

UNIVERSIDADE DE S. PAULO
BOLETINS DA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

CXXIV

Letras - n.º 8



SÃO PAULO, BRASIL
1951

Os boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo são publicados pelas suas diversas secções ou pelos departamentos que as integram. O presente é órgão da Cadeira de Literatura Portuguesa e destina-se a recolher trabalhos de pesquisa do seu pessoal docente no campo da ciência da literatura.

Tôda a correspondência relativa ao presente boletim deverá ser dirigida ao seguinte endereço:

BOLETIM DE LETRAS — Caixa Postal 8.105

São Paulo — Brasil

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (BRASIL):

Reitor: Prof. Dr. ERNESTO LEME.

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS:

Director: Prof. Dr. EURÍPIDES SIMÕES DE PAULA.

CADEIRA DE LITERATURA PORTUGUESA:

Professor: Dr. FIDELINO DE FIGUEIREDO,

1.º Assistente: Dr. ANTONIO AUGUSTO SOARES AMÓRA
(Livre-docente),

Auxiliar: Dr. SIGISMUNDO SPINA.

A Direcção deste Boletim solicita e agradece o estabelecimento de regulares relações de permuta de publicações com Faculdades, Academias, Revistas e Centros de estudos congêneres, nacionais e estrangeiros.

UNIVERSIDADE DE S. PAULO

BOLETINS DA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIENCIAS E LETRAS

CXXIV

Letras - n.º 8



SÃO PAULO, BRASIL
1951

LA LITTÉRATURE ET LA VIE

DU MÊME AUTEUR:

Philippe Néricault Destouches, l'Homme et l'OEuvre. Budapest — Debrecen, 1920.

Théophile de Viau: Pyrame et Thisbé. "Singularia", vol. I. Strasbourg, Heitz, 1934.

Lumière de Hongrie. Budapest, G. Vajna et Co, 1935.

Storia della Letteratura ungherese. Torino, Paravia, 1936.

Défense et illustration de la Littérature. Ouvrage couronné par l'Académie Française. Préface de F. Baldensperger. Paris, Sagittaire, 1936.

En collaboration avec Géza Juhász:

Panorama de la Littérature Hongroise Contemporaine. Ibid., 1930.

En collaboration avec L. Molnos:

Anthologie de la Poésie Hongroise. Ibid., 1936.

Anthologie de la Prose Hongroise. Ibid., 1938.

JEAN HANKISS

LA LITTÉRATURE ET LA VIE

Problématique de la Création Littéraire

*OBRA PUBLICADA E PREFACIADA POR
FIDELINO DE FIGUEIREDO*



SÃO PAULO, BRASIL,
1951

PREFÁCIO
do Prof. FIDELINO DE FIGUEIREDO

Com a incorporação do presente volume ao seu patrimonio de publicações, a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo procura resarcir-se do prejuizo, que sofreu, com a perda da colaboração temporaria do Prof. J. Hankiss. E pode alegar certa legitimidade para este aparente pagamento de uma dívida por suas proprias mãos. Bastará um pequeno recordatorio dos factos.

Há poucos anos, o eminente crítico húngaro, Prof. João Hankiss, da Universidade de Debrecen, recebeu dois convites da America do Sul, bem demonstrativos do respeito que a sua obra inspira nos sectores de estudos afins. Um deles partiu da Argentina, da Universidade de Cuyo, donde se lhe pedia um volume de sistematização das suas ideias para a série de publicações do departamento de estudos franceses. O outro saiu do Brasil, donde se desejava a sua presença no departamento de letras desta Faculdade de Filosofia, como professor visitante, para proferir um ciclo de conferencias de alta especialização, no seu peculiar campo de estudos.

Tudo se fez para que o Prof. Hankiss pudesse visitar o Brasil e participar dos trabalhos da sua primeira universidade, desde a proposta inicial, com que a minha cátedra se honrou, até à aprovação superior das autoridades universitarias, através das tramitações burocraticas regulamentares. Só não foi possivel entrar em livre comunicação com o nosso convidado, para pôr em pratica o nosso desígnio. Por sua vez, o Prof. Hankiss correspondeu pontualmente ao convite argentino, pois remeteu para a Universidade de Cuyo, a tempo e horas, o manuscrito de uma obra inédita, sùmula das suas ideias sobre a problemática geral da literatura, redigida em francês, porque os estudantes do departamento de estudos francêses formavam o sector mais imediatamente visado do seu publico. Mas a obra, após longa espera, não se pôde publicar, por motivos que desconheço, mas em que de certo entrou algum obstáculo de ordem administrativa.

Não me podendo conformar fácilmente com a perda de um tão precioso aliado na defesa de certa orientação dos estudos da ciência da literatura, nem com a precariedade da causa do fracasso, e sabendo que haveria grande coincidência entre as ideias, que o eminente professor nos exporia em São Paulo e as que publicaria em Mendoza, apelei para a fidalguia brasileira. Em boa hora o fiz, porque logo o Exmo. Director, Prof. Euripides Simões de Paula, e o colendo Conselho Técnico-Administrativo da Faculdade permitiram e apoiaram a publicação do manuscrito, que se achava em começo de esquecimento e perda, com a inevitável decepção para o seu ilustre autor. Já que havíamos perdido o proveito e o encanto da presença do grande crítico, recuperássemos ao menos o rasto escrito das suas ideias, editando a sua obra, como um dos tomos da série de publicações da XXXV Cadeira. Esta a razão do aparecimento do presente volume e esta a origem de uma referencia "aux étudiants de français" nas primeiras linhas da introdução. Fica entendido que a obra se destina "aux étudiants des hauts problèmes de la littérature", a todos os estudiosos que podem ler o francês e não poderiam ler o húngaro, nem para gozar a obra de um Petöfi...

* * *

Em 1948 permiti-me exortar os criticos e professores reunidos em Paris, no 4.º Congresso Internacional de Historia Literaria Moderna, que tinha por tema central "a literatura e os problemas politicos e sociais", a apurar as intuições de psicologia política, individual e colectiva, expressas na literatura ensaística do intervalo das duas Grandes Guerras. Pensava na riqueza de observações acumuladas, com que se facilitaria a compreensão do comportamento do homem, testemunha, obreiro e vitima da crise contemporânea. E em 1950, a propósito das comemorações do centenario da morte de Balzac, ousei sugerir, ainda na mesma orientação, o estudo politico-economico da cidade balzaqueana, estudo que bem poderia ser a ultima variação crítica de vulto sobre a Comédie Humaine.

Estes dois alvitres, em verdade um pouco audaciosos e não muito fáceis de execução, e até pouco aceitáveis pelas orientações correntes da critica, baseavam-se numa concepção altamente valorisadora da obra literaria: que ela cria uma supra-realidade mais duradoura que a realidade concreta de cada dia; que ela é uma forma do conhecimento e que atinge por

suas intuições e plasticas demonstrações verdades absolutas. Penso que há uma capitalisação de verdades humanas por via literaria, como a há de verdades fisicas, astronomicas ou cosmicas por via científica ou experimental. Se se especula, sobre os dados das ciências experimentais e de rigorosa observação, altamente aparelhadas, para os ordenar e para construir uma imagem do universo, também se pode especular sobre os dados da arte literaria acêrca do homem e suas relações sociais e universais, para construir um retrato integro desse animal trágico e uma filosofia da presença humana sobre a Terra, possivelmente uma filosofia mais existencial do que essencial.

A presença de verdades universais na entranha das grandes intuições da arte literaria é reconhecida, de maneira implícita ou constrangida, até por aqueles que a desadoram e se empenham em banir a palavra das operações de elaboração do pensamento puro. E um deles será, entre os mestres da lógica científica, Marcel Boll, quando protesta contra o papel de propagandistas da verdade que, a seu juizo, se arrogam os escritores. As citações literarias não serão argumentos lógicos, mas, se foram respigadas por grandes leitores de grandes poetas, podem encerrar adivinhações profundas, já contraprovadas por séculos de experiência.

Também não é dos poetas a culpa dos enganos dos leitores ingênuos, se confundem amargura e verdade — outra censura que á influencia da arte literaria faz Lucien Dubech. Protesto e censura pouco oportunos, de resto, porque a influência da literatura só se exerce, plena e salutar, pela assimilação íntegra do mundo interior das grandes obras ou da sua paisagem e ambiência peculiares, não pelo recorte de pequenos lugares selectos; e porque rebusca "d'un air d'amertume" poderá significar preferência doentia de leitor, e não constancia de tonalidade e sinal psíquico da arte literaria na sua alta zona.

A historia das ideas aponta-nos correntes filosóficas, se não sistemas, de origem fisica, matemática, naturalística e histórica. Por que não conceber uma corrente filosófica de origem literaria ou fundada nos factos reveladores das profundezas da natureza humana, tal como durante séculos e séculos a teem devassado os olhos, a sensibilidade e a imaginação em simpatia adivinhadora dos homens mais identificados com o drama e as angustias da nossa pobre existência? Em ultima análise, tóda a filosofia escolástica seria uma filosofia literaria, porque parte do recebimento, da exegése e da glosa dos dados oferecidos pela literatura judaica sobre o homem e suas relações com Deus. Tudo mais é teologia, Aristoteles, dedução, prodigioso esforço dialectico. Não se-

ria tempo de ordenar aproveitadamente tão opulentos tesouros? O patrimônio da literatura universal não encerrará uma sedimentação de experiencia humana bem maior do que a parte historica, descritiva ou restritamente humana dos velhos textos hebraicos? A doutrina da revelação, que ali se contém, está e é inalterável para a fé, mas a narrativa exemplificadora do comportamento humano, do seu rastejar ora enganoso, ora humilhante, não terá sido acrescentado em milenios de experiencia, nos depoimentos dos melhores espiritos e dos melhores corações, e na criação de toda uma arte e uma técnica da expressão, em constante luta com a pobreza dos seus meios para arquivar e esmaltar em beleza a opulencia das suas aquisições?

Em tórno de nós adensa-se e persiste um halo de literatura, uma atmosfera poetica de requintes imaginosos e sensíveis, fragrancias subtis da inteligência e de todos os nossos órgãos de receptividade, halo que tem o mesmo fundo real que os nevoeiros que desfiguram e embelezam a chã natureza. Como temos de viver nesse nevoeiro, porque só no seio dele somos mais do que animais em combate descaróavel pelas necessidades do pobre vegetar, porque na entranha dessa supra-realidade reinam e correm os valores constituídos por milenios de pensamento e arte poetica, por que não inventariar esses valores e arrumá-los numa carta organica, em retrato íntegro do homem, em paisagem humanisada do teatro da sua existencia, dos seus anêlos melhores e das suas fatalidades inevitáveis? A Terra só é cruel ou maternal, só tem perspectivas de beleza, aromas balsamicos e fedores letais, côres que nos sorriem ou nos cegam, só deixa de ser um turbilhão sem destino e sem moral, aos olhos interesseiros ou enlevados do homem... E o interesse e o enlévo ou todo o esforço de compreensão e adaptação do homem — nada os levanta mais e os expressa melhor que a arte literaria.

Modernamente a concepção do estudo metodico ou cientifico da literatura ampliou-se considerávelmente. A extensão do seu raio de alcance pela critica comparativa descobriu analogias e solidariedades que não podem explicar-se cabalmente só pelas pequenas causas da comunicação dos temas e das influências hegemonicas ou imitativas. O conceito de geração, alargando-se para além das ideias de Petersen — um grupo coetaneo, sujeito às mesmas acções educativas, com seu guia, com seu juízo critico unanime sobre os antecessores, com seu programa de acção e seu côro colectivo de aplausos — vae-se tornando, por cima de fronteiras nacionais e linguisticas, em ondas ou rôlos da mutação historica. A patente presença de

um núcleo de absoluto na estrutura interna dos géneros literários — que são circunstanciais e relativos para cada época histórica da cultura, mas subordinam todas as suas relatividades a um quadro limitado de variações; o reconhecimento da presença inexcusável do meio social tanto na produção quanto na recepção da obra, que o mais singularmente individualista dos autores não deixa de querer comunicar; e a presença mais franca e decisiva desse meio receptor no destino variado da obra, tudo isso está a anunciar a acumulação de resíduos absolutos e perpétuamente válidos na experiência expressa em literatura. E bem pode oferecer a base para a constituição de uma filosofia da literatura, com sua epistemologia e sua criteriologia próprias. Se as ciências arrebataram à tradicional especulação filosófica a análise avaliadora dos seus métodos e das suas conquistas, da sua lógica e dos seus critérios de verdade, pode também a arte literária e poderão também todas as outras artes constituir a sua filosofia própria.

O Prof. Hankiss tem feito a sua campanha ácerca da consideração de todos os problemas levantados pela presença do "meio" na história literária, melhor, na vida da literatura. Essa é uma poderosa originalidade do seu labor crítico, em livros e revistas de vários países e diversos idiomas, labor que tem um alcance quasi enciclopédico, pois não há literatura, nem corrente de ideias de filosofia, psicologia ou estética de que se não encontre algum eco na sua obra. Porém, mais que a vastidão e a solidez do seu saber, me surpreendem a sua agudíssima sensibilidade artística e o seu faro crítico, certo e pronto descobridor das revelações poéticas mais requintadas que nas obras se encerram. Seria de grande ensinamento estudar-se a sua maneira de ler, que será muito diferente da do catador de peculiaridades técnicas do "estilo", segundo ensinam os tratadistas da crítica estilística, e se apartará também muito da maneira egotística por mim preconizada: reter de cada obra apenas o que possa corresponder a uma curiosidade ou necessidade espiritual do momento, recolher materiais alheios para a construção da própria personalidade livre — livre e ingrata, como o é o fumador que, todas as vezes que acende um cigarro, se esquece de dedicar um pensamento ao descobridor do fogo e ao importador do prazer do fumo...

Suponho que ninguém ainda vagamundeou com maior segurança por esses territórios ideais da criação literária, do que este crítico insigne e gratíssimo que na sua memória conserva bem viva a topografia e o carácter arquitectónico

de cada meio ideal pelos poetas criado e de cada palácio de ideias e emoções que nele se ergue, numa perfeita discriminação de prioridades e autorias... Se a vocação crítica consiste, segundo tenho afirmado, no dom fundamental da espontânea intuição para chegar à ideia, como o artista chega à forma plástica e à emoção, este é um dos grandes críticos do mundo e, pelo que nesse campo tem feito, um dos obreiros maiores dos novos prestígios da ciência da literatura e do grande porvir de dignidade que a espera, lado a lado das outras disciplinas do espírito. E esta obra, que a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo ora lança a publico, será um sólido alicerce de uma verdadeira filosofia literaria da existencia humana.

Ela teve um pródromo fecundo, que foi o manifesto de 1936, *Défense et illustration de la Littérature* — ponto de partida de novas rumações minhas sobre temas dilectos e dificeis (V. *Ultimas Aventuras*, págs. 139-240) e, em consequencia, também ponto de partida de uma simpatia, que tem muito de irmandade de ideias e aspirações intellectuais... Muitas das ideias capitais desta obra estão já anunciadas nas comovidas páginas daquele seu arrazoado em prol da cultura literaria, corajosamente lançado aos ventos hostís da embriaguez tecnica e mecanica.

O poder da sua simpatia testemunhou-se-me ainda de modo eloquentemente penhorante: converteu-se à lusofilia, reconhecendo o valor de uma grande literatura de um pequeno povo. E deu-nos já os frutos primeiros dessa nova direcção da sua curiosidade multimoda: um estudo sobre o camonismo de base garretteana do grande escritor húngaro, Barão Sigmundo de Kemény, e um apanhado de flagrantes notas sobre a presença de Portugal na obra de Florian.

Nesta obra, que estou prefaciando, as duas literaturas de lingua portuguesa não são muito mencionadas, porque a elaboração dela é anterior a esta entrada do autor no mundo camoneano. Tudo tem de esperar a sua germinação plena. Sementeira tardia não dá frutos temporãos. Também temo que os dois hemisférios da lingua portuguesa se alvorocem pouco em discutir e perfilhar as ideias do Prof. Hankiss. A obra escrita em francês, mas pensada em húngaro, é por vezes obscura; e a sua composição escrupulosa, de limitação em limitação, de rectificação em rectificação, obrigou a dividir a sequencia expositiva das ideias pelo texto e pelas notas — muitas das quais deveriam subir ao corpo da obra por conterem materia essencial. Mas há mais do que isso: é que as

proprias ideias têm sabor exótico, soltam aromas de outros climas e outra idade, muito afastados da obsessão historicista de Portugal e do impressionismo jornalístico do Brasil. A excelência de muitos trabalhos monográficos portugueses não evita o risco peculiar do método histórico: fazer perder o sentido das proporções e da hierarquia dos valores, e embotar o espírito crítico, muitas vezes ali identificado com a hábil dialéctica adaptadora da realidade a moldes preconcebidos. Também a presença de boas monografias bio-bibliográficas brasileiras anuncia a aproximação do reinado ou da vigência soberana do método histórico, mas não deixa esperar acolhimento imediato para a nova orientação filosófica deste sector de estudos.

Quem pensar no êxito imediato deve trocar o sacerdócio do pensamento por outra profissão. O papel do sementeiro de ideias é lançá-las ao vento, com gesto pródigo, cuidando mais da oportunidade saudável da sua libertação dessas ideias, já maduras, que da acolhida do meio que as há-de fazer germinar na hora própria da fecundação. É como a dehiscência natural, que se há-de fazer na estação dada, seja qual fôr o terreno sobre que se abrem os frutos. Até esse período de espera pela fecundação das ideias é, muitas vezes, bem vindo porque lhes assegura maior impulso vital e prepara avidez no ambiente.

Finalmente: agradeço ao meu eminente amigo, Dr. János Hankiss, a prontidão da sua aquiescência a esta publicação da sua obra magistral, fruto de uma vida de observação do fenómeno literário em todas as latitudes e todos os tempos, e de reflexão sobre ele para nos condensar as suas aquisições neste punhado de grandes e sugestivas ideias. E peço-lhe também que releve as inevitáveis deficiências desta impressão — inevitáveis apesar da boa vontade de quantos intervieram nela, porque o seu manuscrito, não sendo perfeito, teria necessitado a decisiva revisão do autor.

Assim mesmo, aqueles dos nossos estudantes que sentem sua ansiosa expectativa de coisa nova neste cansado campo, acharão na obra muitas orientações e respostas a problemas seus. E foi nesses estudantes que afectuosamente pensei ao trazer a obra para a sua órbita intelectual.

INTRODUCTION

Invité par le Directeur de cette série de publications à présenter aux étudiants de français et à un cercle plus large de spécialistes et d'amateurs un système ou, si bon nous semble, notre système d'envisager les problèmes généraux de la littérature, nous essayerons de tirer d'une carte blanche si généreuse le plus d'avantages possibles pour nos lecteurs. Et nous nous en servirons, avant tout, pour nous expliquer tout à notre aise avec eux.

L'inévitable écueil de tout "système", c'est la conviction intime qu'on est forcé d'avoir, que le système comme tel n'a pas une entière réalité et que les parties réelles (1) qu'il synthétise sont seules susceptibles de résister aux outrages du temps. Quoique nécessaire comme échafaudage provisoire, le système diminue la valeur de l'ensemble de ses facteurs, en y produisant des déformations et en y favorisant des compromis plus ou moins évidents dès leur origine. L'entêtement et le fanatisme de la plupart des systématisateurs s'explique surtout par la vulnérabilité même de leurs théories qui ne cesse d'irriter leur conscience.

La reconnaissance des désavantages scientifiques de la systématisation est, cependant, loin d'autoriser, à son égard, une sévérité qui, d'ailleurs, n'aurait pas de raison d'être pratique. Toute génération désire ardemment formuler son opinion sur un grand nombre de questions, toujours les mêmes, ou peu s'en faut. Bien que se doutant de l'avantage — théorique — qu'il y aurait à remettre la construction d'un système à l'avenir où le progrès probable des connaissances de détail lui donnerait

(1) *Réalité, réelle*: cp. l'opposition de la *réalité* des attributs à l'*irréalité* de la substance, ou bien la *réalité* (sensuelle) des adjectifs à la non-réalité du substantif auquel ils se rapportent. Le système ne peut s'autoriser de l'expérience comme tel de ses détails: il doit la "vie" à un certain nombre d'idées vraies ou acceptées comme telles et à un certain nombre de conclusions tirées de ces idées pour les faire entrer dans une conception d'ensemble de la vie ou d'une partie de la vie.

des chances de réussite accrues, les hommes vivant à telle époque n'ont pas le coeur d'ajourner la formation de leurs opinions d'ensemble à telle autre époque où ils ne seront plus. Ils tiennent à bâcler des constructions d'idées qui, pour être problématiques et précaires, n'en semblent pas moins indispensables à leur position mentale vis-à-vis du monde où ils vivent.

A côté de ce motif subjectif de la formation de systèmes, *prématurés* par définition, il y a une raison objective qui la montre non seulement inévitable, mais utile. Observation et jugement, analyse et synthèse, étude approfondie d'un détail et insertion de son résultat dans un ensemble beaucoup moins solide se supposent mutuellement et s'entr'aident. Une structure dont quelques membres seulement sont sujets à caution n'en inspire pas moins, par sa belle allure, la création de nouveaux membres dignes de confiance, et l'histoire de la science a vu naître d'importantes découvertes de théories et de systèmes voués à une ruine rapide et, souvent, méritée. Le système forme palier après un certain nombre de marches qu'on gravit, et avant d'en escalader d'autres. Il a sa raison d'être, son utilité; il ne se borne pas à nous permettre de nous reposer et de rassembler nos forces: il assure et prépare notre élan.

Si nous avons un essai à écrire sur les systèmes, nous pourrions pousser plus avant et remarquer qu'un système peut former palier dans une existence de chercheur aussi bien que dans l'évolution d'une discipline. La perspective qu'il assure est souvent celle d'une vie entière remplie d'expériences intellectuelles d'un même genre; et le moment où il l'assure peut être celui des confessions les plus sincères et les plus fécondes en leçons.

Cependant la vue panoramique qu'il est permis d'embrasser de la hauteur d'un tel palier doit être caractérisée par la volonté ferme de voir la vérité plutôt que le reflet de son propre regard, d'une part; et par la limitation de l'angle de la vision, d'autre part. En d'autres termes: multiplions le nombre des idées éprouvées (2) au dépens des hypothèses téméraires, et ne nous évertuons pas à transformer en encyclopédie, système de phares à éclipses, un simple ouvrage individuel se contentant d'éclairer par faisceaux de lumière du même projecteur l'ensemble des phénomènes littéraires.

Notre livre ne sera pas un manuel de philosophie de la littérature ni un résumé des théories en cours sur les rapports de la littérature et de la vie. Nous ferons notre possible pour

(2) Par cela nous n'entendons pas des idées devenues banales à force d'être mises à l'épreuve.

tenir compte des travaux les plus instructifs concernant notre sujet; mais nous sommes obligés de renoncer, dès maintenant, à toute prétention *d'être complet*, et cela beaucoup moins à cause des obstacles matériels tels que le manque de bibliographies complètes, la ruine d'importantes bibliothèques et la quasi-impossibilité de se procurer les livres et les numéros de revue récents, que pour des raisons d'ordre méthodique. Tout en nous couvrant de tous côtés dans la mesure du possible et du raisonnable, nous suivrons notre chemin, et trop de patrouilles de reconnaissance envoyées à droite et à gauche menaceraient de nous retarder (3). Une bibliographie essentielle des ouvrages à consulter, que nous préparons, tiendra lieu de références trop fréquentes et exprimera en bloc notre gratitude à tous ceux qui ont fécondé notre pensée.

La limitation de l'angle de vision signifie, dans notre cas, que nous n'envisagerons la littérature que comme un système complexe de phénomènes de la *vie*, ayant leurs racines dans les tendances ou vellétés plus ou moins profondes de l'être humain, — telles qu'elles se manifestent chez l'auteur, chez le lecteur-spectateur, chez le critique et jusque chez l'illettré, vivant, qu'il le veuille ou non, dans une atmosphère pénétrée sinon créée par la littérature.

Limitation peu efficace, dira-t-on. En effet, elle comporte l'application de plus d'une méthode: *psychologique*, puisque les vellétés littéraires qui président à la création de l'oeuvre autant qu'à sa réception et à toutes les influences littéraires sont du domaine de la psychologie; *historique*, puisque l'art de la parole, à l'opposition des beaux-arts liés à l'espace, se trouve dans la dépendance du temps, et que la vie littéraire, "évolution" ou non, se déploie dans le temps; *esthétique*, puisque c'est comme *art* que la littérature assure son emprise sur la vie et forme son rapport avec la vie. Encore est-il évident que ces appellations vénérables et, pour cela même, assez vagues, ne correspondent plus à des disciplines nettement délimitées et séparées, et qu'elles ne sont pas les seules à éclairer notre problème.

Cependant la limitation ne consiste pas dans l'application exclusive d'une méthode unilatérale. Elle se manifestera, si nos forces ne nous trompent, dans la limitation de la part des

(3) Une méthode qui tient du soliloque du pénitent se préparant à l'examen de conscience, ou bien du "jeu parti" de la poésie médiévale; de dialogues intérieurs dont nous ne présenterons, souvent, que le résultat au lecteur pressé, nous préservera peut-être de ce que notre idée directrice ne se transforme en idée fixe et que nous ne nous résignons à suivre notre chemin, plongé en un rêve hostile aux réalités incommodes.

termes vaguement définis et des solutions hâtives. Nous préférons nous dépouiller de tout l'apparat du pontificat scientifique pour confesser devant nos étudiants les lacunes du travail de leurs maîtres et leur conseiller de se consacrer à tel ou tel problème promettant, d'ores et déjà, un heureux résultat. Ce sera, en un certain sens, un commencement de collaboration plutôt qu'une moisson individuelle, à une faux unique.

Et, surtout, limitation ne veut dire nullement simplification à outrance. Le monde de l'esprit pur est, à la différence du monde de la raison pure, un monde régi par la complexité. Rien n'y est "simple" dans le sens voltairien, ou, pour mieux dire, rien n'y est pauvre : l'organisme de chair et de sang n'y saurait être remplacé par un squelette, par des lignes de forces ou par une formule. Un des effets les plus heureux auxquels toute tentative de ce genre puisse aspirer, c'est de détourner, jusqu'au débutant le plus novice, de la vision simpliste de l'ouvrage littéraire produit par un homme de lettres assis devant son bureau en face d'une feuille de papier et d'un encrier. Aucun ouvrage littéraire, jusqu'à un billet de quelques lignes sur un sujet banal ou à un lambeau de chanson populaire se collant dans notre mémoire, ne saurait être réduit à des facteurs aussi simples, à cette apparence *d'autarchie* individuelle, misérable dans son inexactitude. C'est la vie littéraire qui agit par l'écrivain et par un nombre plus ou moins considérable de collaborateurs pour aboutir à une oeuvre qu'on pourra appeler individuelle.

L'ouvrage même très personnel d'une individualité fortement accusée se nous révèle comme le produit d'un ensemble de facteurs hétérogènes dont la coopération, tantôt volontaire tantôt forcée, consciente et inconsciente, projetée par un artiste et subie par une âme humaine, offre un des tableaux les plus attrayants et les plus grandioses du travail de l'esprit en ce monde. (4)

*

Ce que nous venons de dire doit nous mettre sur nos gardes contre les définitions prématurées.

D'autre part, la condition première d'un travail efficace n'est-ce pas la connaissance, même rudimentaire, de nos outils ? On ne pourra pas éviter de formuler des définitions provisoires à l'usage de notre travail en commun, définitions banales que

(4) On verra dans la suite que l'insistance sur le caractère complexe de la création et de la réception de la littérature ne porte point atteinte à la majesté du génie et à la grandeur de sa mission. Elle n'est pas non plus une concession aux excès de la *Geistesgeschichte*.

l'exposé des problèmes faisant le sujet de ce livre devra remplir de sens et de vie, — des moules vides destinés à recevoir le bronze coulant de cloches.

La *Littérature*, objet de nos études, a pour nous un sens plus large que celui qu'on lui donne d'ordinaire, borné aux seuls ouvrages fixés par l'écriture ou par l'impression, et arrivé à un degré de perfection "esthétique". Une telle limitation a sa justification du point de vue pratique de l'éducation littéraire à l'école ou dans la presse, où les contours nets et les jugements de valeur sont indispensables. Il n'en est pas de même de la recherche scientifique, notamment du discernement de phénomènes hétérogènes entrelacés ou confondus aux yeux inexpérimentés. La littérature orale et la littérature écrite ou, plutôt, le texte manifestement flottant et le texte plus ou moins (5) fixe se trouvent être, à l'examen, les résultats de l'activité des mêmes "instincts" littéraires; et les différences qui les séparent (6), quelques révélatrices qu'elles puissent être, ne permettent à en conclure qu'à la *gradation* de la même unité organique.

Quant à la ligne de séparation établie entre les oeuvres d'une certaine valeur esthétique ("Littérature") et les écrits ou traditions orales n'atteignant pas ce minimum de valeurs qui les ferait admettre dans la catégorie supérieure ("littérature de bas étage"), elle n'est jamais assez fixe pour en imposer aux contrebandiers. Là, la différence est manifestement graduelle: les termes qu'on emploie pour distinguer les deux catégories sont empruntés presque toujours à une échelle verticale ("haute littérature", "littérature supérieure", "de bas étage", "les bas-fonds de la littérature", etc.). Et la "littérature pour concierges" (encore une appellation qui fait penser au rez-de-chaussée!), les cahiers vendus à la foire, la *Second-class Literature* révèlent souvent beaucoup plus des secrets de la création littéraire qu'un chef-d'oeuvre. La scène sans prestige d'un théâtre de faubourg dévoile une grande partie de la machinerie de derrière les coulisses, et le jeu primitif ou outré d'un comédien ambulancier trahit une grande partie des moyens traditionnels de déclamation et de pantomime que le jeu d'un grand acteur sait cacher derrière le rayonnement de son prestige individuel. S'il n'y avait que des chefs-d'oeuvre, la théorie de la littérature n'intéresserait que les spécialistes. Ce sont les oeuvres médiocres

(5) Voir notre chapitre III.

(6) Cf. le livre magistral de M. TH. THIENEMANN: *Notions fondamentales de l'histoire littéraire (Irodalomtörténeti alapfogalmak, Pécs, 1931)*.

et dignes d'être corrigées qui ont fait naître les législateurs du Parnasse. (7)

Et cependant, force nous sera de tenir compte de cette ligne de démarcation, toute flottante qu'elle est. Écartée pour la durée de certaines recherches, elle devra reprendre ses fonctions, comme un avertissement à tous ceux qui perdent de vue l'importance essentielle de la formation artistique de l'oeuvre littéraire. Mais, au lieu de dire comme on fait le plus souvent : "les tragédies de Racine sont de la littérature, celles d'Olympe de Gouges ne le sont pas", on dira : "les tragédies de Racine sont de la littérature"; "celles d'Olympe de Gouges sont de la littérature avortée", car il n'y a pas de contraste comme la première formule est susceptible de le suggérer; il y a seulement réussite et non-réussite, après fonctionnement de volontés pareilles, de méthodes de travail similaires, de facteurs et de circonstances à peine divergents. Évidemment, un sac de farine hissé, à l'aide d'une corde et d'une poulie, à l'étage supérieur d'une maison, ne vaut rien si un bras faible ou maladroit le lâche à mi-chemin ou bien même à dix centimètres de la fenêtre où on l'attend; mais de cela à dire que ce n'était pas un sac de farine, il y a un écart qui n'est pas sans importance.

Nous entendrons donc par *Littérature* 1^o (sens étroit) toutes les oeuvres écrites ou orales exprimant des velléités littéraires (8) avec plus ou moins de perfection artistique, et souvent (2^o, sens étendu), l'ensemble des oeuvres et de la légende qui les modifie, renforce et fait valoir. C'est qu'en affirmant, par exemple, qu'une certaine littérature romantique a eu une influence néfaste sur la jeunesse, nous devons reconnaître que cette influence se manifestait surtout par "ce qui était dans l'air", et que les exemplaires relativement très peu nombreux des livres palpables formant le noyau de l'influence ne suffiraient guère à expliquer l'étendue de cette influence. Les illettrés même ne se soustraient point à l'emprise des livres, comme les habitants des hautes montagnes n'évitent pas les maladies contagieuses. La Littérature est non seulement la somme des livres publiés, mais encore une atmosphère agissante dont les divers facteurs — livres, spectacles, poésie populaire, vie et légende des auteurs, critique professionnelle et profane, nostalgies et attitudes inspirées et développées par la littérature, etc. (8) — se modifient et s'appuient mutuellement comme les globules rouges, les globules blancs et le plasma du sang vivant.

(7) Sur la valeur littéraire, cp. notre chapitre IV.

(8) Cette double définition provisoire ne causera guère d'équivoque, puisque la seconde n'est que l'extension de la première.

Le sens de l'adjectif *littéraire* se règle sur cette définition du substantif Littérature. L'expression *vie littéraire* ne se bornera pas, par conséquent, aux phénomènes positifs et sociaux constituant l'ambiance où se déroule la vie de l'écrivain — revues littéraires et critiques; salons, cafés, chapelles littéraires; maisons d'édition; académies; pensions et appuis, etc. —, mais elle embrassera, pour chaque époque et pour chaque oeuvre (9), tous les composants de l'atmosphère en question, spirituels aussi bien que matériels, — et cela d'autant plus que la vie littéraire n'a guère d'intérêt pour nous autres amateurs de la littérature qu'en tant qu'explication de la création littéraire et de son résultat, l'oeuvre.

Valeur littéraire, par contre, se nous présente comme une expression de critique (plus ou moins) esthétique, et l'adjectif y a un sens rétréci (valeur du point de vue de la formation artistique, dépassant une certaine limite). Nous aurons l'occasion de mettre au point cette définition que nous adoptons, pour le moment, de l'usage courant.

Nous entendrons par *velléité littéraire* toute intention vague qui pousse l'Homme à faire de la littérature ou à se plonger plus profondément dans l'atmosphère littéraire qui l'entoure et qui pénètre toutes les manifestations de sa vie.

Il va sans dire que le terme *vie* aura, de son côté, son sens complet, non borné à la vie du corps individuel ou aux manifestations primaires de la vie de l'homme dans la société. Mais nous ne voyons pas la nécessité de le définir: quoiqu'il désigne toute la gamme de la vie, celle de l'homme de la rue aussi bien que celle du psychologue *up-to-date*, on ne courra pas le danger de se méprendre. A la Littérature prise comme une atmosphère nous opposerons la Vie prise comme un faisceau de tendances à remplir cette atmosphère et à la déborder. (10)

(9) Comme la Littérature, la vie littéraire se mesure selon l'homme qui est en rapport avec elle. Le relativisme est "chez lui" dans ces hautes régions de la vie de l'esprit.

(10) Une dernière limitation, nécessitée par le caractère de cette série de publications, consistera à choisir nos exemples de préférence dans la littérature française. Limitation qui n'en est guère une, étant donné le rang élevé et l'extrême richesse de la littérature française.

CHAPITRE I^{er}

LES VELLÉITÉS LITTÉRAIRES

Nous avons hésité un moment avant de franchir le premier seuil. Quel embarras de richesse, en effet, et que de seuils également engageants! Nous aurions pu commencer, comme il y a une dizaine d'années (1), par la démonstration de l'atmosphère essentiellement littéraire de la vie; par l'étude du mécanisme (2) de la création littéraire ou par des prodromes d'esthétique générale. Au fond, le seuil d'entrée importe peu; ce qui est fâcheux ou, plutôt, significatif, c'est qu'une fois entrés, nous avons l'impression qu'il eût mieux valu entrer par une autre porte, car où qu'on entre, on se voit dans l'obligation de tirer au clair un tas de problèmes plus éloignés du point d'entrée choisie et dont l'ignorance retarde notre progrès. Mais puisqu'il n'est pas possible d'éclaircir toutes les questions à la fois, il faut faire son choix et en porter les conséquences sans s'en repentir.

Nous avons choisi le seuil que nous allons franchir, d'abord, parce que nous ne voulions pas prendre un chemin où nous avons déjà conduit nos lecteurs; et, ensuite, qu'il nous semblait opportun d'éviter les chemins battus si souvent choisis par d'illustres prédécesseurs. Mais ces motifs négatifs le cèdent à deux motifs positifs qui ont fini par déterminer notre choix. Si la vie littéraire au milieu de laquelle la création littéraire a lieu nous est apparue comme une atmosphère, un espace dynamique où les chefs-d'oeuvre tournent comme autant de planètes, la première question qui se pose, qui s'impose doit avoir pour

(1) *Défense et illustration de la Littérature*. Préface de Fernand Baldensperger. "Les Documentaires." Paris, Editions du Sagittaire, 1936. Nous tâcherons d'abrégier le présent livre en nous déchargeant d'une partie de notre tâche sur lui.

(2) Loin d'approuver ce terme dans le sens "réel" que lui donnent certains positivistes de l'histoire littéraire, nous neus en servons ici et plus loin comme d'une métaphore trop banale pour prêter à un malentendu.

objet le système de forces qui l'anime. Et puisqu'il s'agit de création dans le domaine de l'esprit, ce sont des forces psychiques qui y concourent. — Et puis, il est avantageux autant que naturel de commencer ces investigations aux sources, d'autant plus qu'il n'est pas question, cette fois-ci, du point de départ d'une rivière à jamais éloigné de nous et confiné dans une forêt vierge embroussaillée où seuls les explorateurs les plus hardis osent remonter, mais des sources répandues un peu partout d'un lac immense qu'il est impossible d'ignorer et dont les bienfaits se renouvellent sans cesse à notre proximité.

Ces sources, ce sont les velléités (3) littéraires génératrices de la Littérature et de la vie littéraire, et ouvrières, par cela même, du progrès de l'existence et de la civilisation humaines.

I

Elles peuvent être ramenées toutes à une des velléités les plus universelles : celle de l'*extension de la vie*, qui n'est elle-même que l'extension d'une tendance primordiale : celle de la *conservation* de la vie. (4) *L'incantation* qui préserve ou qui guérit l'homme primitif des attaques du mal est une des sources les plus importantes de la poésie lyrique et, par extension encore, de la littérature "moyen de délivrance" (5) ; la conservation, par le souvenir, des faits et gestes des grands chefs, fonction de l'épopée et de ses descendants, sert par l'assurance

(3) En employant tour à tour les termes *velléité*, *tendance* et *instinct*, nous avons pleine conscience de nous écarter de la terminologie exacte des éléments de la vie psychique et des fonctions psychiques fondamentales (A. CUVILLIER : *Manuel de Philosophie...* Tome Ier... *Psychologie*. Paris, Armand Colin, 1937. 2^e et 3^e section. Voir surtout chap. VIII et p. 305; pp. 128, 142, 157). Cependant il ne s'agit plus, dans le domaine de la création littéraire, de tendances "primitives et simples", mais "complexes, dérivées, et corrélatives de toute une évolution psychique et sociale" qui leur a donné, dans le langage courant, un sens plus large.

(4) Elle a sa place peu contestée jusque dans les systèmes philosophiques pessimistes. Pour Schopenhauer, le fond de la conscience est le *vouloir-vivre*, tendance "aveugle, irrésistible" qui pousse les êtres à conserver et à propager leur existence (CUVILLIER, *op. cit.* p. 223).

(5) V. F. BALDENSPERGER : *La Littérature, moyen de délivrance*, RLC 1931. — Ici, surtout, délivrance de l'écrivain qui se défend contre une douleur, un deuil, une dépression, contre les maléfices des démons de l'âme par les formules d'exorcisme libératrices. Sur la délivrance du lecteur, v. p. 64. Notons ici le fait significatif que les poètes romantiques ont reconnu, un bon siècle avant Freud, la possibilité de lutter contre la dépression par l'exposé sans honte des tares qui nous dégradent.

de la continuité de la race, la conservation de la vie collective. (6)

Si l'esprit de système nous a conseillé de commencer par quelques exemples des plus simples de la conservation littéraire de la vie, il faut s'empresse de dire que la conservation de la vie chez l'espèce humaine (7) n'est jamais la conservation d'un état statique, mais elle implique évolution, elle a une dynamique. Elle est *extensive* par suite de son intensité même. Pour conserver la vie, il faut la développer, l'étendre.

Déjà dans les deux exemples que nous venons de relever, la conservation ne s'arrête pas à la stricte limite fixée par ce terme. L'incantation naît dans l'extase et se caractérise par la surabondance affective (8) ; la tendance à tromper la mort individuelle par la "vie éternelle de la race" n'envisage pas non plus un marché très équilibré de valeurs : un profane se croirait autorisé à remarquer qu' "il y a là un peu de littérature"... C'est que, dans chacun des deux cas, la conservation de la vie, valeur primordiale, est remplacée par l'extension de la vie. On ne lutte pas en calculant d'avance le minimum de forces dont on aura besoin pour combattre l'adversaire : on s'enivre de la lutte et l'exaltation du désir de vaincre s'exprime en coups, en cris et en espoirs surnuméraires. L'âme en lutte tend à grandir ; ses guerres de défense se transforment tout naturellement en guerres de conquête.

Les instincts (9) physiologiques de la nature humaine plus encore que de la nature tout court, servent la cause de l'extension en même temps que de la conservation. Les milliers de glands d'un seul chêne, les efforts "superflus" de la race humai-

(6) L'idée de "vivre par un représentant" doit nous être familière dès maintenant ; nous la rencontrerons encore au cours de ce livre. La "vie collective" n'est pas une chimère ; et si elle l'était, elle serait une des plus puissantes qui existent et qui nous guident dans notre vie individuelle. En cherchant les sources psychiques de la création littéraire, on ne devra pas perdre de vue les leçons de la psychologie *sociale* de DURKHEIM et le caractère collectif de la création littéraire. Cp. chap. III.

(7) Les ouvrages littéraires relativement peu nombreux où les bêtes occupent la place de protagonistes humains, montrent assez qu'à quelques exceptions près, elles ne l'occupent qu'en apparence, témoins les fables d'Esopé ou de La Fontaine, le *Chantecler* de Rostand aussi bien que le *Roman de Renard* et jusqu'au *Flush* (1933) de Virginia Woolf qui, à travers la biographie du chien d'Elizabeth Barrett Browning, caractérise la poétesse elle-même.

(8) Et puis, si certains mots ont un pouvoir magique, pourquoi un plus grand nombre de mots n'auraient-ils pas un pouvoir plus grand encore ?

(9) Mot employé avec les réserves développées par A. CUVILLIER, *op. cit.* chap. VIII.

ne d'assurer non seulement sa survie mais encore son accroissement n'en sont qu'une preuve unilatérale. L'appétit (et, dans un sens plus général, tous les *appétits*) et la soif ont une tendance très nette à déborder, à empiéter jusqu'à produire un corps surabondant (10), une surexcitation de nerfs.

C'est *l'évolution* qui est *créatrice*; l'extension de la vie est l'essence même de la vie.

Cela est plus juste encore en parlant de l'âme dont la tendance à la survie et, en général, à l'élargissement des cadres de la vie est l'expérience de tous les moments. Dans son domaine, le désir de l'expansion est encore plus à sa place que dans la vie du corps où il doit rencontrer des obstacles plus tangibles, plus matériels, plus coercitifs. La vie de l'âme est liée à sa faculté, à sa nostalgie d'expansion et au moment où elle n'y tient plus, on peut la considérer comme vouée à la mort. En vain les Horace et les Lamartine vantent-ils les délices du repos *procul negotiis*, cette stagnation n'est qu'apparente: on sait à quel point ces poètes cherchent à embrasser des horizons lointains, à exprimer des nostalgies, à conquérir des publics. Leur renoncement est très partiel: ils troquent un monde bruyant et plein de dangers contre un monde plein de musiques douces et d'aventures sublimes. Le vrai renoncement préférerait se taire et se laisser ignorer.

L'au-delà dont la nostalgie féconde toute notre vie spirituelle veut dire: défaite de la mort et extension illimitée de ce qui veut s'étendre; triomphe d'un obstacle et délivrance sans fin. Toutes les dominantes complexes de l'âme, mises en relief par les psychologues, peuvent être ou apparentées ou réduites à cette hantise de l'expansion libératrice. (11) Mal assuré de la survie du corps, quoique l'espérant avec toute la ferveur de son âme, l'homme se multiplie pour sortir des cadres de son existence physique. Il la prolonge par le souvenir et par l'espoir, moyens d'ajouter au présent une espèce de passé et d'ave-

(10) Cp. le prestige des obèses chez les primitifs.

(11) "Oh! pourquoi suis-je enfermée, liée, limitée, avec mon sentiment infini?" — s'écrie Marfa, dans le *Démétrius* de Schiller. — La libération peut prendre la forme du retour, de la *renaissance* quand on cède à la nostalgie, exprimée par Rousseau et tant de rousseauistes modernes, de la reconquête du passé, — passé aussi vague que magnifique. Le plus brillant porte-parole de cette nostalgie des sources pures, Jean GUYAU attribue au Beau la fonction de nous donner la pleine conscience de la vie; et il considère comme le but du sentiment esthétique la reconquête de l'équilibre de la vie, la renaissance de l'harmonie intérieure. Loin d'être la réduction d'un état de civilisation plus complexe, une retraite, une renonciation revêtent, tout naturellement, le caractère d'un enrichissement, d'une conquête.

nir, il l'étend dans tous les sens par l'imagination et, surtout, par la faculté de "se mettre dans la peau d'autrui"; il met à son profit jusqu'aux supercheries divines du rêve et de l'hallucination afin d'en augmenter l'abondance et la densité; mais il ne se sert pas moins de la faculté d'abstraction et de généralisation qui lui ouvre tout un monde surnuméraire, celui qu'un Platon considérait comme seul réel. Tout lui est bon pour arriver à son but: l'*observation* aussi bien que la *fantaisie*; l'*intérêt* comme la *distraktion* (12), le *conscient* et l'*inconscient* (13), la *réflexion*, le *sentiment*, la *volonté*...

L'extension nous apparaît, à de certains moments, comme la loi organique, quoique non promulguée, de la vie spirituelle. Même les fonctions et les processus les moins susceptibles, en apparence, de lui obéir, se ressentent de son influence latente. Les spéculations de la raison peuvent avoir un but immédiat, pratique; mais elles sont inséparables de l'effort de prouver par elles la supériorité de l'homme, "animal raisonnable", et de la conviction secrète que cette supériorité est le signe d'une destinée privilégiée. Le "roseau pensant" de Pascal est à la base d'une démonstration de l'immortalité de l'homme. La vie sentimentale dont l'idée associe dans notre esprit celle de l'abondance, du superflu, *effusion* et *débordement* (14); et la volonté, si souvent figurée comme une flèche prête à gagner de l'espace comme un système musculaire prêt à s'étendre, ne contredisent point, pour sûr, cette thèse peu téméraire. Enfin, si on remplaçait ce classement peu moderne par n'importe quel autre classement des phénomènes psychiques, d'autres analogies aussi probantes viendraient l'appuyer.

Un des premiers aspects de l'expansion, c'est la conquête *intellectuelle* du connaissable, que les proverbes et locutions relatifs à l'étude soulignent d'une façon plus ou moins directe quand ils nous assurent que "savoir, c'est pouvoir"; que "la science est une puissance"; qu' "on vaut autant qu'on sait", ou, enfin, qu' "on est autant d'hommes qu'on connaît de langues" (on se multiplie donc en apprenant).

"Cherchez la vérité et la vérité vous rendra libres" — dit l'Écriture. La délivrance s'ajoute donc à l'enrichissement. Les ouvriers et les paysans qui font étudier leurs enfants doués

(12) P. ex. dans la rêverie.

(13) Le premier nous permet de reculer les limites de nos connaissances, au sens le plus commun du terme; le second, de faire des conquêtes dans les profondeurs.

(14) Sujet de thèse: étudier la terminologie des phénomènes affectifs dont les diverses langues s'approchent tant qu'elles peuvent; réserver un chapitre aux associations d'idées (analogies intimes) qu'elles réverbèrent.

prennent ces locutions à la lettre, et ils envoient les petits à l'école pour les libérer du joug qui les presse; on leur a fait comprendre que l'homme qui étudie conquiert par là son indépendance, son droit à l'expansion libre. Tout cela est très pratique, l'élan idéaliste manque le plus souvent. Cependant l'état de choses auquel on se fait par habitude et pour des raisons pratiques est dû, pour la plupart (15), à la soif d'impérialisme spirituel dont nous trouvons partout les signes.

La velléité de la conquête intellectuelle se combine toujours de velléités affectives et autres.

Parmi les nuances dont on va ici énumérer une partie infime, il y en a qui nous choquent, au premier regard, par leur banalité. Tel est le *goût des voyages*, la soif de l'aventure géographique, inspirée par la velléité de faire reculer ou de percer, si on le peut, les cadres de l'existence. Des paladins de la chanson de geste et des romans d'Amadis, jusqu'à la *Chanson des gueux* de Richepin et aux romans de Jules Verne et de Jack London, on trouve sans peine des manifestations probantes de cet état d'esprit. "Connaître le monde" veut dire avant tout connaître la Terre, sa surface et les peuples qu'elle héberge. (16)

Le voyage aux quatre coins du monde est une randonnée dans l'espace, et l'appel de l'espace fait bientôt concurrence à l'appel de la route. Des voyages à la Lune de Cyrano de Bergerac et de Verne (et ils ne sont pas les premiers de leur genre) un sillage doré comme d'un avion-fusée va tout droit aux inventions modernes mais aussi à une littérature nouvelle où s'attendent les H. G. Wells qui auraient ou qui auront, pourtant, autre chose à dire...

Et la randonnée dans le *temps* n'est pas sensiblement différente de la randonnée dans le cosmos; elle ne provient certainement pas d'une autre source psychique. (17) L'histoire, le

(15) La curiosité, source psychique des recherches scientifiques, est elle-même un stimulus d'expansion, et des plus puissants.

(16) Le goût du voyage a d'autres motifs ou ressorts encore. Cf. notre livre sur *Jules Verne. Science et "belles lettres"* (en hongrois. Budapest, Franklin, 1930), et le chapitre VIII de ce livre-ci.

(17) La place nous manque ici pour réunir les opinions les plus significatives sur les rapports du Temps et de la Littérature. Ils sont on ne peut plus étroits. La fuite du temps est la principale inspiratrice des poètes élégiaques; la "recherche du temps perdu" a inspiré un des chefs-d'oeuvre modernes du roman psychologique et une des preuves les plus décisives de la valeur de la littérature dans la société moderne. Il y a mieux. Fiction ou réalité, le Temps offre son réseau mystérieux à la création littéraire comme l'Espace se prête au peintre et au sculpteur. Cependant Temps et Espace agissent l'un sur l'autre jusqu'à devenir inséparables dans la pensée humaine.

roman historique, le sondage de la stratification politique, sociale, morale du passé ajoute à la "conquête horizontale" une "conquête verticale". Il serait bien dommage, toutefois, de ne voir dans ces "conquêtes" que des apports au stock disponible des connaissances et des expériences gardées par la mémoire. Elle ne deviennent complètes et efficaces que grâce à leur nuance affective, faite de satisfaction et de regret (18), de la joie inspirée par la couleur locale ou historique qui nous change, et de l'élévation inspirée par le souffle de l'infini qui nous touche. (19)

Il y a des "voyages autour de ma chambre" (20) et il y a aussi des voyages aventureux sur l'océan de la vie vécue, avec ses orages souvent fatals, affrontés par tant de jeunes gens persuadés, à la suite des écrivains, qu'il faut avoir essayé *tout*. La Carte du Tendre y fait peut-être allusion avec sa Mer Dangereuse. Les romantiques de toutes les époques (21) s'y sont aventurés et les décadents de toutes les époques y ont rafraîchi leurs émotions. C'est encore une extension de la vie que la découverte du Moi, une espèce de *Voyage au centre de la Terre* à la manière de Jules Verne; c'est le voyage imaginaire qui a sollicité le plus grand nombre d'explorateurs et qui ne cesse d'en embaucher de nouveaux. Toute la littérature d'*analyse psychologique* bénéficie de la nostalgie d'un "au-delà ici bas", de l'extension de notre existence vers l'intérieur.

Nous n'affirmerons point que la base historique de l'analyse des états d'âme soit uniquement cette nostalgie d'un rayon d'action quasi illimitée. Un grand nombre de facultés de l'âme y trouvent des occasions favorables de s'exercer, tels que — entre autres — la faculté de discernement, ce bistouri des opérations d'esprit (22), et le désir général de la connaissance, cette curiosité féconde que nous rencontrons à chaque pas et qui accorde de bien bonne heure, un rang éminent à la connais-

(18) Le voyage ne réalise presque jamais les espérances qui nous y ont entraînés. Et il est toujours, surtout quand il nous mène en des pays exotiques, source de déceptions: le monde est "partout le même". C'est un pays de rêve qui se réduit ainsi à un pays quelconque. La persistante tristesse d'un Loti ne vient pas uniquement de la lassitude "fin de siècle".

(19) L'espoir de l'infini mêle son baume à toutes nos déceptions.

(20) Nous parlerons ailleurs de la découverte du plein air, de la grande nature libre, dus surtout à l'auteur de la *Nouvelle Héloïse*.

(21) Y compris les "libertins" de l'époque Louis XIII: les Théophile et les Saint-Amand.

(22) La métaphore la plus rebattue pour représenter cette opération, c'est la "dissection des mobiles psychiques"; les langues étrangères ont leurs expressions respectives.

sance de soi-même (23). Néanmoins, ces facultés, ces désirs sont loin d'avoir ce caractère de poussée primitive et universelle qui permettrait de les comparer à l'instinct de l'extension de la vie. Du reste, il ne serait pas difficile de rattacher ceux-là à celui-ci, si besoin était.

L'extension se fait toujours dans le sens de l'inconnu (du moins connu), comme les gaz tendent à occuper d'abord les espaces les moins affectés par eux. Mais, tôt ou tard, elle devra se rabattre sur le déjà connu, *ou peu s'en faut*. De là les conquêtes de la littérature dans la sphère de la vie quotidienne, le réalisme qui se fait un devoir et un programme d'explorer l'inconnu à portée de la main : les ateliers et les bureaux, les intérieurs et les places publiques. Nous avons connu des lecteurs et même des lectrices qui préféraient le roman réaliste comme le plus "intéressant" des genres littéraires, et "intéressant" parce qu'il leur donnait le frisson de la découverte, la satisfaction de "s'enrichir". (On prétend que les maisons de rapport les moins voyantes, bourrées de locataires pauvres, rapportent le plus. . .) (24)

Et où que nous regardions, nous constaterons la même velléité de compléter la vie déterminée par les conditions physiques et par les circonstances concomitantes. Même notre manière d'existence particulière, que nous avons tout lieu de supposer connue à satiété, a besoin d'être "découverte"; l'extension en opère dans le sens de la profondeur. Révéler la signification profonde des détails soi-disant banals d'une existence qui passe pour médiocre et quelconque, est la conquête la plus utile du moi extensif. (25)

La conquête, l'extension servent bien souvent à faire diversion au moi dégoûté de son existence de chaque jour. Plus d'une conquête était due à une sorte de *fuite* rendue nécessaire par l'intolérabilité de la situation entre les frontières du conquérant. L'avidité dont tel lecteur se prépare à son heure de lecture et dont il s'y plonge, montre qu'il espère trouver dans son livre un soulagement suprême beaucoup plus qu'une jouissance vulgaire ou une simple augmentation de ses connaissances intellectuelles ou esthétiques. Cette avidité augmente en

(23) C'est que la lutte contre l'inconnu y prend une importance pratique plus grande encore qu'ailleurs. Il ne s'y agit de rien moins que de la formation définitive de la conscience personnelle.

(24) Pour l'origine du réalisme dans la vie de l'homme relativement primitif, voir le chap. V du présent livre.

(25) Elle a sa poésie réaliste et non-réaliste. Cf. pour la dernière l'*Ascension de M. Baslèvre*, de E. Estaunié.

raison directe de la conquête à espérer de la lecture (26) et en raison inverse de l'insignifiance du milieu qu'il quitte, en lisant, pour le milieu où son livre le transporte. En cessant de lire, il reviendra, il est vrai, vers son existence quotidienne, mais se sera peut-être avec l'espoir de plus en plus certain d'y échapper de nouveau quand bon lui semblera. L'extension de la vie a donc un secteur négatif (fuir une vie insuffisante) et un secteur positif (joindre à cette vie une autre, susceptible d'en adoucir la rigidité).

A-t-on assez réfléchi à l'étrangeté, devant le for de la raison, du phénomène que des millions d'hommes affairés, n'ayant souvent pas un moment de répit ni un morceau de pain sûr, consacrent une partie non insignifiante de leur temps à lire des lettres imprimées sur des feuilles de papier et de s'estimer guéris de leurs maux à force de se représenter le sort de héros imaginaires? Y a-t-il de miracle plus bizarre que de vouloir s'identifier en imagination avec des personnages fictifs, de se loger en des milieux inexistent; et que ce changement irréel, cette extension supposée de la vie nous fasse du bien? Cela est pourtant, et plus il semble étrange et bizarre, plus il doit avoir des racines tenaces en des profondeurs à peine accessibles à la raison et à nos habitudes de raisonner. On a constaté que la fuite est plus ou moins complète (le vrai lecteur peut aller jusqu'à perdre tout contact avec le milieu où son corps se trouve pendant la lecture, notamment les enfants et les imaginatifs); on a constaté aussi que le séjour dans les milieux créés par le livre laisse, le plus souvent, des traces ineffaçables dans la mémoire, et qui sont susceptibles de se confondre avec les traces de nos souvenirs d'événements et de milieux "réels" (27). Mais c'est un problème qui nous occupera ailleurs.

*

Et l'instinct (28) de la mort, mis en avant par Freud et exploité par plus d'une école philosophique moderne?

Le "retour à la mort originnaire par le détour de la vie", qui expliquerait, selon Freud, toutes les fonctions des instincts dits de conservation, ne serait-il pas générateur de littérature

(26) L'appréciation de la conquête est très personnelle. Elle dépend des nostalgies particulières au lecteur.

(27) Nous n'écrivons pas: événements et milieux *vécus*, car nous sommes persuadé qu'on *vit* ce qu'on voit en rêve ou ce qu'on lit dans un roman chéri aussi bien que le reste de la vie.

(28) Au pluriel chez FREUD (*Jenseits des Lustprinzips*; cf. surtout chap. V).

à son tour? Au point de vue où nous nous sommes placé pour caractériser l'activité des tendances littéraires, vie et mort nous semblent des notions corrélatives, inséparables dans la pensée. Les instincts végétatifs pas plus que ceux de la défense et de la conquête, ne sauraient perdre de vue (29) la possibilité de la mort, leur point de mire d'une façon ou de l'autre. Il y a en Hongrie une habitude de défier la mort dans les moments de l'allégresse la plus débordante; de s'écrier, comme ivre de courage: "Nous ne mourrons jamais!" (30) Et les poètes sont témoins que le bonheur le plus parfait évoque inévitablement la pensée de la mort, tantôt comme ennemie, tantôt comme alliée. Voici quelques lignes du Commentaire à la *Pensée des Morts*, de Lamartine: "Quoiqu'il en soit, j'écrivis les premières strophes de cette harmonie aux sons de la cornemuse d'un pifferaro aveugle, qui faisait danser une noce de paysans de la plus haute montagne sur un rocher aplani pour battre le blé... La fiancée... était la plus belle de ces jeunes filles des Alpes du Midi qui eût jamais ravi mes yeux; je n'ai retrouvé cette beauté accomplie de jeune fille, à la fois idéale et incarnée, qu'une fois dans la race grecque ionienne, sur la côte de la Syrie. Elle m'apporta des raisins, des châtaignes et de l'eau glacée, pour ma part de son bonheur; je remportai, moi, son image. Encore une fois, qu'y avait-il là de triste et de funèbre? Eh bien! la pensée des morts sortit de là. N'est-ce pas parce que la mort est le fond de tout tableau terrestre, et que la couronne blanche sur ses cheveux noirs me rappela la couronne blanche sur son linceul?" (31).

L'ubiquité de la pensée de la mort confère à la vie une sorte de grandeur, comme le danger mortel peut rehausser le sentiment de notre valeur en même temps que de notre petitesse (32). De là l'émotion de l'héroïsme aussi bien que celle de la faiblesse intéressante: d'un côté, toute une poésie patriotique; de l'autre, la *Jeune Captive* et le *Petit Roi de Galice*.

La poésie n'existerait pas sans la pensée de la mort. Notre vie végétative (pour nous servir encore du terme de Freud) cherche des appuis contre la fin qui la menace. Ses préoccupa-

(29) Façon de parler métaphorique ne tirant pas à conséquence.

(30) Analyse détaillée de tels états d'âme dans nos livres: *Lumière de Hongrie* (Préface de S. CHARLETY, Budapest, Vajno, 1935) et *Il Genio ungherese* (Budapest, s. d.).

(31) *Harmonies poétiques et religieuses*. — Sujet de thèse: Les Commentaires de Lamartine, types de poèmes en prose préromantiques.

(32) Le poète de la sieste (*La Véranda, Midi, Les Éléphants*, etc.) est en même temps celui du nirvâna. Le motif pastoral du repos prend chez lui une note singulièrement funèbre.

tions, ses angoisses, ses terreurs font naître des plaintes et des cris de détresse, des élégies et des ballades. Et si l'on pouvait se ranger de l'avis de Freud qu'il a fini par modifier lui-même; si nos instincts vitaux appelaient la mort de leurs vœux et prépareraient la rentrée de l'être à l'état primitif du non-être, on devrait exhiber non seulement la poésie funèbre des Gray, des Young et des Lamartine, mais aussi une grande partie de la poésie du repos et du nirvâna des Schopenhauer et des Leconte de Lisle (33) pour ne point parler ici du phénomène littéraire de la *décadence* arborée comme une gloire, ni les nombreuses manifestations de la passivité et de l'impassibilité qu'il est souvent bien difficile de mettre entièrement sur le compte d'un désir de l'objectivité.

Vie et mort n'ont leur sens complet qu'en relation l'une de l'autre. Et si on quitte le terrain de la psychologie pour celui de la philosophie, il semble que cette polarité a sa raison d'être en assurant l'efficacité de l'activité spirituelle de l'homme. Il se peut, en effet, que les instincts purement végétatifs du corps tendent, en dernière analyse, à la mort, et que l'instinct de la reproduction seul travaille à la conservation de la vie, comme Freud le suppose pour un moment (34); mais cela n'empêche pas que cette duplicité des tendances ne produise, au fond de l'âme, une tension (35) et un mouvement favorables,

(33) "...la mort, ou plus exactement la certitude de sa mort, contraint l'individu à essayer premièrement de faire produire à sa courte existence le maximum de ce qu'elle peut produire pour éviter le regret, et deuxièmement, à se demander si cette production disparaît totalement avec lui ou si elle est encore d'une autre utilité. C'est là qu'intervient le souci du langage, et par suite du raisonnement." Brice PARAIN, dans "Chemins du Monde", 1947, p. 43.

(34) Il se rétractera, finalement, afin de proposer un compromis (chap. VI).

(35) Nous n'ignorons pas que la psychologie freudienne repose, ou peu s'en faut, sur le principe du plaisir (*Lustprinzip*) qu'il définit comme principe de la *diminution d'une tension* pénible. Cependant même en admettant, pour un moment, que les processus spirituels sont déclenchés par une telle tension, cette psychologie à base économique doit reconnaître que la vie psychique consiste en tensions dont l'intensité varie sans cesse. On est tenté d'alléguer l'analogie du fonctionnement du téléphone et de la T. S. F. Et Freud n'affirme pas que la tension comme telle soit désagréable ou anti-naturelle; il n'en dénonce que l'excès, comme un amateur de parfums délicats dénoncerait une concentration des mêmes parfums, pénible par son excès.

Que l'être animal ou humain aspire ou non à retourner à l'état primitif des êtres qui n'est autre, suivant Freud, que la mort (pour mieux dire: le non-être), peu importe après cette reconnaissance de la tension incessante quoique variable qui forme la vie. Le fait est que l'homme n'a point l'air

comme tension et mouvement, à la cause de la vie. L'homme qui vit et qui s'achemine, néanmoins, vers une mort partielle, a un double motif de se mettre en marche; c'est, d'abord, parce que la vie veut se manifester avec une exubérance presque sans limite; puis, parce que la prévision de la mort accélère encore le rythme de la vie. Et s'il y a, en effet, deux vellétés opposées qui régissent l'homme, on se saurait se figurer une existence tranquille et sans problèmes; on ne saurait vivre une vie végétative: la vie spirituelle doit naître de là avec sa tendance à une plénitude dont l'excès compense le plus souvent les dangers qu'elle court. (36)

*

Mort et vie portent bonheur à la vie.

Somme toute, la littérature, comme tous les arts, se nourrit avant tout et dès un temps où on ne pouvait penser encore à un art conscient, de la velléité de l'expansion de la vie, la même qui inspire nos élans les plus généreux et qui nous incite à tout progrès.

En revanche, la littérature a sinon le monopole du moins le rôle principal dans les manifestations de cette velléité. La religion même dont une des fonctions essentielles consiste à affermir et à rendre consciente la foi dans l'au-delà, se sert de la littérature pour parvenir à ses fins. (37) Toute tentative d'élargissement des cadres de la vie a lieu sur le plan de la littérature; elle se réalise, de préférence, sous quelque forme littéraire ou inspirée par la littérature. Tout élan, toute élévation, toute exaltation, voire même toute insistance, tout

de vouloir trahir la vie ou lutter contre la vie, ni diminuer outre mesure la tension qu'il considère comme la garantie de sa vie, du courant électrique qui nourrit ses appareils spirituels. (Évoquons le *tonus*, ce garde-à-vous du corps humain dont l'analogie facilitera peut-être la compréhension du garde-à-vous spirituel qu'est la tension.) L'âme humaine, telle que nous l'éprouvons maintenant, à ce point de l'évolution (c'est-à-dire que nous ne croyons pas nécessaire d'exclure la possibilité d'une éducation, d'une *self-education* si l'on veut, de l'âme au désir de la vie), aspire quelque-fois au repos, mais ce n'est pas le nirvâna, ce n'est pas le néant, c'est un repos toujours transitoire (seule forme logique et naturelle du repos) après lequel on reprendra le mouvement de la vie ou on sera repris par lui. La croyance au sommeil des morts entre mort et résurrection en est l'exemple de plus caractéristique; cependant on pourrait faire la même observation sur une matière plus profane, et se dire que les partisans d'une forme quelconque de l'anéantissement sont incapables de se figurer un néant définitif, une mort absolue.

(36) Voir notre chapitre consacré à l'intensité.

(37) Cf. *Défense et illustration*, etc., p. 137 et suiv.

accent, tout changement d'intensité (38) dans la vie spirituelle ont leurs ornières, leurs rails littéraires qu'ils ne sauraient quitter.

II

Approchons-nous du "fait littéraire" (39) du point de vue opposé. Au lieu de nous enquérir des instincts les plus fondamentaux, et de démontrer qu'ils ont des relations très directes avec la littérature, essayons maintenant de partir du côté de la littérature comme art de l'expression par des paroles et de constater ce qu'un tel art peut demander aux velléités psychiques.

Dans l'opinion publique, la littérature est avant tout un art d'expression, l'art de la parole. Nous avons appris à l'école que la pensée s'exprime par la parole, et que l'écrivain c'est l'homme qui sait donner aux idées — aux siennes et aux nôtres — une forme perceptible sinon impeccable.

Les profanes même savent qu'il y a une relation entre la pensée et la parole. C'est plus qu'une relation quelconque : c'est une corrélation ; la pensée exige de la parole toute une série de services très importantes, et la parole bénéficie aussi de son rapport avec la pensée. "Le langage est à la fois l'effet et la condition de la pensée" — dit M. Delacroix (40).

C'est la première partie de la corrélation qui nous intéresse ici. "La pensée conceptuelle est... intimement liée au langage" (41). Toute pensée, à l'exception de la "pensée inverbale" des enfants et de la pensée dite intuitive a une structure linguistique, grammaticale ; même dans nos rêves, alors même que nous ignorons au juste les objets qui nous occupent, nous pensons souvent dans les formes de la proposition grammaticale ou du jugement formulé ; nous avons conscience d'un sujet, d'un verbe, de qualificatifs qui organisent notre pensée de rêve. Il se peut que ce véhicule de la proposition se meuve *sans passagers*, mais il se meut toujours selon les lois de la locomotion grammaticale. Notre pensée est une pensée verbale quand même nous ne proférons un seul mot.

(38) Y compris les changements dans le sens négatif tels que dépression, mélancolie croissantes ou nouvelles, désenchantement, etc.

(39) F. BALDENSPERGER : *La Littérature. Création, succès, durée*. Paris, P. 7 et suiv.

(40) H. DELACROIX : *Le langage et la pensée*, p. 104.

(41) A. CUVILLIER : *op. cit.* p. 504. Cf. F. MAUTHNER : *Kritik der Sprache, passim*.

Afin de rendre clair à nous-même ce qui "occupe notre pensée", nous cherchons des paroles capables de la constituer définitivement, de la fixer (42). Les mots que nous choisissons ne sont pas un costume, moins encore du fard dont la pensée a besoin pour s'orner, mais bien des éléments indispensables de sa beauté intérieure, de son caractère vrai. *Ils aident à naître, non seulement à paraître.* "Reconnaître un objet, c'est savoir le nommer" (43).

Le langage est l'instrument d'*analyse* de la pensée. Pour exprimer la pensée, force nous est de l'analyser. Ajoutons que plus d'un linguiste moderne considère la proposition, cette unité de l'expression verbale, comme l'analyse d'une unité plus grande, homogène et quasi inaccessible, existant au fond de l'âme. La vue d'une maison blanche émergeant du chaos de notre pensée peut se transformer, à l'aide de la parole qui la soumet à une analyse, en un jugement, en une proposition: "La maison est blanche". Parler, c'est développer, c'est éclairer, c'est articuler ce qui est enchevêtré, opaque, chaotique.

C'est aussi *intensifier par la dialectique*. Si la proposition a la forme d'un jugement, elle a aussi celle d'une thèse discutable et discutée. La discussion qui met en présence deux pensées individuelles, *rythme* la pensée à l'instar de la versification: des thèses et des objections, des négations et des affirmations s'y donnent la réplique et s'y équilibrent grâce à l'image de l'opposition diamétrale, de l'antithèse éternelle, de l'alternance, non de longues et de brèves, non de syllabes accentuées et inaccentuées, mais de jugements plus ou moins opposés qui tendent à former un angle de 180 degrés, symbole de la ligne droite, du progrès infini...

D'origine collective et destiné à jeter des ponts entre des êtres humains, le langage est le lien le plus sûr de la vie sociale et le moyen essentiel du développement de la société. Toute la polarité, pleine d'actualité, du Forum et de la Tour d'Ivoire (44), est dû au caractère verbal de l'art littéraire. C'est ce caractère verbal qui le rend capable d'exprimer des idées, des doctrines, de persuader, de polémiser. Il peut servir, donc il doit servir.

La littérature n'a pas de rivale quand il s'agit d'exprimer des pensées. Elle exprime des idées car elle en a les moyens — beaucoup plus que les autres arts —, et qu'elle en a, par cela même, la charge. L'écrivain finit toujours par se sentir res-

(42) *Ibid.* p. 509.

(43) *Ibid.* p. 433.

(44) Voir le dernier chapitre.

pensable des idées, car lui seul il possède certains moules où les idées sont susceptibles de couler. Qui les exprimerait s'il ne faisait pas son devoir? Personne au monde ne pourrait l'y suppléer.

L'auteur du *Discours sur le style* déclare, dès 1753, que "bien écrire, c'est tout à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre". L'interprétation originale, analytique, reste en deçà de ce que Buffon a senti et que sa phrase nous permet d'entrevoir. Au lieu de la dépendance unilatérale (le style dépend de la pensée, du sentiment, du goût), elle fait penser à l'interdépendance du style, d'une part, et de la pensée, du sentiment et du goût, d'autre part. On se figure mal un Buffon s'exprimant mal, mais s'il y en avait un, il n'aurait guère la prétention de bien penser. L'harmonie de la pensée et de la parole ne dépend pas, par conséquent, de l'adaptation de la parole à la pensée, mais elle ressemble à l'harmonie préétablie de Leibniz, réunissant deux facteurs destinés à s'accorder.

La circonstance que la littérature peut s'appeler l'art de la parole est grosse de conséquences. Lessing, dans son *Laocoon* en a énuméré les plus importantes. Il a insisté sur le fait que les paroles se formant dans le temps, peuvent exprimer une succession de moments, un récit déroulant dans le temps, etc., tandis que les couleurs et les lignes fixées sur la toile d'un peintre n'expriment que la présence simultanée d'objets dans l'espace. Par opposition à la simultanéité réservée, suivant Lessing, aux beaux-arts, la succession qui caractérise l'art de la parole (45) incite auteur et lecteur à un mouvement de progression (46) très analogue à celui de l'évolution, d'une expédition, d'une armée en marche.

Et c'est plus qu'une analogie instructive. Une partie du "contenu" de notre âme peut être taxée de stagnation relative; le reste, la partie qui forme le "moi" biographique, est dans un mouvement incessant dont la courbe dessine une progression sensible dans le temps, évolution positive ou négative, mais incessante et ne donnant jamais lieu à aucun malentendu.

L'utilité pratique, pour l'homme primitif, de l'expression verbale et de la faculté d'analyse ne perd rien de son importance si nous remarquons que ces moyens puissants de la civilisation matérielle et technique (47) se ramènent, en dernière

(45) Et celui des sons, la musique.

(46) Dans le sens positif ou négatif.

(47) Qui n'existerait point si la parole et l'analyse n'avaient pas été accordées aux ouvriers, aux artisans, aux ingénieurs, à l'*Homo faber*. On peut s'imaginer un ingénieur muet, mais à la condition qu'il a devant lui les livres d'autres ingénieurs qui avaient, eux, le don de la parole.

analyse, aux efforts de l'homme de surgir des limbes de sa vie spirituelle d'avant la création du langage et de la pensée rationnelle. Le terme *expression*, se compose de deux mots symbolisant la tendance de sortir (*ex*) et celle de vaincre une résistance (*premere*). Terme admirable qui nous rappelle que l'expression est une forme de délivrance et de conquête, une des plus importantes dans l'évolution du genre humain.

Dans *la Statue vivante*, le poète hongrois Vörösmarty, un des grands précurseurs d'un européenisme généreux, a trouvé un symbole caractéristique pour représenter la Pologne ligotée après Ostrolenka. "Je suis une statue mais je souffre en tous mes membres; Dans mes veines sévit l'ardent tourment du sang, Une douleur lancine dans mes muscles gourds, L'appareil de mes nerfs lutte sans mouvement... Ma poitrine oppressée où la douleur vivra Perpétuellement, est pleine de soupirs Qui n'échapperont pas; car, barrage enchanté, La dalle de marbre du coeur meurtri y pèse. D'un seul gémissement, comme plainte muette, Se meurent sur ma lèvre et parole et prière, Les vautours du penser et ceux du sentiment Ne vivant qu'enfermés près de mes feux cuisants..."

C'est une allégorie patriotique et humanitaire, et cependant, cela nous semble, en même temps, une confession échappée au poète sur la nature même de l'expression poétique. Elle représente, à nos yeux, cette "lutte pour l'expression" à laquelle l'éminent lusitaniste, M. Fidelino de Figueiredo a consacré un livre précieux (48). Quelle vivacité passionnée, en effet, dans l'apostrophe: "Déliez-vous, membres pétrifiés; ô soupir, Arrache-toi à ma poitrine dévastée, Tel l'ouragan nocturne dont tremble la terre, Sois effréné et lourd de chagrin, de fureur. Toi, parole opprimée, hors de ta prison!..."

La lutte pour l'expression finit toujours par une victoire et, avec cela, par une conquête. L'analyse verbale qui ouvre à la pensée la voie de la clarté et de la liberté s'inspire, elle aussi, de cette velléité de délivrance et d'expansion dont témoignent presque tous les termes qui s'en rapprochent. (40) On analyse, selon la formule de Descartes, chacune des difficultés en la divisant "en autant de parcelles qu'il se pourrait"; on analyse le chaos inerte de la pensée globale "en autant de parcelles qu'il se pourrait" afin de transformer une masse pesante en d'innombrables forces mobiles.

(48) *A Luta pela expressão*. Coimbra, Editorial Nobel, 1945.

(49) P. ex. ce *développement* (d'une idée) qui, au sens étymologique, comprend aussi une expansion; n'enroule-t-on pas les objets pour qu'ils occupent moins de place?

III

Il paraît que l'habitude de penser en constructions grammaticales, analytiques n'appartient qu'à l'homme civilisé, et qu'avant la formation de celui-ci on pensait en images comme on le fait encore quelquefois en rêve et comme le font encore les enfants.

On pourrait objecter que la littérature, même prise dans son acception la plus large, n'est peut-être pas plus ancienne que l'habitude de penser de l'homme civilisé. Cependant les racines de la création et de la jouissance littéraires pénètrent en des profondeurs si ancestrales qu'il vaudra mieux renoncer aux avantages de l'objection, d'autant plus que la littérature et, surtout, la poésie semble avoir reçu la mission de conserver, au profit de l'humanité entière, les avantages de l'autre manière de penser.

On a dit que le langage lui-même n'était autre chose qu'un système de signes, de symboles. Cependant les langues d'aujourd'hui ont perdu trop de leurs nuances symboliques proprement dites pour qu'il vaille la peine d'insister ici sur leur problème. (50)

Il y a mieux, et pour le trouver, il ne sera pas inutile de consulter de nouveau l'opinion publique qui nous dira que la littérature est un art imaginaire. Ajoutons que la littérature est l'art qui, même en comparaison de la peinture, conserve, produit et inspire le plus grand nombre d'images. (51) Et si elle ne peut rivaliser avec la peinture dans la stabilité et la clarté déterminée de ses images, elle lui est très supérieure quant à sa faculté évocatrice d'images; elle nous invite à créer un grand nombre d'images plus ou moins *libres*, liées par un fil relativement mince à celle qui leur sert de point de départ, (52) celle de l'écrivain. La réalisation picturale ramène toujours notre imagination là d'où elle était partie; l'image littéraire permet des reproductions très variées et elle donne carte blanche, ou peu s'en faut, à l'imagination créatrice. Il y a toujours plus de possibilités nouvelles dans et autour d'une image littéraire que dans et autour de la peinture la plus inspiratrice. (53)

(50) Voir le chapitre XII du présent livre.

(51) Au sens plus large et, surtout, plus complexe du terme.

(52) Dans la pratique, il n'y a pas toujours une image première. — En littérature, elle est l'image proposée par l'auteur.

(53) Un exemple: on peut se figurer l'héroïne d'une oeuvre littéraire, Manon, Béatrice, Sophia ou Gretchen de façon qu'elle nous transporte

L'auteur lui-même bénéficie de la liberté de l'imagination créatrice. Personne ne lui demande de donner à ses images des contours définitifs et propres à opérer l'identification parfaite de ses personnages ou d'autres créatures de son imagination. Il inspire l'imagination de ses lecteurs beaucoup plus qu'il ne la dirige, et quant à la contrôler, il n'y pense même pas. En tout cas, il l'inspire assez pour l'inviter à changer de place — dans l'espace et dans le temps —, de vivre la vie d'autres que lui et d'élargir ainsi son horizon. Ce *déplacement* par l'acceptation de la littérature ne saurait s'effectuer sans l'imagination permettant au lecteur ou au spectateur de *s'identifier* avec les protagonistes de l'oeuvre littéraire.

L'activité de l'imagination n'est que la combinaison d'éléments fournis par la mémoire. Il ne suffit pas d'insister sur la faculté de dissociation qui nous permet de décomposer les associations d'idées, condition *sine quâ non* de la combinaison imaginative (54) ; ni de mettre en avant la "loi de la similitude" qui régit le processus de la reproduction des idées. Il faut remarquer aussi le caractère visuel de l'activité de la fantaisie : l'essence de l'*imagination* est déterminée par son rapport avec l'*image*. Et s'il est vrai que l'ère de la pensée analytique fut précédée d'une ère où l'homme primitif pensait en images, on doit considérer l'imagination comme une activité mentale ayant la garde d'un trésor enfoui dans les profondeurs de l'âme, trésor dont l'âme est jalouse sans savoir exactement sa valeur et sa destination. Ce n'est pas toujours des éléments appartenant à la même couche spirituelle qu'elle combine ; elle a aussi la fonction de représenter dans la couche de la conscience des images régnant encore dans une couche plus profonde.

Une telle représentation peut sembler inutile à ceux qui ne voient dans les images et les symboles que des moyens expressifs ou décoratifs. Ils peuvent même faire appel au phénomène indéniable de la décoloration lente mais continue du monde de l'imagination, et l'expliquer soit par la tendance rationaliste de la science moderne, soit par l'usure et l'épuisement des symboles disponibles. Chacune de ces deux explications est susceptible de diminuer la signification actuelle du monde

d'admiration, qu'elle nous plaise à nous autres lecteurs. (Dans les limites que prescrivent à notre imagination personnelle la couleur des cheveux ou des yeux, la taille, le teint, etc. indiqués par l'auteur.) Si l'écrivain avait voulu fixer les traits de son héroïne par le plus grand des peintres, elle aurait trouvé parmi nous un grand nombre de récalcitrants ou, du moins, elle nous aurait déçus.

(54) Voici un point de contact avec l'*analyse* dont nous venons d'exposer l'importance au point de vue des vellétés littéraires.

des images. L'impopularité assez générale de la poésie fournit, prétend-on, la preuve la plus tangible de cette thèse.

On sait d'expérience qu'il n'en est pas ainsi. Il se peut que le nombre des images enregistrées par la conscience décroisse de jour en jour dans l'usage linguistique et peut-être jusque dans l'hallucination et le rêve. Mais la portée du symbole ne fut jamais reconnue à ce point, quoique d'une reconnaissance plutôt tacite et déséquilibrée. Au tournant des XIX^e et XX^e siècles l'école symboliste et tout ce qui s'en ensuit mettent à découvert un monde inconnu dominé par l'analogie symbolique, et le font reconnaître du monde connu. Un peu plus tard, Freud et son école révèlent les conséquences pratiques de cette découverte : l'ouverture de la grotte du subconscient facilite la guérison de âmes malades. Qu'on se place au point de vue du savant qui veut connaître le mot de l'énigme ; à celui du malade qui veut être soulagé ; à celui de la plante qui tient à ses racines ou, enfin, à celui de l'homme qui sent que c'est l'intégrité de sa nature humaine qui est en jeu, — d'une façon ou de l'autre on en vient à apprécier la manière de penser "symbolique" qui déteint encore sur celle de nos jours.

Sans images et sans imagination la vie spirituelle cesserait ou, plutôt, elle ne se serait même pas constituée. La décadence même de l'imagination, si elle persévère, entraînera la décadence rapide de la civilisation en minant la joie de vivre, en coupant les ailes à l'élan vital. (55) En attendant, nous continuons à penser en symboles en même temps qu'en paroles, à compléter l'analyse (linguistique) du "contenu" global de notre âme par la synthèse (symbolique) (56) de nos idées abstraites. C'est comme la circulation de sang à deux rythmes de notre vie spirituelle, le cours complet de l'analyse et de la synthèse. (57) La nourriture et la régénération s'y tiennent la balance. On ne vit que grâce à ce système double qui répartit la nourriture en portions assimilables, simplifiées, spécialisées, et qui rafraîchit le sang de l'âme par les grandes réintégrations symboliques.

L'activité de l'imagination sert encore l'extension du moi tout en en assurant la conservation. On connaît déjà son rôle

(55) Cf. la scène magistrale du Phalanstère dans *la Tragédie de l'Homme*.

(56) Cp. aussi l'étymologie du mot *symbole* qui vient du grec *sumballein*, ou le préfixe *sun* représente l'idée de la concentration, le verbe *ballein* l'intensité de cette action.

(57) La psychologie moderne constate la présence de l'analyse et de la synthèse, comme liées l'une à l'autre, dans les phénomènes psychiques simples et complexes.

prépondérant dans les "voyages" et "conquêtes" de l'âme et dans l'identification du lecteur avec le héros. En versant ces symboles dans la conscience, elle la sauvegarde contre ce rétrécissement, cet étiolement dont l'habitude de l'abstraction et de l'analyse unilatérale ne cessent de la menacer. Le symbole est toujours plus vaste que l'abstraction, toujours plus vivant et plus armé d'énergies extensives.

IV

L'expression des idées, l'épanchement des images ne sont pas, toutefois, de vellétés aveugles, passives, sans gouvernail : elles tendent à la création d'une oeuvre. L'analogie de la nature nous avertit, elle aussi, que la formidable poussée à la reproduction, ayant l'apparence d'un pullulement cancéreux, d'un débordement avec rupture de digues, aboutit infailliblement à des formes relativement parfaites, à des individualités closes, à des *créatures*.

Les désirs les plus fervents de l'homme vont à la victoire sur la mort et à la *création*. La religion qui concentre ses efforts sur les désirs les plus fervents de l'homme en est témoin. Et l'expérience nous montre l'homme, de bonne heure, en sa qualité de *Homo faber* possédant au fond de son être la mesure de l'oeuvre.

Il n'est guère nécessaire de rappeler ici le caractère anthropomorphe d'un grand nombre de créations sorties des mains du *Homo faber*, telles la chaise ayant conservé la forme d'un homme assis ou accroupi, — et le caractère anthropocentrique de toutes ses créations. "Être comme Dieu" veut dire, avant tout, créer, comme lui, des êtres vivants, mais vivant à la manière des créatures de Dieu, en hommes. Et comme Dieu a ranimé la matière par son souffle, l'homme-artisan s'efforce d'insuffler à ses créatures quelque chose de son être. De là l'inévitable subjectivisme de toute création artistique; mais de là aussi la possibilité de comprendre, d'accepter, de collaborer qui s'offre ainsi au lecteur et au spectateur ayant sa part de la création: il s'identifie avec les créatures de l'écrivain auxquelles il insuffle, à son tour, quelque chose de son essence personnelle.

La velléité de la création est inséparable du vrai travail quoiqu'elle ne soit pas le seul motif du vrai travail. Ce qui distingue le travail d'avec la corvée, c'est qu'on est intéressé au résultat du travail à l'oeuvre. Le rythme du travail soula-

geant notre système nerveux, l'habitude du travail, hérédité ancestrale, l'*horror vacui* se regimbant contre l'inactivité, et bien des motifs encore, ne suffiraient pas à faire accepter aux hommes la formule de l'existence remplie essentiellement par le travail, s'il n'y avait l'OEuvre et, grâce à elle, le sentiment de la création avec sa soif de résultat palpable, avec son frisson de sublime, avec son espérance de perfection.

L'ambition de l'homme trouve, en effet, une satisfaction unique dans la conviction que quelque chose reste après lui, un "objet" fini créé par lui et devenu "objectif" tout en gardant l'empreinte de sa subjectivité. Il se réjouit à sentir entre les mains la perfection de l'objet, soit une plénitude relative, puisque son sens mystérieux mais sûr de la mesure y trouve son compte. Enfin, l'oeuvre est un résultat, ce qui veut dire aussi un point d'arrêt dans le temps fugitif et un repos mérité dans le travail incessant.

Ce n'est pas en vain que lecteurs et critiques ont sur les lèvres des locutions comparant l'activité de l'artiste à la création, et les résultats de son activité, aux résultats de la création. *L'artiste créateur* semble à beaucoup un rival du Créateur, une sorte de demi-dieu, et plus d'un artiste a tenu à renforcer cette apparence par un aveu naïf de sa grandeur surhumaine.

Pareille présomption mériterait un Voltaire spécial, un Micromégas montrant au doigt le ridicule de toute apothéose humaine. Et nous n'insisterons pas sur l'analogie se révélant entre la création incessante où le Créateur fait de l'homme son collaborateur, et la création incessante où l'artiste créateur admet au travail le lecteur, le critique et jusqu'à l'illettré pour constituer avec eux la Vie Littéraire. L'analogie irait pourtant très loin et jusqu'à la disproportion gigantesque qu'il y a entre le travail du premier créateur se chargeant du coup de collier (Dieu, respectivement l'écrivain) et son collaborateur toléré (l'homme, respectivement le lecteur).

Il semble que la création (terme ayant le même radical que la croissance (58), telle qu'elle vit dans l'imagination, comprend deux moments principaux : un effort grandiose agissant sur un chaos ou sur une matière informe ; et un résultat (produit) d'une forme "pleine", plus ou moins spirituelle. Dans le cas de l'écrivain, le chaos ou la matière peuvent n'être que son *inconscient* d'où il tire une forme organisée, une oeuvre. Celle-ci est spiritualisée en ce sens qu'elle devient directement accessible à l'âme du lecteur qui la comprend ou qui, si l'oeuvre

(58) *Creare* et *crescere* remontent au même radical.

ne s'adresse pas à la raison, (59) en subit l'influence comme d'une musique, comme d'une effluve sentimentale ou une gerbe de couleurs. Deux opérations mentales deviennent nécessaires à la spiritualisation d'une "matière": le transfert d'un fragment de la sphère profonde dans la sphère extérieure, et l'objectivation de ce fragment par la méthode analytique-expressive. Le résultat de cette double opération ne sera plus un fragment, mais un ensemble organique.

Le langage courant donne au mot *créer*, bien souvent, le sens de "créer de rien". Cela s'applique encore à la création artistique jusqu'à un certain point, car le subconscient subjectif n'existe pas pour le monde extérieur, et qu'il échappe le plus souvent à l'artiste lui-même qui n'en a qu'une idée vague, un pressentiment. De là son exaltation, sa gratitude débordant d'émotion quand il se sent touché par l'inspiration. Son trésor dont il ne dispose pas, lui semble un miracle; son inspiration lui donne, avec le reflet éblouissant de monceaux d'or, comme un trésor trouvé qu'il s'empresse de répandre autour de lui.

Inutile de dire que la velléité de création, c'est la forme la plus humaine de la velléité de l'extension de la vie. L'écrivain en attend l'extension de sa sphère d'influence parmi les contemporains et le prolongement de son existence par la survie de son oeuvre. Goethe qui a consacré les meilleurs moments d'une longue vie à son poème dramatique, met la rédemption de Faust à la condition qu'il accomplira une oeuvre matériellement nécessaire à la société humaine. N'oublions pas que c'est un poète qui a fixé cette condition. Et c'est un autre poète qui s'est offert comme intermédiaire entre l'univers et l'humanité: Victor Hugo, poète mage en contact permanent avec les forces de la nature n'en voit pas moins sa tâche la plus naturelle et la plus glorieuse de se mettre au service de ses semblables. Après l'extension psychique, l'expansion vers la société; la première ne doit pas faire oublier la seconde.

