sont jamais trop nombreuses. Car pour celui-là, la contemplation de chaque organe, de chaque élément, de chaque caractéristique est comme la vision des facettes d'un brillant. Plus elles sont nombreuses, plus le brillant resplendit d'une lumière plus intense. Plus sont nombreux les points de vue, plus le chef d'oeuvre brille dans notre conscience. Car tandis que les œuvres de talent et de virtuosité sont détruites par l'étude ; les chefs d'œuvre s'accroissent et se recréent par la recherche. Ce ne sont que les dilettants qui ne peuvent voir ces vérités.

Fruit d'un labeur d'à peu près quarante ans, ces idées, ont été la nourriture intellectuelle de plus de dix générations d'étudiants. Appliquées, elles ont produit toujours l'enthousiasme.

Je termine, en remerciant les représentants de la critique et de l'histoire littéraire, et surtout les représentants de la critique et l'histoire littéraires françaises, qui ont donné la plus grande impulsion à mes études.



**TYPGRAPHIES ROUMAINES RÉUNIES**  
Bucarest VI, Rahovel, 42  
Téléphone 317/96 și 355/0