(59) La compréhension d'une oeuvre très nouvelle ou hermétique dépend, outre l'originalité ou l'obscurité immanente, de l'état d'esprit du public préparé plus ou moins à cette nouveauté ou à cet hermétisme. Avec le temps, le "sens" d'une oeuvre de valeur s'éclaircit de lui seul à mesure que le public, en retard sur l'auteur, se rapproche du point que celui-ci a atteint lors de la publication de son ouvrage.

CHAPITRE II

L'IDENTIFICATION IMAGINAIRE

I

Se mettre à la place de quelqu'un est le moyen de s'intéresser à lui. (1) Voilà la clef de la pitié, de la compassion, de la charité; mais, sur un autre plan, voilà la condition indispensable de toute participation à la vie littéraire comme auteur, lecteur ou critique.

L'homme possède la faculté de s'éloigner, en imagination et provisoirement, (2) de la pleine conscience de son moi. Si, dans une représentation schématique, le moi conscient, plus ou moins stable, occupait le centre du dessin, il faudrait y laisser entrevoir, néanmoins, en teintes pâles ou en hachures, les nombreux écarts de ce même moi, figurant des tentatives de fuite, assidues et avortées à la fois, des libérations transitoires mais nécessaires et salutaires. Dégoûté de la vie sur cette terre, l'Adam de Madách (3) s'élance dans l'éther pour échapper à la force d'attraction; celle-ci le contraint de revenir enfin, après la plus émouvante des aventures. Il en est de même des escapades du moi mobile. Comme Adam s'élevant au-dessus de la Terre peut contempler de loin l'astre natal où sa race vit encore, le moi en fuite tient compte, dans son inconscient, du moi stable qui, armé de la force d'attraction, attend son retour.

C'est un dédoublement du moi comme dans la schizophrénie, mais sans aucun caractère morbide, tout au contraire. On pourrait rapprocher ce phénomène de celui des doubles occupations synchroniques: on joue du piano tout en causant avec un ami, et l'attention sautille des notes au sujet de la conversation. (4)

(1) Cf. encore ce que nous avons dit du sentiment vital.

(2) On ne se plonge pas dans sa lecture pour n'importe combien d'heures de suite. On "revient" de temps en temps pour assurer la continuité de la conscience personnelle.

(3) *La Tragédie de l'Homme*, scène de l'Éther.

(4) Figurez-vous deux peignes opposés l'une à l'autre, les dents de l'une remplissant les lacunes des dents de l'autre.

La durée des *absences* dépend d'un certain nombre de circonstances : l'intérêt — objectif et subjectif (5) — de la lecture ; la naïveté, l'inexpérience, le dévouement du lecteur s'abandonnant à l'attrait suggestif avec plus ou moins d'imprévision et de bonne foi ; le caractère du milieu où l'on se trouve pendant qu'on lit, et du moment où on lit, et bien d'autres facteurs. Les *retours* intermittents peuvent être fréquents ou rares, fugitifs ou prolongés, et, souvent, on ne quitte guère de vue le moi stable qui est comme voilé par le mirage de la lecture.

Si on se place au point de vue de Pascal, ces fuites aux ailes de la lecture ne sont en effet, que des fuites : terrifié par le triste état de son âme, l'homme cherche à se *divertir*, c'est-à-dire à se détourner de cet aspect désespérant. Pascal n'a en vue que le point de départ ; c'est le côté négatif du processus. Le côté positif nous semble plus essentiel : l'objectif de l'escapade.

Le dédoublement du moi n'est qu'une forme de sa tendance à se multiplier. Un mot d'esprit devenu proverbial et que nous venons de citer affirme qu'on est autant d'hommes qu'on possède de langues. On accepte donc, d'abord comme une saillie, qu'on peut se multiplier par les excursions imaginaires vers les diverses régions de culture. Au même titre, on fait des excursions dans les pays et dans les époques, dans l'éther et dans les bas-fonds de l'inconscient, en se servant d'un guide qui est l'écrivain. Le Dante donne bien la main à Virgile, le poète par excellence aux yeux de l'homme médiéval, pour entreprendre le voyage le plus téméraire sans doute, dont on ait pu concevoir le projet. Le résultat, c'est toujours l'enrichissement de l'âme ; la multiplication du moi équivalant, comme par miracle, à l'affermissement du moi. Ce n'est pas un schisme, c'est une consolidation. Et on peut dire qu'on est autant d'hommes qu'on lit de bons livres.

Car se mettre à la place de quelqu'un veut dire, plus exactement, vivre dans la peau de quelqu'un, s'identifier avec quelqu'un. En se mettant à la place d'un héros de roman ou de tragédie, on fait l'apprentissage direct de son être, — comme si nous essayions de devenir ce personnage, de penser, de sentir, de vouloir, de décider comme lui, de faire notre part de son sang et de sa chair, de sa voix et de son tempérament, et, surtout, de ses vertus et de ses vices, de ses hésitations et de ses élans généreux, de sa ruse et de sa sincérité, de sa *censure* et de ses *refoulements*, de son humanité particulière. C'est s'en-

(5) C'est-à-dire commandé par la valeur du livre, respectivement par la culture et les dispositions du lecteur.

richir d'une façon directe, en incorporant dans notre mémoire et dans notre subconscient le souvenir d'une autre existence dont nous avons vécu durant quelques heures ou quelques jours mémorables. (6)

II

L'auteur et le lecteur pratiquent l'expérience de l'identification, de la transposition (7) dans une mesure différente.

L'auteur doit vivre avec ses personnages avant de les faire vivre pour nous. Mais c'est bien moins une obligation et moins encore une contrainte imposée à l'auteur (8) qu'une nécessité découlant de la nature de son inspiration. Lui-même il n'est pas exempt de la loi qu'on doit pouvoir se mettre à la place de quelqu'un pour s'intéresser à lui. (9) On sait que Balzac a poussée cet intérêt jusqu'à demander, à ses connaissances de Saumur, des nouvelles de M. Grandet.

Avant de se mettre à la place de ses personnages, l'auteur les met à sa place : il les fait participer à son sort, à ses problèmes, à ses joies et à ses chagrins. Selon son tempérament poétique, il décharge sur son héros son fardeau sentimental le plus pesant ou le plus présent, ou bien il expérimente sur lui ses complexes psychiques ; il se sert de lui pour opérer sa propre délivrance tout en le servant par sa connaissance si précieuse de l'âme et de la vie.

C'est chez l'auteur que la question de la lucidité de la conscience a une importance et des conséquences sensibles ; le caractère de l'oeuvre en dépend. C'est une des premières formes sous lesquelles le problème de l'*inspiration* se nous pose

(6) Non quelconques, — et c'est d'autant plus important que les quelques parcelles de temps qu'on consacre à la lecture d'un livre valent bien les quelques heures que dure une tragédie classique. Un *choix* d'heures représentant facilement des jours et même des années de marasme non illuminées par les aventures littéraires.

(7) Le mot allemand *Einfühlung* (hongrois *belelés*) n'a guère d'équivalent exact dans la plupart des langues, et il représente une nuance spéciale, celle de "se transporter en quelqu'un (quelque chose) *par le sentiment*". Nous n'insistons pas trop ici sur le facteur affectif qui rétrécirait les limites du phénomène. — Ce n'est pas exactement dans ce sens que W. WÖRRINGER l'oppose à "abstraction" (*Abstraction und Einfühlung*, Munich 1921).

(8) Par les vœux et les goûts de son public, etc.

(9) "Pour connaître vraiment la réalité psychique dans son essence même, il faut s'identifier à elle, il faut abolir toute distinction du sujet et l'objet"... "C'est là, selon M. BERGSON, le rôle de l'*intuition*, sorte de sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur de l'objet..." CUVILLIER, op. cit. p. 48.

(10), car l'inspiration intense, *pythique* suppose un fort degré d'inconscience, de spontanéité non troublée par la réflexion et par la délibération. Le poète inspiré *se livre* à l'inspiration et *subit* les personnages respectivement les milieux qu'elle lui indique. En d'autres termes: l'abandon de soi-même, le relâchement de la censure, du contrôle spirituels, la renonciation momentanée à l'autocratie du moi permettent à l'écrivain de se confondre avec d'autres moi à l'aide de son inconscient moins exclusivement individualisé que la conscience elle-même. Pour se transposer d'un moi dans un autre, il est nécessaire que le moi qu'on quitte ne se trouve pas à l'apogée de sa puissance et qu'il vaille la peine de le quitter pour une image dans la plénitude de son intérêt; et que la prédominance provisoire de l'inconscient, c'est-à-dire l'assoupissement du moi, favorise l'escapade. Et "favoriser" n'est peut-être pas assez. Le monde des instincts, entr-ouvert pendant le sommeil du contrôle doit fournir les énergies indispensables au déménagement. Outre l'occasion, il assure l'élan.

La passivité relative du contrôle n'est pas l'unique condition de la transposition. A l'exception de certaines poésies lyriques de courte haleine (et encore!) où l'inspiration tient lieu de tout et dirige où elle veut le poète paralysé d'ivresse, et de quelques contes hallucinés à la manière de Poe et de Hoffmann (11), l'auteur a besoin de toute sa lucidité pour mener à bonne fin l'oeuvre de la transposition. L'artiste, notamment, qui est dans le poète et qui doit mettre la dernière main aux personnages créés par l'imagination ou révélés par l'inspiration, protesterait contre l'empiètement du poète sur son domaine à lui. Une fois le déménagement accompli, le psychologue, l'observateur, l'artiste s'emparent de l'opération mentale et empêchent que l'inconscient dont l'hégémonie ne saurait durer longtemps ni être complet, ne se charge d'une tâche qu'il serait incapable de remplir. Car c'est au psychologue, à l'observateur, à l'artiste de faire vivre le personnage littéraire, de construire, avec combien de précautions, de science et de routine, son "caractère" et d'en assurer l'équilibre avec les actions qu'on lui attribue (12). Les deux facteurs rivaux travailleront désormais alternativement à l'avenir du personnage comme deux parents liés l'un à l'autre par le sort de leur enfant: le facteur féminin

(10) Voir plus loin l'ensemble du problème.

(11) Encore conviendrait-il de relever la part de la combinaison froide surtout chez le premier des deux conteurs, spécialiste et quasi fondateur du conte policier.

(12) Voir le chapitre consacré à la construction de caractère.

(l'inspiration) qui lui a donné la vie, et le facteur mâle (l'art conscient) qui joue un rôle important dans sa formation future, sans pouvoir renoncer à la collaboration, même de l'autre facteur. Dans un ouvrage de longue haleine, surtout, on peut constater aisément cette coopération avec prépondérance tantôt de l'inspiration dynamique, tantôt de l'inspiration statique ou permanente; tantôt du mage, tantôt de l'artiste.

Les deux facteurs se retrouvent chez le lecteur, mais leur part respective et la nature de leur collaboration sont un peu différentes.

Il y a des lecteurs inspirés et ils mériteraient qu'on parle d'eux. Les enfants, les primitifs et même des civilisés simples qui en sont à leur première lecture, enfin, quelques imaginatifs qui conservent jusqu'à la fin cette faculté, se plongent dans le milieu créé par leur livre et s'y noient pour un certain temps. Il serait vraiment exagéré de prétendre qu'un enfant submergé, du fait de sa lecture, dans l'océan du capitaine Nemo, se trouve près de sa mère, au foyer paternel, alors que ce n'est que son corps, et cela encore réduit au minimum de son fonctionnement, y est visible. Il perd jusqu'à la faim et à la soif; fatigué au début de sa lecture, il a oublié son sommeil autant que son entourage physique. Il y a tel illettré des fermes qui, capturé par le goût des belles histoires, assiste à la lecture publique d'un roman ou d'un poème pendant des heures et des heures, et s'identifie avec ses héros au point de les considérer comme des personnages vivants, toujours prêt à les rencontrer sur la route ou aux champs. (13)

Que la transposition ne s'en tient pas toujours à lancer des excursions, mais qu'elle peut affecter les imaginatifs au point de couper leur voie de retour, l'exemple de Don Quichotte le prouve plus qu'aucun autre. (14) Ce n'est pas sans raison que les romantiques se raffolent du chevalier de la Triste Figure et qu'il se sentent attirés par tous les maniaques, les fous vrais autant que les fous de cour: leur mission plus ou moins avouée n'est-elle pas d'ouvrir les oubliettes du monde encore inexploré de l'inconscient ou du "peu conscient", et le grand idéaliste détraqué ne leur semble-t-il pas, malgré ses défaites en ce monde, champion et martyr d'une grande cause? Le dernier chevalier espagnol dont le nom est connu du monde

(13) Nous avons connu une vieille dame qui étant revenue à la lecture après en avoir perdu l'habitude dans sa jeunesse, raconta toute bouleversée les vicissitudes d'une héroïne de roman comme un deuil de famille.

(14) Le Ragotin du *Roman comique* de Scarron et le Berger extravagant de Sorel fournissent d'autres exemples de la littérature française.

entier, leur rappelle les conquistadors (15) auxquels ils le préfèrent sans sourciller. C'est que les romantiques se distinguent par le culte de l'imagination dont ils proclament la suprématie sur la vie strictement liée à un corps et à une condition, et le fait que Don Quichotte arrange sa vie positive sur le modèle de vies imaginaires passe, à leurs yeux, pour un mérite suprême.

Les traces de la transposition se gravent plus ou moins profondément dans la mémoire et peuvent devenir des habitudes d'esprit. C'est ce qui explique la manie de Don Quichotte; c'est ce qui rend possible l'effet exercé par le livre sur le lecteur inspiré. Celui-ci s'ouvre à la lecture, s'y abandonne, s'y prépare dans l'humble béatitude de l'accueil réservé à une impression enivrante. Il s'y prépare souvent inspiré par les mêmes sentiments que ceux qui préludent à la prise d'un stimulant ou d'un stupéfiant, à ces "paradis artificiels" qui sont le but de ses voyages imaginaires.

Tout lecteur n'est pas *inspiré* à ce point-là. Il y en a qui soignent et savourent leur plaisir; ils l'observent *de dehors* après l'avoir vécu *de dedans*. Ils tiennent en équilibre les deux moi (16), stable et transposé, source de jouissance surnuméraire, comparable à celle, vantée par les préromantiques, de regarder tantôt la bien-aimée qui se trouve à nos côtés, tantôt son image reflétée par la rivière (17). Et puis, il faut être un peu artiste pour jouir de l'oeuvre d'un artiste. Il faut pouvoir apprécier quand on veut sonder toute la profondeur de son bonheur et toute la valeur du chef-d'oeuvre.

III

Comment la faculté de transposition se manifeste-t-elle dans ces réalisations typiques de la velléité de création que sont les genres littéraires? (18).

(15) Chanté par leur descendant, José-Maria de Heredia.

(16) Qui n'en font qu'un dans la réalité de la vie psychique.

(17) "Les rapides faucheurs du bosquet marécageux ont porté leurs derniers coups; Les ombres s'étendirent à une longueur gigantesque. En nous promenant nous nous arrêtions de temps en temps dans l'herbe haute du pré; Et, traversant la passerelle jetée sur le ruisseau, Nous jetions un regard dans l'eau, et au-dessous de nous comme au-dessus, aussi bien qu'en nous-mêmes, C'était le ciel: un feu sacré jetait des flammes dans nos coeurs." (A. Kisfaludy: *Les Amours de Himfy, Amour heureux*, 35^e chanson.)

(18) Voir le chapitre sur les genres littéraires.

Plus un genre est populaire, plus il se prête à la démonstration de la transposition. Celle-ci est la condition évidente de la possibilité d'un art théâtral. Un des passages les plus justement célèbres de la *Lettre sur les spectacles* mérite d'être cité à notre point de vue actuel: "On prétend nous guérir de l'amour par la peinture de ses faiblesses... mais je vois que les spectateurs sont toujours du parti de l'amant faible, et que souvent ils sont fâchés qu'il ne le soit davantage." Dans la *Bérénice* de Racine — continue Rousseau — "la reine part sans le congé du parterre: l'empereur la renvoie *invitus invitam*, on peut ajouter *invito spectatore*. Titus a beau rester Romain, il est le seul de son parti; *tous les spectateurs ont épousé Bérénice*." (19) On peut discuter le fond de la thèse de Rousseau; ce qui est indiscutable, c'est le fait de l'identification du "parterre" avec le héros qu'il corrobore d'une façon si pittoresque.

Cela nous semble d'autant plus significatif que la velléité de transposition s'y heurte à deux obstacles particuliers au genre théâtral. L'un, c'est que le héros y est représenté par un être vivant, de chair et d'os; il n'est pas un être imaginaire comme dans un roman ou dans un poème. L'acteur dont on sait le nom et qu'on connaît de la rue, est très certainement différent de notre moi, et il faut franchir un abîme — en même temps que le feu de la rampe — avant de nous fusionner avec le personnage qu'il "crée". L'autre obstacle, c'est que ce fusionnement doit s'opérer en public, au vu et au su de tous les spectateurs réunis au théâtre, tandis qu'à la lecture nous sommes seuls ou presque seuls avec notre conscience en éveil ou avec notre fausse pudeur vigilante.

Le premier de ces obstacles est contrebalancé par l'exemple de l'acteur dont les efforts couronnés de succès parviennent à nous faire oublier sa personnalité propre et à en revêtir une autre, — efforts d'un magicien spécialisé dans l'art d'entraîner à sa suite d'autres inspirés, à l'instar du grand comédien symbolique que fut le ratier d'Hameln.

Le second obstacle est un mal qui porte son remède en lui. Se trouvant dans une situation analogue et sous le coup du même sortilège, les spectateurs se soumettent plus aisément, d'autant plus qu'ils subissent ensemble et comme les néophytes de la même secte, l'effet de cette atmosphère religieuse qui n'a cessé de remplir le vrai théâtre depuis ses origines les plus reculées. (20) Se constituant en une communauté idéale, ils ne

(19) *A. M. D'Alembert... Sur son article GENEVE...* Amsterdam, M.-M. Rey, 1758, 80-81.

(20) Cf. l'op. cit. de G. LUKÁCS, introduction et analyses, *passim*.

s'en trouvent pas plus gênés pour transporter chacun d'eux son moi personnel sur la scène, puis qu'ils y communieront tous dans les cadres du même moi, celui du héros.

L'identification y va très loin. L'histoire anecdotique du théâtre rappelle plus d'une protestation collective comme celle qui accueillit à Bologne, au XVIII^e siècle, l'*Agamemnon* de Vittorio Alfieri. Au moment où Clytemnestre, le poignard ensanglanté à la main, apparut sur la scène et y rencontra Égisthe, le public, hors de lui, exigea d'elle de tuer "l'auteur de son crime", et il ne démordit pas avant que les acteurs n'eussent promis que le lendemain, à la deuxième représentation, un châtiement rigoureux serait infligé aux criminels. Et le lendemain, la salle était comble... C'est comme les *supporters* d'une équipe de football, qui, non contents de suivre des yeux l'évolution de leur ailier, sentent leurs muscles se contracter et se détendre suivant la situation où se trouve leur "héros", et si leur déception est pénible après son insuccès, c'est que l'identification a été trop complète pour qu'ils n'en souffrent pas.

Elle n'est pas aussi aisée quand il s'agit d'une comédie, surtout d'une comédie de caractère classique. Le spectateur qui aime ses aises et le triomphe de l'idéal, se refuse à s'identifier avec un Harpagon ou un Don Juan, avec un Scapin ou un Sganarelle. Nos sympathies nous entraînent vers les adversaires du héros ridicule ou odieux (la famille alliée contre Tartuffe, défendant ses positions les plus légitimes) ou se partagent entre les amoureux, nos favoris par excellence (21) et le héros ridicule mais digne d'une certaine pitié. Un Arnolphe, un George Dandin en arrivent, malgré leurs travers, à ce qu'on s'intéresse à leur sort, plus encore peut-être qu'à celui des amoureux. Rousseau avait raison d'attirer l'attention sur le cas du *Misanthrope* où l'identification se fait avec Alceste et Philinte-Éliante, tour à tour ou à la fois (22) ; il n'a tort que de supposer qu'on rit d'Alceste parce qu'il est vertueux. Fabre d'Églantine a "corrigé" la donnée de la pièce dans *le Philinte* de Molière et réduit l'identification double à une identification simple, avec Alceste.

La crécelle du rire est souvent cruelle aux lépreux qu'elle désigne à l'attention des bien portants ; elle insiste sur la néces-

(21) D'autant plus que le critérium du dénouement favorable, c'est le bonheur des amoureux ; on n'atteint donc le but (se dit-on) qu'en ayant le trac, durant la pièce entière, à cause d'eux et en leur accordant cet appui moral. — Sur le rôle prépondérant de l'amour dans les belles-lettres, v. le chapitre consacré au sentiment.

(22) Tandis que les spectatrices s'identifient avant tout, mais non exclusivement, avec Éliante... et Célimène.

sité de leur isolement inévitable. Elle veut surtout avertir les spectateurs naïfs prêts à s'identifier avec les maniaques et les vicieux, et que rien n'empêcherait, sans elle, à se mettre dans la peau de ces réprouvés. Le rire sert, dans cette sorte de pièces, à mettre le spectateur sur ses gardes contre une identification erronée. (23)

Si la pièce de théâtre n'exerce pas sur le public une action morale (supposons-le, pour le moment, avec Jean-Jacques), c'est peut-être aussi à cause de la difficulté de s'identifier avec un certain personnage ou un certain groupe de personnages au dépens des autres. C'est notamment le cas de beaucoup de pièces modernes qui distribuent avec une impartialité souvent affectée les lumières et les ombres sur tous leurs protagonistes. La vogue énorme et bien populaire du *mélodrame* dont l'auteur ne dérouté pas son public, s'explique surtout par la séparation nette et rassurante des "anges" et des "démons", qui aplanit au public la voie d'une satisfaction éclatante et aisée. Il en est de même des films, respectivement des genres les plus à la mode des films, qui profitent d'ailleurs de cet avantage du roman de pouvoir attribuer à ses personnages un degré très différent de vie, d'importance, de force d'attrait, et faciliter ainsi le choix du lecteur.

Le roman est le genre par excellence de la "fuite" et de l'identification totales. C'est le roman qui apporte à la femme l'amour parfait et l'amoureux idéal (24) ; à la femme de chambre ou à la petite paysanne, l'air de la cour ; à l'homme sédentaire, les voyages et les aventures ; à l'homme public, la solitude et l'idylle. Le roman qui embrasse toute une vie ou une période importante d'une vie a le plus de chances de tenter le lecteur désireux de prendre son envolée et de se transposer dans une vie autre que la sienne.

Le roman psychologique, le roman réaliste même ne constituent pas d'exception. Les expéditions dans l'inconnu personnel, l'exploration des milieux sociaux, qui, tout en étant sous notre main, nous resteraient lettre close sans l'entremise du romancier, valent bien, comme tentations, le roman exotique ou le roman courtois. Cependant il faut rappeler que plus le genre ou l'oeuvre ont de prétentions, plus le cercle se rétrécit. C'est qu'il faut une certaine expérience pour s'embarquer dans

(23) Cet avertissement collectif qu'on donne aux originaux ne fait défaut ou fausse route qu'en des cas exceptionnels. Le sonnet d'Oronte, parodie de style, fut pris au sérieux et chaleureusement applaudi par les spectateurs de la première du *Misanthrope*.

(24) C'est ce qui explique la défense de lire des romans dans les écoles du XVII^e siècle, et son réquisitoire si souvent refait au cours du XVIII^e.

un voyage trop difficile ou trop dangereux; il faut de nombreuses lectures précédentes pour goûter Proust ou Joyce, beaucoup plus certes que pour se mettre à la place des trois mousquetaires ou du cow boy modèle. Et le voyage a trop d'écueils — complications sentimentales ou morales; contrastes apparents; stagnations descriptives ou idéologiques prétendues stériles: partout où le lecteur naïf trouve "ennuyeux" un livre de valeur, c'est qu'il n'a pas le courage d'affronter les obstacles qui s'opposent à sa velléité d'identification.

Une des lois fondamentales de la transposition, c'est que les chances du succès en augmentent en raison de la durée et de l'intensité de son effet. Cela suffirait déjà (25) à expliquer l'effet d'une tragédie en cinq actes ou d'un roman en comparaison d'un lever de rideau ou d'une nouvelle. Sur la gamme infiniment variée de celle-ci, les nouvelles rehaussées par un effet tragique ou balladesque favorisent la transition, car *l'intensité* de l'atmosphère sentimentale y supplée à la durée de l'action. Comparez, de ce point de vue, les contes de Mérimée (*La Vénus d'Ille*, *Carmen*) avec les nouvelles d'un réalisme descriptif (son propre roman *Chronique du règne de Charles IX* le cède en intensité aux contes susmentionnés) ou de tendance satirique. La "vraie" nouvelle commence à la veille de la catastrophe comme la tragédie classique, et court à sa fin. Son élan forme un entonnoir d'air dont l'effet de succion entraîne jusqu'aux badauds les moins passionnés.

Que l'effet de l'épopée ou de la légende est différent! Le héros du poème épique est le champion d'une communauté nationale, d'un culte de famille, d'une tradition religieuse, d'un sacrifice chevaleresque. Il est l'Atlas des relations de grande envergure: il soutient un monde sur ses épaules. Il est soutenu lui-même par la foi, ce ferment du pain collectif. Sa foi qui correspond à la nôtre, opère, accepte ou vérifie des miracles. On se transpose dans une épopée, la sienne (26), bien naturellement, comme un membre de famille qui retrouve sa place dans le système prédestiné des ancêtres et des parents. L'identification avec le héros s'y fait presque en commun, bien que la présence des autres membres de la communauté ne soit pas

(25) Mais il ne suffit pas: il y a d'autres motifs encore.

(26) On ne goûte l'épopée étrangère que par une double transposition: d'abord, on se transpose au sein de la nation inspiratrice étrangère. Le cas curieux d'*Alaric, ou Rome vaincue*, inspiré par Christine de Suède à laquelle le poème est dédié, mériterait une étude spéciale, si Georges de Scudéry avait l'art suggestif nécessaire et s'il ne restait pas sous la limite minimum fixée pour l'identification.

aussi évidente qu'au théâtre. C'est ce qui nous aide à nous faire oublier l'écart qui nous sépare du héros impeccable, symbole de la nation ou d'un autre groupe respecté. C'est que tout nous attire vers lui, tout ce que nous aimons et révérons : amour du pays et sentiment religieux, le culte extatique ou ému des grands ancêtres. Quoique l'épopée figure à la tête des genres épiques et que le récit constitue son axe visible, l'identification y revêt plutôt un caractère lyrique ; l'atmosphère qui la favorise s'apparente à celle de l'ode. Le désir de la transposition y est moins avide parce que moins personnelle. L'auditoire du poème épique va occuper sa place désignée par la Providence sans empressement, plein de dignité : cette attitude convient mieux au genre ; et, puis, on a le temps quand on s'attroupe devant le monastère de Roncevaux pour entendre le jongleur qui récite la *Chanson de Roland*, ou quand on se décide à lire l'*Illiade* ou la *Légende des Siècles*, pour ne pas parler ici de la *Henriade* ou de *Clovis*. (27)

Le surnaturel au poème épique rend plus aisée l'identification si le poète est de taille à nous y faire croire. Le mysticisme se trouve être l'allié naturel de la velléité d'identification, *miraculeuse* à son tour ; et ce ne serait pas exagéré de dire qu'en poésie, le surnaturel convenablement suggéré est plus facile à accepter que les abstractions d'une clarté froide et parfaite, qui ne sont pas portées par les chaudes effluves de la nostalgie du miracle. De nombreuses expériences prouvent que l'auteur d'une légende appartenant à un système de croyance en vigueur chez ses lecteurs a beau jeu en comparaison de tel romancier réaliste qui, tout en leur présentant un milieu pris sur le vif, froisse leur façon de concevoir le monde.

En vain l'auteur — anonyme — du conte de fées se retranche-t-il derrière des tournures traditionnelles d'apparence cynique ou sceptique, telles que "il était une fois, ou il n'était jamais" (formule préliminaire) ou bien "c'est la fin, prends-la et enfuis-toi avec" (formule finale) : le succès de l'identification ne dépend pas de la probabilité de l'événement raconté. Le conteur ne dissimule pas que ce qu'il

(27) Les exemples n'ont pas ici une valeur absolue. Il serait difficile de nommer la collectivité dont la *Légende des Siècles* soigne la cohésion, à moins que ce ne soit le genre humain lui-même dont le grand pionnier des États-Unis du Monde ne cesse de rêver. L'*Odyssée*, par contre, se trouve à mi-chemin entre l'épopée nationale et le roman d'aventures grec, et il est, peut-être, un des modèles idéaux du Roman, avec sa trame formée par un voyage fatal. Le voyage fournit le type primordial du roman-lecture, puisque le déplacement dans l'espace constitue la forme la plus simple du déplacement, de la transposition.

raconte, c'est un "conte à dormir debout"; mais cela n'empêche pas son auditeur d'endosser l'armure du héros porteur de ses couleurs idéales. L'enfant y vit, en raccourci, le passé de la civilisation; l'adulte y assouvit sa faim d'ordre moral et de vie idéale. Cependant, comme l'enfant réalise, dans le conte de fées, l'avenir aussi bien que le passé, — un avenir gros de la réalisation grandiose de ses désirs; l'adulte, lui aussi, pénètre à coeur joie dans la forêt vierge du passé fabuleux de l'humanité où l'invitent les nostalgies survivantes des ancêtres, et cela en se promettant une aventure pleine de leçons et de bénéfices pour son activité présente. Le conte de fées nous *force* à y pénétrer, à occuper notre place parmi ses personnages. C'est aussi parce qu'il est indépendant des règles et qu'il a la puissance de ses fées pour remplir nos vœux et pour vaincre notre résistance. Le fait que le romantisme des Nodier, des Hugo, (28) des Tieck, des Andersen, des Vörösmarty et des Ostrowski en renouvelle la vogue en plein XIX^e siècle, période de l'industrialisation et du positivisme, et qu'il en tire des effets de haute littérature, témoigne de la vitalité de l'inspiration féerique (29). Celle-ci célèbre aussi ses plus beaux triomphes modernes moins sur le terrain du conte pour enfants que dans le roman pur sang du genre de ceux de Dickens, de Feuillet ou de Jókai qui satisfont en même temps à notre nostalgie de la grande aventure et de la justice poétique. Le *Roman d'un jeune homme pauvre*, par exemple, montre plus d'une ressemblance avec tel conte de fées mettant en avant le cadet pauvre aux prises avec les grands d'une cour et triomphant d'eux grâce à son honnêteté.

La ballade dite romantique (30) se transplante en nous comme une fièvre contagieuse: c'est la fièvre intérieure qui la secoue de ses frissons. Là, la transposition ne signifie pas nécessairement identification avec le personnage principal: trop de dangers, trop d'horreur le menacent pour cela. Il est peut-être plus exact de parler d'une assimilation sentimentale: c'est une atmosphère d'appréhension, de suspicion, d'angoisse et de terreur qui s'y empare de nous. On pourrait affirmer que les héros de ces ballades, ce ne sont pas la Jeanne la Rousse, de Victor Hugo, le Passeur, de Verhaeren, le roi Édouard I^{er} ou

(28) *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour (Le Rhin)*.

(29) On a dit que c'est par lâcheté que le romantisme se réfugie dans l'irréalité de la féerie; au fond, l'essor des masses populaires justifie l'avènement de leur genre littéraire préféré, parce que hostile aux transactions et aux renoncements.

(30) Elle n'a rien de commun avec la ballade forme fixe de poème.

Clément le Maçon (31), mais bien la destinée qui se révèle à eux ou par eux dans tout ce qu'elle a d'inexorable. La force suggestive du danger fatal opère notre adhésion qui peut avoir pour conséquences des hallucinations, voire des chocs nerveux. En dépit de l'intensité de l'effet exercé sur le lecteur resté seul avec sa lecture ou avec les souvenirs de sa lecture, il faut ajouter encore que, très semblable, sur ce point, à la tragédie (32), la ballade tend à réunir ses lecteurs individuels en une sorte de communauté (33), comme s'ils étaient les habitants du même village se chuchotant à l'oreille des gloses marginales sur les événements mystérieux, des commérages terribles qu'on doit entendre à demi-mot. (De là les fameuses *lacunes* du récit, si caractéristiques pour la ballade anglo-saxonne, hongroise et yougoslave.) Si la ballade a une vertu purificatrice comme la tragédie ou comme l'orage, c'est qu'elle fait subir au lecteur, "collectif" ou non, un état d'âme d'une intensité formidable, inspiré par la présence de la Fatalité. Celle-ci est inhérent même aux ballades où la terreur ne prédomine pas et où la narration simple et unie (34) ne trahit aucune émotion superflue, telles que la *Ballade de Florentin Prunier*, dans laquelle M. Duhamel a réussi à renouveler le genre et qui nous oblige à nous identifier avec la mère de Florentin, et, par elle, avec toutes les mères, ou bien avec tout le peuple français.

Un écueil apparent: la subjectivité de la poésie lyrique. Le poète est-il le héros de la poésie personnelle (35), et est-ce avec lui qu'il faut s'identifier? Le triangle Auteur — Héros — Lecteur s'y réduit-il à une simple droite: Auteur — Lecteur? .

(31) *Les bardes gallois*, de J. Arany; le second est une ballade populaire répandue dans les pays de l'Europe centrale.

(32) Selon A. GRECUSS, la ballade est un "drame raconté sous forme de chant".

(33) Cette fois-ci imaginaire. — Outre la Fatalité, on sent presque toujours la présence d'une foule qui, comme un choeur tragique, accompagne, rythme ou interprète l'action des protagonistes. Cp. ma conférence sur la ballade, faite à la Faculté des Lettres de Rennes, en 1937.

(34) Ou, quelquefois, éloquente et ornée, comme dans les ballades de Schiller qui sortent assez du genre.

(35) Comme il monte sur la scène dans le rôle du *raisonneur*; comme il fournit au théâtre des marquis Posa. —

Il donne à son héros quelque chose de sa personnalité, et cela pour des raisons très diverses: pour corriger ses traits dans le miroir de l'oeuvre; pour faire son plaidoyer devant le tribunal du public, ou bien de lui-même: pour s'administrer une sorte de "rêve punitif"; enfin, pour donner un exemple, pour inviter le lecteur à faire comme lui: "Voyez, moi, je joue déjà; venez jouer vous aussi".

Le poète est le héros de la poésie personnelle, mais dans la plupart des cas il l'est comme l'acteur est le héros d'un drame: il joue un rôle. Il le joue avec toute la sincérité, toute la volonté d'identification dont il est capable. De là l'opinion générale si souvent exprimée dans les Arts poétiques, que le poète lyrique se distingue par sa sincérité. (36) En effet, ce n'est pas par manque de sincérité que le poète se prépare une attitude, un masque, un ton; mais la nécessité du dédoublement du moi en une partie "vivante" et en une partie "observatrice" rend inévitable que la partie vivante, se sentant observée, se compose une attitude, une pose, un rôle qu'il s'efforcera de réaliser de son mieux. Si l'on constate, par conséquent, qu'un poète se construit des rôles, ce n'est pas un acte d'accusation qu'on dresse contre sa sincérité; les attitudes d'enfant prodige, de contre-révolutionnaire et de révolutionnaire, de justicier fléau de l'opresseur, d'apôtre des enfants, et bien d'autres que Victor Hugo avait prises successivement sont consacrées chacune par une indéniable bonne foi et une puissante volonté d'agir suivant le principe de chacune d'elles.

Le lecteur endosse un des costumes du poète et, avec lui, il adopte quelque chose de l'âme même du poète. Mais ce n'est pas sensiblement plus difficile que de s'identifier avec un personnage du roman. Il bénéficie même d'une facilité due à la première personne dont se sert le poète pour se désigner, et où le lecteur se peut substituer sans hésitation. Ainsi ce qui était souvent un rôle pour le poète, en deviendra presque toujours un pour le lecteur.

Les poètes ne tardèrent pas à reconnaître cet état de choses, surtout chez leurs prédécesseurs, et ils y réagirent en leur reprochant cette "affectation" et en cherchant à ôter de leur propre corps le costume hérité qui les serrait. De là les réactions énergiques, le plus souvent diamétrales, aux attitu-

(36) V. l'intervention de M. G. LAFOURCADE au III^e Congrès internat. d'Histoire littéraire: "La poésie lyrique est-elle donc l'expression des sentiments personnels? N'est-elle pas plutôt le meilleur moyen de dissimuler ou de déformer les sentiments proprement personnels? On rejoint ici la Théorie des Masques d'Oscar Wilde: c'est seulement à l'abri d'un masque, et point en son nom personnel, que l'artiste s'exprime pleinement. Mi chelet ne se révèle-t-il pas plus que Hugo ou Lamartine? Le *Chastelard* de Swinburne n'est-il pas plus vrai que ses grandes odes eschyliennes? Il ne s'agit évidemment pas des formes lyriques mineures plus simples, comme l'épigramme ou l'épître. Mais justement le mot "lyrique" prête là à confusion; les genres mineurs devraient s'appeler d'un autre nom les apparentant à leur inspiration différente: intimiste, autobiographique, confidentielle. Quel rapport entre le Ronsard des *Odes* et celui des *Discours*?" *Actes du III^e Congrès International d'Histoire Littéraire*, Lyon, mai-juin 1939, dans *Helicon*, t. II fasc. 1^{er} p. 155..)

des d'hier : l'hostilité des romantiques aux épigones du classicisme, celle des Parnassiens aux lamartinistes, mais aussi celle des symbolistes aux Parnassiens, et ainsi de suite. De là aussi, au moins dans une série de velléités, interrompue par les triomphes d'une série contraire, une tendance générale et tenace à se montrer sans voile et à désarmer l'adversaire de cette tendance, la censure intérieure ; du romantisme à la décadence et au-delà, on travaille à réduire à l'inaction la conscience trop nette et la volonté personnelle trop sûre d'elle-même. Cela aboutit à cette strophe de l'*Art poétique* de Verlaine :

*“Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint”*

et le culte des “choses crépusculaires” exprimé dans son *Prologue* au volume *Naguère*. L'inconscience lui paraît le seul antidote contre la pose adoptée après réflexion mûre.

Cependant le garde-à-vous commandé par la précaution n'est-il pas lui-même une attitude, une pose comme tant d'autres ? (37)

Le moi du poète n'est pas plus mis à nu que celui d'un romancier qui raconte à la première personne, un Richardson ou un Rousseau. Pour peu qu'il soit à la hauteur de sa tâche, il rend possible au lecteur de s'identifier avec ses apparitions, ses attitudes, et le triangle ne risque pas d'être simplifié.

Et cela d'autant moins que la poésie lyrique passe avec raison pour plus suggestive que tous les autres genres, c'est-à-dire plus propre à s'imposer, grâce à son intensité affective (38), à son caractère musical (lyrique), à la ligne droite de son action. Elle nous émeut parce qu'elle tient du chant magique (*carmen* : charme ; *incantatio* : enchantement) jetant un pont musical entre la divinité et l'humanité, entre le prêtre et le profane, et visant, plus qu'aucun autre but, la communion du client avec le génie de l'oracle. La poésie populaire qui, de temps en temps, inonde et féconde le sol de la poésie d'art, a

(37) Et puis, l'inconscience favorise l'identification ou, plus proprement, la contamination. Moins on oppose de résistance au monde des instincts, plus on s'expose à l'emprise venant de dehors, d'individualités puissantes.

(38) Il y a d'autres genres où l'intensité joue son rôle, il y a même toute une époque caractérisée par le culte de l'intensité : celle du romantisme. Mais la poésie lyrique enrichit l'intensité d'une gamme de nuances, d'une fluctuation d'énergie émotive qui ne sont qu'à elle.

conservé presque partout le caractère musical de l'enchantement; les Musset, les Heine, les Petöfi, les Verlaine renouvellent la forme quasi populaire de la chanson, du lied, et le dernier insiste, dès le premier vers de l'Art poétique, sur la "musique avant toutes choses". (39)

Cette revue fragmentaire des genres littéraires n'était qu'une anticipation, d'un point de vue particulier, sur un sujet qui doit nous occuper plus tard. En attendant, elle cèdera la place à une autre anticipation inévitable.

IV

Si la velléité de la transposition joue un rôle aussi considérable dans la création littéraire et dans l'acceptation de son résultat, n'empiète-t-elle pas sur le système de *valeurs*, que l'oeil critique s'obstine à chercher dans l'oeuvre littéraire? Ou bien, plus simplement, y a-t-il un rapport nécessaire entre cette velléité et la valeur de l'ouvrage?

Les expériences de chaque jour nous suggèrent une réponse négative. Les lecteurs les plus fervents ne se montrent pas très difficiles sur la qualité de leur lecture; bien au contraire: un préjugé courant taxe les classiques autant que l'avant-garde contemporaine de monotonie et les repousse comme sans intérêt pour la lecture. C'est que la transposition a ses rails habituels; le lecteur moyen se cramponne à ses habitudes et ne se dérange que pour un monde qui lui est devenu familier. Rien de plus difficile qu'une modification héroïque de son type favori de lecture.

Cependant ce n'est que le premier pas qui coûte, et un monde différent et redouté d'abord peut devenir pour le même lecteur un autre paradis terrestre qui ne cessera plus de le tenter. Ainsi le lecteur habitué aux banalités du roman d'amour de troisième ordre peut, une fois le pont jeté ou l'échelle posée, traverser le Rubicon de la littérature de valeur, s'élever dans la sphère supérieure du roman psychologique, par exemple, et y trouver la même emprise passionnante qui lui avait fait chérir son premier type de lecture, et même en arriver à préférer le second au premier.

(39) Surtout depuis la naissance du roman moderne (*La Princesse de Clèves*; cependant le roman de Mme. de La Fayette ne manque pas de précurseurs, tels que le roman courtois du moyen âge, etc.) préparé de longue main par les moralistes anciens et modernes. Elle fait l'objet de la tragédie et de la comédie depuis l'origine de ces genres, ou peu s'en faut.

Les lecteurs *mixtes* qui lisent tantôt des oeuvres de valeur, tantôt de la littérature de bas étage (et ils sont nombreux), fournissent la preuve que les premières ne le cèdent pas toujours à la dernière et que chacune d'elles a son heure de préférence; qu'il ne faut d'aucun snobisme pour lire les classiques avec la même avidité quasi inconsciente que les romans policiers ou les romans romanesques. (40)

Si on peut goûter, les uns après les autres, des livres d'une valeur très inégale, c'est que la condition première de toute jouissance est la même: la satisfaction des velléités littéraires communes à toutes les sphères de la littérature. Il n'y a pas de différence organique, essentielle entre un "grand livre" et une lecture populaire: ils correspondent aux mêmes besoins profonds; ce qui les distingue c'est la qualité qui, à mesure que la culture littéraire se développe, prend une importance de plus en plus prépondérante.

Il vaut la peine de jeter un coup d'oeil sur les critères dont la critique s'autorise pour classer un ouvrage dans la catégorie supérieure, et d'en reconnaître le rapport avec le désir de la transposition. Les trois principaux de ces critères, l'analyse psychologique, la peinture des caractères et la vraisemblance se prêtent tout particulièrement à la démonstration.

L'*analyse psychologique* dont nous ne faisons que trop souvent dépendre l'appréciation d'un ouvrage littéraire (41), comme pour rendre témoignage de la nature anthropocentrique de la littérature, est rendue inévitable par le désir de la connaissance de nous-même et de notre position au milieu du monde (42); mais aussi comme travail préliminaire à la construction de caractères.

Tandis que l'affabulation naît de notre besoin de mouvement et de conquête du monde des actions, l'analyse psychologique opère la descente dans les profondeurs les plus tentantes: en nous-même. Là, nous nous efforçons de nous identifier avec les personnages du monde extérieur; ici, de nous identifier avec nous-même.

Le paradoxe ne doit pas nous effaroucher. La psychologie moderne place cette identification, la découverte de notre personnalité à un point assez tardif de l'évolution. Depuis, on

(40) Cf. notre chapitre sur la valeur littéraire.

(41) *Milieu* faillit équivaloir ici à *centre*. Le moi qui tâche de se connaître, se sent au centre du monde; il n'est pas de contemplateur en marge de la vie comme le peintre de la Renaissance qui place son portrait dans la foule des personnages secondaires.

(42) Ou bien un moi psychiquement réel et un moi créé par l'écrivain.

ne cesse de "se chercher soi-même"; on fait tout pour "se trouver", et chaque fois qu'on se trouve on ressent un plaisir bien vif de pouvoir s'identifier avec soi en ce qu'on a d'essentiel. Ainsi "nous transposer en nous-même" n'exprime pas un nonsens. C'est comme en appeler du moi superficiel au moi profond.

Qui pourrait jamais dire laquelle de la velléité de la découverte psychologique ou de celle de la transposition a devancé l'autre? Ou bien sont-elles du même âge? L'identification ne saurait avoir lieu que sur la base de certaines connaissances psychologiques, puisque toute identification suppose la reconnaissance de la parenté psychique entre le moi du conscient et le moi du subconscient (43). En revanche, pourquoi entreprendrait-on un voyage vers les profondeurs dangereuses de la personnalité si l'on n'avait pas la nostalgie du changement et si l'on n'était pas armé d'élasticité, d'adaptabilité propres à la faculté d'identification? Sans cela, toute "découverte" au fond de notre moi nous désorienterait jusqu'à nous faire perdre l'envie de continuer.

Un être qui ne pourrait jamais sortir de sa personnalité n'aurait aucune raison de chercher les mobiles des actions ni de révéler les inconséquences. Car l'existence qu'on ne saurait comparer avec d'autres existences constituerait un phénomène unique et uni, insaisissable et indivisible, propre à être vécu, non à être observé et jugé.

Le rapport étroit qui relie la faculté d'identification et la faculté d'analyse psychologique rend compréhensible la facilité surprenante avec laquelle certains lecteurs pauvres d'expérience psychologique suivent les explications des artistes d'analyse: c'est qu'ils se mettent sans aucune entrave ou inhibition à la place d'autrui; cette spontanéité tient lieu chez eux de connaissances psychologiques. Ils sont comme certains acteurs sans intelligence ni culture qui arrivent néanmoins, comme par un miracle, à jouer avec maîtrise des rôles les plus complexes.

Le lecteur capable de s'enfoncer dans sa lecture possède des qualités potentielles qu'on n'a pas encore étudiées et appréciées. Se perdre dans sa lecture n'est pas, paraît-il, une perte incompensée.

L'art de la *caractéristique*, cet art de combinaison inspirée (44) est fondée sur la possibilité de l'identification. L'analyse psychologique nous ayant fourni un certain nombre de *traits* et de complexes de traits, nous procédons à la formation d'une

(43) Voir le chapitre consacré à la construction de caractères.

(44) Voir le chapitre sur le réalisme.

structure de caractère où tout se tient, où la connexion, l'équilibre et l'harmonie ou le contraste des traits sont assurés. Mais le résultat de ce travail ne revêt l'apparence de la vie que grâce à la faculté de l'auteur de se transposer dans le personnage qu'il est en train de "créer". C'est ce qui vivifie cet assemblage de traits caractéristiques qui, sans ce moi vivant au fond de ses rouages et de ses ressorts n'inspirerait pas plus d'illusion au lecteur que ne ferait un automate cartésien.

Cela ne veut pas dire qu'il nous soit défendu de créer des caractères contraires à ce que nous pourrions devenir dans la vie réelle. En nous mettant à la place d'Harpagon ou de Macbeth, d'Eugénie Grandet ou de Werther, nous ne nous engageons pas à "rester" avares ou ambitieux, à sacrifier notre bonheur à une volonté consacrée par la tradition, ou à sacrifier notre vie à une passion malheureuse. L'auteur ne fait, bien souvent, qu'inoculer, par une identification transitoire, la vie à ses constructions de caractères inanimées, en préservant contre leur contagion l'autonomie de son moi observateur au point de nous rappeler la thèse de Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, selon lequel le comédien doit garder tout son sang-froid pour bien jouer la passion la plus effrénée.

La preuve de la *réalité* des caractères et des événements ne vaut pas, aux yeux de la critique classique et du lecteur moyen, la *vraisemblance* d'autres caractères ou événements *fictifs*. (45) La vraisemblance, de son côté, peut être constatée au moyen d'une comparaison le plus souvent inconsciente; on se met à la place du personnage ou on envisage l'événement comme inévitable ou imminent: c'est les mettre sur une balance subjective, c'est les endosser comme un costume pour voir s'il nous va ou non.

Souvent l'auteur réussit à nous persuader de nous identifier avec son personnage, de subir les événements qu'il suscite. Cela vaut mieux que de nous expliquer, du dehors, ce qu'il faut sentir et vivre pour le comprendre. Et il y réussit outre mesure quand il nous fait accepter ce qui n'a jamais été, ceux qui n'ont jamais vécu. Dès qu'ils nous auront rencontrés, nous

(45) Da chamada da nota (12) passava-se no original para a chamada (14). A imprensa corrigiu esta para (13). Daqui resultou que a chamada (45) ficou sem texto de nota. Verificada a correspondência de sentido entre as notas e os passos da obra, que intercalam as chamadas, apurou-se que umas vezes era patente a concordância e outras o era a divergência, pelo que nos abstivemos de restabelecer a anterior numeração, sem a chamada (13) e nos limitámos a fazer esta advertência ao leitor.

autres êtres vivants, ils recevront la vie un peu de nos mains : notre illusion sera leur acte de naissance, leur carte d'identité...

Nous préférons ne pas distinguer ici les conditions artistiques d'avec les conditions psychiques de la création littéraire. La composition, la langue, le style, etc, ne constituent pas, à nos yeux, la *forme*, pas plus que le reste ne constitue le *fond*.

Le problème de la transposition semble ne pas toucher celui de la perfection artistique de l'oeuvre. Il n'en est pas moins certain qu'une corrélation rigoureuse existe entre les facteurs psychiques et esthétiques d'un chef-d'oeuvre. Le *Namouna* de Musset, poème byronien et romantique, semblerait déroger s'il accusait une composition préméditée : il reflète plutôt le génie de l'auteur à cette époque et son parti pris de se laisser guider par les caprices d'un moment et de laisser agir ainsi la Destinée et le Temps dont la pensée fournit une grande partie de l'émotion convoitée par son siècle. A l'autre extrémité de la gamme, il y a la savante économie des *Nuits*, avec leur retour à la composition quasi musicale et que la passion cadence et accorde au lieu de la disloquer. Et quant au style, il y en a qui s'emparent du lecteur comme un enchantement, qui l'incorporent au monde créé par l'oeuvre, tandis que d'autres sortes de style interrompent l'illusion chaque instant pour rétablir le courant par un nouveau sortilège.

Le succès de l'identification n'est pas indépendant de ces nuances. Sans composition habile, sans langue expressive, sans style elle devient plus difficile ou moins complète. Le fonctionnement des velléités littéraires donne, d'ores et déjà, de la satisfaction littéraire ; mais l'intervention de l'artiste seule peut faire participer le lecteur au bonheur de l'identification parfaite et qui vaut la peine d'être parachevée.

CHAPITRE III

AUTEUR ET LECTEUR

I

La création littéraire n'est jamais terminée. Les phénomènes matériels qui en résultent ne la continuent pas toute entière. Le *texte* du roman, de la pièce de théâtre, de la chanson, principal produit "fixe" de la création littéraire, est doublement incomplet : d'une part, il n'embrasse pas toute la pensée, toute l'attitude sentimentale, tous les objectifs artistiques de l'auteur ; d'autre part, même s'il pouvait les exprimer sans défaut, il ne saurait en assurer l'adoption de la part du lecteur sans que celui-ci y apportât ses modifications personnelles.

Le texte est l'unique objet des analyses et des recherches d'un grand nombre de spécialistes de notre discipline. Dans sa *Défense de la philologie*, M. Servais Étienne plaide pour l'indépendance absolue du texte littéraire de tout ce qui n'est pas lui et, surtout, des soi-disant lumières de l'histoire et de la biographie qui sont censées l'éclairer. Pour lui, il n'est même pas nécessaire de savoir, en étudiant telle comédie de Molière, que l'auteur en a écrit d'autres et il ne trouve pas nécessaire qu'on les compare. L'ouvrage existe en lui-même et il doit parler pour lui-même : son autonomie est complète.

Cette théorie a sa noblesse et son utilité incontestables. Elle fournit, notamment, des armes bienvenues contre les excès de la *Geistesgeschichte* qui, très utile aussi sous plus d'un rapport (1), a fini par noyer l'oeuvre littéraire dans un océan d'influences historiques et idéologiques, déplaçant ainsi l'accent de l'essentiel sur l'accessoire. L'autonomie absolue du texte est un idéal que les réalités psychiques ne cessent de combattre,

(1) Surtout par les services qu'elle a rendus en mettant en relief le facteur Temps ; en élucidant le problème des courants d'idées et en éclairant les relations latentes qui existent entre eux et la formation artistique. Ses services négatifs ne sont pas moins méritoires, notamment la réaction salutaire que ses exagérations ont déclanchée contre l'obscurcissement du texte par un commentaire idéologique indiscret.

mais qu'il ne faut jamais perdre de vue à moins qu'on ne veuille s'éloigner de la littérature proprement dite. Dans l'enseignement surtout, on ne doit se lasser d'insister sur l'importance primordiale du texte, principal objet de notre intérêt pour la littérature et base d'opération où il nous faudra revenir après chacune de nos excursions sur les mers environnantes.

L'autorité incontestable du texte en comparaison des autres phénomènes de la vie littéraire est fondée sur deux faits essentiels : 1^o qu'il *fixe* ce qui est susceptible d'être fixé des états d'âme de l'écrivain ; 2^o qu'il représente, à titre officiel, l'*intention* de l'auteur qui y a fixé sa pensée pour qu'elle soit connue de ses semblables. Que la fixation n'est jamais sans lacunes, et que l'intention est souvent trompée par la nature même de la création et de la réception littéraires, ce sont des faits qui ne diminuent pas l'autorité du texte qui n'en reste pas moins le résultat le plus important du travail créateur de l'écrivain.

II

L'auteur a-t-il pleine conscience de ce qu'il fait ; n'abandonne-t-il rien au hasard des interprétations profanes ? (2)

C'est ici qu'il s'agit de développer un problème posé au chapitre précédent.

On pourrait chercher la réponse à ces questions chez l'auteur lui-même. Malheureusement, les réponses qu'il donne on qu'il suggère se trouvent être d'une grande variété. Elles représentent, surtout, les deux extrémités de la gamme : la lucidité parfaite et l'inconscience pour ainsi dire absolue. (Il faut s'ajouter, néanmoins, que la grande majorité des auteurs "lucides" élèvent des prétentions à leur part de l'inconscience inspirée, alors qu'un certain nombre de "spontanés" ne font qu'affecter de renoncer à la lucidité.)

Le paradoxe perdra tout son caractère paradoxal si on substitue aux deux termes-pôles deux termes plus courants bien que moins exacts : *préméditation* et *inspiration*. Nul écrivain ne saurait se passer d'aucune de ces activités ; il n'y a pas d'oeuvre littéraire sans préméditation ni sans inspiration.

(2) Que l'interprétation attribuée à l'auteur des idées, des sentiments, des tendances, des finesses qu'il n'a pas eues ou qu'il a eues sans le savoir, ne doit pas empêcher le commentateur ou le lecteur de les lui attribuer. L'écrivain ne sait pas avec exactitude le nombre et la qualité des valeurs ou des germes de valeurs qui se trouvent dans son oeuvre. Ce fait diminue la responsabilité du lecteur qui découvre dans l'encensoir des parfums surnuméraires que le thuriféraire ne soupçonne pas d'y avoir mis.

La prédominance de l'une ou de l'autre a souvent servi de critère pour distinguer deux courants, deux *ismes*. Dans la littérature française, Boileau a tracé une ligne de partage des eaux un peu artificielle, mais destinée par sa clarté à prévaloir durant des siècles. Cette ligne partagea les versants en heureux et féconds — c'étaient ceux éclairés par le soleil de la Raison —, et en malheureux et stériles parce que peu ensoleillés. Cela n'empêchait pas les grands écrivains de ces siècles et, parmi eux, les amis de Boileau, d'avoir de l'inspiration ; mais l'opinion générale, La Vie Littéraire en prirent texte pour mépriser l'inspiration intense, rebelle à cette espèce de raison qui est commune à tous et qui, par cela même, est attachée un peu à la banalité.

En prônant la Raison, l'auteur de l'*Art poétique* ne pensait pas uniquement à la préméditation, au plan de l'écrivain, à son devoir de ne rien faire sans l'avoir pesé d'abord sur la balance du bon sens. Cependant sa protestation contre les écrivains de l'époque de Louis XIII contre les romanciers et les poètes épiques que de son temps (*Dialogue des héros de romans*) implique aussi le mépris d'une fantaisie capricieuse, d'une inspiration prompte, d'une réalisation non préparée. Et c'est pourquoi les partisans de la fantaisie, de l'inspiration, de l'improvisation verront en lui l'ennemi par excellence et feront de lui la bête noire des manifestes romantiques.

Sa position, très caractéristique pour son siècle, et justifiée dans une certaine mesure par les excès de ses adversaires, est menacée de deux côtés à la fois. De l'un, il y a les romantiques ; de l'autre, la croyance grecque de inspiration pythique, du *furor vaticus*, rattachée à l'inconscience créatrice, à un état semblable à l'évanouissement et où une force surnaturelle agit au lieu du bon sens clair et posé auquel Boileau voudrait confier la création poétique. A l'exception de rares périodes rationalistes où le culte de la raison l'impose en souveraine jusqu'au domaine de la poésie, l'idée de l'inspiration plus ou moins indépendante de la volonté de l'auteur est plus ou moins étroitement liée à la notion de la littérature.

N'insistons pas ici sur le facteur dynamique de cette conception (3). Ce qui nous intéresse ici, c'est que, dans l'opinion publique de tous les temps, l'attrait d'un élément en apparence étranger à la conscience de l'écrivain et qu'on peut considérer comme un don précieux, s'ajoute au contingent normal de la conscience. Il est comme le vent de l'Évangile, qui "souffle on

(3) Voir le chapitre sur l'intensité.

ne sait d'où"; mais on voit la conséquence de son action partout dans l'oeuvre.

C'est une *inconscience* de qualité très inégale, allant de la surprise totale, avec passivité quasi complète du poète, jusqu'à l'inconscience provoquée par le poète lui-même qui la prépare par des stimulants ou par la rêverie et qui ne cesse de la contrôler de pleine conscience. Lequel de nous ne s'est pas amusé à lire des interviews avec des écrivains célèbres ou populaires sur le *ressort* déclanchant chez chacun d'eux l'inspiration? C'est tantôt une certaine valse de Chopin, tantôt la lumière d'une certaine lampe, tantôt l'odeur de pommes pourries; — de toute façon, c'est une sensation-ressort qui opère chez eux cette inconscience relative (4) dont on croit avoir besoin pour recueillir l'inspiration. C'est un déblaiement de terrain favorisant l'irruption des eaux, ou c'est l'ouverture des fenêtres qui prépare la visite de la Muse, telle que le poète de la *Nuit d'août* l'a rêvée. (5) Mais il s'agit toujours d'écarter des obstacles dans la nature même de la conscience, du contrôle, de la censure. Et il n'y a pas de poète raisonnable qui ne comprenne pas un peu qu'il y a de l'avantage à *diminuer la résistance* de la conscience à cette poussée d'inconscience. (6)

Ainsi, au moment même où le poète atteint l'apogée de son activité créatrice, c'est-à-dire au moment de l'inspiration la plus intense, son moi personnel et conscient est le plus près d'une éclipse, il est le moins maître de lui-même.

C'est aussi le moment où la collaboration du lecteur à l'oeuvre devient naturelle. L'intensité de l'inspiration active la fusion momentanée de l'auteur et du lecteur; et la personnalité du premier s'efface assez pour que le second ne doive se sentir trop écrasé par sa supériorité. Son inconscience partielle *humanise* l'auteur que l'orgueil du génie ("*Odi profanum vulgus*") isolerait du reste des mortels; et elle l'humanise tout

(4) Cp., cependant, la seconde partie du chapitre auquel nous venons de renvoyer.

(5) "*La Nuit d'août* fut réellement pour l'auteur une nuit de délices. Il avait orné sa chambre et ouvert les fenêtres. La lumière des bougies se jouait parmi les fleurs qui emplissaient quatre grands vases disposés symétriquement... il goûta un bonheur que le vulgaire ne soupçonne pas." (Paul de Musset: *Biographie d'Alfred de Musset*, Paris, Charpentier, 1877.) "*La Nuit de mai*... restera un des plus beaux témoignages de la moderne Muse" — dira Sainte-Beuve. — La notion de la Muse marque le dédoublement de l'âme du poète en une partie réceptive ("le poète pour ainsi dire inconscient") et en une partie inspiratrice ("la Muse").

(6) Une des manifestations de cette diminution, c'est l'étalage du moi, déconseillé par le bon sens. V. le chapitre sur la découverte psychologique.

en divinisant en lui le mage, l'intermédiaire élu par la divinité. (7)

Avec le temps, l'inconscience relative de l'auteur commence à lui devenir précieuse non seulement sous la forme de l'inspiration, mais aussi sous celle de la suspension du contrôle. Vers 1880 en France, et jusqu'en 1920 en Angleterre, en Allemagne, en Russie, en Hongrie, etc., on apprécie ce qu'on appelle la *décadence* parce que, d'une part, Baudelaire remarque que "la langue de la décadence latine... est singulièrement propre à exprimer la passion telle que... l'a sentie le monde poétique moderne"; d'autre part, parce que le chemin assez droit qui part du romantisme anti-rationaliste, doit conduire tôt ou tard à un point où l'on se désole de voir les sources du conscient tarries et qu'on n'espère plus que dans l'inconscient. Des deux tentatives imaginables (8) qu'on puisse faire pour éviter le dessèchement de la poésie, l'une a recours à la poésie populaire où la conscience individuelle s'entoure du vague de la poésie collective et où un symbolisme souvent hermétique ne cesse de nous diriger vers le subconscient (9); l'autre, c'est la *décadence* ayant un certain faible pour l'irresponsabilité artistique parce qu'elle espère reconquérir par là le paradis perdu d'un monde plus instinctif et plus heureux (10).

Si la sûreté de nos instincts diminue à mesure que la conscience humaine se clarifie, ne faut-il pas en conclure, se dit-on, qu'une renonciation volontaire à la prépondérance de la raison aplanira notre recul vers un état de choses plus naturel? Et l'inspiration ne serait-elle pas une force primitive partant de notre subconscient afin de faciliter de tels retours?

III

Le fait de l'inspiration n'est pas la seule cause de la divergence de l'intention du poète et de la réalisation de cette intention.

(7) Eugène D'ors parle, à propos de Shakespeare, de la joie "pure" de la création. Qu'importe si la chose créée est mélancolique ou tragique? Le créateur est heureux. Il chante. Son chant nous transporte et nous chantons avec lui.

(8) Il y a aussi une troisième, témoin les défections relativement nombreuses de poètes arrivés (Rimbaud, Sully Prudhomme qui cessent d'écrire des vers pour se consacrer l'un aux affaires aventureuses, l'autre à la philosophie).

(9) Thalès Bernard attend la renaissance de la poésie occidentale d'une influence de la poésie populaire, finno-ougrienne et slave. Cf. notre étude sur *Th. B. et la littérature universelle* (Budapesti Szemle, 1937).

(10) Voir Verlaine: *Art poétique*.

Ne parlons pas ici des cas si nombreux où l'écrivain n'est pas à la hauteur de sa tâche, des cas qu'on serait tenté de ranger parmi les conflits tragiques caractérisés par un titre de pièce de Jean Sarment : "Je suis trop grand pour moi". La divergence n'épargne pas les chefs-d'oeuvre ; et même on doit confesser que l'abîme qui sépare l'intention et la réalisation peut être, à la rigueur, plus sensible dans une oeuvre de génie que dans la littérature commerciale. C'est que l'abîme — "ce qui est entre les lignes" — nous semble à tel point comblé de *secrets*, de sous-entendus délicieux ou sublimes, qu'il y est une nécessité plutôt qu'une lacune. Les fameux *silences* espaçant le dialogue ibsenien représentent non pas de vraies pauses, de points de repos, mais une suite inexprimée quoique pleine de signification du dialogue.

Ce n'est pas par incapacité de l'auteur que le texte diffère du contenu respectif de l'âme, mais parce que la vie de l'âme et l'expression littéraire constituent deux plans différents, deux modes d'être, ayant chacun ses moyens et ses lois, ses spécialités et ses insuffisances. Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot, représenté par le Premier Interlocuteur allègue ce qui suit : "Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée, signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur?"

L'axe même des différences, c'est que la vie de l'âme nous apparaît toujours comme un processus évoluant sous la constellation du Temps, tandis que le texte a pris une forme définitive dans le manuscrit ou dans le livre, et il tend à échapper à la tyrannie du changement. Il veut être, pour le moins,

"Un vol de papillons arrêtés dans l'extase"

— cette vision poétique que Victor Hugo applique au bouquet d'œillets se penchant sur ses filles bien-aimées (11) exprimerait le mouvement intense de la vie spirituelle, et le raidissement miraculeux de ce même mouvement dans le texte de l'artiste de la parole. Le vol de papillons s'arrache au Temps et se fixe dans un plan extra-temporel.

A l'unité organique, vécue, de la vie s'oppose ainsi la vie divisée en symboles, en paroles, en traits, pour être refondue et

(11) *Mes deux filles* (*Contemplations* I, III; 1842).

ranimée, *d'une autre manière*, par l'inspiration du poète et du lecteur.

On ne cesse de déplorer l'impossibilité de comprendre à fond un autre être humain. La différence s'explique surtout par la tonalité ou nuance sentimentale (*Stimmung*) de deux états d'âme momentanés, résultats, à leur tour, de deux évolutions individuelles.

Un exemple: les allusions mythologiques dans la poésie lyrique. Déjà le fait de la connaissance ou de l'ignorance de la mythologie grecque et romaine nuance la réaction provoquée dans l'âme des lecteurs. Cependant on ne saurait établir d'emblée que l'érudition rend la jouissance plus intense tandis que l'ignorance la supprime. Car il faut tenir compte du facteur sentimental des "mystères sacrés" et que les noms grecs suffisent à évoquer, chez beaucoup d'entre nous, des images de grandeur et de beauté. Sans pouvoir juger de la justesse de l'allusion mythologique qui nous reste lettre close, nous n'en jouissons pas moins de cette "poésie de la lettre close" dont les grands poètes ont rarement ignoré l'efficacité (12). De nos jours où la connaissance de la mythologie antique n'entre plus, comme autrefois, dans la composition de la culture générale, nous continuons à trouver du plaisir aux allusions mythologiques dans la poésie de Ronsard, de Chénier, de Leconte de Lisle. (13) Dans tous ces cas, la déviation des lecteurs devient essentielle: ce qu'ils croient et ce qu'ils sentent s'écarte puissamment de ce que le poète a senti et pensé. La tonalité sentimentale y a subi une modification importante, la collaboration du lecteur est devenue considérable.

IV

Au théâtre, la pensée de l'auteur, fixée dans un manuscrit, est livrée à toute une série de collaborateurs officiels et officieux qui, sous prétexte de l'adapter à la scène, y mettent du

(12) Hugo aime à entasser des noms sonores, anciens et modernes, efficaces par leur sonorité étrange.

(13) Nous avons constaté avec stupéfaction la vogue dont jouissait, dans une école libre organisée pour de jeunes paysans, le Chénier hongrois: Daniel Berzsenyi dont les strophes, d'un mètre grec impeccable, abondent en allusions mythologiques. La sonorité des noms, l'autorité du sublime qui en émane ont fait leur effet; l'incompréhension ne parvint pas à le gêner. — Ou bien rappelons la bonne vieille remerciant, après le prêche, l'évêque d'avoir dit tant de choses belles, surtout ce mot: "Mésopotamie"!

leur tant qu'ils peuvent. La plupart de ces collaborateurs désirent vivre leur rôle, s'identifier avec les personnages esquissés par l'auteur. Celui-ci ne tarde pas à s'apercevoir des modifications inévitables par lesquelles le régisseur et les acteurs déforment son idée, et à protester de son mieux. Cependant il ne pourra reconquérir l'autonomie de son texte qu'au moment où la pièce quittera l'affiche pour se retirer définitivement entre les couvertures du livre. Car voilà les collaborateurs agiles cramponnés à une autre oeuvre et cherchant à assouvir leur désir de collaboration dans un cadre nouveau. (14)

La vie dynamique de la pièce, déployée dans la représentation scénique, tend ainsi à se fixer de nouveau dans le texte statique.

Est-il complètement statique? — se demandera-t-on.

Le vol de papillons s'arrête *dans l'extase*; mais se sera sans doute pour un seul instant, juste le moment de l'hallucination qui ne doit pas durer; après, il redeviendra vie incontrôlable. En vain imprime-t-on au frontispice d'une édition "définitive" les fières paroles: *Ne varietur*; le changement est dans la nature de toutes les choses terrestres et, surtout, il est la nature des choses de l'esprit. Un texte n'est pas un objet quelconque. La matière dont il est fait, la manière dont il est fait important peu; et il se pourrait, à la rigueur, se passer de toute matière, comme c'est le cas du texte de bien des chants populaires, de contes de fées, de traditions. Un texte oral est soumis, tout naturellement, à des modifications de détail; plus d'une chanson populaire circule en nombreuses variantes, et le conte populaire est caractérisé par la grande élasticité de son texte s'adaptant au tempérament et au bon plaisir du conteur.

L'acteur qui modifie activement le texte de la pièce, et le conteur populaire qui raconte à sa manière ne sont, pourtant, que deux types saillants, propres à attirer l'attention sur la collaboration la plus importante en matière littéraire: celle du lecteur. Celui-ci ne trouve pas dans le livre exactement ce que l'auteur avait l'intention d'y mettre: en tâchant de se conformer aux scènes, aux milieux représentés par le texte, son imagination ne s'en dévie pas moins sur un grand nombre de points. Loin de lui la prétention de coopérer, voire même de se rendre

(14) Les collaborations entre poète et musicien, ou entre deux romanciers (les frères Goncourt, les frères Tharaud) ou deux dramaturges (Meilhac et Halévy, Fiers et Caillavet) présentent d'autres problèmes qui n'entrent pas dans le cadre de ce chapitre.

coupable de modifications du livre. Celles-ci deviennent palpables là où il s'agit de divergences *matérielles* comme, par exemple, la disposition d'un intérieur (15) ou la couleur des cheveux et des yeux de l'héroïne. Quel "dépaysement", en effet, quand à la seconde lecture de notre livre de chevet, nous sommes obligées de reconnaître que la porte de la chambre s'ouvre à droite et non à gauche comme nous nous l'avions imaginé à la première lecture, et que le jardin est "tout autre" que celui qui nous est devenu familier à la première rencontre. Le texte est resté le même: ce sont nos impressions, nos souvenirs qui l'ont modifié. Notre déception n'est pas insignifiante et les réactions sentimentales se refusent désormais à se produire de la même manière qu'avant la deuxième lecture du livre. Elles se montrent plus récalcitrantes encore quand l'image que nous nous sommes faite de l'héroïne se trouve réfutée par l'imagination de l'illustrateur ou par la photographie authentique du modèle. Ce sont des cas extrêmes: des preuves matérielles.

La part du lecteur doit être officiellement reconnue quand on lui demande d'achever le poème pour son propre compte. C'est à lui de mesurer, d'explorer, d'embrasser l'horizon ouvert à la fin d'un sonnet de Heredia; c'est à lui de s'imaginer le dénouement de la fameuse nouvelle de Stockton, *The Lady or the Tiger*; c'est à lui de combler les lacunes d'une chaîne d'associations ou d'analogies à peine esquissée dans tel poème de Mallarmé, et, en général, de donner un sens complet à la poésie du type *encensoir*. Car à ce point de vue-là, une grande partie de la poésie moderne (16) pourrait être symbolisée par l'encensoir qui répand son parfum à mesure qu'on le balance; les fidèles rassemblés à l'église aspirent ce parfum, chacun selon son goût et sa capacité, et l'encens leur inspire des sentiments et des idées bien différents chez les uns et chez les autres. Ils regardent l'encensoir dont la forme exquise ne change point; ils hument l'encens dont la composition chimique reste la même; et ils laissent errer leurs pensées qui sont diverses.

Dans *les Tziganes*, d'Edmond Rostand, les modifications individuelles apportées à l'oeuvre littéraire par le lecteur qui l'accueille ont trouvé un symbole des plus heureux. Tout ébloui de la virtuosité de naturalistes qui distingue à ses yeux les Tzi-

(15) Et cela même lorsqu'il s'agit d'intérieurs soigneusement inventoriés par des réalistes.

(16) Et de la poésie en général.

ganes, le poète français croit apercevoir que chacun des membres de l'orchestre finit par improviser, par jouer pour son propre compte, comme les lecteurs dirigés par le chef-d'orchestre qui est l'écrivain, finissent par s'émanciper plus ou moins de sa conduite :

*“Car d'abord le chef seul avait improvisé.
Chaque musicien suivait, comme un élève,
Accompagnant le chant... Mais voilà que, grisé,
Chacun était parti maintenant dans son rêve.*

*Dans son rêve, les yeux fermés, chacun marchait.
Ce n'était plus du tout de simples airs de danses,
Car le coeur de chacun saignait sous son archet,
Et tous ces violons chantaient des confidences...”* (17)

En lisant son roman, le lecteur ne s'aperçoit pas de l'influence discrète mais profonde que le *milieu de la lecture* (p. ex. le cabinet de travail, le coin du feu où il lit) exerce sur le milieu du livre (le village réformé par le Médecin de campagne, la chambre où Alfred de Musset attend la Muse), et qui peut aller jusqu'à nous faire confondre, en de certains moments, les deux ambiances. Nous nous rappelons une expérience où une lecture dans un salon tranquille, bleu et jaune, à la lumière suave d'une lampe particulièrement gracieuse, a entré en contrebande quelque chose de cette atmosphère poétique dans les souvenirs du lecteur, de sorte qu'à la deuxième lecture du même roman il y a cherché en vain et avec une impatience croissante une “scène nocturne” que sa mémoire a incorporée dans l'action du livre.

A une époque où le rationalisme hostile à toute mysticisme vague règne en souverain, et en parlant d'un genre littéraire beaucoup moins volatil que la poésie lyrique, l'abbé Prévost fait une remarque significative : “On ne sauroit douter... que chacun ne fasse dans ses lectures quantité de remarques, dont il n'est redevable qu'au tour particulier de son génie, et qui lui appartiennent si proprement que, fort souvent, l'auteur n'y a la moindre part. Et de là viennent les jugemens différens, et quelquefois opposés qu'on porte d'un Ouvrage. (18) De là viennent même les différens degrés (19) de sentiment qu'il

(17) *Les Musardises*. Citation empruntée à *Défense et illustration de la litt., op cit.* p. 89. Voir le chap. intitulé *La part du lecteur*.

(18) Le lecteur professionnel: le *critique* n'est pas absent...

(19) Nous n'avons pas touché au côté quantitatif (degrés d'intensité) du problème; mais il existe et il est propre à attirer les chercheurs.

excite. L'un pleure, l'autre ne paroît pas ému. Celui-ci ne voit que ce que l'Auteur lui présente (20), ou ne le voit pas même dans toute l'étendue qui est présentée: l'autre découvre beaucoup au-delà. Il tire de lui-même de quoi étendre ce qu'il lit. C'est ce qu'il ajoute ainsi qui l'émeut, et qui le passionne; *il pleure moins de l'Ouvrage d'autrui que du sien*, et la seule obligation qu'il ait à l'Auteur est de lui avoir donné occasion de développer mille sentimens qui étoient au fond de son coeur." (21)

Ce passage du *Pour et Contre* dépasse un peu notre thèse. Le gazetier et le contemporain de Diderot et de Rousseau sont également enclins à chérir le paradoxe. Que le lecteur soit ému à la pensée que c'est à lui seul qu'il doit son émotion, n'empêche pas qu'il ait tort en exagérant sa propre part et en ne voyant dans l'oeuvre littéraire qu'une "occasion", un tremplin ou une inspiration. Et nous croyons que l'auteur de *Manon Lescaut* devrait avertir le rédacteur du *Pour et Contre* de la suprématie de l'écrivain et de l'incomparable charité qui nous est faite, à nous autres lecteurs, dans le chef-d'oeuvre. Il devrait se dire aussi que l'émotion du lecteur ne provient pas de sa vanité, et qu'il est trop confondu avec le personnage du roman pour ne pas être ému de ce qui le touche. Néanmoins, cette page de la gazette de l'abbé Prévost est un témoignage irrécusable de la collaboration du lecteur.

La collaboration du lecteur, c'est l'identification féconde. Il accepte le livre, en a le désir, parce qu'il y a sa part; son plaisir et son travail (inutile de vouloir séparer ce qui est inséparable) le lui rendent indispensable.

V

L'auteur en sent les répercussions. D'abord, c'est le succès et l'effet (22) de son oeuvre. Le nombre des représentations de *Chatterton* qui donnent à Vigny la plus vive satisfaction (succès), et le nombre des suicides qui l'accusent (un des effets) et qui déterminent une certaine modification de sa pensée. On connaît des gens de lettres que le bruyant succès de

(20) Nous ne croyons pas qu'il y ait des lecteurs, si simples soient-ils, qui s'en arrêtent là.

(21) *Le Pour et Contre*, n° XCIV, cité d'après *Défense*, loc. cit.

(22) Les deux ne sont pas la même chose. — Cf. encore l'ouvr. cité de F. BALDENSPERGER, 2^e et 3^e parties.

leur *best-seller* déconcerte, dégrade et détourne de leur voie. Ils perdent le courage de suivre leur inspiration et rien que leur inspiration. Ils s'efforcent de répéter ce qui leur a valu un succès aussi éclatant.

La présence du lecteur ne gênerait pas l'écrivain si elle n'était pas active. Mais elle l'est, et l'auteur doit prendre une attitude vis-à-vis de ce collaborateur mystérieux. Entre autres, le ton d'un ouvrage est déterminé, avant tout, par l'attitude que l'écrivain adopte à l'égard de son public. Il peut s'effacer entièrement (23), comme le fait le dramaturge, le poète parnassien ou le romancier naturaliste. Mais il peut aussi créer une atmosphère de familiarité joviale, comme un Dickens, un Daudet, un Mikszáth; apostropher le lecteur, lui chuchoter à l'oreille, faire semblant de demander son opinion, le charger de choisir le dénouement qu'il lui plaira; le persifler et le jouer en prenant un air bonasse, comme un Sterne ou un Voltaire. Ou bien, et c'est plus sincère, il peut lui tendre ses bras, solliciter ses sympathies avec une éloquence pathétique; l'inciter à des actions dont l'accomplissement exigera une éducation sentimentale préalable, littéraire du lecteur. Que de bonne foi exubérante dans ces attitudes, mais aussi que de sentiment de minorité! L'orgueil qui couvre mal la soif de plaire, de trouver un écho fraternel; l'affabilité qui ne montre que trop la crainte du refus... Quelles profondeurs ne trahit pas la description minutieuse qui rétrécit au minimum le champ d'activité du lecteur collaborateur, ou la largeur d'esprit avec laquelle l'auteur lui abandonne les rênes! C'est une mine dont l'exploitation attend encore son maître.

Les modifications que subit l'oeuvre dans la pensée des lecteurs peut former une sorte de *halo* autour du noyau lumineux du livre, de la pièce de théâtre, de l'oeuvre entière de l'écrivain. Une partie de ces modifications pénètre et se fait jour dans la critique parlée et publiée: les lecteurs-spectateurs se communiquent les uns aux autres les objections qu'ils croient devoir faire à l'auteur, autant que les commentaires dont ils désirent enrichir l'oeuvre. Celle-ci devient plus ou moins (24) inséparable de sa "*légende*" au point que celle-ci empiète sur le

(23) Au moins en théorie ou en intention, et quant aux gestes et aux façons de parler.

(24) Selon l'éclat de la légende (raison directe) et selon la permanence de la gloire (raison indirecte). La connaissance *exacte* d'une grande oeuvre classique qu'on n'a jamais perdue de vue travaille contre la formation d'une légende.

texte et finit par le remplacer auprès un grand nombre de soi-disant lecteurs.

La légende rattachée à l'oeuvre la simplifie en l'aiguissant dans le sens d'un de ses facteurs. Le parallèle établi par La Bruyère entre Corneille et Racine dispense quantité de lecteurs de voir de leurs propres yeux les deux grands auteurs tragiques. Ces lecteurs-là auront toute la peine du monde à remarquer les héroïnes de Corneille qui sont nombreuses et dignes d'être aperçues, et ils fermeront les yeux sur les héros de Racine qui mériteraient d'être mis aux côtés des héros cornéliens... C'est ce qui déforme, dans l'opinion publique, l'activité variée de tel écrivain pour en faire une oeuvre uniforme, plus facile à saisir et à remémorer. Que de lecteurs pour lesquels les *Nuits* masquent le reste de l'oeuvre de Musset, jusqu'aux *Comédies et Proverbes* et à la *Confession d'un enfant du siècle*.

*

L'auteur peut s'élever au-dessus des critiques, des commentaires et des compléments provenant du lecteur. Il peut et il doit défendre l'autonomie de son texte.

Il le peut, puisque le commentaire et les modifications ne sont pas à sa hauteur et que, d'ordinaire, ils ne sont pas publiés. Et même si une partie minime en arrive à être imprimée, elle ne reçoit pas la trempe qu'ont les oeuvres d'art d'un seul jet. La critique très détaillée de la *Jérusalem délivrée*, par le Galilée, n'a entamé en aucun point le poème du Tasse, quoique le lecteur mécontent ne fût pas, cette fois-ci, un lecteur moyen, et qu'il proposait des modifications prêtant à réflexion. (25) Touché ou non par les objections ou par les commentaires inventés, l'écrivain considère son texte comme une oeuvre terminée, comme un problème sur lequel il n'aime plus revenir. (26)

Quelquefois, les opinions d'une masse de lecteurs sont concentrées dans un écrit semi-officiel. Tels furent les *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, rédigés par Chapelain. Ils détournèrent Corneille des sujets espagnols, mais ils ne modifièrent

(25) Il est vrai que cette critique, avec quelques autres, a fini par ébranler la foi du Tasse dans son propre génie et qu'il lui inspira un poème beaucoup plus froid, la *Jérusalem conquise* où il s'efforçait de tenir compte de toutes les objections, un peu à la manière du meunier, de son fils et de l'âne... Cependant la *Jérusalem délivrée* survécut à la crise sans devoir subir de changements.

(26) Soit qu'il en respecte trop l'intégrité ou l'autorité; soit qu'il en est déjà dégoûté; soit qu'il se sent accaparé par une inspiration nouvelle, toute différente de celle de la veille.

plus le texte du Cid. L'opinion publique formulée moins nettement vis-à-vis les "galanteries" du jeune Racine lui fit choisir un sujet historique dans Tacite, mais ne lui fit pas prendre en dégoût l'analyse de la passion amoureuse.

Quant aux modifications peu conscientes qui sont nées dans l'imagination du lecteur moyen, l'auteur a le droit de les ignorer. Il ne les ignore pas toujours. Nous avons cité ailleurs (27) les paroles de mépris d'Anatole France sur le compte de ce commentaire muet du lecteur, et les paroles pleines d'humanité charitable de Paul Valéry dont l'Eupalinos élabore "les émotions et les vibrations de l'âme du futur contemplateur de son oeuvre".

VI

Un point de vue particulier recommande à notre attention la *poésie populaire*.

C'est un cas extrême: de la Littérature sans Littérateur. Pour la critique positiviste, la poésie populaire n'est que de la poésie anonyme se répandant par propagation orale. Le reste de la critique dont la tradition remonte aux romantiques, insiste sur le caractère collectif de la poésie populaire, sur le fait que les angles personnels y sont limés par le travail en commun des générations et des populations diverses; enfin, une définition plus rétrécie borne la notion à la poésie paysanne. (28) Cependant, dans chacune de ces conceptions, l'effacement de l'auteur personnel, du premier metteur en branle figure comme une des caractéristiques du genre.

L'anonymat de la poésie populaire a des conséquences qui ne sont pas à dédaigner. La légende de l'auteur y manque (il est vrai qu'elle est remplacée par la légende de l'auteur collectif, tout un peuple comme auteur!). L'oeuvre n'est liée à aucun moment précis du Temps, à aucune circonstance saillante; elle n'est caractérisée par aucun signe personnel: l'auteur n'est pas caché derrière son conte, sa chanson, il s'est définitivement effacé. La nature collective de la poésie populaire se manifeste non seulement par un trait négatif — l'absence de l'auteur individuel —, mais aussi par un trait positif: qu'elle tend à

(27) *Défense*, etc. *op. cit.* p. 89-91.

(28) Et d'autres populations vivant "au sein de la nature" — pêcheurs, chasseurs, charbonniers, etc. Cette définition ne fait pas entrer dans le domaine de la poésie populaire les chants des ouvriers industriels. — La situation est la même au théâtre où le "drame populaire" des Anzen-gruber, des D'Annunzio, et d'autres auteurs appartenant à la bourgeoisie, ne met en scène que les habitants des champs et des montagnes.

exprimer, avec une énergie de plus en plus intense et de plus en plus sûre d'elle-même, les vellétés et les nostalgies d'un groupe humain organisé (29).

La poésie populaire ne manque pas pour cela de personnalité. La collectivité qui l'a créée et qu'elle contribue à créer n'en est pas une sans couleur. Cette poésie n'est adoptée, le plus souvent, que de la population d'une certaine région aux traits nettement accusés ou de gens d'une certaine profession; d'un groupe ayant sa cohésion naturelle et sa personnalité. Il n'est pas beaucoup plus difficile de tracer le portrait d'un groupe que d'un individu. Tel jury a le profil plus caractéristique que le juge qui le préside. Et il se peut qu'une chanson populaire perfectionnée par un groupe d'hommes anonyme ait son individualité propre, et beaucoup plus forte qu'elle ne l'était entre les mains de son vrai auteur personnel.

Elle ne manque pas non plus d'originalité. On croirait — mais ce serait juger à distance, dans l'abstraction — que la poésie populaire favorisât la banalité. L'histoire littéraire a montré, au contraire, que toutes les fois que la poésie d'art sentait le besoin d'exploiter la poésie populaire, c'était pour se rafraîchir comme à une Fontaine de Jouvence de l'*originalité* de la pensée, des sentiments, des images, de la musique. Et en dépit d'un fonds commun qui appartient peut-être à certains groupes de peuples, la poésie populaire de telle nation diffère sensiblement de celle des autres.

Tout cela n'empêche pas la poésie populaire de fournir un exemple particulièrement intéressant de la collaboration entre auteur et lecteur, et d'une collaboration beaucoup plus régulière et plus aisément observable que celle qui a lieu entre l'écrivain représenté par son livre signé, et le lecteur individuel plongé dans la lecture de ce livre.

D'abord, la publication ne sanctionnant pas, par son existence matérielle, la création poétique, le poète populaire ne compte guère sur la gloire et il n'est mis nullement en relief. Son public n'en est pas un de lecteurs ayant un livre à acheter ou à emprunter; et l'absence d'un *objet lisible* qu'on serait obligé de se procurer contribue à relâcher les liens entre l'auteur et eux-mêmes.

Puis, le texte oral étant confié non plus au papier et aux lettres, mais à leur mémoire, leur collaboration leur semble indispensable à la survie non de l'auteur, mais du texte lui-même et du moment sentimental dont il a la charge.

(29) Qu'elle contribue à former tout en étant formée par lui.

Quoique privé des moyens matériels de la fixation, le texte oral est conservé dans les conditions les plus favorables. Une sorte de *choix* très rigoureux où les quelques textes admis ne sont pas exposés à une concurrence véhémente ni usés par le temps comme les poèmes imprimés. Une espèce de *calme plat*, sans aucun tourbillon susceptible de feuilleter les livres clos et de changer l'air de l'intérieur.

Ce n'est pas qu'il n'y ait pas d'influences (souvent mondiales) et de courants qui y pénètrent, des "bien culturels descendus du château ou de la ville" vers le peuple (30) ; voire même des modes déterminant des modifications de style. Le texte est soigneusement gardé, et il le mérite. La plupart des chants populaires sont tout près d'être des chefs-d'oeuvre absolus ou relatifs. Les contes de fées ne fécondent pas pour rien, de temps en temps, la littérature idéaliste. La ballade sicule ou anglo-saxonne mérite d'être placée aux côtés de la tragédie. On ne garde pas de vétilles avec tant de sentiment de responsabilité.

Dans la poésie populaire, plus encore qu'au théâtre, la collaboration entre auteur et public devient un fait visible à tous. C'est plus qu'une collaboration : c'est une confusion. Le *poémier* (31) est tantôt créateur, tantôt compilateur, tantôt public. Le public tient lieu d'éditeur et de libraire.

En revanche, la Vie Littéraire est loin d'y battre son plein. Ce n'est pas que le peuple ne sente pas l'importance et la valeur de la poésie, mais le courant de la vie littéraire y circule sans intensité ni vitesse ; on l'aperçoit à peine. La principale raison en est précisément l'absence d'ambitions et de rivalités d'auteurs, de critique et de légende, en un mot : d'une atmosphère littéraire. (32) Et c'est ce qui gêne — et qui trompe — les historiens de la littérature habitués à un réseau historique et biographique où ils cherchent en vain une place pour la poésie populaire. (33)

(30) "*Gesunkenes Kulturgut*".

(31) Suivant le mot heureux de Paul Fort.

(32) Ou bien est-ce la lenteur de la précaution ? La transmission orale en exige beaucoup plus que la propagation sous une forme imprimée. Le danger de *perdre* le texte non fixé nous exhorte à abhorrer les changements. — Enfin, le conservatisme de la population des campagnes, dépositaire d'une culture plus ou moins fermée, qu'elle garde jalousement de peur d'ouvrir une brèche à un monde hostile ou suspect, arrête tout mouvement superflu.

(33) Ils ont tort : ils devraient se rendre compte de la perfection et de l'intérêt des oeuvres mêmes, et des influences réciproques qui relient la littérature d'art à la poésie populaire.

*

Ce n'est pas seulement par l'importance accrue de la poésie populaire pour l'ensemble de la littérature, mais par le fait de la collaboration du lecteur et du spectateur à toute création littéraire que la littérature nous apparaît un art *social*. La pénétration du public passif par l'action d'un esprit individuel actif serait déjà un fait social. L'action de la société sur l'individu doué du talent de l'expression en serait un autre. La collaboration de l'auteur et du lecteur en est un troisième. Aucun autre art ne l'admet à ce point, aucun autre art n'a une emprise et une charge sociales comparables aux siennes.

CHAPITRE IV

LA VALEUR LITTÉRAIRE

On est habitué à opposer, dans l'appréciation de l'oeuvre littéraire, l'aspect esthétique à l'aspect psychologique, et à ranger la valeur dans la catégorie des critères esthétiques. Cette conception est trop répandue pour qu'on ne sente l'obligation de l'approfondir. Après la fondation psychologique de la théorie de la littérature que nous venons d'entreprendre, on n'attendra pas de nous de rendre la valeur, principal critère du jugement esthétique, indépendante des bases psychiques de la création littéraire.

I

La plupart des écoles philosophiques rattachent la notion de la valeur à un besoin qu'il s'agit de satisfaire. Elles attribuent une valeur "absolue" à ce qui satisfait des besoins d'ordre élevé, incontestables. Le Bien, le Vrai et le Beau sont de telles valeurs. (1)

Cependant même en augmentant le nombre des valeurs absolues, on ne dépasserait pas les étroites limites des généralités, peu propres à nous servir dans la pratique de l'appréciation littéraire. Et le cercle plus étroit encore des lois esthétiques, dans la création desquelles on a tenu compte de l'expérience artistique, ne nous fournit guère un nombre suffisant de points de repère. Que l'oeuvre littéraire doit être "belle" et que, en surplus, elle doit tenir en estime les principes de la justice et de la solidarité humaine, est exact mais bien vague; et des principes esthétiques moins généraux, tels que "l'unité dans la variété", "la proportion idéale" (le partage d'une ligne en moyenne et extrême raison), ou "l'objectivité

(1) Même sur ce point-là, v. ODEBRECHT: *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie*, Berlin, Reuther Reichard, 1927, p. 19 et suiv.; — L. BERIGER: *Die literarische Wertung. Ein Spektrum der Kritik*, Halle, Niemeyer, 1938.

artistique” ne disent pas non plus grand’chose. Tout cela s’entend et n’a pas besoin d’être relevé. Il va sans dire que l’artiste doit s’abstenir d’offenser l’ordre divin et humain; ou que le lecteur attend de lui une espèce de justice poétique, la société, de la justice sociale; mais tout cela ne distingue pas l’artiste du reste des mortels et ne donne pas aux “lois” une validité pratique dans la république des lettres. (2)

Nous croyons en des valeurs absolues. Toutefois, tant que la faiblesse de nos yeux et l’imperfection de nos télescopes nous empêcheront de nous approcher des constellations de l’univers des valeurs, force nous sera de nous contenter de l’examen des *valeurs relatives*.

Elles sont relatives, entre autres, du point de vue des *facteurs* de la création littéraire. Les “besoins” à satisfaire varient selon ces facteurs: ils ne sont pas les mêmes (3) pour l’auteur, pour le lecteur, pour certains groupes de lecteurs, pour la Littérature prise comme atmosphère ou comme courant. L’auteur, par exemple, cherche à *s’exprimer*, souvent pour se délivrer d’un état d’âme torturant; ou bien il vise la création, la gloire de son nom... (4) Le lecteur-spectateur sent le besoin d’élargir sa vie soit par la transposition en des milieux nouveaux, soit par l’intensification de son existence. Certains groupes de lecteurs envisagent, outre la satisfaction des besoins susmentionnés, le triomphe d’une idée ou d’une doctrine qui leur est chère, l’éternisation de l’époque qu’ils sentent bien la leur; d’autres désirent fortifier la conscience de la solidarité au sein d’une nation en montrant à celle-ci son image idéale dans le miroir de sa littérature; les lecteurs groupés sous l’étendard de l’Humanité ont en vue de servir l’idée de la fraternité universelle, d’en révéler les obstacles, d’exprimer l’Homme dans les hommes, et ainsi de suite. La Littérature comme ensemble organique tend à évoluer sinon à faire des progrès (et la philosophie allemande connaît bien, entre tant d’autres valeurs, ce qu’elle appelle l’*Entwicklungswert*); à côté de cette tendance

(2) On a l’impression, en parcourant du regard les systèmes d’esthétique, de se trouver au Forum romain où des ruines éparses ne nous donnent qu’une idée incomplète d’un ensemble inconnu. La trouvaille ancienne de l’avantage de certaines proportions, p. ex. du partage d’une ligne en moyenne et extrême raison, est là isolée, sans liens avec d’autres trouvailles susceptibles de la compléter.

(3) Quoique, naturellement, on puisse réduire tous ces “besoins”, tous ces objectifs, à la base psychologique étudiée au chap. I.^{er}

(4) C’est-à-dire tenant le moins de compte possible des motifs psychiques de la création, l’envisageant uniquement comme l’expression de la Beauté universelle, idéale.

dynamique, faisons valoir une vision statique, inséparable de la Littérature: la série d'oeuvres durables.

Il serait bien difficile de trouver parmi les représentants de l'esthétique normative (5) quelqu'un qui ait donné une définition philosophique satisfaisante de la valeur. Les esthéticiens de la littérature et les critiques littéraires se sont contentés, en général, (a) d'examiner certains facteurs de l'activité de l'écrivain; (b) de comparer les créations nouvelles de la littérature avec les créations devenues "classiques"; (c) d'établir, dans la mesure du possible, le caractère plus ou moins "sérieux" des aspirations de l'auteur.

II

(a) La première méthode devrait être efficace si elle ne se bornait pas à l'examen d'un nombre insuffisant de fonctions du créateur littéraire. Ajoutons que ces fonctions dont le monopole devient de plus en plus exclusif dans la critique de chaque jour, y figurent avec des adjectifs banals et avec des attributs étudiés et constatés il y a cent ans sinon deux mille ans: l'insuffisance du nombre est donc aggravée par l'insuffisance de l'examen. La critique journalière se contente, le plus souvent, de mettre l'ouvrage sur la triple balance de la *vraisemblance*, de l'*analyse psychologique* et de la *peinture des caractères*, triplique qui est souvent réduite aux deux premiers de ses membres, puisque l'opinion générale confond les deux derniers. Si on ajoute à ce trio l'examen sommaire de la *composition* et du *style*, on se borne à les caractériser par des épithèses grossières et vides de sens, par des métaphores vagues, faute de méthode d'étude propre à donner un peu d'exactitude au jugement.

Il est invraisemblable qu'on puisse jamais déterminer la valeur d'une oeuvre de la complexité d'un ouvrage littéraire par l'examen d'un petit nombre de lignes directrices. Il y a des ouvrages qui font sur nous l'impression, pleine de force persuasive, d'ouvrages de valeur, et dont la caractéristique relativement effacée, une certaine recherche de l'invraisemblance et le style voilé semblent ne point justifier cette impression. De plus il est à présumer que toute oeuvre remarquable prête à la critique d'un des points de vue en question, car elle se

(5) Deux formes d'extension, l'une plus objective et, si l'on veut, plus matérielle; l'autre plutôt idéale et subjective. •

trouve être "aiguisée" dans un sens. Si l'on transforme en angle aigu un des angles droits d'un carré, deux autres angles s'en transformeront forcément en angles obtus : leur déformation est inévitable. Un "avantage" dans une oeuvre inspirée entraîne nécessairement des "désavantages" aux yeux du critique qui entend appliquer à l'oeuvre les lois rigides d'un système de mesurage étroit. (6) Si l'âme de l'écrivain est remplie par la vision d'un objectif immense et haut placé, elle n'atteindra que par hasard d'autres buts qui n'avaient point fixé son attention. La rêverie de Lamartine plongée dans les vagues du sentiment ne saurait être favorable à la composition serrée, et son vers mélodieux ne rivalisera pas en plasticité avec celui des Parnassiens. La lucidité d'un Voltaire ou d'un Lessing entravera un peu leur imagination ; dans Flaubert, le poète romantique rebelle se trouvera refoulé et opprimé par l'observateur réaliste parfait. Une étude statistique très soigneuse établirait sans doute que quand un chef-d'oeuvre réunit le degré suprême de tous les critères, c'est l'exception destinée à confirmer la règle, c'est le cas isolé de l'harmonie complète chez un Racine ou chez un Goethe. Et alors même il n'est pas sûr que ces grands poètes soient supérieurs aux plus grands représentants d'autres types de créateurs de génie, aux Hugo, aux Dante, aux Cervantes, aux Schiller, aux Petöfi...

L'examen plus approfondi de cette dernière catégorie, infiniment plus riche que la première, attire notre attention sur d'autres facteurs de la création et de l'effet, sur lesquels la critique officielle n'insiste guère. Le choix du sujet, la richesse de l'action en variété et en péripéties, l'attrait ou l'indifférence du milieu, la tonalité sentimentale et le pathétique (7), les rapports de l'idée et du symbole (8), ceux de l'auteur et du lecteur : voilà quelques-uns des facteurs qui assurent souvent l'effet de valeurs ne se trouvant qu'à la surface de l'oeuvre alors que les facteurs en question représentent le courant vivifiant lui-même. Plus d'un chef-d'oeuvre incontestable doit sa survie à des attraits non cotés plutôt qu'à des qualités reconnues ; ceux-là le font valoir quand celles-ci ne motivent pas plus son succès que les arbres ne suscitent le vent. (9) La popularité persévérante

(6) Par contre, certaines "imperfections" constatées par rapport à tel ou tel facteur d'une oeuvre de valeur sentie comme telle, font présumer la présence de "perfections" très développées dans un autre domaine.

(7) Il y a aussi la valeur sentimentale (*Stimmungswert*). "Le seul bien qui me reste au monde Est d'avoir quelquefois pleuré".

(8) Dans le sens que M. L. BERIGER (*op. cit.*) a donné à cette polarité (*Idee und Symbol*).

(9) Comme le supposent les enfants.

de Dickens cause bien du cassement de tête à la critique (10) qui voudrait essayer de l'expliquer au moyen de critères applicables plutôt à un Thackeray ou à un Eliot. On *sent* sa grandeur comme une évidence, mais il est difficile de l'analyser sans avoir recours à d'autres mesures, plus complexes et plus franchement psychologiques (11). Le cas de Dumas père, tout en étant un peu différent (12), suppose le même écart du lecteur naïf et du lecteur ambitieux, ce qui n'est pas non plus expliqué par la condamnation stéréotype du lecteur naïf, guidé dans ses goûts par ses velléités littéraires.

III

La critique a toutes les excuses. Ce n'est pas à elle de mettre au point les critères de ses jugements; et l'histoire littéraire, la théorie littéraire ne sont pas aussi pressées qu'elle, sollicitée par la besogne du jour, pour procéder à ces mises au point difficiles. Elle vit une vie trop éphémère pour approfondir ses problèmes: les Sainte-Beuve restent bien rares... Ce que le public attend de la critique, c'est un conseil donné à la hâte; toute prise de position générale lui semble un effort surnuméraire (13). Si elle a des notions générales vieilles, raidies ou confuses, elle n'en sera pas moins obligée de s'en servir faute de mieux: l'occasion est là, le temps la presse.

N'ayant ni le temps ni — bien souvent — la culture philosophique nécessaire pour résoudre des problèmes, le critique fait jouer sa qualité la plus précieuse: son sens pratique qui lui conseille de comparer la pièce nouvelle, le livre qui vient de paraître, à d'autres pièces et livres ayant déjà une certaine autorité et dont la valeur n'entre plus en doute (14). Tant

(10) Qui s'est tournée avec une énergie nouvelle vers son "problème", témoin le nombre considérable de livres et d'études à son sujet dans les cinq ou six dernières années. Cf. William MILLER: *The Dickens Student and Collector*, Harvard Univ. Press, Cambridge 1946, et nos articles dans "Erasmus" (1947).

(11) Cf. notre *Dickens du XX^e siècle* (en préparation), et le chap. VI du présent livre.

(12) On le sent inférieur à Dickens du côté du style et aussi par sa complaisance trop marquée pour le goût du public.

(13) Selon THIBAUDET (*Physiologie de la critique*, p. 184), "faire de l'histoire littéraire, c'est enregistrer un ordre", tandis que "faire de la critique, c'est créer un ordre, ou plutôt *des ordres*". A notre avis, des ordres provisoires, toujours à recommencer, comme l'ordre qu'on peut faire dans une chambre.

(14) Ce n'est encore qu'une *négative* bien pratique.

qu'on n'a pas d'étalons officiellement adoptés, on mesure les dimensions par un système de *modèles* ("X est un peu plus grand qu'Y", "Y n'a pas les yeux aussi bleus qu'X", "la cathédrale nouvelle semble plus élancée que Notre-Dame de Paris", "si *l'Iliade* est un poème épique, *la Henriade* ne l'est pas tout à fait", "Olivier est plus sage que Roland", etc. etc.).

C'est une méthode bien naturelle et on n'évitera jamais tout-à-fait d'y avoir recours. Toutefois, elle a ses dangers, et même elle va contre nature en ne tenant pas assez compte de la grande loi de la vie spirituelle qui est de faire du *nouveau* "avant toutes choses" (15). On comprend bien que la critique dramatique compare les tragédies modernes à celles de Racine : c'est la toise idéale sous laquelle il faut passer. Cependant le fait même que Racine a atteint la perfection dans son genre devrait interdire aux auteurs tragiques de génie de l'imiter : ne sont-ils pas obligés d'éviter de faire comme lui, d'éviter la comparaison, la contrefaçon ? (16) Et quelques facilités que cette méthode comparative (souvent inavouée) accorde au critique, elle ne décidera qu'exceptionnellement la valeur d'un ouvrage nouveau dont la *nouveauté* constitue un élément énigmatique mais essentiel.

C'est ce qui lance bien des critiques dans le camp impressionniste. La peur de ne pas reconnaître la vraie originalité d'un auteur moderne les rallie aux doctrinaires du parti anti-doctrinaire pour lesquels la critique n'est que la réalisation d'un rapport subjectif entre l'écrivain et le critique ; et, sous un autre angle, moins un jugement qu'une oeuvre littéraire à son tour, quelque chose comme un essai à la Montaigne où l'essayiste ne se sert de sa lecture que comme d'un tremplin, d'un point de départ, d'une étincelle destinée à mettre le feu. La critique impressionniste ne présentant d'intérêt que quand elle reflète une personnalité intéressante, celle d'un critique de la taille de Montaigne ou de Jules Lemaître, elle restera infé-

(15) En faisant l'apologie de l'"écriture artiste", Edmond de Goncourt plaide pour la persistance de l'écrivain à "chanter son propre ramage" (Joubert). Il cite SAINTE-BEUVE (*Chateaubriand et son groupe littéraire*) : "La nouveauté, une nouveauté originale, c'est là le point important et le secret des grands succès". (Préface de la première édition de *Chérie*, 1884).

(16) Le grand commandement de l'originalité détache le poète moderne de ses modèles naturels et le fait tributaire d'un modèle moins courant et moins généralement accepté. De là la résistance frénétique des romantiques français à l'emprise de Racine et leur culte prononcé de Shakespeare.

rieure, du point de vue de l'établissement des valeurs, à la critique banale même qui s'efforce, au moins, de "créer des ordres".

IV

Il y a, enfin, des critiques, professionnels ou profanes, qui essaient de juger de la valeur d'un ouvrage littéraire d'après la hauteur des vues et d'après le *sérieux* des efforts dont il est le produit.

Le langage courant manipule ces expressions comme si elles étaient la clarté même. On parle des prétentions sérieuses ou le sérieux des aspirations d'un auteur comme si l'adjectif *sérieux* n'était pas opposé à plaisant ou à *gai*, et comme si la comédie de Molière ou la fable pleine d'humour d'un La Fontaine avait encore à se défendre contre le mépris des partisans exclusifs de la tragédie ou de l'épopée. (17)

Remplacer l'adjectif par un autre adjectif, cela ne résoudre pas la question. "*Haute* littérature" n'est guère moins vague qu'aspirations sérieuses". "Haute littérature" veut dire "littérature de haute valeur", ce qui nous empêchera de nous en servir pour la définition de *valeur*.

Des nombreuses tentatives de distinguer sur une base de classification solide la "haute" littérature d'avec la littérature "de bas étage", ou la littérature "sérieuse" d'avec la littérature "légère", nous en relèverons trois. La première se fonde sur quelque chose de matériel, de tangible; elle est quantitative et elle tombe sous les sens: c'est l'*importance de l'effort* déployé par l'auteur. Théophile Gautier a élevé ce principe susceptible plutôt de classer des phénomènes d'ordre physique, au rang d'un principe esthétique. Un des premiers, parmi les poètes du XIX^e siècle, à réagir contre un lyrisme insoucieux de forme artistique, contre l'inspiration empiétant trop sur le soin, et contre l'acte de la création portant préjudice à la perfection de la créature, l'auteur d'*Émaux et Camées* déclare avec sa netteté ne laissant de place à aucune interprétation indécise:

<i>"Oui, l'oeuvre sort plus belle</i>	<i>Point de contraintes fausses!</i>
<i>D'une forme au travail</i>	<i>Mais que pour marcher droit</i>
<i>Rebelle.</i>	<i>Tu chausse,</i>
<i>Vers, marbre, onyx, émail.</i>	<i>Muse, un cothurne étroit.</i>

(17) Boileau omet la fable dans l'*Art poétique*, et il établit entre le *Misanthrope* et les *Fourberies de Scapin* une différence de rang qu'il n'est peut-être plus téméraire de ramener au "sérieux", plus ou moins grand des deux comédies.

jectif), de sorte qu'il devient pour ainsi dire nécessaire que la dignité de la façade se justifie par celle de l'intérieur. La formule commune à laquelle on les réduira le plus souvent, c'est l'*éthos* de la personnalité et de l'oeuvre, mis en relief par M. Beriger (19), digne élève de M. Ermatinger.

L'attitude profondément morale de l'écrivain ne se borne pas à ses *thèses* ni à la justice poétique de ses dénouements : elle embrasse l'ensemble de ses rapports avec le monde, avec ses semblables et avec lui-même ; et elle se manifeste avant tout par le sentiment toujours en éveil de sa responsabilité. La dignité y touche au sublime, ce sentiment complexe qui comprend, dans l'analyse de Th. Ribot, "un sentiment pénible d'angoisse, de diminution de vie", "la conscience d'un élan, d'un soulèvement intérieur" et "le sentiment conscient ou inconscient de notre sécurité en face d'une puissance formidable" (20).

Cela lui fera préférer les sujets d'importance et les problèmes graves. Il ne sera peut-être pas sans intérêt d'éclairer de ce point de vue-là la distinction classique de la tragédie d'avec la comédie, selon laquelle la première doit traiter des sujets de haute importance avec l'intervention de personnages illustrés par l'histoire, tandis que la seconde se contente de sujets de peu d'importance et de personnages appartenant à la bourgeoisie ou à la noblesse campagnarde. Il y a au fond de cette distinction autre chose qu'un partage de travail entre classes sociales, respectivement une suite donnée à cet état de choses médiéval que chaque groupe social possède et développe ses genres littéraires à lui (21). La différence qu'on doit constater entre la tragédie et celle, toute négative, de la comédie reflète une différence semblable dans l'attitude générale de l'auteur tragique et de l'auteur comique et dans le degré de responsabilité de leurs personnages. C'est le sort d'un ou de plusieurs États qui dépendent de la décision des souverains tenant dans leurs mains le sort du Cid ou d'Horace, du caractère de Nicomède ou de Néron, de Titus ou de Gengis Khan, d'Andromaque ou de Zaïre ; et le tragique consiste souvent dans le fait que le sentiment de responsabilité, la reconnaissance de la gravité de la situation ne suffisent pas à vaincre les passions individuelles qui se révoltent contre l'intérêt ou la poussée de la communauté. Mais

(19) *Op. cit.* p. 29, 100 et 127.

(20) *Psychologie des sentiments*, p. 273 et suiv.

(21) Avec la différence, pourtant, qu'au XVII^e siècle, la séparation des classes sociales ne touche plus que les personnages des pièces, tandis que les auteurs et les spectateurs appartiennent indifféremment à toutes les classes. — Cf. notre *Essai sur la farce*, dans "Revue de philol. française", 1920-21.

cette erreur ou cette défaite ne fait que souligner encore à l'usage du public l'importance écrasante de l'action, et la principale leçon, si leçon il y a, c'est ce qu'il faudrait attribuer une importance plus grande encore, dans notre vie, aux affaires de l'État et à leur primauté sur nos propres intérêts, et se soumettre d'avance à ces forces surhumaines qui règlent notre existence. (22)

L'auteur tragique classique trouverait indigne de la gravité de la situation qu'il expose, de nous égayer par des intermèdes comiques, de nous amuser avec des bagatelles et de nous faire prendre à la légère la vie qui est "sérieuse" (23). Dans l'atmosphère tragique qu'il nous fait respirer on ne pourrait pas glisser sans protestation sur des "fourberies" qui ne tirent pas à conséquence dans le climat beaucoup plus indulgent de la comédie. Un héros digne de ce nom ne saurait devoir son bonheur à des procédés bas et trompeurs qu'on aurait adoptés avec son consentement tacite. Il suffit de figurer tel valet de la *commedia erudita*, le Mascarille de *l'Étourdi* — "fourbum imperator" —, le Scapin des *Fourberies*, Crispin "rival de son maître" et Figaro occupant le sommet de l'échelle, transposés dans la gamme de la tragédie comme ministres, favoris ou confidentes: ils n'y feraient que des Narcisse et des Iago odieux, incapables de tenir leur rang; et cela vient de la conception du monde plus frivole, moins "responsable" de l'auteur comique moyen. (24)

L'écrivain conserve sa dignité, le sourire d'ironie hautaine ou d'indulgence attendrie sur les lèvres, quand son problème nous semble assez grave, — tragique même —, pour que nous ne méprenions pas sur la nature de son sourire. Chez l'auteur de *Gulliver* ce n'est rien moins que la valeur de l'espèce humaine qu'on met en doute; chez l'auteur de *Pantagruel*, toute une série de formes de l'activité humaine; chez celui de *Don Quichotte*, l'idéal ou le rêve. Quiconque reconnaît la gravité des problèmes posés ne pourra s'empêcher de percer le masque bouffon

(22) La dignité suprême de la tragédie trouve sa justification dans le fait, relevé par M. G. LUKÁCS (*op. cit.* p. 46), que l'événement tragique est le seul événement qui puisse symboliser une vie entière. "L'homme tragique est l'unique espèce humaine qui peut être symbolisée par une aventure unique de sa vie."

(23) Shakespeare et les romantiques ont montré, cependant, que ces intermèdes peuvent renforcer le sentiment de la gravité propre à la tragédie (p. ex. dans *le Marchand de Venise* ou dans *le Roi s'amuse*).

(24) Cela ne veut pas dire que l'auteur comique n'a pas sa responsabilité vis-à-vis du public et des vues souvent très élevées, même au delà du *Castigat ridendo mores* qu'il ne cesse de répéter et qui est peu-être une illusion.

des auteurs et de s'effrayer de leur dignité tragique. Des critiques imbus de romantisme (25) ont creusé le "problème" de plus d'une pièce de Molière, de Beaumarchais, de Musset, de Giraudoux, où la gaieté de l'intrigue et du dialogue recèle une tristesse ou, pour le moins, une mélancolie pleine de dignité, car ce sont les plaies héréditaires et presque sacrées de la nature humaine qui l'inspirent. Enfin, on sait la haute estime que les romantiques les plus profonds ont accordé à l'humour et à l'ironie.

On ne ferait pas fausse route en remplaçant, le cas échéant, le terme classique de *dignité* par le mot plutôt romantique d'*élévation*. Celui-ci suggère l'impression d'une velléité naturelle qui ne peut être méconnue : que nous identifions d'emblée sans que cela nous aide à la définir ou à l'analyser. Cependant une élévation lamartinienne résiste à la définition — par définition.

On pourrait multiplier le nombre des genres favorables à la dignité ou à l'élévation, puisque les genres se caractérisent, le plus naturellement, par des attitudes sentimentales. (26) *L'ode* (et avec une nuance militante, l'*iambe*), l'*épopée*, l'*opéra sérieux* (ou *grand opéra*) se rangent aisément aux côtés de la tragédie. De là les approximations formulées ainsi : "c'est un roman où souffle une inspiration épique" (une partie des *Misérables*, les *Travailleurs de la mer*, la *Jeanne* de George Sand, etc.) ou bien "dans tel chant patriotique de Béranger palpite le pathétique de l'ode". Toutefois, la valeur ne saurait être le monopole de certains genres littéraires à moins qu'elle ne risque de devenir trop étroite. Le lecteur-spectateur de nos jours, aux yeux duquel la "littérature" apparaît avant tout sous le double aspect du roman et de la comédie de mœurs n'y trouverait pas son compte.

Les sous-genres se prêtent mieux, peut-être, à être classifiés du point de vue en question. Le roman, par exemple, peut passer pour une terre neutre en son ensemble ; mais le roman d'analyse, le roman philosophique, le roman d'éducation, le roman historique, etc., penchent au genre sérieux, non sans exclure pour cela bien des réalisations médiocres. (27) La comédie de mœurs oscille entre la satire du temps amusante et lé-

(25) Ou ayant passé par une période romantique.

(26) Voir notre chapitre sur les genres littéraires.

(27) Le roman d'analyse, par exemple, est à ce point tombé dans le domaine public qu'il attire les romanciers médiocres. Le roman historique fut cultivé en France par les Stendhal, les Hugo, les Mérimée, d'une part, et par les D'Arlincourt, les Pixérécourt, les Soulié, de l'autre.

gère, et le tableau de moeurs respirant la crise et criant réforme. En dépit de l'identité des origines et de la technique, il y a un abîme, à ce point de vue, entre *le Monde où l'on s'ennuie*, de Pailleron, et *le Demi-monde*, de Dumas fils; entre *le Gendre de M. Poirier*, d'Augier, et *la Robe rouge*, de Brieux, voire même entre *le Préjugé à la mode* et *la Gouvernante*, de La Chaussée. En établissant toute la gamme des genres dramatiques (28), Diderot n'en donne pas moins la préférence à ce qu'il appelle "le genre sérieux"; son drame bourgeois ou moyen lui semble plus utile que la tragédie et la comédie proprement dites, pour ne point parler des deux extrémités de la série: le merveilleux et le burlesque pour lesquels l'auteur des drames plus ou moins réalistes et plus ou moins larmoyants n'a guère de compréhension (29). Le drame sérieux de Diderot triomphera dans la seconde moitié du XIX^e siècle chez les Hervieu et les Becque, chez les Ibsen et les Echegaray, sans qu'on puisse considérer l'appartenance d'une pièce à ce genre bien connu comme une garantie de son caractère "digne" et "élevé". Le drame romantique offre des exemples significatifs de ce que tout drame au dénouement défavorable ne réussit pas à convaincre le spectateur des intentions pures et élevées de l'auteur, et rien n'est plus proche d'un mélodrame qu'un drame romantique, relevé pourtant par le vers et par le talent de son poète.

Même sans attacher trop d'importance au paradoxe que "du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas", il nous semble évident que le genre littéraire "sérieux" ne garantit pas plus la *dignité morale* que le *ton grave* de l'ouvrage. Nous avons trop pris l'habitude de chercher et de trouver le chef-d'oeuvre dans une perle de la poésie anacréontique ou dans une nouvelle de quelques pages pour attribuer à tel genre littéraire le privilège du sérieux éthique et du culte de la responsabilité.

*

C'est peut-être son rapport étroit avec les *idéalités* qui confère à l'oeuvre littéraire son rang et sa valeur?

Nous n'entamerons pas ici l'examen des services qu'elle rend aux idéaux humains (30). Deux tendances très générales

(28) *Entretiens sur le Fils naturel*, III^e entretien (*OEuvres complètes de Diderot*, éd. de J. Assézat, Paris, Garnier, 1875, vol. VII p. 135 et suiv.); *De la Poésie dramatique*, chap. II (*ibid.* p. 308 et suiv.).

(29) Édition citée p. 136 et suiv.

(30) Voir le chap. XVIII de ce livre.

de l'esthétique de tous les temps semblent pointer la création artistique vers ces idéaux-là.

1.°) La présence du *désintéressement* dans la conception du Beau, d'après Kant, marque une tendance anti-utilitariste tenace qu'on retrouve un peu partout au cours de l'évolution de l'esthétique et qu'on peut ramener à la lutte de délivrance que mène l'esprit humain contre la matière qui l'asservit. Dans la proximité de l'"impératif catégorique" issu du même cerveau, ce désintéressement est de nature à rehausser le piédestal des oeuvres littéraires et, par cela, de leurs héros.

2.°) La croyance obstinée dans l'identité ou la parenté de toutes les valeurs, exprimée de temps en temps par des témoignages philosophiques en faveur de la trinité du Bien, du Vrai et du Beau, ne provient pas seulement de la tendance unificatrice de l'esprit humain. Elle peut avoir une base psychique très solide, attestée par les nombreuses confusions anciennes et même ancestrales des jugements de valeur appartenant à l'un ou à l'autre des trois domaines en question. Nous parlons de "belles actions", d'un "bon portrait", d'un "homme vrai", etc. Dans la pratique de la littérature, cette confusion joue un rôle essentiel (31). Le "mélange des sens", les "coïncidences" font supposer le contact des trois grands "règnes" dans les profondeurs de l'âme, ce qui se manifeste, à la surface de notre être, par des associations d'idées et par des analogies.

Qu'une page de Rousseau tienne lieu de réflexions fastidieuses :

"J'ai toujours cru que le bon n'était que le beau mis en action, que l'un tenait intimement à l'autre, et qu'ils avaient tous deux une source commune dans la nature bien ordonnée. Il suit de cette idée que le goût se perfectionne par les mêmes moyens que la sagesse, et qu'une âme bien touchée des charmes de la vertu doit à proportion être aussi sensible à tous les autres genres de beautés. On s'exerce à voir comme à sentir, ou plutôt une vue exquise n'est qu'un sentiment délicat et fin : c'est ainsi qu'un peintre, à l'aspect d'un beau paysage ou devant un beau tableau, s'extasie à des objets qui ne sont pas même remarqués d'un spectateur vulgaire. Combien de choses qu'on n'aperçoit que par sentiment, et dont il est impossible de rendre raison ! combien de ces je ne sais quoi qui reviennent si fréquemment, et dont le goût seul décide ! Le goût est en quelque manière le microscope du jugement ; c'est lui qui met les petits

(31) La "justice poétique" doit nous faire réfléchir aussi bien que "la beauté de la catharsis".

objets à sa portée, et ses opérations commencent où s'arrêtent celles du dernier. Que faut-il donc pour le cultiver? S'exercer à sentir, et à juger du beau par inspection comme du bon par sentiment. Non, je soutiens qu'il n'appartient pas même à tous les coeurs d'être émus au premier regard de Julie." (32)

La résistance des partisans de *l'art pour l'art* à cette communion des idéaux généraux s'est montrée inefficace, par son étroitesse même, contre la largeur d'esprit exprimée entre autres par l'auteur de la *Nouvelle Héloïse*. Et la pratique des arts n'a pas réussi non plus à justifier la séparation absolue du Beau d'avec le Bien et le Vrai.

Il semble indubitable, en effet, que la littérature ne relève pas uniquement du Beau et que, par conséquent, on n'a pas le droit d'avoir recours à l'expédient si logique en apparence de demander les critères de la valeur littéraire à l'esthétique générale.

Et cela d'autant moins que 1.^o ces critères-là ne sont pas plus clairs que ceux employés de préférence par la critique littéraire (33). Plus d'un esthéticien a insisté sur l'apriorité des jugements esthétiques, de leur appartenance au monde du subconscient, respectivement sur leur caractère "instinctif". "C'est une condition essentielle, dit Helmholtz en 1863 (34), que la conscience ne peut saisir l'ensemble et le plan de l'oeuvre d'art. Car cette partie de l'oeuvre qui nous élève et qui nous charme, et qui est la source du principal effet du Beau artistique, c'est précisément ce qui reste inaccessible à la compréhension consciente." (35) Le grand spécialiste de l'acoustique moderne allègue l'exemple des gammes qu'il ne considère pas comme invariables pour tous les temps; et il établit la thèse que la beauté des compositions musicales se manifeste toujours

(32) *Nouvelle Héloïse*, I: XII. — Outre l'harmonie des grandes idéalités et l'importance du *sentiment*, Rousseau insiste donc sur l'éducabilité du goût; c'est un motif social qui mérite d'être mis aux côtés de la théorie du *consensus* (v. plus loin). — Dans l'esthétique de Th. VISCHER, la réalité et la fantaisie s'accordent comme Beau objectif et Beau subjectif: c'est une formule nouvelle de l'harmonie des idéaux.

(33) Voir plus haut, au point a.

(34) *Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Théorie der Musik*, chap. XIII, XIV et XIX.

(35) Et il ajoute: "Abstraction faite de cette partie-là, nous sommes tout-à-fait capables d'analyser l'oeuvre d'art." La thèse de Helmholtz correspond bien à l'expérience: on analyse et on juge des détails, des "parties" de l'ouvrage littéraire, tout en ayant le sentiment que le sanctuaire reste obstinément clos aux investigations. L'"ensemble" et le "plan" sont difficiles à coordonner: le premier étant on ne peut plus vague, le second, par contre, ce qui se prête le plus à l'analyse. Mais derrière ces termes on découvre bien la pensée du savant.

dans leur conformité aux lois, mais ces lois ne deviennent jamais conscientes dans l'âme du compositeur : "l'art crée comme l'imagination, c'est-à-dire régulièrement, sans lois conscientes; tendancieusement, mais sans une tendance consciente." (36)

Pour plus d'un esthéticien, les jugements de valeur n'ont qu'une validité relative (37) ; il y en a qui soulignent la nature subjective de la notion du Beau et de ses applications pratiques. Selon ces derniers, la concordance des impressions esthétiques personnelles suscitées par la même oeuvre tient lieu de lois proprement dites.

Par contre, Kant et beaucoup d'autres esthéticiens (38) inspirés par son autorité supposent que le jugement esthétique se révèle (ou, selon d'autres, se forme) par une sorte de *consensus gentium*; la conformité de nos goûts se manifestant par l'approbation ou la condamnation *générales* de certains ouvrages peut servir de preuve de ce que ces jugements ont une base réelle au fond de la nature humaine. L'appréciation littéraire serait-elle aussi une espèce de *Contrat social inconscient*? Ou bien est-ce la *légende* (l'opinion publique statuant sur un livre) qui y triomphe au lieu de l'oeuvre même qu'elle enveloppe? On aime à se trouver en bonne compagnie (ce qui équivaut souvent à compagne *nombreuse*) quando on approuve ou désapprouve un fait littéraire... (39)

Cependant, la connaissance de la nature intime de la valeur n'a rien à attendre de telles questions. Que la valeur esthétique ait sa mesure constante en nous ou qu'elle ne soit due qu'à l'heureuse rencontre de jugements concordants, à un engouement perpétué par hasard, — cela ne nous aide guère à trouver des critères de valeurs applicables à la création littéraire (40). Ce qu'il convient d'établir, c'est que la velléité

(36) Cf. encore la doctrine de H. COHEN (*System der Philosophie*) qui affecte l'esthétique exclusivement à la sphère du sentiment ("esthétique du sentiment pur").

(37) P. ex. chez J. SULLY: *Sensation and Intuition. Studies in Psychology and Aesthetics* (1874).

(38) V. John TODHUNTER (*The Theory of Beautiful*, 1872), et surtout, Alexander BAIN (*Emotions and the Will; Mental and Moral Science*, 1868), etc.

(39) En revanche, il faut que, de temps en temps, le lecteur revienne *seul* vers l'oeuvre pour lui payer un tribut individuel ou pour la défier pour son propre compte.

(40) Ce n'est pas que le fait de l'éventuelle concordance des jugements n'ait pas son utilité. Le principal avantage pratique en est l'accent qui porte sur la nature *sociale* de la réception littéraire (harmonie naturelle de la collaboration d'un certain nombre de lecteurs avec l'auteur). Sans cela le fait littéraire, resté *interpsychologique* dans le sens de Gabriel

de la recherche d'une valeur esthétique est un fait psychique en même temps que social; qu'elle semble enracinée (ne demandons pas depuis quand) dans l'âme humaine et bénéficière de l'émulation. Elle n'est pas indépendante d'autres vellétés analogues; cependant elle évolue en luttant pour son indépendance.

V

Qu'est-ce qui nous touche, nous émeut ou nous charme dans les productions littéraires sans prestige tragique ou épique, sans avoir ce caractère de "sérieux" que nous venons d'analyser? Qu'est-ce qui nous donne l'impression d'être en présence d'un chef-d'oeuvre qui, bien que dans une mesure réduite, appartient à la même espèce que la *Divine Comédie* ou la *Comédie Humaine*?

Faute de recherches scientifiques préparatoires, force nous sera de nous contenter, pour le moment, d'une réponse toute empirique. C'est le sentiment de la *plénitude* relative qui nous donne cette impression, et nous croyons que toute appréciation artistique s'apparente plus ou moins à cette impression-là.

En Provence, on apporte à l'accouchée toutes sortes de présents traditionnels, dont un oeuf avec ses paroles: "Que le nouveau-né soit aussi *plein* que l'oeuf." On pense, en ce disant, au contenu de la coque, qui la remplit presque sans lacune; mais on ne saurait ne pas penser aussi à la plénitude de sa forme, toujours présente à l'imagination de la paysanne éleveuse de volaille. Et quoiqu'on ait l'habitude de dire: "ils se ressemblent comme deux oeufs", on ne dit pas moins qu'il n'y a pas au monde deux oeufs entièrement semblables. En maniant un oeuf on a l'impression de tenir quelque chose de parfait; et qu'il suffirait de quelques centimètres de sa courbe pour déterminer le reste, tant il y a de conséquence solide dans son dessin. Que cette courbe est très différente dans les diverses pièces pondues par la même poule et, à plus forte raison, dans un oeuf de poule comparé à un oeuf d'autruche ou à un oeuf d'oiseau-mouche, prête à ce sentiment de plénitude *relative* sa consécration absolue. On comprend que la plénitude ou, si l'on veut, de *perfection* de la forme est une mesure idéale indépendante de la taille de l'oeuf ou de l'oeuvre, de sa couleur ou de son contenu. Une oeuvre peut faire sur nous

TARDE, n'aurait jamais eu le moyen de devenir ce qu'il est, et même de devenir quelque chose. Cf. aussi, à cet égard, l'esthétique de Jean GUYAU.

cette impression de plénitude *relativement à elle-même*, par la proportion et par l'harmonie de ses facteurs entre eux et de ses facteurs avec l'ensemble. (41)

Une tradition esthétique persévérante ne voit dans toute manifestation d'ordre esthétique qu'une tentative de l'homme, en proie au sentiment qu'il lui manque quelque chose, de compléter sa vie et son être. C'est un essor vers la plénitude, vers l'intégrité, vers l'idéal que saint Thomas d'Aquin a considéré comme le premier facteur de la beauté (42). La philosophie moderne reconnaît, elle aussi, le caractère de totalité à ce qu'elle appelle "le moment esthétique", puisque dans l'art l'esprit entier est présent et vivant (43).

Plénitude, intégrité, totalité revêtent des formes diverses dans la pratique littéraire. Au théâtre sérieux, par exemple, "la catégorie de la plénitude est remplacée par celle du caractère fermé de l'oeuvre. Plénitude veut dire, dans ce domaine que toute possibilité imaginable y est exposée, et qu'on répond à chacune des questions posées." (44)

Plénitude, en général, signifie l'impression, simples ou complexe, que l'auteur a compté avec toutes les possibilités imaginables et qu'il répond, s'il y a lieu, à toutes les questions essentielles qu'on lui pose.

On dira que nous remplaçons l'inconnu par un autre inconnu. Nous croyons, toutefois, que substituer à un concept dû à l'abstraction (valeur) une impression psychique très réelle, c'est faire un pas sur un terrain difficile; et que le terme plénitude se rapproche de la réalité par sa nuance *dynamique* (45) autant que par son insistance sur la *complexité* de la notion de valeur (46).

VI

C'est ce sentiment très complexe de plénitude qui nous permet d'établir une certaine hiérarchie entre des ouvrages

(41) Ce qui ne veut pas dire que cette impression de la plénitude soit l'unique critère d'un chef-d'oeuvre, l'unique garantie de sa valeur.

(42) Et "l'idéal" peut être le naturalisme aussi bien que toute autre construction spirituelle vers laquelle s'élançait l'artiste. — Cf. *Summa theol.* T, qu. 39, et *Opusculum de Pulchro*.

(43) Ernesto CODIGNOLA, sur la philosophie de G. GENTILE (*Filosofia dell'arte*, 1931), dans *Dizionario letterario* de Bompiani, t. III p. 429.

(44) G. LUKÁCS, *op. cit.* p. 27.

(45) Elle marque la *tendance* au complètement de l'existence, de la création.

(46) On ne saurait parler de plénitude qu'en considérant l'ensemble de l'oeuvre, la combinaison des diverses valeurs particulières.

appartenant au même genre littéraire, — opération d'autant plus délicate qu'elle doit se faire valoir en dépit l' *homogénéité* de toute la production littéraire.

Répétons, afin d'éviter les malentendus, que les ouvrages littéraires cristallisés sous les formes les plus variées des genres littéraires, appartiennent tous à la même espèce, puisque, frivoles ou ambitieux, vulgaires ou élevés, ils visent la satisfaction directe ou indirecte (47) des mêmes velléités humaines. Le gourmet et le gros-mangeur littéraires n'ont pour assouvir leur faim que les mêmes éléments de nourriture.

Ce ne sont pas seulement les lecteurs et spectateurs sans prétention du roman policier, du *mystery story*, du mélodrame et du grand- guignol qui sentent le besoin d'excitants littéraires. A un degré plus élevé (ou : beaucoup moins large), les partisans du roman d'analyse (ou de découverte) psychologique, de la poésie hermétique, voire même du roman naturaliste qui nous ouvre des mondes inconnus quoique tout près de nous, doit une partie de son attrait à la même recherche d'excitants. L' *Histoire du Docteur Jekyll et de Mr. Hyde*, horripilante et classique à la fois, ne réunit-elle pas en elle les deux genres très distincts du récit fantastique et criminel, et du roman d'analyse? Le plus palpitant de tous les mystères, n'est-ce pas le mystère de notre moi profond, et les bas-fonds du subconscient valent bien les souterrains du mélodrame. Telle piécette qui nous tient en haleine sur une scène des boulevards se trouve être apparentée de loin aux plus brillantes ballades de la poésie populaire, d' Hugo, de Goethe ou d'Arany. Rien de plus difficile que de couper en deux l'échelle de valeur du roman sentimental à l'anglaise qui s'élève du récit banal à quelque sous jusqu' au *Roman d'un jeune homme pauvre* et à *Old Curiosity Shop* : ou mettre le point de séparation entre la Littérature et la littérature apparente? Le désir de respirer l'air pur d'une chambre de jeune fille et de rêver le rêve d'un enfant n'est il pas commun à la grande majorité des hommes?

La "valeur" et l' "intérêt" d'une production littéraire ne sont, par conséquent, aussi incompatibles que les profanes le supposent; et même il n'est pas sûr qu' on doive y voir deux qualités nettement distinctes. Un livre "ennuyeux", même très à la mode, finit toujours par se révéler une oeuvre imparfaite, sauf quand il n'est trouvé ennuyeux que de lecteurs en

(47) "Die Wertung besteht darin, dass etwas als Bedürfnismässig und damit als begehrt entweder unmittelbar gefühlt und erstrebt oder auf Grund von Erfahrungen beurteilt und gewollt wird." (EISLER: *Philos. Lexikon*, 1^{re} éd.

retard sur leur temps. De même, un livre "sans valeur" (sans ambition) littéraire ne tente que les lecteurs trop débutants pour refuser quelque nourriture que ce soit, ou trop las pour ne pas craindre le changement.

L'homogénéité et la complexité de la création littéraire admettent les contrastes. Le critique accorde volontiers sa palme à un ouvrage exprimant avec des moyens originaux et choisis l'esprit de son époque; mais cela ne l'empêche pas d'apprécier le courage du solitaire qui s'oppose en apparence au courant du temps en s'en désintéressant. A distance, on est enclin à confondre les deux pôles: à reconnaître les services de Victor Hugo, "écho sonore" suspendu au milieu de l'univers, autant que ceux de Théophile Gautier qui "sans prendre garde à l'ouragan" qui fouettait ses vitres fermées, a "fait *Émaux et Camées*". Goethe, de qui il s'autorise (48), et Hugo à qui il s'oppose sans s'en rendre compte, n'étaient-ils pas artistes, chacun à sa manière? Vaincre le monde extérieur ou l'exprimer; vaincre la matière ou s'en passer: où voyez-vous la différence?

Le naturalisme qui a inscrit sur son drapeau l'objectivité et le positivisme finit par prophétiser un avenir meilleur dans un certain système politique (*les Quatre Évangiles*, de Zola); anti-matérialiste par définition, l'école symboliste prêchait le "scientifisme" et le positivisme sous la dictée du temps (René Ghil, Gustave Kahn). Où que l'on regarde, la vie des lettres présente partout des contradictions apparentes et nous met sur nos gardes contre toute étroitesse de conception. L'*élévation* même que nous avons envisagée comme un critère possible de la valeur littéraire n'exclut pas par principe l'observation minutieuse et un peu terre-à-terre d'un certain réalisme.

Le "déplacement des valeurs" (49) nous montre encore les dangers d'une précision trop hâtive et trop sûre d'elle. Ce-

(48) Il s'agit du Goethe écrivant son *Divan* au moment où les poètes patriotes ne pensaient qu'au sort de leur pays. (*Préface à Émaux et Camées*.)

(49) *Wertverschiebung*. — Comme si le principe de la conservation de l'énergie s'appliquait aussi aux énergies spirituelles: aux valeurs intellectuelles, sentimentales, artistiques... Ces énergies se conservent et ce n'est que leur combinaison réalisée dans tel ouvrage littéraire qui peut perdre sa force d'action et son efficacité. C'est ainsi que des préparations chimiques passent de mode, tandis que les éléments qui les composent continuent à être indispensables. Dans l'ouvrage de valeur, les valeurs peuvent montrer un état statique (moins statique, cependant, que celui des peintures ou des symphonies) pour des années, et même pour des

pendant en dépit des transvaluations incessantes qui frappent peu à peu la plus grande partie des critères de jugement, ces *ensembles de qualités* qui font vivre les ouvrages de marque semblent résister au temps. Les "classiques" de la littérature maintiennent leur autorité (50) dans l'opinion publique; d'autres ouvrages caractéristiques pour une époque ou ils furent l'objet d'un véritable engouement continuent d'intéresser les lecteurs doués de sens historique et curieux des reflets d'états d'esprit passés.

C'est pourquoi on devra se garder des simplifications outrées qui ne seraient certes pas adéquates à la fonction spirituelle la plus complexe et la plus parfaite qu'on puisse s'imaginer. Y a-t-il lieu de s'en exaspérer? La littérature n'est-elle pas l'art aux aspects multiples? Si on pouvait jamais résumer la valeur d'un ouvrage littéraire par une formule chimique, elle ressemblerait à celle d'une composition organique plutôt qu'à celle, beaucoup plus simple, d'une composition inorganique.

Tout cela n'empêche pas le lecteur de goûter une oeuvre de valeur. Il a compris ou, plutôt, il sent que la jouissance littéraire qu'il convoite est le résultat de la satisfaction simultanée d'un certain nombre de besoins de l'âme, dont l'équilibre l'attire et peut le rendre heureux, et auquel il a l'habitude d'associer la notion de valeur (51). Le plus primifif des lec-

siècles; cependant la constance des valeurs n'est jamais un édifice solide, mais l'équilibre de forces souvent gigantesques, comparable à celui qui régit la course des planètes. Cela équivaldrait presque à une conception dynamique des valeurs littéraires.

Les forces ayant tendu à des objectifs déjà atteints n'agissent guère sur l'homme des siècles à venir. Néanmoins il reste quelque chose de leur action: c'est ce que nous sentons comme la présence de l'"éternellement humain" au fond d'oeuvres vieilles, quoique ce qu'elles conservent d'"humain" ne soit point commun à toutes les époques: la Clarisse de Richardson, la Julie de Rousseau, le Werther de Goethe, l'Iacopo de Foscolo appartiennent à une époque qui nous semble bien définitivement close et à une attitude sentimentale où nous croyons trouver beaucoup d'affectation; mais il y a en eux quelque chose d'"éternel" et qui n'a point perdu son actualité: la puissante énergie des nostalgies que les ont produits, et l'harmonie des valeurs qu'ils représentent et qui font sur nous l'effet d'une remarquable homogénéité.

(50) Et ce n'est pas parce qu'on ne les lit pas — comme le prétendent les grands sceptiques de la littérature. Il y a dans le monde beaucoup de respect prodigué à ce que l'on ne comprend pas; cependant l'incompréhension ou la crainte de l'incompréhension (on ne lit pas une oeuvre de peur de n'être pas "de sa taille") ne suffisent pas pour former la *légende* qui fait valoir une oeuvre.

(51) Il le fait aussi pour pouvoir respecter lui-même.

teurs apprend sans maître à être de plus en plus difficile sur sa nourriture spirituelle et à *choisir* parmi les produits littéraires appartenant au même genre mais dont le principal attrait (p. ex. l'*énigme* dans les romans de mystère) est fait valoir ou est émoussé par la présence ou le manque d'autres qualités (p. ex. la caractéristique, le style, etc.). Et le lecteur cultivé ne sera pas content si on lui fera payer une analyse psychologique exacte par l'absence d'une affabulation susceptible de captiver son intérêt. Le contact du génie, la rencontre de l'oeuvre organique (52), la solution relativement parfaite du problème artistique nous inspire une émotion palpitante en même qu'un calme céleste; là où cette sensation fait défaut, il ne peut s'agir que d'un plaisir momentané, d'un passe-temps tout négatif, et non d'une jouissance consacrée par la certitude de valeur.

L'homogénéité de la production littéraire a des conséquences favorables. D'abord, que la transition naturelle entre les deux extrémités de l'échelle des valeurs assure la *possibilité du développement du goût* littéraire. Après *Coelina ou l'enfant du mystère*, il n'est pas improbable qu'on puisse s'élever au *Comte de Monte-Christo*, voire même aux *Misérables* et au *Caves du Vatican* (53).

L'autre conséquence pratique de l'homogénéité des lettres, c'est qu'elle nous met sur la voie d'une définition très générale de la valeur littéraire, propre à convenir à toute cette masse homogène de produits. Nous appellerons donc valeur littéraire *tout ce qui satisfait par des moyens littéraires les besoins spirituels de l'homme*, notamment l'une ou l'autre variante de la velléité de l'élargissement des cadres.

Nous avons déjà une idée de la multiplicité des formes que peut revêtir cette velléité. Faisons choix ici d'une forme rapprochant aussi notre conception de l'activité artistique, de la *création* proprement dite, et précisons que la valeur artistique se parachevant dans la littérature, c'est encore une conquête, un triomphe, précédé d'une lutte, sur la matière (54); un triomphe de la pensée sur le chaos et le tumulte de l'âme; un

(52) BERIGER, *op. cit.* p. 16.

(53) Avec toute l'attitude ironique de Gide vis-à-vis du roman populaire, il en subit un peu le charme. Baudelaire qui a sa place parmi ses pères spirituels n'a-t-il pas consacré une partie considérable de son temps et de son enthousiasme à traduire jusqu'aux combinaisons les plus naïves du grand E. A. Poe?

(54) Sans que la matière y soit une adversaire: elle n'est qu'une partenaire de jeu ou d'exercice physique qu'on estime.

triomphe de l'artiste sur le temps (55). Au degré inférieur des valeurs, la jouissance littéraire n'est qu'une aventure qui nous change de la monotonie des jours ouvrables; au degré supérieur, c'est l'aventure suprême: l'assaut donné aux mystères de la vie et de l'univers; ici et là, il s'agit de satisfaire un besoin impérieux autant qu'élevé, d'une victoire nécessaire, d'une récompense et d'un dédommagement dont on ne saurait se passer. La valeur littéraire est d'autant plus grande qu'elle donne de satisfaction à l'âme humaine en essor. Il n'est plus difficile de montrer au doigt le côté actif de cette définition, en acceptant celle de Ruskin: "valeur" est "puissance de vie" (56).

Cette satisfaction tant désirée est réalisée *par des moyens littéraires*. Par une oeuvre d'art capable de faire sur nous l'impression de plénitude relative (moyens artistiques) et, plus particulièrement, par une oeuvre d'art dont la nature est déterminée par la parole, instrument d'analyse et de synthèse, instrument primordial de la manifestation de l'individualité et de la formation de la société.

Ainsi la valeur n'est pas un surplus au-dessus du minimum indispensable que constate la critique: elle est la condition essentielle de la réalisation de l'oeuvre. Le lecteur aussi bien que l'auteur *désirent* ardemment des valeurs (57) et les velléités créatrices d'ouvrages sont les sources nécessaires des valeurs. En ce sens il y a des valeurs même en dehors de l'oeuvre: dans l'ambition de l'artiste ou de l'artiste futur d'exprimer le monde et de s'exprimer lui-même; et dans la volonté du lecteur d'ajouter à son monde des mondes plus larges et plus significatifs. Les valeurs qui, en cet état, se trouvent à cheval entre le plan des valeurs *humaines* et le plan des valeurs *artistiques* ne se transforment en valeurs littéraires pures et simples que quand l'artiste de la parole les organise en une structure cohérente, *pleine*, et qu'il remplace le fait positif de leur appartenance à la vie vécue ou à la vie à vivre, par le fait artistique de leur vie nouvelle comme éléments d'un ensemble fermé. (58) Ainsi on peut chercher des valeurs

(55) Le lecteur banal se leurre de pouvoir "tromper le temps", ou de le "tuer"; le lecteur de qualité le respecte, l'implore et lui confie ce qu'il a de plus cher...

(56) Mesurée par son service à la vie (cf. *Unto this Last*, 1862).

(57) Souvent indirectement, mais non médiocrement. Cf. aussi: V. GIOBERTI: *Trattato del Bello* (1841): "le sublime dynamique crée le beau"; et J. GUYAU: *Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, (1884), chap. I^{re}.

(58) Voilà encore une des antithèses de la création littéraire. La vie vécue, libre en apparence entre ses horizons infinis, est réduite par l'artiste à un texte rigide et fixe: elle y devient prisonnière. Notre sentiment

littéraires partout où il y a de la vie : dans les pensées et dans les rêves de l'homme, dans les luttes de l'artiste, dans les courants de la vie littéraire, dans le tournoi fertile de la création et de la critique, mais surtout, et de plus en plus, dans l'oeuvre sortie des mains de son auteur.

La valeur littéraire est plus riche en couches et en nuances que toute autre valeur artistique. C'est ce qui la rend propre à faire valoir sur le terrain de la littérature des valeurs appartenant aussi à d'autres domaines, religieuses, morales, sociales, politiques, esthétiques, etc. Comme la littérature est l'élément vital de l'esprit, la valeur littéraire est, à son tour, la pierre de touche de tous les autres systèmes de valeurs. C'est dans la littérature que se préparent les réformes ; la doctrine (même très peu théorique) des autres arts y trouve un commun dénominateur ; tout ce qui arrive et se fait dans le monde, cherche à y jeter l'ancre, à trouver son expression littéraire (59). Le moyen d'être étroit, transparent et précis lorsqu'on doit offrir l'hospitalité à toutes les valeurs du monde ? Quelque parfaite que soit la forme de la conque : c'est l'océan entier qui mugit en elle.

que l'oeuvre nous inspire, nous dit le contraire : la pensée toujours heurtée, bousculée et ligotée dans la vie "réelle" est délivrée par l'écrivain de génie pour goûter la seule indépendance complète qui soit possible ici-bas dans l'acte souverain de l'art.

(59) Voir le chapitre XVIII.

CHAPITRE V

LE RÉALISME ET SES LIMITES

Parmi les valeurs qui paraissent les plus incontestables au lecteur moyen, le *réalisme* a sa place d'honneur. Et selon la définition la plus courante de la littérature, elle est *l'image de la vie* (1), miroir de la vie, destiné à refléter la vie aussi fidèlement que possible. Le *miroir promené le long d'une route*, de Stendhal, est dans toutes les mémoires.

Cette définition est corroborée par les définitions dites "idéalistes" puisque diamétralement opposées à tel réalisme : la littérature doit corriger ou, tout au moins, compléter la vie ; elle a charge de venger les vivants ou les consoler ; elle s'efforce de montrer l'homme non tel qu'il est, mais tel qu'il voudrait ou devrait être...

Les deux lutteurs se combattent en se complétant. Leur étreinte plastique et classique a beaucoup perdu de son acharnement et elle offre un aspect presque statique. Elle est devenue monotone et on sent que la conviction n'y est plus. Les réalistes les plus convaincus sont obligés de se rappeler le glorieux échec ou, si l'on veut, le triomphe démesuré autant que désolant, des naturalistes et, notamment, l'indifférence des masses de lecteurs populaires qui s'obstinent à leur préférer les éternels épigones du roman idéaliste et qui ne tiennent pas assez compte des sympathies politiques et sociales qui devraient les attacher aux Zola et aux Goncourt, aux Upton Sinclair et aux Gorki. Les idéalistes, par contre, ont été forcés d'adopter une partie importante des méthodes réalistes et de reconnaître que "l'abîme" qui les sépare, en théorie, de leurs adversaires, n'est plus qu'un fossé ou qu'une ligne de démarcation idéale. La lutte a dévié en se morcelant, comme à la fin d'une bataille où les combats partiels et décentralisés n'ont plus aucune in-

(1) A cette "image de la vie" on ne cesse d'opposer l'imagination à laquelle on fait la guerre en son nom. Voici ce que G. SANTAYANA écrit de Walt Whitman : "Son génie poétique tomba aussi bas que peut tomber un génie poétique. Il a réduit l'imagination au rôle d'une régistratrice passive d'impressions. Il ne lui accordait aucun élément constructif et, par conséquent, aucun élément de pénétration."

fluence sur la décision. La question de principe le cède au problème des milieux (2) ou à celui des convictions religieuses, morales, sociales, politiques.

Et, pourtant, le problème du réalisme existe sinon dans la littérature elle-même, du moins dans la critique. Et celle-ci ne cesse de communiquer ses impulsions et ses emportements à l'écrivain. Ce qui dédouble le problème à examiner, en faisant sa part au réalisme comme tendance psychique générale, se manifestant aussi dans la création et dans la réception littéraires; mais aussi au réalisme comme doctrine artistique et critique plus étroite et plus précise que la tendance réaliste ne l'exige. En ce qui suit, nous ne nous en tiendrons pas à cette distinction qui n'est qu'une des nombreuses classifications imaginables d'un problème sans cesse débattu, mais nous espérons pouvoir l'éclairer dans l'ensemble de la problématique à laquelle nous appliquerons l'itinéraire que voici: 1.^o) le sens de la réalité et la tendance réaliste sont indispensables à la vie humaine et à son évolution; 2.^o) leur manifestation dans la création littéraire où ils représentent sur tout la tendance imitative, est aussi naturelle que nécessaire; 3.^o) mais le réalisme ne doit pas se scinder en deux et déshériter sa partie immatérielle, — inséparable de la partie immatérielle; 4.^o) force lui est de composer avec le temps qui règle les conditions d'existence de la littérature, et avec le sentiment vital qui limite la possibilité de la transpositions d'une "tranche de vie" dans le plan littéraire; 5.^o) la fidélité de la reproduction le cède, dans la pratique, à la vraisemblance.

I

Ce n'est pas l'idéalisme qu'il faut opposer au réalisme, mais l'illusionisme. En ce sens-là, le réalisme est une des grandes conquêtes de la civilisation. Sujet à de nombreuses déceptions de ses sens et de son jugement, l'homme primitif doit s'évertuer à distinguer la réalité matérielle d'avec ce qui n'est pas elle: un ours réel qui menace sa vie, de l'ours de ses rêves, de ses hallucinations, de ses illusions optiques. L'éducation de ses sens et celle de son jugement, procédé long et pénible, lui font comprendre tout le prix de son réalisme primitif.

(2) Il y a, par exemple, des romanciers qui ne cachent pas leurs préférences pour les milieux métropolitains, industriels, etc., au dépens du milieu villageois, etc., exposé à l'emprise de sa tradition idyllique et idéaliste.

L'ours projeté sur l'horizon par une *fata morgana*, ou le monstre qui hante son imagination la nuit, n'est pas cet ours qu'il faut guetter la massue de pierre à la main ; celui-ci, l'ours *réel* dont on peut palper le cadavre si le coup de massue a réussi, est un des protagonistes de la vie : adversaire et démon, mais, une fois vaincu, nourriture, fourrure, source de satisfactions variées.

Le trésor de l'expérience s'amasse lentement et on le paye souvent bien cher ; mais la race garde jalousement son trésor et le lègue de père en fils, de mère en fille jusqu'à ce qu'il en arrive à former une science presque complète de la vie pratique, le trésor des esprits sobres et rusés.

Est-ce qu'il est en même temps le "*trésor des humbles*" ? En tout cas, dès le moyen âge, il inspire la littérature des petites gens plutôt que celle des aristocrates. Jusqu'en plein XVII^e siècle, le réalisme matériel est le partage de la bourgeoisie qui s'en forge une arme contre la noblesse. C'est que la bourgeoisie comprend, plus qu'aucune autre classe sociale, l'importance de la *matière* qui lui est familière au double titre qu'elle fournit l'objet et le résultat de son travail.

Car, à partir du moyen âge, l'expérience de l'homme primitif se renouvelle. Le bourgeois des villes est de nouveau menacé d'être tué, asservi ou ruiné par de plus forts que lui. Le cas de M. Jourdain ou de George Dandin montre assez que les carnassiers en justaucorps enrubanné rôdent autour de lui *quaerens quem devorent*, et qu'il a besoin de tout son sens de la réalité pour échapper aux monstres. C'est qu'il est, lui aussi, ébloui par toutes sortes d'illusions optiques, la lueur aveuglante des pseudo-valeurs telles que l'esprit précieux, la science délayée, la noblesse ayant perdu sa noblesse, la fausse dévotion, la médecine ridicule, le clinquant à la mode. Lui aussi, il court le danger de prendre le change, de confondre le mirage avec la réalité, d'engager à Tartuffe ce qui appartient à la famille et à dorer avec de bons écus gagnés à la sueur de son front le blason dépareillé des Sotenville.

Ce renouvellement d'une situation, entraînant avec lui la reprise d'une position défensive physique et morale, n'a rien pour nous étonner. Dans les cas en question, il prouve que le réalisme qui avait certes assisté à sa naissance, n'a pas perdu son actualité (3). La doctrine marxiste a cru devoir donner à la classe ouvrière une nouvelle injection de réalisme.

(3) Aux deux extrémités de la gamme sociale, au-dessus et au-dessous de la bourgeoisie, l'illusionisme se fait valoir. D'un côté, luxe, raffinement spirituel, crainte de la vulgarité, illusions artificielles ; de l'autre, animisme,

Considéré dans toute son histoire, le réalisme nous apparaît comme une lutte pour la libération du bon sens; une lutte pour l'ordre et la sécurité contre les irruptions de l'illusionisme, c'est-à-dire contre le caprice et l'insécurité.

Cette lutte n'est pas et ne saurait être exempte d'excès. L'esprit rôturier ou l'esprit matérialiste finit par tomber, à son tour, dans l'irréalisme par l'exagération de son principe. Une si forte dose de réalisme ne peut pas représenter la réalité aux yeux de l'homme moyen habitué à un monde fait de matière et de non-matière, et réconcilié dans le compromis de la vraisemblance.

II

De l'autre côté, il y a la tendance imitative qui semble avoir donné l'essor au réalisme représentatif.

conte de fées, superstitions excitantes; au milieu, "prosaïsme", prudence un peu terre à terre, terreur sacrée d'être dupe. La bourgeoisie est la classe sédentaire (quoique les grands marchands abondent en aventures d'outre-mer souvent excitantes), ayant un *chez soi* digne d'être chéri; elle se tient éloignée des nostalgies cuisantes, des inquiétudes poétiques, elle bouche les oreilles à l'appel de la route. Entre seigneurs et chemineaux courant les aventures, il vit sa vie et il se contente de la sobre magie de son travail.

Jusqu'à une certaine date (peut-être jusqu'à Diderot qui assure la position du drame moyen en France), le réalisme est lié, ou peu s'en faut, au *comique*. C'est que 1^o les autres classes trouvent ridicule l'attachement de la bourgeoisie à la *matière*, au menu détail, de l'existence, et la philosophie chrétienne désapprouve l'excès d'un tel attachement; 2^o le bourgeois rend la pareille aux autres classes en tournant en ridicule ce qu'elles respectent et chérissent — c'est le duel éternel de Don Quichotte et de Sancho Pansa; 3^o l'art poétique ancien assigne les sphères inférieures, la comédie aux bourgeois occupés dans l'industrie ou dans le commerce; aux aristocrates, la tragédie (voir le contraste jusque dans le *Conte d'une nuit d'été*); 4^o la théorie moderne du rire (celle de H. BERGSON) rattache l'idée du comique à l'aspect de l'automatisme (Descartes voyait des automates dans les animaux; La Bruyère, dans les hommes stupides); or, on trouve plus d'"automates" relatifs dans une classe sédentaire et hostile à l'aventure que dans les autres. C'est une classe quasi *dépersonnalisée* que nous peint Molière, ou plutôt qu'il serait bien aise de pouvoir peindre. Somme toute, les gens trop contents de leur quatre murs seront toujours un peu ridicules aux esprits aventureux qu'ils traiteront, à leur tour, de lunatiques.

La veine bourgeoise et réaliste se fait valoir dans la parodie des idéaux et des genres littéraires de la chevalerie, dans le *Roman de Renart*, dans le fabliau et dans la farce; dans la réhabilitation de personnages, d'objets et de mots "humbles", dans la poésie d'un Rutebeuf ou d'un Villon; elle inspire la comédie érudite du XVI^e siècle et l'oeuvre de Rabelais; le burlesque, le roman réaliste et comique au XVII^e siècle; Molière et la plupart de ses disciples; un peu aussi La Fontaine, Boileau, La Bruyère, etc.

Gabriel Tarde ne fut pas le seul à lui attribuer l'importance que l'on sait (4). Ses adversaires, Émile Dürkheim à leur tête, fondent leur système sur la possibilité de l'imitation. Ainsi, psychologues et sociologues l'apprécient comme une des conditions indispensables de la civilisation. Selon Alexandre Bain, la sympathie, c'est-à-dire la "tendance d'un individu à s'accorder avec les états actifs ou émotionnels des autres", n'est autre que la tendance (volontaire ou involontaire) à l'imitation. (5)

La gamme des imitations va de la "contagion des gestes et des actes", par la contagion des états psychiques (sympathie psychologique), à la tendance grégaire et aux tendances sociales proprement dites (6). Or, l'activité de cette sympathie, les moyens de prendre conscience d'elle même, de se développer et de se communiquer à d'autres, est assurée surtout par la littérature. Mais ce qui nous intéresse en ce moment, c'est le rapport de l'imitation avec le réalisme.

La tendance à l'imitation est à la base de toutes les fonctions psychiques complexes, dont la mémoire et l'imagination. C'est entre ces deux fonctions que la tendance réaliste poursuit sa lutte contre l'illusionisme, et l'opinion publique croit savoir que, pour triompher, le réaliste doit s'appuyer sur la première et se défier de la seconde (7). L'absolue nécessité de l'imitation, dans les premiers temps de la vie humaine sur cette Terre, devait entraîner l'accroissement de sa sphère et son application au service de la tendance réaliste. La reproduction consciente des phénomènes tangibles de la vie par la mémoire, par l'imagination ou, finalement, par le dessin ou par la parole, est un des moyens les plus sûrs de raffermir la position du réaliste pratique. Comme un homme tombé au milieu d'une ambiance nouvelle doit se mettre à apprendre les noms et les figures des hommes qui la forment, de peur de les confondre les uns avec les autres, il y avait de l'avantage pour l'homme primitif à répéter par l'imitation les êtres et les objets réels et essentiels de son entourage. Cette tendance pouvait avoir des embranchements d'une nature tout autre que réaliste, tels que l'imitation allant jusqu'à l'identification symbolique dans le totemisme où chaque tribu se choisit un ancêtre parmi

(4) Surtout dans *les Lois de l'imitation*, mais aussi dans d'autres documents de son *interpsychologie*.

(5) Cf. CUVILLIER, *op. cit.* p. 148.

(6) *Ibidem*, p. 148 et suiv.

(7) C'est encore l'opinion publique qui voit dans l'imitation une garantie de la valeur de l'oeuvre, et qui n'épargne pas son approbation au portrait "pris sur le vif", c'est-à-dire dû à une imitation aussi étroite que possible.

les animaux les plus dangereux (8) ; l'imitation dans un but magique, préventif ou thérapeutique ; ou, enfin, l'imitation servant la satisfaction psychique, la vanité (le chasseur parlant de son exploit), la curiosité (la soif de connaissance), la conquête du monde, etc. (9).

Il semble que dès les premiers dessins retrouvés sur les parois des antres de l'homme primitif, l'imitation de la réalité palpable l'a cédé à une sorte de reconstruction par lignes ou contours essentiels. Les statues primitives trahissent une tendance à styliser plus frappante encore. Nous ignorons presque tout des débuts de la poésie et de la littérature ; il est probable, toutefois, qu'ils n'atteignirent même pas le degré de réalisme où les beaux-arts commencèrent leur carrière (10). La volonté d'imiter la vie et l'impossibilité de l'imiter de près se font jour dans toute réalisation littéraire de valeur. La nécessité vitale de cette imitation n'est pas aussi urgente qu'elle l'était à l'époque des luttes acharnées de l'homme primitif ; mais elle existe toujours et la velléité d'imitation, pénétrant l'ensemble des activités humaines, communique une partie importante de son élan à l'imitation artistique.

*

L'imitation *scénique*, triomphe suprême du réalisme quant à son principe, ne devait être, à son origine, que la répétition imitative d'actes historiques importants pour la race. L'*interprète* (mot bien déplacé pour la phase en question) essayait de son mieux de faire et de dire comme le personnage dont il avait pris le nom ; cependant il va sans dire que le plaisir du jeu (11), l'extase due à l'occasion solennelle autant qu'à la vénération dont jouissait le personnage représenté etc. contribuèrent puissamment à le modifier. D'un certain point de vue la repré-

(8) L'identification était préparée en quelque sorte par l'habitude de se vêtir de la peau (et de coiffer de la tête) de la bête tuée.

(9) Nous avons montré ailleurs que le réalisme littéraire le plus fidèle à la doctrine réaliste ne s'en base pas moins sur de telles satisfactions, et qu'il y a, dans le roman réaliste du XIX^e siècle, un fond considérable de velléités d'érudition, de conquête — découverte d'un monde inconnu tout près de nous — et, inséparablement de celles-ci, de l'amour-propre cherchant une satisfaction nouvelle.

(10) C'est que la transposition de la vie matérielle en paroles exige de nous de franchir un abîme autrement large et profond que sa reproduction par des formes spatiales (sculpturales) ou graphiques.

(11) Suivant tel spécialiste du théâtre, le plaisir du jeu se nourrit encore du plaisir de sortir, enfin, de notre moi dont la monotonie nous pèse et de nous transposer en d'autres personnes.

sentation scénique correspond le mieux à l'idéal réaliste, puisque c'est un être vivant qui prend la place d'un être vivant (ou accepté comme tel, p.ex. un personnage mythologique), et que c'est une voix humaine qui dit des mots qu'a prononcés ou qu'aurait pu prononcer une autre voix humaine, tandis que dans la poésie ou dans le roman il n'y a plus que les reflets littéraires des personnages et des actions qui restent et qui font allusion aux modèles supposés vivants et à leurs soi-disant exploits.

Mais d'un autre point de vue, c'est le théâtre qui s'éloigne le plus de la réalité tombant sous les sens. C'est que par l'évidence de son intention de se rattacher étroitement à la réalité, il souligne les écarts de la réalité ("tel interprète *n'est pas en réalité* tel personnage", "la scène n'est pas à Athènes, mais à Pithiviers") et pour les faire oublier il a recours *ouvertement* à l'illusion: il invite les spectateurs à se transporter *en imagination* à Athènes, à tâcher de se figurer que M. X est Périclès, et d'autres compromis éclatants susceptibles de prêter à la critique réaliste. Et nous simplifions à outrance une situation beaucoup plus complexe, car rien ne prouve que les premières imitations scéniques ne soient pas dues à la soif d'illusion autant qu'à la tendance anti-illusionniste...

L'illusion une fois admise et même exigée, la limite du principe une fois franchie, l'art théâtral ne connaît plus de bornes. Les simples indications de la scène au *Globe Theatre*, les "palais à volonté" de la tragédie française classique sont acceptées par le spectateur qui complète tout par son imagination, pourvu que des paroles "magiques" lui facilitent de subir une de ces suggestions collectives dont le théâtre est l'endroit habituel. La tragédie classique renonce à tout réalisme extérieur, proprement matériel, afin de se dédommager par un réalisme intérieur, psychologique; la comédie classique, à son tour, se contente d'un réalisme conventionnel quant au lieu de la scène (12) et pour une partie des personnages (13) afin de se consacrer à la peinture réaliste du milieu social et de certains personnages maniaques ou ridicules qui ont captivé l'attention de l'auteur. La comédie larmoyante, le drame bourgeois et, surtout, la comédie de moeurs moderne se mettent en frais de couleur locale et placent dans des salons et sur les terrasses

(12) La place publique flanquée de maisons où demeurent, comme par un hasard providentiel, les familles que nous intéressent; un intérieur bourgeois où il faut réunir, coûte que coûte, tous les personnages de la pièce.

(13) Les personnages conventionnels comme ceux empruntés à la comédie antique ou à la *commedia dell'arte*.

“authentiques” des personnages de tous les jours parlant le langage courant de bourgeois plus ou moins distingués. Cependant on ne sait que trop combien de soins, de choix déguisé, de coupures conventionnelles y trahissent l'esprit du vrai réalisme, et que les Becque et les Hauptmann eux-mêmes se voient forcés de respecter *l'optique théâtrale*. . . Et la question reste ouverte : lequel du roman réaliste ou du drame peut rester plus rapproché du réalisme strict, fuyant l'illusion et ne reconnaissant que ce qu'on pourrait tâter de ses sens vigilants.

Il ne suffit donc pas de constater le rapport étroit de l'imitation et du réalisme. Il faut avouer, en même temps, que même sous sa forme (scénique) la plus appropriée logiquement à favoriser l'imitation réaliste, la tendance imitative dévie vers d'autres régions du fonctionnement de l'âme. Mais la difficulté de réaliser l'idéal (!) réaliste est un aiguillon de plus pour y aspirer.

III

Nous venons de distinguer, au point de vue de la difficulté de transposer la vie vécue dans le plan de la représentation, la littérature d'avec les beaux-arts. On serait tenté d'appuyer, à cet égard, sur les locutions renfermant des mots d'ordre réalistes et qui s'appliquent toutes à la peinture plutôt qu'à la poésie. “Peindre la vie d'après nature” — dit-on souvent en parlant de littérature — ; “la littérature est un tableau (l'image) de la vie”, “reproduire la réalité sur le vif”, — tout cela transpose, métaphoriquement, des notions picturales dans le plan littéraire. C'est que, en effet, l'imitation fidèle de la réalité rencontre des obstacles considérables lorsqu'il faut confier l'imitation de phénomènes matériels, localisés dans l'espace, à un courant caractérisé par le *temps*. La distinction de Lessing, formulée il y a bientôt deux siècles (le Laokoon date de 1767) a conservé, sur ce point, sa pleine validité (14).

(14) Comme si le réalisme était la pierre de touche de la justesse ou, plutôt, de l'utilité pratique de sa thèse; le réalisme qui, cependant, n'y joue qu'un rôle secondaire, l'auteur ayant pris la plupart de ces exemples dans la littérature antique ou antiquisante, idéaliste ou idéalisée ultérieurement par la vénération dont on l'entoure. Cependant, réaliste ou non, la peinture produit une oeuvre statique, un “objet” fixe (le livre n'est pas un *objet* au même titre qu'un tableau; il y a bien la chanson populaire qu'on peut chanter sans la fixer par l'impression; mais un tableau ne se raconte pas) éternisant un moment fixe du Temps qu'il peut ignorer, tandis que la poésie, même réaliste, transforme la matière en énergie, en mouvement, en une fuite incessante et insaisissable comme le Temps lui-même.

Il fait la guerre, notamment, à la mode de la poésie *descriptive* ambitionnant les honneurs d'une tâche qui ne saurait être la sienne. Le XVIII^e siècle est l'époque des poèmes sur les saisons, sur les travaux d'agriculture, voire même sur les découvertes et sur les inventions (15) qui préludent aux romans "scientifiques" du XIX^e siècle. La description du Paradou, dans *la Faute de l'abbé Mouret*, de Zola, nous paraît l'édition moderne adéquate du poème scientifique et du roman exotique, deux genres chers au XVIII^e siècle, et qui y trouvent un commun dénominateur (16). Dès que le milieu exceptionnel agit sur les actions humaines — et ce jardin paradisiaque exerce une influence décisive sur le sort d'Albine et de Serge Mouret — la littérature a le droit de s'en emparer, d'en faire sentir "la poésie". Il n'en est pas de même de la description justement célèbre de la moisson dans *Anna Karénine*; et puis, elle est trop longue pour ne pas trancher un peu sur le fond romanesque proprement dit.

D'une façon générale, le roman réaliste et naturaliste réhabilite la description. Il ne tient pas compte des remontrances de Lessing puisqu'il se propose un objectif scientifique plutôt que littéraire, et social en même temps que scientifique (17) la science ne pouvait se passer de descriptions aussi minutieuses que possible; et l'intérêt de la société, c'était de connaître et de

(15) Cf. C. A. FUSIL: *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*. Paris, "Scientifica", 1917. Au sommet du genre, il y a l'*Hermès* d'André Chénier, expression gigantesque, même en ses ruines, du génie scientifique du siècle. Un cas curieux: Vincenzo Monti exalte l'oeuvre du pape Pie VI: le dessèchement des marais Pontins dans une épopée scientifique intitulée *la Feroniade* (1784).

(16) a) Le XVIII^e siècle met la science au-dessus de la poésie; c'est orienter l'ambition des versificateurs vers des sujets éclairés par la lumière de la science positive. L'ouvrage le plus représentatif de l'époque, l'*Encyclopédie* compte 32 volumes, dont 11 de *planches*, — pourcentage énorme quand on le compare à la part de l'illustration mécanique et scientifique des autres dictionnaires. C'est donner aux objets — aux *res* — une place considérable qui ne manquera pas d'agir sur l'analyse, le récit, la spéculation. — b) Le roman exotique continue, dans un certain sens, la lignée du roman idéaliste (conte oriental, chanson de geste, chanson des croisades, roman d'aventures, etc.). Mais, à un autre point de vue, il profite de l'esprit scientifique du siècle. Le modèle du genre, *Paul et Virginie*, oeuvre d'un ingénieur et d'un naturaliste, ne se contente pas de nous plonger dans une atmosphère de beauté on ne peut plus séduisante; il nous donne aussi une double leçon de philosophie et de physiologie (influence du climat sur l'épanouissement de la plante humaine).

(17) Non sans exception et non à un degré égal. L'oeuvre d'Alphonse Daudet n'est pas scientifique et sociale au même titre que celle de Zola ou de Frapié.

faire connaître à fond les milieux sociaux où vivaient les masses. On mirait des buts trop élevés pour se soucier de formalités esthétiques et du plaisir du lecteur (18).

Il va sans dire que la description réaliste, c'est la réalité tombant sous les sens (19) plutôt que ce que nous appellerons la réalité psychologique. Est-il nécessaire de rappeler que le mot latin *res* signifie avant tout "chose matérielle, objet naturel, être, corps, créature"? (20) L'étymologie ne tire pas toujours à conséquence. Cependant la doctrine réaliste, consacrant en partie une tradition pratique beaucoup plus vieille que la théorie, confirme cette fois-ci l'étymologie.

Le réalisme radical et militant (21) s'engage à servir le monde des objets et de la matière avec un dévouement à toute épreuve. La manifestation positive de ce dévouement, c'est l'observation et la reproduction fidèle et patiente de la réalité matérielle. La manifestation négative, c'est la lutte contre ce qui n'est pas réalité matérielle et, avant tout, contre l'illusion. En d'autres termes, le réaliste pur sang: 1.^o) apprécie la matière, l'objet palpable (*res*) avec une tendance à leur attribuer une sorte d'exclusivité dans son appréciation; 2.^o) il se méfie de l'illusion, il est hostile à tout *embellissement* du tableau de la vie dans la littérature.

Ces deux traits caractéristiques du réaliste s'entrelacent et se confondent dans l'opinion publique. Et cela d'autant plus que leur fusion se trouve facilitée encore par l'hégémonie des sciences physiques et naturelles, de la psychologie physiologique, du positivisme philosophique. L'influence de cet esprit

(18) Là encore la règle n'exclut pas les exceptions. L'"écriture artiste" des Goncourt n'est pas seulement un instrument délicat propre à saisir des trouvailles scientifiques, mais aussi une "marque de fabrique", "une langue personnelle" (préface citée de *Chérie*) des artistes nés que sont les auteurs des *Frères Zemganno*, les collectionneurs de bibelots japonais et de souvenirs du XVIII^e siècle. "A quoi bon les excès de la forme?" — demande Jules Janin en parlant de leur premier roman.

(19) Le langage même, incapable d'exprimer le fond de l'âme, "est fait pour désigner des choses, et rien que des choses", et même plus particulièrement des solides — c'est l'avis d'H. BERGSON (*Données immédiates*, pp. 99-103, 173).

(20) Henri GOELZER: *Le latin en poche*. Paris, Garnier, 1928, p. 565.

(21) Parmi les innombrables nuances de la définition du réaliste, voici les plus essentielles: a) (philosophe) réaliste: adversaire du nominaliste: penseur qui considère les notions générales (*universalia*) comme des réalités (*substantiae*); b) (homme pratique) réaliste adversaire des illusions trompeuses, qui règle sa vie sur ses intérêts réels en tenant compte uniquement des réalités matérielles; c) (artiste ou écrivain) réaliste: se faisant un devoir d'observer et de reproduire dans son oeuvre le monde matériel.

auquel on ne donne que trop légèrement l'épithète "scientifique" agit sur l'esprit des profanes avant tout comme un avertissement de se limiter au monde matériel; de ne pas supposer, de ne pas croire ce qui ne se base pas solidement sur le témoignage des sens. La conquête dans le domaine des sciences techniques est rachetée par un resserrement dans le domaine immatériel. Ce qu'on aurait taxé auparavant d'"étroitesse de vues" sera susceptible désormais de passer pour de la prudence et de mériter des éloges.

Parallèlement avec (22) l'esprit scientifique, le socialisme industriel prête son appui non seulement au réalisme comme système littéraire mais aussi à la jonction des deux traits susmentionnés. L'ouvrier doit se sentir attiré de la matière qui remplit sa vie ou peu s'en faut; et le socialiste doit déclarer la guerre à l'illusionisme qui pourrait détourner l'attention de l'ouvrier des problèmes matériels de son travail et de son pain (23).

IV

On se tromperait, toutefois, si on s'avisait de creuser un fossé infranchissable entre matière et illusion. La matière, elle aussi, nous semble inséparable de l'illusion, et plus on lui donne de relief, plus elle risque de s'entourer de l'aurore boréale de l'illusion. Nous ne pensons pas seulement à la "beauté de la matière" qui nous donne de l'émotion et du plaisir. La photographie en couleurs est un des arts les plus automatiques, les moins personnels; néanmoins elle peut causer une jouissance si intense que nos yeux peu expérimentés peuvent trouver *excessives* les couleurs reproduites par un procédé tout mécanique (24). A plus forte raison l'écrivain qui n'a pas d'appareil

(22) Nous ne tenons pas ici à déterminer la priorité des motifs.

(23) De la riche littérature sur l'esthétique marxiste relevons l'oeuvre de M. G. LUKÁCS (à partir de 1919) et l'étude toute récente de P. REIMANN: *Über realistische Kunstauffassung* ("Erbe u. Zukunft", 1946-47).

(24) Il se peut que pour des raisons optiques et chimiques, ces couleurs soient exagérées en effet; cependant le film en couleurs nous oblige à jouir des couleurs pour elles-mêmes, ce que nous ne faisons qu'exceptionnellement, mais la découverte des couleurs est la joie principale que cet art peut nous donner. Par la rareté même de cette jouissance nous nous trouvons amenés à attribuer une importance plus considérable au rôle des couleurs dans l'ensemble de nos impressions. — Au delà de la beauté des matières et des formes matérielles, leur nature *appropriée* et souvent leur "*puissance*" peuvent nous causer des émotions. De là l'animisme de plus d'un roman réaliste moderne, l'Huile, le Charbon, la Bourse, l'Argent figurant dans le titre et dans la texture comme des êtres jouissant d'une grande intensité allégorique, comme y avaient figuré jadis l'Amour ou la Destinée, la Licorne ou le Phénix. Dans le *Voyage à Farémido* de Frédéric

mécanique à sa disposition et qui, comme tous les inventeurs et explorateurs, s'est épris du fait nouveau qu'il vient de découvrir. La sécheresse même, quand elle peut être considérée comme une trouvaille, a son pathétique personnel dont nous subissons l'émanation. Le savant qui savoure l'ivresse de l'originalité parle avec plus d'enthousiasme et se sert d'un pinceau plus hardi qu'il ne soit nécessaire. L'adversaire de l'idéalisation, s'il est né réaliste, se transforme en réaliste militant; le pendule de son activité décrit un écart plus considérable encore du point mort de l'objectivité que celui dont il accuse la littérature idéaliste.

Le Beau et le Bien ont-ils tenu un rôle trop exclusif dans la littérature? En bien, que ce soit maintenant le tour du Laid et du Mal; mais cela aussi, ce sera une sorte de fleuraison, l'épanouissement des "fleurs du mal" (25). L'observation des états d'âme pathologiques qui donne la réplique aux caractères impeccables du roman idéaliste et qui aboutit à l'*Éléonora* de Poe ou au *Horla* de Maupassant, aux poèmes de Baudelaire et aux drames de Pirandello, est une conquête réaliste — *la montre détraquée* y sert à connaître le mécanisme des montres qui marchent —; mais elle a aussi sa poésie apparentée à celle de la ballade, son émotion et, osons le dire: son illusion. (26).

Le "milieu" matériel où Balzac situe organiquement ses héros devient, par endroits, *héros* à son tour plutôt que *facteur*. Il vit sa vie propre, son influence surpasse celle des hommes et ressemble quelquefois à l'action d'une volonté intelligente et personnelle (27).

La terreur (sinon la haine) de l'illusion entraîne, vers la fin du XIX^e siècle, une attitude sentimentale caractéristique pour le naturalisme français: le *pessimisme*. Le monde de la ma-

Karinthy, la machine se transfigure en homme idéal, elle devient presque surmatérielle. Mais il suffit d'examiner l'aspect ou l'idée d'un simple marteau pour le trouver "touchant" grâce aux analogies et aux symboles qui s'y sont collés avec le temps.

(25) Il va sans dire que la littérature réaliste ne se contente pas des domaines recommandés par cette réaction naturelle, et qu'elle crée, à son tour, des oeuvres d'une grande beauté. Le poète des *Fleurs du Mal* lui-même est bien loin d'être un réaliste pur.

(26) La matière mûrit ses illusions, et les illusions du matérialisme sont plus problématiques, à plus d'un égard, que celles du spiritualisme, comme l'orgie inattendue du petit employé peut être plus dangereux que le noctambulisme systématique du bohémien. — Cf. encore *le Disciple*, de Paul Bourget, qui dénonce les illusions nuisibles de la philosophie dite scientifique.

(27) Cf. notre chapitre sur le milieu. — Rappelons encore que le chef-d'oeuvre de Thackeray (*Vanity Fair*, 1848) a pour sous-titre: "Roman sans héros" (personnel): "*A Novel without a Hero*".

tière exprime et respire la contrainte de l'inexorable destinée; il n'est point favorable à la liberté (28), et la fatalité, l'éloignement de la liberté personnelle constitue la forme la plus courante de la tragédie humaine. Toutefois, le pessimisme du roman et de l'époque naturalistes s'expliquerait aussi par l'optimisme trop facile du romancier et du lecteur de longues époques antérieures et dont on est décidément dégoûté. Zola croit indispensable de revenir à l'attitude optimiste, à l'amour de la vie, à la foi au progrès et à l'avenir, notamment dans ses derniers romans, du *Docteur Pascal* aux *Quatre Évangiles* (29). Et un tableau très pessimiste de la vie actuelle ("à changer parce qu'intolérable") prépare l'ouverture d'un horizon très optimiste ("élan vers une vie future, vers le paradis terrestre").

Tout cela n'est, toutefois, que critique en quelque sorte rétrospective. Le réalisme officiel n'a pas perdu de vue pour cela son double postulat (amour de la réalité *sûre*, haine de l'illusion) qu'il résume dans cette formule simple: "Il faut peindre la réalité (matérielle), ni plus ni moins".

Il faut accepter la formule et l'interprétation comme témoignages de la tendance consciente des écrivains les plus éminents d'une époque. La question n'est donc plus si les réalistes du XIX^e siècle ont raison ou tort de donner au terme réalisme un sens qui peut nous sembler étroit; mais s'il est possible ou impossible d'atteindre le but qu'ils se fixent.

On fait à Balzac d'ironiques reproches d'avoir substitué à la description d'un intérieur des inventaires de menuisier ou des factures de tapissier. Cependant il n'y a pas de tapissier ni de menuisier qui soit à même de meubler cette chambre d'après les détails, pourtant si laborieux, de la description. L'essai de reconstruction décèlerait les lacunes inévitables jusque dans les ouvrages littéraires les plus consciencieusement descriptifs.

Les tentatives héroïques d'un Proust ou d'un Joyce s'efforçant de "ressusciter" jusqu'aux moindres détails d'une tran-

(28) Voir notre étude *Letteratura e libertà* ("Janus Pannonius", 1948, sous presse). — En revanche, et par des transmissions sûres quoique compliquées, le roman naturaliste contribue à la délivrance des masses populaires. Cf., entre autres, le dernier chapitre de ce livre.

(29) Il faut toujours tenir compte du mouvement oscillatoire du courant littéraire. Une doctrine vigoureuse très nettement accusée est toujours une réplique à une autre doctrine également intense. Le pessimisme des Parnassiens n'est pas seulement le reflet d'une philosophie scientifique matérialiste, ou bien la conséquence de la lassitude caractéristique pour la "fin de siècle", mais aussi une réaction contre l'optimisme sans bornes de certains progressistes naïfs, Hugo à leur tête.

che de vie ne contredisent pas cette assertion. Le titre du principal ouvrage de Marcel Proust : *A la recherche du temps perdu*, se défend d'avance contre cette critique si naturelle que le temps perdu n'a pu être recouvré sans défaut. Dans le Réveil de Finnegan (*Finnegan's Wake*) James Joyce a dû avoir recours au rêve pour dérouler le plus grand nombre d'images de la vie : dans cet expédient il y a d'ores et déjà un peu de résignation (30).

V

On a constaté dès les débuts de la vie littéraire que l'artiste est obligé de faire un *choix*. Il ne saurait reproduire tout ce qu'il éprouve et qu'il observe, et l'oeuvre d'art n'est jamais une imitation complète, même si elle s'est proposé de l'être. C'est que (1.^o) *l'existence*, d'une part, et *l'image de la vie* respectivement les *paroles* qui la "peignent", d'autre part, constituent des plans différents et qu'on ne pourra jamais projeter une forme vitale telle quelle dans le plan de la description verbale ; et (2.^o) l'artiste doit faire un choix, il ne peut tout dire, puisqu'il n'en a pas le temps.

Si on était contraint de raconter tout ce qu'on éprouve en vivant, on serait bientôt déchiré en deux parties : un moi ne faisant que vivre, et un moi en rendant compte ; et ce dernier terminerait son récit bien longtemps après que l'autre eût cessé de vivre, car le récit demande beaucoup plus de temps que l'existence. Bergson a expliqué le phénomène qu'entre deux réveils très proches l'un de l'autre on peut subir en rêve une série d'événements beaucoup plus longue qu'il n'en fût possible de vivre en état de veille. Voici l'explication : c'est l'élément du travail qui fait défaut au rêve, et pour l'esprit ce n'est que le *choix* et l'identification précise qui constituent du travail. Si la tension du travail est supprimée, une série énorme de tableaux peut se dérouler devant nous comme un film non réglé par l'engrenage.

Même proportion de la vie vécue et du récit de la vie. Non que l'intention de choisir et d'identifier manque à la première ; cependant il n'entre pas en doute que l'art inspiré par la vie ne soit beaucoup plus enclin au choix, à la prémédiation que l'existence elle-même. L'esprit en rêve semble irresponsable en com-

(30) Sur la rapidité de la succession des images dans le rêve, voir l'étude de BERGSON : *Le rêve* (conférence faite à l'Institut général psychologique le 26 mars 1901). — "...l'image pure, c'est l'image du rêve" (*pure* veut dire ici *élémentaire*.) (CUVILLIER, *op. cit.* p. 208, 204).

paraison de l'esprit à l'état de veille; de même l'homme qui vit est irresponsable quand on le compare à l'artiste qui observe la vie, — alors même que les deux sont identiques. La différence de tension qu'on constate entre l'état de veille et le rêve se retrouve entre la littérature et la vie; cela suffirait à expliquer l'écart de durée qui les sépare. La littérature ne peut rejoindre la vie qu'en supprimant le plus possible de la réalité vécue.

Nous regretterions beaucoup qu'on voulût tirer de ce qui précède la conclusion que la coïncidence suivie de la vie vécue et de la vie racontée n'eût que cet obstacle *quantitatif*. Car même si la Providence permettait à l'artiste de fixer sur le papier les phénomènes de la vie pendant qu'il les subissait, celui-ci ne profiterait guère de la permission (31). Et cela même si la différence essentielle des deux plans venait de cesser et si c'était l'image fidèle de la vie et non sa projection qui apparaissait dans le plan littéraire.

C'est que la différence des plans n'a pas que des désavantages pour l'artiste. Il en connaît les avantages, beaucoup plus considérables, et il n'est pas homme à y renoncer. N'est-il pas la preuve vivante de la locution proverbiale qu'"un peu moins serait beaucoup plus." Le choix exige du travail et de la tension: aussi mène-t-il à de sérieux résultats. Les quelques traits choisis par l'auteur parmi les innombrables traits de la vie nous disent plus que la vie elle-même: c'est là l'impression qui se dégage de toute oeuvre de valeur.

Peu importe que ce soit l'oeuvre d'un auteur ayant pleine conscience de sa tâche ou celle d'un romantique, d'un décadent ou d'un futuriste choisissant "les yeux clos", d'un écrivain actif ou passif. Jusqu'à ce qu'un Racine ou un Goethe en arrive à réduire au strict minimum le nombre des personnages d'une tragédie à l'antique; et un Flaubert, à faire choix des quelques adjectifs qu'il lui faut pour caractériser à jamais Emma Bovary ou le pharmacien Homais; ils ont derrière eux des travaux d'Hercule (32) qui ne se trahissent que par la perfection du chef-d'oeuvre. Mais que l'écrivain s'abandonne au caprice d'un moment (qui n'est autre, espérons-le, que le caprice de l'inspi-

(31) Ce fut surtout l'auteur dramatique qui essayait de synchroniser, tant bien que mal, la vie et la représentation de la vie. La chimère (au point de vue réaliste pur) de l'"unité de temps" doit sa naissance à cette aspiration; et des auteurs modernes se sont faits forts, indépendamment les uns des autres, d'écrire des pièces où la durée réelle de l'action et de la durée de la représentation théâtrale fût la même. Mais ces pièces sont des cas isolés plutôt que des réalisations d'un idéal.

(32) Accomplis souvent, comme pour Racine, avec la collaboration de la tradition littéraire.

ration) ; qu'il laisse la vie agir sur lui et qu'il s'expose indolemment aux impressions du moment, son choix sera beaucoup moins délibéré, beaucoup moins conscient que celui de l'artiste classique. Et, cependant, le lecteur n'en sent pas moins d'avoir reçu de la vie infiniment plus que ce que l'existence peut nous donner sans l'intervention de cet auteur pourtant si peu "sérieux" dans ses préparatifs. (33) Le choix fait "par hasard" nous impose les traits choisis souvent avec plus d'autorité que le choix le plus perspicace et dont nous saisissons les motifs au premier coup d'oeil. Enraciné dans le sol devant un portrait futuriste, par exemple devant le fameux portrait très problématique de Marinetti par Severini, le spectateur stupéfait, si une fois il a compris ou croit avoir compris le sens d'une ligne ou d'une inscription, finit par se persuader de la nécessité fatale, magique, inévitable du choix beaucoup mieux que quand il ne lui coûte aucun effort de l'approuver. Et, fermement convaincu de la nature mystérieuse de la fatalité, il sait gré à l'auteur de lui avoir communiqué quelque chose de l'émotion de ce mystère (34).

VI

Une autre source de différence entre vie et description de la vie, c'est le *sentiment vital* qui n'appartient qu'à la première.

(33) Ce n'est pas dire que l'art soit en tout supérieur à la vie, comme l'ont prétendu les romantiques allemands. Voir un peu plus loin, sur le sentiment vital.

(34) Le choix joue un rôle essentiel dans la philosophie de Bergson. L'"évolution créatrice" est due à un choix aussi bien que (l'exemple est significatif) la caractéristique d'un héros de roman. "L'auteur qui commence un roman met dans son héros une foule de choses auxquelles il est obligé de renoncer à mesure qu'il avance. Peut-être les reprendra-t-il plus tard dans d'autres livres, pour composer avec elles des personnages nouveaux qui apparaîtront comme des extraits ou plutôt comme des compléments du premier; mais presque tous ceux-ci auront quelque chose d'étriqué en comparaison du personnage original. Ainsi pour l'évolution de la vie." L'oeuvre de l'écrivain est, par conséquent, dans le monde de l'esprit, ce que l'évolution créatrice est dans la nature. (*L'Évolution créatrice*. Biblioth. de philos. contemp. 17^e éd. Paris, F. Alcan, 1914, p. 109.) "La vie est, avant tout, une tendance à agir sur la matière brute" — affirme le même philosophe (*ibid.* p. 105). L'activité littéraire peut être considérée, à son tour, comme une tendance à agir sur la matière brute de la vie. Quelque grouillante que soit la vie, quelque nette que soit la tendance qu'elle représente, elle ne sera guère pour l'écrivain autre chose que de la matière brute. Le principal outil de *l'homo faber*, c'est l'intelligence, "caractérisée par une incompréhension naturelle de la vie" (*ibid.* p. 179). Manifestation supérieure de la qualité de *l'homo faber*, l'artiste se voit caractérisé, sinon par une incompréhension de la vie, du moins par la formation autonome de l'image de la vie.

Ce n'est pas l'*élan vital* de Bergson, soit cet élan initial qui tend à l'action et qui forme le monde des vivants en opérant les changements des phénomènes. Ce n'est pas non plus la *volonté* de Schopenhauer, cette volonté aveugle et tragique de l'existence, qui assure la conservation de la race et cause par là le malheur de l'individu. Et, surtout, ce n'est pas le désir de pouvoir de Nietzsche (35) ni une des notions similaires des existentialistes. Ces derniers ne sauraient nous donner de points de repère qu'en mettant une limite à la Raison dans le fait de l'existence lui-même, et en insistant sur l'importance essentielle de l'Existence derrière la vie physique quasi impersonnelle et le moi réfléchissant, plus ou moins général. De même que les existentialistes opposent le moi qui pense, à l'Existence elle-même, nous pourrions opposer, par analogie, le moi réalisé dans la littérature à la Vie sentie et vécue elle-même.

Ce que nous appellerons *sentiment vital* ne correspond pas à l'Existence selon la doctrine de cette école philosophique. Ce n'est pas au reste imaginaire d'une soustraction que nous donnons le nom de sentiment vital (36), mais à un sentiment que nous pouvons évoquer à notre gré et intensifier à l'aide de certaines méthodes. Le parallélisme, respectivement l'entrelacement de ce sentiment avec le sentiment (physique) général avec

(35) L'égoïsme extensif auquel Nietzsche voudrait céder comme une base juridique, puisque le fait irréductible des limites le contrarie et le vexé. Rien de plus typiquement "littéraire" que la notion du Surhomme. L'écrivain, l'artiste réclament pour eux le droit d'illimitation et d'exterritorialité; cette exigence, formulée avec vigueur depuis bien des siècles, a frayé son chemin dans l'opinion publique qui l'accepte en théorie. La base psychique de la réclamation et de l'acceptation, c'est que le sentiment vital rehaussé de l'artiste, de l'homme de génie est nécessaire; il doit déborder afin de pouvoir féconder le sable stérile des âmes moyennes. Toutefois le désir de pouvoir n'est pas le sentiment vital dans lequel il palpète un nombre considérable de sentiments complexes, et qui se tourne, le plus souvent, vers l'intérieur. "Quel plaisir que de vivre! Que de merveilles, de mystères ineffables, quel spectacle unique!" — s'écrierait-on si on cherchait l'essence du sentiment vital. Si je m'avisais de me tourner au dehors et de le faire valoir contre mes semblables, je risquerais de diminuer par là cette essence même, car l'action me détournerait de la contemplation et je m'exposerais à affronter l'incompréhension ironique des autres qui n'apprécient le sentiment vital qu'en eux-mêmes. — Les innombrables moments d'abattement, les accès de démoralisation ne changent rien à cet état de choses. Un candidat au suicide, un Jacopo Ortis par exemple, apprécie plus encore que les autres hommes, l'importance de son moi et de ses minutes de vie intense (*Dernières Lettres d'Iacopo Ortis*, par Ugo Foscolo).

(36) En déduisant de la conscience l'existence physique et le moi réfléchissant afin de constater que *quelque chose* reste; — mais ce résidu-là est l'essence!

lequel on ne le confond que trop souvent (37), contribue à nous y faire voir quelque chose de *concret*. Si notre corps reçoit des stimulants, le sentiment vital en est également rehaussé; la boisson et la musique favorisent l'épanouissement de cet état d'âme où nous osons affronter en pensée, tant elle nous paraît inerte, voire impossible. (38) Néanmoins il n'y a qu'un observateur très superficiel qui puisse confondre cet état d'âme "échauffé", de courte durée, avec le sentiment permanent, tranquille et essentiel, qui, comme le fonctionnement du coeur (39), ne se ferait remarquer que s'il cessait pour quelques instants, mais dont on peut constater la présence quand on veut.

Ce sentiment qui pénètre, colore et relie tout ce qui arrive au moi, n'est pas la conscience de nous-même. A un certain point de vue, il est une tension agréable qui ne relâche, tout au plus, que pendant le rêve. C'est ce sentiment qui donne, à nos yeux, de l'importance jusqu'aux événements les moins significatifs, parce que *c'est à nous qu'ils sont arrivés*. Les mémorialistes savent bien que de fois ils ont surestimé l'intérêt de leurs impressions et souvenirs, car les cas "intéressants", non réchauffés par le sentiment vital, se trouvaient dépourvus d'intérêt pour le lecteur. Des attitudes éternelles, telles que les banalités de l'amour, peuvent paraître palpitantes de nouveauté, de véritables découvertes grâce au sentiment vital qui leur communique son ardeur. Il est tout près de l'*amor vitae* d'Adriano Tilgher (40), de cette "pulsation", de ce "frémissement" dont les philosophies privent le monde, suivant Giovanni Boine (41).

(37) MAINE DE BIRAN parle d'un "élément *autistique*" qui n'est que le reflet de la vie du corps (*Fondements de la Psychologie*).

(38) Il ne sera pas surprenant si on affirme que dans ces moments-là, c'est la présence de la mort, un des postulats de la philosophie existentialiste, qui célèbre un triomphe discret. Ce n'est pas l'espoir de l'impossible (qu'on pourra éviter la mort) qui nous donne de l'outrecuidance et du bonheur, mais l'illusion de l'immunité momentanée due à l'intensité rehaussée du sentiment vital. L'élévation qui en résulte nous permet de regarder au delà du Squelette qui, d'ordinaire, occupe tout notre horizon; et quiconque est capable d'envoyer un regard à l'empire de la mort, y apercevra encore de la vie, plus intense peut-être et d'une validité plus générale que celle d'ici-bas. Du reste, le sentiment vital nous interdit de "comprendre" l'inexistence, et le poète n'est pas le seul à trouver aussi absurde que terrible la perspective que "moi, moi, je n'y serai plus!" (A. Ady.)

(39) Continuons de glisser du coeur à la montre. On peut comparer, comme dans la ballade mise en musique par Loewe (*Die Uhr*), le sentiment vital avec le fonctionnement d'une montre pareille au coeur, ce plus naturel des chronomètres, qui ne nous rend conscient le temps que quand on le lui demande.

(40) *Estetica* (1931).

(41) *La ferita non chiusa* (1921).

La tension du sentiment vital, en rehaussant l'intérêt de ce qui nous arrive, nous force de chercher la *cause* de tout ce qui arrive. La recherche des causes est, pour la conscience, ce que la recherche des ancêtres est pour le parvenu. Un fait minime qui n'a rien en lui pour éveiller l'attention obtient un rang si nous pouvons nommer sa cause génératrice, son père et sa mère, la manière dont il a vu le jour (42).

Le sentiment vital fait apparaître les événements sous forme d'*enchaînement*. Non seulement comme enchaînement de causes et d'effets, car le sentiment que dans notre vie "tout se tient", que l'enchaînement des faits et des sentiments y est aussi logique que serré, ne dépend pas du fait que nous connaissons ou ignorons chacun des chaînons. Si nous nous avisions de les contrôler et d'établir la manière dont ils s'enchaînent, il nous en adviendra comme à l'écrivain qui s'aviserait d'écrire tout ce qu'il a observé et vécu. Notre moi considère la suite logique de la vie comme un postulat qui va sans dire. Et plus cette suite est mystérieuse, plus elle est rassurante, car il faut se méfier de l'idée même de l'éclaircissement complet, de peur d'éviter les déboires.

Le sentiment vital nous persuade que tout ce qui nous arrive a — doit avoir — sa raison profonde. En vain sommes-nous philosophes ou savants; en vain vivons-nous à une époque qui compte, dans les limites des lois de la nature, avec les combinaisons sans nombre du "hasard". Le hasard lui-même se transforme en mystère s'il est inondé des rayons du sentiment vital; et nous l'appelons hasard "miraculeux" ou "étrange", hasard "fatal" ou providentiel, ou, au besoin, une "série de caprices du hasard" qui, néanmoins, "nous donne à réfléchir". Quelques changements que subisse la conception du monde, la même conviction intime continue à mouvoir la tragédie: que les événements ne se suivent pas sans raison et sans destination. Sort, destinée, justice divine et poétique, Erynies, *Ananké*, cause et effet: l'essentiel, c'est que le sens propre du terme "hasard" doit fléchir devant une interprétation plus ou moins mystique. (43)

(42) Cependant l'origine inconnue garde son importance particulière: les racines s'allongeant dans les bas-fonds du Mystère le plus sacré ne le cèdent guère à une extraction aristocratique.

(43) Dans certains contes philosophiques de Voltaire comme dans les comédies politiques de Scribe (*Un verre d'eau*, 1840), dominées par la plus simpliste des philosophies de l'histoire, de *petites causes* déclanchent de *grands effets*: si le verre d'eau qu'on sait n'avait pas été renversé sur la robe de la reine d'Angleterre, la guerre aurait continué, parce que l'absence accidentelle du hasard aurait entraîné la guerre aussi sûrement que sa

C'est aux moments où le sentiment vital nous porte à l'apogée de l'existence; où tout ce qui est en nous et tout ce qui nous entoure est baigné de la lumière d'une signification symbolique, que nous découvrons en nous un égotisme caractéristique ou un égoïsme naïf qui ne nous permet de compatir au deuil des autres qu'en projetant notre moi dans leur situation (44).

Le sentiment vital fait obstacle à tout réalisme doctrinaire. Quelque forme qu'il prenne: celui de la satisfaction prudhommesque du petit bourgeois ou de la révolte du Surhomme nietzschéen, biedermeier ou titanisme, il nous éloigne du réalisme typique.

*

Aux yeux de l'écrivain, qui sont déjà un peu ceux du lecteur, beaucoup de détails que le sentiment vital avait faits valoir, rentre dans l'insignifiance. Les confessions qui semblent les plus émouvantes à notre propre moi tombent à travers le crible étranger. Quant aux *descriptions* d'intérieurs et de paysages, le sentiment vital n'en fournit guère d'utilisables, son regard, tel un éclair, saisit par hasard une reliure de livre, l'échancrure au front du buste de marbre, une nuance du tapis oriental; elles lui parlèrent, lui confièrent des secrets en le remerciant de les avoir approfondies par ce coup d'oeil. Mais ce "choix", si significatif pour le Moi, est loin d'être une sélection raisonnable. Il est intransmissible, incessible — du moins par l'entremise d'un réaliste qui s'est proposé la peinture quasi scientifique du monde matériel.

Le réaliste de l'*analyse psychologique*, surtout, voit son travail entravé par le sentiment vital. Son attitude de méfiance, notamment, doit s'opposer avant tout à son propre sentiment vital, principale source d'illusions et de partis-pris. Lui, comme les autres psychologues, il se sert, dans la plupart des cas, de la méthode de l'introspection; force lui sera donc de défendre ses observations contre le sentiment vital dont le pôle magnétique ne cessera d'en fausser la précision. Cependant on sait que de tels gestes de défense nous jettent inévitablement

présence a amené la paix. Dans ces cas-là on ne suppose qu'un cas fortuit unique: ce qui s'en ensuit est, en revanche, l'engrènement le plus logique des roues de l'histoire. Rien de plus aride que le monde de Scribe, rien de plus artificiel que ses personnages; mais son "hasard" accompagné d'une escorte de conséquences cuirassées n'en est pas moins une sorte de miracle qui intéresse notre sentiment vital.

(44) Cet égoïsme n'est pas nécessairement méchant ou impérialiste. Le moi a besoin de croire en soi-même et de soigner son propre portrait.

dans l'excès opposé, — témoin toutes les discussions. Le juge méfiant penche à supposer coupable tout accusé dont l'innocence n'est pas évidente; le réaliste méfiant est enclin à attribuer toutes les intentions condamnables au plus protégé de tous les accusés: son propre Moi. Il se retranchera donc derrière les remparts de la méfiance et de la suspicion les plus rigides et il n'autorisera guère ses personnages à plaider les circonstances atténuantes; il renoncera, en principe, au clair-obscur du bien et du mal, de la grandeur et de la petitesse, du repentir et du crime, du roseau et du "roseau pensant", à la complexité toujours miraculeuse des motifs; en somme à cette ondulation incessante que le sentiment vital enregistre, rythme et convoite.

Le réaliste typique ne s'oppose pas au Moi sympathique quand celui-ci se distingue par la diminution de son sentiment vital. De là tant de héros réalistes et naturalistes qui sont des malades et des démoralisés. C'est ce qui donne du relief sympathique, dans le roman russe, à des personnages du genre de Pierre Bezuchoff (45). De tels Moi ne portent pas atteinte à l'objectivité de l'auteur, le sentiment vital ne pénètre pas ces âmes épuisées au point d'en modifier les couleurs réelles. Le réaliste militant fait la guerre au Moi librement épanoui et ayant conscience de ses énergies: il est l'Anti-Moi en titre, et comme tel, il a une sorte de mission dans la vie des communautés humaines. (46).

Du reste, il résiste au sentiment vital en se mettant sur ses gardes contre les tentations de l'*intensité* excessive. Si nous considérons le culte de l'intensité comme le caractère commun à toutes les manifestations primordiales du romantisme littéraire, nous comprendrons que le réaliste sera, par cela même, anti-dynamiste convaincu. La poésie des Parnassiens se proposait d'être non seulement impersonnelle, c'est-à-dire hostile au sentiment vital personnel, — l'étalage du moi, lugubre concert des *hurleurs*, impudeur des *montreurs* —, mais encore impassible (que de siestes tropiques ou françaises, le sommeil du condor, l'attitude du nirvâna). Rappelons que, selon Bergson, l'homme qui rêve est désintéressé et inactif... Leconte de Lisle réussit à couvrir d'une quiétude olympienne son moi profond en proie à des luttes amères. Le romancier réaliste ne peut pas s'enthousiasmer ou s'indigner comme ses précédésseurs "idéalistes"; on lui en voudrait de multiplier les points d'exclamation et d'interrogation: il se place au point de vue

(45) Tolstoï: *Guerre et Paix*.

(46) Cf. la note 27 de ce chapitre, sur Thackeray.

du *nihil admirari* et il ne favorise pas la transposition du lecteur dans son oeuvre en s'identifiant complètement, lui d'abord, avec son propre héros.

*

Y a-t-il une connexion, à notre point de vue, entre les obstacles résultant de la nature temporelle de la littérature et du sentiment vital? Le sentiment vital affirme le temps et l'immortalité (47) à la fois. Comme le rêve, il réunit des panoramas immenses dans un de ses frissons; mais, en prêtant de l'importance à tout ce qu'il recommande à notre attention, il nous arrête chaque moment comme le promeneur qui cueille des fleurs ou collectionne des pierres à la Rousseau. Le fameux "Reste donc, tu es si beau" de Faust peut être le partage de chacun de nos moments lancés en haut par la crête des vagues du sentiment vital. Celui-ci arrête le moment et il veut contempler le temps *sub specie aeternitatis*. Le fait que son sang continue à pulser, à compter les secondes, le rassure: cet arrêt ne lui fera pas manquer ce qu'il attend.

Le réaliste s'efforce de réduire le fleuve de la vie au lit d'un cours d'eau plus régulier; ses prétentions scientifiques l'obligeraient à respecter les coordonnées du temps et de l'espace. Et la plus grande difficulté de la représentation réaliste de la vie, c'est l'antinomie incessante du sentiment subjectif du temps et de la conception réaliste de la notion du temps.

Le sentiment vital est une des conditions premières de la création artistique (48). L'exigence que l'oeuvre soit pénétrée de *sentiment* s'étend sur toute l'histoire de l'esthétique. De quelle source ce sentiment pourrait-il venir sinon de la faculté de transposition de l'auteur lui-même? Il n'est permis de représenter un être vivant qu'à un autre être vivant, au moyen du sentiment vital. Celui-ci agit sur les modes littéraires

(47) Qui n'est pas nécessairement extra-temporelle dans l'imagination humaine.

(48) Il se manifeste de façons différentes suivant les divers mouvements littéraires. Les héros de Corneille et tel héros "idéaliste" de ses successeurs sont, en effet, "plus forts que la mort", et ils finissent par dompter la fatalité tragique qui les menace (le Cid, Horace, Polyeucte, etc.). C'est que le sentiment vital est si fort en eux qu'ils ne sauraient se reconnaître coupables ou vaincus. Leur *égocentrisme* idéal tient de l'ivresse d'un sentiment vital intense et d'une grande idée n'admettant pas de rivale. Comment condamner cet Horace qui, quoiqu'assassin de sa soeur, semble inextricablement lié à l'idéal patriotique qu'il représente avec la fougue de la conviction? — Le sentiment vital du *biedermeier* ne tend pas vers un idéal aussi élevé, mais à rendre significative l'heureuse insignifiance. Le romantisme voudrait faire une valeur littéraire autonome du sentiment vital intense: selon lui, tout est intéressant, voire bon et utile, qui arrive au moi dynamique.

res en un sens positif ou négatif. Au positif, le sentiment intense de la vie pousse l'auteur à le communiquer à l'humanité entière; au négatif: la peur que le débordement du sentiment ne le rende ridicule ou injuste parce que prévenu, attire l'attention sur le sentiment refoulé.

C'est encore le sentiment vital qui permet au lecteur de jeter les ponts nécessaires entre les détails de vie choisis par l'auteur. Il n'a qu'à répéter ce qu'il fait toutes les fois qu'il se voit obligé de relier par des ponts les détails de sa propre vie qu'il a remarqués lui-même, tandis que le reste a passé inaperçu. Et c'est lui seul, le lecteur entraîné par et pour le sentiment vital, qui soit à même de ranimer les signes sans vie des lettres et des paroles; comme les notes d'un chant ne se réalisent musicalement que grâce au chanteur exercé à leur interprétation.

Est-ce que tout cela a pour conséquence que l'oeuvre qui contient moins de détails que la vie sera moins riche que la vie vécue? L'oeuvre est plus riche et plus pauvre que la vie; elle est autre. (49).

*

Tout cela ne veut pas dire que la représentation réaliste de la vie soit impossible. Cependant il faut qu'elle satisfasse à deux conditions indispensables: 1.^o elle doit tenir compte des obstacles naturels d'un réalisme intransigeant (nature particulière de la création artistique et de l'art de la parole; sentiment vital); 2.^o elle doit acquiescer à une définition plus large, plus *réelle* du terme *réalité*.

VII

Ce réalisme plus large et plus complet a pour objectif tout ce que la conscience de l'auteur accepte comme réalité et qu'il réussit à faire accepter comme telle à son public.

(49) Témoin les théories mettant l'importance vitale de l'oeuvre d'art au-dessus de l'expérience personnelle. L'instinct du jeu ne tient pas dans l'esthétique de Schiller le même rôle que dans celle de H. Spencer: il est l'essentiel, et non le résultat du superflu: sans le jeu esthétique, point d'homme supérieur. Selon Schelling, il n'y a que l'oeuvre d'art qui soit capable de faire cesser les contradictions entre l'esprit humain et le monde. Et l'artiste se charge toujours (de bon gré ou en protestant) de résoudre les antinomies. On trouve les sommets du culte de l'oeuvre d'art (au dépens de la réalité), d'abord, dans Schiller (*Über die aesthet. Erziehung des Menschen*, 1793-94) et dans Novalis (*Fragments*); puis, chez les symbolistes français (Mallarmé) et les décadents.

Nous avons étudié ailleurs (50) la confusion "très réelle et fort naturelle d'impressions livresques et d'impressions vécues"; l'homogénéité psychique, par exemple, de nos sensations personnelles de la nature et des sensations de la nature que nous donnent nos livres les plus suggestifs. Ce que je me rappelle du lac du Bourget que j'ai traversé un jour de giboulée d'avril, s'est irrémédiablement confondu avec l'image du lac que je m'étais faite d'après Lamartine, et j'ignore si cette dernière n'a pas fini par prévaloir. Il en est de même des souvenirs d'enfance où se mêlent irrémédiablement les souvenirs des grandes personnes ayant entouré notre enfance, sinon des contes de fées qui en faisaient les délices. Le mélange est loin d'être total, heureusement; mais il y a partout des points de fusion et de confusion où la réalité physique est remplacée, une fois pour toutes, par la réalité psychique. Là, la séparation de ce qui est arrivé" à notre être physique d'avec ce que notre être psychique garde comme souvenir, devient impossible. Le héros de la *Confession de minuit*, de Duhamel, le confirme: "... j'ai très peu de souvenirs personnels. A part cela, ma mère m'a raconté quatre ou cinq cents fois certaines histoires de mon père, en sorte que ces histoires font *partie intégrante* de ma mémoire, et je dois accomplir un réel effort pour distinguer ces souvenirs-là de mes souvenirs à moi." (51) Ici et là, c'est de la littérature qui est venu enrichir le trésor des souvenirs personnels.

L'effort dont parle Duhamel ne réussit pas toujours. Cependant, l'écrivain doit être préparé à affronter *un public assoiffé de réalité*. Il y eut une époque, la plus longue de toutes les époques littéraires, où le poète épique et le conteur avaient à convaincre leur auditoire de la véracité de leur récit. C'est que les excursions du lecteur dans les pays inconnus de l'aventure ne lui font du plaisir qu'à la condition qu'il pourra retourner chez lui quand il lui plaira; et que l'aventure sera plus qu'un jeu sans lendemain dont la nature humaine et l'existence humaine ne tireraient aucun profit. L'identification du lecteur avec le héros, sa collaboration avec l'auteur sont à ce prix.

Dans les premières phases de l'évolution des rapports de l'auteur avec son public, celui-ci insiste sur que "ce soit arrivé". Plus tard, à mesure que le public s'initie à la nature intime de la création littéraire et de sa propre jouissance, il comprend que

(50) *Défense et illustration de la littérature, op. cit. La crise du réalisme.*

(51) *Ibid.*, p. 26.

l'imagination de l'auteur (52) est capable de former, à son usage, une réalité plus conforme à son esprit, plus vraisemblable (53). Au lieu d'exiger du conteur que "cela soit arrivé", on attendra de lui que "cela ait pu arriver". Le public connaisseur, y compris le public très populaire attaché à ses livres, désire que le récit ait l'apparence typique de la vie.

C'est déjà un peu mieux et, en tout cas, plus près de la réalité psychologique. Cependant quelle peut être la mesure du lecteur-spectateur pour juger de la vraisemblance d'un acte littéraire, d'une construction de caractère, d'une atmosphère sentimentale? Le profane est tout-à-fait rassuré: il croit la posséder, cette mesure, tout naturellement. Cependant, à y regarder de plus près, son jugement de vraisemblance tourne en un cercle vicieux: il mesure la vraisemblance d'une action dramatique ou romanesque sur... d'autres actions que lui ou ses semblables ont d'ores et déjà admises comme vraisemblables. Il pèse la vraisemblance de la littérature sur une balance fournie par la littérature même: il n'a ni balance ni mesure indépendante de la littérature (54).

Et souvent, c'est la mode littéraire qui décide à sa place. "Le lecteur où le spectateur moyen est content dès qu'il peut constater que la manière dont un auteur l'amène à accepter son ouvrage, ne diffère pas sensiblement de la technique de vraisemblance des auteurs qu'il avait déjà honorés de son adhésion." A l'époque romantique, le bourgeois habitué aux mélodrames et aux romans d'aventures avait élargi les cadres du vraisemblable; un peu plus tard, les réalistes lui donnèrent plus d'une leçon de méfiance. Mais il n'y a pas de groupe littéraire, y compris les classiques les moins férus des caprices de la fantaisie, qui n'ait pas ses conventions imaginatives acceptées des réalistes de son époque. Racine ne doit pas supprimer le monstre marin de *Phèdre* pour sauvegarder l'unité de son réalisme psychologique, et Zola peut soigner, sans déroger, ses monstres tels que le Paradou ou les Halles, forces de la vie gigantesques avec lesquelles, toutefois, son public s'est déjà familiarisé.

(52) La plupart des chefs de file de l'esthétique réaliste moderne reconnaissent pleinement l'importance de l'imagination et des réalités de la profondeur. Cf. P. REIMANN, *étude cit.* n° 1, p. 20, 24 et suiv., n° 2 p. 18. G. LUKÁCS affirme que les réalités (matérielles) apparentes ne sont que les reflets de réalités plus profondes et plus générales.

(53) *Défense*, *op. cit.* p. 28 et suiv.

(54) Cf. encore notre chapitre sur la découverte psychologique et la connaissance du monde.

Le vraisemblable varie donc selon les époques et n'a que des mesures relatives. Dire à un auteur : "Sois vraisemblable!", c'est lui conseiller ce à quoi il aspire sans attendre notre conseil : de trouver cette plénitude dont nous avons parlé ; car une certaine proportion et harmonie des éléments dont se compose l'oeuvre et une structure qui les combine selon leurs lois organiques (55) achèvent de la rendre vraisemblable. Les jardins d'Armide seraient invraisemblables dans un roman des Goncourt, beaucoup plus réaliste et beaucoup plus court pour les recevoir ; personne ne proteste contre eux dans l'atmosphère de couleurs, de musiques et de douces nostalgies du long poème qu'est la *Jérusalem délivrée*.

Tout cela doit-il nous décourager de chercher dans la littérature la réalité ? D'aucune façon. Le réalisme a ses mérites et, ce qui est plus, il a sa mission. L'effort de rester le plus près possible des formes les moins contestables de la réalité lui révèle cette vie petite qui a sa grandeur, et élève les lecteurs à ce sentiment de solidarité sociale que toute littérature doit tâcher de développer à sa manière.

Il est même capable de progrès. Le roman russe a su renchérir sur le réalisme français et anglais dans un certain sens ; et le *vérisime* italien a su ajouter au programme de Zola un élément spécial : la localisation dialectale de la réalité générale. Que tout cela dépasse beaucoup le réalisme théorique et orthodoxe, c'est une autre affaire, et le Dostoïewski des *Frères Karamazoff* ou le Verga des *Malavoglia*, avec beaucoup d'autres chefs-d'oeuvre, sortent de toutes les catégories et laissent derrière eux tous les ismes imaginables. Le vraisemblable lui-même a pu sembler une entrave. Selon Gide, le roman comme

(55) Sur "le crédit épique", tel que le conçoit J. ARANY, le grand renovateur du poème épique au XIX^e siècle, v. notre livre (en hongrois) *Europe et la littérature hongroise* (Budapest, Singer et Wolfner) p. 452. — On voit souvent des paysans s'arrêter devant l'étalage du photographe. Si on leur demande laquelle des photos ils trouvent la plus ressemblante, ils répondent sans sourciller : "La jolie dame à la toque", ou bien "Le vieux monsieur avec le chien". Et il y a mieux. Il y a la femme naïve qui, ayant chargé un peintre malin de faire le portrait de feu son mari que le peintre ne connaissait pas, s'écria à la vue du portrait fait d'imagination : "Oh ! que c'est bien. Mais, mon cher Georges, tu t'es bien changé depuis que nous ne nous soyons vus." Ces remarques ne sont pas aussi ridicules qu'elles en ont l'air. La "ressemblance" des photographies peut être remplacée par "vraisemblance". En reconnaissant la qualité du portrait on rend hommage à la "plénitude" de l'oeuvre qui ressemble à un idéal artistique, sinon à un modèle...

genre n'a pas assumé sa vraie physionomie, puisque trop lié au vraisemblable (56).

Le réalisme vivant nous semble une tendance plutôt qu'une école ou une doctrine. La tendance réaliste garantit, avec la réalité de notre vie pratique, vie de travail et d'humble humanité, une partie importante de notre jouissance littéraire qui ne veut être, d'abord, qu'un élargissement de cette vie pratique; elle garantit la voie du retour au nid commun où nous attendent des devoirs inéluctables. (57).

(56) *Faux-Monnayeurs*. — P. REIMANN insiste sur la nécessité de l'aspect historique de toute situation humaine.

(57) Cette éducation des sens dont nous avons parlé au début de ce chapitre nous est recommandée par Goethe qui voudrait la commencer par une "critique des sens" à l'instar de la "critique de l'entendement" de Kant (*Maximen und Reflexionen*). Le réalisme a la charge principale de cette éducation qu'il partage, néanmoins, avec tous courants et tous les genres littéraires se piquant d'observation précise, y compris le romantisme du roman policier.

CHAPITRE VI

L'HONNEUR DE LA FABLE

De tous les facteurs de l'oeuvre littéraire dont se sert la critique pour en établir la valeur, le "sujet" occupe le rang le moins élevé. En revanche, le lecteur naïf attribue une importance extrême au sujet, respectivement à la fable qui le tient en haleine.

Le choix du sujet, la qualité de l'action, la conduite de l'intrigue — on pourrait multiplier ces locutions tournant autour d'un axe compliqué dont on connaît la portée, tout en hésitant à la reconnaître (1) ; — tout cela n'est guère inscrit à l'actif de l'auteur qui y excelle ; il ne sert, tout au plus, qu'à aggraver sa situation s'il ne s'y distingue pas. Le sort de l'affabulation me rappelle toujours Cendrillon opprimée et méconnue de sa marâtre et de ses soeurs, et célébrant de mystérieux triomphes auprès d'un public désintéressé.

I

L'histoire des lettres met en évidence le succès populaire d'un bon sujet de récit. C'est d'abord le genre le plus cher au peuple illettré et à l'enfance, le *conte de fées* qui ne commence à percer dans la haute littérature qu'à partir du XVII^e siècle

(1) La terminologie allemande tend à distinguer *Stoff* et *Inhalt* (en identifiant le premier avec *sujet*). Selon Goethe, l'*Inhalt*, c'est le rapport du poète et du monde mis en relief par un *Stoff* (sujet) qu'il traite selon ce rapport caractéristique ; plus simplement, ce que le poète personnel fait d'un sujet qui est à la disposition de tous. En français le terme *sujet* a des sens très divers. On le distingue des termes *fable* et *action* en lui attribuant une nature statique ou matérielle — c'est pourquoi on le "choisit" —, différente de la nature dynamique et temporelle des deux autres qu'on "raconte", "invente" ou "suit". Cependant, après déduction des *événements* qui constituent la partie dynamique et temporelle du sujet, il n'en reste plus qu'un bout de fil conducteur, une saillie, les idées premières servant de point de départ à l'imagination et, pour beaucoup de romans, un *milieu* dont le choix détermine une partie souvent importante de l'action.

(2) pour avoir son moment d'apogée au XIX^e (3). Est-elle une de ces rivières qui paraissent à la surface du désert pour y briller quelque temps et disparaître? En tout cas, elle ne périt pas: on pourrait la retrouver, souvent comme un puissant courant, en ses grottes souterraines.

Toutefois, la disparition du conte de fées proprement littéraire après l'ère de splendeur marquée par les noms de Charles Nodier et de Gérard de Nerval, de Balzac (4), de Tieck, de Hoffmann, d'Andersen, d'Ostrowski et de Wilde — l'ère de splendeur tire en longueur et elle n'est guère complétement finie. Le conte de fées continue à être dûment représenté par le roman romanesque, par la comédie de moeurs, par le film destiné à un public très large et qui tient encore à ses plaisirs primordiaux. Répétons ce que nous avons dit ailleurs: il y a un conte de fées au-dessous de tout roman vraiment populaire, de tout roman "éternel", "typique", ne cherchant pas à nous dédommager de l'absence de l'action par de brillantes descriptions, analyses ou d'autres prouesses "scientifiques".

La place nous manque ici pour réduire aux motifs du conte de fées les romans les plus lus de tous les temps. (5) Voici, à titre d'exemple, un sous-genre apparenté de très près au conte: le roman d'aventures grec, avec les coups du sort qui séparent les amoureux modèles; les voyages en mer semés d'accidents; des oracles mystérieux et significatifs; des luttes contre des forces supérieures; la récompense finale de tant de persévérance héroïque: mariage et bonheur. Mais cette caractéristique de la fable (du sujet) du roman grec ne s'applique-t-elle pas, sauf la mer, à la grande majorité des romans?

(2) Avec La Fontaine et Perrault. Cf. encore notre étude: *Alcidalis et Zélide, recherches sur le conte en France avant Perrault*. Revue de philol. et de litt., 1922.

(3) Il est préparé par de nouvelles traductions des contes orientaux et par leurs triomphes sur la scène, notamment avec Carlo Gozzi (*Amours de trois oranges*), à Venise; — c'est le succès de ces comédies féeriques qui chassent de la ville des lagunes Goldoni, le réaliste... C'est à Gozzi que Schiller emprunte sa *Turandot* qui sera, au XX^e siècle, celle de Puccini.

(4) *Séraphita*. Dans un autre genre, la légende napoléonienne racontée dans le *Médecin de campagne*: transformation d'une biographie historique en légende et conte populaire.

(5) Remarquons qu'un certain nombre de romans populaires, peu faits pour le jeune âge, ont trouvé le chemin de la chambre des enfants grâce à leur affabulation rappelant celle des contes de fées. Ainsi le *Gargantua* et le *Pantagruel* de Rabelais, le *Gulliver* de Swift, *Don Quichotte*, et beaucoup d'autres.

(6) Son roman est un conte de fées cassé en morceaux et, en partie, tourné en ridicule; mais on n'y sent pas moins le plaisir qu'y prend l'auteur tout ensorcelé par le genre.

Et, dans le sillage du roman grec, toute la séquelle des romans populaires: une partie des chansons de geste et des romans de chevalerie en France, en Provence, en Italie, d'*Aucassin et Nicolette*, de *Floire et Blanchefleur*, de *Perceval* jusqu'à *Roland le furieux*, en plein XVI siècle; le roman héroïque et galant des Scudéry avec les autres successeurs des romans d'Amadis (Mme de La Fayette elle-même écrit des romans à l'espagnole), mais aussi ses détracteurs qui lui rendent un hommage négatif: Rabelais (6), Cervantes, Swift,

(7) Il y réussit surtout à deux points essentiels. La fin qu'il veut défavorable, de peur de s'abandonner à une illusion. La *caractéristique* des personnages qu'il veut médiocres; de là une partie des défaites du héros au cours de l'action. Ces deux points à part, beaucoup de romans modernes accusent le dessin du conte de fées. Des Grioux ne ressemble pas mal au "cadet" du conte: faible et pauvre, il ne s'en acharne pas moins à sa passion; en dépit des obstacles et des échecs, il tend droit au but: un bonheur tranquille aux côtés de sa bien-aimée, Manon Lescaut. Il est tout près de l'atteindre enfin et on doit se dire qu'après la "triple" épreuve caractéristique pour le conte, il pourrait jouir en assurance de son bonheur si l'auteur avait osé renoncer à l'ultime accident tragique. Toutes les déviations du chemin du conte s'expliquent par le milieu social contemporain qui a remplacé le monde fabuleux du conte; on pouvait abattre les douze têtes du dragon, mais l'expérience montre que les douze têtes de notre monstre sont beaucoup plus résistantes. — Le chef-d'oeuvre du roman anglais au XVIII^e siècle, le *Tom Jones* de Fielding nous fait assister aux souffrances et aux luttes d'un enfant illégitime, méconnu et chassé de sa famille; mais qui, comme les vrais héros de conte de fées, finit par triompher de son odieux rival et réaliser la plénitude de bonheur dont une âme humaine puisse concevoir l'idée. Plus populaire encore que *Tom Jones*, la *Paméla* de Richardson ne fut-elle pas une réplique moderne de Cendrillon? On pourrait dire autant du milieu du sujet de la *Vie de Marianne*, de Marivaux. — Le héros (et le lecteur) des *Misérables* traversent bien des crises palpitantes pour arriver enfin au... seuil du bonheur tranquille. (Au seuil seulement, puisque l'auteur, prenant texte de ses contemporains, finit par donner à son roman un dénouement défavorable, souvent contesté.) — Le chef-d'oeuvre du roman italien, les *Fiancés* de Manzoni, doit sa popularité, entre autres, à son évidente parenté avec le conte populaire et le roman d'aventures: deux amoureux, arrivés au seuil du bonheur, rencontrent une série d'obstacles (dont quelques-uns ayant un caractère mystérieux, voire fabuleux), et de vrais monstres humains, qu'ils réussissent à vaincre après bien des vicissitudes, grâce à la pureté de leur âme et à leur persévérance dans le bien. — Et jusqu'à nos jours on rencontre des romans tels que le *Gösta Berling*, de Selma Lagerlöf (1891), vrai triomphe de l'inspiration des contes populaires (le titre suédois, c'est *G. B.'s saga*) dans une ambiance peinte avec un réalisme consommé; ou bien la *Fortune à Lautenthal* (*Das Glück von L.*, 1931), roman nourri de l'observation réaliste du milieu ou Paul Ernst avait passé son enfance, et qui n'en tourne pas moins autour de l'apparition d'une sorte de fée en chair et en os, la demoiselle Von Glück, changeant en bien, comme par un coup de baguette magique, le sort de toute la population de la vallée minière.

— Les romans de Ramuz relèvent du conte légendaire. — On retrouve les ruines plus ou moins imposantes du palais des fées dans beaucoup de

Voltaire (*Candide*) ; enfin, d'innombrables romans littéraires qui en varient les thèmes, du *Zadig* de Voltaire ou de *la Princesse de Babylone* jusqu' aux *Trois Mousquetaires* et à *Suzanne et le Pacifique*.

Qu'on ne croie pas, toutefois, que l'emprise du conte de fées se borne au roman d'aventures fantaisiste. Son action s'exerce aussi sur le roman réaliste quoiqu'elle y soit plus difficile à reconnaître, et que le romancier réaliste, par réaction au roman idéaliste dont il redoute l'influence, s'évertue à briser les moules traditionnels qui se présentent à son esprit comme une hantise. Le réalisme social de Dickens fait bon ménage avec ses actions du type des contes de fées, et le plus populaire de ses romans, *David Copperfield* pourrait fournir la preuve modèle à l'appui de notre thèse. On sait que la littérature anglaise ne cessera d'exploiter cette mine : les tribulations et le triomphe final d'un pauvre enfant aux prises avec les monstres de la société ; ce qu'on ne sait pas aussi généralement, c'est que le roman anglo-saxon doit son succès universel en grande partie à ce qu'il tient compte des nostalgies naturelles du lecteur moyen et, entre autres, de son besoin de se retremper dans l'atmosphère du conte.

Cette atmosphère se rend indispensable et se fait désirer : 1.^o) en donnant l'illusion et comme la promesse d'un bonheur pur, assuré par le double triomphe de l'individu (notre moi représenté par le héros) et de l'idéal commun à nous tous (justice poétique sans aucun compromis) ; 2.^o) en mettant ce triomphe au prix de luttes (physiques et intellectuelles) inoües, propres à en rehausser le prix à nos yeux ; 3.^o) en prêtant à ce triomphe le caractère de revanche, ce qui en augmente l'ampleur (c'est le plus jeune des princes, le plus méprisé des paysans, l'orphelin et le "champi" qui triomphent, rétablissant ainsi l'équilibre toujours problématique de la vie sociale (8) ;

romans réalistes, surtout ceux où l'ambition, le désir de faire une rapide carrière, ou un grand amour qui veut être payé de retour nous rappellent la persévérance du héros du conte à sa tâche, persévérance qui le mène au trône et, tout au moins, au bonheur sans nuages. C'est souvent en montrant le revers de la médaille que le romancier réaliste paye son tribut au conte de fées, et il serait curieux et instructif de soumettre *le Rouge et le Noir*, *la Chartreuse de Parme*, *Salammô*, *Numa Roumestan*, *le Petit Chose*, etc. à une analyse concernant l'écart de leur action du schéma du conte de fées prévalant dans l'imagination des lecteurs. On pourrait déterminer, par ces écarts dus à des velléités de réaction, la mentalité, la tonalité sentimentale, le tempérament des auteurs et leur façon l'envisager la vie.

(8) Les mêmes tendances profondément enracinées dans l'âme humaine, se font valoir dans la vie et les doctrines du Sauveur.

4.º) en accordant à la lutte et au triomphe un décor et une validité surnaturels et cosmiques, satisfaisant ainsi à notre besoin en échappées imaginaires et en horizons immenses.

Comment ce fond psychologique inspire-t-il l'*action*, la *fable* du récit? En d'autres termes: quels sont les facteurs essentiels de l'affabulation du roman populaire moyen?

I. Elle a pour matière première les faits importants et les incidents de la vie de l'homme; en cela, elle est foncièrement réaliste.

II. Cependant le choix qu'elle fait des éléments de la vie n'obéit pas aux mêmes principes que le choix du réaliste orthodoxe. Au lieu de "tranches de vie" étudiées dans tous leurs détails matériels (9), elle raconte des événements en glissant rapidement sur tout ce qui n'est pas indispensable à les apprécier (10). Le rythme du récit ne se ralentit guère et ne le cède point à la *description* ni à la *réflexion*: Schéhérazade n'aurait pu sauver la tête en entretenant son maître de la situation économique de son pays ou en s'étendant sur les misères de ses hôpitaux. Le répit court donc sans répit (mais non sans détours).

III. C'est que le public du conteur a les yeux fixés sur un *but* vers lequel il s'élançait avec son héros; c'est avec lui qu'il surmonte cette longue série d'obstacles qui tiennent son attention en suspens.

Le but du héros, ce n'est souvent que le bonheur dont il s'est formé une image plus ou moins ambitieuse et active. Dans bien des cas, le bonheur consiste pour lui dans la cessation du malheur qui poursuit le pauvre, le troisième enfant, les réprouvés en butte à la malchance; mais même dans ce cas-là, le lecteur lui souhaite une récompense proportionnée à ses épreuves.

Les obstacles qu'il a à affronter sont bien divers: accidents naturels (naufrage à la suite d'une tempête) ou surnaturels (rencontre de monstres, de sorcières, etc.), moraux ou sociaux (on se rend coupable d'impolitesse envers une vieille femme; on s'oublie en dormant et on manque ainsi un rendez-vous important, la princesse orgueilleuse refuse un baiser au prince

(9) Détails constituant des "milieux" solidement organisés par l'artiste sinon par la vie elle-même.

(10) Si elle consent des descriptions, celles-ci restent sommaires et rehaussent la valeur du point où l'action est arrivée (beauté du jardin féérique), ou font comprendre la grandeur d'un obstacle (aspect du dragon, gardien de ce jardin).

déguisé... qu'elle sera obligée de lui accorder pour avoir à ce prix un mécanisme merveilleux fabriqué par lui); mais ils ont tous la double destination de tenir en haleine l'auditoire jusqu'à ce que le récit n'ait atteint une certaine étendue; et de faire mériter au héros le bonheur qui l'attend.

IV. Pour tenir notre attention en éveil, le conteur doit nous ménager des *surprises* (11). (En cela encore, il diffère du réaliste orthodoxe qui s'efforce de nous conduire par la conséquence inévitable de son récit.). Il peut nous surprendre (a) tout simplement, en nous racontant des aventures auxquelles nous n'avons pas pensé (12); (b) en tenant en *secret* une partie de ce qu'il aurait dû nous confier à un point antérieur de son récit. Lanson a montré, dans son livre sur Nivelles de La Chaussée, que le "romanesque" consiste dans le ménagement d'un mystère, et qu'il est lié aux secrets.

Tout cela est susceptible d'entraîner un état de curiosité inassouvi et de tension permanente, qui nous pousse vers le but, vers le grand moment de la solution des énigmes.

V. On pourrait attribuer la présence du *surnaturel* dans le conte (et, sous une autre forme, dans le roman moyen) à la nécessité du mystère dans sa contexture. Cependant il faut ajouter à ce que nous venons d'exposer l'exigence de la part du lecteur naïf, d'horizons plus larges, de la fusion de la Terre et des Mondes, de l'unité des réalités matérielle et psychologique. On verra plus tard que cette fusion, cette unité sont caractéristiques pour la poésie en général, et que le surnaturel finit par avoir des degrés inférieurs, des correspondances positives ne faisant pas disparate avec le plus prudent réalisme. Toutefois, c'est le héros (et le lecteur) du conte de fées qui se promène dans un monde où château et chaumière, fées et mortels, désir, rêve, hallucination et réalité tangible forment un ensemble naturel, et où les événements les moins banals s'enchaînent sans provoquer de protestations.

II

Cet état de choses confère-t-il un rang supérieur à la *fable*? Nous croyons avoir déjà répondu à cette question en exhibant les liens qui l'unissent aux aspirations les plus

(11) Cf. les recherches de M. E. GERLÔTEI sur l'*anticipation*: *Die Vorausdeutung in der Dichtung* (Helicon, t. II p. 53-73).

(12) Il arrive que lui-même il n'y a pas pensé un moment plus tôt.

naturelles et les plus élevées de l'homme. Et l'absence ou la décoloration de l'une ou de l'autre de ces aspirations entraîne fatalement un appauvrissement de la jouissance littéraire. Un roman moderne qui renonce à avoir une *action* consent à une perte; il peut la racheter, peut-être, par des valeurs d'un autre genre (pénétrante analyse psychologique; large tableau social; enseignements philosophiques et moraux, etc.), mais le lecteur moyen, "instinctif" ne se sentira point dédommagé.

C'est la reconnaissance de ce fait (13) qui explique le retour d'une série d'écrivains distingués à l'intrigue et, en général, à l'action touffue et peu commune. Cela va jusqu'à avoir l'air de *parodie*, tant on est habitué à mesurer la valeur d'un écrivain psychologue à l'insignifiance de son intrigue. Une affabulation digne de ce nom expose l'écrivain au soupçon qu'il est "trop habile" pour avoir du génie.

Où chercher les motifs de ce non-sens?

Dans la *rareté* de plus en plus accentuée d'intrigues originales (14) les combinaisons nouvelles des motifs admissibles devenant de plus en plus difficiles à trouver. Dans l'abus de ces motifs de la part d'écrivains qui ne sont, en effet, qu'"habiles". Dans l'intérêt *idéologique* qui envahit les belles-lettres et en déloge surtout le récit d'événements. Enfin, dans un réalisme tenace quoique souvent outré de l'homme moderne qui frémit à la pensée d'être dupe et qui préfère l'ennui solide à l'illusion palpitante d'intérêt.

III

Il y a d'autres types d'affabulation romanesque où l'action abondante et relativement rapide relève du conte de fées ou du roman d'aventures primitif. Ces types ne font que s'emparer d'une des phases du conte complet afin de la développer.

Le *roman picaresque*, espagnol, français, anglais, allemand ou autre, c'est comme la prolifération cancéreuse du motif des *obstacles* qui s'opposent au bonheur du héros. (Dans *Gil Blas* comme dans la plupart des romans de Smollett ou chez Grimmelshausen, ce bonheur consiste dans le délassement tant désiré). (15)

(13) Et aussi l'épuisement d'une mode hostile à l'action romanesque.

(14) Georges POLTI a réduit toutes les actions dramatiques imaginables à une trentaine de schémas...

(15) Il s'entend que ce type d'action, ainsi que tous les autres, a ses réductions (dues surtout à l'influence du roman idyllique ou du roman réaliste: chacun des deux exerce sur le roman picaresque une influence

Dans le *roman policier* on insiste sur le *mystère*, et de tous les mystères le crime mystérieux est celui qui agit avec le plus de vigueur sur notre imagination et sur notre système nerveux. Il y est ménagé avec tous les soins imaginables, inventés par les conteurs depuis le temps de Schéhérazade. Outre les romans policiers proprement dits, on doit constater l'emprise du type sur un grand nombre de romans littéraires : la majeure partie des romans de Dickens (*Oliver Twist*, *Martin Chuzzlewitt*, *Our Mutual Friend*, etc.), *Un épisode sous la Terreur* et d'autres romans de Balzac, les *Mystères de Paris*, le *Conte de Monte-Christo*, les *Misérables*, les deux chefs-d'oeuvre de Dostoïewski (*Crime et châtiment*, les *Frères Karamazoff*), etc.

Le *roman d'amour* concentre notre attention sur la partie *affective* de l'action du conte primitif, ce qui ne veut pas dire qu'il laisse tomber les motifs de l'obstacle ou du mystère. Nous envisagerons plus loin le problème psychologique et technique de la prédominance de l'amour dans l'inspiration littéraire ; ici, nous nous contenterons de remarquer que l'amour, plus que tout autre "motif" d'affabulation, tend à absorber l'action entière. Cela vient sans doute de ce que, une fois maître de l'âme, l'amour l'occupe toute entière et y tient lieu de tout : désir de lutte, soif de mystère, goût des aventures, tout s'efface devant lui, ou, plutôt, prend une forme appropriée à la passion d'amour. Les complications sentimentales s'expliquent pour la plupart par l'impérialisme de la passion affrontant la raison aussi bien que les réalités, souvent bien puissantes, de la société. Ces grands changements, opérés par l'amour, n'empêchent pas le lecteur attentif de retrouver l'inspiration du conte de fées dans les romans psychologiques tels que *la Princesse de Clèves*, *la Vie de Marianne* (16), *Corinne*, *Indiana*, *Fromont jeune et Risler aîné*, *Anna Karénine* et bien d'autres, parce que le règne de l'amour est favorable, plus qu'aucune

modératrice et simplificatrice) et ses transpositions. Dans *le Vicaire de Wakefield*, de Goldsmith, les mésaventures successives caractéristiques pour le roman picaresque, se confinent à un nombre moindre de milieux : un digne pasteur, représentant une vocation réputée idyllique, ne saurait passer par toutes les étapes que doit traverser un vrai *picaro*.

(16) Pour *Marianne*, voir plus haut. Dans *la Princesse de Clèves*, l'appel de l'amour idéal et un motif très caractéristique pour le conte : la confiance respectueuse dans un vénérable vieillard rappellent le conte de fées. Cependant cela ne veut pas dire que la romancière qui a pu observer d'expérience un cas de conscience propre à servir de fond à son roman, ait tiré la trame de *la Princesse de Clèves* d'un conte de fées ou du type général du conte de fées. Voir la conclusion de ce chapitre.

autre forme de gouvernement psychique, aux illusions et aux idéalités qui avaient assisté à la naissance du conte de fées. Dans le roman psychologique vrai ou de bas étage, traitant presque toujours de l'amour, c'est tantôt l'élan vers le bonheur qui nous rappelle l'action typique du conte, tantôt l'hostilité et la malveillance de la société, et l'inconstance ou l'incompréhension du bien-aimé même, qui semblent remplacer les obstacles traditionnels d'une action fabuleuse. Tels sont les *styles*, les conventions extrêmement raffinées de la société dans *l'Astrée*; le préjugé de la mésalliance dans *la Nouvelle Héloïse* ou, à un autre point de vue, dans *Eugénie Grandet*; les exigences de la civilisation dans *Paul et Virginie*; les vœux forcés dans *Atala*; la collision de passions diverses dans *Notre-Dame de Paris* ou, si l'on veut, dans *la Cousine Bette*. Mais le principal obstacle, du moins dans le roman moderne, c'est l'inégalité du sentiment dans deux coeurs (*la Maison du Chat-qui-pelote*, *Vanity Fair*, etc.), voire l'impossibilité d'aimer comme on se l'imagine.

Chacun des types d'action peut donc être considéré comme le développement unilatéral d'un fragment typique de l'action du conte des fées (17). Développement au positif comme dans *Robinson Crusoé* — un obstacle (l'île abandonnée)-examiné de plus près, avec un soin particulier; ou au négatif, comme dans *la Recherche de l'absolu* (un rêve féérique, un but idéal poursuivi avec l'acharnement d'un maniaque, au détriment de toute une famille).

C'est, notamment, le théâtre qui doit favoriser de telles concentrations unilatérales. *Macbeth* pourrait bien fournir des matières à un roman (policier, par exemple); mais dans la tragédie de Shakespeare, il ne s'agit plus que des ravages de l'ambition dans deux âmes, ravages qui ont toute la limitation caractéristique pour les maniaques (18). Rapprochez Corneille de Schelandre: vous verrez au premier regard la différence d'entre une action tragique condensée et une action romanesque. C'est que la concentration a atteint son apogée chez les auteurs tragiques français de l'époque classique et chez leurs disciples (jusqu'à Goethe, auteur d'*Iphigénie*), tandis que

(17) En revanche, c'est la combinaison de plusieurs actions dans le même roman qui fournit celle de *Guerre et Paix*, de *Wilhelm Meister*, des *Misérables*...

(18) Comparons *Macbeth* et *Hamlet* avec les "chroniques royales" du même auteur pour comprendre la vigueur de concentration dont ceux-là ont pu bénéficier, parce que non entravés par le grand nombre de données historiques adoptées sans choix dans celles-ci.

l'auteur de *Tyr et Sidon* bénéficie encore d'une certaine liberté romanesque à l'anglaise qu'on observe chez les dramaturges français de son temps.

IV

L'importance de la fable est plus ou moins grande dans les autres genres littéraires.

Le film a hérité du roman beaucoup plus encore que de la pièce de théâtre. Quant à celle-ci, elle vient de se mettre à l'école du film qui avait beaucoup appris d'elle.

Même en faisant abstraction du drame (tragédie, comédie) *romanesque* (l'Espagne, l'Angleterre en fournissent des exemples pendant quatre siècles au moins) et la France ne les repousse pas toujours, témoins Hardy et Schelandre, le *Héraclius* de Corneille, le *Rhadamiste et Zénobie* de Crébillon, *l'Orphelin de la Chine* et *Tancrède*, etc.; la comédie larmoyante et le drame bourgeois (le mélodrame et le drame romantique), où l'action abondante et souvent énigmatique joue un rôle prépondérant, il faut reconnaître que l'action — surtout comme lutte et fatalité — est beaucoup plus indispensable au théâtre qu'au livre, et qu'une pièce de théâtre purement philosophique et idéologique, voire même descriptive, n'a nulle chance de réussite. Il faut savoir distinguer *Bérénice*, "élégie scénique" où toute la lutte est reléguée au fond des âmes et dans les dialogues, et, par exemple, *la Femme de Claude*, drame patriotique de Dumas fils, avec sa trame mélodramatique, ses coups de pistolet. Cependant, *Bérénice* n'est acceptée du public que parce que toutes ces paroles, tous ces accents déchirants, toute cette oscillation de la balance en arrivent à le persuader que l'action a déjà et sans relâche tendu vers le but qu'elle s'est fixé... (19) L'action s'y fait en puissance, et cela vaut autant qu'un rêve.

Car au théâtre, l'identification du spectateur étant, en un certain sens, plus complète encore que celle du lecteur plongé dans son livre, la tension à l'action peut être plus intense qu'à la lecture d'un roman ou d'un poème épique (20).

(19) L'action devient presque superflue dans le drame moderne — affirme G. LUKÁCS (*op. cit.* p. 178 et suiv.) —, et Hebbel: "Notre vie est devenue trop tournée vers l'intérieur ("innerlich"), et elle ne pourra redevenir extérieure sans un miracle".

(20) La comédie n'admet pas d'identification non troublée. L'action de la comédie se distingue par sa richesse en surprises, et cela même dans la plupart des comédies de caractère où l'intrigue pourrait, à la rigueur, rester effacée. Cp. le *deus ex machina*, dans *Tartuffe*: le stratagème

Quand l' action est empruntée à l'histoire des grands (épopée, roman ou drame historique) ou à l'histoire de plusieurs hommes (roman ou comédie de mœurs), le schème fabuleux ne se fait valoir qu'à mesure qu'il s'est fait valoir dans la vie des modèles eux-mêmes, plus la tradition du genre. Ainsi il ne serait pas difficile de trouver des éléments de conte dans la plupart des poèmes épiques. *L'Odyssée*, *l'Énéide* montrent des points de contact significatifs avec le roman d'aventures grec et avec certains contes mythologiques éclairant, par exemple, la descente aux enfers du héros; et il n'y a pas que l'épisode d'Armide la magicienne qui rapproche *la Jérusalem délivrée* des contes de fées orientaux. Dans chacun des trois poèmes il y a une volonté individuelle dirigée par des forces surnaturelles vers un but sublime que le héros n'atteindra qu'au prix de sacrifices successifs, d'obstacles héroïquement surmontés.

Dans la poésie lyrique, l'action est moins visible. Le "héros" de la poésie qui agit ou qui est sujet à une action venant de dehors ou d'en haut, c'est le poète lui-même. Telle tragédie de Racine nous a déjà pu apprendre qu'il peut y avoir une action *en puissance* qui a souvent toute la force émotive d'une action mélodramatique. Quelquefois on demande aux élèves de "raconter ce qu'il y a dans une poésie"; c'est peut-être ridicule, mais on trouve toujours dans une pièce de vers, incitation, un tremplin, un élan, ou bien un frémissement après coup, une action *posthume*... Il nous arrive de parler longuement de ce que représente une image et, suivant Lessing, un tableau peut résumer dans le moment qui lui est accordé, le passé et l'avenir de l'événement représenté. Il en est presque de même de la poésie. *La Jeune Captive* ou *le Lac* renferment chacun un roman sentimental complet; *l'Après-midi d'un Faune* rythme dans notre âme un roman pastoral, *l'Astrée* du XIX^e siècle; *le Tremplin*, de Banville, c'est le Voyage à la Lune, de Verne, symbolisé dans un élan unique. Antoine qui voit dans les yeux de Cléopâtre des galères fuyantes revit son passé glorieux et prévoit sa défaite: deux ou trois alexandrins à la fin d'un sonnet de Heredia résumant dans une allusion qui s'adresse à notre érudition, une vie historique et une bataille décisive.

révélateur dans *les Femmes savantes* et dans *le Malade imaginaire*, etc. Dès le moyen âge, la comédie réaliste (la farce) excite le rire par une idée première fantastique, irréelle (ou peu banale) au plus haut point. Tracez une ligne qui irait de *la Femme mute* de Rabelais, par *les Esprits* de la Barivey, *les Visionnaires*, *le Bourgeois gentilhomme*, *le Légataire universel*, *le Jeu de l'amour et du hasard*, jusqu'à *Donogoo*...

Ces derniers exemples doivent finir par nous convaincre de la nécessité de l'affabulation dans toute production de l'esprit humain réalisée par l'art de la parole.

Quelque large que soit la sphère de notre intérêt, toutes les lignes directrices en convergent vers l'homme et, plus précisément, vers l'homme agissant. (21) Tout ce que nous apercevons dans la nature, dans la société et dans nous-mêmes, nous nous empressons de le traduire en actions, c'est-à-dire de le déployer dans le temps, d'établir des relations de l'objet qui nous occupe, avec le passé et l'avenir qui constituent le temps pour nous. Ainsi l'objet inerte reçoit de nous un élan; il se transforme en récit pensé ou dit. Il reçoit de nos mains un *sort*; la fuite du temps où nous l'insérons le rapproche rapidement de l'accomplissement de sa *destinée*. Inutile de dire que c'est notre sort, notre destinée que nous partageons avec lui, comme nous nous scindons en deux afin de nous mirer en nous-même.

Ce procédé nous permettra de distinguer un *sujet* et une *action*. Le premier, ce sera l'objet inerte, la matière brute dont s'emparera la seconde, l'action dans laquelle le mouvement, le rythme du monde s'assimile à la vie humaine. Nous autres hommes nous imprimons à tout ce que notre main, notre regard, notre pensée effleurent, le cachet *biographique*. Nous couchons tout ce que nous rencontrons, sur le lit de Procuste de notre vie, entre naissance, mariage et mort; mais la naissance est assistée d'un oracle symbolique, le mariage représente le bonheur (combien de fois auteur et lecteur refusent de regarder au delà du mariage!), et la mort doit baisser pavillon devant nos espérances.

Tout est *épique* en ce sens-là. Tuer la fable équivaldrait à s'efforcer de violenter la nature humaine.

L'honneur de la fable — sujet et action —, c'est qu'elle sauvegarde les formes caractéristiques de la biographie humaine, réelle et idéale, telle qu'elle est et telle qu'elle devrait être. Les ambitions et les aspirations, les réformes et les revanches, la destinée et la divinité, le temps et la justice. Que serait la vie sans ces formes en mouvement, connues des primitifs et des lettrés, des petits et des grands, des enfants ivres de féerie et des grandes personnes se mirant dans leurs romans, tous assoiffés de mouvement, d'action, de passé et d'avenir?

(21) D'abord, c'est l'homme agissant dans l'espace et dans le temps qui a captivé l'attention de l'homme; plus tard, le sens de l'action s'élargit: l'action intérieure, psychique finit par y être comprise.

CHAPITRE VII

LA STRUCTURE

On établit entre *sujet* et *structure* la relation métaphorique de la *matière* et de sa *formation*. On glisse sur la difficulté très réelle de tracer une ligne de démarcation entre un sujet un peu compliquée (la donnée d'une comédie espagnole dont l'action consiste dans l'entrelacement de plusieurs *fils* formant *trame*) et la structure qui, toutefois, empiète sur le sujet jusqu'à en précéder, dans plus d'un cas, la conception (oeuvres à *inspiration structurale* dont la première "idée" ressemble à une forme géométrique ou à une armature mécanique). Au lieu de fixer des limites problématiques, restons fidèle à notre habitude de ramener la structure artistique et, plus particulièrement, littéraire, à son origine psychique qui la distingue nettement du sujet.

I

C'est la tendance à mettre de l'*ordre* dans les impressions qui nous assaillent; à nous rendre maîtres du chaos (1) psychique; à frayer une voie dans la jungle au moyen de l'*analyse rationnelle* (2) qui, en classant les sensations, en assignant son rang à chacune d'elles, en plaçant deux sensations différentes aux deux pôles, négatif et positif, d'une antithèse (3), assure enfin à notre conscience l'accès des phénomènes de la vie (4).

(1) *Chaos* (ou jungle) seulement du point de vue de la *raison* humaine, obligée d'y *mettre de l'ordre*.

(2) Les historiens et les théoriciens du théâtre et de l'éloquence ont payé leur tribut d'hommage à la clarté et à l'ordre. P. ex. A. — Ed. CHAIGNET: *La Rhétorique et son histoire* (Paris, Bouillon et Vieweg, 1888) p. 348; D. MORNET: *Histoire de la clarté française* (Paris, Payot, 1929) p. 126, 135 etc. Cf. encore la tirade significative du Dictateur de Jules Romains sur l'importance de l'indicateur des chemins de fer.

(3) C'est encore par fonction de la raison ordonnatrice qu'elle devient antithèse (diamétralement opposée).

(4) Ni l'*analyse* ni la *formation* ne garantit, pourtant, que l'ordre soit autre que pratique, c'est-à-dire provisoire. L'accès de la vie vécue,

Il est plus que probable que la tendance à l'ordre n'a rien de simple et de primitif, et qu'elle doit beaucoup à l'action parallèle de tendances originaires très diverses. Telles sont surtout la tendance à la *stabilité*, complétant d'une façon opportune celle de la mobilité; ou bien la tendance de la *formation* qui impose ses taches, ses lignes, ses groupements plaisants à tout plan pratique suggéré par la tendance de l'ordre. Un pont suspendu à un petit nombre de piles bien distribuées nous inspire plus d'assurance qu'un pont de bateau se collant, pour ainsi dire, à la surface de l'eau et assuré par un nombre considérable de points d'appui, un centipède impossible à renverser. C'est que le sentiment de stabilité est rehaussé par l'aspect clair et net des facteurs de la stabilité, faciles à distinguer et distribués suivant un ordre "instinctif" et agréable à voir. L'arrangement du mobilier dans une chambre dépend surtout de la nécessité de s'en servir; mais cet ordre primordial se complique de la tendance à disposer les meubles d'une façon plaisante. Certains groupements régis par des chiffres "magiques" ou de contes de fées (2-3-7-12), propres aux traditions populaires autant qu'aux pièces de théâtre, voire même à l'articulation des phrases et jusque dans l'analyse scientifique (5), témoignent encore de l'alliance primitive de ces tendances.

La tendance qui nous pousse à enfilez les perles des événements sur le fil de la causalité suppose la connexion organisée ou organisable des phénomènes. Si celle-ci n'existait pas, nous nous sentirions obligés de la créer de notre chef. L'homme est peu propre à s'imaginer des éléments (des faits) absolument distincts et indépendants les uns des autres; pour nous, les astres les moins connus prennent l'aspect de "constellations" et de "nébuleuses", et nous nous empressons de donner un nom

facilité à la raison, n'est encore qu'oeuvre de pionnier; et ce n'est qu'un espoir ou un pressentiment qui nous fait supposer que le pionnier n'aura pas travaillé en vain.

Sur le facteur esthétique prévalant à la perception, cf. William JAMES (*Principles of Psychology*, 1890, resp. *Précis de Psychologie*, tiré du *Text-book*, 1908): "...le dessus de ma table me donne une infinité d'impressions rétinienne dont une a quatre angles droits, toutes les autres ayant deux angles obtus et deux angles aigus: je dis que la seule vraie perception est celle qui me présente ces quatre angles *droits*, et j'appelle ma table un *rectangle*. Pourquoi tout cela? *Parce que mon esthétique s'en accommode.*"

(5) La plupart des classifications dans l'ordre spirituel sont dominées par les nombres deux et trois. Cependant: "S'il y a *unité* dans l'état d'attention, il ne s'agit... pas d'une unité numérique, mais d'une unité de *composition*, d'une unité de *synthèse*: toutes ces idées qui surgissent dans l'esprit, sont orientées autour d'une idée centrale." (CUVILLIER, *op. cit.* p. 364.)

à leur "connexion". Il n'y a pas de masse si molle et si dénuée de signification organique, que nous n'essayerions pas d'épingler sur un axe imaginaire, et nous ne nous lasserons jamais de chercher la fonction organique de l'appendice ou des amygdales. Tout ce qui tombe sous nos sens, nous le relient avec les liens de l'analogie ou de l'analogie négative: l'antithèse. L'esprit humain *organise* le monde en introduisant ses points de vue unilatéraux dans l'extrême richesse de la Création.

On se ferait une idée assez pauvre, de la tendance structurale si on s'en tenait au seul principe de l'ordre, évident mais trop exclusivement statique à la première apparence. Le mot *rythme* que nous avons déjà insinué sans définition et sans commentaire en fendra la cuirasse de glace. L'alternance rythmique semble être une des grandes lois de la vie, inhérentes à notre manière de penser autant qu'à notre manière d'être. Le livre (6) qui vient de résulter d'une conversation de M. Daniel-Rops avec le docteur Biot, un homme de lettres et un savant, trouve le rythme partout dans l'univers: "Nous baignons dans un univers rythmé, en vertu de phénomènes rythmés — lisons-nous dans un article annonçant le nouveau volume de "Présences" —. Nous assistons aux phases de la lune, au retour des saisons, comme nous sentons battre la vie dans nos artères. Collectivement, on peut se demander si les sociétés humaines, avec leurs crises et leurs guerres, leurs successions de générations, n'obéissent pas aussi à des rythmes. Et la science, scrutant l'infini du ciel ou celui plus mystérieux encore où au coeur de l'atome se cache le secret de la matière, y reconnaît aussi les rythmes essentiels." (7) A plus forte raison dans la vie spirituelle, où le langage parlé obéit à un rythme et l'inspire; où le phénomène de la dissimilation phonétique témoigne de la répugnance (technique même) qu'on a de répéter sans changement les mêmes phonèmes; où la phrase mettant de l'ordre analytique dans un chaos psychique y procéder par des moyens rythmiques; où nous assistons, comme à un changement de saisons, à un changement rythmé de saisons spirituelles... Et c'est une fière pensée que de pouvoir se figurer un accord secret entre le rythme de la pulsation du sang dans nos tempes et celui de la nature entière telle qu'elle se nous présente, le départ et le retour des hirondelles compris, — est-ce que cela ne vaut pas la musique des sphères?

(6) *Les Rythmes et la Vie*. Cahier collectif. "Présences." Paris, Plon, 1947.

(7) Probablement les paroles de M. DANIEL-ROPS lui-même. Cf. Lisez Plon, sept. — oct. 1947.

Il va sans dire que cette tendance de l'esprit humain ne se borne pas, dans la création littéraire, à déterminer les limites des tranches de vie marquées par les débuts et les fins des chapitres ou des actes. L'ordre formateur préside non seulement à la naissance de l'oeuvre, mais aussi à celles des assemblages d'idées et de suggestions dont se nourrit l'embryon. Ordre et Forme, sans être équivalents, se présentent comme deux aspirations jumelles, jusque dans les microcosmes de l'expression la plus simple.

II

Si la phrase n'est que l'analyse rationnelle d'un état d'esprit élémentaire formant unité, elle doit avoir son problème de structure: elle sera pour nous une structure. La phrase "Rodrigue aime Chimène" éveille en nous l'image (d'abord vague, mais se prêtant à l'analyse clarifiante) d'une construction, par exemple de deux rives ou de deux piles solides (deux substantifs) entre lesquelles un pont assure le trafic (un verbe exprimant du mouvement et de l'intensité). Mais on pourrait aussi dire: deux colonnes reliées par une plante grimpante, par un serpent, voire même par une flèche volante, car la précision de l'image n'est point nécessaire pour nous faire comprendre la vague poussée de la tendance. Si une phrase si simple a sa structure (dans le sens d'organisation constructive), comment l'ouvrage littéraire n'en aurait-il pas?

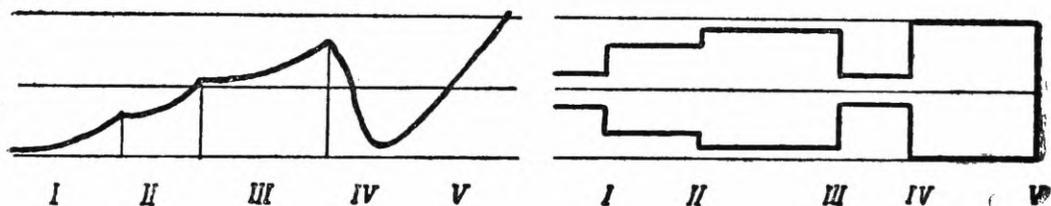
L'orateur connaît la nécessité de la structure (de la composition) dès un temps immémorial. C'était une science dont on discutait les thèses et on les enseignait dans certaines écoles. Pour la rhétorique, ces thèses et préceptes sont assez simples, appropriés au but pratique de la persuasion dont la nécessité les a faits naître. On dirait un tableau primitif où les personnages sont représentés sur un plan unique, comme des soldats rassemblés en une file. On débat surtout la succession efficace des arguments. Au *fortiora, fortia, fortissima* de Cicéron, Blair oppose sa règle qui est à peine structurale; tandis que celle de Cicéron satisfait non seulement au besoin d'ordre pratique mais elle a, en même temps, une nuance formatrice, une ligne ondulée assez peu banale (8). Cependant cette structure

(8) Cf. Hugh BLAIR: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (London, Cadell and Davies, 1801), t. II p. 376: "...to advance in the way of climax". Voir encore les ouvrages cités de CHAIGNET et de MORNET (p. 354, resp. 142 et suiv.). Sur l'influence de la composition du discours sur le classicisme français: MORNET, p. 156, 185 et suiv.

évidente et hautement propagée le céderait peut-être à celle qui rythme la phrase de Cicéron, à partir de l'élan du début du fameux réquisitoire contre Catilina, et le mouvement descendant et ascendant du *Quousque tandem...*

C'est au théâtre et, surtout, dans la tragédie et le drame sérieux, que l'ordre, l'enchaînement logique et comme inexorable et fatal des choses devient une condition vitale du genre. La structure solide et précise y est, en même temps, garantie et symbole de la manière dramatique de concevoir le monde. Ce caractère du drame se retrouve, cependant, avec moins de rigueur et d'efficacité publique, dans tous les genres.

L'auteur dramatique ne cesse d'avoir devant les yeux des schèmes structuraux consacrés par une tradition plusieurs fois millénaire. Il les a devant les yeux, car la vue "intérieure" leur prête la forme d'une courbe ou quelque autre forme plus ou moins géométrique (9), illustrant la structure de la tragédie classique qui a son apogée (le plus souvent au III^e acte), sa péripétie (au IV^e) avec retardement, enfin, sa catastrophe. Le dessin schématique d'une tragédie classique se présenterait ainsi, pourvu que nous considérions comme but et apogée l'accomplissement du sort tragique du héros :



L'esquisse se modifierait si on la traçait du point de vue de l'intensité de la passion ou de celui de la sympathie de l'auditoire. Mais il s'entend que toute représentation schématique, même la plus ingénieuse, nous semblera maigre, pauvre et

(9) Sur la figure, à droite, représentation schématique de la structure d'une tragédie moyenne sous forme d'un fleuve tantôt s'élargissant, tantôt se rétrécissant et d'un courant plus ou moins rapide. Elle se rapproche ainsi de l'action de la tragédie ayant plus d'une dimension et mal schématisée par une ligne unique. — La structure du drame est éclairée par des analogies architecturales dans *Gehalt und Gestalt*, d'O. WALZEL (Munich 1923, p. 263, 283), s'inspirant aussi des recherches de C. SPIESS et C. STEINWEG. Sur la marche du drame du point de vue de la tension dramatique, v. l'étude citée de E. GERLÓTEI. Sur les éléments traditionnels de la tragédie, respectivement de la comédie, voir N. LEMERCIER et R. BRAY, *op. cit.*

déformée en comparaison du sentiment ou de l'image intérieure que nous avons de la structure de la pièce (10).

Le schéma de la comédie rappelle non pas une courbe fébrile, mais un tissu de fils ingénieusement entrelacés. Le nombre relativement considérable des termes empruntés au même noyau d'images en témoigne: *trame, intrigue, noeud, dénouement, intreccio, canavaccio*, etc. La pluralité (le plus souvent, la dualité) des fils fait presque loi dans la comédie dont le traditionalisme n'est pas moins caractéristique à ce point de vue là qu'à d'autres (11). Deux couples — un plus noble ou plus sérieux, et un autre, plus vulgaire et plus enjoué — y représentent deux aspects ou deux types de tempérament d'où découle ou se nourrit une double action dont l'une nous délasse de l'autre par la différence des tons ou par des combinaisons imprévues. Les formes burlesques ou buffonnes de la comédie d'intrigue peuvent déboucher dans un tohu-bohu "tordant"; cependant cette surcomposition de la trame est susceptible de morceler la structure et de nous décourager, enfin, par l'absence apparente d'idée constructive suivie.

On a consacré des études détaillées à l'examen de la structure de telle ou telle pièce (12); cela suffirait à nous dispenser d'approfondir une question qui paraît n'avoir plus de secrets pour ses spécialistes. Ceux-ci suivent et apprécient de près le

(10) A l'état de fièvre on sent quelquefois en sa main fermée une matière dont on ne saurait décrire l'état et les contours mais qui n'en "existe" pas avec moins de ténacité pour ses sens trompés. Dans les fantasmagories du malade et dans les rêves très vifs on retrouve encore de ces sentiments de matière vague, très propre à nous faire comprendre le sentiment de la structure à son éveil. Cf. encore les expériences de RUYSSSEN (*Évolution psychol. du jugement*) et de CRESSON (*Réactions intell. élémentaires*) sur les sensations kinésiques, sur la voluminosité des sensations; et la *Gestalttheorie* de WERTHEIMER selon laquelle "la perception... débute par la perception globale de certaines formes, de certaines structures... Dans la lecture... nous percevons des groupements de lettres ou de chiffres, des mots ou des nombres, et non pas des lettres ou de chiffres isolés" (CUVILLIER, *op. cit.* p. 428). Diderot distingue la sculpture de la peinture en renvoyant la première au domaine du toucher; selon lui, un aveugle peut apprécier le mieux la beauté d'une statue (v. notre *Diderot und Herder*, extrait de Herrig's Archiv, s. d.). La notion spatiale joue son rôle dans la vie de l'esprit, et la structure en multiplie les dimensions.

(11) L'automatisme du comique, cette raideur ridicule parce qu'impropre à la vie (BERGSON) éclairerait d'une façon curieuse le conservatisme de l'auteur comique moyen. Mais l'explication centrale de ce conservatisme est fournie par le fait social que la guerre faite à l'original, à l'homme rebelle aux conventions ou dangereux à la classe sociale qui remplit le parterre trouve dans le ridicule une arme bienvenue.

(12) P. ex. B. JAUSZ: *L'action dramatique dans le Guillaume Tell de Schiller* (Debreceni Szenmle 1927, en hongrois).

rythme de la marche des actions principales et épisodiques, la valeur et la nécessité des combinaisons, la structure intérieure de chacune des tranches de vie représentée par les actes et, quelquefois, par les scènes (13). On arrive ainsi à la reconnaissance d'un fait qui nous semble avoir sa signification centrale dans l'étude de la structure: c'est que dans l'oeuvre d'un vrai maître de l'art littéraire la composition pénètre la matière jusqu'aux moindres divisions naturelles de celle-ci et que le microcosme témoigne, dans une certaine mesure (14), des tendances constructives du macrocosme.

Après le discours et le théâtre, c'est l'épopée (comme genre de longue haleine) qui attire l'attention du profane même sur les articulations traditionnelles de son action. Elle se meut avec une lenteur majestueuse, ce qui nous permet de remarquer la justesse de ses proportions. L'étendue du poème exige du poète certaine division de la matière et, si faire se peut, un certain rythme de l'action, uniforme en général, mais susceptible d'accélération à tel point critique, autant que de ralentissement quand les tâches descriptives l'exigent. (15) Le poète épique ne s'en rend guère compte: il suit la tradition renforcée par l'autorité d'une série de poètes artistes qui lui imposent les descriptions aussi bien que les épisodes.

Et c'est encore l'étendue du poème qui recommande au poète l'emploi d'*actions épisodiques* propres à tenir éveillée l'attention du public si longtemps intéressé au sort du même personnage. Nous savons bien qu'il en est de traditionnelles (la descente aux enfers, le rêve qui complète le présent du héros par son passé, la prophétie qui le complète par l'avenir, etc. (16).

(13) La scène de M. Dimanche, dans le *Don Juan* de Molière, qui, tout en remplissant sa tâche de document sur le caractère du héros, constitue une comédie au milieu d'une autre comédie.

(14) Faute d'appareils microtomiques et micrométriques appropriés, on a toutes les peines du monde à manipuler ces quantités infimes sans les violenter. Il faut se préparer à ce qu'on sera incapable de saisir, par exemple, le rythme de l'ensemble, du macrocosme, dans la division en question, le microcosme. Et. l'on devra user d'une grande modération en s'évertuant à établir des parallèles entre l'un et l'autre. Mais c'est une tâche des plus séduisantes.

(15) Les descriptions, corps étrangers dans l'organisme du poème, selon Lessing, se justifient du point de vue du psychologue qui y voit des tentatives de lutter contre le temps, d'en oublier la fuite inexorable sur la peinture passionnée de scènes magnifiques, resplendissantes de luxe ou palpitantes d'intensité.

(16) Et ces épisodes traditionnels ont encore leur nécessité psychique: l'épopée représentant la prétention à la vie d'une race, il est nécessaire que le sort du héros soit prolongé dans tous les sens pour embrasser, si possible, une portion importante de la vie de la race. Car, longue et lente, l'épopée ne se propose point de faire comprendre *d'emblée* le sort général par un sort symbolique, idéal de concentration et d'intensité.

Il en est aussi d'autres, et leur pullulement peut finir par étouffer l'intérêt que suscite l'action principale (17), exige de l'épopée d'exprimer de la "grandeur" facile à "embrasser du regard" (18). C'est Renaud qui assure le succès de la *Jérusalem délivrée* à la cour de Ferrare, et les jardins d'Armide en font plus parler que la victoire de Godefroy qu'ils sont destinés à retarder. Dans l'épopée romanesque ou romantique dont le chef-d'oeuvre du Tasse est un des exemples modèles, les épisodes ne sont pas des îles enchantées qu'on pourrait éviter à la rigueur, mais des fils secondaires se réunissant à l'action principale ou se cassant à la veille du dénouement. La *Jérusalem délivrée* a un certain nombre de héros représentant les diverses nuances du caractère ou du tempérament héroïques dont le chef de l'expédition, *primus inter pares*, réalise l'idéal. C'est comme si Olivier était le principal héros de la *Chanson de Roland*. Car il est "sage" là où Tancrede et Renaud sont "preux"... Mais son rôle est plutôt passif; il ne lui arrive rien de comparable à ce qui remplit la vie de ses héros plus humains, moins parfaits que lui. Si on envisage l'épopée de ce point de vue-là, on trouvera légitime de donner aux épisodes du Tasse un rang plus élevé: ils sont l'action principale d'un poème épique aux héros multiples. Sa structure mérite, à cet égard, d'être admirée comme d'une rare perfection.

On dit du roman que c'est une outre où on peut verser n'importe quoi, et qui n'a pas de forme propre. Cependant l'élasticité du roman a ses limites. L'histoire qu'il raconte a des articulations nécessaires; la vie de l'homme n'en a-t-elle pas aux yeux de cet homme même? Toute biographie, vraie ou fictive, a des stations banales (naissance, mariage, choix de profession, etc.), des changements de vitesse et d'intensité qui y marquent certains points critiques. La présence, dans le roman, d'éléments très hétérogènes (personnages et milieux, idées et symboles, analyses et synthèses, etc.), plus hétérogènes que dans la plupart des autres genres littéraires, rend nécessaire une composition, une organisation structurale des matières disparates, qui peut amener, en des cas particulièrement favorables, l'équilibre de ces matières. Le roman-feuilleton, écrit au fur et à mesure de la publication, en portions journalières,

(17) On peut lire d'intéressants détails des épisodes chez tous les auteurs de poésie, à partir d'Aristote jusqu'à M. René BRAY (*La Formation de la Doctrine classique en France*, Lausanne, Payot, 1931, p. 249 et suiv.), entre autres chez Népomucène Lemercier (*Cours analytique de littérature générale*, Paris, Nepveu, 1817, t. IV p. 90 et suiv.).

(18) CHAIGNET, *op. cit.* p. 356.

ne bénéficie que du sentiment "instinctif" des proportions chez l'auteur ; si cela fait défaut au romancier, il n'en assure pas moins un certain ordre structural de la *portion* qui fait un tout. Cette espèce de romans à la Sue et à la Dumas père, confiés souvent à des *nègres* ou à des collaborateurs alternants, peut être comparé à un lombric dont le corps est composé d'anneaux multiples et autonomes ; mais qui affirmerait que le corps du lombric ne forme pas un ensemble logique, organique, sinon "esthétique" (il ressemble à un collier de perles) et que ces anneaux ne soient pas bien organisés ?

Le lecteur expérimenté sait déjà que tous les sous-genres du roman ont leur dosage approprié d'action, de caractéristique, d'idées, voire de tonalité sentimentale et que, par exemple, il ne faut pas chercher le même agencement de l'action dans un roman sentimental et dans un roman policier (19). Ce qu'il sait moins, c'est que le nombre des romans sans plan et sans structure préméditée n'est pas aussi élevé qu'une conception romantique de la littérature le ferait supposer. Que de carnets retrouvés après la mort du romancier célèbre pour sa nonchalance ne révèlent-ils pas des esquisses et des tables de matières préalables, témoignages des soins cachés que l'auteur prétendu léger avait prodigués à la structure de ses oeuvres. Là même où le romancier "laisse courir sa plume" et ignore à la première page ce qu'il fera de ses personnages à la dernière, la structure peut s'imposer à l'insu de l'auteur. Des compositions lâches et débordant les cadres du roman normal recèlent quelquefois une perle pure, d'une impeccable structure instinctive ; c'est ainsi qu'on a découvert *Manon Lescaut* au fond des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, ou l'épisode de l'Oberhof dans le *Münchhausen* d'Immermann. Diderot et Jean-Paul, disciples de Sterne, ce spécialiste du "fil cassé", rachètent l'ennui des éternels changements de sujet et de l'inachèvement de toutes ces histoires commencées, par des épisodes accomplis dont il suffira de nommer ici l'histoire devenue classique de Mme de la Pommeraye dans le *Jacques le Fataliste* de Diderot (20). Cependant, les romans bien composés, d'une

(19) Sur le changement d'intensité comme principe de construction, v. BRADLEY: *Oxford Lectures on Poetry* (London, Macmillan, 1934), p. 204. Sur le désordre du roman: MORNET, *op. cit.* p. 135. Il n'excepte que le roman sentimental qui n'est guère qu'une "élégie sans action"!

(20) Il n'y a, tant que nous sachions, que Nodier qui y fait exception. Son histoire des sept châteaux du roi de Bohême, dont il a puisé l'idée dans le *Tristram Shandy* de Sterne, n'avance pas plus que dans le roman du maître. —

Jean-Paul (Friedrich Richter) est bien l'homme qu'il faut pour plaider la cause de la non-composition: "L'esprit, dit-il, est naturellement in-

structure aussi ferme que transparente ne manquent pas non plus, surtout ceux qui sont rythmés par un intérêt dramatique intense, tels *la Princesse de Clèves*, *les Affinités électives*, de Goethe, *la Vieille Maison*, de Cécile Tormay.

Voici quelques types de composition caractérisés chacun par une idée structurale intense, que nous avons relevés dans les romans de Dickens : 1^o type p ô l e s (emploi de l'antithèse, grotesque et sublime, etc.) ; 2^o type é v e n t a i l (variantes de l'égoïsme dans *Martin Chuzzlewitt*, comme motifs d'action et de structure) ; 3^o type t h y r s e — au sens que lui donne Baudelaire dans son poème en prose dédié à Liszt (l'action principale est le bâton autour duquel la vigne folle des actions secondaires décrit ses méandres) . . . (21) Inutile de remarquer que l'auteur n'était pas obligé de penser aux pôles, à l'éventail ou au thyrses pour composer son roman ; mais comment caractériser sa composition qu'en en rapprochant le dessin idéal d'une structure caractéristique ?

Et les romantiques ? Fauteurs d'un désordre voulu et apprécié, ils n'en profitent pas moins de la tendance constructrice qui agit dans toute activité humaine. Seulement, la structure de leurs ouvrages n'est pas celle des oeuvres classiques. L'image la plus chère à ces amateurs fervents de l'intensité, c'est l'éruption du volcan ou le débordement de la rivière ayant rompu ses digues. Mais le panache de fumée du Vésuve ressemble, de loin, à un parapluie ou à un entonnoir ; et l'inondation se propage en forme d'éventail. C'est le chaos qui a surtout besoin d'être organisé. L'éclair divise le nuage en panneaux, ou peu s'en faut. La tempête de l'orchestre est illuminée par l'éclair du leitmotiv qui, en réveillant des souvenirs, y introduit une image d'ordre. Les lignes de forces que le romantique met en évidence sont autant de lignes structurales, quoique d'une structure toute dynamique. Au fond des poèmes de Byron ou de Musset (*Namouna* y compris), la ligne capricieuse de l'action n'en est pas moins une ligne, caractérisant non seulement l'état d'âme de l'auteur mais aussi la nécessité de rythmisation, de structure qui ne renonce jamais tout à fait à ses droits.

Le lyrisme essentiel de la poésie romantique offre aux recherches sur la structure une pierre de touche décisive. Dans

constant : . . . il cherche à s'emparer d'analogies ; indifférent aux rapports réels entre les choses, il court après des rapports étranges, et dans cet enchaînement des choses il ne sait pas toujours où il va." C'est-à-dire il sacrifie l'enchaînement logique à l'enchaînement psychologique, dirigé par les *analogies*.

(21) *Le Dickens du XX^e siècle*.

les poésies les plus courtes et les plus éthérées, dues certes à une inspiration momentanée, le soin de la structure se trahit; ou bien l'intérêt de la structure est sauvegardé, bien que l'étendue de ces pièces de vers n'exige point de mesures conscientes. Expression d'une *stimmung* fugitive, la chanson populaire nous fournirait les exemples les plus caractéristiques. C'est d'abord le "clou", la fin significative qui se détache aisément du reste de la pièce. Puis, surtout dans les lieds d'origine populaire, c'est un dialogue, une question et une réponse qui permettent une division partielle. Il en est de même du tableau de nature initial qui se retrouve dans les chants populaires de tous les peuples, et de son application au cas en question, en d'autres mots: l'antithèse ou la parallèle d'une partie concrète (image) et d'une partie abstraite (application).

Voici un chant populaire hongrois, d'un dessin très net:

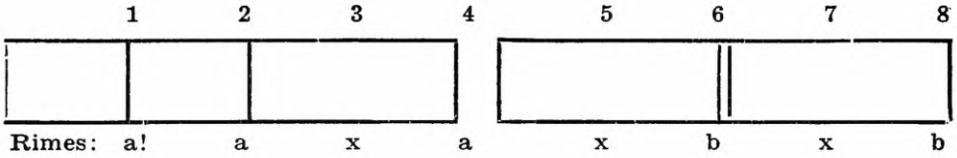
<i>"Toi qui es née sans mère,</i>	<i>Si les roses de tes joues</i>
<i>Un rosier t'a portée,</i>	<i>Étaient de mon côté,</i>
<i>Un jour de Pentecôte</i>	<i>Je mettrais ce bouquet</i>
<i>Tu vins de grand matin.</i>	<i>Près de mon coeur en feu!"</i>

Au premier aspect, les deux strophes n'ont aucun rapport. Néanmoins des liens se déclarent à un examen moins superficiel, tels la personne de la bien-aimée et l'image de la rose. On est en droit d'affirmer que c'est une extase unique d'amour printanier qui s'y est scindée en deux images, inspirées chacune par des détails concrets: l'origine de la jeune fille (22) et la couleur de ses joues. La première bénéficie d'une belle tradition poétique et folklorique (naissance de la beauté dans des circonstances extraordinaires et solennelles); la seconde est certainement une trouvaille personnelle du poète anonyme ou d'un de ses prédécesseurs. Considérées sous cet aspect, les deux strophes ne sont que les deux volets d'un diptyque; et elles se subdivisent chacune en deux parties discernables, marquées aussi par le rythme, respectivement par la rime. Le schéma suivant montre pourtant, dans la première strophe, la fluctuation des lignes de partage, source de richesse musicale et émotive semblable à celle que nous vaut la césure médiane, même très affaiblie, des trimètres romantiques.

(22) Il n'est pas nécessaire de penser à cette jeune fille comme à une enfant de l'amour. Elle est trop belle pour qu'on puisse supposer qu'elle soit née d'une mère, comme les autres mortels.

PREMIÈRE STROPHE

DEUXIÈME STROPHE



(La disposition des rimes est indiquée d'après l'original.)

1 Division grammaticale. La rime est surnuméraire.

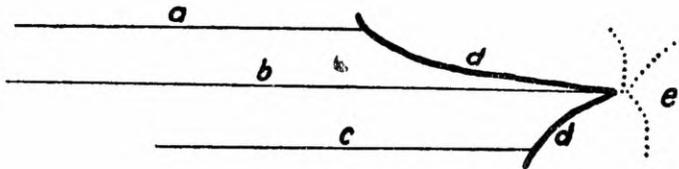
2 Division rhytmique (milieu de la strophe, renforcé par la rime "légitime") et grammaticale.

6 Ligne de partage doublement forte, déterminée par sa place et par la rime à la fois.

La première strophe a donc deux divisions également admissibles: après le premier vers (proposition secondaire), et après le deuxième (la fin d'une phrase entière, complète, si l'on ne veut pas y ajouter ce qui suit, c'est-à-dire une seconde proposition principale coordonnée).

Voici maintenant un des poèmes les plus courts qu'on ait écrit en Occident: le célèbre *Chant nocturne du voyageur*, de Goethe:

"Über allen Gipfeln	} a	} A	Au-dessus de tous les sommets
Ist Ruh',			c'est le calme;
In allen Wipfeln	} b	} B	dans toutes les cimes
Spürest du			tu sens
Kaum einen Hauch;	} c	} C	à peine un souffle;
Die Vögelein schweigen	} d	} D	les oiselets se taisent au bois.
im Walde.			Attends un peu, bientôt
Warte nur, balde	} e	} E	tu te reposeras aussi.
Ruhest du auch."			



Les articulations structurales *a, b, c* — signes de parfaite quiétude — sont illustrées par trois lignes parallèles de diverses longueurs. Les derniers vers, réunis sous le signe *d* — conséquence ou application humaine de la première partie — re-

lient les parallèles. L'essentiel pour le voyageur, c'est que lui aussi, il trouvera du repos. L'accessoire harmonique (*e*) de "bientôt tu te reposeras aussi" (l'idée de ce repos qu'on trouvera bientôt, peut être le repos définitif aussi bien qu'une nuit passée à l'auberge) est cause de ce que l'essaim des nuances sentimentales ne s'apaise point à la fin du poème, mais qu'il continue à voltiger encore un certain temps. C'est comme "l'ouverture d'horizons" à la fin des sonnets de Heredia (23). Les frontières trop rigides des articulations *a — d* sont en partie affaiblies et comme dissoutes par la musique des vers dont les lignes de partage *A — E* ne coïncident pas toujours avec celles de l'analyse intellectuelle. Ce manque de congruence entre les deux systèmes (structure intellectuelle ou grammaticale — structure métrique et musicale) que nous avons déjà constaté à propos du chant populaire cité, ajoute à notre jouissance un élément de plus, pareil au contrepoint et à la fugue.

L'histoire des strophes et des poèmes à forme fixe éclaire cette jouissance d'ordre supérieur par de curieuses lumières nouvelles. La "laisse" épique du moyen âge français subordonne encore le principe strophique (unité plus étendue du rythme assuré par des groupes uniformes qui se répètent) au principe intellectuel (on s'accorde un nombre fixe de vers dans chacune des laisses suivant le besoin du récit). Il y a donc des laisses courtes et longues selon qu'un fragment fermé du récit l'exige; à la fin de chaque laisse il devrait y avoir une pause dans l'histoire racontée. Cependant il convient de remarquer que le nombre des vers réunis dans une laisse dépend aussi du nombre des mots susceptibles de participer à l'assonance en question. Le principe intellectuel — triomphe en apparence absolu de la structure intellectuelle, de l'ordre de la raison — s'y trouve donc limité ou modifié par le principe musical.

Dans la strophe proprement dite c'est ce dernier qui domine le premier. Et bien que dans la grande majorité des cas la strophe peut se terminer par un point ou par un point-virgule, et que l'enjambement strophique, choyé par les symbolistes, n'en est pas moins rare dans la poésie française, tout cela ne va pas sans contrainte et sans un certain effort — souvent inconscient — de la tendance structurale. Il n'est guère proba-

(23) Une partie de la structure se trouve ainsi en dehors du texte, comme les arcs-boutants et les contreforts qui portent la cathédrale du dehors. Les recherches sur la structure des ouvrages littéraires devraient tenir compte des éléments inexprimés de l'oeuvre mais dont le lecteur sent, plus ou moins vaguement, l'existence et l'appartenance à la structure "visible".

ble, en effet, que dans un poème composé de strophes de quatre vers, toute articulation naturelle de la pensée, du sentiment, etc. demande à être exprimée en quatre vers, ni plus ni moins. Les poèmes strophiques ressemblent presque toujours à des trains dont les voitures uniformes ne sont pas remplies dans la même mesure — il y en a de plus encombrées et de plus vides —; tandis qu'on peut comparer les poèmes en laisses à des caravanes dont les chameaux, chargés suivant le besoin et la richesse de leurs maîtres respectifs, présentent des silhouettes différentes (24).

Les poème à forme fixe auquel poètes et critiques ont consacré le plus de soins éclairés et inspirés: le *sonnet* a une structure métrique nettement accusée mais qui ne réussit pas toujours à déterminer la structure intérieure du poème. Le premier huitain diffère du sizain final non seulement par la forme des taches typographiques sur le papier blanc et par la disposition des rimes, mais aussi par le changement d'allure, plus rapide, en général, dans les tercets de la seconde partie que dans les quatrains de la première. Que d'explications savantes ou enthousiastes du "génie du sonnet", de sa ligne ascendante et descendante, de sa fin "fermée" ou "ouverte", de l'influence de sa perfection artistique sur l'hermétisme de son contenu poétique, et ainsi de suite! Que de poètes ayant exalté le plus difficile et le plus composé des formes poétiques! A.-W. Schlegel, critique et poète cette fois-ci, s'oppose hardiment à tous ceux qui voudraient y voir un jeu ingénieux et prendre les "lois de l'art" pour un caprice (25). Mais à quiconque comprend la présence d'une "magie secrète" dans le sonnet, "je lui prête" —

(24) Sur la mystique de la métrique et des strophes v. WALZEL, *op cit.* p. 181. Il y cite la caractéristique des poèmes à forme fixe, tracée par Schiller et par W. Schlegel (lisez p. ex. celle de la *terzina* qui, selon ce dernier, convient à merveille au mysticisme du Dante). — Cf. encore: P. VERRIER: *Le vers français* (Paris, Didier, 1931), p. 167 et suiv. — Ph. MARTINON (*Les Strophes*, Paris, H. Champion, 1911) établit la thèse, très juste à notre avis, que la strophe a son rythme aussi bien que le vers (p. 427 et suiv.). — C'est le Dante qui a approfondi le problème de la tripartition, dans *De vulgari eloquentia* (cf. A. JEANROY: *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 3^e éd., Paris, H. Champion, 1925, p. 363). C'est une autre question si le *nombre*, cette palpitation rythmique qu'on sent mais qu'il est si difficile de réduire en règles, et qui le principal facteur du sentiment de perfection, de plénitude, est une notion exclusivement musicale ou s'il doit quelque chose à notre sentiment structural.

(25) En 1817, François Kazinczy fait la satire du sonnet auquel il rendra bientôt un hommage pratique; comment ne pas rire de ce "personnage" qui a "les oreilles, le nez, le chapeau, les chevilles surchargés de sonnettes!"

et c'est ainsi qu'il termine son sonnet au nom du sonnet lui-même —, "Je lui prête de l'élévation, de l'abondance entre d'étroites limites, Et une *proportion pure des contrastes*" (26).

Parmi les sonnets les plus célèbres de Pétrarque et de Heredia, pour ne mentionner que les spécialistes les plus représentatifs du genre, il y en a qui montent presque sans repos jusqu'au sommet: le "coup" du dernier vers, sans obéir à la règle de commencer la descente dès le début du premier tercet. Le 70^e sonnet de Pétrarque, par exemple, où pleure messer Cino, son maître de jurisprudence, procède par des parallèles, treize vers commençant par le même mot — "Pleurez" — et ayant le même dessin; le tournant décisif est réservé au dernier vers: "Et le ciel se réjouit où il s'est rendu" — "E rallegrisi il cielo, ov'ello è gito" (27).

Force nous est de laisser ouverte la question de l'origine psychologique du sonnet. Est-il né d'une idée plus large, composée de détails parallèles; et d'une autre idée, suivant la première comme réponse, réplique, revanche, explication, solution, — effet éclatant d'une cause plus compliquée, quelque chose qui stabilise un dynamisme déchaîné; un bassin, un lac où s'apaisent les flots parallèles de la cataracte? En ce cas, le sonnet aurait un parentage aristocratique et ne le céderait que dans ses relations quantitatives à la tragédie et au drame, nés également du besoin d'une lutte dialectique entre deux adversaires ou partenaires inégaux...

(26) "Doch wem in mir geheimer Zauber winket, Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen Und reines Ebernmass der Gegensätze" (*Das Sonett*).

(27) ENID HAMER (*The Metres of English Poetry*, London, Methuen, 2^e éd. 1929, p. 202) trouve aux sonnets de Pétrarque une ressemblance avec la houle ou avec la marée — "wave-like advance and recession" —, tandis que ceux de Milton et de Wordsworth ne cessent de progresser (ils sont "processional"). Le même auteur analyse avec un art raffiné les autres maîtres du sonnet anglais et leur structure intérieure différente de celle du sonnet italien. Les représentations schématiques du sonnet par Émile Verhaeren sont dignes d'attention (dans A. FONTAINE: Verhaeren et son Œuvre, Paris, Mercure de France, 1929, p. 92 et suiv.).

Quant aux discussions relatives à la valeur du genre, voir de José-Maria de Heredia de M. M. IBROVAC (Paris, Les Presses Françaises, 1923, p. 486 et suiv.). Maître incontesté et théoricien de la versification, Théodore de BANVILLE relève le désavantage du sonnet qu'il trouve considérable: ce poème à forme fixe est "informe", puisque composé de deux moitiés inégales. Pour y remédier, il faut "rendre grands" les tercets, "leur donner de la pompe, de l'ampleur, de la force et de la magnificence" (*Petit Traité de Poésie Française*, p. 199 et suiv.). Il fait le procès à Lamartine selon lequel il suffirait de lire le dernier vers du sonnet, qui résume le poème entier. — Il y a des sonnets dont le dernier tercet apporte la solution de l'énigme du symbole contenu dans les trois premières strophes, p. ex. les *Danaïdes* de Sully Prudhomme.

Structure et rythme se font valoir jusque dans les genres qui semblent renoncer, de par leur nature idéologique et rationnelle, à la musicalité et au luxe des proportions justes. L'expérience de chacun de nous nous a convaincu qu'il n'y pas de textes exclusivement pratiques, c'est-à-dire sans autre structure que celle dictée par la nécessité de l'expression. Nous ne pensons pas ici à la prose évidemment rythmée, genre plus ou moins faux jusque sous la plume de Fénelon, prosateur qui compose un roman avec des héros empruntés à l'épopée. Mieux vaut choisir comme exemple un portrait de la Bruyère, caractère beaucoup moins insinuant, d'une probité d'écrivain presque austère :

- | | |
|---|--|
| a) "Argyre tire son gant
et elle néglige pas
de découvrir un petit
soulier
elle rit des choses plaisantes
ou sérieuses | pour montrer une belle main,

qui suppose qu'elle a le pied petit ;

pour faire voir de belles dents ; |
| b) si elle montre son oreille,
et si elle ne danse jamais, | c'est qu'elle l'a bien faite ;
c'est qu'elle est peu contente de
sa taille qu'elle a épaisse. |
| c) Elle entend tous ses intérêts,
elle parle toujours, | à l'exception d'un seul :
et n'a point d'esprit." (28) |

C'est un de ses portraits les moins longs, une épigramme (29) un peu développée. Sa structure, très certainement spontanée, l'auteur ayant au plus haut degré le don du *nombre*, se dessine sans hésitations. Le premier tiers comprend trois phrases coordonnées dont la ressemblance va jusqu'à l'extrême limite du parallélisme qu'on peut encore goûter dans un ouvrage en prose. Dans chacune des trois lignes de ce premier tiers, une action habituelle d'Argyre (à gauche) et une proposition d'un sens final nous en expliquant la raison (à droite). Dans le second tiers, forme nouvelle, destinée à nous changer un peu, mais cette volte-face ne touche pas l'identité de la pensée (l'é-

(28) *Œuvres de L. B.* (Les Grands Écrivains de la France, Paris, Hachette, 3^e éd. 1922), t. III p. 39. — O. W.(z5. cite (*Gehalt und Gestalt* p. 214) le schème rythmisé d'une page de *la Nouvelle Héloïse*, d'après G. LANSON.

(29) Dans un cours fait à l'Université de Debrecen, en 1947, nous avons essayé de grouper les portraits de L. B. selon leur ressemblance à tel ou tel genre littéraire: le conte oriental (*Émire*), l'anecdote (*Arrias, Irène*), la satire (*Clitiphon*), et même la chanson populaire (éd. citée t. II p. 96)...

numération continue) : dans les deux lignes, deux propositions hypothétiques annoncées par la conjonction *si* (à gauche), et deux propositions principales contenant, encore l'explication et commençant par *c'est que...* (à droite). Le second tiers est plus rapide que le premier, et cela *non uniquement* à cause du raccourcissement des lignes; le troisième tiers est plus court encore, plus rapide et comme plus décisif: l'observateur se change en juge et en vengeur. Il contient le résumé des premiers tiers ("Elle entend tous ses intérêts") en y apportant une modification en apparence légère ("l'exception d'un seul"), mais qui se trouve être essentiel et détruit d'un coup tout le château de cartes laborieusement élevé ("elle parle toujours, et n'a point d'esprit"). Impossible de ne pas nous rappeler la chute du sonnet auquel on pourrait rapprocher cette épigramme en prose (30).

Le génie de la structure travaille dans les "hémistiches" (31) aussi bien que dans l'ensemble du portrait. Le deuxième "vers" se plaît à développer le premier dans chacun de ses détails: le sujet est précédé d'une conjonction, le verbe se grossit d'une négation (double) et d'un infinitif qui en dépend; le régime direct a un adjectif, et ainsi de suite. Même procédé dans le deuxième tiers. Par contre, les deux derniers "vers" sont en un rapport analogue à celui de l'hexamètre et du pentamètre d'un distique grec, et quoique le premier soit déjà assez simple, le second supprime encore plus de détails ("tous ses intérêts" "toujours") et réussit à paraître aussi succinct que possible.

*

Les quelques exemples que nous venons d'examiner sont loin d'être des modèles. Des recherches nombreuses et ingénieuses autant que systématiques devront éclaircir toute la problématique de la structure littéraire. On établira ainsi, nous en sommes sûrs, des structures-types caractéristiques pour telle époque, pour tel genre, pour tel tempérament. On trouvera la clef des rapports entre la structure typique d'un auteur et la nature générale de son talent, pourvu qu'on y procède avec la discrétion nécessaire et avec la plus salutaire des méfiances. On déterminera la place de l'écrivain à une distance appropriée

(30) Par un caprice du sort, notre citation a 7 lignes doubles, et pourrait être disposée aisément en 14 vers, comme un sonnet...

(31) Avec quelques apostrophes rapprochant les phrases du langage parlé, le portrait d'*Argyre* commencerait et se terminerait par un alexandrin classique: "Argyr' tire son gant pour montrer un' bell'main", "Elle parle toujours, et n'a point d'esprit" (un pied manque).

entre le pôle de l'inspiration dynamique et celui de l'art soigné. Et on apprendra que le romancier qui travaille d'après un plan longuement mûri n'est pas nécessairement un "pédant" et qu'il ne faut pas être "ingénieur" pour passer maître dans l'intrigue compliquée. Les relations entre le talent structural et les autres qualités d'un auteur se trouveront être beaucoup moins simples que celles que viennent de suggérer les premières tentatives "impressionnistes" d'analyse.

Chacun des types de structure recèle et (si la recherche ne se laisse pas décourager) révèle tout un arrière-plan psychologique et historique, tout un secteur du sort humain. Que la plus simple des positions structurales: le *contraste* nous ouvre une perspective sur la multiplicité sans fin des problèmes qu'implique toute structure. Au point de vue psychologique, le contraste n'est qu'un cas particulier de la contiguïté et c'est de son antithèse que toute idée se trouve être le plus près. (32) La plupart des croyances religieuses réduisent le monde et la vie à une lutte entre les deux principes du Bien et du Mal. "Le coeur des hommes — dit le Dmitri des *Frères Karamazoff* — n'est qu'un champ de bataille où Dieu et le diable se combattent". La dualité du corps et de l'âme, celle de l'homme et de la femme ont fourni un axe à la vie et de la matière à la littérature. La vie sociale apparaît sous l'aspect de l'antagonisme des classes, ou bien sous celui de l'antagonisme de l'individu avec la société. L'idée de la contradiction fatale à l'intérieur du même caractère n'appartient en propre ni au moyen âge peuplé de Faust, ni au romantisme où l'antithèse jouit d'un véritable culte, ni même à la littérature moderne où la nature humaine dévoile résolument ses énigmes, jusqu'à la *Genitrix* de Mauriac où le point d'Archimède de notre vie sentimentale, l'amour maternel est ébranlé par les contradictions qui s'y livrent bataille. L'opposition diamétrale de la personnalité et de ce qui n'est pas lui (société, fatalité, etc.) fournit le schème du drame, sinon de la plupart des genres littéraires. Toute opération et création spirituelle abonde en polarités indispensables et accessoires. On a expliqué l'essence du drame par une série de paradoxes (33); on a activé le progrès de la culture intellectuelle par des paradoxes pareils à des poses efficaces de lutteur. Et toutes ces positions contraires ne sont pas, cependant, celles de deux adversaires dont l'un exterminera l'autre: ces contrastes, liés l'un à l'autre puisque tournés l'un vers

(32) "La plupart des psychologues réduisent directement le contraste à la contiguïté," (CUVILLIER, *op. cit.* p. 341 et suiv.).

(33) G. LUKÁCS; *op. cit.* p. 84 et suiv.

l'autre à jamais, se supposent, se soutiennent, se justifient l'un l'autre. C'est-à-dire que leur caractère structural sera maintenu et il jouit d'une autorité incontestée dans notre conscience. (34).

*

Si l'affabulation représente les intérêts et les influences du Temps dans la création littéraire, la structure y représente l'Espace.

Outre l'"espace physiologique" de Mach, il y a un espace psychique, mais celui-ci emprunte une partie de son essence à celui-là. Nous nous sommes servi plus d'une fois de l'expression métaphorique courante qui oppose les divers *plans* de l'activité humaine les uns aux autres. C'est mieux qu'une métaphore. Suivant la psychologie moderne, "la vie psychique se déroule, non pas sur un seul plan, mais à *diverses profondeurs*" (35). L'espace psychique a ses dimensions; et ce n'est pas que le drame qui les multiplie (36): toute la création littéraire tend à reculer les horizons et à enrichir l'espace où elle se réalise par l'augmentation du nombre des dimensions.

Tout groupement, toute armature, toute structure contribue à faire triompher dans l'âme du lecteur la notion spatiale de plus en plus profonde et puissante, comme tous les meubles auxquels on désigne une place fonctionnelle dans une pièce, en rehaussent la signification et l'*élargissent* tout en la remplissant. L'espace serait vide — vide de sens aussi —, s'il n'était pas la place destinée à recevoir quelque chose. Une maxime de quelques mots qui semble gravée en marbre parce que toutes les positions formant structure y sont remplies à la perfection, et une épopée en vingt chants ou un roman en plusieurs volumes où l'idée structurale, comme un système d'artères et de veines, déploie des forces gigantesques pour pénétrer jusqu'aux bouts des doigts de l'organisme, expriment l'espace en s'efforçant d'y constituer l'Ordre et le Rythme dont le désir ne cesse d'inspirer l'artiste de la parole et des idées.

(34) Cf. CUVILLIER, *op. cit.* p. 157: l'individualité va toujours de pair avec l'universalisation des valeurs...

(35) *Ibidem*, p. 345.

(36) LUKÁCS, *op. cit.* p. 108, 119 et suiv.

CHAPITRE VIII

PROBLÈMES DU MILIEU

I

Depuis le moment où Hippolyte Taine, mettant à profit les initiatives de Pascal, de Montesquieu, de Voltaire et de Stendhal, pour ne citer ici que la filiation française de cette idée, crut devoir élever le milieu au rang d'un "facteur" primordial de la critique littéraire, celui-ci ne cessait plus d'être éclairé des côtés les plus divers et d'attirer sur lui l'attention des chercheurs les plus variés. Une des conséquences peu avantageuses de cet intérêt général fut l'équivoque à laquelle se prête le mot *milieu* comme terme technique.

Larousse définit le terme *milieu*, entre autres, par: "lieu dans lequel on se meut", et par: "sphère morale et sociale". Cela indique bien les deux facettes les mieux taillées du diamant et laisse en pénombre les parties opaques et peu intéressantes. D'un côté, le milieu matériel; de l'autre, le milieu moral, social, intellectuel ou sentimental. Et si nous nous résignons à prendre dès l'abord le même biais que pour la définition du terme romantisme (1), c'est-à-dire à opter pour une définition négative, nous opposerons à milieu l'homme qui s'y meut, l'individu qui y vit comme dans une atmosphère. Mieux vaut le considérer comme quelque chose de *relatif*, n'ayant d'existence propre que par opposition à l'objet plus ou moins individuel de notre intérêt (2).

Cela établi, hâtons-nous de constater que le milieu peut être examiné, en littérature, soit par rapport à un écrivain, soit par rapport au héros (3) d'une oeuvre littéraire. Taine et

(1) Ou comme pour le *réalisme*. K. VOSSLER (*Südliche Romania*, Munich et Berlin, Oldenbourg, 1940, p. 130) suggère de déterminer le réalisme comme la peur de se représenter avec toute la nudité immédiate du subjectivisme.

(2) Cependant, voir un peu plus loin *l'émancipation du milieu*.

(3) Nous nous servons de ce terme pour plus de brièveté, mais pour exprimer toutes sortes de personnages auxquels l'auteur sait nous intéresser, et jusqu'aux *objets* individuels opposés à cette foule d'objets qui constituent un milieu.

la forte majorité de ses successeurs ont parlé du milieu où vit l'écrivain, où naît l'ouvrage, où se forment les idées qui inspirent l'auteur et font valoir le chef-d'oeuvre. Quant à l'autre milieu, celui qui fait partie de l'oeuvre littéraire, il donna lieu à bien des réflexions critiques concernant tel ou tel ouvrage, sans jamais arriver au premier plan où se pavane son rival du même nom (4).

Et cependant, il mériterait bien de captiver l'attention à son tour. Le milieu où se meut le héros d'un roman ou d'un drame ne se borne pas à contribuer à l'explication du héros, de ses origines spirituelles, de ses actions et de ses réactions. Il s'émancipe, le cas échéant, pour occuper dans l'hierarchie des facteurs (5) un rang beaucoup plus élevé que ne lui assurerait son caractère d'entourage, d'atmosphère, voire d'arrière-plan. C'est ce milieu devenu un des principaux objets des soins que l'auteur donne à son oeuvre, qui nous occupera ici ; le milieu "émancipé" jusqu'au point de dépouiller, souvent, sa nature de simple milieu au sens banal du terme.

En effet, il y a tel roman dont les protagonistes humains pâlisent devant la nature dite "inanimée" qui les prime et qui occupe sans conteste le premier rôle. Et s'il en est ainsi, elle est toute prête à racheter par sa magnificence la pauvreté ou l'in vraisemblance de la peinture des caractères. *La Nouvelle Héloïse* restera une oeuvre intéressante alors même que Julie et Saint-Preux auront perdu tout leur attrait sentimental et que le trop généreux Volmar ne nous semblera même plus ridicule. On pourrait alors donner à ce roman à double titre d'autres titres plus justes peut-être : *La Suisse*, ou *Les Alpes*. Mme de Staël a prévenu un tel changement d'axe en baptisant son grand roman *Corinne, ou l'Italie*. Il faut avouer, toutefois, que dans ces deux ouvrages l'évocation grandiose et détaillée d'un milieu hors de pair ne fait que disputer la première place à un problème moral et social ; il est puissant sans régner tout à fait. Les lectrices de Rousseau semblent avoir apprécié la crise amoureuse de Saint-Preux, les soins maternels de Julie, la "philosophie" de Volmar et les lettres plus gais de milord Edouard et de Claire, au moins autant que les célèbres lettres qui nous valent la découverte des Alpes. Et les femmes qui ressemblaient à Mme de Staël suivaient avec plus

(4) Il y a un troisième milieu : celui du lecteur, de la lecture. Sur son importance v. le chap. III du présent livre, et PROUST : "Journées de lecture", dans *Pastiches et mélanges* (34^e éd., Paris, NRF-Gallimard).

(5) Facteurs tant de l'origine de l'ouvrage que de sa texture achevée.

d'intérêt et de compassion le martyr de la femme illustre qu'elles ne se pénétraient de l'atmosphère d'Italie, pleine de souvenirs et de promesses.

Mais il y a d'autres romans auxquels on ne saurait enlever le "milieu" qui y fait plus que de servir de cadre à un problème en action ou en récit. Que serait *Paul et Virginie* sans ce climat communiquant sa chaleur aux êtres humains qu'il pénètre de ses effluves? Sans cette nature exubérante qui semble tellement supérieure à la civilisation humaine, froide et mesquine? (6) Quel serait le sort de Madame Bovary si elle pouvait vivre à Paris, dans une ambiance pleine d'excitations innocentes et de passetemps intellectuels? Dans l'un, l'influence du milieu est physiologique, et pour ainsi dire mesurable: Bernardin de Saint-Pierre, homme du siècle des lumières et ingénieur, prend à la lettre la théorie du milieu, en pleine jeunesse et en pleine autorité. Dans l'autre, le siècle de la science et de la désillusion inspire une relation pathogénique aussi exacte que possible à l'artiste de l'observation "scientifique". Le réalisme de Flaubert favorise le milieu dans tous les sens du mot: influence de l'atmosphère morale qui enveloppe, tente et étouffe; préférence donnée à ce qui est *moyen* et inévitablement, *médiocre* (7). Dès qu'un Homais peut, dans un roman, jouer le rôle essentiel, on peut être sûr que le *milieu*, représenté par de vagues velléités, des lignes de forces plutôt que par des personnalités, avance du fond de la scène vers les feux de la rampe. Homais, individualité nulle, représente à merveille la rencontre de lignes impersonnelles, de tendances convergentes qui le *déterminent* au sens matérialiste du terme.

Le roman naturaliste, encore plus béatement plongé dans la contemplation de la science toute-puissante, accordera au

(6) Lisons, sur l'importance créatrice du milieu, l'Avant-propos en tête de *Paul et Virginie*: "Je me suis proposé de grands desseins dans ce petit ouvrage. J'ai tâché d'y peindre un sol et des végétaux différents de ceux de l'Europe. Les poètes ont assez reposé leurs amants sur le bord des ruisseaux, dans les prairies et sous le feuillage des hêtres. J'en ai voulu asseoir sur le rivage de la mer, au pied des rochers, à l'ombre des cocotiers, des bananiers et des citronniers en fleurs. Il ne manque à l'autre partie du monde que des Théocrites et des Virgiles, pour que nous en ayons des tableaux au moins aussi intéressants que ceux de notre pays... Je sais que des voyageurs pleins de goût nous ont donné des descriptions enchantées de plusieurs îles de la mer du Sud; mais les moeurs de leurs habitants, et encore plus celles des Européens qui y abordent, en gâtent souvent le paysage. J'ai désiré réunir à la beauté de la nature entre les tropiques, la beauté morale d'une petite société."

(7) En latin *medium* veut dire milieu et moyen.

milieu un rang plus élevé encore. Le milieu géographique, social et moral explique tout puisqu' il a tout déterminé. Un individu tel que Coupeau ne peut être intéressant que malgré l'auteur qui se pique de faire de lui la résultante des composants du milieu. *La Terre*, la mine de *Germinal* voudraient ressembler à des parallélogrammes des forces sans lesquelles les résultantes appelées Fouan, Macquart ou Étienne Lantier ne seraient pas "calculables". C'est la théorie; la pratique ne saurait être enchaînée par elle, heureusement. Mais ne nous avisons pas d'ôter la mine à *Germinal*, le Paris d'Hausmann à *l'Argent*, l'Assommoir à *l'Assommoir* (8) : la crise de sorts humains qui y est exposée en perdrait son principal intérêt, peut-être sa raison d'être.

II

A côté ou au fond du milieu matériel, il y a le milieu social ou moral. Dans sa *Philosophie de l'art* (1865), Taine réserve une signification marquée à la "température morale" de l'époque et de la société où l'auteur a vécu, et depuis le roman d'André Maurois, le mot *climat* est devenu quasi l'équivalent de milieu moral. Dans les ouvrages que nous avons effleurés, il serait déjà assez difficile de séparer d'un coup de bistouri le milieu matériel d'avec l'atmosphère sociale et morale. Numa Roumestan, tout Méridional qu'il est, ne doit pas son caractère si nettement accusé qu'au soleil et au sol de sa région, mais aussi à l'éducation gratuite qui émane de ses compatriotes; la leçon des grains de sable étincelants se double de celle, plus forte sans doute, des hommes qui les foulent. Barrès nous a montré à quel point toute région comprend une tradition à elle (9) et sa thèse fut rétrécie seulement, non détruite, par la critique d'André Gide (10). Il faut croire dans l'entassement lent mais sûr de qualités, de modes de penser, de sentir, de réagir, entre les frontières naturelles d'une région ou d'un pays. Là où les preuves se font rares ou incertaines, l'expérience nous convainc d'emblée de la vérité de cette thèse.

(8) Sur *l'Assommoir*, à un autre point de vue, v. M. PETSCH: *Wesen und Formen der Erzählkunst*, p. 165.

(9) En même temps que lui, le Sicilien Verga a mis en pratique un principe analogue.

(10) Cf. la fameuse "Querelle du peuplier" entre Gide et Maurras (*Autour de M. Barrès*, dans *Prétextes*, 20^e éd. Paris, Mercure de France, 1929).

Le renard porte l’empreinte “morale” de la renardière, mais aussi celle de ses adversaires et de ces victimes. L’es-cargot dépend des plantes auxquelles il se colle de préférence, mais il dépend aussi de sa coquille qu’il ne quitte jamais. La coquille de l’homme, c’est son appartement (11), sa hutte, son bureau, son atelier, — mais aussi ce que Diderot appela sa “condition”, en entendant par là tantôt sa profession, son occupation, tantôt sa place dans la famille ou dans la société. De là les titres d’ouvrages littéraires, de pièces de théâtre qui foisonnent au XVIII^e siècle (12) : *Le Père de famille*, *Le Fils naturel*, *La Brouette du Vinaigrier*, *La Gouvernante*, *La Mère coupable*, *Der Hofmeister*, *Die Soldaten*, etc. etc. Ce a quoi Diderot oppose cette notion de la “condition” : le “caractère” n’en créait pas moins une espèce d’atmosphère autour de l’homme. Dans la comédie classique, notamment (13), l’homme est comme enfermé dans son “caractère”, c’est-à-dire dans le vice qui dévore peu à peu tout ce qui n’est pas lui. L’avare cache à l’Avaré le monde entier ; le Joueur ne sortira plus du labyrinthe de sa passion. Cependant quelle différence, à cet égard, entre le “caractère” et la “condition” ! Le premier qui nous fait assister à l’absorption du monde par l’accroissement démesuré d’un facteur psychologique ; le second, au triomphe du milieu sur la constitution individuelle de l’âme. Le Père de famille est père de famille par-dessus tout et en dépit de tout, même s’il s’appelle “Philosophe sans le savoir”, à moins qu’il ne se combine avec une autre condition, comme dans le dernier cas l’état de commerçant digne d’estime...

Une famille est un milieu tout comme un club ou un parti, et plus solidement organisé. Et il n’y qu’à la prendre dans un sens plus large pour qu’il réunisse les attrait du roman de moeurs et du roman historique, extension simultanée et successive à la fois ; de là *les Rougon-Macquart* et *les Thibault*, *les Buddenbrooks* et *la Forsyte Saga*. Le héros individuel s’y soutient encore, quoique non sans effort et souvent pour des raisons de technique littéraire. Il en est de même et, à plus forte raison, des romans socialistes où le milieu social a le droit de dominer l’individu ; ou les problèmes psychologiques individuels se subordonnent soit aux problèmes de psychologie

(11) Que de descriptions exubérantes et affectueuses d’un cabinet de travail, du *Voyage autour de ma chambre*, de X. de Maistre, aux *Journées de lecture*, de Proust !

(12) Et jusqu’à nos jours ; Dumas fils et Augier continuent l’oeuvre de Diderot, et ainsi de suite.

(13) Et dans ce qui la continue, à cet égard, par exemple dans le roman de Balzac, de Dickens, de Kemény...

collective, soit aux problèmes de l'évolution sociale elle-même. Nous avons compris, de nos jours, toute la puissance du milieu, matériel et humain, dans un contraste gigantesque de la masse et de la personnalité qui fournit l'étoffe de la plupart des oeuvres monumentales de la littérature. S'il y a aujourd'hui un sujet épique, c'est celui-là.

Peut-on affirmer que le milieu conserve sa nature relativement statique par rapport au héros qu'il enveloppe? Ne ressemble-t-il pas plutôt à une mer houleuse, mille fois plus mobile que l'individu à moitié transi de froid et raidi de fatigue qu'elle ballotte comme un objet? (14) Il y a, en effet, un point au delà duquel le milieu occupe la place du protagoniste tandis que celui-ci, par sa passivité même, ne sert qu'à exhiber la force de la collectivité. Au delà de ce point le milieu perd son caractère de milieu, sauf peut-être sa largeur et la multiplicité de ses éléments.

A côté du milieu qui régit tout, qui *détermine* la vie des personnages et jusqu'à leur caractère personnel, il y a le milieu que l'écrivain nous présente comme son objet d'étude. Souvent ces deux ne font qu'un; mais il est rare qu'un de ces aspects ne prédomine pas. Nous autres lecteurs nous sommes familiarisés depuis bien longtemps avec le fait que l'écrivain étudie, examine, voire même qu'il s'érige en rival du savant. Il nous a accoutumés à cet état de choses par un travail lent, patient et varié, en nous attaquant tantôt de droite, tantôt de gauche, nous faisant prendre l'habitude de la "leçon" et de la "thèse", nous étourdissant par les merveilles de son savoir, de sa faculté d'observation et de son talent descriptif, et, surtout, en agitant devant nous sa lettre de privilège pour descentes dans le cratère de l'âme humaine. L'écrivain ou le poète savant (15) est une réalité bien avant qu'il ne s'en aperçoive et qu'il ne l'affiche comme le fera le romancier naturaliste. (16)

(14) G. LUKÁCS donne au milieu humain un sens dynamique: "L'essence de la notion du milieu, c'est la force des choses, étrangères pour toujours à l'homme". Dans le drame, les personnages formant milieu autour du protagoniste représentent pour celui-ci autant de nécessités tragiques, la fatalité inexorable (*op. cit.*, pag. 203 et suiv.). — Selon LUBLINSKI, il n'y a plus d'hommes dans le drame naturaliste ou impressionniste: l'atmosphère les a absorbés. Et HEBBEL souligne la connexion étroite de l'homme avec le "décor", la prédominance de la situation sur le caractère, sur le personnage agissant. —

(15) Poète savant ne veut pas dire ici poète versé dans l'art poétique ou dans les connaissances chères au poète humaniste, *poëta doctus*; mais un poète qui se pique d'être savant ou qui se mêle de ce qui regarde les savants.

(16) Sur les attaches sociales et socialistes du roman réaliste et naturaliste voir les chap. V et XVIII de ce livre.

Ce serait aller trop loin que de vouloir illustrer par des exemples tous les cas particuliers où la velléité "scientifique", inhérente à l'activité littéraire fut favorable au milieu. Le roman naturaliste aime les milieux matériels bien déterminés : une houillère, une usine, les Halles, la Bourse, la chambre de la bonne, un hôpital, et il demande à l'écrivain d'en faire la description aussi exacte que possible, crayon et agenda à la main. On a trop parlé des romanciers qui ont consacré trop de place à une moisson en Russie, à une maison des aliénés à Paris. Tel de ces "milieux" devenus héros de roman s'affichent dans les titres mêmes souvent relevés par une périphrase à effet telle que *le Ventre de Paris*. Les descriptions qui se prolongent dérivent du but scientifique de ces romans autant que d'une sorte de sentiment de devoir : l'écrivain qui se respecte veut garder l'équilibre entre l'étendue de la description et le rôle "organique" du milieu qui en est l'objet principal. C'est-à-dire que même alors que l'effort surnuméraire consacré au milieu ne correspond qu'à la vogue de l'observation matérielle, il entraîne par cela même l'augmentation du rôle du milieu. (17)

III

Un autre type de romans qu'on n'a pas l'habitude de rapprocher du roman réaliste-naturaliste, le *roman régionaliste*, avec tout ce qui en découle et tout ce qui s'achemine vers lui, tourne autour d'une région géographiquement déterminée, le milieu par excellence. (18) Alphonse Daudet, contemporain de Taine, a fait du Midi le ressort de la plupart de ses romans ;

(17) Le romancier "savant", en décrivant des milieux, a devant les yeux l'idéal de *l'analyse intégrale*. On y a opposé la peinture soi-disant *synthétique* de l'ambiance matérielle : impressions saillantes, plus faciles à retenir.

(18) Rappelons encore le régionalisme *vériste* de Giovanni Verga dont l'humanisme est localisé et précisé par le dialecte et le folklore. — M. NADLER a ouvert la voie au régionalisme dans l'histoire littéraire, en y introduisant la notion directrice des tribus. — Nous savons que des villes (*Bruges-la-Morte*, de Rodenbach), des quartiers des faubourgs, des rues peuvent constituer des "milieux" souvent décisifs ; en d'autres cas des noms de villes servent à symboliser des idées (la trilogie de Zola : Paris, Lourdes, Rome). — Cf. encore un poème où M. Babits élargit, de strophe en strophe, l'idée de la patrie et caractérise à merveille tous ces milieux de plus en plus étendus, afin de revenir à son point de départ : la maison natale (*Ma patrie* ; cf. *Anthologie de la poésie hongroise contemporaine*, par J. HANKISS et L. MOLNOS, Paris, Sagittaire, 1936).

il a expliqué l'action du soleil sur le caractère des méridionaux; il a fait asseoir ce *milieu* au banc des accusés pour plaider les circonstances atténuantes en faveur d'un Numa Roumestan ou d'un Tartarin de Tarascon. Il convient de remarquer que tout roman dit régional n'est pas fondé sur les qualités apparentes ou secrètes d'une région, et qu'il y en a parmi eux des romans simples, sans prétention spéciale, dont les auteurs n'empruntent à la région qu'ils connaissent et qu'ils devinent, que les saveurs aromatiques du folklore, de l'ethnographie, de l'art populaire et du dialecte, — genre initié par George Sand, châtelaine en Berry et continué par des écrivains sans nombre, de tous les rangs, des Theuriet, des Loti, des Jammes. Cependant il est bien difficile à un romancier régionaliste de résister à la tentation de "faire du Taine" et d'esquisser l'emprise du milieu sur ses protagonistes. Malgré tout le penchant à la poésie d'un Giraudoux et d'un Pagnol, ils exploitent cette veine traditionnelle et facile: dans la vie de leur Siegfried ou de leur Marius le milieu mûrit d'importantes décisions.

Somme toute, rien de plus justifié que d'hésiter à classer un roman parmi les romans régionaux au lieu de le faire entrer dans la catégorie du roman champêtre, du roman rustique (19), du roman social, etc. A la condition, pourtant, que dans chacun de ces cas, il faut reconnaître à la région une place plus ou moins significative parmi les facteurs qui composent le roman.

Dans le roman géographique proprement dit, de même que dans le roman exotique, il peut y avoir plus d'un milieu en constituant l'attrait. Dans le roman de voyage, le milieu est moins un cadre, une base, un sol qu'un but et une cible. Le voyage, même imaginaire, suppose un but qui peut être, à la rigueur, "négatif": quitter le morne ennui de nos jours trop monotones. Le premier milieu qui nous rapproche de ce but, c'est le voyage lui-même; le second, le pays étranger ou exotique où il nous conduit. Le changement d'atmosphère fait valoir le milieu comme facteur de l'oeuvre par le contraste du milieu qu'on quitte et de celui dont on éprouve déjà la nostalgie sans le connaître.

Le charme du voyage consiste dans le rapport des milieux qu'on traverse en les fuyant, avec ceux qui représentent les points fixes de ce mouvement extraordinaire. Outre les ro-

(19) A consulter l'excellente étude de M. Paul VAN TIEGHEM (Helicon, t. II p. 187-189).

manciers tels que Jules Verne (20), des poètes lyriques de la trempe de Valéry Larbaud ont fait sentir l'irrésistible attrait d'un milieu que prône le roman de voyage: l'intérieur du wagon-lit ou du wagon-restaurant, le pont ou le salon d'un paquebot, la cabine de l'avion, — mais aussi l'intérieur si bien aménagé du projectile pointé à la Lune ou du sous-marin du capitaine Némó, — le milieu en mouvement, le milieu idéal par plus d'un côté. Il nous isole, mais il se trouve lui-même strictement isolé du reste du monde. Le pont d'un navire est une île flottante séparée des continents pour la durée du trajet. Ce milieu est tout *fonction*: un bateau de passagers n'a d'autre raison d'être que ses passagers, avec leur désir d'être transportés (21). Il a des limites très fixes, pratiquement infranchissables. Le romancier du "milieu", avant d'entamer un roman de moeurs grandiose, aurait de l'avantage à écrire d'abord un roman ayant pour "décor" un paquebot ou un avion, préparation idéale pour le roman d'une pension de famille ou d'un sanatorium, d'un grand club ou d'un grand magasin (22).

Mais si l'intérieur d'un moyen de transport fermé nous semble un milieu idéal, c'est surtout pour ces deux raisons que, d'une part, il défie la vitesse, destructrice de la stabilité, et reste l'abri volant en pleine tempête, contraste qui répand le bonheur à grandes bouffées; d'autre part, il nous libère du sentiment de l'esclavage moral que nous inspirera toujours l'influence "fatale" du milieu sur l'individu (23). L'intérieur

(20) Le plus zélé chasseur de milieux sur la Terre et en dehors de la Terre est en même temps l'inventeur le plus ingénieux de moyens de locomotion agréables à l'imagination (*la Maison à vapeur, l'île flottante, Hector Servadac*, etc. etc.).

(21) A moins qu'il ne soit destiné par l'auteur à prouver la futilité des désirs et l'empire du "caprice du hasard". Même alors, il agit sur la victime et sur le lecteur avec tout le charme d'un milieu très fermé, organique et presque personnel, comme il convient à une arme de la fatalité.

(22) Les Bennett, les Vicki Baum, et surtout les auteurs de romans d'aventures attestent, de longs siècles durant, la popularité de tels "milieux" fermés, aux yeux du public qui aime ces milieux artificiels, réunissant "fatalement" des personnes souvent très hétérogènes. Il y a une distance énorme, mais sur la même échelle, des *Pickwick* de Dickens aux habitants de la fameuse maison de rapport dans les *Mystères de Paris*... Le romancier est souvent forcé de pousser la netteté dans la fixation des frontières d'un milieu jusqu'à en exclure toute intervention extérieure. On connaît les efforts du roman policier de rétrécir le cercle des suspects; puis, de les empêcher de se quitter les uns les autres.

(23) Comme détermination. Cela ne nous empêche pas de reconnaître l'influence du milieu sur l'individu et les conséquences sociales qui en dérivent pour nous et que nous acceptons comme nos devoirs sociaux.

d'un moyen de locomotion présente pour les passagers qui y sont nichés l'idée de l'imprévu beaucoup plus que celle de la détermination; un navire a beau être une île flottante, et ressembler par là, vaguement, à une prison, il n'en esquisse pas moins, par sa marche, un geste de liberté. Une atmosphère qui, au lieu d'empiéter sur notre personnalité, de lui signifier la menace de forces irrésistibles agissant avec l'automatisme des déterminants banals, nous rappelle partout la possibilité de la fuite, et les forces qui la constituent nous rassurent, le plus souvent, par leur jeu capricieux et délicat.

Un mot encore sur l'*exotisme* qui doit être relatif par définition. Tel roman de Lewis Sinclair peut sembler à un Européen peu versé dans la vie américaine un roman exotique; à un Américain, un roman de moeurs fondé sur la peinture d'un milieu familial (23b). Le même Européen, après avoir lu un certain nombre de romans américains, sera comme chez lui dans le milieu américain dont il ne sentira plus la saveur "exotique"; alors il changera de point de vue pour continuer à goûter l'atmosphère de sa lecture. Mais ce changement ne l'empêchera pas de sentir la prépondérance du milieu dans la pensée de l'auteur. Un roman vraiment littéraire ne souffrira guère des conséquences d'une telle révolution. Quant aux livres de peu de valeur, il y peuvent tout perdre. Au moment où les progrès de l'aviation permettront à l'homme moyen de voir de ses propres yeux les pays qui, de loin, lui semblent mystérieux et pittoresques, les romans exotiques ne se conserveront que comme romans *humains* ou comme romans historiques, perpétuant un des moments de la conquête de la Terre; comme romans *comparatifs*, complétant le tableau de l'Homme général établi à la base de l'examen des couches psychiques superposées, par le résultat de l'étude comparée des diverses espèces humaines répandues sur la Terre. (24)

(23b) Lisez la lettre où la Chinoise décrit la maison — exotique pour elle — de son époux américain, milieu qui — avec toute l'ambiance morale qu'il contient — est pour ainsi dire le ressort tragique de sa vie (Pears S. BUCK: *East Wind — West Wind*).

(24) Cette étude comparée est d'ores et déjà préparée par les parallèles de plus en plus nombreuses d'"exotismes" régionaux et professionnels à la portée de notre main. Un homme trop actif semble "exotique" et ridicule à l'homme posé; le bourgeois à l'aristocrate, l'aristocrate au bourgeois; le médecin au juriste, et *vice versa*; l'habitant du faubourg Saint-Honoré à celui du faubourg Saint-Antoine, et ainsi de suite.

IV

Il va sans dire que le *roman historique* n'a que trop souvent le milieu pour objectif essentiel. Le milieu géographique, social, moral se trouvent ainsi complétés par le milieu historique; les premiers déterminent la place des personnages dans l'espace, vrai ou métaphorique; le dernier, dans le temps. (25)

Aucun genre romanesque n'a prêté à tant de critique que le roman historique, (26) et cela le plus souvent à cause de l'extension indiscrète du milieu historique, tant matériel que juridique, politique, artistique, etc. La "couleur locale" et la "couleur historique" y dominent souvent sans se soucier de l'équilibre et du sens humain du tableau littéraire. Des critiques pessimistes allèrent jusqu'à condamner le genre lui-même et à prétendre que les ouvriers de ce genre "faux" ne pouvaient résister à la tentation de chercher dans l'"action" un prétexte d'étaler leurs connaissances historiques et archéologiques. Inutile de combattre cette opinion extrême et de montrer l'avantage qu'il peut y avoir pour un psychologue de la taille de Flaubert ou de Kemény, par exemple, d'assurer à ses chefs-d'oeuvre d'analyse la perspective nécessaire en les éloignant de nous, et de s'assurer à lui-même ses coudées franches en nous transportant à un point de l'histoire qu'il connaissait beaucoup mieux que nous et où il n'était pas tenu de faire, pour nous être agréable, du réalisme petit et mesquin.

Cependant le roman historique le moins littéraire a droit à notre attention en tant qu'hommes assoiffés de voyages dans le temps autant que dans l'espace, de changement d'air encore... Ajoutons l'émotion que nous cause le passé, tout ce qui ne reviendra plus, ce que nous n'atteindrons jamais et qui, pourtant, nous appartient en quelque sorte (27). Le "milieu dans le temps" est, en général, plus complexe et plus intéressant encore que le "milieu dans l'espace".

(25) Ajoutons que la plupart des romans historiques sont en même temps des romans géographiques, des romans de voyage. C'est une autre terre, ce sont d'autres régions qu'ils révèlent.

(26) Par contre, G. LUKÁCS insiste sur le caractère historique de tout drame, par définition (*op. cit.*).

(27) Surtout dans le roman historique *national*. Au point de vue émotionnel on pourrait en faire un sous-genre particulier, côtoyant le poème épique, tandis que le roman historique qui traite du passé "des autres" n'est souvent qu'un roman de moeurs, d'aventures, politique (le *Bélisaire de Marmontel*), — à un point du secteur "roman", qui est le plus éloigné de l'épopée.

C'est surtout grâce à cette émotion supplémentaire que le milieu historique n'est pas présenté au lecteur sans que l'auteur veuille insister sur son importance pour le héros et pour l'ouvrage même. Il suffit de prononcer une date, de mentionner un siècle pour que le lecteur comprenne qu'on le plongera dans un élément spécial, homogène comme une solution concentrée et dont la couleur, le goût, le parfum très prononcés exerceront sur lui un effet harmonieux. Le milieu moderne le plus strictement défini (une usine, un bureau, une île minuscule) nous semble vague et flottant en comparaison d'un milieu dans le passé. Celui-ci est "achevé" une fois pour toutes et il dépend de l'auteur de modeler à son gré cette matière docile, celui-là n'est jamais assez fermé pour résister à l'intrusion de phénomènes et de tendances appartenant au même temps mais non au même milieu. De plus, le passé est une atmosphère surchargée d'émotions qui lui appartient en propre et qu'il communique généreusement à tout récit, même le plus banal ; à tous les caractères, même le plus médiocrement dessinés. C'est, par conséquent, un milieu très "actif", sans que le lecteur puisse trouver exagéré son rôle de déterminatif. Le lecteur qui regimbe contre la conception déterministe exprimée dans *l'Assommoir*, par exemple, accepte sans hésiter le fait que les héros de Walter Scott lui semblent des plantes exotiques déterminées par le jardin où ils sont éclos.

V

Des atmosphères plus compliquées en apparence, mais souvent d'un effet très précis, dépendent soit du lieu, soit du temps, soit des deux ensemble. Il nous arrive de sentir une guerre comme un "milieu", — et un milieu essentiel. Dans *la Débâcle*, de Zola, ou dans le *Victor Lejon*, de Frédéric Böök, la guerre enveloppe les hommes qui se meuvent en elle et empiète sur leur personnalité "de paix" de sorte que, d'une certaine distance, c'est elle seule que nous rappellerons..

Mais le rôle d'un tel facteur change selon les ouvrages. Relevons ici deux types d'ouvrages littéraires dont la guerre est le principal attrait. Dans le premier, elle nous intéresse comme l'élément vital d'un grand capitaine (pensons au *Wallenstein* de Schiller, à *La Grande Ombre*, de Conan Doyle tandis que *Guerre et Paix*, de Tolstoï, n'élève pas assez le général Koutouzoff au-dessus des autres personnages du roman). Le second type insiste sur le caractère tragique, fatal, humain

de toute guerre, même les plus glorieuses ou les moins inutiles. Dans *les Misérables* ou dans *Chartreuse de Parme*, célèbres entre autres par les recits de la bataille de Waterloo, la guerre, atmosphère grosse d'éclairs latents, joue un rôle semblable à celui des euménides dans une tragédie grecque. C'est un milieu en même temps qu'un ressort; une source d'émotions tragiques et de surnaturel ou, tout au moins, de surhumain. Ne touchons plus à cette complexité: elle est signe de vie. Le vrai "milieu" qui ne serait que "milieu" n'existe que dans les abstractions les plus outrées.

A l'intérieur d'une notion aussi complexe qu'une guerre, il peut y avoir des milieux moins larges qui ont les mêmes fonctions. Une bataille qui occupe la plus grande partie d'une pièce de théâtre ou d'un roman, et qui en pénètre et enveloppe tous les protagonistes; un camp ou une forteresse qui limite leur vie et en détermine les principales couleurs, peuvent être des milieux tout aussi bien qu'une guerre ou une région.

La nuit, ou une certaine espèce de nuit peut entourer l'homme et décider de son sort, comme, par exemple, dans la ballade du *Roi des aunes*. Le midi est un élément où se baignent des éléphants, des vaches, des colons assoupis, dans les poèmes des Parnassiens français. (28) Des nuances de temps, de lieu, de coloris, de moralité, etc. participent, en des dosages très différents, au plein effet d'un tel milieu.

C'est au concours de toutes ces nuances que nous devons une série de milieux plus ou moins *idéaux*, consacrés par la tradition littéraire et théâtrale. L'habitude d'endosser certains costumes pour jouer la *commedia dell'arte* en a fait un véritable milieu, et des plus désirés. Ce qui, à l'origine de ces jeux, exprimait un stratagème pour satisfaire une tendance instinctive de se cacher, de se déguiser, d'entrer dans la peau d'autrui, devient avec le temps une convention. Le stratagème pouvait être considéré comme une chaînon dans l'action de la pièce; la convention est un état de choses durable, un "milieu" qui, par son existence même crée une certaine atmosphère sentimentale.

L'arcadie des poètes où règnent, en apparence, des moeurs pastorales, domine, en tant que milieu sentimental, les événements dont elle est le théâtre, et les personnages uniformisés par la tradition de ce milieu. C'est l'idéal dont elle est

(28) La nuit ne demande pas à l'auteur à être déterminée par une notion de lieu. Plus elle est vague, sans contours, plus elle agit sur nos nerfs. Le midi, par contre, gagne à être secondé par une telle notion, et nous savons gré au poète d'augmenter l'effet de son midi par un milieu tropical, un climat torride.

l'expression qui en assure la stabilité un peu monotone à travers les siècles. La poésie pastorale fut créée pour satisfaire au désir idéal (irréalisable) de l'isolement dans la beauté simple, dans un vallon aux pentes douces, inaccessible aux orages du siècle autant qu'aux exigences d'une morale compliquée et conventionnelle. Cet idéal est trop enchanteur pour qu'on ne tienne pas à en renouveler la réalisation, du moins en rêve. Sa stabilité accentue encore son caractère de "milieu".

Du reste, le milieu sentimental (29) traditionnel de tel ou tel genre ou sous-genre rivalise d'importance avec le milieu matériel le plus nettement accusé. Le public n'aime pas à changer de milieu idéal; de là une certaine atmosphère (extérieure) du roman d'amour, du roman d'aventures à une certaine époque; de là aussi, bien souvent, l'obstination des lecteurs ou des spectateurs, à exiger d'un auteur qui a eu du succès, la réplique de cet ouvrage à succès. On aime à se replonger dans le milieu qui nous a donné tant de satisfaction, et cela au risque de se faire raconter les mêmes événements légèrement modifiés. Lorsqu'on se figure à l'avance les délices que nous causera la lecture d'un roman, c'est, en général, ce milieu sentimental dont on sent, tout d'abord, l'avant-goût. On savoure la mélancolie d'une romance ou d'un roman sentimental; le calme relatif et la jovialité d'un intérieur de famille, en pleine époque de guerre, tels que *Hermann et Dorothee* ou le *Cercle de famille* d'Arany; le souffle cosmique ou historique de certaines parties du *Faust* et de la *Tragédie de l'Homme*; le mystérieux de la poésie préromantique et celui, assez différent, des contes de Poe; et jusqu'aux antithèses de telles atmosphères, témoin les nombreux poèmes consacrés, surtout après Herder, au ciel serein d'Homère et aux brumes opaques d'Ossian (30).

VI

On pourrait analyser le "rang" du milieu dans les genres littéraires les plus divers. Éclairer d'une double gerbe de

(29) Sur le milieu sentimental, v. encore K. VOSSLER, *op. cit.* p. 139. Le surnaturel lui-même peut fournir un milieu idéal, psychologiquement très vrai, comme dans *le Rêve* de Zola, plus complet et plus clos que dans les romans les plus réalistes de cet auteur, ou dans *la Cathédrale* de Huysmans. Il pénètre les drames poétiques de Maeterlinck ou de Claudel, la poésie épique de Hugo. C'est une atmosphère ayant tous les caractères d'une ambiance.

(30) Comparez le *Homère et Ossian* de Petöfi et celui d'Arany.

lumière les antipodes, à cet égard, de la poésie descriptive, très matérielle, faisant du milieu son objet principal ou, tout au moins, secondaire; et de la chanson ou *lied*, en apparence trop courte pour loger un milieu. Et, cependant, même pour la chanson, il y a des réserves à faire. Rappelons que la chanson populaire s'ouvre, le plus souvent, par un tableau de la nature ou de la vie de chaque jour, destiné à déterminer l'atmosphère sentimentale, à y préluder. Un autre indice de la présence d'une sorte de milieu dans les poésies les plus légères, c'est la densité de l'atmosphère sentimentale, souvent plus concentrée à mesure que le poème est plus court. Et le rôle souvent prépondérant de la nature ne montre-t-il pas à son tour qu'au lieu du sentiment caractéristique pour la personne qui y parle, la chanson fait souvent du milieu végétatif et géologique son objet inspirateur?

Dans le poème épique, tel ou tel milieu est consacré par la mode après avoir été consacré par le succès (31). La chevalerie mêlée de féerie forme une atmosphère particulière au poème épique romanesque; ce qui nous reste de la lecture du Tasse, de l'Arioste, c'est avant tout le monde brillant des faits d'armes et des enchantements. A l'opposé de ce milieu pittoresque et ardent, il y a l'épopée religieuse de Milton et de Klopstock, faisant suite, de loins, à *l'Enfer* de Dante, avec son monde d'autre-tombe ou de rêve, inaccessible à tout ce qui n'est pas vision prophétique. D'autres milieux ou fragments de milieux occupent un rang traditionnel dans la construction du poème épique, tel le camp d'une armée en voyage, formant un cercle ou une famille qui nous est présentée, dès le début, dans la fameuse "énumération"; ou la descente aux enfers; le rêve prophétique du héros, etc.

Le ciel entr'ouvert de la légende; l'occasion qui sert de tremplin au poète de l'ode prenant son élan; la Walhalla et l'Orient du mythe, de la saga, du conte de fées, etc. ont leur importance non seulement comme déterminants du genre, mais aussi comme milieux sentimentaux chers au public.

On a dit que l'élégie romantique est liée à la solitude, à l'isolement plus ou moins volontaire du *moi*. Elle se trouverait

(31) *L'anti-milieu* nous intéresse aussi bien que le *milieu*. Le "palais à volonté" de la tragédie classique, le décor on ne peut plus pauvre de Shakespeare encouragent l'imagination à construire des décors "intérieurs". L'absence du milieu tangible contribue à former un milieu sentimental très sensible, fait d'élévation austère et de profonde humanité. Le monde de la tragédie classique est une "patrie" dont on a la nostalgie et dont on retrouve le chemin; c'est comme l'image idéalisée de la république romaine, "patrie" noble si familière aux protagonistes de la Révolution française.

donc à l'antipode des genres faisant étalage du milieu... (32) Cependant l'homme solitaire n'en subit pas moins l'influence, souvent très sensible, du milieu, de cette solitude qu'il peuple de ses réflexions et qui lui est chère comme un nid. De là son *immersion* voluptueuse dans la nature, sa nostalgie des demi-teintes du crépuscule, la satisfaction qu'il éprouve à la tombée du jour ou à la lumière blafarde de la lune. Et le lecteur de l'élégie qui se jette si volontiers dans cet élément tiède et obscur, comment ne sentirait-il pas qu'au-delà et autour les paroles, souvent fort banales, du poète ou de son porte-voix, il y a une atmosphère d'élégie qui nous semble pratiquement inépuisable; un milieu sentimental qui ne cède guère en netteté et en attrait à la description d'une usine ou d'un château-fort de l'Écosse ou de la Transylvanie.

La ballade, le *mystery tale*, le roman horripilant, le drame romantique, enfin, nous rappellent que l'imagination humaine ne cesse de se sentir attirée par les *recoins* obscurs et énigmatiques, tant réels que métaphoriques. La vieille tour de Bude qui recèle les remords de conscience du jeune roi Ladislau V; (33) les souterrains et escaliers dérobés du *Château d'Otrante* et des drames de Victor Hugo, jusqu'à la cave de Guanhumara, héroïne des *Burgraves* (34), "drame épique"; le bac du passeur tragique dans le curieux roman de Sven Elvestad: *L'Homme qui est venu par le bac*; tout cela prouve la survivance, dans les profondeurs du subconscient, de l'horreur magnétique du troglodyte en face d'une caverne dont il ignorait encore la profondeur. Pour être juste, il convient de mettre cette "nostalgie de la caverne" en tête de tous les facteurs psychiques propres à expliquer l'attrait du milieu. L'enfant qui attribue à tous les recoins de la maison de ses parents des vertus mystérieuses; qui, chaque nuit, voudrait faire changer son lit de place afin d'en goûter les mystères; et qui sent si pleinement la poésie d'un dessous d'escalier un peu obscur ou d'un corridor peu fréquenté, si propre au jeu de cache-cache. Inutile d'insister sur l'affinité, sous ce rapport, d'une voûte d'arbres dans une forêt avec une voûte de granit dans une cathédrale gothique, découverte par Chateaubriand. Et que pour l'enfant vrai il y a *caverne* sous la couverture de son lit. Les grandes per-

(32) Cf. A. M. KILLEN: *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe* (Bibliothèque de la RLC, Paris, E. Champion, 1924), — une série de châteaux et de tours dans l'Index.

(33) *Le serment du roi*, ballade de J. Arany.

(34) Cependant les premiers vers d'*Hernani* ont scandalisé les "per-ruques" par un enjambement qui séparait "escalier" de "dérobé".

sonnes profitent encore des restes de leurs instincts d'enfance et saluent un "milieu" bien constitué comme un abri, une cachette, un asile... (35)

Et elles profitent encore des apports de la littérature à la création d'un *espace* dont l'homme est censé occuper le centre; mais d'un espace dynamique, faisant sentir son intensité à son "centre"... Voir le monde de cette façon, cela nous qualifie pour voir la vie humaine dans le plan social, tout en favorisant la prise de conscience de ce qu'il y a en nous d'individualisme et de sentiment de responsabilité.

*

Dans tout cela, le milieu s'est chargé de fonctions variées dont la valeur relative se trouve être assez différente.

1.^o) Il est l'objet principal de notre intérêt, de notre "étude"; et il se distingue par une cohésion organique, artificielle où tout se tient comme un système logique, dans un enchaînement de preuves (36).

2.^o) Il est un des piliers de l'édifice littéraire, rival nécessaire de l'action, des personnages, du style, etc.

3.^o) Il est la projection, dans le plan esthétique, d'un ensemble de faits ou d'idées, d'une époque. *Notre-Dame de Paris* est plus vivante, plus palpable sous son écorce de pierre, que les personnages qui s'agitent en elle et autour d'elle. Elle est le raccourci artistique d'un grouillement qui serait pauvre et terne sans sa beauté. (37)

(35) Cette nostalgie de la caverne n'est certes pas l'unique base psychique de l'attention accordée au milieu dans un ouvrage littéraire. Relevons, entre autres, l'instinct de coordination contre lequel l'auteur de *Laocoon* lutte en vain, et qui consiste à grouper les éléments dispersés dans le temps fuyant, en un système quelconque, relativement stable grâce à l'idée de l'espace qui s'y rattache à raison ou à tort. — Chacun des types psychologiques ou tempéraments y trouve son fait: le pycnicien, grâce aux nombreux détails analysables de tout "milieu", qui contente son penchant à l'"universalité"; l'asthénique, par la profondeur de son élément vital et qu'il peut contempler et sonder à son aise, etc.

(36) Sur le milieu qui détermine ou, tout au moins, reflète l'homme, voir aussi BALZAC: *La Recherche de l'absolu*.

(37) Rappelons le mot de R. PETSCH (*Wesen und Formen der Erzählkunst*, p. 140): "Goethe hat bei uns das Parallel — und Berührungsverhältnis durch die symbolische und endlich durch die gleichsetzede Auffassung durchbrochen", etc. C'est surtout M. Petsch qui insiste sur le caractère étrange de l'*Umwelt*, sur la signification atmosphérique mystérieuse de tout milieu (*Umgebung*; *ibid.* p. 162).

4.^o) Il est le moyen de la présentation, de l'expression. *Les Choses voient* — affirme Édouard Estaunié qui fait raconter aux meubles d'un appartement triste les raisons de cette tristesse. Il s'inspire de Dickens et il rivalise avec l'auteur de *La Vieille Maison*, symbole très vivante du sort d'une famille. Si le Lac de Lamartine pouvait rendre compte du dépôt sentimental dont le poète l'avait pressé de se charger! (38)

(38) Pour que le milieu fasse sur nous son effet, il a besoin d'un surcroît *d'intensité* qui lui donne du relief. On se souvient de l'exubérante végétation du Paradou; tel château d'Angleterre nous en impose rien que par ses cachettes et par ses légendes. La poésie champêtre elle-même peut attirer l'attention sur la nature qui l'inspire, grâce à la douce obstination de l'exclusivité de son paysage. Tout ce qui est digne d'être raconté, arrive dans cette vallée, au bord de cet humble ruisseau!... Mais l'intensité du milieu n'équivaut pas à l'intensité de l'oeuvre même: le pâlissement du mérite de la poésie arcadique le prouve suffisamment. — Sur les relations de l'intensité du milieu et du style, voir notre étude du même titre, dans *Helicon*, t. II p. 26 n. 1.

CHAPITRE IX

DE L'ÂME AU CARACTÈRE

I

Exploration du Moi

La poésie lyrique ou personnelle passe pour être l'art affecté à l'introspection. Et malgré ses autres qualités telles que la musicalité, la nuance sentimentale prépondérante, la propriété à exprimer des idées, etc., elle est appréciée surtout en vertu des découvertes psychologiques nouvelles qu'elle fait valoir. Découvertes faites par le moi observateur dans le domaine du moi observable, du moi "profond". Les taches noires composées de lettres occupent peu à peu la place des grandes taches blanches de la carte de l'âme humaine. Tout poète lyrique vraiment original nous apporte les résultats de sa pénétration dans le désert psychologique, aux profondeurs souterraines de l'âme inconnue.

Leurs tempéraments et leurs méthodes les distinguent les uns des autres. Il y a parmi eux des explorateurs avides, passionnés, pressés, qui reconnaissent comme leur devoir de faire des progrès; il y a aussi des contemplateurs discrets et passifs qui se replient sur eux-mêmes afin de laisser agir sur leur appareil expressif l'inconnu dont le temps est venu pour être exprimé; et il y a des poètes qui ne prennent part à l'expédition obligatoire que parce qu'elle est obligatoire et ne descendent qu'à contre-cœur dans les mines inexplorées. Les poètes inspirés comme Hugo et la plus grande partie des "modernes", les talents méditatifs du genre de Lamartine, les poètes artistes tels que Ronsard ou Leconte de Lisle, ne font que symboliser trois catégories parmi tant d'autres imaginables, dont les caractéristiques générales sont loin d'épuiser leur caractère personnel de créateurs.

La découverte du moi n'est pas chose aisée. Rien de plus difficile que d'obéir au dicton ancien: "Connais-toi". C'est,

d'abord, le manque de moyens, d'instruments appropriés, dénoncé par tant de poètes et de philosophes. Puis, et surtout, rien de plus gênant que de *nous ouvrir* à nous-même et à nos semblables, de rendre publics les résultats de l'introspection.

Il y a certains risques, déjà, à les rendre conscients à nous-même. Ouvrir la trappe du subconscient, par exemple, comporte le risque de ne pouvoir la fermer quand on voudra; de ne pouvoir repousser les "monstres" dont on désirait entendre le hurlement. En d'autres termes: on serait content de découvrir des faits et des frissons non encore éprouvés, pourvu que cela ne tire pas à conséquence; mais l'exemple de l'Apprenti Sorcier et celui du touriste pris par le vertige des abîmes ne sont pas encourageants. L'ouverture du subconscient, restée entre-bâillée, peut compromettre les résultats d'un *contrôle* exemplaire de nous-même, péniblement acquis; et menacer toujours de rechutes dans l'irresponsabilité et dans les ténèbres. Car une des conquêtes les plus précieuses de la civilisation, ce fut bien l'empiètement du contrôle sur les instincts, de la conscience sur le subconscient. *Post tenebras lux!* — mais ne court-on pas le risque de renverser la phrase et de contribuer à l'avènement intermittent des ténèbres après la lumière, *post lucem tenebrae?*

Avant la poésie personnelle, il y avait le genre des confessions, des mémoires, de l'autobiographie. "De quel homme peut-on parler mieux et avec plus de compétence — nous demande Alfieri dans l'introduction à sa *Vie* — que de soi-même?" (1) Et "parler et, plus encore, écrire de soi-même, cela vient sans doute du grand amour-propre" qui nous caractérise. Cela signifie, d'une part, que l'introspection est le moyen le plus efficace de la connaissance de l'homme, et, d'autre part, que l'amour-propre est le ressort ancestral de cette activité psychique. Cependant, l'amour-propre se trouve être peu favorable à la découverte de ce moi profond qui ne donne que trop souvent un rôle peu représentatif au moi rationnel. L'égoïste n'aime pas se tourner vers lui-même, à moins que son regard ne s'arrête à la surface brillante de son être.

Le "grand amour de nous-même" nous invite, tout au plus, à nous étendre sur nous-même, à nous occuper longuement et

(1) "Allo studio dunque dell'uomo in genere è principalmente diretto lo scopo di quest'opera" (*Vita. Introduzione*). "E di qual uomo si può egli meglio e più dottamente parlare che di sè stesso? quale altro ci vien egli venuto fatto di maggiormente studiare? di più addentro conoscere? di più esattamente pesare? essendo, per costì dire, nelle più intime di lui viscere vissuto tanti anni?" "Il parlare, e molto più il scrivere di sè stesso, nasce senza dubbio dal molto amor di sè stesso."

avec toute l'indulgence possible, de notre moi, à en surfaire l'importance relative. Tout cela peut nous valoir des découvertes éparses et plutôt périphériques, échappant au contrôle de la censure centrale, très vigilante quand l'amour-propre la seconde; cependant il le rachète en activant la censure afin de sauvegarder l'autorité extérieure de la personnalité.

Il existe une *pudeur* naturelle (2) qui ne cesse de regimber contre les confessions susceptibles de porter atteinte à cette autorité. Elle est très complexe et elle mériterait pour cela une étude spéciale. Pour n'alléguer ici qu'un exemple, mais qui semble décisif, c'est que l'enseignement du Christ qui a imprimé son cachet sur l'âme européenne et américaine, est favorable à la confession qui nous élève en nous humiliant; mais il condamne le scandale et, dans les cadres de celui-ci, toute confession frivole, faite sans contrition, uniquement pour se targuer de son originalité téméraire (3).

En élargissant la notion de pudeur et en entendant par elle le sentiment de répugnance pour le scandale provoqué par une découverte insolite, il faudra bien y faire entrer l'aversion contre toute perturbation brusque de nos conceptions intellectuelles, morales ou sociales. Et l'histoire nous a appris qu'une partie des perturbations de cet ordre ne provoquent qu'un scandale salutaire, pareil à celui que l'apparition et l'activité du Christ ont produit dans les milieux stagnants de son époque. En allant plus loin encore, on trouve de la répugnance au fond de l'âme pour toute mise en avant du moi, comme si la loi sociale et morale de la modestie n'était pas conciliable avec le devoir de la sincérité courageuse.

C'est cette répugnance étrange qui a fait appeler le moi "le pronom haïssable" et qui cause de forts battements de coeur à l'adolescent qui, obéissant à la tradition poétique, commence ses premières stances d'amour à la première personne. La pudeur salutaire y tourne à la fausse pudeur ou, plus exactement, à une pudeur inutile. Et il faut dire qu'elle devient d'autant moins utile que les dangers qui nous menacent du fait de la découverte vont diminuant. Ils perdent leur importance à mesure qu'on s'y accoutume. Le poète adolescent prendra bien vite l'habitude de s'appeler *Je* ou *Moi*, voire même de dire

(2) Équivalant à tant bien que mal à la censure freudienne. Mais tandis que les premiers psychanalystes mettent trop en avant le motif sexuel, ce qui autoriserait encore ici l'emploi du terme *pudeur*, nous donnons à celui-ci un sens beaucoup plus général.

(3) Le "sérieux" (cf. chap. IV:III) de l'intention est le critère de la confession (découverte) *pure*, parant au scandale. Cf. sur le problème de la moralité de la création littéraire au dernier chap. de ce livre.

Tu et Toi à la bien-aimée, souvent imaginaire, — second pas difficile à franchir. De même c'est l'habitude qui émousse les dangers de la découverte psychologique, de l'ouverture du souterrain de l'âme. C'est l'habitude qui en apprivoise les "monstres" ou les réduit à des proportions moins horripilantes. C'est elle qui entraîne le poète à affronter, comme tous ses prédécesseurs, l'indignation des grenouilles à l'apparition du cygne, voire même à l'ouverture d'une source fraîche. C'est elle qui le porte à croire à la nécessité de sa découverte, d'autant plus que les découvertes successives enrichissent le domaine public de la psychologie, en facilitent l'accès au public qui ne criera plus au scandale pour si peu et qui trouvera même du plaisir de curiosité à prendre une certaine part au progrès de la connaissance de l'homme (4).

L'inondation est devenue beaucoup moins imminente depuis que notre technique de construction de digues s'est développée et que nous avons pris nos mesures préventives contre le danger.

Celui-ci existe, toutefois, et il faut compter avec lui (5). Mais c'est un danger nécessaire et, une fois conjuré, salutaire. Il a sa *catharsis*, comme la tragédie; comme l'aspect d'un gouffre qu'on a vaincu en réussissant à en détourner le regard. On est devenu plus profond, ayant vu ou entrevu ce qui reste secret pour les autres ou qui exige des "nerfs solides". (6)

Outre cette nécessité subjective, la nécessité objective de cette fonction, c'est que le progrès de nos connaissances psychologiques dépend, pour une bonne part, du courage et de la persévérance des écrivains et des lecteurs. Les psychologues eux-mêmes en témoignent: Georges Dumas pour qui "le vrai maître

(4) Il suffit d'établir une comparaison rapide entre la résistance des classes fermées du moyen âge aux conquêtes de l'esprit, avec la résistance de moins en moins vigoureuse de la société moderne aux nouveautés psychologiques apportées par le roman et par la poésie modernes. Notre public est avant tout un public *de lecteurs*, disciplinés par l'autorité des écrivains et de la création littéraire.

(5) L'identification avec l'auteur, c'est-à-dire avec plus fort que soi, peut valoir à un lecteur d'une grande suggestibilité une commotion dangereuse, la perte provisoire de l'unité de sa conscience ou, tout au moins, le déséquilibre de sa conception de la vie. Dans les suicides "littéraires", cependant, la découverte frappante de faits psychologiques n'agit jamais à elle seule: le caractère sentimental, voire musical de l'oeuvre d'art y a certainement sa part (*Chatterton*; suicides d'écoliers sous l'influence de ballades telles que *le Pêcheur* de Goethe, etc.).

(6) Cf. aussi L. DAUDET: *L'Hérédo. Essai sur le drame intime* (1917), avec la mise en présence de l'hérédo, l'individu dominé de ses instincts, et du héros, l'homme qui triomphe de lui-même.

du psychiatre c'est le romancier psychologue" (7) ; Henri Bergson selon lequel il n'y a que les écrivains qui puissent exprimer fidèlement la réalité psychique (8) ; Alfred Adler et les psychanalistes auxquels on reproche de rivaliser avec les romanciers et les poètes dans l'explication de cas connus des lecteurs des Goncourt, de Bourget, de Baudelaire, de Mauriac, de Bordeaux, d'Apollinaire. . . La seule différence, c'est que ces pages de psychopathologie scientifique qui semblent des extraits de romans analytiques, nous paraissent sensiblement plus pauvres et moins convaincantes, — plus "littéraires" pour parler la langue des détracteurs de la littérature —, que les romans eux-mêmes.

*

La tâche de la découverte psychologique est commune à tous les genres de la littérature, mais à un degré inégal. On l'étudie le plus aisément dans la poésie personnelle, dans le roman d'analyse, la vie romancée et les mémoires, au théâtre et dans la ballade tragique, où elle joue un rôle de premier plan, souvent unique.

La circonstance que le poète lyrique ne renonce pas toujours à un masque et à des attitudes composées d'avance (9), ne fait que rendre l'étude plus piquante et promettre un résultat plus complet. C'est comme nous assurer deux points de perspective au lieu d'un seul, et donner une dimension de plus à l'espace psychologique du poète qui doit avoir les coudées franches pour procéder à la plus difficile des opérations.

Le poète a sur le romancier l'avantage de la musicalité, de l'*incantation* (10). La forme musicale achève, d'une façon mystérieuse et comme en endormant la *censure*, de nous faire comprendre des secrets sans l'intervention de l'intellect et du langage analytique, plus récalcitrants qu'il ne soit à désirer quand on prend son initiation dans les mystères d'un monde nouveau. L'avantage du romancier s'accuse, en revanche, lorsqu'il s'agit d'expliquer, avec des paroles nombreuses parce qu'un peu inadéquates, et par l'enchaînement des détails s'éclaircissant mutuellement, une continuité psychique ininterrompue. De là un certain lyrisme en des romans d'analyse difficile, jusque dans l'oeuvre de Proust ; mais aussi une tendance à briser les cadres rythmiques trop étroits de la poésie et à lui accorder

(7) V. *Défense*, *op. cit.* p. 43.

(8) Cp. la critique de cette opinion dans CUVILLIER, *op. cit.* p. 51.

(9) Chap. II, texte et note 37.

(10) Nous en avons parlé et nous en reparlerons.

l'étendue libre dont elle a besoin pour s'expliquer comme un romancier analytique (11). Sans que cela menace d'effacer la limite nette entre les deux genres. La poésie ne doit pas *expliquer* là où elle pourrait suggérer et impressionner, comme dans l'oeuvre d'un Mallarmé; le roman, par contre, doit faire usage de ses moyens vraiment remarquables d'exploitation en grand de la mine de l'inconnu, comme dans les romans de Proust ou de Joyce. (12)

La tragédie et la ballade font subir aux objets de leur analyse une *tension* dramatique. Cela concentre, sans doute, l'intérêt sur un ensemble restreint de problèmes. Et quoique les tragédies de Sophocle et d'Euripide, de Corneille et de Racine, de Shakespeare et de Calderon soient parsemés de maximes, c'est-à-dire des produits particuliers (13) et isolés de l'expédition de découverte, et que le vers fasse du sien pour les mettre en relief, toute tragédie psychologique a son problème central déterminé par l'opposition du protagoniste à des forces supérieures telles que la destinée, la société, la loi, une passion, une manie. . . Son échec n'est que trop souvent *intérieur*: ses forces s'émiettent dans la lutte composée de doutes, d'inquiétudes et d'hésitations; c'est une sorte de décomposition à *vue*, une vivisection, une analyse à laquelle prennent part l'auteur, les spectateurs, le choeur ou ce qui le remplace dans la tragédie moderne, — et le héros lui-même qui ne cesse de s'observer. Hamlet et Phèdre nous semblent les sommets idéaux de cette collaboration tragique où le protagoniste approche, le mieux qu'il peut dans les cadres du genre, le poète lyrique.

Des recherches ultérieures auront à éclaircir la valeur de l'apport psychologique des tragédies et des drames, abstraction

(11) Pourtant, ce n'est pas l'étendue, le facteur quantitatif qui importe. La plupart des romans analytiques abondent en découvertes psychologiques surnuméraires n'ayant rien de commun avec les complexes faisant l'objet principal de l'analyse. Et il peut y avoir des poèmes ouvrant de vastes perspectives psychologiques (par exemple *les Fenêtres* de Mallarmé).

(12) Les soi-disant *romans du moi*, racontés le plus souvent à la première personne et, ce qui leur est plus essentiel, réduisant l'intérêt à une gerbe de lumière entourant la tête ("le coeur"!) seule du protagoniste, se rapprochent de la poésie personnelle et du drame à la fois, tout en bénéficiant des avantages de la forme romanesque. Les romans en forme de lettres, comme *la Nouvelle Héloïse*, ne sont que la combinaison de ce type simple.

(13) Nous avons failli écrire: "secondaires"; cependant ces aperçus en forme concise ont souvent une valeur psychologique supérieure à celle du problème central de la tragédie qui n'est que trop souvent banal à notre point de vue.

faite de leur valeur proprement dramatique; et à déterminer la limite supérieure idéale de l'originalité psychologique profitable encore au théâtre (14). Il ne faut pas perdre de vue que celui-ci demande la collaboration d'une foule et que tous les raisonneurs et toutes les explications du monde ne sauraient imposer à celle-ci une nourriture psychologique trop étrangère à ce dont elle a l'habitude.

Nous ne parlerons pas ici des *moralistes* qui se font un devoir d'augmenter le trésor psychologique du lecteur moyen par les résultats de leur découverte, sans aucune arrière-pensée ni autre but auquel celle-ci serait subordonnée. La seule rivale de la psychologie, dans les recueils de maximes, c'est en même temps une alliée: la prétention à l'expression artistique, qui remplace bien des aperçus profonds par des mots d'esprit d'un brillant éphémère, mais prêtant à *tous* une forme analytique qui les fait valoir.

Car c'est l'intérêt de la création littéraire, aussi en tant qu'art de l'analyse expressive, qui encourage et avance la découverte psychologique. C'est la littérature seule qui a les outils et instruments nécessaires pour saisir dans la demi-obscurité du subconscient des "objets" ou des éléments de combinaison dignes d'être produits au grand jour de la conscience; c'est elle qui est capable de leur donner une forme appropriée au "transport" ou à l'"exportation", en prêtant de la clarté analytique à ce qui y est obscur; en suggérant par ses signes ce qui est proprement inanalysable, et, enfin, en rendant *intéressant* ce qui ne semblait d'abord qu'instructif. C'est à dire en le montrant indispensable à notre pratique de connaissance de l'homme et en nous le produisant non plus comme matière brute précieuse mais comme partie de vie imaginaire pleine d'attrait pour les vivants.

II

La connaissance de l'homme

La lutte pour la vie n'est plus une lutte physique comme elle l'était jadis. L'homme ne se serait pas élevé au-dessus des

(14) C'est le sujet d'une thèse ou, plutôt, de plusieurs. Elles insisteront, entre autres, sur la relation de cet apport psychologique avec l'intensité dramatique de la pièce, avec la qualité du talent de l'auteur et avec la tendance littéraire générale de l'époque.

animaux plus forts que lui si l'intelligence n'avait pas supplanté, dans la décision de la lutte, la force brutale. Et dès un temps immémorial, préhistorique, le "Gare aux plus forts" "primitif a été remplacé par un mot d'ordre qui est encore en cours : "Gare à ceux qui ont la vue plus perçante que vous!"

Gare à ceux qui percent votre masque et qui devinent votre talon d'Achille! On n'a que trop souvent répété que la moralité des fables de La Fontaine, c'est une leçon générale de précaution. Malheur à le hérisson naïf qui ouvre sa boule fermée, garnie de piquants, à qui il connaît peu (15). Le Renard du *Roman*, chétif de corps, doit ses triomphes à sa faculté d'observation, plus encore qu'à son talent de combinaison.

Le trésor de la connaissance de l'homme qu'on se lègue de père en fils, de mère en fille, et qui devient plus ou moins commun à toute une collectivité fermée, est dû au zèle des explorateurs de l'âme, mais aussi au don de l'enchaînement "organique" des faits de détail qui est au fond de la création artistique. D'une façon ou de l'autre, on doit avoir recours à la littérature pour rendre les résultats des découvertes individuelles utilisables aux découvreurs eux-mêmes, à leurs descendants et à la communauté. Car les deux fonctions que nous venons de mentionner — la découverte psychologique et l'enchaînement organique — ne sauraient se passer de la littérature.

Ajoutons que l'expérience personnelle de l'homme moyen est bien maigre en comparaison de l'expérience de ce maître attré de l'observation et de l'organisation qu'est l'écrivain. Et quant à la transmission du trésor de l'expérience d'une génération à l'autre, son bilan serait déficitaire au plus haut point sans l'intervention de la littérature. Même parmi les illettrés, on littérarise l'expérience de la vie pour la rendre transmissible. De là les dictons populaires, cette monnaie ronde et agréable à manier qui remplace dans le commerce du jour le système maladroit des échanges directs (16). Et, partout, les formes littéraires plus ou moins élevées de la découverte psychologique assurent le passage de l'expérience des uns aux autres et la conciliation des contradictions apparentes, qui est la condition indispensable de son acceptation.

Il y a toute une série de motifs qui poussent ces tâches pratiques sur les rails de la littérature.

(15) Ces exemples sont empruntés en partie à *Défense*, etc., *op. cit.* p. 47 ss. (*La littérature, principal moyen de la connaissance de l'homme*).

(16) Leur importance vitale devient évidente dans la vie du père des *Malavoglia*, de Verga.

D'abord, la *décadence* visible de la *faculté d'observation* personnelle (17), surtout dans les grandes villes où tout est prévu, où l'attention individuelle, dirigée vers tel ou tel objet de l'observation, doit reconnaître son inutilité. On est porté par des courants, englobé en des foules; on travaille en commun, on est nourri, habillé, divertie par des institutions centrales, les mêmes pour tous. On n'a à craindre que des dangers banals et inévitables.

Puis, on a trop à faire pour observer. On est trop spécialisé, avec l'intérêt concentré sur sa spécialité, de plus en plus circonscrite. L'enfant qui voudrait jouer avec quelqu'un dans le train, ne trouve d'autre partenaire que le poète. Le contrôleur à qui il sourit, ne sait pas refléter son sourire: "*il a à faire*". Mot sublime mais on ne peut plus susceptible de rétrécir la vie de ceux qui ne comprennent pas que leur travail ne doit pas être toute leur vie (18). Le poète, lui, est le flâneur. La profession de l'écrivain est la seule qui tire profit de la contemplation "sans but précis". "Il ne tient pas à jouer des coudes pour arriver le plus vite possible au but toujours le même; il représente, en plein vingtième siècle, le type archaïque du flâneur, du badaud qui s'arrête pour assister aux petits événements de la rue..." Il est plus libre, à cet égard, que le détective ou le psychologue qui observent aussi mais en visant des résultats concrets et pratiques.

Puis, la vis est déjà trop serrée. On a trop exploité la mine pour qu'un profane puisse espérer y trouver de l'or. Même dans les résultats que nous devons à l'expérience personnelle, il se glisse le résultat de la tradition littéraire, sous forme d'appréciations héritées ou apprises, de réactions traditionnelles.

Enfin, de même qu'on contrôle la réalité d'une description sur la réalité *littéraire* (19), on se sert d'une mesure *littéraire* pour peser la réalité psychologique, c'est-à-dire on observe avec des yeux éduqués par la littérature. On trompe ses sens ou on modifie leur témoignage en raison de cette *sagesse* universelle, sous forme littéraire et enrichie par la littérature, qui règle

(17) C'est encore la littérature qui remédie au mal en faisant des cours d'observation (rappelons les "leçons" de Sherlock Holmes; mais aussi la grande leçon des "documents humains" des Concourt), et en rafraîchissant notre attention.

(18) *L'enfant voulut jouer*, par L. Mécs. Et il conclut: "Oh! moi, j'ai le temps. Je n'ai rien à faire avec l'Argent, rien à faire avec le miel de l'amour, ni avec le pain. Ma lutte avec le mal terminée, le miroir est clair, et clair mon visage d'enfant." *Anthologie de la poésie* citée, p. 180.

(19) Cf. le chapitre V.

l'existence humaine; et on agit de même lorsqu'on admet que no lectures modifient les traits épars que nous venons d'observer mais qui nous semblent trop disparates pour entrer dans un schème typique, pour former un "caractère".

L'observation décline parce que *le danger* qui l'avait rendue aiguë *a diminué* avec la civilisation (20). Trop de combats sanglants, trop de pertes inutiles ont défiguré le passé de la race humaine pour qu'il ne devînt pas nécessaire d'amoinrir les risques de la vie. La guerre psychologique et morale a lieu désormais dans une sorte de champ clos. On n'est démasqué que quand on en dépasse l'enceinte. Les incognitos partiels qui nous permettent de vivre en société sont respectés bien qu'ils soient le secret de Polichinelle. Les moutons ne sont plus mangés par les loups; ceux-ci se contentent de les tondre. Le hérisson peut se promener à son aise, pourvu qu'il reste entre les limites d'un certain territoire où règne la trêve de Dieu. On n'est pas taxé de tartuferie quand on se compose un visage et un caractère agréables aux autres, pourvu qu'ils ne recèlent pas de mauvaise intention. C'est comme un "contrat social", une convention de Genève dans le domaine psychologique, un ensemble de règles de jeu, que les convenances. C'est un triomphe du christianisme qui adoucit les moeurs; mais ce triomphe est loin d'être complet: la sincérité à laquelle il tient cherche encore les moyens de son accord avec la charité dans la vie des masses.

III

La construction de caractères

Aux yeux des profanes, "analyse psychologique" et "peinture des caractères" sont deux expressions équivalentes. Les plus perspicaces parmi les lecteurs moyens y voient deux phrases de la même opération, deux temps de la même mesure. En réalité ce sont deux fonctions distinctes, exigeant des talents très différents, souvent contradictoires, et qui se complètent le cas échéant au profit de la perfection de l'oeuvre. La première demande les dons de l'exploration, de l'analyse, de la collection; la seconde, ceux du choix, de l'équilibre, de la formation structurale. Pour forcer un peu la note, l'analyse psychologique exige un psychologue lettré; la peinture des caractères, un artiste.

(20) Voir le développement de cette idée dans *Défense*, chap. cité.

Rien de plus difficile ni de plus rare que de rencontrer dans la vie vécue un *caractère* tel que nous entendons ce terme d'après la vaste expérience littéraire qui est derrière chacun de nous. Tout ce qui n'est pas *trait* isolé et qualité à part, reste pratiquement inobservable, et ce n'est que notre imagination nourrie de littérature qui trouve à tant de numérateurs hétérogènes un commun dénominateur ; à tant de qualités éparses, un substrat : le *caractère*. Celui-ci n'est donc qu'une structure plus ou moins imaginaire, mais d'une grande force vitale et ayant des conséquences bien réelles sur la vie individuelle et collective. Il va, notamment, jusqu'à exercer une influence sur la personnalité réelle de celui à qui on l'attribue ou qui se l'attribue. Et toutes les fois que nous constatons qu'une de nos connaissances est un "caractère", nous pouvons être sûr qu'il s'est formé devant le miroir littéraire où il se regarde et où nous le regardons.

On peut vivre cinquante ans l'un à côté de l'autre, s'observer à satiété, être en droit de dire : "nous nous connaissons à fond" ; et mis en demeure de caractériser notre compagnon de vie, de balbutier ou de tomber dans les banalités les plus honteuses et les plus fausses. C'est que la construction du caractère est une fonction artistique (littéraire) que tout le monde ne possède pas ; et l'abondance des "traits" observés et recueillis pendant cinquante ans constitue plutôt un embarras de richesse. . . . Opposez à cet embarras la facilité élégante avec laquelle tous les habitués, même assez médiocres, de certains salons parisiens du XVII^e siècle, spécialisés pour le genre littéraire du portrait, savaient tracer en quelques phrases justes et bien tournées le caractère d'un personnage vivant — *lege artis*, selon les lois d'une poétique instinctive et d'une routine accoutumée. Personne n'osera affirmer que des *caractères* arrondis, équilibrés, ne contenant rien que de cohérent, de mûr et de parfait, sans pénombres, traits secondaires et contradictions (21), des caractères de La Bruyère, de Montesquieu, mais aussi de Molière ou de Marivaux (22) ont existé tels quels dans la vie. Le caractère (dans le sens littéraire, c'est-à-dire plein et équilibré) est une fiction littéraire assez éloignée de la réalité ; mais c'est une fiction ayant sa validité pratique comme la phrase qui n'est, de son côté, qu'une convention symbolique destinée à approcher de très loin un complexe de faits psychiques.

(21) Non sans contraste : les antithèses diamétrales étant les éléments les plus choyés parce que les plus réguliers de ce genre de caractères.

(22) *Les Fâcheux*, *le Misanthrope*, etc., respectivement *les Sincères*, *Jeu de l'amour et du hasard* . . .

Qu'est-ce qu'on entend par *caractère* dans la vie quotidienne?

C'est d'abord, selon son acception plus large, "l'ensemble des tendances et des qualités morales (23) qui distinguent une personne" (24) ou "nature constante spéciale de la volonté; disposition prédominante de la volonté d'un individu" (25). Qu'on insiste sur l' *ensemble* (qui est toujours un ensemble *organisé*) ou sur la *constance*, on souligne par là la nature statique du caractère (26) en dépit de la volonté qui figure souvent dans les définitions du caractère. C'est qu'on confond cette définition avec celle, moins large, qui veut dire, à peu près, volonté ferme ou "sens unique" de la volonté (27).

Sous un autre angle, il y a la définition du *caractère* littéraire et celle du caractère se manifestant dans la vie. Cependant les deux montrent des points de contact significatifs. Le caractère est toujours oeuvre d'art, qu'on le compose pour soi-même et qu'on en épaisse les contours par l'observation persévérante des mêmes lignes de conduite (28); ou bien qu'on le construise d'après un modèle étranger avec l'intention de le "peindre" pour d'autres, oralement ou par écrit. Dans chacun des deux cas, on sacrifie une grande partie des traits observés pour insister sur quelques traits saillants, pittoresques et convergents (29). Un caractère *vrai*, dans la vie ou dans la littérature, est un beau triomphe de l'art (30).

(23) Complétons: choisis, harmonisés ou polarisés.

(24) *Larousse universel* (1923).

(25) G. KORNIS: *A lelki élet* (La vie spirituelle) (Budapest, Académie Hongroise, 1919, p. 431 et suiv.). — Parmi les définitions sociales du terme, citons celle d'A. ADLER: "Le caractère est la manière dont l'homme prend position vis-à-vis du monde; la ligne directrice sur laquelle son ambition (son désir d'arriver), liée à son sentiment de solidarité, marche vers son but."

(26) La plupart des auteurs soulignent dans la définition du caractère la fermeté, la persévérance, la fidélité à soi-même, la répugnance pour les volte-face.

(27) L'autre définition courante, également étroite, du terme, c'est, par la réduction de la *vox media* à son seul pôle positif, "caractère noble, précieux au point de vue moral" (KORNIS, *loc. cit.*).

(28) Il ne faut pas être un artiste professionnel pour composer un caractère: le plus simple des mortels élague instinctivement les branches inutiles ou contradictoires du buisson ardent, grâce à la routine universelle répandue et renforcée par la littérature.

(29) "Il faut la force d'un grand écrivain pour représenter d'une façon plastique tous ces types" (de caractère ou de tempérament) — constate ADLER, dans *Menschenkenntnis* (Connaissance de l'homme. Psychologie individ. pratique). — Pour les caractères (types) psychiques, cf. les ouvrages éthologiques de J. Stuart MILL, de KRETSCHMER, etc.

(30) Des beaux-arts qui ont produit le Moïse de Michel-Ange ou les Apôtres de Dürer, le Napoléon de Meissonier ou la Sainte Geneviève de

On pourrait objecter que tout cela ne vaut que pour les caractères résumés en *portraits*, et que la cohésion psychologique est beaucoup moins apparente lorsque le caractère se manifeste par des *actions*: dans un roman, dans une pièce de théâtre, dans la vie.

Opposons au *caractère-portrait* (31) qui est comme renfermé dans un cadre d'une belle forme géométrique, le *caractère en action* (32) dont l'armature ou les limites, d'une régularité beaucoup moins simple, favorisent le jeu plus ou moins libre des faits et gestes des personnes dont le caractère fait l'objet de l'oeuvre littéraire. Cependant cette opposition instructive ne correspond à aucune différence essentielle du point de vue psychologique ou organique. Le caractère en action, tel qu'il se réalise dans le roman, comme Julien Sorel, dans la tragédie comme Athalie ou dans la comédie comme Harpagon, suppose l'existence, dans l'esprit de l'auteur, d'un résumé ou raccourci, d'un caractère-portrait qui se révèle en se complétant à mesure que l'action progresse. Nul doute que ce caractère-portrait fondamental ne soit de la même nature que ses pareils; et le fait que tel écrivain ne le développe qu'au cours de l'action n'y change rien: en ce cas, il obéit, plus ou moins inconsciemment, aux lois tacites du choix, de l'accord et de la structure qui président à la création des portraits "encadrés".

De tous les caractères en action, le caractère tragique remplit avec le plus d'éclat les conditions impliquées dans les définitions du terme. Nous ne pensons pas à ce que le public de la tragédie peut voir de ses yeux le personnage agissant. Ce qui met en relief le caractère tragique, c'est que le caractère y arrive au terme *nec plus ultra* de sa fidélité à lui-même et il tire les conséquences dernières de son essence.

Puvis de Chavannes. Cependant même sur les toiles les plus idéalisées ce sont des portraits d'individualités fortes plutôt que des "caractères": le choix, l'analyse, ce quelque chose de légèrement "conceptuel" qui fait le caractère dont on parle et auquel on peut s'adapter, y est comme voilé par l'apparence de la vie toute riche, non encore organisée par la pensée. — "Il n'y a pas d'homme isolé dans le drame (LUKÁCS, *op. cit.* p. 163 et suiv.); un isolement semblable à celui réalisé par le portrait peint ou sculpté ne saurait avoir lieu en littérature (en littérature, oui; un peu moins sur scène!); celle-ci ne peut exprimer l'homme que dans la succession des sentiments et des idées." LUKÁCS n'a pas pensé ici aux portraits de La Bruyère ou de Montesquieu.

(31) Ou: *caractère-résumé*.

(32) Mais il y a des actions racontées, tout aussi bien que dans le roman (et souvent au théâtre, tels les récits des messagers et d'autres témoins oculaires dans la tragédie classique) dans tel portrait de La Bruyère (p. ex. son distrait qui prélude à ceux de Regnard et de Musset: Ménalque dans le chapitre *De l'Homme*).

Le caractère tragique (33) est conséquent avec lui-même jusqu'au sang. Il l'est, au point de vue littéraire, là même où son fond est constitué par l'hésitation, comme dans le cas d'Hamlet ou dans celui de l'Irrésolu de Destouches. Ce dernier *doit* terminer son rôle et la pièce, pour rester conséquent avec son caractère, par le vers :

“*J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célièmène*”.

C'est par ce trait d'irrésolution scandaleuse et presque tragique qu'il couronne l'oeuvre de la caractéristique et qu'il grave sa fermeté (dans l'irrésolution) dans la mémoire des spectateurs.

La faiblesse morale et la médiocrité intellectuelle de Frédéric Moreau n'entament pas la force et la distinction du caractère dessiné par Flaubert. Celles-ci dépendent de la possibilité de résumer le caractère (sinon en paroles, au moins dans l'impression qu'en a le lecteur) ; plus le *résumé* nous paraît avoir du relief, plus nous nous croyons autorisés à parler d'un caractère intense. La persévérance du personnage dans son dessein y apporte sa part ; les événements y ajoutent la leur. Le caractère de Macbeth est construit avec un grand art et il est aisé d'en distinguer les principaux ressorts, d'autant plus que sa passion dégénère en une sorte de manie (34) ; objectivement, c'est donc un caractère intense ; mais subjectivement, il est loin d'être fort : une fois succombé à la tentation, il est emporté comme une feuille par le vent, par les conséquences fatales d'un premier crime. (35).

(33) Quant au drame moderne où le caractère “n'est rien” ou n'est “qu'une nécessité de contrepoint” (H. HOFMANNSTHAL), cf. les considérations de G. LUKÁCS, *op. cit.* p. 156.

(34) Qui opère le rétrécissement de l'horizon de l'âme.

(35) La littérature moderne donne la préférence aux caractères faibles ou quelconques, sans aucun relief personnel, mais raidis par la pression de la société, des événements du monde extérieur, comme les glaciers constitués par le poids de la neige. (Cf. CUVILLIER, *op. cit.* p. 159 : “Notre caractère est fait, en grande partie, de tendances subconscientes, parce qu'elles ont été refoulées, soit par les circonstances, soit par l'éducation, soit par notre propre volonté.”) Ils deviennent tragiques ou se haussent jusqu'aux sphères de l'élévation tragique malgré eux (évolution d'un germe invisible, ou révélation), comme les héros respectifs de *l'Ascension de M. Baslèvre*, d'*Estaurié*, et du *Baiser au lépreux*, de Mauriac.

Toute évolution ou révélation — il est presque toujours impossible de décider laquelle — n'est pas tragique suivant les critères de l'art poétique. Le Néron de *Britannicus* se révèle aux siens et à lui-même avec une terrifiante netteté ; cependant le “monstre naissant” n'y fait que préluder à ses crimes et à sa catastrophe. Le Glorieux de Destouches se sauve grâce à la volonté de fer de son père qui le contraint à s'humilier devant lui. Polyeucte ne doit pas changer, mais son caractère noble et ferme a

Le caractère comique se distingue par ce qu'il est aiguisé dans le sens d'un de ses traits qui, de saillant, est rendu prépondérant jusqu'à déformer l'ensemble (36). La littérature anglaise témoigne du faible très prononcé qu'a le public anglais pour les caractères peu typiques: les *originaux* qui osent braver les conventions et les modes et qui, enfourchant courageusement leur dada (*hobby horse*) comme un pégase, échappent à l'ornière des autres. Molière et presque tous les auteurs comiques français entre 1640 et 1740 prennent pour cible le vice de l'originalité qui mérite condamnation comme révolte indiscreète contre les conventions reconnues ou contre les modes qu'on doit subir en haussant les épaules. Toute la problématique du *Misanthrope* est là.

L'écart entre Molière et Dickens est, cependant, moins considérable qu'il ne semble au premier coup d'oeil. Les Anglais aiment les originaux sans conséquence qui respectent les idéalités foncières de la vie et qui ne se font remarquer par leurs excentricités que dans les choses de la surface. Ils restent en quelque sorte *typiques* (et plus typiques peut-être que les courtisans modèles et les bourgeois sensés de Molière), obéissant aux lois des types de vie classiques, consacrés par une glorieuse tradition historique, morale, littéraire.

C'est qu'il y a des *types* derrière les caractères, et la différence entre les uns et les autres n'est encore qu'une différence de degrés. En constatant qu'il faudrait de grands écrivains pour décrire les types de caractère, pourtant très schématiques, employés par les psychologues et les psychiatres, Alfred Adler nous avertit, sans le dire, que les caractères créés par les écrivains sont, à son avis, de la même étoffe que ces types, quoique plus complexes et applicables à un nombre beaucoup moins considérable d'individus (37).

besoin d'occasions favorables de se manifester. Quoique condamné à mort, il n'a rien de tragique: le martyr et le saint qu'il sera lui épargnent la pitié du spectateur. On a beaucoup discuté la possibilité de la *conversion* dans la tragédie et dans la comédie (surtout "sérieuse"). Sans être absolument interdite, elle ne saurait être admise, tout au plus, que comme révélation du vrai caractère, masqué par le caractère apparent, tant la cohésion statique semble inhérente à la notion.

(36) Dans le caractère comique (caricature littéraire), c'est l'auteur qui *exagère*; dans le caractère réaliste, c'est le modèle qui exagère en laissant son caractère se déformer en raison de la croissance démesurée d'une passion, d'un défaut, quelquefois même d'une qualité (*La Recherche de l'absolu, Le Père Goriot, L'Envers d'une sainte*, etc.)

(37) Cf. la théorie des images génériques, résultant de la fusion d'images particulières dues, à leur tour, à la répétition d'un même événement. RIBOT les compare aux "photographies composites" de GALTON, appréciées par HUXLEY. (CUVILLIER, *op. cit.* p. 194).

Ce n'est pas que les individus ne diffèrent pas les uns des autres : ils diffèrent certainement sinon pour le reste, du moins pour leur avancement différent dans le temps ; tandis que les *caractères*, simplifications structurales et statiques, se réduisent à un nombre restreint de variétés, avec prépondérance des facteurs constance et énergie (au positif et au négatif). Le caractère, c'est le type où le choix et l'équilibre ont moins ravagé la richesse psychologique fournie par l'observation et qui mérite encore les analogies d'une haute envolée qui entrent quelquefois dans sa définition : "le caractère, c'est la beauté du sentiment" (38) ; les maîtres de la caractéristique, ce sont les "évocateurs d'âmes" (39). Quoique tentative structurale, celle-ci est donc autre chose qu'un travail mécanique. Le caractère a sa vie ; il est porteur et suggesteur de vie. Si, toutefois, on préfère un symbole technique, il est l'appareil téléphonique où la voix vive se transforme en vibrations muettes, matérielles, pour se retransformer en voix et en vie.

Terminons ce chapitre par une aventure de Julien Green qu'il appelle lui-même très significative. Quand il fut à la seconde partie de son *Si j'étais vous*, il lui arriva ceci : "il s'agissait d'un dialogue, dont je perdis quelques pages ; le temps passa, je fus obligé de récrire le passage perdu ; or, plus tard, l'ayant retrouvé, je constatai que les deux rédactions étaient presque identiques : cela tenait au caractère même des personnages et me démontra par une sorte de 'preuve par neuf' les exigences de leurs personnalités." (40)

(38) Robert ZIMMERMANN : *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* (1865).

(39) Eugenio d'ORS. — L'évocation ne va pas sans idéalisation, dans l'un ou dans l'autre sens : le "sortilège" est comme un verre grossissant. Et puis, on s'efforce de trouver l'idéal au chaos des phénomènes, — de créer des figures de femmes comme la Flora de Machado de Assis, entre les jumeaux hostiles, Pierre et Paul (*Esaü e Jacob*, 1904), ou bien la douce Virginie prédestinée à mourir jeune en ce monde brutal (*Paul et Virginie*). On peut idéaliser — styliser — aussi dans le sens du mal (*Richard III*), et même dans celui de la médiocrité "parfaite" (*Bouvard et Pécuchet*) : caractériser, c'est toujours styliser ou idéaliser. Afin de pouvoir remplir cette tâche, l'auteur doit avoir lui-même la persévérance d'un caractère : autrement, il serait bien difficile d'imposer à des milliers de lecteurs et, surtout, de lectrices, une héroïne comme la Scarlet de *Gone with the wind*...

(40) S. M. : *Une heure avec Julien Green*. "Lisez Plon", n° 3, mai-juillet 1947.

CHAPITRE X

DYNAMISME

Le duc de Guise pressant dans son gant de fer la main délicate de sa femme afin de la contraindre à écrire une lettre fatale marque une date. L'auteur de *Henri III et sa cour* (1829) qui a l'instinct très sûr lorsqu'il s'agit des appétits du public et des exigences du temps, y donne le signal de la représentation ouverte d'actes de violence sur une scène qui avait montré pendant des siècles tant de répugnance pour l'action physique. Le même auteur fait assister ses fidèles à l'intrusion brutale d'Antony dans la chambre d'auberge où tremble sa bien-aimée, et il leur fait entendre le bruit des fenêtres brisées. Ce sont les premiers triomphes du drame romantique en France; entre les deux, il y a la bataille d'*Hernani* où le mot d'ordre des partisans du romantisme, qui figure sur les cartes d'entrée — *hierro, fer* — trahit ce culte de la force qui caractérise le mouvement entier. (1)

(1) Le romantisme de la première moitié du XIX^e siècle a subi une différenciation géographique si importante qu'il est devenu presque impossible d'en ramener les caractéristiques à une formule internationale commune (v. P. VAN TIEGHEM: *Le romantisme*. Encyclopédie par l'image, Paris, Hachette, s. d.; L. ECKHOFF: *L'inévitable postulat*. Helicon, 1938). On y a révélé, comme trait principal, la prédominance de la personnalité et de l'individualisme, du sentiment ou de l'histoire; on l'a appelé la révolution ou le protestantisme (!) dans la littérature; on a opposé à la "fleur bleue du romantisme" (allemand) le culte de l'antithèse violente (français). Nous avons cherché à réduire toutes ces tendances, en apparence contradictoires, au culte — conscient ou non — de l'intensité qui, au lieu de se formaliser des contradictions, y trouve la tension dont sa nature a besoin (*A dinamizmus*, dans notre recueil d'études *Irodalomszemlélet*, Budapest, Presses Universitaires, 1941, p. 27 et suiv.). L'hellénisme dionysiaque de Nietzsche, ne s'explique, selon M. L. FULEP, que par le "trop de force"; et G. DUHAMEL illustre ce surcroît d'intensité, cet opposé de l'économie classique, par la métaphore de la prodigalité: "Le romantique... c'est celui qui non seulement dépense tout, mais encore se prodigue et s'endette" (*Défense des Lettres. Biologie de mon métier*. 18^e éd. Paris, Mercure de France, 1937).

Pour être plus exact, il faudrait dire: culte des *sensations fortes* (2) que l'écrivain veut donner à son public et dont celui-ci est assoiffé: double nostalgie active et passive, de l'expression et de la réception de sensations intenses. C'est une réaction contre les demi-teintes, les tons doux et les grisailles; contre la retenue et la mesure de l'idéal classique; contre la "défense de sang" et la crainte du mot propre brutal; en somme, contre la force disciplinée ou masquée, en faveur de la force émancipée et éclatante.

Les formes assez nombreuses de cette réaction, que nous allons toucher en ce qui suit, sont loin d'être au complet. Et elles ne se bornent pas à l'époque romantique; le culte de l'intensité fait partie intégrante de ce romantisme constant qui est de tous les temps puisqu'il correspond à une velléité ou à un complexe de velléités éternels. (3)

I

Le culte de la force physique n'est pas non plus lié à une époque. Et il ne se borne pas à un seul aspect. Il se manifeste tantôt comme respect émerveillé, sympathique et populaire de la force des muscles dans un athlète ou dans un fort de la Halle, ou bien dans tel personnage du conte de fées, de l'épopée et de la littérature; tantôt comme curiosité naturelle ou malsaine de l'empiètement de la force physique sur les convenances sociales, dans les actes de violence propres au film vulgaire autant qu'à une certaine tragédie terrifiante.

La première des deux nuances n'est pas nécessairement romantique, et l'idée des jeux olympiques où triomphe la force ennoblie par l'adresse nous semble un des axes du monde classique tel que celui-ci vit dans notre imagination. Le géant des contes de fées n'est pas plus souvent l'ogre dévoreur d'enfants que le brave Renouart des chansons de geste, le Morgant du poème épique, le saint Christophe de la légende chrétienne, le "bon géant Gargantua" ou le Cap Mattfou de Jules Verne, doux comme mouton de peur d'abuser de sa force et de son poids.

(2) Quant au drame, il doit aspirer, par définition, à faire un effet *intense* sur une foule assemblée; comme "poésie de la volonté" (LUKACS, *op. cit.* p. 11 et suiv.), il est encore lié au dynamisme. Rappelons encore la fougue et l'extase propres à l'ode, la terreur propre à la ballade, etc.

(3) Faute de place, contentons-nous de rappeler le réalisme dynamique du XVI^e siècle en France autant qu'en Angleterre; le préromantisme de l'époque de Louis XIII; le baroque allemand avec sa *tension* fondamentale (H. CYSARZ: *Deutsches Barock in der Lyrik*, Leipsic, Reclam, 1936).

La force physique fait partie de la caractéristique des personnages de la légende héroïque (Roland), de la mythologie grecque (Héraclès), de la Bible (Samson), voire même du jeune roman (Amadis). Après avoir été plus ou moins dédaigneusement relégué à l'arrière-plan par une conception idéaliste et intellectualiste de la vie, elle retrouve ses champions dans l'oeuvre d'un Montherlant ou des romanciers anglais, pour ne pas parler des Tarzan et des *cow-boys* du film.

La seconde nuance — culte de la violence — n'exige pas beaucoup de force physique: elle ne suppose qu'une supériorité relative en fait de force (comme dans le cas du duc de Guise) et l'émancipation de la volonté à transgresser les lois du sentiment chevaleresque ou de la vie sociale. L'intérêt que le lecteur-spectateur populaire porte encore aux crimes brutaux et aux coups de violence, a des sources multiples qui ne doivent pas nous retenir ici; cependant il existe et il pénètre la littérature "vraie" aussi bien que la presse à bon marché. Le soufflet que Don Diègue reçoit de son rival, l'oreiller dans lequel Othello étouffe Desdémone en témoignent. Que sont-ils en comparaison des brutalités jouées ou racontées sur le théâtre français de l'époque de transition, la fin horrible des filles de Scédase (A. Hardy) ou les peines que la femme de Brutus demande pour elle-même des monstres des enfers:

*"Enflambez, découpez, brisez, faites résoudre
Mon coeur, mes nerfs, mes os, et mes poumons en poudre"* (4).

II

Il suffit d'étudier le vocabulaire des auteurs du XVI^e siècle — théâtre ou poème épique — pour se rendre compte de leur velléité d'expression forte sinon brutale. Voici le butin de quelques lignes prises au hasard: "*jaillissement, acéré, vibrant, ampleur, souffle, verve, fougueux, fureur, ire, ireux...*" La source qui force sa prison de rochers, la flamme, le fer, le sang, le frisson et l'ardeur, la résolution plus que ferme, la tension des nerfs prêtent leurs images à la même tendance d'expansion forcenée (5).

(4) Robert Garnier: *Porcie*, acte IV.

(5) L'adjectif *forcené* doit sa nuance sentimentale actuelle, très intense, à une méprise (il n'a rien à voir avec *force*: il dérive de *fors* et de *sen*, raison) comme les actes de violence sont dus toujours à des méprises; on ne les commettrait pas "à froid". — L. SPITZER trouve "du dynamisme

On a le sentiment qu'on aurait dû constater plus tôt que le culte de la force et de la violence est en connexion avec une sorte de matérialisme (non philosophique), bien caractéristique pour les époques en question. Au XVI^e siècle, l'esprit de la bourgeoisie, plus favorable à la matière, enterre l'esprit anti-matérialiste de la chevalerie médiévale (6) ; l'époque de Louis XIII concentre les dernières forces de l'indépendance *libertine* contre le nouvel idéalisme de l'époque de Louis XIV, et le romantisme français a de grandes ambitions réalistes qui ne restent pas toujours infructueuses (7). La *couleur locale* comme trouvaille des romantiques est encore une revanche de la matière si longtemps opprimée par l'idée : que de belles étoffes, de pierres sombres, de meubles curieux à la place des "palais à volonté" presque vides et des costumes à la romaine toujours les mêmes ! Des objets matériels jouent un rôle important dans les drames et dans les romans : un verre d'eau, un mouchoir, un éventail, un gant de fer... Et, là où les sentiments indépendants de la matière avaient décidé seuls du sort des personnages.

Ce matérialisme particulier n'est pas incompatible avec ce qu'on sait des romantiques. Hugo et les siens n'ont qu'à *animer* la matière, qu'à prétendre qu'elle a une âme, bien que plus obscure et plus malheureuse que celle de l'homme ; qu'à transformer une cathédrale en un être vivant, pour qu'ils puissent nous donner des sensations plus intenses en nous faisant palper, en imagination, la matière attrayante et mystérieuse. Souvent c'est une véritable *obsession lyrique de la matière*, et les naturalistes, disciples du romantisme méprisé, n'ont qu'à en subir le charme à leur tour.

On a montré que dans le *grotesque* opposé au sublime par l'auteur de la Préface de Cromwell et par celui du Satyre, il y a, entre autres, une tendance au retour à la nature matérielle qui fait de Quasimodo, être primitif dominé par ses instincts, le vrai héros du roman romantique représentatif, et qui fait agenouiller le Jupiter classique, idéalisé à tort, devant le grand Pan des forces et des matières de la nature.

Le désir de retourner à la nature, à quelque chose de plus fort, de plus frais parce que plus primitif, se manifeste de mille

et de l'explosivité" dans les comparaisons de Jules Romains (*Der Unanimismus J. R. im Spiegel seiner Sprache*, dans *Stilstudien*, II. Munich, Hueber, 1928, p. 288). Cf. MARINETTI : *Les mots en liberté futuriste*, Milan, 1919.

(6) La langue de Rabelais et de Montaigne en témoigne.

(7) C'est Hugo qui découvre pour les naturalistes les cloaques de Paris, et révèle tant d'autres détails répugnants mais indispensables à la vie vécue avec intensité.

manières. C'est le culte du *barbare* qui n'a plus la sagesse, digne d'un Scythe de Lucien, du Paysan du Danube classique. Sans lui, pas de tragédie : le sage est l'homme anti-tragique par excellence (8). Avec lui, irruption des forces aveugles des premiers temps dans le monde moderne.

Sous une forme beaucoup plus sympathique, ce retour au dynamisme se manifeste dans l'intérêt folklorique. La poésie populaire que tant d'esthètes et de critiques considèrent comme une cure de rajeunissement pour la société énermée de la fin de siècle, prodigue ses vitamines à la haute littérature (9). Elle la fortifie parce qu'elle fait une impression d'intensité évidente (dans la ballade d'une tension tragique) ou indirecte (par la simplicité allant droit au but, par son manque d'inhibitions, par ses couleurs éclatantes et pleines) ; mais aussi parce qu'on la sait voisine des racines qui sont à l'origine des énergies nourrissant une plante.

Cependant le retour n'implique pas nostalgie du repos aux parages ancestraux comme le retour des Éléphants de Leconte de Lisle, anti-romantique déclaré. La matière n'est pas inerte : elle est l'endroit où une âme primitive, obscure, mais puissante lutte pour sa liberté et pour son élévation. La mobilité caractérise tout romantisme, qu'elle inspire des gestes et des actes violents, qu'elle opère des changements imprévus ou se fasse valoir en des voyages réels ou rêvés, dans le temps ou dans l'espace (roman historique ou exotique). Les principaux motifs de déploiement d'énergies physiques ou spirituelles que nous allons examiner font tous une forte impression de mouvement.

Notre besoin en sensations intenses peut être satisfait non seulement par l'impression de violence, d'épaisseur (matière) ou de mobilité, mais aussi par la quantité (10). La mode des ouvrages cycliques est commune aux époques assoiffées d'intensité. *Pantagruel* greffé sur *Gargantua* et *vice versa* ne se termine que par la mort de l'auteur, et l'exubérance de ses énumérations de synonymes prélude au goût des énumérations chez le chef de file des romantiques du XIX^e siècle. L'épanchement surabondant des termes symbolise d'une façon adéquate la puissance presque indiscreète de l'imagination de l'auteur, surtout quant on le compare à la parcimonie expressive des classiques.

(8) V. LUKÁCS, *op. cit.* p. 177, à propos de Maeterlinck.

(9) On sait ce que le "modernisme" sudaméricain doit à l'inspiration de la vie, de la langue et de la poésie populaire dans l'oeuvre d'un Ascasubi, d'un José Hernandez, dans le *Faust* raconté par un gaucho d'Estanislao del Campo.

(10) Cp. DUHAMEL, *cit.* plus haut.

Hugo crée sa "comédie divine et humaine" dans la *légende des Siècles*; Balzac fait de gigantesques efforts pour remplir les cadres démesurés et un peu vagues de sa *Comédie humaine*, et Zola travaille avec ardeur pour pouvoir suspendre un roman à chacune des branches de l'arbre généalogique des Rougon-Macquart. Partout où il y a culte de la force à l'état aigu, on retrouve cette double tendance de multiplication des éléments. Ce n'est pas toujours sans accuser le tableau pathologique de la multiplication irrégulière des cellules.

III

L'image de l'exubérance nous vient de la *nature* végétative. Découverte par le roman exotique du XVIII^e siècle, la végétation exotique inspire à Chateaubriand *les Natchez*, et le tableau de début d'*Atala*, une des pages romantiques les plus connues, est considéré désormais comme classique. Toutes ces descriptions exhalent une grandeur qui n'est point celle de l'immobilité : la pulsation de la vie y est trop intense pour ne pas éveiller des appréhensions. On y sent la force de la nature en même temps ou plutôt que son caractère sublime. Une force élémentaire, dévastatrice aussi bien que créatrice, jusqu'à imposer à l'imagination des luttes avec des plantes anthropophages et avec "la jungle assassine", et dont l'emprise se fait sentir sur la conception de la société, jungle où la lutte vitale est censée battre son plein.

La *lutte* fournit à l'observation et à la fantaisie les images les plus représentatives du déploiement d'énergies. Et cela non seulement en tant que lutte réelle, combat entre héros (épopée, chant héroïque ou patriotique) ou entre duellistes (drame, roman), entre deux nations ou deux classes sociales (guerre et révolution), mais aussi en tant qu'antithèse prenant dans notre imagination la forme de la lutte. Ainsi nous parlons de la lutte des générations (*Pères et fils*, de Tourguénieff; le motif est devenu banal, inévitable quand un roman moderne fait figurer des parents et des enfants), de deux idées (souvent personnifiées, comme dans le *Christ and Herod* de W. Kirkconnell), voire même de la Guerre et de la Paix.

Ce n'est pas ici l'endroit de traiter le problème de la guerre (11). Cependant il convient de remarquer, même dans ce cadre réservé aux problèmes de la littérature, que la guerre

(11) V. notre livre en préparation: *La Littérature et la Paix*.

est due, outre aux motifs économiques, politiques ou personnels, à cette velléité du déploiement d'énergies dont la surabondance dangereuse ne trouve pas assez de champs d'activité pour s'é mousser. C'est ce qui explique les plaidoyers en faveur de la guerre qui furent, à leur tour, la cause de tant d'effusion de sang inutile. Ces plaidoyers, oeuvre d'imaginations paradoxales, ont réussi à réveiller jusqu'aux instincts assoupis dans la civilisation; et ils ont dégénéré en philosophies malsaines, propres à gagner les foules à leur propre immolation. "*Guerra, sola igiene del Mondo!*" — s'écrie le chef de l'école futuriste (12), comme si ces monstrueuses saignées étaient ordonnées à l'humanité par quelque médecin diabolique. En vain des esprits nobles résistant à toute tentation d'inhumanité, traitent-ils la guerre de *fureur* (13) : la fureur guerrière, notion dynamique elle aussi, n'en grossit pas moins le prestige de l'héroïsme militaire.

Celui-ci, dans son acception quotidienne ou particulière, est susceptible de sublimation. De Baltasar Gracián (14) à Carlyle, des esprits profonds tendent à mettre l'héroïsme de leur définition au service de la vie et de la solidarité plutôt que de la dévastation et de la mort, — sans proscrire pour cela la lutte qui peut être nécessaire à l'*hygiène du monde*, pourvu qu'elle s'émanche de la tyrannie de la passion et du préjugé (15).

Non que la *passion* — sentiment *excessif* qui déränge l'équilibre de la personnalité — ne fournisse de leçons utiles; mais combien on les paye cher! L'amour qui, une fois glissé dans un coeur, y règne en maître despotique, semble à l'écrivain, un Racine ou un Bourget, particulièrement propre à révéler le mécanisme de l'âme; comme si sa fameuse couleur rose était la teinture la plus appropriée à faire ressortir ce qui intéresse, dans l'organisme, le psychologue expérimentateur. On pourrait mettre aux côtés de la philosophie de la guerre la philosophie de la passion, telle que les romantiques l'ont bâclée, et parler de George Sand qui fait dépendre la valeur morale d'une passion de l'intensité avec laquelle elle se présente. *Vox populi, vox Dei*: ce mot d'ordre du mysticisme politique, y trouve son extension: "si la passion que tu éprouves est assez forte, c'est Dieu qui te l'envoie: il lui faut obéir". Ernest de Seillière

(12) Titre d'un volume de poésie, de Marinetti.

(13) *De gl'eroici furori*, de GORDANO BRUNO (1585).

(14) *El héroe* (1637).

(15) Voir l'histoire du point d'honneur, en Espagne et en France, et sa répercussion littéraire de Corneille à Dumas fils.

a bien raison d'étudier tous ces mysticismes et impérialismes en leur ensemble et de les dénoncer au bons sens.

Une autre forme de l'appréciation romantique de l'intensité, c'est le culte de la force, tel que nous le retrouvons dans l'oeuvre de Stendhal. L'auteur de *Racine et Shakespeare* suppose une Renaissance italienne pleine de sève où l'homme obéit sans scrupules aux intérêts de son ambition, de ses plaisirs et de ses caprices, et sa fermeté "machiavélique" ne recule pas devant le crime. L'indécision de l'homme moderne est, à en croire Stendhal, pire que la décision trop avide de l'homme de la Renaissance. L'héroïne de *la Chartreuse de Parme* conserve sa candeur et sa beauté, avec les sympathies de l'auteur, malgré les crimes qu'elle croit devoir commettre "pour le bon motif". Quel dommage qu'elle n'ait pas à sa disposition son portrait peint par l'ami de Dorian Gray pour voir comment les crimes défigurent une âme. L'auteur de *Macbeth* fut meilleur juge que son partisan fervent. (15^a)

*

Heureusement, toute action décidée n'est pas criminelle. La lutte qui met en présence deux adversaires inégaux en forces, ne fait, souvent, que mettre en relief le courage du plus faible.

Le héros tragique, le révolté et le justicier : voilà trois types de lutteurs qui, doués d'une force d'âme supérieure, ne se résignent pas à baisser pavillon devant des adversaires aussi redoutables que le destin, la société, l'État ou la loi.

Il faudrait un livre spécial pour éclairer les ressorts psychiques de cette guerre tantôt éclatante tantôt sourde. La velléité d'extension (tragédies de l'*ambition*, passion que Corneille range parmi les sentiments "nobles") (16) ; le désir de faire triompher *quand même* la justice et l'idéal en ce monde ; et jusqu'à la nostalgie du sacrifice et de la souffrance expiatoire (17) y figureraient aux côtés de ce désir si simple de jouir du déploiement de forces dont on est capable. Sans établir ici une hiérarchie des ressorts de l'action tragique, ce qui ferait rentrer, peut-être, les uns dans les autres, imaginons néanmoins une échelle d'intensité, en haut de laquelle on placera les héros

(15a) Le héros de *La Race de Caïn*, de Carlos Reyles (1900) tue "pour se prouver à lui-même qu'il est capable de vouloir" (M. DAIREAUX, *op. cit.* p. 193).

(16) L'ambition semble noble, en effet, à une société dont *l'honneur* est le principe (monarchie selon Montesquieu) ; mais Corneille y apprécie surtout la source d'énergies *mâles*.

(17) Voir plus loin, sur la valeur pathétique de la souffrance.

de Corneille, tellement pénétrés d'énergies qu'ils ne sauraient s'affaïsser sous le poids de leur destinée et subir la débâcle obligatoire selon les interprétateurs d'Aristote. Le Cid, Horace, Nicomède *ont raison* au point de devenir incapables de "chute" tragique. Nous avons rapproché leur sort du cas de ce condamné à l'électrocution qui, au témoignage de Conan Doyle, eut la vie prolongée indéfiniment en conséquence d'un courant trop puissant qu'on avait introduit dans la chaire électrique à des fins expérimentales. Par contre, tout en bas de l'échelle, il y a telle tragédie de Racine, de Kleist, de Hebbel avec tel drame d'Ibsen ou de Curel, — pour renoncer ici à mentionner les dramaturges contemporains, — qui fait sentir la disproportion désespérante des forces du Monde et de celles du Héros n'acceptant la lutte que "pour l'honneur du drapeau". Cependant, c'est toujours une faiblesse *relative* et, malgré la certitude objective (18) de la chute du héros, une tension et une incertitude excitante doivent régner dans l'âme du héros (incertitude subjective) du fait de la possibilité d'un dénouement favorable. Cela assure l'intensité de l'émotion que le sort du héros inspire au public aussi quand les forces extérieures qui la menacent sont relativement moins puissantes (la loi mettant empêchement à l'alliance de Bérénice et de Titus, qui, d'abord, semble moins catégorique) et que le héros a loin d'avoir la "charge électrique" des surhommes cornéliens.

Même les personnages tragiques les plus enclins à douter de leur cause ou de leurs forces et qui ne sont poussés que par les circonstances à s'ériger en "héros", contribuent à justifier la thèse formulée par Lublinski, que "le drame doit être la manifestation dynamique la plus considérable d'une époque et d'une culture" et que "sa valeur est déterminée par la circonstance qu'il est né à proximité ou loin du centre d'énergie et de combat de la culture en question" (19). C'est que la puissance des énergies de l'univers et, surtout, de la société massées contre l'individu tragique rehaussent son importance dynamique et son prestige de grandeur, presque sans son intervention consciente. C'est ainsi que le vieux tisserand de

(18) Dans l'âme du spectateur, en raison du genre littéraire même ("tragédie") qui est indiqué sur l'affiche et sur le programme.

(19) *Der Ausgang der Moderne*, p. 133. Cf. BERIGER, *op. cit.* p. 95, NIETZSCHE: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1871). C'est le penchant — entrelacé — au dynamisme et à la dignité conférée par le "sérieux" sublime (v. chap. V du présent livre) qui semble caractériser certaines nations. E. D'ORS attire l'attention sur le fait que contre toutes les lois du genre, Lucain termina un poème épique par un dénouement tragique. Mais "Lucain était Espagnol!" (Cité par le *Dizionario Bompiani* susmentionné, t. III. p. 302).

Hauptmann devient un symbole tragique ou que la Nora d'Ibsen en arrive à quitter la Maison de Poupée. A défaut de caractère tragique, la lutte tragique fait sur nous son effet.

Le héros tragique est souvent un *révolté*, mais tout révolté n'a pas le sort tragique. Le romantisme lui-même parut aux partisans du classicisme une rébellion contre l'art régulier autant que contre les bonnes moeurs, tandis que le vocabulaire des manifestes romantiques, y compris les préfaces et commentaires, tire de l'idée de la révolte une grande partie de ses couleurs et de sa dynamique. Indépendamment des opinions politiques des auteurs, la doctrine et la pratique des romantiques français tourne autour de l'image de la *libération immédiate*, qu'il s'agisse des rois qui s'amuse et du peuple qui se réveille, des passions refrénées et des déclassés opprimés, de l'irruption du mouvement, des coups de force sur la scène ou de l'alexandrin à "disloquer". La tendance individualiste même, sur laquelle on insiste en préférant le mot "romantique", se ramène moins à quelque tendance antisociale (20) qu'à la soif d'action violente qui ne veut dépendre de personne pour éclater. Toutes les révolutions historiques et potentielles du XIX^e siècle, avec leurs manifestations littéraires, proviennent de cette soif des romantiques français. A cet égard les écoles littéraires et politiques les plus hostiles à la doctrine romantique sont ses tributaires (21).

Nul groupe ne peut réclamer le monopole de l'idée de la libération; cependant les romantiques incorporent dans leurs rêves littéraires tous les symboles importants de la révolte, du mythe de Prométhée et des Titans (22), de Lucifer et de Caïn, aux Faust et aux Don Juan; l'histoire leur fournit les Gracques et les Brutus, les Cromwell et les Danton de l'antiquité et des temps modernes.

Chose curieuse mais, au fond, bien naturelle: les ressusciteurs du passé, les romantiques travaillent, *par là même*, à la

(20) Non qu'il n'en ait pas quelquefois; mais les services qu'il rend à la société idéale, celle de l'avenir, sont infiniment plus considérables que les poses d'isolement hautain qu'il affecte... pour le bien de l'oeuvre qu'il mûrit dans l'isolement et qui, elle, aura souvent une applicabilité sociale directe.

(21) Pour l'inspiration, voir plus loin.

(22) O. WALZEL: *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe*. Wortkunst, 2^e éd. Munich, Hueber, 1932; NIETSCHE, *op. cit.* p. 185; V. CERNY: *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale*, Prague, Orbis, s. d. Cependant la révolte des titans figure déjà dans une pièce de Hardy, non sans quelque nuance légèrement romantique. (Sur la révolte des anges et le satanisme, v. chap. XII.)

préparation de l'avenir, comme les individualistes attirés se chargent insensiblement d'une haute mission sociale.

Le *justicier* qui peut être appelé la *condition* sociale la plus adéquate des tendances romantiques, est un révolté spécialisé pour une sphère réduite, et il tient aussi du héros tragique. Sans se soulever contre l'ordre existant *en bloc*, il cherche plutôt à le défendre contre le désordre qui règne à son intérieur sous forme de lois et de juridiction défectueuses : il châtie le crime là où l'État est impuissant ; il fait valoir l'intention de la loi au lieu de sa lettre. Mais il s'attire par là, automatiquement, la persécution des euménides de la loi qu'il complète en l'enfreignant (23).

Les romantiques accordent à ce type toute leur approbation. Ne sont-ils pas, eux aussi, champions d'une opposition active mais pleine de bonne volonté ? Les chevaliers errants continués par Euiradnus et par le Cid de Hugo, par Monte-Christo et Mathias Sandorf, et jusqu'à l'agent secret Javert qui s'élimine lui-même, représente ce qu'il y a de plus romantique : l'autonomie individuelle, la mission reçue d'une autorité plus haute que la loi humaine ; la puissance du génie qui justifie la mission et l'autonomie. Et c'est très *littéraire* aussi que de confier la justice à un individu représentatif (24) au lieu de la laisser entre les mains d'une autorité sans couleurs et sans contours (25) ; enfin, c'est rendre hommage à la tendance dynamique que de concentrer les énergies des autorités et des institutions en un homme seul et hors ligne.

Les hommes supérieurs que sont les justiciers romantiques, ne dégèrent pas tous en *surhommes* à la Nietzsche. L'isolement de l'homme de génie, dont les Byron et les Vigny se plaignent avec orgueil, reste tragique chez eux, tandis que Zarathustra finit par prêcher un optimisme nouveau. Optimisme non fondé, sinon dans le paroxysme de la soif torturante du dynamisme.

IV

Ce n'est pas que Nietzsche ignore la valeur de la souffrance. Dans ses ouvrages de jeunesse il exalte le "pessimisme de

(23) Il est donc logique que le degré suprême du justicier, le dictateur se croie dispensé de respecter les lois auxquelles il substitue ses intentions qu'il croit infaillibles. Cf. surtout *le Dictateur* de Jules Romains.

(24) Ou à un petit groupe d'alliés comme les *Quatre hommes justes*, d'E. Wallace.

(25) Ce qui n'empêche pas Dickens de donner une individualité à des institutions (*Bleak House*, *Little Dorrit*).

la force. En raison même de sa santé débordante, l'homme peut se sentir attiré par l'"existence qui est si froide, si cruelle, si méchante". A ses yeux, surabondance implique souffrance; Socrate, l'optimiste lui semble "décadent", et Dionysos, le pessimiste équivaut à l'affirmation de la vie. Quant à Schiller (26), il est convaincu que "le monde qui tombe sous nos sens doit souffrir d'une façon profonde et juste, et qu'il faut du pathétique (le mot *pathos* figure dans l'original avec son sens grec) pour que le monde de la raison puisse manifester son indépendance et devenir susceptible d'une représentation active". Ici et là, la souffrance vaut comme lutte et comme défi jeté à la *résistance* morale; elle est "l'action intervertie" (27).

Ce qui cause le plaisir que nous goûtons au théâtre tragique, c'est, selon Lipps, que "dans la souffrance il se révèle une valeur positive de la personnalité" (28). Le jeune Nietzsche attend la renaissance de la tragédie antique de l'opéra que la terminologie française — *tragédie lyrique* — rattache à la musique, au pathétique, aux grandes émotions. Et bien qu'il reconnaisse plus tard sa déception à cet égard et, notamment, à l'égard de Wagner, il paraît que l'extase occupe une place importante dans la création et dans l'effet de la grande poésie, au théâtre (choeurs antiques, etc.) autant qu'à la bibliothèque. C'est à un poète "intellectualiste" et qui était un penseur distingué, que nous devons cet objectif inoubliable:

"enchaîner une analyse à une extase" (29).

Le héros tragique est pour nous source (objective et subjective) d'émotions peu communes comme il était pour les Grecs mêmes modèle de la souffrance proprement humaine (30). Selon le maître de la critique du style, "l'abondance hymnique, la gravité (31) pathétique" sont des traits caractéristiques du lyrisme.

Pope écrit de Shakespeare: "La poésie de Shakespeare est la plus *inspirée* qui fût jamais; il est moins l'imitateur que

(26) *Über das Pathetische.*

(27) LUKÁCS (d'après HERBART) *op. cit.* p. 137

(28) "Das macht den Genuss, dass im Leiden ein positiv Wertvolles der Persönlichkeit zutage kommt."

(29) Paul VALÉRY: *Eupalinos.*

(30) Le problème de Philoctète, de Laocoon, etc. dans la tragédie et dans l'essai.

(31) Proprement: "pesantur" (Schwere) . L'SPITZERS *Stilstudien* (Munich, Hueber 1928), t. II p. 299.

l'instrument de la nature et au lieu de dire qu'il parle pour elle, on peut dire qu'elle parle par lui." Dans *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis prône l'ivresse lyrique du poète. Rodin représente Hugo l'oreille tendue aux chuchotements mystérieux qu'il recueille de l'univers. Cette docilité sublime du poète ne s'explique que par l'*extase* où les plonge le contact des forces écrasantes bien que créatrices aussi, de la divinité. On se rappelle les évanouissements répétés du Dante aux points critiques de l'autre monde: il en sent la grandeur, comme l'Adam de Madách doit reconnaître la force d'attraction de la Terre et la puissance incommensurable de son génie (32).

Villemain a allumé l'imagination d'un auditoire universitaire par le souvenir de Pindare; les odes d'André Chénier ou du jeune Hugo et, plus encore, de Leopardi et de Carducci classicisants, puisant dans l'ardeur de leur tempérament et de leur idéalisme des accents pleins de vigueur fougueuse, produisent dans un genre soi-disant "refroidi" une oeuvre lyrique pleine de dynamisme.

Le doux Lamartine escompte lui-même une inspiration intense qui doit faire trembler le poète: l'instrument ne sera-t-il pas ruiné par l'orage?

*“Le feu divin qui nous consume
Ressemble à ces feux indiscrets
Qu'un pasteur imprudent allume
Au bord des profondes forêts;
Tant qu'aucun souffle ne l'éveille,
L'humble foyer couve et sommeille;
Mais s'il respire l'aquilon,
Tout à coup la flamme engourdie
S'enfle, déborde, et l'incendie
Embrase un immense horizon!
O mon âme! de quels rivages
Viendra ce souffle inattendu?
Sera-ce un enfant des orages,
Un soupir à peine entendu?
Viendra-t-il, comme un doux zéphyre,
Mollement caresser ma lyre,*

(32) On connaît l'effet émotif du tempérament. Assister à une scène où se déchaîne un tempérament vigoureux et mal discipliné peut causer de violentes réactions. Selon ADLER, des quatre types connus, c'est le sanguin qui est le plus utile à lui-même et à ses semblables.

*Ainsi qu'il caresse une fleur?
Ou, sous ses ailes frémissantes,
Briser ces cordes gémissantes
Du cri perçant de la douleur?"*

D'un côté la mi-démence de la fureur sacrée; de l'autre, le symbole de la harpe éolienne, si caractéristique pour le préromantisme et, plus particulièrement, pour Lamartine (33). Mais même si c'est l'orage, c'est un orage salutaire au même titre que la catharsis tragique et la souffrance du héros (34).

*

L'épanchement intense du sentiment est en connexions multiples et étroites avec l'imagination (35), mais aussi avec les idées et les idéalités. Que de fois le poète n'a-t-il pas étendu les bras vers ses frères et soeurs inconnus: "Que je vous embrasse, millions d'êtres humains"! (36) Qui ne verrait les rapports entre cet *universalisme* affectif, ce pathétique si noble des Hugo, des Vörösmarty, des Romain Rolland, des Claudel; ce sentiment d'extension de la vie, d'une part, et l'idée rationnelle de la solidarité humaine, de l'autre? L'idée de la bonté comme celle de la beauté est *dynamogénique* (37); à plus forte raison celle de la justice et de la vérité qui ont de quoi passionner les âmes les plus simples (38).

(33) "Telle durante la nuit la harpe éolienne, Mêlant au bruit des eaux sa plainte aérienne, Résonne d'elle-même au souffle des zéphyrus. Le voyageur s'arrête, étonné de l'entendre; Il écoute, il admire, et ne saurait comprendre D'où partent ces divins soupirs." (*Le Poète mourant*, dans *Nouv. Méditations*.) Lamartine connaît de bien près toute la gamme, de la "sécheresse où l'âme se torture sans pouvoir enfanter sa pensée" (l'image biblique de Jacob luttant avec l'ange, c'est "évidemment l'inspiration de Dieu combattant contre la volonté aveugle et rebelle de l'homme", épilogue à *l'Esprit de Dieu*) à la "longue inspiration" de sa *Sapho*, durant trois jours de suite.

(34) Les grandes émotions sont le résultat non seulement d'émotions et d'inspirations du poète, mais de toutes les manifestations énumérées du dynamisme dans la littérature.

(35) Cf. CUVILLIER, *op. cit.* p. 582. Ce sont des relations mutuelles. Pensons à la surexcitation causée par la lecture d'une ballade suggestive; mais aussi à ce que toute surexcitation multiplie le nombre des images qui nous hantent.

(36) Le "Seid umschlungen, Millionen" de Schiller.

(37) Selon les psychologues anciens, et modernes, "l'état agréable est dynamogénique". Cf. CUVILLIER, *op. cit.* p. 219.

(38) V. FOUILLÉE: *Evolutionnisme des Idées-forces* (1890). — Comment en serait-il autrement si "la pensée est tout entière tournée vers l'action, vers l'adaptation aux forces extérieures, aux obstacles matériels

Les membres de l'enseignement connaissent bien la règle pratique que pour tenir l'attention en éveil, il faut parler haut tout en évitant un fortissimo incessant et par cela même monotone. La règle s'applique aussi à la dynamique en littérature. Les sensations fortes ne nous paraissent telles que si elles sont mises en relief par des sensations faibles. Ce n'est pas les maximums absolus qui font sur nous l'effet le plus intense, mais l'augmentation soudaine et considérable de l'énergie, les maximums absolus qui font sur nous l'effet le plus intense, mais sans vallées; un ouvrage littéraire claironnant sans répit, c'est-à-dire sans passages délicats et sans silences, nous impressionneraient médiocrement.

Le romantisme tient aux sommets d'intensité et aux sensations fortes; mais il n'ignore pas non plus la nécessité de la différence de potentiel pour la circulation du courant. Tout ce qu'on peut énumérer comme formes diverses de la *gradation* (39), grossit le nombre des formes de l'énergie supérieure. On arrive ainsi au pôle en apparence opposé à la matière: à la *sublimation* et à la *spiritualisation* (40) comme une des manifestations les plus essentielles de l'activité de l'énergie littéraire (41). La spiritualisation et l'intensité se trouvent être reliées

que l'être vivant doit surmonter" (CUVILLIER, *op. cit.* p. 41); si la conscience elle-même se développe à mesure que l'action se complique; et si "entre la mobilité et la conscience, il y a un rapport évident" (BERGSON: *Évolution créatrice*, p. 119). Cf. encore le rôle du *tonus*, et de cette demi-contraction des muscles qui marque un état de qui-vive et de préparation permanente, dynamique même pendant le repos apparent et qui a une si grande influence sur notre personnalité intellectuelle, (expériences de SHERRINGTON sur l'activité posturale).

(39) FR. KAINZ: *Das Steigerungspänomen als künstlerisches Gestaltungsprinzip* (Beihefte zur Zeitschr. f. angewandte Psychologie, 33. Leipsic, Barth, 1924). "Est plus progressive de deux images celle qui est plus brillante, qui a des contours plus nets, qui est plus plastique, qui se meut avec plus de vivacité, qui est plus intense, plus grande, plus stratifiée, plus forte, plus étendue" (la traduction est loin de rendre avec exactitude les nuances de l'original). La gradation n'est pas toujours augmentation ou multiplication: elle peut prendre aussi la forme de l'intensification (*Verstärkung, Eindringlichermachen*); elle peut rendre ce qu'elle touche, plus significative, lui aider à remplir son propre sens. V. LUKÁCS, *op. cit.* p. 41, sur ce rôle du pathétique du drame. Cf. encore K. LAURILA: *Die emotionalistische Ästhetik* (Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 1938), *L'Esthétique émotionnaliste* (II^e Congrès internat. d'Esthét., Paris, 1937), et les notes bibliographiques de notre étude susmentionnée.

(40) V. BAJOMI: *Geist und Wirklichkeit* (Pannonia, 1938).

(41) C'est dans un autre sens que "Rastignac" (V. Morello) emploie ce terme *L'Energia letteraria*, 1905). Selon lui: "L'arte non è che l'espressione e la manifestazione dell'energia della vita in un dato momento della storia d'un popolo... La critica non è che il calcolo e la misura della quantità di energia che è contenuta in un'opera d'arte."

dans la théorie de l'expressionnisme par le pont éternel du symbole; et dans la théorie de la tragédie (surtout néo-classique), par l'idée de l'apaisement au sens de l'*Iphigénie* de Goethe.

Et cela d'autant plus que les deux pôles électriques du contraste — intensité et apaisement, souffrance et jouissance, révolution et évolution, Titans et mortels, individu et collectivité, vie et mort — sont plus propres que toute autre différence de potentiel à produire un courant d'émotion salutaire, une décharge d'un grand effet esthétique (42). L'antithèse romantique, avec ses fréquents courts-circuits, qui détruisent l'effet de situations très poétiques, nous rappelle l'émouvante image d'Agrippa d'Aubigné qui, dans *les Tragiques*, compare la France déchirée par les guerres de religion à une mère allaitant deux jumeaux ennemis qui ensanglantent le sein dont la sève se perd sans les nourrir. Dans l'*OEdipe* de Sophocle vivent toutes les contradictions et c'est en raison de quoi "la victoire y est défaite, et la défaite, transfiguration" (43). La *catharsis* est plus que purification: elle est surcroît d'énergies (44). Et toute activité littéraire digne de ce nom, augmentant le nombre et l'intensité des énergies autour de nous et en nous, est comme l'électrothérapie de l'âme dans laquelle les énergies littéraires se conservent. Beaucoup de phénomènes de la création et de l'effet artistique trouveront leur explication dans la nostalgie et dans la jouissance d'un tel "traitement".

*

Au début de ce livre nous avons constaté que conservation équivaut à extension. La *signification* que l'auteur donne à ses héros, à ses émotions, à ses paroles, est du domaine de la gradation dynamique. Et "la vérité artistique est toujours de la vérité accrue".

(42) Les images de l'éclair, de la tension musculaire et électrique foisonnent dans la poésie, dans la description de personnages et de scènes, dans le style "nerveux" aussi bien que dans l'esthétique (BARTHEL, BRODER CHRISTIANSEN, etc.). Cf. notre étude citée p. 40 et suiv.

(43) Luigi POLACCO.

(44) Si la défaite du héros n'entraîne pas sa condamnation morale, il a été, de toute façon, champion de la liberté. S'il s'est rendu coupable de crimes inexpiables (Macbeth, Richard III, Rodogune, Athalie), sa chute — en dépit de sa grandeur parmi les humains — opère un contact grandiose entre le spectateur et les forces supérieures qui l'ont condamné. C'est une idée qui trempe l'âme que de savoir qu'il existe de tels héros et de telles forces.

Le classique a son dynamisme aussi bien que le romantique. Le premier s'efforce de remonter le torrent, le dernier se laisse emporter par lui. "Tout système de civilisation qui tend à diminuer l'effort affaiblit conséquemment la culture" — affirme Duhamel (45). Mais que l'effort parte de nous ou qu'il nous assiège, le mot de Goethe reste également valable: "Tout ce qui est grand nous construit.

Nous voilà bien loin de la brutalité du duc de Guise et du culte du primitivisme.

(45) *Op. cit.*

CHAPITRE XI

LA TONALITÉ AFFECTIVE

Ce terme emprunté à la psychologie semble déplacé dans une étude littéraire. Il serait plus déplacé encore dans ce vers du poète qui renferme une philosophie et, en même temps, une "tonalité affective":

"Le monde n'est qu'impression" (1).

où le mot "impression" remplace tant bien que mal ce mot de l'original qui correspond à *stimmung*. Et tandis que le terme "impression", en soulignant la nature futile et éphémère de la chose, nous dissuaderait de saisir ce papillon qui y perdrait ses écailles, le terme de l'original paraît insister sur les analogies acoustiques de la tonalité littéraire et nous invite à la rapprocher des vibrations du diapason établissant un rapport entre l'instrument et l'appareil acoustique, respectivement entre le créateur de l'impression émotive (événement, paysage, artiste) et son récepteur (personne touchée par l'événement, observateur du paysage, lecteur-spectateur). Cependant d'autres métaphores (2) déjà invoquées — l'encensoir ou le rayonnement électrique — seraient susceptibles de nous rendre service à leur tour.

Impression insaisissable ou relation mystérieuse autant que réelle, force nous sera, pourtant, de l'examiner de plus près. C'est que, d'une part, les divers termes qui se rapprochent de la chose dans les diverses langues ont pris une extension consi-

(1) G. Reviczky.

(2) Il va sans dire qu'il ne s'agit pas ici de métaphores décoratives. Une métaphore vraiment suggestive, c'est comme un symbole qui rend un service qu'on demanderait en vain à l'analyse: elle peut constituer un pas en avant, et avoir par là une valeur scientifique provisoire. — Lamartine appelle la tonalité en question "écho des sensations" (car il n'est pas douteux que "sentiment" veut dire sous sa plume *stimmung*), cf. *Préludes*, éd. cit. p. 85.

dérable dans le parler quotidien (3) ; et, d'autre part, les spécialistes lui ont reconnu une place importante parmi les facteurs de la jouissance littéraire. Selon Vossler, "ce qu'il y a de mieux dans la poésie (4), c'est la note spirituelle et personnelle, la *stimmung*". Un autre esthéticien appelle la tonalité affective "le phénomène central de l'impression esthétique" (5).

I

Sans pouvoir nous contenter de l'appréciation de la tonalité littéraire comme le facteur le plus *personnel* de l'oeuvre, il ne nous en faudra pas moins constater qu'elle caractérise l'auteur directement et sans équivoque là où les autres facteurs de l'effet littéraire demanderaient une analyse détaillée avant de nous permettre des conclusions relatives à la personnalité de l'auteur. C'est un *je ne sais quoi* (6) très puissant et très éloquent que la tonalité affective, et qui se fait valoir sans l'entremise de volontés et d'explications. Pour commencer par l'art du *ton*, la musique, on sait que chaque compositeur a sa nuance qui ne peut être méconnue et dont une partie reste indéfinissable même après l'analyse de leur technique (7). Il en est de même des poètes qu'une âme ouverte aux impressions sentimentales nuancées distingue sur la foi de quelques phrases ou de quelques vers bien choisis (8). Cependant même dans l'ensemble des ouvrages d'un poète, voire à l'intérieur d'un ouvrage unique, on découvre, plus ou moins nettement, des nuances qui distinguent la *Chanson d'automne* du reste des

(3) On la confond, par exemple, avec l'humeur personnelle, bonne ou mauvaise; mais on appelle "lampe d'impression" (*hangulatlámpa*) une lampe propre à nous donner une émotion douce, à nous prédisposer à la rêverie. L'"éclairage d'impression" a un effet analogue dans les dancings et facilite la transition du rythme rapide d'une swing à celui, plus sentimental, d'une tango.

(4) *Dichtung* pourrait être traduite par le terme plus étendu de *littérature*. *La Fontaine und sein Fabelwerk*. Heidelberg, Winter, 1919, p. 75.

(5) R. ODEBRECHT: *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie* (1927). LAURILA, *op. cit.*

(6) "Inexprimable" comme, selon BERGSON, tous nos états affectifs.

(7) Les parodies de style — p. ex. une chanson à la mode jouée à la manière de Bach, de Liszt, de Wagner, de Debussy — ne se basent qu'en partie sur l'imitation de trucs techniques; elles n'auraient qu'un effet minime si elles n'avaient quelque chose de la tonalité caractéristique pour les auteurs respectifs.

(8) Bien choisis, car la tonalité affective n'a pas dans la littérature l'unité et la concentration qui la distingue dans la musique. Voir plus loin.

poésies de Verlaine, et telle strophe ou telle phrase des autres strophes et des autres vers de cette pièce pourtant d'une unité si impressionnante.

Si toute nuance sentimentale nous semble *unique*, c'est que les variétés de la tonalité affective sont pratiquement innombrables. Cela tient non seulement à ce qu'elles sont liées à tel "encensoir" de génie (9) ; mais aussi 1.^o à leurs modifications dues à la fuite du *Temps*, 2.^o aux résonances qu'elles éveillent dans les récepteurs, par suite des *relations* naturelles entre la vie affective et *l'élément représentatif* (intellectuel), respectivement *l'imagination* ; et 3.^o à la *complexité* essentielle des impressions affectives en apparence les plus simples.

1.^o) Que de modifications la poésie de Pétrarque, de Villon ou de Shakespeare (nous choisissons exprès des oeuvres poétiques dont la vogue se renouvelle de temps en temps) ne subissait-elle pas depuis le temps où elle fut communiquée à ses premiers lecteurs ! Que de "germes" inactifs pour ces premiers lecteurs ne se sont-ils pas épanouis depuis, grâce à des soleils nouveaux ! Que de points de vue, inespérés des auteurs mêmes ! Combien d'associations d'idées qui amènent au poème de nouvelles richesses sentimentales ; que de gros lots gagnés avec des billets de loterie en apparence éteints ! Voilà la source principale de la durée des oeuvres qui semblent se rajeunir de cent ans en cent ans comme le phénix . . . Et voilà la condition première de l'existence d'une critique impressionniste sentant dans l'oeuvre des beautés dont les autres ne se sont pas encore rendu compte.

Pour être plus clair, le Temps simple, le rythme de la vie tourne les valeurs comme un film, tandis que le Temps-Époque modifie les relations de l'homme compris dans la société avec les idées et les idéalités, voire avec sa propre nature organique.

2.^o) Ajoutons que les problèmes de l'identification et de la collaboration s'y posent avec toute leur vigueur, et si les vibrations diffusées par le diapason ont un chemin assez long à parcourir pour pouvoir se présenter sans aucune modification à l'appareil récepteur, la nature de ce dernier y opère des changements par le fait même que ce n'est pas la même chose de diffuser que de recevoir, de chanter et d'entendre, de sonner et de résonner. Le génie du poète serait cause d'un nouvel écart (de supériorité), s'il ne rachetait pas son éloignement plus sensible par sa force suggestive plus puissante.

(9) Cela ne donnerait qu'un nombre limité de nuances.

Nous avons déjà effleuré les difficultés intellectuelles que présente la lecture d'une poésie nouvelle au lecteur moyen. Ce qu'il saisit, pourtant, et qui le saisit, c'est la nuance sentimentale, dont le *transfert* (10) exige moins un effort intellectuel que ce que les siècles précédents avaient appelé *sensibilité* (11). Ainsi on voit des gens à peine lettrés payer un tribut instinctif à des poètes comme Apollinaire, Whitman, Dario ou Rilke. Ce n'est pas qu'ils trouvent dans l'oeuvre ce que l'auteur a voulu y mettre, mais ils sont touchés par une émotion d'une nuance nouvelle qu'ils réussissent à distinguer comme un chien distingue des odeurs. Et vu l'importance relative que la tonalité affective a prise chez les poètes modernes au dépens d'autres moyens d'expression de l'individualité, on peut dire que le lecteur moyen n'en est pas plus mal qu'à une époque où il comprenait tout sans discerner l'art consommé se manifestant dans les idées, dans la structure ou dans le choix des termes adéquats.

Les états affectifs se pénètrent de représentations, s'intellectualisent, se justifient. Cela les enrichit peut-être autant que l'imagination (12) qui doit tant à la vie affective et qui paye si généreusement sa dette. Ce sont ces alliances qui sont à la base de l'épanouissement littéraire d'un état d'âme, d'une émotion relativement simple, des éléments affectifs. Il suffit d'un gâteau pour déclencher en Proust la reproduction d'une longue série d'impressions affectives : ses souvenirs intellectuels émergent de l'océan du passé comme des îles coralliennes de plus en plus nombreuses, pour être couverts, bientôt, de la végétation luxuriante d'émotions anciennes et nouvelles. Un nom, une mélodie, une *fata morgana* de la fantaisie peuvent nous rejeter dans le voisinage fleuri de notre enfance grâce au travail de fées des associations d'idées et des analogies reliant les divers domaines de la vie spirituelle. C'est l'apport des *Correspondances*...

Le grand nombre des *ponts* expliquerait à lui seul le passage d'une *stimmung* de l'oeuvre littéraire à celui qui s'en dé-

(10) De l'auteur au lecteur. — Ce n'est pas le transfert des états affectifs consistant dans l'attribution d'un sentiment à un objet qui ne les cause pas lui-même (définition de RIBOT). — L'auteur doit sentir pour qu'il puisse inspirer des sentiments — prétendent les idéalistes ("Es ist... nicht genug, Empfindung mit erhöhten Farben zu schildern, man muss auch erhöht empfinden" — dit Schiller en parlant des poèmes de Bürger: *Über Bürgers Gedichte*).

(11) On en fait à l'auteur (et, par extension, au lecteur) un mérite — le plus estimé peut-être en son siècle. Et on a raison: la sensibilité supérieure est une des conditions de la création littéraire.

(12) Cf. CUVILLIER, *op. cit.* p. 579 et suiv.

lecte. Le front étendu de la vie spirituelle entière (13) du poète, attaquant notre attention, rendrait toute résistance impossible et indésirable.

Ce n'est pas le caractère de Werther ou de Chatterton qui a engendré l'épidémie morale qu'on sait; mais ce parfum de révolte et de mélancolie, (très différent dans les deux cas) dont la nostalgie nous ramène encore à eux; et le chimiste de la création littéraire aurait besoin d'heures et des jours pour décomposer ce parfum, pour y séparer les émotions ancestrales d'un amour "inutile" parce que venu trop tard, le complexe de la minorité, les éléments idéologiques rattachés à l'époque, la nuance sentimentale adhérente à la personnalité du héros, à sa jeunesse, à sa situation, au milieu même où il souffre et meurt (14); le plaisir de la douleur.

On pourrait distinguer, là et ailleurs, les nuances affectives caractérisant une période historique et celles plus ou moins indépendantes de la mode sentimentale de l'époque. Dans les premiers, un événement public dominant les événements privés mêle sa tonalité puissante à toute nuance particulière. Il est difficile (mais non impossible) de s'imaginer une pièce de théâtre ou une poésie écrite pendant la Révolution française ou ayant trait à cette époque, où la tonalité caractéristique de cette époque ne colore, en quelque sorte, toutes les tonalités indépendantes, à la rigueur, de cette tonalité centrale. Musset n'est pas poète religieux; mais ce poète de l'amour ne cesse de souffrir du mal du doute religieux dans lequel il voit un trait de caractère néfaste de son temps, ce qui prête à sa mélancolie un arrière-plan sentimental qui lui appartient.

On pourrait distinguer de même la tonalité qui doit ce qu'elle a de mieux au *temps*, respectivement à l'*espace* — comparons la poésie (15) du roman historique ou des romans de Proust à celle des voyages cosmiques, romans et poésie (16); les tonalités du *mouvement* (élan, nostalgie, soif d'action, etc.) et du *repos* (la sieste et le nirvâna des Parnassiens; l'idylle), deux phases corrélatives du même rythme; les tonalités de l'*attrac-*

(13) Représentation, imagination, sentiment et, ce qui va sans dire, volonté — tout participe à chacune de nos émotions complexes franchissant le seuil de la littérature.

(14) La chambrette de Chatterton fournit une bonne part de l'émotion très particulière que son sort nous inspire. Nous la voyons — même à la lecture; elle est trop caractéristique pour ne pas se graver dans notre mémoire.

(15) Encore un terme correspondant à la notion qui nous occupe.

(16) *La Tragédie de l'Homme*, de Madách; *Le Bonheur*, de Sully Prudhomme; le *Plein Ciel*, de Hugo, etc.

tion et de la *répulsion*; de la *spontanéité* et de l'*art* (artifice), et ainsi de suite. Toutes les classifications imaginables ne serviraient, pourtant, qu'à rendre un témoignage éclatant de la complexité de l'émotion littéraire.

3.^o) "*La tema volve in disio*" — remarque le Dante en parlant des damnés qui se précipitent dans la barque de Charon pour arriver plus vite que les autres à l'endroit du supplice éternel (17). On parle souvent de la volupté de la douleur, et, un peu moins souvent il est vrai, de la pensée douloureuse cachée au fond de tout plaisir débordant. Que de tonalités mixtes, dues tantôt à la complexité de la situation (18), tantôt aux connexions inexplicées des sensations agréables et non agréables.

Plaisir ou peine, agréable et non agréable constituent des antithèses trop simples pour expliquer la richesse et la délicatesse des nuances sentimentales (19). La tonalité affective est encore une *combinaison* naturelle (20) d'émotions que nous sentons unique, individuelle et une. Les sentiments que le profane considère comme simples — amour, amitié, pitié filiale, patriotisme, sentiment religieux — se sont révélés comme les produits très complexes d'une évolution combinative et d'une éducation sociale. Cependant ce ne sont pas eux qui expliqueraient l'effet émotif d'un ouvrage littéraire: ils sont devenus trop généraux, banals même pour nous toucher de leurs propres forces. Dire que c'est l'amour paternel qui nous émeut dans *le Philosophe sans le savoir*, de Sedaine, n'est pas moins inexact que de prétendre que c'est le culte de l'enfant qui détermine les "tonalités" de l'*Art d'être grand-père*. L'amour paternel et le culte de l'enfant sont devenus, en littérature, de simples *idées* résumant des complexes d'origine affective; pour qu'ils nous inspirent des sentiments vifs, le poète doit découvrir, à notre usage, des tonalités nouvelles mettant à profit l'expérience universelle que les pères et les grands-pères aiment leurs enfants et leurs petits-enfants. (21)

(17) *Enfer*.

(18) P. ex. dans la nouvelle citée de Stockton: *The Lady or the Tiger*.

(19) Et cela d'autant moins que toute sensation désagréable, un mal de dents, par exemple, commence par être agréable. V. CUVILLIER, *op. cit.* p. 212.

(20) Plus naturelle encore que la structure de caractères (chap. IX), — d'autant plus qu'elle se fait généralement sans l'intervention consciente de l'auteur. C'est à elle que se rapporte l'affirmation de Lamartine que le poète ne sait pas ce qu'il fait.

(21) Les auteurs contemporains se chargent souvent de raviver ces sentiments en les dépouillant d'abord des préjugés surannés qui se sont

Il n'y a pas de grande différence entre les impressions dues à un homme (le génie du poète, la particularité de son caractère et de son humeur, ou de ceux d'un personnage littéraire), à un événement (un baptême ou un deuil, un triomphe ou un accident) où à un paysage. Ce dernier paraît devoir toute sa *poésie* à l'écrivain qui le découvre, qui rend consciente à l'homme moyen la beauté des Alpes, comme Rousseau, celle des lacs comme les lakistes anglais, ou bien celle de la plaine comme Petöfi. Du reste, "le paysage n'a de réalité que dans le sentiment (22) de son observateur". Et tout en reconnaissant l'importance des facteurs physiologiques du plaisir qu'on prend à contempler un paysage (23), et tout en admirant la force de l'emprise physiologique du clair de lune qui nourrit une poésie émotionnelle si admirable de richesse et de persévérance, on doit adopter la thèse que la tonalité sentimentale, qu'elle soit ou non réaction d'actions "extérieures", se forme dans l'âme humaine pour rayonner vers d'autres âmes humaines.

II

La complexité de la tonalité affective ne porte point préjudice à son *unité*, relevée encore par l'immense variété des nuances. Unité à tous les degrés, des formes relativement élémentaires jusqu'aux manifestations les plus complexes, et à l'ensemble même de l'oeuvre.

Bien qu'on l'ait rapprochée des vibrations capricieuses d'une source de lumière en mouvement, la tonalité ressemble plutôt à un *état* qu'à un mouvement. Elle a un *caractère*; elle en partage presque la nature statique. Quand on veut produire en soi des émotions dignes de ce *nom*... que nous ne cessons de chercher on se plonge dans la *rêverie* comme dans un bain. C'est une immersion qui, même quand elle est de courte

incrustés en eux. De là, par exemple, les tonalités si originales des comédies de B. Shaw ou de Jules Romains. — Les leçons que SAINT-MARC GIRARDIN (*Cours de littérature dramatique*) a tirée de l'étude des "sentiments" dans les pièces de théâtre ne tenteront plus personne, malgré la délicatesse de sa psychologie.

(22) "Im Gemüte" (à peu près intraduisible). V. H. REHDER: *Philosophie der unendlichen Landschaft* (Halle, Niemeyer, 1932), p. 100. Cf. encore: O. BEYER: *Die unendliche Landschaft* (Berlin, Furche, 1922).

(23) Effets de l'air pur, de l'horizon large, etc. C'est ce qui explique la différence dans la jouissance du paysage quand on le contemple au grand air ou sur un tableau bien fait. (Nonobstant les compensations multiples de ce dernier.)

durée, tend à se prolonger ou, du moins, à se rendre indépendante du temps.

Le poète préromantique choisit pour ses opérations les heures crépusculaires où le mouvement de la vie extérieure le dérange le moins. Il *s'assoit* au bord d'un lac, au sommet d'une colline, devant sa fenêtre; mais ses yeux "tournés vers l'intérieur" ne bénéficient pas des ces points de perspective. Il *s'installe* dans une attitude de repos physique. La rêverie devient pour lui un état sinon une condition.

Elle est la forme la plus douce du régime affectif. A l'autre extrémité de la gamme, la *passion* serait-elle mobilité? Oui, quant à la véhémence forcenée des actions qui l'accompagnent, qui l'expriment et qui continuent à la susciter. Mais elle n'en est pas moins quelque chose de statique, comme le piétinement dans une impasse. Surtout, comme un mal chronique et plus ou moins irrémédiable, à l'en croire la tradition française, de Racine à Flaubert (24).

Les facteurs personnels de la création littéraire — auteur, lecteur, critique — veillent sur ce qu'on appelle l'unité de style d'un ouvrage, par laquelle on entend surtout l'unité de l'atmosphère affective. Mais ils ne savent pas comment cette unité se produit et se soutient tout le long d'un ouvrage. Ils l'expliquent, en fin de compte, par un *sens* mystérieux, ce sens des proportions, plénitudes et harmonies qu'ils croient l'apanage de l'artiste né.

Au delà de ce sens dont nous ne saurions nier l'existence puisque nous en remarquons les indices dans l'ouvrage littéraire, il y a un élément unificateur d'une grande puissance: l'attitude essentielle du littéraire vis-à-vis du monde et de l'art. Celle-ci n'est pas une attitude philosophique et sociale pure, ou plutôt elle ne l'est pas exclusivement, étant beaucoup plus complexe. Le roman russe ou le roman anglais fait sur nous un certain effet affectif, indépendamment de l'effet personnel. Le même "motif" ou "problème" s'enveloppe, ici et là, d'une atmosphère très différente. Vous voyez d'ici la tragédie d'Anna Karénine racontée par Thackeray; le sujet du *Petit Chose* confié à Mark Twain ou "rendu" à Dickens. La *Tristesse* de Musset et l'*Adam, où es-tu?* d'Ady ont une inspira-

(24) La psychologie moderne y voit un état maladif. Et elle n'y voit pas le même caractère dynamique qu'elle attribue à l'émotion. Cf. CUVILLIER, p. 266, 269. — En revanche, toute tonalité sentimentale a un caractère épidémique; elle est contagieuse.

tion et une tonalité pareille, mais... Ce *mais* s'explique par le rapport des deux poètes avec la vie et avec la société, comme le romancier russe et le romancier anglais diffèrent surtout par leur position relative vis-à-vis des affaires suprêmes de l'existence. Position métaphysique, sociale, sentimentale, — qui détermine la couleur même de leur personnalité et de leur destinée.

L'unité affective de l'ensemble de l'oeuvre n'est pas une exigence qui va sans dire, mais un but idéal vers lequel marchent l'auteur et le lecteur sans s'en rendre toujours compte. Le style sert la nuance sentimentale plus encore qu'il ne sert les autres fonctions de l'oeuvre. Les profils des caractères sont dessinés en vue de cet éclairage particulier qui est comme tamisé par l'atmosphère émotive. Tout en contribuant par sa note musicale à la composition de cette atmosphère, le vers finit par en dépendre. La dynamique — nous venons de le voir — joue un rôle essentiel dans la formation de nos émotions, soit qu'elle batte son plein et qu'elle nous secoue, soit qu'elle entonne des chants si doux qu'il nous devienne impossible de ne pas nous approcher pour mieux entendre.

Les noms généraux donnés à certaines attitudes connues d'ordre sentimental ne demandent point à être éclairci ici et ne nous leurrent guère de l'espérance de nous éclairer sur notre problème. L'enthousiasme, la sympathie, l'*ironie* même qui a semblé aux romantiques le degré suprême de l'attitude esthétique (25) ne nous semblent que des noms collectifs, des centres idéaux d'émotions particulières, bons tout au plus à nous faire une idée de la complexité de ces attitudes. Quelle différence, cependant, entre l'ironie de Swift, celle de Nodier et celle, plus souriante encore, des romantiques allemands?

*

Toute cette complexité dont l'unité n'est due, paraît-il, qu'au *sens* et à l'*attitude* inconscients d'un artiste, pourra-t-il jamais tenter les esprits analytiques? Y a-t-il le moindre espoir qu'on puisse mettre un peu d'ordre dans cet épanchement qui ressemble à une inondation; d'en sonder la profondeur, d'examiner les points de rupture de la digue?

C'est là le champ d'action le plus attrayant qui soit ouvert aux psychologues de la littérature. Et sans vouloir anticiper

(25) K. F. SOLGER: *Erwin* (1815), 4^e dialogue.

sur leurs recherches, disons notre conviction que l'ordre sera servi, entre autres, par la réduction systématique des principales nuances affectives à des sources d'émotion élémentaires et éternelles, qui déterminent les attitudes humaines communes à nous tous.

Des coordonnées sans nombre qui se présenteront au chercheur, choisissons deux pour appuyer notre conviction et notre espoir.

A qui se placera au point de vue du poète élégiaque que le genre poétique qu'il cultive rend le plus semblable au thuriféraire agitant un encensoir d'émotions, l'espace poétique apparaîtra traversé des coordonnées du *Temps* et de l'*Amour*.

Si on ne craignait pas de rétrécir la sphère, on pourrait remplacer Temps par Mort. Mais il est préférable de garder le premier terme, ce Temps dont la pensée nous rappelle que nous déclinons (26) et que nous mourrons; que nos moments les plus délicieux ou les plus significatifs ne sont que des moments; que nous entasserons en vain des trésors, le Temps nous en privera comme le réveil nous trouve les mains vides après un rêve doré.

Que de torturants calculs le poète ne doit-il pas faire dans son désir de rendre ses comptes au Temps :

*“On a dans la suite des jours
Enfoncé des jours sans mesure
Qui renferment plus de minutes
Que l'âme n'en peut tolérer”;*

c'est en vain :

*“Mon avenir ne va plus devant moi,
Il naît et meurt où je pose mes pas”... (27)*

O Temps que le poète qui t'appelle avenir alors que tu n'es que passé, cherche à tromper en rêvant le soir, à la tombée du jour où on nourrit l'espoir désespéré que tout s'arrêtera pour quelques heures qui ne seront pas comptées; et qui inspires toutes les nostalgies car elles naissent toutes du désir de la fuite: remplacer le moment présent par un moment différent, — indépendant peut-être, lui, du Temps inexorable...

(26) “La poésie du naturalisme, c'est la maladie” — a dit Alfred KERR.

(27) Duhamel: *Élégies*, XX, VI.

L'Amour s'oppose au Temps comme une coordonnée croise l'autre. Il jette un défi à la fuite du Temps, puisqu'il se croit gage d'une éternelle jeunesse, d'un printemps sans fin. Voyez les hommes mûrs des drames tels que *l'Avant le coucher du soleil*, de Hauptmann, ou des romans tels que *le Docteur Pascal*, de Zola : ce qui les transporte, c'est le sentiment que le Temps a dû baisser pavillon devant eux, et que c'est presque une garantie pour qu'il s'avoue vaincu au moment décisif... C'est l'extase non pas des sens, mais de cette certitude de la victoire qui fait de l'amour l'axe de la vie humaine — au moins en littérature. D'un autre point de vue, l'amour qui *vincit omnia*, est le sentiment encensoir par excellence, dispensateur d'énergie, de chaleur, de beauté...

Le Temps a raison de l'Amour (que d'avertissements aux belles chez Horace, chez Ronsard, chez Hugo!), mais l'Amour nous venge sur le Temps. Il nous réconcilie même avec le Temps en lui extorquant des émotions douces, malgré tout, et sublimes. Il nous affermit dans l'espoir d'une existence en dehors du Temps. Et que serait l'Amour sans l'instigation du Temps, sans les misères par lesquelles il nous renvoie à notre seule chance de bonheur.

Temps et Amour sont également nécessaires à ces *sublimations* qu'il ne faut pas borner à leur acception freudienne. La nuance sentimentale — souvent une nuance bien humble — s'enrichit et s'élève à des hauteurs qu'elle n'atteindrait jamais sans le Temps qui nous incite au progrès, seule forme active de la fuite, et sans l'Amour qui nous concilie la collaboration de notre prochain. La théorie de l'amour selon Stendhal, avec la formation du magnifique cristal de sel autour du petit rameau noir qu'on a jeté dans l'eau salée; *l'Epipsychidion* de Shelley avec sa nostalgie de l'immortelle beauté d'âme dans une femme, montrent que l'Amour *se sublime* lui-même pour organiser sa résistance au Temps ou, du moins, l'illusion de sa résistance.

Il serait aisé de découvrir la même source double à l'origine de ce sentiment d'*universalité*, d'élan vers l'humanité qui anime les Schiller et les Claudel. Cet élargissement maximum de l'éventail des nostalgies ne fait-il pas prendre au désir la forme de l'accolade? (28) Et cet "amour du monde" ne correspond-il pas, dans l'espace, au sentiment de la fuite vers l'éternité, dans le temps?

(28) "Seid umschlungen, Millionen!" Voir le chap. X.

Car Temps et Amour ne sont que des coordonnées provisoires. Toute tonalité sentimentale vraie traverse leur système sans s'y arrêter définitivement. Toute émotion vraie s'épanche avec la fierté frémissante et mystérieuse d'une source lointaine, jaillissant dans une région sans temps et sans amour terrestre. Toute émotion, pessimiste ou optimiste, tourne autour de l'idée que les grandes solutions ne sont pas comprises en ce qui nous est accessible. Toute la poésie de la vie est là.

Il convient de modifier le texte du poète :

“Ce n'est que le monde entier qui donne l'impression.”

CHAPITRE XII

NATURE ET SURNATUREL

*“Mais je me sentais le coeur pénétré
Par un tourment plus vieux que toutes nos détresses
Et je répétais, comme une prière:
Pour elle, du moins, l’immortalité!”*

La communion de l’Amour et du Temps, dans cette élégie de Duhamel (1) dirige notre attention sur le fond essentiel de la vie spirituelle: la pensée de l’au-delà. Il s’agit de vaincre ce “tourment plus vieux que toutes nos détresses”, causé par l’idée que tout ce à quoi nous tenons en nous-mêmes et en d’autres est voué à la mort. Dans cette lutte fomentée par la velléité de la conservation et de l’extension, le poète s’accroche à tout et il fait flèche de tout bois. Et sans atteindre la certitude de la victoire, il réussit, plus que tout autre lutteur humain, à infirmer la probabilité de la défaite en opérant la fusion, ou peu s’en faut, de Nature et Surnature.

L’interprétation humaine de la Nature, soit de l’“ensemble des choses qui existent réellement” (2), est l’objectif commun de l’homme primitif inventeur de mythes et du savant moderne qui les combat ou les rectifie. La poésie de la nature et les sciences naturelles se ramifient sur la même tige. Elles ont beau paraître des adversaires, elles resteront toujours étroitement liées par la sève de curiosité nécessaire (3) qui circule en elles. Et comme on parle du mythe de Phébus, on parle d’un “mythe solaire” proposé par tel savant; aux côtés des mira-

(1) *Élégies*, XVII.

(2) *Larousse universel*.

(3) C’est à dire par la velléité d’extension intellectuelle, de pénétration intellectuelle dans le chaos inconnu.

cles d'Orphée et de Jupiter, on peut mettre les "merveilles de la science et de la technique" modernes.

En hongrois, un des pronoms interrogatifs correspondant à quoi, c'est "quel miracle?" (4) En effet, l'homme primitif, et même l'homme moyen s'attend à trouver un miracle en tout phénomène nouveau et derrière chaque point d'interrogation. Le miracle consiste dans un signe de l'existence "entre ciel et terre" "de plus de choses que notre raison ne puisse saisir", — de forces susceptibles de briser ce système soumis au contrôle des sens et de l'expérience comparée, où notre vie semble renfermée. Il est une contradiction bienvenue au milieu d'un calcul fatal; le vice de forme corroborant notre appel contre une sentence capitale.

C'est pourquoi nous ne sommes pas difficiles sur la contradiction ou sur le vice de forme: pourvu qu'ils portent la moindre atteinte au calcul ou à la condamnation, nous les accueillons les bras ouverts. Car c'est moins leur valeur intrinsèque que leur grand nombre qui importe: un seul fil ne supporterait pas l'araignée, mais elle en secrète assez pour en tisser sa toile. Des "miracles" plus ou moins plausibles qui se soutiennent forment une croyance ferme et transforment en une sorte de certitude psychologique l'avertissement d'Hamlet... (5).

Les mythes poétiques n'ont rien perdu de leur actualité. On ne sent plus le besoin d'expliquer l'existence d'une fleur par le suicide du bel adolescent Narcisse, ou la couleur des fruits du mûrier par la trop fameuse histoire de Pyrame et de Thisbé dont le sang les aurait teints en rouge. Cependant la vue des vagues écumantes sur la côte rocheuse de la mer inspire encore à Hugo un mythe moderne du rocher, pâte gris qui garde les flots, moutons à la laine blanche; et le fait parler d'arbres-ulémas aux longues barbes de lierre qui lui font de grands saluts. Et ce n'est pas par coquetterie ou par amour

(4) *Micsoda?*

(5) "Selon une tradition facétieuse qui fait partie du trésor de sagesse du moyen âge, un voyageur fanfaron raconte à ses amis d'avoir assisté à un incendie où la mer fut consumée par les flammes. Les plus crédules refusent d'ajouter foi à ce récit évidemment mensonger. Cependant le témoignage d'un autre voyageur, connu pour sa modération, fait pencher la balance du côté de son collègue. Il relate un fait qui en lui-même n'a rien d'extraordinaire, mais qui, ajouté à l'autre, semble corroborer le "miracle" apocryphe de l'eau brûlée. "Je n'en sais rien, remarque-t-il avec timidité; mais je me rappelle qu'ayant passé par une ville voisine de cette mer, j'ai vu au marché des quantités énormes de poissons rôtis..." *Défense*, etc. op. cit. p. 160 et suiv.

de la parure stylistique qu'il évoque ces images-mythes. Il insiste sur la réalité subjective de ces rapprochements: "j'entends ce qu'Orphée entendit"; et "je cause Avec toutes les voix de la Métempsycose" (6). Dickens (*Pickwick*), Andersen, Estaubien, Tormay ... et nous mêlons exprès des croyances enfantines, ce monde des fées que voudrait proscrire l'esprit mathématique du Phalanstère de Madách; des rêves personnifiant des fauteuils vénérables et des chaises de poste hors d'usage; des récits où la personnification de vieux meubles n'est qu'un expédient technique ayant fait ses preuves: tout cela pour mettre à nu l'homogénéité littéraire des manifestations les plus variées de l'anthropomorphisme (7).

L'essentiel, en tout cela, c'est de réduire les phénomènes de la nature à des formes ou motifs humains et de répandre sur la nature l'âme intense prête à l'expansion. Le rocher-pâtre et l'arbre-uléma peuvent entrer désormais en rapports de sympathie avec le poète et avec le lecteur. Orphée et son successeur chrétien, saint François d'Assise réveillent l'âme obscure des pierres et des animaux en épanchant sur eux l'âme divine qui agit en eux. L'exemple de l'inspirateur des *Fioretti* prouve que ce serait peu d'appliquer à cette tendance le mot *panthéisme* dont on a fait un usage aussi abusif que des termes *animisme* et *anthropomorphisme*. L'âme divine, tamisée par l'âme humaine du saint ou de l'homme de génie, pénètre la nature non seulement pour l'expliquer à l'homme, mais encore pour faire cesser, aux yeux de celui-ci, l'antagonisme entre la nature et l'âme, entre la nature et le surnaturel.

Et c'est d'autant plus nécessaire que les définitions négatives de la nature l'opposent, outre à l'*artificiel* où nous vivons (8), au *surnaturel* dont nous nous sentons pénétrés quand même.

Qu'est-ce qu'on entend par *nature*? à quoi nous fait-elle penser?

(6) *Contemplations*, t. Ier, XXVII. — Sur V. Hugo, créateur de mythes, v. A. RIGAL: *V. H. poète épique* (Paris, 1900).

(7) Le merveilleux de la mythologie, du poème épique et de l'opéra peut devenir l'antipode du merveilleux *vrai*. Les dieux payens sont, pour Boileau, des ornements sans aucune prétention à être pris aux sérieux. Le P. Le Moyne (*Traité du poème héroïque*) considère la "Fable" l'âme même du poème et il lui accorde, tout naturellement, de la réalité: "La Fable... veut estre une, *vray-semblable* et merveilleuse." Cf. encore nos exemples et notes bibliographiques dans *Irodalomszemlélet*, op. cit. p. 77 et suiv.

(8) Antagonisme, source de la poésie idyllique autant que du *biedermeier*.

Elle est le *cadre* de notre vie, objet de la géographie humaine, — cadre physique et moral, voire sentimental. L'art de caractériser une région, tel que l'ont cultivé un Barrès ou un Giraudoux, en enrichissant la connaissance réelle tout en lui attribuant une sorte de personnalité, de vie organique: n'est-ce pas, toute proportion gardée, la survivance des personnifications anciennes, des figures de femmes coiffées d'une citadelle en forme de couronne ou d'un bonnet phrygien, la Bourgogne ou la France? (9).

Est-elle un *théâtre* indifférent sous nos pieds, cette nature *marâtre*, selon Vigny, ou bien une compagne de vie sympathique, douée d'une longévité qui nous manque, et à laquelle nous pouvons confier nos souvenirs et nos idéaux suprêmes, comme un Lamartine? L'homme se cramponne à la nature, il veut *jeter l'ancre* (*Le Lac*); et sa grande douleur, c'est que:

“... la grande douleur de l'homme, dans la chambre,
N'importunait pas même une plante timide
Que je verrai toujours, au bord de la fenêtre,
Fleurir avec effort dans une cendre aride”... (10)

Mais agiter cette question, c'est croire à la *possibilité* d'un rapport de sympathie ou d'antipathie (11) entre l'homme et la nature, et que celle-ci a une âme...

La nature est le *sol* où nous poussons, sol fécond, symbole de la fécondité de la race humaine, qualité sur laquelle insistent les romanciers naturalistes et expressionnistes à la fois, les Zola et les Szabó (12), qui voient dans le seul fait de la fécondité, de la multiplication du genre humain une garantie naturelle de sa viabilité, presque une valeur. Une valeur “naturelle” — les raffinés diraient “grossière” ou “de bas étage”...

La nature est le sol profond où la plante humaine puise les sèves primitives et éternelles dont elle ne doit jamais perdre le goût.

(9) La personnification des fleuves (génie du Tibre, etc.) et la poésie des fleuves mériteraient une étude à part.

(10) Fin de l'élégie X.

(11) La “marâtre” n'est plus une personne indifférente: la balance s'est écartée du point mort dans le sens péjoratif. — Chocano est le premier poète ibéro-américain qui “découvre” la beauté de la nature exotique. Mais Chateaubriand, inspirateur puissant et commun à la plupart des poètes sudaméricains ne réussit pas à leur faire voir ce que lui, l'étranger a vu pendant son court séjour en Amérique.

(12) Désiré Szabó, auteur du *Village emporté par le torrent* (1919).

La nature nous semble souvent un *asile* qui nous repose du monde et de nous-mêmes.

Ou bien un *aéroport* qui nous permet des atterrissages sans encombre après de fatigantes randonnées dans les sphères psychiques supérieures, — le règne des *réalités* incontestables, tangibles.

Inutile d'expliquer ce que tous ces aspects recèlent de surnaturel : l'illusion de la fécondité-valeur, déifiée par les Anciens ; l'illusion des profondeurs rajeunissantes, de l'asile, de l'atterrissage, de la réalité *idéale*. La nature, notre gage matérielle de la réalité, est en même temps source abondante de surnaturel.

*

Le "merveilleux" ne se borne donc pas au poème épique dont il est un des facteurs indispensables à l'en croire les poétiques. Il y a du merveilleux partout, ce qui ne nous rend pas plus facile d'établir où commence et finit, dans la poésie et dans la pensée, le règne du merveilleux.

Il est relatif. Il dépend de la personne et du milieu ; de la prédisposition individuelle autant que du degré de civilisation d'une communauté. Son domaine est plus large dans un village isolé, des Cévennes ou du Berry, que dans une ville industrielle ou dans une capitale, Saint-Étienne ou Paris. Chose curieuse : plus on reste proche de la nature proprement dite, plus on tient au surnaturel, l'interprétation poétique de la nature y ayant conservé ses racines presque intactes. Les uns disent : *superstition* ; les autres : *folklore* ; l'appellation péjorative et l'appellation sympathique désignent le même phénomène. On explique et on réhabilite, en partie, les croyances météorologiques du peuple des campagnes et ses traditions médicales. Le XVIII^e et le XIX^e siècles se sont contentés de les proscrire en leur substituant les résultats sacro-saints de la science moderne. En poésie, le surnaturel a l'avantage de n'être point pesé avec soin avant d'être admis. Il est censé ne tirer pas à conséquence, ce qui lui permet de s'insinuer dans l'âme et de grossir le nombre des énergies entassées dont la puissance croît en progression géométrique. Il doit sans doute son pouvoir sur les âmes simples du village à une croissance pareille à celle-ci, à celle de la légende.

II

La forme essentielle sous laquelle le surnaturel se fait jour, est celui du rapprochement de deux phénomènes disparates.

On sait que la comparaison et l'allégorie, la métaphore et le symbole sont les fruits de la tendance au rapprochement (13), et qu'ils ne sont destinés, souvent, qu'à remplacer l'aridité de l'abstraction par les fleurs vivantes de la nature et de l'art. Mais la décoration et l'éclaircissement ne sont pas les seuls buts du poète établissant des parallèles. L'essentiel, c'est le rapprochement lui-même, cette découverte de *correspondances* significatives entre les faits, les objets, les qualités, les événements qui nous cachent leur parenté (14).

Et ceux qui ne reconnaissent pas l'importance des rapprochements et la responsabilité qui s'y rattache, courent le risque de connaître le sort de l'Apprenti Sorcier de Goethe, ayant prononcé, en l'absence de son maître des paroles magiques et évoqué des esprits dont il ne saura plus se défaire. Les correspondances découvertes par un grand poète — pour quelque motif que ce soit — menacent de s'émanciper de la volonté de leur créateur et de devenir des réalités ou des presque-réalités indépendantes, faisant partie de ce système de croyances convergeant vers un même centre sentimental ou philosophique qu'on essaierait en vain de réduire au rôle de simple ornement.

Tout le monde connaît le plus simple des rapprochements : cette *personnification* dont nous venons de toucher un mot sans la nommer, et qui consiste à combler ou à rétrécir l'abîme qui sépare, suivant notre raison, les objets inanimés, les bêtes, d'une part, et l'homme, d'autre part. La personnification des concepts semblait l'essence même de la poésie à l'homme du moyen âge, lecteur du *Roman de la Rose*, de la *Cité des Dames*, et spectateur inspirant les moralités et les soties telles que la *Condamnation de Banquet* ou la *Sotie du Prince des Sots*. La "froide" allégorie qui n'en fait pas moins l'âme de ces oeuvres poétiques, brillera longtemps à l'Opéra et présentera d'indéniables signes de vie jusque dans l'*Églantine* de Giraudoux, roman à clé moderne (1927), montrant la France (Églantine) entre Orient et Occident (Moïse et Fontrange). Nous n'ignorons pas que l'allégorie n'est, en général, qu'une façon de présenter un problème aride ou défendu, souvent pure convention

(13) Et à mettre de l'ordre dans l'univers par les lignes parallèles qu'on y découvre, autant qu'à s'orienter grâce au seul fil d'Ariane qu'on tient dans la main : celui de la *parenté* apparente et possible.

(14) "L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique" (Pierre REVERDY, dans Nord-Sud, mars 1918).

et jeu de société (15) ; ce qui ne l'empêche pas d'insinuer une partie, souvent minime, de la fiction conventionnellè parmi les réalités. Il n'y a pas que la calomnie dont *il reste toujours quelque chose...*

Les liens mystérieux qui unissent le poète, respectivement l'artiste à la nature ; qu'il comprend la langue des fleurs autant que les confidences de la "bouche d'ombre" et de l'univers entier, est un rapprochement qui nous semble la condition essentielle de tous les autres rapprochements.

*"Le silence et la nuit et l'ombre des forêts
Lui murmurent tout bas de sublimes secrets"* (16)

— dit Lamartine. Hugo, cet "habitué de l'orchestre divin" est devenu familier de toute la nature : elle le connaît : "C'est lui ! c'est le rêveur !" ; et elle ne le craint pas : "il est de la maison" (17). Il est vrai qu'il l'aime toute entière, sans excepter l'araignée, le crapaud ou l'ortie...

Il a tous les privilèges.

La croyance que la statue se trouve cachée au fond du bloc de pierre et qu'il est réservé au grand sculpteur d'en faire sortir cette forme impeccable, a inspiré, entre autres, un charmant poème de Musset : *Sur trois marches de marbre rose*. L'opération n'a pas complètement réussi, et le sang du corps blessé a teint le marbre originellement blanc. Idée susceptible de donner aux artistes dignes d'une prédestination si glorieuse, le frisson que nous vaut le contact du surnaturel.

Combien de formes de vision supérieures du rapport simple entre deux réalités ! Les Vases Communicants : la rose de l'Infante est effeuillée, sur un bassin du jardin de l'Escorial, par un tourbillon appartenant peut-être à la tempête fatale qui, à des milliers de lieues au nord de l'aventure banale, disperse l'invincible Armada ; rose et flotte, tourbillon et tempête sont les deux vases inégaux du même système souterrain. La terre relie les arbres qui ne savent rien les uns des autres :

*"Les arbres s'élançaient en s'ignorant l'un l'autre,
Mais la terre, qui les retenait par la base,
Distribuait la nourriture et les secrets."* (18)

(15) Desmarets de Saint-Sorlin, factotum de Richelieu, auteur de l'allégorie politique *Europe*, est l'inventeur d'un jeu de loto allégorique. Cf. notre *Hungarica* (Debreceen, 1939).

(16) *La Solitude*. Lisez le commentaire formant épilogue.

(17) V. Hugo : *vol. cité*, poèmes XXVII, II.

(18) Duhamel : *recueil cité*, élégie X.

L'A i m a n t : les grands vaisseaux ont toutes les peines du monde de quitter le port, parce qu'ils sont tirés en arrière par un aimant puissant: les berceaux qu'ils laissent dans la ville (19). Le T r é s o r E n f o u i, dont la propriété est un secret entre le poète et Dieu:

“Je me dis seulement: A cette heure, en ce lieu,
Un jour, je fus aimé, j'aimais, elle était belle.
J'enfouis ce trésor dans mon âme immortelle
Et je l'emporte à Dieu!” (20)

Le M i c r o c o s m e relié au M a c r o c o s m e par une correspondance reconnue du poète. *La Rose de l'Infante* illustrerait encore cette relation qui est à la base de tous les symboles. Antoine, l'“ardent imperator” vit “dans les larges yeux étoilés de points d'or” de Cléopâtre “Toute une mer immense où fuyaient des galères”: c'est au macrocosme — la bataille navale d'Actium — que le microcosme — les yeux de la reine d'Égypte — fait une allusion symbolique (21). C'est ainsi que la C o n q u e où gronde “éternellement l'orageuse et l'éternelle rumeur” contient comme l'essence concentrée de l'océan. (22)

*

L'Ancre, l'Aimant, la Conque, les Vases Communicants sont autant de symboles-types (23) destinés à *symboliser* ici les autres symboles imaginables, à incarner une partie du surnaturel pressenti ou convoité par l'homme. Le fait que le symbole jouit d'une autorité unique dans la théorie moderne de la création poétique, s'explique par ce qu'il a d'inexplicable: on sent sa puissance et son importance sans pouvoir espérer (ou

(19) Sully Prudhomme: *Les Berceaux*.

(20) Musset: *Souvenir*.

(21) Heredia: *Antoine et Cléopâtre*.

(22) Heredia: *La Conque*.

(23) On est honteux de ne pouvoir relever parmi les milliers de symboles viables cette poignée de types qui est la plus instructive. Même dans cette perplexité fort naturelle, faisons mention sans hésiter de l'*Exposition des trente sceaux*, de Giordano Bruno (1583?). — Voy. encore le *Totem et tabou* de FREUD et, surtout, la Philosophie de l'Inconscient, de C. G. JUNG. (*Über die Psychologie des Unbewussten*, Zurich et Leipsic, Rascher, 1943), chap. VII (Die Archetypen des kollektiven Unbewussten) et V, où l'idée scientifique de la conservation des énergies est ramenée à des mythes et symboles ancestraux (p. 125 et suiv.). L'archétype de Jung est “une sorte de capacité (Bereitschaft) de reproduire toujours les mêmes images mythiques ou des images similaires... une représentation subjective de l'imagination évoquée par un processus physique et gravé dans l'inconscient.”

devoir craindre) que le secret de sa puissance et de son importance ne se réduise à quelque formule rationnelle transparente.

Le symbolisme permanent attend encore son historien qui n'aurait pas beaucoup de peine à prouver qu'il est éternel et ne saurait ne pas l'être. En revanche, les recherches scientifiques sur l'essence et les catégories du symbole se multiplient (24) et il est à espérer que leurs résultats ne tarderont pas à atteindre les couches les plus larges d'un public qui, pour le moment, en est au plaisir procuré par l'ignorance.

L'historien du symbolisme nous montrerait le symbole inhérent à la pensée humaine (signes qui constituent le langage (25) ; expression du concept par un signe propre à une notion concrète, etc.), à la vie spirituelle entière ; il le montrerait à la base de toute poésie ou littérature. Le langage courant et le jargon lui présenteraient leur embarras de richesse gênant. Les quatrains japonais lui fourniraient des exemples aussi probants que les épopées homériques ou la Bible. Il remarquerait que les psychologues modernes ne cessent d'assiéger le symbole de questions relatives au subconscient. Il finirait par mettre Prométhée, Aphrodite, le verbe *penser* ou *savoir*, Lohengrin, la fée au chapeau de clarté les uns aux côtés des autres, et par comprendre, non sans quelque terreur sacrée, l'étendue quasi illimitée du phénomène.

Ce qui pis est, il trouverait bien difficile de renoncer à une partie du domaine. Celle qu'il pourrait céder à la linguistique : la sémantique se prouverait partie intégrante du symbolisme poétique toutes les fois que le poète ranimerait le volcan éteint de l'ancien sens "imagé" d'une parole d'origine symbolique, et en ferait un usage symbolique. C'est la part la meilleure de la *magie du verbe* prônée par les symbolistes de la fin du XIX^e siècle, que l'intensification du sens primitif d'un mot par un accent qui le frappe, par la combinaison où il entre, par une allusion au mystère qu'il représente, par la secrète beauté, par

(24) V. le Dictionnaire de SHIPLEY, p. 525, 568 et suiv.

(25) V. I. A. RICHARDS: *The Meaning of Meaning* (1923), *How to Read a Page* (1942), C. MORRIS: *Aesthetics and the Theory of Signs* (Journal of Unified Science, 1939) ; F. de FIGUEIREDO, *op. cit.* chap. III. Voici encore quelques problèmes psychologiques rattachés au symbole : possibilité des signes ; base physiologique du symbolisme ; un excitant devient le signe d'un autre et se substitue à l'autre (CUVILLIER, *op. cit.* p. 138) ; l'image du mouvement peut produire le même effet que le mouvement lui-même (ibid. p. 504), etc. La société favorise l'éclosion de la "*facultas signatrix*" ; mais le symbole est déjà "au coeur du concept" : "L'image, quelle qu'elle soit, qui dans l'esprit figure le concept, est un signe, un symbole, parce qu'elle n'est point prise pour ce qu'elle paraît, mais ce qu'elle figure" (P. DELACROIX, *op. cit.* p. 105 et suiv.)

l'énergie potentielle qu'il recèle, et qui semblent un message d'un monde plus satisfaisant que celui dont nous croyons avoir déjà embrassé les limites.

Les symboles éteints — p.ex. les signes conventionnels figurant dans les armes de pays, de villes, de familles, le serpent des pharmaciens, le hibou des Facultés des Lettres, etc. — restent sujets à caution. La circonstance qu'on attribue une partie des vertus agissantes des entités symbolisées aux symboles qui les représentent, prouve que le feu ne fait que couvrir. Des symboles très officiels, dont les poètes et les profanes ont abusé — la croix ; la palme qui croît sous le fardeau, le mot *fer* ou *sève* —, conservent leur atmosphère émotionnelle, et même ils l'augmentent. L'humanité ne renonce que très à contre-cœur à ses "petites entrées" au paradis du surnaturel poétique.

*

Cependant elle recule. La lumière de la raison lui tient lieu de celle des symboles. Ce que nous faisons maintenant, tant poètes que simples mortels, c'est de gaspiller le trésor des ancêtres. Au temps du film muet, les sourds-muets d'un hospice éclataient de rire aux passages les plus graves de l'action. C'est qu'ils lisaient des lèvres des vedettes un dialogue insensé, n'ayant aucun rapport avec le sujet du film, et que les autres spectateurs ne pouvaient comprendre. Nos ancêtres devraient rire aux éclats ou, plutôt, frémir d'indignation en nous voyant employer leur systématique langage de symboles comme les acteurs du film muet abusent du don de la parole, c'est-à-dire en suivant leur caprice et en obéissant à des motifs très inférieurs à ceux qui ont présidé à la naissance des grands symboles (26).

Que faire? — peut demander aux rares experts actuels de l'authentique signification des symboles, aux connaisseurs de l'*Urmythos* un poète de nos jours, qui les ignore. Renoncer à faire usage des symboles qui lui viennent à l'esprit? Mais ce serait amputer une partie importante de notre vie spirituelle, et abandonner la meilleure part de notre héritage poétique.

C'est une impasse, ou plutôt une impasse apparente. Elle comporte deux issues, pour le moins. La première, c'est la

(26) Tandis que ce langage symbolique a toujours une haute importance métaphysique, le symbolisme individuel n'a souvent qu'un but ornemental. Ce qui n'empêche pas le poète moderne de subir, tôt ou tard, l'influence magique des mythes qu'il réveille par inadvertance ou pour des raisons plutôt frivoles et irrespectueuses.

circonstance que le symbole ancestral, plein d'un sens réel et profond (27), aujourd'hui obscurci, — se fait jour, grâce aux énergies sommeillant dans le subconscient, partout où une âme vraiment poétique, obéissant humblement à son inspiration, s'apprête à l'évoquer. Voilà une des fonctions les plus importantes du dynamisme émotionnel dans la création littéraire. Les exégètes du "symbolisme qui sait" (28) sont capables de nous indiquer la connexion de symboles individuels soi-disant inventés par les poètes modernes, du "symbolisme qui cherche", avec les symboles originaires ou ancestraux. M. Coomaraswamy cite, entre autres, l'exemple du Dante et de Blake.

L'autre issue, c'est la reconnaissance du fait qui est l'objet central de ce chapitre: que toute "correspondance symbolique", traditionnelle ou non, contribue à renforcer le prestige du symbolisme et du mythe qu'il représente; la croyance que "le mythe est toujours vrai (ou bien il n'est pas un vrai mythe), tandis que les faits ne sont vrais qu'en tant que pleins d'événements (*eventfully*). (29)

Le commandement de l'*originalité* ne s'applique donc au symbole que sous toutes les réserves. Selon les spécialistes du symbolisme éternel, il vaudrait mieux renouveler les anciens symboles traditionnels que de parler une langue symbolique au hasard et sans la bien connaître. L'hermétisme naturel de la symbolique, langue des initiés, dégénère ainsi en obscurité sinon en obscurantisme, alors qu'il devrait servir la clarté, la lumière suprême, la plus éclatante qu'il soit possible de répandre sur les secrets essentiels (30).

Faut-il laisser tomber le principe de l'*originalité*; est-il compromis par nos expériences avec les symboles? Faut-il renoncer à la pénombre chère aux poètes symbolistes du XIX^e siècle en faveur d'une clarté quasi classique?

La clarté à laquelle pensent les exégètes symbolistes n'est pas celle des rationalistes, due à la suppression des symboles qu'un monde ignorant trouve équivoques. C'est la clarté des correspondances découvertes au prix d'errements inspirés dans les souterrains de l'inconscient; la lumière qui point au tour-

(27) Sur ces "grandes images primordiales" de J. BURCKHARDT, cf. JUNG (*op. cit.* p. 118 et suiv.), qui voit en elles la possibilité de représenter des images propres à des générations souvent très éloignées de nous dans le temps, — "Möglichkeit des Vorstellens".

(28) Qui se sert de cette langue universelle des symboles selon la tradition collective, appartenant à l'"inconscient collectif" de JUNG (p. 119 et suiv.).

(29) A. K. COOMARASWAMY, dans le dictionnaire de SHIPLEY, p. 566.

(30) *Ibid.* p. 564 et suiv.

nant final d'un tunnel, la première lueur du rayonnement du ciel. L'originalité — toujours relative du poète n'a rien à craindre de la coïncidence des symboles considérés comme originaux, avec les archi-symboles hermétiques. La découverte d'une coïncidence de réalités est un résultat important et toujours individuel, faisant le mérite propre d'un homme de génie; c'est elle *l'originalité*. L'appellation n'est pas aussi paradoxale qu'elle en a l'air. Une telle découverte ne nous dirige-t-elle pas, plus que toute autre chose, vers nos *origines*?

*

Dans le cadre coutumier de la poétique, c'est à la comparaison et à la métaphore que, d'habitude, on oppose le symbole, en attribuant à celui-ci une indépendance relative de sa *base* (son pendant *conceptuel*) et une existence presque autonome que celles-là sont censées ignorer. (31) On prétend que la comparaison ou la métaphore ne vaut que comme la moitié décorative mais secondaire d'une dualité, comme le poids qu'on met dans la balance pour aider à caractériser l'objet essentiel. Les "roses" et les "lys" des belles du XVII^e siècle ne sont, à l'en croire la poétique traditionaliste, que des auxiliaires destinés à donner du relief aux couleurs de leurs joues. (L'arrière-pensée inévitable dans cette façon de concevoir la métaphore, c'est qu'il faut se garder de mettre les roses et les lys au même niveau (32) que le rose et le blanc de la carnation; que se servir de cet expédient, c'est un des mensonges dont le poète ne peut se corriger...) Abstraction faite de quelque période de transition où les lys et les roses s'effacent tout à fait (et encore!) comme expression tellement banales que personne ne les prend plus au sérieux (33), ils conquièrent leur autonomie relative comme les domestiques modèles trouvent moyen d'avoir la leur: témoin la différence, quand

(31) Suivant SOLGER, (op. cit., IV^e dialogue), il y a *symbole* là où l'idée apparaît comme réalité achevée (art. antique), et *allégorie* là où elle apparaît plutôt comme activité tendant à la réalisation (art. romantique). Dans l'art symbolique, le divin paraît comme mythe, et le monde ou la nature humaine comme nature universelle définie; dans l'art allégorique, le premier semble le terme de l'aspiration mystique, le second, mouvement et révélation de l'individuel. Cette distinction qui n'est pas sans originalité, nous convaincra, pourtant, de la difficulté définitive de distinguer ce qui pousse de la même racine.

(32) Cf. la définition du symbole: "représentation d'une réalité *au même niveau* de relation, par une réalité correspondante" (COOMARASWAMY, *loc. cit.* p. 564).

(33) A l'exception, pourtant, des non-initiés, et ils sont toujours plus nombreux que les initiés.

on y regarde de plus près, entre les deux façons de parler : “la couleur rose et la blancheur de ses joues” et “les roses et les lys de ses joues”. S’il existait un appareil expérimental assez délicat pour mesurer l’émotion que nous donne une phrase, on pourrait compter les degrés qui les séparent (34).

La métaphore peut vivre sa propre vie tout comme le symbole, à la condition, pourtant, de porter l’insigne de sa dépendance. Cependant elle est de la même étoffe que le symbole qui n’est plus obligé de le porter, et elle produit en nous le même sentiment des liaisons mystérieuses que le symbole.

Celui-ci jouit certes d’une autonomie plus large ; aux yeux du symboliste intransigeant il est plus vivant que les soi-disant réalités (matérielles) de la vie.

“Tout ce qui est passager n’est qu’une comparaison”

— ce vers de Goethe (35) est loin d’être un credo anti-réaliste ou la négation de la valeur de la vie vécue. Il veut dire simplement qu’il y a autre chose que ce qui est passager ; et que se qui est passager — notre existence liée à notre corps et aux objets tombant sous nos sens — a une valeur symbolique. C’est affirmer l’existence d’un monde permanent et de symboles ayant dans notre vie fugitive une *réalité* relative. Baudelaire précise cette conviction de la vie des symboles :

*“La nature est un temple où de vivants piliers
Laissernt parfois sentir de confuses paroles ;
L’homme y passe à travers de forêts de symboles”.*

Les symboles originaires de la sphère de tel ou tel organe de sens s’entrelacent dans ces forêts vierges, faisant pendant à la forêt-cathédrale ou cathédrale-forêt de Chateaubriand. C’est la foi des *Correspondances*, ce gigantesque système de vases communicants dans la vie spirituelle et dans la nature :

*“Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.”*

(34) Quelquefois aussi en faveur de l’expression non-symbolique : quand l’expression symbolique est rabâchée au point d’inspirer du dégoût en même temps que de l’ennui.

(35) “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” (conclusion de *Faust*).

Mais d'où qu'ils viennent et de quelle façon qu'ils s'entremêlent, les symboles témoignent tous d'un infini dont ils nous donnent l'avant-goût, et dont ils éveillent en nous le souvenir. Ils nous aident à "renaître au Ciel antérieur où fleurit la Beauté" (36) et ils nous font comprendre que "notre pâle raison nous cache l'Infini".

Le symbolisme, poésie des musiques et des silences, de la synthèse et des règles instinctives, tend à découvrir ce que notre raison nous cache. Sans être hostile à la raison, tout poète vrai partage cette tendance des symbolistes.

III

L'universalité du symbolisme nous excuse d'étendre sans cesse le domaine du terme. On l'emploie, par exemple, pour désigner "une force de concentration qui élève un événement au-dessus de sa signification momentanée" (37). Voilà ce qui rend "symbolique" le dialogue dramatique, comme le drame lui-même accomplit une tâche symbolique en représentant, par un sort individuel, une série de sorts analogues, et en lui donnant une validité historique.

Pour les autres hommes, l'homme vaut par ses actions et par ses réactions. La pensée et la parole elles-mêmes sont pointées vers l'action. Mais tandis que nous avons l'habitude de nous attribuer à nous-même, à notre volonté personnelle et à notre habileté, ce que nous faisons, nous aimons à insister sur la nature mystérieuse, et par cela même significative, de ce qui nous arrive. D'un côté, le héros qui agit sous la dictée de sa volonté de fer; de l'autre, l'homme qui s'attend à rencontrer le Destin qui disposera de son sort.

Il y a de quoi se sentir touché dans l'un et dans l'autre cas. Le courage a sa poésie (38) aussi bien que la résignation. Cependant entre les deux extrêmes on trouve le sentiment très net du *sort* humain tel que l'a façonné la *philosophie littéraire de la vie*. Celle-ci qui n'a rien d'un système philosophique vrai et dont l'éclecticisme concilie des croyances d'origine diverse, tourne autour de deux pivots: 1.^o qu'en dépit de son apparence chaotique, notre vie est dirigée par des forces

(36) La Beauté est l'autre pôle du monde des symboles, — la Beauté "gratuite", qu'on désire sans arrière-pensée égoïste et qui, par sa nature désintéressée, appartient à un autre monde que celui que nos sens peuvent saisir.

(37) G. LUKÁCS, *op. cit.* p. 171, à propos du dialogue dramatique.

(38) Et plus d'une, quand on pense au sort de Brutus, de Mâtho, du Cid, du Cyrano de Rostand, etc.

mystérieuses selon un plan inconnu mais qui nous serait compréhensible si on laissait nous le faire entrevoir (39) ; 2.^o qu'ainsi la vie de chacun de nous a un sens symbolique pour les autres, d'autant plus qu'ils la regardent toujours les yeux braqués sur son "sens". C'est à dire que toute existence nous semble un *sort*, et toute vie individuelle, symbole de la vie *universelle*.

C'est ce qui nous aidera à apprécier les quelques exemples que nous allons alléguer sans prétendre à être complet.

On nous a donné l'*unité de temps* dans la tragédie classique comme un expédient technique par lequel le dramaturge se force à concentrer tout son effort au problème psychologique, au lieu de s'en laisser détourner par des motifs étrangers à ce problème. A un autre point de vue, pareille concentration souligne ce qu'il y a d'essentiel dans le sort du héros et elle rehausse le sens symbolique. Toute son existence ne semblera, en quelque sorte, qu'un prodrome à la lutte finale qui le conduira à la solution unique (40). Que ce soit la fatalité ou la nécessité causale qui le contraignent à prendre la route étroite, on sentira celle-ci inévitable, logique et naturelle sous l'angle de vue des puissances supérieures. (41).

L'origine religieuse du théâtre ancien et moderne n'aurait pas de raison d'être sans la double crise du sort humain vu comme activité responsable et comme exemple de l'intervention divine (42).

(39) En effet, nous en saisissons l'intention dès que l'écrivain nous en révèle quelque chose, car il nous semble "humain".

(40) Celle-ci ressemble souvent à une impasse quand on s'obstine à l'envisager du point de vue du héros en lutte.

(41) La *motivation* serrée de l'action, que nous avons déjà envisagée, a sa valeur symbolique. D'où nous viendrait cet axe solide de l'existence humaine (que nous savons en réalité morcelée, contradictoire, énigmatique), sinon de notre velléité d'imposer à l'aspect de la vie un ordre conforme à notre esprit? Il ne suffirait pas d'attribuer la motivation à la nécessité de *retenir* les événements successifs, de les enchaîner pour faciliter la tâche de notre mémoire. Car même en acceptant exclusivement cette thèse pratique, on devrait constater que la découverte des motifs et leur enchaînement nous causent une commotion plus ou moins sensible et élèvent la chaîne d'événements sur un plan différent de celui de la vie vécue.

(42) Qu'elle se manifeste par la société, par un hasard comme dans tel drame de la fatalité (*Schicksalstragödie*), elle n'en conserve pas moins son caractère divin. Et l'idée qu'on n'est que "jouets" entre les mains d'une grande puissance "cruelle", n'en finit pas moins par tranquilliser l'âme du spectateur. D'abord, parce qu'il est fier d'être un homme, pareil à celui qui a eu le courage de lutter contre des forces supérieures. Après (et surtout), parce que tout jeu a ses règles et son but, à en croire la tendance finaliste de notre esprit.

Roman, nouvelle, comédie ne sont que trop souvent basés sur des *coïncidences surprenantes* (43) ou *miraculeuses*. La façon, par exemple, dont le héros et l'héroïne se rencontre pour la première fois pose la question si les mariages "se contractent au ciel" suivant le proverbe. La manière dont on échappe à un danger, aux suites d'un accident, (44) peut inspirer des réflexions similaires.

C'est au poète mage, à l'exégète séculier des mystères qu'incombe la tâche de nous aider à figurer la transition de ce monde dans l'autre (*l'Outward Bound*, de Sutton Vane (45), l'au-delà lui-même (épopées classiques, la *Divine Comédie*) et le Jugement dernier (p. ex. dans le *Sultan Mourad* de Hugo). Ces approximations et ces visions profanes ne font pas tort à la religion. Sauf quelques plaisanteries irrévérencieuses (46) qui ne prétendent point à être prises au sérieux, et quelques tentatives de représentation pessimiste de la création, à la Byron ou à la Nietzsche, dont la gravité tragique nous émeut trop pour ne pas nous pénétrer d'une émotion religieuse *quand même*, les images laïques des mystères de la religion renforcent notre tendance à croire au surnaturel sans nous contraindre à accepter les fantaisies littéraires qui y contribuent. L'atmosphère religieuse s'en trouve condensée alors même qu'on sait bien que ces visions dérivent de la fantaisie des écrivains, aussi bien que les innombrables *légendes* apocryphes en vogue au XIX^e siècle, chez les romantiques (une partie importante de la *Légende des Siècles*, quelques-unes des pièces épiques de Coppée, *La Brouette* de Rostand, etc. etc., des miracles nouveaux de la Vierge, comme le *Pèlerinage à Kevlaar*, de Heine).

Le justicier lui-même ne s'oppose à la loi humaine qu'en croyant et en nous faisant croire à une loi surhumaine; et il arrive aux poètes de dépasser le but et de faire étrangler

(43) Toute surprise ne grossit pas le domaine du surnaturel. Il faut aussi qu'on la trouve logique, — après coup bien entendu...

(44) Ou les bienfaits qu'une jeune fille, emportée par un accident sans avoir eu le temps de se confesser, a répandus autour d'elle avant d'être tuée.

(45) A Paris on l'a joué sous le titre *Au grand large*.

(46) Voltaire, Anatole France (*L'Etui de nacre*, etc.) s'évertuent, en revanche, à trouver une solution réaliste à de légendes officielles ou apocryphes. Cf. encore les saint Antoine de Flaubert, respectivement de Maëterlinck. — D'autres légendes, profanes mais graves, comme celle de Tristan, ont été "expliquées" par des moyens de la psychanalyse moderne. Les amants de Cornouailles, tels que se les figure un dramaturge de nos jours, ne boivent pas de vrai philtre; cependant le résultat reste le même...

à leur justicier un méchant seigneur revenu à la vie après une mort apparente, — le cas étant aggravé par le fait que le justicier, c'est le moine appelé à veiller le mort et à prier pour son âme. (47)

La *justice poétique* tenant lieu de la *justice divine*, le visible représentant, provisoirement, l'invisible: voilà encore une des formes les plus fréquentes sous lesquelles le merveilleux de la vie se littérarise. Le dénouement favorable (aux justes) reste l'objet des désirs du lecteur et du spectateur populaires s'identifiant avec les personnages littéraires qu'ils jugent dignes de leurs sympathies. L'exigence de la justice poétique suppose que cette solution idéale de la crise d'un sort humain corresponde à un modèle au fond de notre esprit et de notre sentiment, et que nos expériences contraires ne sauraient infirmer. C'est le triomphe d'une espèce de platonisme dans l'âme du lecteur-spectateur: *l'idée vaut* mieux que l'expérience; il n'est que trop juste qu'elle la prime dans l'extension vitale qu'est la littérature. (48)

Après plus d'un siècle où une littérature anti-illusionniste s'efforçait de montrer le revers de la médaille et nous désolait par le récit d'amours malheureux, de mariages plus malheureux encore, d'accidents fatals et d'échecs de toutes sortes, qui ne réussirent pourtant pas à infirmer la conviction que ces dénouements funestes, ce manque de coïncidences heureuses provenaient encore d'une Nécessité *personnifiable*, M. Thornton Wilder revient à la question de la justice du sort. Dans *le Pont du Roi Saint Louis* il soumet à l'examen littéraire la question si les personnes qui ont perdu la vie à l'occasion de la rupture du vieux pont péruvien ont été *choisies* parmi tant d'autres à périr. L'examen montre que ce n'est pas pour un crime qu'ils devaient mourir, mais parce qu'ils sont devenus inutiles: leur affection n'avait plus de service important à rendre en ce monde.

(47) Coppée: *Le Justicier*. — Dans son drame *Severo Torelli*, la mère du héros tue le tyran pour épargner à son fils le parricide et la damnation. C'est un assassinat pour un motif en partie religieux. — En revanche, selon une modification sympathique du "mysticisme passionnel", "les grands amours travaillent pour le ciel" (Princesse Lointaine), tous les sentiments intenses convergent vers le même foyer.

(48) Le mépris dont on couvre le *happy ending* et ceux qui l'exigent ne tient compte que d'un aspect réaliste assez pauvre de la vie. Le culte de la sensibilité et la vogue de la pitié sont déclenchés plus souvent par des dénouements favorables succédant aux tribulations de la vertu que par des cas tragiques.

IV

Où est la limite entre miracle du *sort* et celui de la *sensibilité*? La compréhension du dessin miraculeux de notre existence, de *ce qui nous arrive*, excite notre sensibilité; et notre sensibilité rehaussée par le professionnel de la sensibilité: l'écrivain, nous fera chercher partout dans les phénomènes de notre existence des lignes fragmentaires appartenant à un dessin grandiose: notre sort.

La sensibilité n'était, au courant du XVIII^e siècle, qu'un penchant à compatir et à s'intéresser au sort d'autrui; quelque chose qui correspondait, dans le domaine affectif, à l'intérêt général, *encyclopédique*, se manifestant dans le domaine intellectuel. Elle était source d'un plaisir vif, celle des "douces larmes" si souvent vantées et convoitées; de la satisfaction qu'on tire de sa propre bonté et de l'hypothèse de la bonté foncière de la nature humaine.

On la considérait comme un titre de gloire ayant son pathétique légitime. La sensibilité qui, à partir du préromantisme, prend la place de cet optimisme toujours prêt à fondre en larmes, est d'une humeur plus sérieuse. Elle guette les signaux à peine perceptibles que donne l'autre monde aux mortels privilégiés ne tendant pas en vain leurs tentacules vers l'inconnu.

Cette sensibilité — nerveuse autant que psychologique (49) — fait entrer dans la littérature toutes les relations populaires d'apparitions d'esprits (du père d'Hamlet, par les revenants de Walpole et de Lewis, de Poe et d'Hoffmann, au héros de *l'Histoire comique* et au *Revenant* de Zilahy), d'excès de vampires (50), de retours de morts liés par leur serment (sujet de la ballade de Lenore etc.). Le théâtre de Maurice Maeterlinck est l'expression la plus intense du surnaturel enregistré par la sensibilité sauraigne d'êtres innocents et simples, enfants, chiens, victimes sympathiques autant que dignes de pitié. Les êtres les plus instinctifs constatent l'apparition de la Mort dans *l'Intruse*; ce sont les aveugles, dont l'attention

(49) Elle ne cesse de briguer l'alliance de la physiologie pour trouver des bases "solides" à ses miracles.

(50) Chers à la littérature de bas étage; cependant la littérature la plus prétentieuse de certaines époques (le romantisme naissant) y a recours. *Le Centenaire* du vicomte d'Arlincourt passe, au moment de son apparition, pour une oeuvre de haute valeur; *Frankenstein* a coulé de la plume de Mary Wollstonecraft Shelley avec le sous-titre "The Modern Prometheus"...

n'est pas distraite par les bagatelles du monde extérieur, qui remarquent le décès de leur guide.

Maeterlinck fait donc des concessions sérieuses à la psychologie scientifique, assurant ainsi la probabilité de ces cas d'hypersensibilité. Ces "miracles" sont en partie des *miracles psychologiques* comme les hallucinations, les visions, l'hypnose (*Trilby*). L'apport de nos sens, mais apport médiocrement contrôlé par la raison ordonnatrice, leur sert de base. Inutile de souligner que cela ne les empêche pas d'apporter de l'eau au moulin de la croyance au surnaturel. Le passage de la Mort invisible n'en a pas été moins enregistré par des sensibilités; aux réactions en apparence excessives du systèmes nerveux des Mélisande *quelque chose* doit correspondre dans le monde qui ne tombe plus, lui, sous nos sens. Le pressentiment d'un malheur, la télépathie, sont des faits psychiques sur la limite de la nature et du surnaturel, largement exploités par la littérature et légalisant par leur fréquence les passages la frontière. (51)

V

On pourrait étudier le rapport du surnaturel et des genres littéraires soit du point de vue de l'importance du merveilleux dans la composition du genre ("genres religieux"), soit de celui du rôle du surnaturel plus étendu, que nous venons d'éclairer.

Le premier aspect sépare nettement les genres littéraires qui ne sauraient se passer de merveilleux (légende (52), mythe, conte de fées), de ceux qui perdraient leur intérêt et leur force émotive en renonçant au surnaturel (épopée, poésie religieuse, ode) et de ceux dont le noyau miraculeux demande un examen plus détaillé et plus délicat.

Le second aspect nous fait découvrir dans le poème épique l'importance de la continuité de la famille et de la nation, importance telle que la divinité daigne prendre une part personnelle à leur sort. Le merveilleux de l'ode, c'est l'extase du poète visionnaire dont la sensibilité se trouve être exaspérée par les secrets dont il devient le dépositaire, et son pathétique digne de ces secrets. Dans la poésie lyrique intime, les

(51) Dans le *Roman de Rou* de Wace (vers 1160) le clerc officiant à l'église de Luna insère au texte de la messe un vers apocryphe: "*Ad portum veneris, cent navires arriveront*". Il ne sait pas rendre compte de l'origine de ce détail. Le lendemain Hasting, le corsaire normand jette l'ancre au port. (Éd. PLUQUET, vers 498 et suiv.)

(52) Cf. JOLLES: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe*, etc. sur les conditions de formation de la légende (p. 31 et suiv.).

connexions miraculeuses découvertes par le poète; les émotions énigmatiques qui l'assaillent le plongent dans une atmosphère surnaturelle. Et l'émotion de n'en avoir pas assez, tant qu'on voudrait! Pourquoi avons-nous des larmes — demande le poète élégiaque (53) — si nous ne pleurons pas de ce que nous sommes sans espérance, seuls avec notre peine, et que, pour le mettre sur le papier, nous n'avons qu'un morceau de buvard baigné de lune?

Le plus sobre en apparence des genres littéraires, le roman qui tient un peu de tous les autres genres, étanche de plus d'une manière notre soif de surnaturel: en triomphant de l'espace et du temps, en organisant le chaos naturel de la vie et des vies entrelacées d'une époque; en exploitant la mine de l'âme humaine. Ce qui plus est, il y a des romans "épiques" où le héros tient d'Hercule ou des demi-dieux, le Travailleur de la mer, de Hugo, l'Ivan Berend de Jókai (54); et où l'intrigant prend le format d'un Méphistophélès ou d'un Lucifer; et il y a d'autres romans où l'horizon des héros est traversé et électrisé par les éclairs nés d'une atmosphère orangeuse et où on ne cesse de sentir la présence de forces surhumaines: Les romans de Dostoïewski, de Gide, de Mauriac, etc. (55)

Le caractère religieux du drame est trop connu et reconnu pour qu'on ait besoin de revenir sur lui. Simmel accuse le système monétaire d'avoir transformé le théâtre en spectacle permanent et fait cesser, par là, sa solennité à laquelle il faudrait retourner (56).

Faut-il rappeler que selon Dilthey poésie et cosmogonie religieuses ont été les "incubatrices" de toute grande philosophie? Que la fable n'était pas toujours aussi aride qu'elle devenait chez les fabulistes grecs et romains, et que le culte des animaux a son origine religieuse qui jette encore des lumières étranges et excitantes sur telle facette du diamant trop usé? Que la lutte contre le surnaturel, le persiflage (toujours excessif) du surnaturel, l'*Antilégende* ou légende du démon, la négation du surnaturel ont créé un surnaturel au rebours, une mythologie positiviste, des croyances et un pa-

(53) Jules Romains: *Élégie*.

(54) *Diamants noirs*.

(55) Sur le noyau religieux du roman grec, v. K. KERENYI: *Die griechischeorientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Betrachtung* (Tübingen, Mohr, 1927), J. BÉDIER: *Légendes épiques*, passim. Cp. encore les notes bibliographiques de l'étude citée.

(56) G. LUKÁCS, op. cit. p. 79.

thétique de l'incroyance qui ne font que souligner le problème et le recommander à l'attention des indifférents.

Ce n'est pas à la nature que le miracle littéraire porte atteinte, mais au jour ouvrable devenu artificiel et inhumain par sa cruelle monotonie; et lorsqu'on vante l'"action gratuite" (Gide, J. Romains) pour démolir l'autorité d'un utilitarisme terre-à-terre; qu'un Novalis exige d'*éloigner* de nous l'objet de la poésie (57), ou qu'un Lukács affirme que "toute poésie est tenue à une distance grande et petite à la fois de la vie", ce n'est pas à la vie vraie, essentielle et complète, qu'on s'oppose, mais à cette vie petite, mesquine, uniforme qui n'existe que dans la littérature trop rétrécie et menacée d'asphyxie, alors que la vie elle-même bat son plein au grand air des possibilités innombrables et des liaisons mystérieuses.

L'homme social de nos jours saura sans peine ou s'arrêter afin de ne pas confondre cette "distance" et ces "mystères" avec l'isolement social et les faux-fuyants d'un faux idéaliste.

Et quelque réservé qu'il veuille être, il ne refusera pas sa part d'hommage au miracle de la poésie, du génie, de la vie littéraire (58). Y collaborer veut dire: accepter sa part des "miracles que tout le monde opère à sa manière" (59), et adopter l'avis de Rilke sur l'homogénéité de Nature et de Surnature: Il n'y a pas d'En Deçà ni d'Au-Delà: "il n'y a que la grande unité dans laquelle habitent les anges" (60).

Et, avec eux, les réalistes.

(57) *Fragments*.

(58) Selon H. BREMOND (*Prière et poésie*, p. 76 et suiv.), le poète ne se propose pas de nous instruire, mais il ne saurait manquer, du fait qu'il s'exprime, à "faire passer en nous un certain ébranlement..."; à "nous entraîner à une certaine expérience...", à "nous élever à un certain état. C'est en cela même que consiste le *miracle* de la poésie, ou, comme nous disons parfois, sa *magie*..." Pour dire vrai, ce n'est qu'une partie du miracle dont les livres tels que notre essai ne s'approchent que pour en faire comprendre l'importance.

(59) *Fragments* de Novalis. — Cp. le poète avec le savant: "the world is an explicit theophany, as above, so below": A. K. COOMARASWAMY (*loc. cit.*).

(60) Rilke: *Elégies de Duino*.

CHAPITRE XIII

L'ART

I

Maint lecteur de ces réflexions devait éprouver plus d'une fois déjà le besoin d'opposer aux facteurs psychologiques que nous étions obligé de mettre en lumière, le facteur artistique. En faisant ainsi, il aurait obéi au désir fort naturel de réagir contre l'idée de la passivité du créateur et de rétablir ainsi la confiance en soi qu'aurait froissée la supposition que l'homme de génie *subit* la littérature au lieu de la créer. Et il aurait été bien aise de pouvoir insister par sa protestation sur le *miracle esthétique* qu'on aime à croire supérieur à toute combinaison psychologique et comme indépendant de la vie vécue.

Cependant nous nous permettons de constater, au risque d'être accusé de parti-pris et de monotonie, que c'est encore des motifs psychiques qui servent de ressorts au culte de l'élément artistique dans l'ouvrage littéraire. Cela fait du bien que de croire à l'activité autonome de l'homme, même exceptionnel ; et au miracle qui n'a rien de commun avec le jeu mesquin de nos intérêts, mêmes psychiques. . . La notion de l'art ne fait-elle pas contraste avec celle de la "pratique spontanée et inconsciente" ? L'art n'est-il pas l'"application de connaissances raisonnées et de moyens spéciaux à la réalisation d'une conception", ou, selon une définition plus étroite, "l'ensemble des moyens que l'homme emploie pour exciter des sensations, des sentiments, en particulier, le sentiment du beau" ? (1) Le voisinage de *l'art* et du *métier* dans l'usage de la langue française nous fait pencher encore vers cette conception du terme. (2)

La différence décisive entre l'éducation d'un artisan et celle d'un artiste est fournie, naturellement, par la prépondé-

(1) *Larousse universel*.

(2) Définition unilatérale que nous allons compléter par ce qui suit.

rance mystérieuse de l'*individualité* dans la nature et dans la vocation de l'artiste. Tandis que le bon artisan peut se contenter de produire toujours les copies d'un modèle ayant fait ses preuves, l'artiste doit se renouveler toujours et oublier, dans la mesure du possible, son oeuvre d'hier pour procéder à celle de demain. Et nous ne parlons que de ce qui saute aux yeux; car l'*individualité* implique, outre l'*originalité* en général, une longue série de différences variées; et l'*inspiration* renchérit encore sur ce processus de différenciation.

La notion de l'art est commune à la poésie (3), aux beaux-arts, à la musique, aux arts appliqués... Elle appartient donc à une sphère sinon supérieure, du moins plus générale qu'une partie des motifs psychiques et historiques de la création littéraire. Elle contraste avec la notion de la *nature* qui peut signifier ici la vie vécue, la matière mouvante tombant sous nos sens ou la vie de l'âme non arrangée ni par la raison ni par le sens formateur.

Ars longa... L'art est trop "long" pour tenir dans une définition. Cela n'empêche pas l'artiste de savoir ce que c'est, et le destinataire de l'art d'avoir le don ou la routine de le montrer du doigt (4). Le langage courant le transporte dans le domaine de la pensée, de la vie, et nous parle de l'"art de vivre", de l'"art de subsister", de l'"art d'être grand-père". Tout cela ne constitue pas nécessairement une extension du sens du terme, il s'agit, en effet, non seulement d'habileté digne d'un artisan parfait de la vie, mais aussi d'oeuvres d'art, peut-être fugitives comme la danse ou comme une création scénique. Dans l'art de vivre il y a une attitude ou des attitudes; l'art d'être grand-père est peu éloigné de l'attitude pontificale pleine de dignité et d'amour universel que Victor Hugo réalise en ces mêmes années. On forme, on soigne ses attitudes comme le sculpteur forme et soigne celles de sa statue.

Il y a un élément *statique* dans ce qui fait sur nous un effet artistique. A ce point de vue-là, le tableau, la statue, le camée ne se distinguent qu'en apparence de la sonate, du menuet, de l'ode ou du rôle de Phèdre; la circonstance que ceux-ci ont besoin d'un certain temps pour se présenter, tandis qu'on embrasse ceux-là d'un regard, dans un instant, ne change rien au fait que les uns comme les autres constituent

(3) Mais non la littérature, à l'en croire Henri BREMOND ou Jacques MARITAIN.

(4) S'il fait erreur, ce n'est que quant au degré de la valeur de ce qui est art, et non quant à l'intention ni à la catégorie.

dans notre souvenir un *tout* fini, fermé et comme arrondi (5) : une oeuvre.

Le travail de l'artiste, qui se répartit dans le temps, peut-être un dur labeur de "neuf ans", selon la devise d'Horace, — vise à l'oeuvre, et le lecteur le moins expérimenté *sent* l'oeuvre dans les détails les moins significatifs qui se révèlent à son observation suivant un plan souvent capricieux. L'oeuvre domine le travail dont la dynamique, si intense soit-elle, ne doit pas empiéter sur elle (6), même quand un Théophile Gautier y voit une marque de supériorité (7) ou qu'un Stevenson se croit autorisé à avertir le lecteur : "Votre lecture facile est une écriture bien fatigante" (8). Si ce que vous lisez, vous fait penser à l'ensemble constitué qu'il forme, vous avez affaire à une oeuvre d'art littéraire. L'arbre fruitier vaut par ses fruits. Pour beaucoup d'entre nous le pêcher ne se distingue de l'amandier que quand les fruits mûrs les distinguent l'un de l'autre (9).

II

Si l'art a la moindre ressemblance avec le métier, l'éducation artistique doit avoir son rôle, et elle doit se rapporter à des moyens techniques et à des méthodes que l'artiste futur, qui est, en même temps, l'artiste né, peut apprendre ou surprendre mais dont l'existence ne saurait être révoquée en doute. Les procédés qu'on enseigne au chanteur débutant ou au rapin ne peuvent être résumés en règles nettes que dans un nombre restreint de cas. Le talent consiste à compléter les lacunes des règles, à achever les mouvements à peine esquissés, à saisir ce qu'il y a entre les lignes et derrière les phrases explicatives. S'il n'y avait pas de "secrets" dans l'art d'un pianiste comme Liszt, d'un sculpteur comme Rodin, d'un

(5) On y applique d'autres épithètes encore, p. ex. Eliseo Vivas: "the aesthetic object... is fresh (originalité!), unified, varied, self-sufficient" (dans J. T. SHIPLEY, Dictionnaire cité, p. 49).

(6) Cela n'empêche pas l'intensité (voir le chap. X) de se faire accepter comme un facteur d'importance.

(7) Voir notre chapitre consacré à la valeur littéraire.

(8) "Your easy reading is damned hard writing".

(9) Une autre distinction met en présence la valeur intrinsèque (l'objet esthétique nous saisit par son propre mérite afin de nous donner le sens plein de la vie) et la valeur extrinsèque de l'expérience esthétique (l'objet esthétique nous informe et dirige notre vie). Cf. l'article cité de M. E. VIVAS.

poète comme Villon ou comme La Fontaine; si on pouvait suivre, de détail en détail, le jeu de leur génie, l'art serait réduit bientôt à un métier supérieur (10).

Cependant il ne faut pas que cela nous fasse perdre courage. Ce qui représente le principe statique dans l'oeuvre ne cesse d'attirer l'analyste des combinaisons tangibles.

C'est d'abord la *structure*, avec tous ses facteurs et signes de tous les formats (11). Car tout ce en quoi on sent la tendance constructrice peut être décomposé en ses éléments constructifs; et toute combinaison trahit une partie de son jeu, même inconscient, à qui essaie de se mettre à la place du maître des combinaisons. Cela vaut pour la trame et pour l'intrigue aussi bien que pour la construction des caractères et pour celle des périodes. Peu importe que l'auteur ait conscience ou non de ses velléités structurales et de leur activité en faveur de l'oeuvre en question; et que ce soit notre pensée, encline à la construction analytico-synthétique, qui s'applique à la lui attribuer. Pour nous autres hommes, l'ouvrage d'esprit se présente sous ce jour-là et nous n'avons pas d'autre lumière pour nous en expliquer les beautés.

La tonalité affective et la dynamique elles-mêmes sont susceptibles de devenir éléments structuraux, non pas par leur nature propre qui n'a rien de statique ni de formatrice, mais par leurs relations entre elles et avec les autres facteurs littéraires, par leur *rythme* (alternance de tonalités ou alternance d'effets dynamiques).

Ce point de vue de la structure (et le terme lui-même) rapproche la littérature de l'architecture, sans faire perdre de vue la sculpture, la danse, la peinture, la musique... Mais on dit de l'architecture que c'est de la musique gelée, et on connaît l'étroitesse de ses relations avec tous les beaux-arts. Quand on a insisté sur l'artiste dans l'homme de lettres, on a créé des Eupalinos et des Solness et on a permis à Faust d'achever sa vie parmi des travaux d'architecte ou d'ingénieur.

(10) Quand on dit que ce qui, à la fin des analyses, reste inanalysable, est l'art, on sacrifie la vérité au mot d'esprit. D'ailleurs, le "reste" va se rétrécissant au cours des siècles et le rythme des découvertes s'accélère avec le perfectionnement des méthodes. Quelle différence, en effet, entre les analyses des classiques du XVII^e siècle à l'époque de la Harpe, de Sainte-Beuve, de Lanson, de Thibaudet, de Valéry! — Cf. encore: R. PETSCH: *Die Analyse des Dichtwerkes* (dans: E. ERMATINGER: *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, Junker u. Dünnhaupt, 1930, p. 240 et suiv.). M. J. NADLER (*ibid.* p. 381 et suiv.) constate aussi un certain progrès.

(11) Voir le chap. consacré à la structure.

III

La littérature est-elle moins essentiellement, moins catégoriquement *artistique* que les beaux-arts?

Il y a telle opinion qui range la poésie parmi les arts, mais n'accorde pas cet honneur à la littérature (12). Selon une autre opinion, la poésie renouvelle et transfigure la parole, tandis que la littérature s'en sert comme d'un outil. Pour nous, la littérature est une unité très libre et très large, mais une unité incontestable. Dans certains régions de cette unité la conscience artistique s'intensifie, tandis qu'elle est moins manifeste sur d'autres secteurs. La poésie n'en a pas le monopole — il y a telle nouvelle, voire tel roman qui se distingue par le soin artistique de l'ensemble et des détails, et où le "bon Homère" n'avait garde de sommeiller. Par contre, il y a tel poème de Lamartine, de Hugo, de Verlaine où l'on ne peut s'empêcher de trouver des "longueurs" — relatives, puisque leur longueur absolue n'expliquerait qu'en partie l'ennui dû plutôt à l'absence de l'art.

Pour beaucoup d'entre nous, l'art est là où l'analogie des beaux-arts s'applique sans difficulté: en un passage assez pénétré de sens et de beauté pour rappeler un objet d'art: un buste, un paysage, un édifice; où il semble permis de parler de plan, de structure, de contours, de proportions, d'harmonie, de polarité, etc., sans avoir le sentiment de se servir, en les prononçant, de métaphores sans conséquence.

Est-ce dire que la notion de l'art ou l'art lui-même ne font que des stages en littérature? Ou que la littérature dépouille une partie de sa nature spéciale en payant son tribut à l'art?

L'emploi des termes en question ne prouve que (a) le langage préfère le concret à l'abstrait et que les objets produits par les beaux-arts sont sentis comme plus concrets que les idées et les images de la littérature; (b) et qu'il est difficile à notre imagination de se représenter l'art sans le lier à l'idée d'objets, d'oeuvres, de produits statiques et palpables (13).

(12) Voir plus haut. Nous pensons avant tout à la notion de la *poésie pure*, définie dans les livres de H. BREMOND et à *l'Art et scolastique*, de MARITAIN.

(13) M. SZABOLCSI parle de "l'objectivation dans la matière". Étude à citer, p. 367. Les spécialistes allemands insistent sur le "visible" (Sehbare, Sichtbare) dans la conception du style artistique.

Cela ne veut pas dire que la littérature doive ou puisse renoncer à sa dépendance du Temps, déterminée par son organe, le langage qui ne permet, selon Lessing, qu'une représentation successive (récit) et non simultanée (description) des phénomènes. Mais cette représentation successive imprime son cachet sur toutes les phases de la création littéraire, y compris celles qui nous semblent affectées au service exclusif de la tendance artistique. En lisant une épopée ou un roman, on embrasse l'oeuvre entière qui est en marche continue, d'un sentiment vague mais tenace, escomptant, pour ainsi dire, tout ce qu'on n'en a pas encore lu ; en revanche, le contemplateur d'un tableau d'histoire doit dégager de l'objet d'art fermé et comme au repos, raidi en un présent éternel, le passé et l'avenir. Au premier cas, la succession se plie devant la nécessité de former un tout statique ; au second, la simultanéité doit consentir à ébaucher une succession (14).

La thèse de Lessing a triomphé, sans entraver pour cela le contact et la confusion de la littérature et des beaux-arts. Il avait raison de combattre la poésie descriptive. Il ne parle point, toutefois, de l'influence salutaire de tous les arts les uns sur les autres, qui ne saurait pêcher que par excès.

C'est encore l'excès qui a rendu chimérique la thèse contraire : celle de l'homogénéité de tous les arts. Théophile Gautier, artiste né et ancien rapin, résigne, en théorie, toutes ses fonctions particulières à l'écrivain — expression d'idées, analyses de sentiments, formation de jugements moraux, etc. — pour conformer le reste aux beaux-arts, et même aux arts mineurs (*Émaux et Camées*). L'artiste se confond en lui avec l'artisan, et la beauté de la forme (15) semble être son unique point de mire. L'analyse de ces poèmes montre, néanmoins, l'impossibilité réelle de peindre avec des paroles (16), de ciseler des métaphores, de construire avec des vers ou avec des scènes ; et plus encore, l'impossibilité de se passer d'analyse, de combinaisons d'esprit, de l'expression de sentiments et d'idées, de tout ce dont la littérature a la charge plus ou moins exclusive.

L'alliance, voire la confusion provisoire des arts est un fait que les théories ne sauraient entamer. Elle se base sur les phénomènes biologiques et psychiques formant aussi les

(14) Quant à la tentative de Lessing de tracer des lignes de démarcation logiques entre les arts (poésie et peinture), cf. *Défense*, op. cit. p. 93 et suiv. : *Les Beaux-arts et la Littérature*, 1^o "Ut pictura poesis".

(15) *Forme* équivaut ici à *art* ou à *style*. A l'époque de Gautier, le choix d'adjectifs, de métaphores justes et rares, le vers impeccable et l'unité du ton passent pour être les principaux critères de la "belle forme".

(16) Si on a en vue autre chose qu'une métaphore.

synesthésies. Une sensation intense peut, selon les experts de la physique, inciter plus d'un organe à des vibrations adéquates. Mais on connaît aussi le phénomène de l'audition colorée et, un peu moins bien pourtant, les correspondances olfactives. La littérature qui se trouve moins liée à un organe particulier que la musique (ouïe), la peinture (vue), la sculpture (vue et toucher (17)), eut la tâche de découvrir et de mettre en valeur toutes les correspondances entre organes et entre arts. Elle la mène à bonne fin grâce à la parole, instrument propre à éclairer les rapports compliqués et cachés; et aussi grâce à sa routine d'actualiser une partie du subconscient sous forme de comparaison et de symboles. En le faisant, la littérature met à profit tous les liens qu'elle découvre et qui augmentent le nombre des fils d'araignée (18) inévitables pour assurer la vie et le progrès. L'existence serait pauvre, débile et — toute différente de ce qu'elle est aujourd'hui, sans l'expression et la diffusion des correspondances nécessaires entre les arts (19).

La littérature elle-même a des rapports étroits avec tous les arts. Elle est, comme la musique, un art auditif basé sur la succession de sons dans le temps (20). Il est vrai que les sons comme tels n'ont pas le même rôle dans les deux domaines; que le rythme musical est beaucoup plus varié et que la répétition y tient une place plus considérable (21).

Des parallèles ingénieux établis entre l'influence de la musique sur la poésie et celle de la poésie sur la musique nous font comprendre la nécessité d'une telle action réciproque. Le romantisme, surtout, comme s'il voulait fondre les deux arts à la chaleur de son ardeur dynamique, recommandait aux compositeurs l'inspiration poétique et littéraire non seulement pour la forme romantique du poème symphonique mais aussi dans les *méditations* et dans les *préludes*, dans les *rêveries* et, surtout, dans la musique vocale: c'est l'époque de la chanson. Un demi-siècle plus tard, le poème symphonique devait par-

(17) Cf. notre étude *Diderot und Herder*, extrait de Herrig's Archiv, s. d.

(18) Voir le chap. précédent.

(19) Cp. surtout la poésie moderne, à partir des romantiques, mais, pour le moins, de Baudelaire qui en reconnaît l'importance poétique: "les parfums, les couleurs et les sons se répondent".

(20) Mais la musique connaît aussi l'harmonie des sons simultanés!

(21) Calvin S. BROWN, Jr., au Dictionnaire de SHIPLEY, p. 388 et suiv.; W. H. HADOW: *A Comparison of Poetry and Music*, 1926; J. HANKISS: *Défense*, op. cit. p. 93 et suiv.: *La musique à programme et le programme de la musique*.

tager la faveur du public avec la musique à *programme*; les réminiscences de grands personnages et d'événements considérables, avec la tonalité affective d'un sujet descriptif. D'un côté, Liszt, et Berlioz; de l'autre, Debussy (22). L'opéra lui-même, très littéraire à l'époque de Métastase, le redevient avec Wagner et son "oeuvre d'art synthétique".

La musique réagit à la littérature. Ce n'est pas toujours sur le vers qu'elle trouve prise: on a cru découvrir dans la construction d'une pièce de théâtre, dans l'opposition de deux caractères, dans la répétition d'un schéma par un second groupe de personnages, etc., un rythme qui appartient à la musique. La chanson chantée inspire les poètes tout en s'inspirant elle-même de la poésie. Comment un Schubert ne toucherait-il pas les poètes — comme tous les coeurs du reste —, et des poètes plus grands que ces Rellstab et W. Müller dont il ennoblit les vers en s'inspirant d'eux? Il n'y a rien, jusqu'au leitmotiv que M. C. S. Brown fils retrouve dans les ouvrages de Thomas Mann et de d'Annunzio, et à la forme "circulaire" de la composition qu'il oppose au "développement en ligne droite" plus caractéristique pour la littérature, où il ne soit possible de découvrir les signes de l'emprise de la musique (23):

Et ce n'est pas la compétition de la poésie et de la musique qu'il s'agit de décider par un jugement forcément partial. Mieux vaut diriger l'attention sur ces couples de génies qui se sont aidés (24) mutuellement à exprimer la plénitude de leur idée ou de leur émotion: Heine et Schumann, Maeterlinck et Debussy, Hofmannsthal et Richard Strauss... Collaboration de près ou de loin, nous fournissant toujours des arguments pour et contre la collaboration qui ne vaut pas, de l'avis de beaucoup de dilettantes, les paroles seules ou la musique seule. (25) L'essentiel, c'est que l'alliance des deux arts auditifs est aussi naturelle que leur confusion définitive est impossible.

Nous n'allons pas répéter ici ce que nous avons dit de l'influence de la littérature sur les autres arts (26), ni l'es-

(22) Qui appartient, à vrai dire, aux deux groupes.

(23) *Loc. cit.* du Dictionnaire susmentionné.

(24) Souvent d'une façon unilatérale, voire au milieu de protestations du côté du poète. Goethe ne reconnaît point le service que Schubert a rendu à son *Erkönig*; et Hugo, ayant l'oreille peu musicale, est loin d'approuver les compositeurs qui mettent en musique ses chansons ou ses drames. — On a remarqué que les vers les plus musicaux ne sont pas ceux qui se prêtent le mieux à être mis en musique.

(25) Ou paroles et musique écrites par la même personne (Wagner).

(26) *Défense*, op. cit. p. 99 et suiv.: 2^o *Ut poesis pictura*.

sence des recherches de l'Institut Warburg qu'il nous est permis de considérer comme connue.

Comme "la littérature ne se contente pas d'inspirer le musicien: elle le guide et elle l'incite à la réforme, à l'originalité", car "c'est par elle que la Pensée, toujours renouvelée, brise la résistance du Métier conservateur": de même c'est la littérature qui pourvoit les beaux-arts, la danse, l'art du théâtre d'idées, de germes de renaissance, et de révolution (27). Elle accélère le rythme des réformes; mais on se figure mal comment elles se seraient produites sans la fermentation préalable des idées et des sentiments dans la littérature. Même la doctrine des peintres impressionnistes, cette charte du retour à la nature, au témoignage désormais incorruptible de "l'oeil nu", est due à des idées littéraires ou littérisées, et ne s'introduirait pas dans la musique sans le rôle analytique et dialectique de la littérature.

Mais il y a aussi l'éternel élément littéraire du *sujet* dans la peinture et dans la sculpture; l'émotion poétique que Diderot a trop appréciée dans les premiers comptes-rendus d'une galerie d'art, ses *Salons*. Il raffole de Greuze dont la grâce un peu mièvre et la théâtralité souvent fort déclamatoire touche une corde familière dans son coeur d'homme de lettres. Aujourd'hui on peut dire et on ne le dit que trop que le sujet d'un tableau, d'une statue n'a pas d'importance en comparaison de son *style*; de la facture qui détermine la valeur d'une oeuvre d'art.

C'est une vérité relative, un dogme généralement reconnu. Mais sa validité esthétique ne tient guère debout dans le domaine de la réalité psychologique. Le spectateur moyen, tout en n'ignorant plus que le sujet et la tonalité sentimentale d'un tableau n'entrent pas en ligne de compte, préfère rehausser son plaisir esthétique par l'émotion surnuméraire mais souvent bien forte que lui donne une allusion littéraire qui entoure le portrait, la statue, etc., de son halo de légende. Le Moïse de Michel-Ange est un grand chef-d'oeuvre même sans le nom du prophète qui y adhère; mais personne n'affirmera que celui-ci n'y ajoute rien. Le public préfère "au tableau purement pittoresque le tableau à sujet historique, allégorique, fabulaire, qui lui apporte, comme plus-value, la promesse de contenter en même temps que ses yeux, son imagination, ses besoins littéraires. Il aime mieux une vue de canal de Venise, qu'une autre à Amsterdam, et il pré-

(27) Helmut KUHN, dans le Dictionnaire de SHIPLEY.

fère cette dernière à celle de la rue inondée d'une ville inconnue. C'est que le nom de Venise évoque en lui des souvenirs littéraires plus ombreux que celui d'Amsterdam qui, de son côté, lui dit beaucoup plus que la ville inconnue. Sauf les snobs et les vrais experts, chacun aime mieux couvrir les murs de son appartement de paysages où il voudrait vivre”.

Nous avons dit ailleurs ce que les paysagistes doivent aux écrivains qui découvrent la poésie d'un paysage. Ils payent leur dette, ou peu s'en faut. Mais “il n'y a pas de peintre, fût-il de génie (ou illettré), auquel il est permis de regarder un lac, une montagne dénués de toute littérature”. (28)

Mais même le tableau le plus adapté à la doctrine impressionniste — une simple étude de lumière — doit une partie de son écart de la réalité collective à la saturation littéraire de l'idée de la Lumière, si souvent traduite en symboles et en archétypes psychologiques. La grande nouveauté de l'impressionnisme — qu'il ne reconnaît pas de substances (une vache), mais seulement des attributs ou des nuances de lumière — est, en même temps qu'une thèse philosophique et un idéal d'observation, un grandiose mythe solaire dont les fanfares ne se tairont pas devant les protestations de la science positive.

Le revers de la médaille, ce serait l'influence des beaux-arts sur la littérature. Elle est énorme non seulement dans le sens de la création artistique proprement dite (ses analogies appuient la tendance formatrice vivant dans l'âme de l'écrivain-artiste), mais aussi dans cet autre, non moins essentiel, du renforcement des positions du symbole (les symboles représentés par les peintres et les sculpteurs restent présents à nos yeux comme des réalités non menacées par la confusion et par l'oubli). (29) Enfin, que d'avantages plus “matériels” : la littérature inspirée par des tableaux, des statues, ou ayant pour objet une oeuvre d'art, de la légende de Pygmalion, à travers la *Corinne* de Mme de Staël (30)

(28) *Défense*, p. 102 et suiv. Jules ROMAINS (*Les problèmes de la sculpture chez Rodin et chez Maillol*) : “reconnaissons que R. pratique parfois une composition visionnaire de peintre ou mieux encore de poète... Rodin parlait plutôt de Dante ou de Wagner. Il travaillait volontiers par personne interposée. S'il eût vécu encore un peu, il eût tout à fait cessé de se salir les doigts.”

(29) Les oeuvres d'art représentant des symboles figurent comme des noyaux de la cristallisation littéraire. Gustave Moreau inspire le jeune poète hispano-américain Julian del Casal et par l'entremise de gravures!; il prépare l'influence décisive de Verlaine. Cf. M. DAIREAUX, *op. cit.* p. 90.

(30) Avec un grand nombre d'oeuvres d'art et de monuments.

jusqu'au *Dorian Gray* de Wilde. Quel enrichissement de l'atmosphère littéraire par la présence de tous les arts dans la pensée et dans la vie! Quelle lutte noble et toujours victorieuse que celle des arts de la représentation matérielle et de la pensée! (31)

IV

Si l'on demandait à un illettré où il voyait *l'art* dans la littérature (32), il désignerait sans doute la difficulté de faire des vers, l'effort technique du versificateur. Ce qui représente dans la littérature la tendance artistique de la façon la plus évidente, voire la plus ostentative, c'est le vers.

Chose curieuse: on arrive par la plus grande contrainte à la plus grande liberté. La contrainte qu'on s'impose (*a*) rehausse la *musicalité* du vers au point de réveiller dans l'âme le souvenir enfoui des incantations les plus suggestives qui ont donné prise sur nos ancêtres au prêtre, au devin, au rebouteux... (*b*) L'étrangeté (33) de la contrainte que le poète subit de sa propre volonté, contribue à lui assurer un traitement spécial, une sorte d'invulnérabilité, d'exterritorialité, d'autorité (34) qui l'autorise à dire ce qu'on trouverait déplacé, exagéré, téméraire, dénué de sens ou trop gonflé de sens de la part de quiconque parlerait en prose. Il lui est permis, notamment, de tirer de la "magie du verbe" tous les avantages qu'un prosateur n'oserait réclamer. Voilà le véritable domaine de la licence poétique!

La contrainte n'obtiendrait pas pareil résultat à elle seule. Les règles — promulguées ou inconscientes — de la contrainte servent le plaisir de l'oreille et tendent toutes vers le Beau acoustique (35). Leur qualité très apparente de *règles* (36)

(31) Sur la prédominance des uns ou de l'autre, cf. l'article cité du Dictionnaire de SHIPLEY.

(32) A l'exclusion des représentations théâtrales, peut-être, où il surestimerait le jeu des acteurs ou la virtuosité du décorateur.

(33) L'étrangeté inspire aux âmes moyennes un sentiment complexe de crainte, de respect et de sympathie; c'est ce qui explique, en partie, le traitement de faveur dont jouit le fou dans les villages non encore touchés par la philosophie stéréotype des métropoles.

(34) Le versificateur sait ce que les autres ignorent, c'est-à-dire faire des vers, trouver des rimes, etc., et tout ce qui s'en ensuit.

(35) Sur les ingéniosités typographiques des cubistes et des dadaïstes et, en général, sur l'esthétique du langage écrit (imprimé), cp. les études de M. B. ZOLNAL.

(36) A peu près les seules, dans toute la poésie, qui doivent être reconnues comme règles pratiques dont l'ignorance compromettrait, immédiatement et nécessairement, l'oeuvre poétique.

à observer et qui se déclarent à chaque vers, à chaque rime, à chaque strophe, nous rappellent à tout moment l'oeuvre d'art que l'artiste crée à la sueur de son front avec leur concours.

L'expression du rythme universel y trouve une forme régulière et variée à la fois, et susceptible de se communiquer à tous ceux qui ont des oreilles ou qui les remplacent par les yeux. Un sourd-muet peut "lire" une sonate, par exception; mais sans en pouvoir attendre le plaisir qu'il aura sans faute en lisant un poème où la disposition typographique des vers, des rimes à l'oeil, le rythme plus régulier quoique plus monotone que dans la musique, lui esquissent assez la jouissance que peuvent avoir ceux qui entendent ce poème.

C'est que le rythme acoustique y est toujours lié à une série de rythmes plus ou moins complexe: rythmes de réflexions et de sentiments, de l'action, de la symbolique, de la caractéristique, etc., de sorte que la jouissance du vers nous y fait une idée des fonctions artistiques moins évidentes de l'écrivain, et de l'ensemble des moyens qu'il affecte à l'expression.

De là vient la possibilité, pour lui, de renoncer à la rigidité de certaines règles, de cette contrainte qui peut devenir avantageuse à qui préfère naviguer entre les rives peu éloignées et toujours visibles d'une rivière. Les expériences scientifiques sur le vers déclamé ont montré que l'alexandrin n'a pas nécessairement douze syllabes comme le veut la règle et comme on s'efforce de la former; qu'il peut en avoir, pour l'oreille, plus ou moins. Inutile donc d'opposer un schème de vers régulier au vers libre qui préfère observer la règle éternelle du rythme en la demandant au rythme intérieur de ce qu'on a à exprimer et en assumant la responsabilité de ce qu'on va faire de sa liberté.

Par extension, il n'y a pas de césure essentielle entre la prose et le vers (37) si le sentiment de responsabilité et l'ambition de créer une oeuvre d'art contraignent le langage quotidien, le parler de M. Jourdain à se charger de l'expression de "contenus" de choix, de valeurs symboliques, et à se laisser inspirer par eux. Et, à l'inverse de l'opinion de l'illettré

(37) Des recherches remarquables pour leur exactitude ont été consacrées à la prosodie de la prose: W. M. PATTERSON: *The Rythm of Prose*, 1917; G. SAINTSBURY: *History of English Prose Rhythm*, 1922; A. CLASSE: *The Rhythm of English Prose*, 1939. Ce qui reste encore à faire, c'est d'étendre ces examens de types sur la littérature comparée et, avant tout, de découvrir la "loi" des rapports de tel type avec tel état d'âme, de tel mouvement extérieur avec tel mouvement intérieur.

moyen, le lettré moyen sait déjà qu'il est peut-être plus difficile de bien écrire en prose qu'en vers, car la tentation de retomber dans la banalité du parler vulgaire, non symbolique, y est plus grande, et qu'on n'y est pas protégé contre elle par des règles.

Le vers prétendu "aristocratique" est goûté et souvent préféré du peuple des villages et des sociétés primitives. Le conservatisme de ces formations sociales n'expliquerait cette préférence qu'en partie: l'autre partie, c'est le désir de communier avec cette sphère de mystères dont le parler stylisé du versificateur leur semble une garantie.

L'examen du vers, de la prose rythmée et de la prose artistique corrobore la thèse que l'*art*, dans l'oeuvre littéraire, n'est jamais inféodé à une technique, mais qu'il dépend d'une harmonie. Le rythme exprime ou représente d'autres rythmes, et si la prose aspire à être autre chose que la photographie acoustique du langage parlé, c'est qu'en se soumettant à une contrainte, source de tensions salutaires, elle a plus de chances de vibrer à l'unisson des rythmes supérieurs qui remuent la pensée, la société, le monde. (38)

V

Un autre point de vue qui nous révèle l'artiste dans l'homme de lettres, c'est celui du *style*. Il nous permettrait des rapprochements avec la peinture et peut-être aussi avec la musique. Il renforce en nous l'idée de l'unité de l'oeuvre d'art que ne menace pas le morcellement en éléments structuraux.

De tous les termes équivoques dont l'histoire littéraire est obligée encore de se servir (39), celui du style est le plus ambigu. De ses nombreuses significations, relevons deux des plus écartées, en apparence, l'une de l'autre: 1^o manière de s'exprimer (en littérature: d'écrire) caractéristique (pour qui s'exprime, peut-être aussi pour l'époque); 2^o harmonie de tous les facteurs d'une oeuvre, produisant une impression de parfaite unité (40).

(38) "Votre coeur bat comme le monde" — affirme la devise du livre cité sur les rythmes.

(39) Cf. notre étude: *La terminologie d'histoire littéraire et les littératures comparées*, dans *Hommage à K.-R. Gallas* (Neophilologus, Gallas-Nummer, 1938).

(40) Selon M. FR. KAINZ (*Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils*, dans *Zeitschr. f. Ästhetik*, t. XX), le style, c'est une détermination formelle

On verra, néanmoins, que les deux ne sont pas très loin de signifier les deux conditions du même idéal. Si le style d'expression linguistique atteint la perfection, et qu'il ne devient pas une valeur indépendante, ce qui équivaldrait à l'avortement des ambitions de l'auteur (41), il est le miroir de cet autre style, le style général de l'ouvrage. Ce dernier ne se révèle tout à fait que dans le premier. Cette circonstance met les études de style au premier plan des futurs travaux concernant la création littéraire.

L'incertitude des programmes et des critères, d'un côté, et la reconnaissance nette de l'importance du style, de l'autre, ont d'ores et déjà activé les études et recherches sur le style en deux sens différents. D'une part, l'examen pratique dans le cadre de la grande tradition française de l'explication du texte (42) où le discernement (le sens des nuances) et la congnialité propres à la critique française célèbrent de beaux triomphes (43). D'autre part, la problématique générale, la théorie du style qui a reçu des impulsions surtout de l'Europe centrale et, plus récemment, de l'Amérique.

Entre les deux extrêmes qui, du reste, se touchent, il y a la recherche des méthodes et des critères. Les spécialistes de ces recherches (44) s'ingénient à tirer de toutes les manifestations linguistiques de l'écrivain des renseignements sur l'ensemble de l'oeuvre.

toujours la même: "Stil ist in allen Fällen einheitliche, durchgehende Formbestimmtheit". Et la définition de M. M. SZABOLCSI: nous entendons par style "les signes extérieurs, réalisés dans la langue, du contenu".

(41) Car, avec son style impeccable, il aurait pu écrire des maximes, des réflexions, des pages descriptives; pourquoi s'est-il obstiné à faire un roman?

(42) V. M. SZABOLCSI: *Les récentes méthodes de l'étude du style* (en hongrois avec un résumé en français, dans *Archivum Philologicum*, 1943, p. 366 et suiv.); O. WALZEL: *Gehalt u. Gestalt*, op. cit. et (même titre) *Proceedings of the 1st Internat. Congress of Literary History, Budapest 1931*, dans le *Bulletin of the Internat. Committee of Hist. Sciences*, 1932, p. 105 et suiv. — Les explications de texte des élèves de M. S. ÉTIENNE, à la Faculté de Lettres de Liège, réunies en volume, me semblent le modèle du genre. Cf. G. LANSON: *L'Art de la Prose* (Paris, 1928), D. MORNET: *Histoire de la Clarté française* (Paris, 1929), A. THIBAUDET: *Flaubert* (Paris, 1922), G. COREN: *Essai d'explication du Cimetière Marin* (Paris, 1933), cités aussi par M. SZABOLCSI (*loc. cit.*)

(43) Ces études de détail ne se bornent pas à l'histoire de la littérature française; cependant on reconnaît presque partout où elles fleurissent l'influence de l'explication de texte à la française.

(44) Et leur nombre s'accroît, en dépit des difficultés souvent décourageantes qui s'y opposent, car la conviction de la portée des détails minimes ou difficiles à saisir devient de plus en plus générale, et les chercheurs les moins doués pour de telles analyses ont reconnu l'insuffisance de leur appareil stylistique vieilli.

1.^o) La *phonétique* (45) remet sur le tapis la question de la force suggestive et de la symbolique des sons, les problèmes des onomatopées et la croyance indéracinable d'une relation secrète entre son et sens. Réfutée par la science qui ne reconnaît au son onomatopéique qu'une fonction relative, dépendant de la combinaison des sons dans un mot et du sens même du mot (46), cette croyance n'en persiste pas moins à nuancer le sens (47), à grossir le nombre des croyances constituant l'élément surnaturel de la littérature, et à jouer son rôle dans la formation du style (48).

2.^o) La *morphologie* même, quoique se rapportant à l'armature grammaticale commune au langage de tous les individus qui le parlent et qui l'écrivent, prête des points de vue précieux à la l'analyse du style individuel. La partie du discours (catégorie de mot) qui prédomine chez l'écrivain en question fournit des renseignements sur le caractère général de son art ou sur l'époque. Le classicisme préfère le substantif, tandis que Musset caractérise le romantisme comme la "poésie des adjectifs", et on voit d'ici ce qu'un spécialiste fin peut tirer de la fréquence et de la prépondérance du verbe, le "mot primordial" de Herder (49). L'emploi du singulier et du pluriel peut avoir sa signification particulière. Il y a un "pluriel d'auteur" ("de modestie"), un "pluriel sociatif"; un singulier abstrait et un singulier concret (50). Qu'une langue ou un écrivain dépasse la moyenne dans l'emploi du passif, ou qu'il le proscrie absolument, cette circonstance ne reste pas dans les cadres de la morphologie: elle intéresse aussi la stylistique (51). Le choix des conjonctions favorites, la statistique des adverbes, des préfixes, etc. nous permet de tirer des conclusions intéressantes. L'étude des temps — et du Temps — est des plus fé-

(45) V. J. NADLER: *Das Problem der Stilgeschichte* (dans la collection Ermatinger susmentionnée, p. 382), L. GÁLDI: *Caractérolgie linguistique et symbolisme phonétique* (en hongrois, in Athenaeum, 1940, p. 368 et suiv.).

(46) V. M. GRAMMONT: *Onomatopées et mots expressifs* (Rev. des Langues Rom. 1901) et GÁLDI, p. 372.

(47) De la l'obstination des profanes à distinguer le sens de deux synonymes (dont l'un d'origine étrangère) qui n'ont de différent que la forme.

(48) Pour les romantiques allemands, la poésie n'est "rien que des tons". Cf. Fr. STRICH: *Die Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich* (Munich, Meyer u. Jessen, 1922), p. 116, 118.

(49) "Urwort". STRICH, *op. cit.* p. 136.

(50) J. MAROUZEAU: *Traité de stylistique appliqué au latin* (Coll. d'Études Lat., XII, Paris, Belles Lettres, 1935), p. 210, 213.

(51) GÁLDI, *op. cit.* p. 370.

condes (52) : la philosophie et la grammaire s'y donnent la main à travers le style.

3.^o) La *syntaxe* (53) nous facilite la compréhension des soins structuraux (54) dont se charge le styliste. L'étude des plans de phrase, souvent antérieurs au choix des mots et à la conception idéologique des phrases en question (55) ; les conséquences stylistiques de l'hégémonie de la subordination, respectivement de la coordination ; l'analyse de l'"art de la subordination" (56) : voilà quelques-unes des tâches les plus importantes, auxquelles s'ajoutent les problèmes de l'ordre des mots, un des principaux domaines de l'activité de la tendance structurale. La place de l'adjectif relativement au substantif (57) ; les divers moyens de rompre la monotonie d'une phrase ou de souligner un mot par la disposition des parties de la phrase ; les effets très variés de cet art de placer les mots les uns après les autres afin de produire l'attente, la surprise, une sensation dramatique ou une impression plastique ; les ellipses et autres lacunes ou absences "parlantes", de l'asyndète classique jusqu'aux longues pauses des dialogues d'Ibsen : tout cela obéit à ce rythme personnel du style qui caractérise un écrivain à l'égal de ses idées.

La notion du *nombre* est à cheval sur plusieurs domaines du langage, y compris la répartition des phrases et le vocabulaire (du point de vue de la quantité (58). "Le rythme se fonde sur le partage des accents ; le nombre, sur le choix et sur le partage de l'ensemble de la matière linguistique" (59) dans la phrase et, surtout, celui des mots accentués". (60)

(52) V. O. WALZEL: *Zeitformen im lyr. Gedicht* (in *Funde u. Forschungen*, Leipsic, 1921) et *Gehalt u. Gestalt*, p. 238; cf. le "présent évocatif" de L. SPITZER (*Über zeitliche Perspektive in der neueren franz. Lyrik*, in "Die Neueren Sprachen", 1923).

(53) Selon MAROUZEAU (p. 192, avec bibliographie), le système de la syntaxe est un compromis entre les tendances qui s'exercent sur le développement du langage.

(54) Cf. le chap. consacré à la structure.

(55) BÜHLER, *op. cit.* p. 253.

(56) MAROUZEAU, *op. cit.* p. 220.

(57) *Ibid.* p. 292, 300.

(58) *Ibid.* p. 92 et suiv.

(59) "...des gesamten Sprachstoffs". R. M. MEYER: *Stilistik*.

(60) Sur les zones frontières de la prose ayant du nombre, et du vers libre, v. WALZEL: *Gehalt*, etc. p. 218; et MAROUZEAU p. 256 et suiv. (égalité des membres, limitation approximative à l'étendue maxima d'un hexamètre et minima d'un pentamètre; recherche des finales consonantes..., type de ce que sera l'alexandrin.) — "On a remarqué que Cicéron

Combien le langage en est arrivé à dominer le discours chez les rhétoriciens de l'antiquité!

4.^o) Le *vocabulaire* (le lexique) recommande à l'attention des stylisticiens ses problèmes sémasiologiques. La sémantique qui avait fait autrefois partie de la grammaire, et l'étude des tropes et autres *figures* ayant occupé un secteur important de la stylistique classique, se sont confondues et cherchent encore leur place. La dernière passa presque entièrement à la sémantique. (60^a) Le choix des mots, leurs changements de sens collectif et individuel intéressent le spécialiste du style. Le vocabulaire, du point de vue stylistique, dépend du choix des mots d'après leur valeur esthétique (Lanson) qui ne tient pas seulement à la belle consonance, au rythme, à la puissance ou à la délicatesse du coloris des mots, mais aussi à leur nuance (61) affective et à leur charge dynamique, à leur valeur sociale et mystique qui forment, avec le "fluide émanant de la personnalité de l'auteur", cette *magie du verbe* à laquelle les époques successives ont prêté plus d'un sens, mais à laquelle aucune d'elles ne pouvait être insensible (62).

Il va sans dire que les mots du vocabulaire se nous présentent, sous l'angle du style, en des connexions vivantes et organiques, simultanées ou successives, plutôt qu'isolées, et que leur valeur stilistique se décide à l'intérieur de ces ensembles. Le mot *sycomore* doit la sienne, comme on sait, à Chateaubriand et aux premiers romantiques qui lui font une réputation de haute poésie (suite historique), mais aussi à l'analogie phonétique de termes désignant une mélancolie sombre (*mort*,

et Pline le Jeune s'interdisent dans leurs écrits châtiés toute série de plus de quatre pieds du même rythme" (H. BORNECQUE: *Les clausules métriques*, p. 595, cité par MAROUZEAU, p. 70).

(60a) La métaphore, la métonymie, l'ironie, le sarcasme, etc. présentent des problèmes d'ordre psychologique plutôt que stylistique, bien que les mouvements psychiques qui les créent pénètrent aussi le style. Les tropes et autres figures des anciennes stylistiques mériteraient une analyse nouvelle qui établirait parmi elles des catégories très hétérogènes. Comment associer, par exemple, l'hypallage et la synecdoque? L'hypallage ("enfonce son chapeau sur sa tête" ou lieu de "enfonce sa tête dans son chapeau") provient d'une erreur d'observation, excusable, mais sans intérêt pour l'analyste du style individuel; la valeur stylistique de la synecdoque ("ô, tête si chère!", "cœur noble") dépend non du renversement de l'ensemble et de la partie, etc., mais de la nuance émotive déterminée en nous par ce renversement. — Sur la métaphore, cf. BÜHLER, *op. cit.* p. 343 et suiv.: "metaphorisch in irgendeinem Grade ist jede sprachliche Komposition und das Metaphorische ist keine Sondererscheinung".

(61) Sur la nuance, v. WALZEL (Actes du Congrès cité, p. 107): "Abschattung des Wortausdrucks".

(62) "Sprachsinn", etc., dans NADLER, *ét. cit.* p. 382

morne) ; enfin et surtout, au sens des passages en prose ou des pièces de vers (connexion simultanée) où il figure.

En quittant la zone où grammaire et stylistique se confondent, les points de vue ne diminuent pas, mais il serait plus difficile de les subordonner à un principe de classification unique.

5.^o) Le *dynamisme* a son rôle général dans l'*intensification* du sens des termes (63) qui entraîne leur usure et exige des intensifications nouvelles. Gundolf met en parallèle le style dynamique de Shakespeare avec celui, logico-analytique, de Lessing (64). Nous avons parlé déjà du style dynamique des romantiques et des poètes "baroques", témoignant d'un effort acrobatique de renchérir sur le langage parlé.

Cela consiste dans un "matérialisme" quasi tangible ; dans le luxe des énumérations entassées ; mais aussi dans une poussée à la (6.^o) *libération* qui finit par vouloir abdiquer toute "contrainte" (65), en créant le *vers libéré* et le *vers libre* et en faisant dire à tel stylisticien que "la séparation principielle de vers et de prose n'est ni possible ni opportune" (66).

Ajoutons (7.^o) le point de vue *social*. Non seulement le langage (67) est lié à la position de l'homme dans la société, mais le style lui-même porte sur lui les marques de cette situation sociale, de la détermination du poète par son temps et par la tradition littéraire, par les rapports de l'écrivain avec son public, avec la censure et avec l'art poétique. (68)

*

8.^o) Certaines *parties* de l'ouvrage littéraires sont plus susceptibles que d'autres de révéler les qualités essentielles d'un style individuel. C'est pourquoi tant d'études spéciales ont été consacrées aux débuts et, surtout, aux *fins* d'actes, de pièces de théâtre et de poèmes, de romans et de chapitres de ro-

(63) Quant aux "mots expressifs" de M. GRAMMONT, v. l'étude citée de M. GÁLDI.

(64) Dans *Nathan der Weise*. V. FR. GUNDOLF: *Shakespeare u. der deutsche Geist*, 7^e éd. Berlin, Bondi, 1923, p. 154.

(65) Même libératrice, comme celle du vers.

(66) NADLER, *ét. citée* p. 385. Dans la stylistique latine de MAROUZEAU, la métrique est comprise.

(67) Cp. BÜHLER avec son "champ" et ses relations entre celui qui parle et celui à qui il s'adresse.

(68) NADLER, *ét. citée* p. 387 et suiv. "Jedes Paradigma beschränkt das autonome Schaffen, gleichviel ob dieses Paradigma anerkannt sei oder bestritten wird."

mans... C'est à dire à la manière dont l'auteur s'efforce de faire un effet durable sur son lecteur et sur son spectateur, mais aussi dont ils s'imagine la solution (du moins sentimentale) d'un problème duquel il prend congé et qu'il envisage pour la dernière fois de sa vie peut-être. (69)

La transition, difficile ou sans heurt, d'une partie à l'autre (70), caractérise un style en collaborant à ce que Walzel appelle "les mathématiques supérieures" ou la tectonique de la stylistique. Il fait allusion à la complexité (71) et à l'unité foncière de tous les détails observables. Il faut lui savoir gré d'insister avec tant de persévérance sur le fait que dans l'ouvrage littéraire "tout se tient" (72). (Sans cela, comment *le style* pourrait-il être *l'homme*?) Il tend ses voûtes, des combinaisons élémentaires du style jusqu'à l'idée génératrice ou à l'idée dominatrice de l'oeuvre (73), car toute observation stylistique a son secret et nous offre une chance de solution d'énigmes infiniment plus significatives.

M. Croce et toute la série de spécialistes qui s'inspirent de lui, regimbent contre l'idée de la séparation du "fond" et de la "forme". Le style, pour eux et pour nous, c'est l'expression organique, comme celle des yeux et du visage humain, de l'attitude foncière de l'homme en face du monde. (74) Et ce n'est pas sans grandeur, et même sans grandeur — tragique... (75)

*

La revue, forcément incomplète, des critères et points de vue n'était pas de nature à nous rassurer sur la nature systématique du travail dans le domaine de la stylistique. Les tentatives de diviser les styles individuels en catégories plus géné-

(69) WALZEL, *Gehalt*, etc. p. 219 et suiv., s'autorisant aussi de BAT-TEUX) traite de la *chute* (*Klausel*).

(70) *Ibid.* p. 235.

(71) L'impression de la présentation typographique et l'impression acoustique peuvent former une sorte de fugue musicale et rehausser notre plaisir. V. la note 35 de ce chapitre.

(72) Leitmotiv du périodique "Acta Linguistica".

(73) Lisez le rapprochement curieux d'une réminiscence de cortège masqué et de la 2^e partie de *Faust*, respectivement des *Années de voyage de W. Meister chez WALZEL*, *op. cit.* p. 245 (d'après GUNDOLF).

(74) WALZEL (Actes du I^{er} Congrès d'Hist. litt., p. 107, 117): l'attitude spirituelle se manifeste non dans les concepts, mais dans la formation artistique de l'oeuvre. — Cf. encore ERMATINGER: *Das Gesetz in der Literaturwissenschaft*, vol. collectif cité p. 331 et suiv.; NOHL: *Stil und Weltanschauung* (Iéna, 1920).

(75) STRICH, *op. cit.* p. 115.

rales, selon les tempéraments (76), selon les genres littéraires qui les attirent (77) ou selon les types visuel, auditif, moteur, etc., ne sont certes pas sans utilité, mais elles ne nous tiendront pas lieu de méthodes de recherche adéquates à la complexité de la matière.

Ajoutons à la complexité de la matière la *relativité* des critères. Le stylisticien ressemble à l'homme que son hôte, l'honnête satyre finit par chasser pour avoir soufflé de la même bouche du chaud et du froid.

Ce n'est pas sa faute si les mêmes sons produisent, dans telle ou telle onomatopée, des effets divergents ou, souvent, opposés; si l'antithèse "ferme" (chez les classiques) et "exclut" (chez les écrivains du "baroque") (78); si le singulier, employé contre l'usage normal, sert tantôt la tendance à l'abstraction, tantôt la tendance à la concrétisation (79). Tout est relatif quand on s'en tient aux détails; (80) mais il faut se consoler à l'idée que dans l'ensemble "tout se tient" et que ce ne sera pas peine perdue que de mettre en oeuvre les méthodes micrométriques et en apparence contradictoires de la stylistique nouvelle: la méthode *statistique* (nombre et catégorie des épithètes, etc.), *comparative* (parallèle de deux poèmes, (81), comparaison des diverses langues au point de vue la caractérologie, comme le propose M. Gáldi). Les chercheurs les plus zélés rêvent d'un système de *notation* quasi musicale des nuances de style (82). En attendant, nous sommes en quête de *techniques d'accès* comme les chirurgiens, et

(76) R. M. MEYER, *op. cit.*

(77) ERMATINGER.

(78) STRICH, p. 133: "Sie schloss nicht ab, sie schloss aus".

(79) MAROUZEAU, p. 213.

(80) L'expressibilité et l'intensité d'un terme, la liberté de l'ordre des mots dépend de plus d'une circonstance, cf. STRICH, MAROUZEAU, *passim*.

(81) WALZEL (Congrès), STRICH. Ce qui révèle le plus nettement l'effort stylistique (voulu ou inconscient) de l'auteur, c'est l'écart du langage parlé. La recherche des *disparates dans le vocabulaire* est un des exercices les plus fructueux de la stylistique (MAROUZEAU, *op. cit.* p. 182). MAROUZEAU (p. 303) distingue ainsi le "fait de la langue" d'avec "le procédé du style": "Le procédé du style apparaît, lorsque, deux modes d'expression étant grammaticalement possibles, on peut se demander pourquoi l'auteur de l'énoncé a eu recours à tel plutôt qu'à tel autre possible, et que la préférence accordée à l'une peut être interprétée comme lui conférant une valeur particulière". Cependant — répétons-le — l'écart n'est pas nécessairement une "élévation" ou un "ennoblissement" du langage. C'est encore MAROUZEAU qui nous convainc que l'homme du peuple et le savant se rencontrent souvent sur la route de l'expression métaphorique car les deux "cherchent le relief, exploitent la surprise, jouent de l'inattendu" (p. 140).

(82) NADLER, p. 381.

nous nous contentons souvent de *métaphores* approximatives et d'imitations (presque de parodies) de style. Une métaphore ou un couple de métaphores (dans la méthode comparative) rend souvent un service rapprochant celui que pourrait rendre une*formule chimique ou mathématique en cette sphère de la complexité spirituelle. (83) L'art d'exprimer notre impression d'un style artistique est aussi un travail de style, un art. Mais, cette fois-ci, le terme *art* ne s'oppose nullement à *science*; il ne comporte point de renonciation à l'exactitude et, surtout, à la solidité. Le style, qui "est l'homme", et qui, plus encore, est l'homme au milieu de la société, de la nature, du temps, du monde, n'est, heureusement, pas assez simple pour être réduit à une formule. Il échappe aux poignées trop fermes. Et le jeu sublime de saisir au vol le papillon symbolique, l'oiseau-mouche de la forêt inextricable, peut et doit devenir un art plein d'un sens profond. Profond au point de se confondre avec la science.

(83) STRICH compare le style de Lessing à une échelle, celui de Shakespeare, à un courant.

CHAPITRE XIV

LES GENRES LITTÉRAIRES

En dépit de l'escarmouche inévitable des nouveaux *réalistes* et *nominalistes* autour des genres, il est réconfortant de se pouvoir dire que la distinction des genres littéraires est assurée même si on ne réussit pas à trouver le principe de cette distinction. C'est que les chefs-d'oeuvre et d'autres ouvrages caractéristiques qu'on considère comme des modèles de tel ou tel genre se trouvent plantés, tel le poteau de la chèvre de M. Seguin, empêchant, à l'aide de la corde passablement longue qui y est attachée, que la chèvre, si elle est raisonnable, ne quitte le petit jardin des réalités pour les montagnes lointaines des théories et des rêves. Il est vrai que quand il s'agit de genres littéraires, ce n'est pas un poteau unique qui nous fixe, mais bien une série ou un système de poteaux plus ou moins pareils, et dans la plupart des cas, si la théorie s'éloigne trop de la pratique, c'est que les poteaux n'étaient pas assez nombreux ou assez judicieusement choisis. Toujours est-il qu'on ne serait pas homme, c'est-à-dire curieux, idéaliste et systémo-phile, si on se contentait de mannequins d'osier traditionnels et si on renonçait à se demander : pourquoi ils sont comme ils sont et ce qui les empêche d'être plus nombreux et de formes plus variées. (1)

i

La majorité écrasante des auteurs de poétiques sont unanimes à reconnaître la difficulté de donner à cette question une réponse simple et unique. Et la plupart d'entre eux s'empres-sent de nous aider à *éliminer* des réponses possibles. Ce travail négatif a fait d'indéniables progrès, alors que le travail positif en est à ses débuts. On a montré, par exemple, que le groupement actuel des genres reconnus ne saurait être fondé sur la manière de présenter ce qu'on a à exprimer. Le fait

(1) Cf. Helicon t. II p. 95 et suiv., 117 et suiv.

qu'une pièce de théâtre n'est pas racontée mais représentée par des acteurs est certes un des signes distinctifs les plus en vue de la littérature dramatique; mais le principe de répartition et de groupement dont il nous conseillerait l'application se montre inefficace dès le premier pas que nous ferions ensuite muni de cet instrument-là. Ajoutons que Stendhal est d'avis que la plus belle ode qui ait été faite au XIX^e siècle est une tirade comprise dans *Le Comte de Carmagnola*, tragédie de Manzoni (2); qu'il y a dialogue et que le récit manque dans beaucoup d'autres genres littéraires, p.ex. dans tel roman d'Henri Bataille, dans *La Renaissance* de Gobineau, et qu'il existe pas mal de poèmes dramatiques ou drames *livresques* — et cette dernière épithète dit tout. Cependant puisque le principe de la présentation est le plus apparent de tous, on a échaudé plus d'une poétique sur ce principe, non sans souffrir en secret des incommodités de ce lit de Procuste ou de ce soulier de verre.

Nous nous contenterons ici de faire allusion à ce genre de poésie personnelle qui affuble le *moi* du poète d'un costume, qui en fait un rôle en apparence objectif (3) et qui, quant à la présentation, n'est autre chose qu'un *monologue* dans les poèmes d'un Burns, d'un Béranger, d'un Petöfi; et, cependant, on sait que c'est un abîme qui les sépare. Le *sermon joyeux* du moyen âge, par contre, tout en n'admettant jamais un second personnage, est une pièce de théâtre, incompréhensible sans la présence d'une espèce de public.

Plus encore que la manière de présentation, le *sujet* ou, si l'on veut, l'*objet* de l'ouvrage littéraire se montre impropre à déterminer le genre littéraire. L'ancien groupement des poèmes en poèmes d'amour, de guerre, politiques, etc., et qui n'a jamais révélé grand'chose, est tombé en désuétude, du moins comme principe de classement. Il y a des poésies lyriques qui ont pour sujet la guerre ou le soldat; que le poète épique chante *arma virumque*, n'est ignoré de personne, et l'auteur tragique passe pour le spécialiste attitré de la lutte, très souvent sanglante. Quant à l'amour, quel genre, si lugubre soit-il, a le courage d'y renoncer? Et la nature?...

D'autres bases de division en groupes se sont révélées insuffisantes, telles la longueur ou la brièveté des ouvrages ran-

(2) *Vie de Rossini*, chap. XXXVIII.

(3) *Rollenlyrik*. Cf. les *Actes du III^e Congrès international d'Histoire litt.* Lyon, mai — juin 1939. *Les genres littéraires*, dans *Helicon*, t. II, fasc. 2-3. Surtout p. 118 et 155.

gés sous telle ou telle rubrique (4), le tempérament statique ou dynamique, le type pycnique ou asthénique auquel ils correspondent (5), etc. Et le signe évident de l'échec de tous ces groupements, c'est la confusion non seulement de genres autonomes dans la pratique, mais des trois grands *groupes* de genres épique, lyrique et dramatique, dont la distinction peut être ramenée à Aristote lui-même. M. R. Hartl, notamment, nous énumère les nombreuses variantes d'un classement en deux grands groupes seulement au lieu de trois, avec fusion ou rapprochement soit de la poésie lyrique et dramatique, soit du théâtre et de la poésie épique. Tous ceux qui ont tenté ces rapprochements ont réussi à les étayer de raisons plus ou moins solides et convaincantes, et n'ont point compris que la fusion de deux grands groupes de genres sur trois c'était le danger suprême pour la distinction des genres, l'avant-dernier pas qu'on pût encore risquer avant de tomber dans le néant.

Aussi n'est-ce pas ces trois groupes de genres comme tels auxquels nous nous attaquerons; ils peuvent être considérés comme les résultats philosophiques d'une tentative de grouper ce qui est d'ores et déjà séparé, réparti; tandis que les genres proprement dits, tels que l'épopée ou la romance sont des moules réels, développés dans l'histoire, dont l'existence ne saurait être mise en doute et qui demandent à être séparés, c'est-à-dire distingués, caractérisés avant de pouvoir constituer des groupes rationnels.

II

La poétique moderne, qui en est à sa phase descriptive et analytique plutôt que synthétique et systématique, et qui opère, de nos jours, des mises au point plutôt que des codifications, semble pencher la balance vers une poétique émotionnelle, selon

(4) On y revient encore de temps en temps, notamment pour séparer la nouvelle du roman; cependant la grande majorité des spécialistes cherchent ailleurs le principe de cette distinction.

(5) Selon HENNING (*Psychologie der Gegenwart*, 2^e éd. Leipsic, A. Kröner, 1931), le pycnicien est prédisposé à être objectif, réaliste, poète épique ou romancier; l'asthénique, à chérir la ballade, la tragédie, le drame, l'essai philosophique... M. L. BERIGER (*op. cit.* p. 95) lie les (groupes de) genres à des manières de concevoir le monde et la destinée humaine. La nouvelle ne fleurissait-elle pas à des époques où on avait foi dans l'importance du sort de l'individu (Renaissance, XIX^e siècle)? On se rappelle le mot fameux de Shelley: "in periods of the decay of social life, the drama sympathizes with that decay..."

laquelle chaque genre serait caractérisé avant tout (6) par une nuance d'émotion ou une attitude psychique. L'émotion n'est pas nécessairement un état d'âme et de nerfs signalé par une agitation et un mouvement violent des organes réceptifs, et nous ne croyons pas que l'intensité de ce état d'âme entre pour beaucoup dans la caractéristique des genres, sauf peut-être pour la tragédie et la ballade. Si nous évitons la définition du mot qui, à en croire Paul Valéry, est une planche qui nous aide à passer, mais sur laquelle il serait dangereux de s'arrêter, — l'émotion est comme une charge électrique dont nous pouvons sentir l'effet s'il est assez fort, mais qui est encore là quand, trop faible pour être sentie, on n'en constate la présence que sur les modifications qu'elle cause dans le courant normal de notre âme. Tout en étant un enrichissement dynamique, l'émotion n'agit pas sur la détermination des genres comme un principe d'intensité : c'est sa nuance, non sa vigueur qui est en jeu. Il n'est donc pas question pour nous d'une poétique émotionaliste banale, inacceptable celle-là des esthéticiens anti-psychologues (7) ; mais d'un système de suggestions sur les relations nécessaires de chacun des genres avec une attitude émotionnelle plus ou moins complexe. Parmi ces émotions y aura, par conséquent, de vraies émotions ou sentiments incontestables, comme la terreur ou la tristesse, mais il y aura aussi des émotions déclenchées par des moteurs intellectuels, philosophiques mêmes, comme le désir de la connaissance de la vie et l'élargissement de l'existence dans un certain sens, propres au roman pur.

On est généralement d'accord que le principe émotionnel doit être appliqué au groupe de genres qu'on résume sous le nom de *poésie lyrique*. Cet accord s'explique, d'abord, par la tradition poétique, puisque les premiers échafaudes de systèmes préconisaient déjà un groupement basé sur la qualité des sentiments que tel genre lyrique avait à inspirer et dont il s'inspirait. En mettant de côté ici l'évolution historique des définitions, tâchons d'établir une correspondance entre genres et attitudes sentimentales (8), qui

(6) Et non exclusivement. Ce n'est qu'un aspect de l'existence des genres. Voir la conclusion de ce chapitre.

(7) Cf., par contre, l'attitude des négateurs d'une esthétique autonome, notamment RICHARDS : *Principles of Literary Criticism* (London, Kegan Paul, 2^e éd. 1929), chap. II et suiv., et surtout p. 23.

(8) Prenons ce terme dans son acception la plus large. L'élément représentantif (intellectuel) exerce, lui aussi, son influence sur nos émotions.

puisse réunir la plupart des suffrages des théoriciens anciens et modernes.

Les *élégies* qu'on a écrites depuis plus de deux mille ans ne sauraient être réduites qu'à un seul dénominateur commun à toutes : c'est qu'elles expriment la langueur, la mélancolie, le désir nostalgique. De la vieille élégie anglo-saxonne *The Wanderer* qui est inspirée par l'amitié perdue et le changement du temps, jusqu'aux *Élégies de Duino* (*Duineser Elegien*) de Rilke, où la méditation et la nostalgie travaillent à renforcer l'espérance et l'unité, on reconnaît la même atmosphère sentimentale, d'une noblesse tranquille et d'une grande douceur. Ni les sujets qui sont trop variés, ni la forme (9) ne peuvent servir à ranger les pièces de vers appelées *élégies*. Et l'on sait à quel point la notion de l'*élégie* est liée, surtout depuis Lamartine, à une *attitude*, c'est-à-dire à un état d'âme et d'esprit relativement durable, continu, souligné encore par une attitude extérieure, un cadre, un *rôle*. . . L'*ode*, par contre, fut toujours le genre littéraire réservé à un sentiment plein d'élan, d'enthousiasme positif ou négatif, c'est-à-dire gonflé d'espoir ou d'indignation "sacrée", relevé par un langage pathétique et par une fièvre d'inspiration appelée "furor vaticus" . . . L'un d'un mouvement lent et d'une ondulation douce, l'autre d'un mouvement majestueux et véhément à la fois.

Il est plus difficile de trouver une correspondance sentimentale unique à la *chanson*. Cependant la *chanson* "classique" (10), rafraîchie par le *lied* et confondue avec lui, c'est l'expression d'une émotion très simple, d'une *unité* d'émotion ou presque, soit qu'elle nous paraisse simple par naïveté, c'est-à-dire pauvreté relative et sympathique; soit qu'elle condense en un mouvement unique, plein de profonde signification, une suite ou une liaison d'émotions plus riches.

Le second groupe traditionnel qu'il est aisé de mettre en relations avec des émotions très homogènes et très intenses même, c'est celui des genres dramatiques. Aristote nous avertit déjà que l'auteur tragique existe surtout pour exciter la pitié et la terreur. Après Corneille, il faudrait ajouter :

(9) Nous n'ignorons pas que dans certaines poétiques traditionalistes, l'*élégie* est liée à la forme non-strophique. Cependant, depuis 1860 au moins, la plupart des auteurs de poétiques ont abandonné cette distinction (pratiquée surtout par opposition à l'*ode*, strophique " par définition"), puisque les poètes romantiques et leurs successeurs ont brillamment renouvelé ces deux genres sans tenir beaucoup de compte de leur présentation en vers.

(10) C'est-à-dire correspondant le plus exactement possible à la définition adoptée et propagée par la poétique scolaire.

...et l'admiration. La tragédie ne borne certainement pas là son activité et elle est beaucoup plus qu'une blanchisserie monstre à nettoyer et à repasser, par les machines de la *catharsis*, des âmes qui en ont besoin. Cependant en vain parcourrions nous des centaines de théories sur la tragédie, anciennes et récentes, pour y chercher autre chose que la fonction psychologique et thérapeutique de ce grand genre. Et s'il convient d'élargir un peu la poétique aristotélique à cet égard, voici ce que les théoriciens qui sont venus après lui, y ont ajouté :

La participation de l'auteur et du spectateur au sort "tragique" d'un protagoniste conscient de sa destinée et acceptant la lutte contre la destinée, excite dans leur âme non seulement de la *compassion*, mais de la *passion* dont l'intensité les élève et les purifie en quelque sorte ou, tout au moins, leur permet de vivre, pour quelques heures, d'une vie plus "dangereuse", plus intense, plus importante que la leur. Inutile de rappeler l'analogie assez pauvre des épreuves de football ou de la course de taureaux pour faire mesurer la véhémence et l'efficacité sentimentale d'une telle participation provisoire ;

La lutte contre les obstacles et les écluses (eaux mortes) (11), et le fait que les conditions de cette lutte deviennent plus graves par la concentration de l'action sur un laps de temps très court, font naître dans l'âme du spectateur des préoccupations, des angoisses, une terreur, mais aussi de la fermeté et du courage que nul autre genre littéraire ne saurait lui faire éprouver. L'action condensée et le caractère lancé tout entier dans la lutte révélatrice font de la tragédie et du drame qui en est le remplaçant, un bain bienfaisant de haute humanité. Il va sans dire que nous entendons par là autre chose qu'un effet moral dans le sens plus strict de ce mot ; tout le *plaisir* esthétique de la tragédie est déterminé par ce bain d'humanité. La composition classique de la tragédie qu'on a découverte de si bonne heure et qu'on n'a guère voulu modifier depuis, travaille pour la régularité et pour la transparence de ce match livré entre l'homme et son sort, tout aussi bien que la forme le plus souvent de la pièce contribue à souligner encore la signification universelle, idéale, symbolique de l'action particulière.

(11) R. HARTL (*Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Vienne, Osterr. Schulbücherverlag, 1924, p. 1 à 14) tient à faire cette distinction (*Hemmung* et *Stauung*, p. 19) et en déduit deux types d'action tragique.

Ce qu'il y avait de moins net, jusqu'à ces derniers temps, c'était le rôle de la poésie *épique* dans tout ce groupement d'après les motifs émotionnels. Tout récemment, un ouvrage remarquable de M. Robert Petsch (12) a élevé le code, si plein d'inconséquences et de sottises, de la poésie épique, à la hauteur où la perspective nécessaire lui permet enfin d'être comprise selon sa valeur humaine.

Dans l'épopée comme dans la tragédie, grands genres rivaux et si rarement réalisés dans tout leur plénitude, il y a une action et des héros. Cependant, la différence n'en reste pas moins évidente, et elle se révèle encore sur le plan émotionnel, ou, plus proprement, psychologique. Née du besoin de raconter, respectivement d'écouter un récit, la poésie épique fait savourer la connaissance du monde par l'homme et la signification profonde, idéale encore, d'un événement raconté pour tous les événements qui peuvent nous arriver. C'est un plaisir moins bouleversant, moins concentré peut-être que celui causé par le drame; mais c'est un plaisir profond et dont l'effet n'est pas moins durable que celui des luttes suprêmes du héros tragique. Une des préoccupations les plus passionnantes de l'âme humaine ne consiste-t-elle pas à saisir le sens du *temps*, symbolisé ou rendu possible par la suite des événements, et tout récit épique qu'est-il autre chose, en dernière analyse, qu'une tentative de déchiffrer ce symbole, d'aller à la recherche de ce temps toujours perdu et toujours reconquis? L'influence salutaire de Dilthey et de Bergson sur toute théorie nouvelle du récit est capitale; mais c'est à M. Petsch que revient le mérite d'avoir révélé sans obscurité et sans lacunes les ressorts psychiques du récit d'événements: l'émotion du temps, en général; l'émotion du lieu ou, tout au moins, du *milieu*, le romancier étant le spécialiste attitré des relations du milieu et de son centre humain; le plaisir causé par le temps retrouvé et élargi; l'application de la suite d'événements contenue et ordonnée dans le récit à tous les événements et à l'existence humaine entière; enfin, le plaisir profonde de la contemplation qui est, à en croire M. Petsch, l'attitude par excellence du poète épique (13). Il a montré la richesse sentimentale d'un groupe de genres qui pas-

(12) Nous faisons suivre la tragédie de la poésie épique, plus apparentées, à notre point de vue, que la tragédie et la comédie.

(13) Quant à ce dernier, la poésie épique doit le partager, tout au moins avec l'élegie lamartinienne ou parnassienne. En général, l'émotion épique n'est pas plus autonome, plus isolée, plus absolue que toute autre émotion.

sait pour *objectif*. Il a fait pour la psychologie de la poésie épique autant que Joseph Bédier avait fait pour l'histoire de la poésie épique.

M. Petsch suit une tradition linguistique qui entend par "épique" tout ce qui a rapport au récit. Pour lui épopée et ballade, roman et nouvelle s'expliquent par la même région de sources. Tout en acceptant pour ce qui concerne l'interprétation psychologique du *récit*, respectivement de l'*événement*, cette unité d'origine, nous sommes obligés de rester fidèles à notre méthode et de ne pas perdre de vue les genres réels qui ajoutent à cette atmosphère émotionnelle leur apport, c'est-à-dire leur "source" *particulière*.

L'*épopée* vraie, qu'elle soit issue de cantilènes ou de sagas primitives ou non, a deux caractéristiques qui sautent aux yeux : sa longueur qui demande une construction dûment mûrie ; et ce ton majestueux et religieux qui est le ton épique proprement dit, et qui découle de cette exigence très ancienne selon laquelle le héros épique doit être le champion de sa nation ou d'une grande cause de portée universelle. Laissons de côté la première caractéristique, d'autant plus que dans l'épopée moderne, elle est en harmonie intime avec la seconde, beaucoup plus importante. Or quand on lit une épopée *vraie*, c'est à dire qui est lisible et qui ne manque pas son effet, et qu'on la compare à une épopée livresque, érudite, qui n'a d'épique que le nom, la seule différence entre elles, c'est que la première nous donne une émotion en nous communiquant quelque chose de l'émotion qui l'avait produite. Et il se trouve alors, si nous répétons assez souvent cette expérience qui n'est pas aisée, qu'il ne suffit pas que l'épopée soit consacrée à la propagation d'une grande cause (à ce prix-là la *Henriade* de Voltaire ne serait pas lettre morte), mais qu'elle soit l'expression (que ce mot est faible !) de l'émotion que nous cause la pensée des aïeux dont le sang coule dans nos veines et dont les exploits et les sacrifices ne peuvent nous être indifférents. C'est pourquoi les épopées dont l'auteur est à même de chanter ses propres ancêtres personnels (14) se trouvent dans une situation tout particulièrement favorable et arrivent à réaliser, à une époque où il se fait rare, ce *merveilleux* épique qui fut l'écueil de tant d'épopées modernes. Le recueillement pieux et ému que fait naître dans l'âme de l'auteur et du lecteur, la pensée qu'ils sont les derniers chaînons d'une chaîne sacrée, donne à l'épopée et souvent au roman dit "épique",

(14) Comme Nicolas Zrinyi, auteur de *Siège de Sziget*.

une élévation religieuse que les autres genres dits épiques n'ont pas. (15)

La *légende* est, selon son acception internationale, une saga ou un mythe se nourrissant du sol de la religion actuelle; c'est pourquoi elle a un chemin plus droit encore au sanctuaire; mais elle n'inspire souvent pas une émotion aussi forte que l'épopée qui y arrive par des chemins plus secrets, des méandres plus tortueux et qui, par cela même, font battre le coeur plus fort.

La *ballade* correspond au besoin psychique de l'horreur plus ou moins sacrée (16), horreur non entièrement synonyme de tension extrême et bouleversante, mais aussi un moyen d'éclairer par un vrai éclair tragique les profondeurs du sub-conscient et de la destinée. (17)

Inutile de refaire et même de résumer ce que M. Petsch et nous-même avons dit du *conte de fées*, dû au désir de nous créer un monde imaginaire libre comme un rêve et où des puissances surhumaines (et sub-conscientes) assurent l'accomplissement de tous les voeux légitimes, en rabattant tous les obstacles tant sociaux que moraux, susceptibles de s'opposer à nous.

Sans nous attarder à mettre des étiquettes psychologiques à tous les genres mineurs de la poésie épique, arrêtons-nous un moment au *roman*. Ce qui le distingue le plus décidément de l'épopée, respectivement du conte en vers, ce n'est pas seulement la forme en prose et en vers, mais la liberté beaucoup plus grande de ces genres en prose (18). Liberté qui peut

(15) La communauté du sang est remplacée, de plus en plus, par la communauté des désirs et des idées. Dans la *Légende des Siècles*, poète et héros travaillent au prestige de la Race Humaine.

(16) Jusqu'à ses liens avec les superstitions psychologiquement explicables.

(17) Ce genre littéraire en apparence si facile à expliquer du point de vue psychologique ou psycho-pathologique, prouve dès l'abord l'extrême rareté des explications simples. Il n'y a pas jusqu'au roman policier qui ne doive être ramené à plus d'une source psychique, à plus d'un besoin spirituel. Rappelons à titre d'exemple que, d'une part, c'est le genre littéraire horripilant par excellence, mais d'autre part, comme l'a prouvé M. R. MESSAC (*Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, H. Champion, 1929), ses phases de floraison coïncident avec les périodes de l'évolution des sciences: c'est le genre de l'énigme résolue, la pierre de touche de la curiosité humaine, c'est à dire de la velléité d'extension *intellectuelle*.

(18) Liberté d'un côté, mais obligation de l'autre. Cf. à ce sujet, la communication de M. H. CYSARZ au Congrès de Lyon: *Die Gattungsmässigen Form-Möglichkeiten der heutigen Prosa* (Helicon, t. II (p. 169 et suiv.).

dégénérer, le cas échéant, en libertinage... Abstraction faite de romans essentiellement épiques (dans le sens mythico-romantique) et des nouvelles qui sont comme des tragédies de serre chaude, le roman "pur" et la nouvelle typique contentent plus qu'aucun autre genre le désir très humain de connaître des *milieux* qu'on ignore, des hommes et des existences qu'on ne connaît pas assez, et d'élargir, d'approfondir, rendre plus significative par là sa propre vie. C'est l'émotion des aventures rêvées, des grands voyages exotiques, des découvertes inespérées qui amène le public le plus varié au roman et à sa petite soeur qui se distingue de lui par son "secret" plus jalousement gardé. Allégé du fardeau de toutes les règles anciennes, de tout le bagage vieillot d'une autorité traditionnelle, le roman n'en est pas moins un vrai *genre* dont la responsabilité est d'autant plus grande qu'elle ne s'appuie sur aucun contrôle.

Et la poésie didactique, cette poésie à peine poétique? Mais son renouveau sous la forme de la poésie "intellectuelle" de nos jours facilitera beaucoup notre tâche. (19) Même en faisant abstraction de la *fable* dont les origines se perdent dans la magie, toujours pleine d'émotions, et dont les masques plus ou moins transparents agissent comme un courant électrique alternatif, on doit reconnaître à la poésie didactique le même intérêt moral qui fait l'attrait éternel de la grande comédie, bien qu'à un degré inférieur à celui de l'art comique. Tout enseignement exposé avec art, sous une forme arrondie, avec une structure qui plaît et qui reste, contente le désir le plus humain de "jeter l'ancre un seul jour". Pêcher dans le fleuve rapide des événements et des idées qui en sont comme la règle et l'éclaircissement, cause une joie d'autant plus vive que nous sentons parfois avec trop de mélancolie la fuite du temps étranger et étrange, qui nous entraîne sans nous signifier pourquoi. Et c'est même la limite inférieure de la poésie didactique, la limite qu'elle doit dépasser si elle veut s'appeler poésie, que sa faculté de nous toucher, de nous émouvoir par des idées latentes qui servent de base aux idées qu'elle exprime.

Quant à la *comédie*, c'est encore un genre littéraire que ses commentateurs ont entouré, paré, fiorituré d'une poésie

(19) Nous ne pensons ici qu'à une vraie *poésie* tirant des émotions nouvelles de plaisirs et d'épreuves de l'intellectuel, — et non à des vers se chargeant à tort du fardeau d'idées philosophiques ou scientifiques.

sentimentale de leur façon, en invitant les gens à ne pas croire à la gaieté de Molière, à chercher au fond de ses bouffonneries des souffrances déguisées, refoulées. Il y a du vrai dans tout cela, autant que dans la théorie de Bergson qui donne au rire et au comique un rôle aussi élevé d'idéalisation et de généralisation que d'autres attribuent à la tragédie et au tragique. Ajoutons, toutefois, deux sources psychiques de l'attachement du spectateur à tout ce qui est comique. C'est d'abord quelque chose de semblable au plaisir d'écouter un conte de fées : c'est un monde sans danger, où rien ne tire à conséquence et où les faux pas n'entraînent la mort de personne. D'autre part, tout ce qui est comique peut satisfaire notre besoin de connaître, c'est la poésie du revers de la médaille, — mais connaissance plaisante et revers qui nous permet à croire à l'envers, c'est-à-dire à notre supériorité, — sans nous sentir des sots. On nous y montre des caractères peu héroïques, on souligne des traits très semblables à tout ce que nous désapprouvons en nous-mêmes, mais cela en nous permettant de ne pas nous identifier complètement avec les personnages qui en sont les porteurs ridicules.

A mesure qu'on s'éloigne de la poésie lyrique et tragique, les émotions que le lecteur cherche dans l'oeuvre littéraire se trouvent être plus complexes et moins évidentes. Ce n'est pas que les recherches sur les genres épiques, par exemple, ne soient pas poussées d'ores et déjà bien avant ; mais elles sont loin d'avoir pénétré dans l'opinion publique, ce *consensus gentium* (20) si important, nourri de préceptes poétiques surannés autant que grossiers (21). Elles sont complexes et peu évidentes, mais cela ne veut pas dire qu'elles soient incertaines ou équivoques. Nous les reconnaissons d'emblée dès qu'une oeuvre nouvelle nous met en présence d'elles.

(20) M. P. KOHLER (*Contribution à une philosophie des genres*, Helicon t. II p. 135 et suiv.) voit dans les genres des "conventions collectives".

(21) Aussi faudrait-il disposer de beaucoup plus de place pour soumettre à une critique approfondie ces complexes qui gagent à être éclairés de tous côtés. Dans la série d'études que nous nous proposons de consacrer aux genres littéraires, nous aurons l'occasion de remplacer les généralités par les détails, en nous rappelant la judicieuse parole de M. L. A. RICHARDS (*Principles of Literary Criticism*, London, 1926, chap. VIII) : "The artist is an expert in the "minute particulars" and *qua* artist pays little or no attention to generalizations." On peut se le tenir pour dit sans être artiste autrement que par une très humble et très lointaine affinité élective.

III

Si on essayait de représenter par des dessins géométriques l'insaisissable réalité spirituelle, on tracerait une série de cercles plus ou moins importants (genres littéraires) dont les aires se couvrent en grande partie, ne laissant d'absolument libres que les parties centrales de chacun d'eux. La ballade idéale, ce serait le modèle idéal des ballades les plus caractéristiques, ou le commun dénominateur de nos idées divergentes sur l'essence de la ballade. Sa surface serait en partie commune avec celles de la romance, de la légende, de la tragédie, etc. Une fois basé sur l'émotion, état d'âme qui ne favorise pas les jugements tranchants et les théories absolues, le classement des genres n'aurait plus rien de pédantesque; la fusion partielle de groupes entiers de genres (groupes apparentés selon l'ancienne poétique!) assurerait à la conception des genres littéraires le maximum de flexibilité et de vitalité. (22)

On ne saurait résister à la tentation de considérer les genres littéraires comme dus à un choix naturel et ayant survécu aux autres genres *possibles* grâce à des qualités supérieures qui les distinguent. L'analogie de la doctrine darwiniste appliquée aux genres littéraires nous ferait supposer l'existence, *en puissance*, d'une série de genres littéraires qui se seraient fait suite sans que l'intervalle entre deux genres "voisins" pût être constaté. Ainsi, ballade et romance se confondent sans qu'il soit facile de tracer entre elles une ligne de démarcation suffisamment nette; et les cinq genres dramatiques qui constituent la gamme inventée par Diderot sont aussi difficiles à distinguer que les huit espèces du roman chinois établies par Lin Youtang, dans *My Country and My People*. D'autres genres, restés plus solitaires, plus isolés, auraient vaincu, avec le temps, tous leurs voisins et rivaux moins forts, moins caractéristiques qu'eux. Aujourd'hui l'abîme qui sépare chacun des genres vivants des genres voisins est aussi inégal que la différence qu'il y a entre deux animaux appartenant à deux espèces vivantes.

(22) Il arrive souvent que des recherches nouvelles poussent une série d'ouvrages sur une autre voie comme un wagon de marchandises. En conséquence des travaux de J. BÉDIER, les légendes épiques françaises sont considérées désormais comme des romans. — M. G. LUKÁCS (*op. cit.*) montre que l'inspiration dramatique déploie la meilleure part de son activité dans le domaine d'autres genres que le drame (moderne), etc.

Les genres littéraires ne sont certes pas préexistants aux oeuvres. Ils sont plutôt "des abstractions tirées de quelques chefs-d'oeuvre le plus souvent imités" (23) dont les auteurs — on ne sait plus sous quelles influences et sous quelles constellations particulièrement heureuses — ont réalisé quelques-uns des "meilleurs modes possibles", capables de séduire jusqu'aux Voltaire... Une des raisons de leur succès, c'est peut-être que ces genres correspondent à ce qu'il y a de plus universel dans les hommes: des attitudes sentimentales communes à tous et aisément discernables.

Le public et la critique ne se lassent pas de chercher l'émotion (cette fois-ci presque identique à notre *tonalité affective* du chapitre XI) qui, à leur sentiment, décide de l'appartenance de l'ouvrage à tel ou tel genre. Il y eut une époque où la "forme fixe" la plus connue peut-être, le sonnet courait le risque d'être élevé en genre littéraire; notamment quand Heredia a inventé le sonnet "à horizon ouvert" et où ses commentateurs s'évertuaient à mettre en valeur ce changement dans la structure intérieure du sonnet. *Fermé* par la tendance de sa forme (tendance descendante; il glisse un peu plus rapidement qu'il n'avait monté, vers sa fin qui est un couronnement et un but), l'ancien sonnet a dû céder, pour un certain temps, au sonnet qui semble une montée ininterrompue avec perspective finale du haut du sommet... Ce qui reste immuable ou peu s'en faut, c'est le sonnet, forme fixe, permettant et inspirant des solutions psychologiques des "contenus" très variés. (24)

(23) Allocution présidentielle de M. W. FOLKIERSKI au Congrès mentionné (Helicon, t. II p. 117). — Sur les *sous-genres* et *pré-genres*, cf. les communications de M. H. CYSARZ (*étude citée*, ibid. p. 169 et suiv.) et P. VAN TIEGHEM (*Deux exemples de la formation de genres nouveaux dans le roman du XIX^e siècle*, ibid. p. 183 et suiv.). Le morcellement du roman en sous-genres se produit à nos yeux, du roman d'éducation (Fénelon, Goethe) à l'*Ich-Roman*, du roman exotique à la *novela de costumbres* (*La Familia de Alvareda* de Fernán Caballero), etc.

(24) Nous nous sommes abstenus de descendre dans les bas-fonds plus obscurs mais plus tentants de l'émotionalisme et nous n'avons pas cité tout ce que de grands spécialistes reconnus ont dit de la "volonté de pouvoir" de Nietzsche, de la "poussée à la mort" des psychanalystes, de la "réalité du second degré", etc. etc., de tout ce qui pourrait réduire nos recherches à un système moderne et infiniment attrayant du surnaturel dans la création et dans la jouissance littéraire. C'est une tâche aussi belle que pleine d'actualité. Elle aura probablement pour résultat d'assigner certains genres aux sentiments plus généraux (ode, élégie, etc.), tandis que d'autres trouveraient leur source dans les couches plus profondes de la vie spirituelle.

Il nous semble presque superflu de dire encore 1.^o qu'une émotion ou un complexe d'émotions ne suffit pas à caractériser un genre sans l'intervention d'autres facteurs caractéristiques qu'une existence, plus ou moins longue, de circonstances historiques ont développés et que souvent nous trouvons à l'origine même du genre en question. La tradition qui lui a fait adopter telle forme, ou qui lui a octroyé telle charte souvent compliquée, est une source aussi importante que puissante de la caractéristique *et de la conservation* du genre; 2.^o qu'il ne suffirait certes pas de donner au poète telle attitude sentimentale, telle émotion simple ou compliquée pour lui faire écrire une élégie et rien d'autre qu'une élégie. Mais (1.^o) de tous les ressorts qui assurent au mécanisme du genre son élasticité, sa jeunesse résistante, son autorité, c'est l'émotion caractéristique qui reste encore la plus efficace; et (2.^o) il est probable que si on procurait au poète d'autres attitudes sentimentales que celle qui est propre à l'élégie, l'idée ne lui viendrait jamais d'écrire une élégie, et il "tomberait" dans un autre genre.

Nous ne saurions assez répéter que dans tout ce que nous venons d'exposer il ne s'agit pas nécessairement des sources d'émotion *qui ont fait naître* les genres littéraires. L'histoire, sans laquelle la psychologie marcherait d'échec en échec, nous dira qu'il y a tel genre qui est né de nécessités culturelles, politiques, sociales, techniques, etc. Mais ces nuances n'en contribuent pas moins *maintenant* où les raisons génétiques de l'existence de ces genres ne sont plus d'actualité, à leur donner une raison d'être puissante et continue. C'est *maintenant* que nous groupons nos genres, c'est donc l'emploi *actuel* des moules que nous devons consulter pour connaître la principale fonction de chacun d'eux.

L'émotion inspiratrice et l'émotion inspirée ne sont pas toujours identiques. Car le poète a des émotions très particulières, découlant du fait même de la création, émotions que le lecteur, le spectateur ne soupçonnent pas. Ce qui n'empêche pas que la connaissance de plus en plus générale des "aspirations" de tel ou tel genre ne contribue à assurer sinon le parallélisme, du moins l'harmonie complexe des deux facteurs inégaux de la vie littéraire: l'émotion de l'auteur et celle du lecteur. (25)

(25) Si l'artiste a besoin du genre comme cadre ou comme modèle, le public en a besoin beaucoup plus que lui. Et ce qu'il exige de la littérature, c'est sa gamme d'émotions telle que la tradition et le génie ont pu la réaliser dans leur éternelle lutte si féconde. Il ne consentirait

*

Ce qui cause l'impopularité des genres littéraires, c'est le préjugé qu'ils constituent un code. Malgré les abus de la part de critiques entichés de pédantisme, les genres n'ont rien d'un code et ne doivent pas "gêner les coudées franches de l'écrivain" (26). L'existence de genres ne portent point préjudice à la liberté du créateur; il n'y a, tout au plus, que leur caractère de modèles schématiques consacrés par la tradition qui pèse quelque peu sur la création littéraire. Mais nous croyons cette emprise beaucoup moins intense que celle des modèles non schématiques: les ouvrages des maîtres. C'est avec leur aide que les débutants peuvent faire leur apprentissage indispensable (27).

Les genres littéraires contribuent à assurer la continuité de la technique de l'art; ils introduisent l'ordre et la discipline dans la vie littéraire dont ils sont les lignes isobares ou isothermes. L'abbaye de Thélème elle-même a certaines règles relatives (28). Selon une remarque très fine de M. P. Kohler, les genres établissent entre auteur et public des relations plus aisées et plus fructueuses, tandis que M. H. Cysarz voit en eux une preuve de la nécessité du métabolisme entre vie et littérature (29).

Comment seraient-ils superflus ou nuisibles lorsque deux grands poètes: le Dante et le Peuple tiennent à eux toutes leurs forces? (30)

jamais à voir cette gamme appauvrie, rétrécie, plus monotone, moins humaine. Le reste des "règles", il l'accepte en haussant les épaules. Il est bon enfant, il va peut-être même jusqu'à discuter les "lois" de l'épopée, de la tragédie, du roman. Mais il tient à l'essentiel avec toute la force de ses instincts.

(26) M. FOLKIERSKI (*loc. cit.*). — Le fait que beaucoup de critiques se contentent, pour toute critique, de comparer l'ouvrage nouveau au moule du genre littéraire qu'il est censé représenter ou incarner, ne doit pas être reproché au moule qui n'en est pas responsable.

(27) P. KOHLER, communication citée.

(28) M. KOHLER nous rappelle que dans la création littéraire il y a combinaison et construction, donc la tradition technique ayant fait ses épreuves n'y saurait être quantité négligeable.

(29) Helicon t. II pp. 141 et suiv., resp. 178. — Les genres sont la condition sociale de la création littéraire. M. KOHLER appelle la poétique des genres la *sociologie de l'art*...

(30) M. W. FOLKIERSKI (*ibid.* p. 127), M. L. SORRENTO (*Il genere letterario e la poesia popolare*, Helicon II p. 98).

CHAPITRE XV

PÉRIODES ET COURANTS

Un Congrès d'histoire littéraire, consacré à la division "verticale" et "horizontale" de la vie littéraire, mit en présence des habitudes de penser tellement divergentes que toute opinion tranchante et pleine d'assurance semblait désormais de l'inconsidération (1). Les communications et les interventions, les unes plus remarquables que les autres, donnaient libre carrière à l'optimisme absolu — rien de plus simple que d'établir une division en époques ou, plutôt, d'accepter telle quelle la division politique et d'adopter l'âge d'Elisabeth ou de Victoria comme une période fermée en elle-même, organique et harmonieuse —; mais aussi au scepticisme non moins sûr de lui-même — les divisions de l'histoire de la création littéraire étaient, à l'entendre, aussi précaires que puériles, tout comme l'histoire littéraire elle-même si elle ne sait borner aux fonctions d'une science auxiliaire. Entre la négation du problème et la négation de la possibilité de le résoudre, ont trouvé place des tentatives de solution et d'approximations précieuses.

Dans l'attente de la solution, les auteurs de manuels se rangent tacitement du côté des optimistes. Leurs manuels groupent la "matière" en des chapitres ou sections correspondant à des siècles, avec de légères corrections destinées à faire coïncider la limite de l'époque littéraire avec celle de l'époque politique. Ainsi, le siècle de Louis XIV — la première *période littéraire* traitée dans son ensemble, par Voltaire — ne se termine qu'à la mort du roi, en 1715.

Est-ce une illusion qu'on nourrit en s'autorisant d'illustres prédécesseurs qui ont agi de même et qui n'ont pas beaucoup réfléchi à ce qu'ils faisaient? La "matière" littéraire est docile et façonnable; les morts immortels ne protestent pas contre les lits de Procuste qu'on leur prépare.

(1) Amsterdam, 1935. *Actes du Congrès* dans le "Bulletin of the International Committee of Historical Sciences", number 36 — Sept. 1937. Paris, Presses Universitaires.

Ou bien n'est-ce qu'un expédient didactique que de faciliter l'étude des faits si nombreux dont se compose l'histoire littéraire, en les groupant au long des lignes de forces, sur les rives de *courants* internationaux, autour de personnages, d'idées, de modes qu'il est un plaisir si exquis de mettre d'accord; (2) tandis que d'autres faits similaires — mais toujours individuels — entrent dans la composition d'un autre groupe, siècle ou école, dont ils auront à raffermir la caractéristique générale. Il ne fait pas de doute que ces structures plaisantes sont plus faciles à remémorer que les faits isolés, et que les coordonnées — verticale et horizontale — de la Période et du Courant ont leur utilité, voire même leur intérêt particulier.

Celui-ci menace de tenir le haut du pavé aux dépens des faits littéraires eux-mêmes. C'est ce qui justifie les fréquentes protestations contre la systématisation outrée et, par un excès provoqué par l'excès, contre la systématisation tout court. Dès 1801, Sébastien Mercier nous avertit qu'"on sent le romantique, on ne le définit pas" (3). Il était aussi trop tôt pour le définir... Un siècle plus tard, le doyen des comparatistes italiens, M. A. Farinelli confesse de ne s'être jamais servi de principe d'organisation littéraire (4). Voilà pour les critiques; les romanciers, les poètes, les dramaturges regimbent avec plus de vivacité encore contre le filet de Chronologie où on essaie de prendre leurs ouvrages, poissons épris de liberté.

Cependant la négation absolue de l'utilité des coordonnées n'enlève pas plus à leurs partisans l'envie de s'en servir qu'elle n'empêche les curieux d'analyser les ressorts psychiques de l'*auto-supercherie* apparente.

I

Un livre dû à la collaboration rassurante d'un groupe d'experts recrutés des régions les plus divergentes des Sciences, vient de remettre sur le tapis, du point de vue des rythmes, le problème qui nous occupe. Et tout en établissant que

(2) Surtout pour un historien de la civilisation (*Geistesgeschichte*).

(3) *Néologie*, etc., citée par EGGI et MARTINO: *Le Débat romantique en France, 1813-1830* (Paris, 1933), t. I^{er} p. 12.

(4) "...io sono... persuaso che le correnti spirituali corrano per ogni terra, libere, indenominabili, limpide o torbide, classiche o romantiche"... *Gli influssi letterari o l'insuperbire delle nazioni* (dans *Mélanges Baldensperger*, Paris, H. Champion, 1930, t. I^{er} o. 289).

les recherches ne sont qu'entamées, les collaborateurs relèvent des *lois* qu'ils considèrent, en bonne conscience, comme bien fondées. La "loi des âges" de Cournot confirme des observations prises dans les domaines les plus hétérogènes de la vie, et on voit dans le "rythme trentenaire" une unité plausible dont trois (trois générations viriles) forment un siècle (5). "Cette période trentenaire — observe M. F. Mentré — paraît dans tous les domaines de l'activité sociale avec une insistance qui ne saurait être fortuite: la plupart des inventions et des découvertes de génie ne sont socialisées qu'au bout de ce temps; les théories philosophiques et les créations artistiques n'échappent pas à la loi". Toutes les nouveautés subissent donc un stage trentenaire avant de triompher; ce temps suffit encore pour éliminer les épigones des chefs de file passés.

Il existe des *générations sociales*, (c'est-à-dire il n'y a pas d'avènement de génération nouvelle chaque année, quand un certain nombre de jeunes gens atteignent l'âge nécessaire): "tout marche pour ainsi dire du même pas, tantôt accéléré, tantôt ralenti; ce qui devance doit attendre, et ce qui retarde doit courir" (6). L'homme "doit arriver au bon moment pour donner toute sa mesure". (L'artiste fait exception, ou presque: s'il avance et qu'on ne le comprend pas, son oeuvre, résultat stable résistant au temps, peut attendre qu'on le rejoigne).

Il y a dans cette thèse une part de réalité incontestable: l'existence réelle de générations plus compactes et plus éclatantes que d'autres, et il y a une réalité bien probable: l'action d'un rythme universel qui opère des ascensions et des descentes trois fois par siècle (7).

D'autre part, les exceptions, les réserves, les objections se multiplient. Petersen cite les cas d'un historien d'art dis-

(5) "La vie normale de l'homme, de la naissance à la mort, est régie par une sorte de rythme à trois temps analogue à la succession des parties du jour (matin, midi et soir) ou des saisons de l'année (printemps, été, automne): la période de préparation, la période d'activité sociale et enfin la période de retraite ou, si l'on veut: la montée, le plateau et la descente", etc. LAIGNEL-LAVASTINE et collaborateurs: *Les Rythmes et la Vie*. ("Présences". Paris, Plon, 1947), p. 194.

(6) *Ibid.* p. 195.

(7) On se demande si le prolongement de la vie humaine, prophétisée par la science médicale, modifiera ce rythme et, avec lui, les périodes littéraires; ou bien si tout son effet sera de multiplier le nombre d'hommes entre deux âges, observateurs et contemplateurs plutôt que chefs ou ouvriers actifs de la vie.

tingué qui a réussi un parallèle brillant entre Shakespeare et Pieter Brueghel (8), en s'autorisant de l'année identique de leur naissance (1564), — sans apercevoir qu'il établissait l'affinité de Shakespeare avec Brueghel l'aîné, tandis que que c'était le jeune Brueghel, l'"infernale", qui était né en 1564...

On force presque toujours la note en faisant emboîter le pas à un grand nombre d'écrivains, d'artistes, de théoriciens éminents qui doivent entrer, suivant l'opinion publique, dans la composition d'une génération. De combien de déformations ne nous sommes-nous rendus coupables en imposant notre commun dénominateur à la réalité toujours variée! Lorsque les dates nous résistent, nous n'hésitons guère longtemps à les violenter. Un auteur est-il né "trop tard" pour notre théorie: nous trouvons des arguments spécieux pour le détacher du groupe suivant et pour le faire entrer dans le précédent (9). Même pour l'école symboliste dont on a vanté la cohésion, les naissances s'échelonnent sur un bon quart de siècle sinon plus; d'autre part, les défections, les déviations et les déclinaisons morcellent les subdivisions déterminées par l'identité approximative des naissances.

Il faut rendre le principe de la période plus élastique si on veut arriver à une division moins sensationnelle mais aussi moins problématique des faits littéraires. L'école symboliste ou, pour mieux dire, la vogue du symbolisme existe et se borne — dans ses grandes lignes — à un quart de siècle, sans qu'il soit permis de dire que les poètes qui le forment appartiennent tous à la même génération. Les idées littéraires ont leur saison comme les épidémies, et leur contagion est un fait plus réel plus incontestable que la loi des générations.

Pendant avant de mener à bonne fin cette réflexion grosse de conséquences (10), terminons la revue des difficultés infirmant la thèse du *style de génération*, c'est-à-dire la supposition que tous les trente ans environ, il doit y avoir, avec le changement de génération, un changement de la mode idéologique et artistique, se manifestant dans tous les domaines de la vie spirituelle.

(8) Comme "maniéristes"! L'historien d'art s'appelle M. Dvorak. Cf. J. PETERSEN: *Die Wissenschaft von der Dichtung* (Berlin, Junker u. Dünhaupt, 1939), t. Ier p. 202 et suiv.

(9) Pour lequel il est né "trop tard".

(10) Voir plus loin.

La source principale des difficultés s'est révélée par les parallèles établis à la légère entre les beaux-arts et les lettres, trop fréquents pour être toujours solides et féconds. On dirait que les *correspondances*, entre les domaines des divers sens, mises en relief par les symbolistes il y a plus d'un demi-siècle, ont pénétré, vers 1920, dans la critique, plus conservatrice que la littérature elle-même, afin d'y autoriser des communications faciles et des transitions commodes entre les arts que Lessing avait séparés par ses cloisons étanches.

Or, la relève des styles n'est pas la même dans la littérature et dans l'architecture, par exemple. Un style architectural nouveau n'a qu'à s'incarner dans un édifice pour faire comprendre ce qu'il veut et ce qu'il vaut. La première cathédrale ogivale de France, ou l'église Gesù à Rome sont pour ainsi dire leurs propres manifestes et les stylistiques en pierre du gothique ou du baroque. L'écrivain n'a pas si beau jeu. Les éléments techniques de son art sont beaucoup plus difficiles à saisir que la nervure ou le rinceau qui donnent à l'observateur contemporain autant qu'à l'historien de l'art des points de repère matériels et sans équivoque pour déterminer le caractère général de l'art ogival ou de l'ornementation (11). Un auteur inspiré par les mêmes idées que le constructeur de la première cathédrale aurait eu bien des détours à faire pour rendre manifeste son intention artistique ou la nouveauté de son entreprise; il est vrai qu'il en aurait eu les moyens, l'art de l'explication, de la persuasion, de la *parole* étant le sien.

Hugo met en présence la cathédrale et le livre dans l'admirable chapitre *Ceci tuera cela*, de *Notre-Dame de Paris*, et on est libre de juger de la valeur de sa prophétie. Heureusement, la cathédrale s'obstine à vivre aux côtés du livre, et sa pantomime rivalise souvent avec le vocabulaire plus riche de celui-ci. La concision de son langage est plus ou moins rachetée par la circonstance qu'elle parle à la vue et au toucher, les sens "populaires" par excellence; et par cette autre circonstance qu'elle reste là sans changer, souffrant l'examen et la polémique avec une patience inépuisable.

Nous n'irons pas jusqu'à élargir encore l'écart des lettres et des arts en appelant le style littéraire "l'expression d'une individualité", le style artistique, "l'expression d'un style"

(11) P. FRANKL: *Der Beginn der Gothik und das allgemeine Problem des Stilbeginnes* (Festschrift H. Wölfflin, p. 107 et suiv.); — A. RIEGL: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin, Siemens, 1893).

général (12), conception selon laquelle il n'y aurait de style propre à une période (13) que dans les beaux-arts. Cependant, nous nous sentons obligé de remarquer que le rapprochement des deux grands domaines, exprimé avec trop de relief par les noms donnés aux époques, tels que "baroque", "gothique", "rococo", etc., a autorisé des excès tels que la notion même de la période littéraire faillit perdre sa raison d'être. Les études de plus en plus nombreuses sur le baroque, notamment, on enflé le domaine de la notion au point d'embrasser "tout et le contraire de tout", en obéissant peut-être à l'élan extatique inhérent à la sculpture baroque. Cela fournirait un bon exemple pratique à la contagion mutuelle des arts; mais non sans compromettre la division en périodes de la matière de l'histoire littéraire.

Il serait injuste de tirer parti du fait bien connu que les appellatifs susmentionnés ont une origine trop modeste — *gothique* veut dire barbare, *baroque*, bizarre; *rococo* vient de *rocaille* (14) — pour ne pas nuire un peu aux hautes idées et au pathétique si noble qu'on leur attribue. Admettons loyalement (15) que le sens de ces termes s'est modifié. Cependant ils n'éveillent en nous aucune idée proprement littéraire, intellectuelle, spirituelle; s'ils persévèrent, ils resteront les lieutenants de l'architecture ou de la peinture dans la république des lettres (16).

Le moins qu'on puisse et qu'on doive dire, c'est que ces rapprochements indiscrets augmentent la confusion qui règne d'ores et déjà dans la dénomination (et dans la conception générale) des périodes (17) où le défaut de base unique et systématique de classification a mis sur le même rang des périodes

(12) PETERSEN, *op. cit.* et H. OPPEL: *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart* (Stuttgart, Metzler, 1939), p. 89 et suiv. — Sur "l'éclairage mutuel" des lettres et des beaux-arts, v. K. WAIS: *Vom Gleichlauf der Künste* (Actes du Congrès cité, p. 295 et suiv.).

(13) *Zeitstil*. Cf. notre chap. XIII.

(14) J. ISAACS: *Baroque and Rococo. A History of two Concepts* (Actes cités, p. 347 et suiv.).

(15) Surtout pour les deux premiers appellatifs; cependant, dans la littérature autrichienne, allemande, hongroise, etc., l'expression *littérature rococo* commence à avoir sa charge de belles énergies à mesure qu'on y fait entrer des poètes de valeur.

(16) Le rapprochement profite plutôt aux beaux-arts qui ont besoin d'explication ou, tout au moins, de la lumière des analogies exposées analytiquement, par la parole. Cf. aussi le chap. XVII.

(17) Pour une partie de ce chapitre, cf. notre communication au Congrès d'Amsterdam: *Les périodes littéraires et la psychologie collective* (Actes, p. 280 et suiv.). Sans condamner d'emblée cette irrégularité de la classification, nous en avons cherché les ressorts psychiques.

purement chronologiques ("Des origines jusqu'aux premiers monuments de la langue", "De 700 à 1000", "Le dix-huitième siècle"), des tranches découpées par la main du sociologue ("Poésie chevaleresque", "Littérature bourgeoise"), des époques de civilisation générale ("Renaissance", "Réforme", "Aufklärung"), des périodes caractérisées par des notions esthétiques ("Symbolisme", "Réalisme), enfin, d'autres, portant comme panonceau une métaphore dynamique ("Sturm und Drang", "Scapigliatura"). On voit que ces appellatifs imposés par les historiens de l'art viennent grossir surtout ce dernier groupe, avec la différence, pourtant, qu'ils sont porteurs d'un contenu plus positif et plus riche que les noms auxquels nous les associons.

Mais on voit aussi que, malgré les efforts qu'on fait de diviser le baroque lui-même en périodes trentenaires, et le gothique en siècles ou en tiers de siècles, l'analogie des beaux-arts bat en brèche le système des générations, et détourne notre attention de la période au Courant.

*

La seconde source de difficultés, c'est le manque de synchronisme satisfaisant entre manifestations de la même tendance dans les divers pays, entre romantisme anglais, allemand, français, italien, espagnol, etc., et, surtout, la différence souvent essentielle des tendances qui se cachent derrière le même nom. Le romantisme (à la française) étend son règne jusqu'en plein XX^e siècle dans la littérature ibéro-américaine; il se soutient longtemps à l'état plus ou moins latent dans la littérature hongroise, pourtant en relations étroites avec toutes les initiatives françaises. Combien il faut d'habileté pour placer *les Fiancés de Manzoni* aux côtés des romans romantiques français et allemands; ou de régler le différend du romantisme plutôt dynamique des Hugo avec le romantisme plutôt rêveur des Novalis (18). "Votre Renaissance est un Protée — dit Huizinga — : vous voilà en désaccord sur toutes les questions qui la touchent" (19). La plupart des Français repoussent avec indignation l'idée d'appliquer à leur XVII^e siècle le nom de *baroque*; du point de vue français le *Sturm und Drang* allemand correspondrait mieux au romantisme français que le romantisme allemand; expressionnisme, impressionnisme, surréalisme, etc., présentent des difficultés

(18) V. aussi le chap. X de ce livre.

(19) *Wege*, etc., cité par W. FOLKIERSKI (Actes p. 332 n. 1).

analogues. Et que faire des périodes comme la "Réforme" en Espagne, de l'"Anti-Réforme" en Suède?

*

Nous pourrions multiplier ces exemples du caractère précaire de nos dénominations de périodes et courants (20). Cependant mieux vaudra constater que même au cas où la loi des âges et le stage trentenaire, correspondant peut-être à un rythme universel ou, simplement, à celui de l'alternance des saisons (21), étaient une réalité incontestable, leur validité serait croisée et affaiblie par bien des *si* et des *mais*. Et ce que nous aurions dû constater déjà, c'est que les périodes se trouvent être déterminées souvent par des *courants éternels* faisant leur retour de temps en temps et représentant, mieux que les périodes plus courtes, ce rythme permanent que les observateurs attentifs de la littérature et de la vie ne cessaient de signaler à l'attention. La différence entre le romantisme français et le romantisme allemand peut être d'autant plus considérable que le romantisme répond, dans les deux pays, à un besoin général de réaction contre le classicisme, qu'on satisfait en ayant recours à des velléités permanentes, — réaction qui peut être d'autant plus vague et variée qu'elle n'est pas obligée de s'adapter à une *mode* strictement prescrite qu'on ne saurait trouver que dans tel ou tel pays: celui qui lui avait donné le branle. De là, après une courte période d'imitation du romantisme allemand, mais qui ne caractérise guère le romantisme français, l'élan original des Hugo et des Vigny qui se séparent sur un grand nombre des points des Allemands pour n'obéir qu'à une tendance qui est de tous les temps et dont ils sentent l'incitation dans leur subconscient. On pourrait en dire autant des renouveaux successifs de la poésie arcadienne, du sentimentalisme, de la poésie platonique et du pétrarquisme, etc. et on mettrait le doigt sur des mouvements plus réels quoique moins rigidement réguliers que les retours trentenaires.

L'esprit humain abuse des courants éternels comme il abuse des retours à brève échéance. Le savant lui-même subit l'emprise des foules. Et il la sert, car c'est à lui qu'incombe la tâche de façonner la *légende* d'une époque en grou-

(20) Car dans certaines d'entre elles, période veut dire triomphe et règne d'un courant d'idées et de goûts.

(21) D. DE VRIES: *Causes and effects in connection with literary periods* (Actes cités, p. 286 et suiv.).

pant, sous la dictée d'un instinct irrésistible, les phénomènes de sorte que tout fasse ressortir l'unité et le caractère typique de la période. Rien de plus instructif, à cet égard, que les séduisants livres destinés à chercher un peu partout les traits caractéristiques du génie du baroque, Galatée qui demande des Pygmalions de premier ordre pour la ranimer. Mais ces Pygmalions, elle les trouve heureusement, et même ils valent, à la rigueur, mieux qu'elle.

Cependant nous pourrions chercher les éléments de la légende dans la caractéristique de toutes les époques, y compris la floraison du rationalisme. Nous avons tâché de montrer ailleurs la part décisive de l'écrivain, respectivement de l'historien dans la formation des caractères qui ne commencent d'exister que dès que ces spécialistes de la formation, de la concentration, de la légende s'en mêlent. La doctrine rationaliste qui détermine la "saison" de Voltaire, etc., doit sa pureté, sa puissance, sa "période" aux grands artistes de la plume et de la pensée qui, de Boileau à Lanson, et en deçà, et ou delà, ont contribué à cristalliser sa légende. Le romancier présente à ses lecteurs un personnage dont il arrondit, concentre ou aiguise le caractère à l'usage des masses et des non-artistes. L'historien d'une époque littéraire présente celle-ci à son public en la réduisant à un petit nombre de traits caractéristiques décisifs, dans une structure heureuse ou autour d'une armature agréable à voir et impossible à oublier.

Dans la sonate, un morceau lent est suivi "naturellement" d'un morceau allègre; dans la comédie classique, sur deux jeunes filles, l'une est nécessairement blonde et l'autre brune; l'une languissante et l'autre, par cela même, enjouée. L'alternance du caractère des époques successives semble être une exigence quasi indispensable que prescrit la nature de l'imagination humaine. De là vient la division de la littérature allemande en périodes "mâles" et "féminines", ou l'explication de l'histoire littéraire de la France par la prédominance alternante de l'esprit précieux et de l'esprit gaulois. L'instinct qui joue son rôle dans toute action de nature didactique, et qui veut que les phénomènes et les événements soient rangés en ordre alternant, a battu le record dans la "Wellentheorie" (théorie de l'ondulation) de l'école de W. Scherer qui a naturalisé la vision du mouvement ondulatoire dans l'histoire entière d'une littérature (22). L'alternance ondulatoire évoque

(22) Cf. pour les groupes plus compliqués, de COELLEN, W. PASSERGE: *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart* (Berlin, Junker u. Dünnhaupt, 1930, p. 65 et suiv.) — La conception "végétale" de la période

en nous la vision de la mer houleuse et inspire à Frankl l'idée de l'alternance du style *de l'être* et du style *du devenir*, à Cohn-Wiener celle des styles constructif et décoratif et ainsi de suite (23).

Toutefois, c'est un rythme progressif qui ne produit jamais et ne pourrait jamais produire des retours complètement identiques. On se demande si l'image de la giration est applicable ici; en l'adoptant, on devrait se dire, au moins, que le cercle ne se referme jamais et que les optimistes seraient obligés de se la représenter sous forme d'une spirale montante (progrès vers les hauteurs), les sceptiques, sous celle de la giration des éléments du système solaire (marche vers un but inconnu).

II

La reconnaissance des courants éternels rend plus urgent encore qu'on pose la question des motifs.

Ils ne sont pas pour nous des inconnus.

1.^o) C'est d'abord la velléité du *changement* caractéristique pour la jeunesse (pour le début d'une génération) autant que pour la création artistique (dont l'originalité est la condition première). On pourrait discuter la question si une école classique pleine de vigueur et d'un magnifique élan potentiel pouvait se soutenir au delà de la limite d'âge de la génération classique, au cas où une seconde génération composée d'écrivains d'un grand format et d'inclinations classiques viendrait la continuer. Il est probable que même ce prolongement naturel devrait se transformer suivant la loi du changement, de peur de "trahir sa jeunesse" et la jeunesse qui l'entoure.

Faisant le plaidoyer de Berlioz, Liszt distingue des musiciens professionnels et des musiciens "élus", ayant la vocation; et il continue: "Les derniers veulent honorer les patriarches d'une façon plus complète que les premiers n'en soient capables; car ils considèrent les formes élaborées par eux (les patriarches) comme épuisées, et les imitations comme copies de peu de valeur. Les élus ignorent l'espoir naïf de moisson-

dont l'existence serait renfermée entre un germe et le dessèchement comme celle d'une plante, est due à la même vision romantique qui caractérise une grande partie des termes grammaticaux. "Le romantisme est à son apogée, donc il est mortel" — dit Valéry dans le même ordre d'idées (*Situation de Baudelaire*, dans *Variété II*, 32^e éd. Paris, NRF, p. 149).

(23) FRANKL, *op. cit.*

ner sur des champs fauchés par des géants; ils ont la foi de faire comme avaient fait les anciens grands à leur époque: de créer des formes nouvelles aux idées nouvelles, de nouvelles outres au vin nouveau." (24) Liszt exprime ici une idée ancienne sous une forme nouvelle, et prouve sans le savoir que la relève de la garde est inévitable alors même que la garde serait prête à continuer le service.

L'élan révolutionnaire qui animait les Liszt et les Berlioz est plus ou moins propre à toutes les jeunesses assez cohérentes pour constituer une *génération*. Toute jeunesse vraie, débordant d'énergie, rêve de faire table rase du passé, ou peu s'en faut (25).

2.º) C'est que, d'ordinaire, l'alternance prend une forme plus décisive et devient *antithèse*. Le *oui* provoque le *non* plus naturellement que le *peut-être*, et l'opposition polaire est une des premières relations de la vie spirituelle (26). Dans presque tous les systèmes d'histoire littéraire l'époque romantique succède à une époque dite classique (27) ou précède une période néo-classique. Chateaubriand, Lamartine et Hugo sont une réplique cinglante au classicisme momifié des épigones, et l'épuisement du drame romantique prépare un triomphe peu mérité à la *Lucrèce* de Ponsard. Le symboliste officiel fait la guerre à la doctrine parnassienne sur tous les points du front. Naturalisme et symbolisme s'attirent et s'affrontent comme il convient à des antipodes en bonne et due forme. La "littérature bourgeoise" supprime la "littérature courtoise". L'Anti-Réforme suit la Réforme et s'y oppose. Dans tous les cas, rien qui rappelle l'ondoieement lent et sûr de la vague de l'évolution; ce sont, au contraire, les contrastes vigoureux de couples de

(24) *Berlioz und seine "Harold-Symphonie"* (Ramann: *Gesammelte Schriften von Fr. Liszt*, Leipsic, Breitkopf u. Härtel, 1882, t. IV p. 59 et suiv.). — Sur les idées et l'art littéraires de Liszt, cf. encore notre livre: *Liszt l'écrivain (Liszt Ferenc. az író, en hongrois. Budapest, Rózsavölgyi, 1941)*. Édition italienne en préparation.

(25) Heureusement, des forces contraires modèrent son élan pour produire un résultat constructif, la révolution se changeant en évolution. (Nous parlons ici exclusivement du point de vue littéraire et artistique.)

(26) JUNG, *loc. cit.*

(27) VALÉRY (op. cit. p. 156): "Tout classicisme suppose un romantisme *antérieur*... L'essence du classicisme est de *venir après*. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire. La composition, qui est artifice, succède à quelque chaos primitif d'intuitions et de développements naturels. La pureté est le résultat d'opérations infinies sur le langage, et le soin de la forme n'est autre chose que la réorganisation méditée des moyens d'expression" etc. Selon FRANKL, la vague Renaissance précède toujours la vague Baroque.

pôles qui se tiennent en échec et qui forment un tout, — sans avoir rien de commun avec les autres couples de pôles. Ainsi par exemple, dans un manuel de littérature allemande, Classicisme fait pendant à Romantisme, mais celui-ci tourne le dos au couple suivant : Réalisme — Naturalisme. (28)

L'ouvrage littéraire qui illustre avec le plus de plasticité cette tendance de l'esprit humain, *la Tragédie de l'Homme* (29), édifie le rêve de l'avenir en faisant traverser à Adam les étapes idéologiques les plus importantes de l'histoire. Désabusé d'un idéal, Adam se jette, instinctivement, dans l'idéal opposé. De Pharaon despotique, terreur de ses esclaves, il devient Miltiade, champion de la démocratie. Après l'épicurisme égoïste d'un Romain de l'époque de la décadence, c'est le tour de Tancrède, chef des croisés combattant pour un idéal altruiste. Kepler, le savant, cède sa place à Danton, homme d'action.

3.°) On pourrait bien consacrer quelques pages au désir ancestral de la *réincarnation* ou, plus simplement, de l'instinct de *retour*, qui a inspiré tant de belles métaphores aux psychanalystes, aux médecins aussi bien qu'aux littérateurs. Les "courants éternels" qui subsistent au fond du subconscient et, actualisés de temps en temps par des analogies rationnelles, préparent leurs réincarnations éventuelles et ont pour nous un attrait semblable à celui de nos souvenirs d'enfance les plus éloignés.

Le désir *structural* (30) a sa part assez large dans la division en tranches verticales reliées par des lignes (courants) horizontales de la matière historique de la littérature. Outre le changement et l'antithèse dont nous avons examiné l'activité d'un autre angle de vue, il y a *l'association d'idées* et le sens de l'analogie que déterminent psychologiquement la formation de périodes littéraires.

Surtout celles empruntées à l'histoire des beaux-arts et à la sociologie. La "littérature féodale", la "littérature bourgeoise" ou la "littérature prolétaire", voilà des dénominations qui exigent du chercheur de recueillir des données de tous les domaines de la vie afin de les faire converger tous à ce qu'il considère comme l'idéal (ou le caractère) féodal, bourgeois ou

(28) Ici, l'antithèse ne semble pas complète au premier coup d'oeil. Cependant l'auteur s'évertue à faire de Réalisme et de Naturalisme une opposition de 180 degrés.

(29) Madách s'est inspiré ici de la théorie de Hegel (rythme à trois temps: thèse — antithèse — synthèse).

(30) Voir le chap. sur la structure.

prolétaire. Dans les rapprochements avec les beaux-arts il s'agit de mettre en lumière un symbole heureux, si possible *visuel*, et de chercher à expliquer des phénomènes littéraires par l'élan ou les contorsions d'une statue baroque, la littérature classique par la vision du Parthénon, la première partie du Moyen âge par la solidité et la régularité primitive du plein cintre, et ainsi de suite. Dans tous ces cas-là, la période tend à perdre son caractère chronologique, et elle ressemble moins à un cadre qui divise et qui resserre, qu'à une Muse qui inspire et qui plaît.

Si la littérature est un organisme vivant, quoi de plus juste, dit-on, qu'elle ait besoin de repos ou qu'elle subisse des décadences? Les historiens de la littérature italienne et ceux de la littérature hongroise connaissent bien la notion de la "période de décadence, "de repos", de "fin de siècle" ou, tout au plus, "de transition". Plus d'une synthèse d'histoire littéraire a opéré avec la fiction d'"élan vital" qui nécessite la distinction souvent outrée d'époques de floraison et d'époques de décadence.

4.^o) Au lieu de multiplier encore le nombre des ressorts psychiques qui mériteraient d'être éclairés, réservons la place qui nous reste au ressort *social*.

Au début de ce livre nous avons tâché de faire une position à la Vie Littéraire aux côtés de l'Auteur. Avec le réseau déterminé par les coordonnées Période et Courant, c'est la Vie Littéraire qui affermit sa position. A l'Auteur de génie, phénomène individuel et unique, la Vie Littéraire s'oppose comme une atmosphère éminemment historique et sociale. Les noms des Courants et ceux des Périodes groupent et relient les auteurs dont la profession de foi serait, sans eux :

*"Je suis, comme tout homme, majesté,
Cap nord, solitude, nuance étrangère,
Lueur lointaine d'un feu follet..."* (31)

Les Courants nous rappellent que "l'époque est un fleuve... où l'individu nage mais qu'il ne dirige pas" (32) ; les Périodes, que la vie collective a ses rythmes qui dominent, dans une certaine mesure, les vies individuelles les plus significatives. Il n'y a guère d'histoire littéraire qui n'ait reconnu ce principe avec plus ou moins de franchise, en adoptant des noms

(31) Ady: *Je voudrais être aimé.*

(32) Madách: *op. cit.*

de courants religieux, philosophiques, économiques, politiques, etc. ayant fécondé les rives de l'évolution sociale. Même "le siècle de Voltaire", "le siècle de l'Encyclopédie", "l'époque du Dante", "l'âge élisabéthain" ne témoignent pas exclusivement du culte de l'individu. En les prononçant on pense au voltairianisme, à l'encyclopédisme, etc., c'est-à-dire à des mouvements de la pensée humaine et sociale, beaucoup plus qu'à des personnages ou à telle oeuvre personnelle.

Les Courants donnent souvent leur nom aux Périodes. Les Périodes payent leur dette en cédant leur nom à telle tendance générale de l'ondoïement. Ainsi la Réforme est devenue le nom d'une époque; le Parnassisme tend à devenir le nom d'un courant éternel. Dans les deux cas, la dépendance sociale de la création littéraire est frappée d'un accent et reçoit une publicité gratuite. La Réforme comme courant éternel reste, mais elle marque de son nom comme d'un cachet une période et une nuance littéraire tant soit peu précise; le Parnassisme qui représente dans l'histoire littéraire une école littéraire d'une attitude peu sociable (33), élargit ses cadres et ouvre ses volets: s'alliant de loin au naturalisme il aura à représenter une tendance grosse de conséquences philosophiques et sociales.

Cependant, toute Période et tout Courant restera attaché, en fin de compte, à de grands noms individuels. De loin, on ne verra plus le filet: on ne verra que les poissons argentés. Car la place de l'homme dans le Temps est marqué par la pensée et par l'art humains; la Vie Littéraire est une nébuleuse dont les auteurs de génie sont les noyaux solides.

(33) Excepté peut-être Coppée, poète des *Humbles* et auteur des *Promenades et Intérieurs*, avec ses révélations de la vie de la banlieue.

CHAPITRE XVI

LITTÉRATURE UNIVERSELLE ?

“Aucune œuvre d’art n’a de signification universelle qui n’a d’abord une signification nationale; n’a de signification nationale qui n’a d’abord une signification individuelle”.

A. GIDE: Nouveaux Prétexes.

Derrière les généralisations représentées par le schème des courants et des époques, des horizontales et des verticales, se cache, entre autres, la question éternelle: Y a-t-il ou non une littérature universelle? Car la littérature universelle, c’est, en quelque sorte, la protectrice suprême des “horizontales” qui viennent embrouiller le jeu relativement simple des “verticales”; et les “horizontales” annoncent l’existence de forces internationales qui, de temps en temps, rapprochent les littératures nationales les unes des autres, comme un poing ferme et impérieux resserre, au moment décisif, les rênes lâches de la monture.

Cependant l’action manifeste de ces forces internationales n’implique pas nécessairement l’existence, entre les nations ou planant au-dessus des nations, d’une continuité organique pareille aux littératures nationales. Il n’est pas prouvé du tout, que les mouvements spirituels d’envergure mondiale tels que la réforme de Cluny ou l’influence aristotélique au moyen âge, l’humanisme et la renaissance, la préciosité et le romantisme, l’empiètement des sciences physiques et naturelles sur les belles-lettres, modes internationales réunissant, pour une durée plus ou moins longue, toutes les littératures qui comptent, aient eu, entre elles, des liens organiques comparables à ceux qui raffermissent, avec la dernière évidence, la solidité de la texture d’une littérature nationale. En d’autres termes: l’existence d’une verticale *universelle* réunissant les horizontales internationales n’est pas démontrée. Alors même qu’on s’efforçait de mettre en lumière les “courants” spirituels ou litté-

raires dans les diverses littératures nationales, on ne s'avisait guère de les harmoniser entre eux, d'en faire un système qui se tient et qui se fait suite, à moins qu'on ne se plût à jouer à des structures fantaisistes telles que les périodes "masculines" et "féminines", gauloises ou précieuses, à un flux et reflux de vagues artificielles (1).

Le point de repère de toutes les recherches concernant la littérature universelle, ce sera l'examen du caractère *organique* ou anorganique des manifestations internationales ou supra-nationales dans l'histoire littéraire. Notre tâche consistera à déblayer le terrain et à rendre praticables les principales routes susceptibles de conduire dans la proximité de notre problème.

I

Avant d'aborder cette tâche, rappelons les hésitations qui obscurcissent jusqu'à la définition de la littérature nationale. Pour les uns, elle existe par la *langue* seulement et la littérature française, par exemple, c'est la littérature en langue française. (2) D'autres seraient plutôt enclins à limiter la littérature nationale à une nation, d'autres encore, à un *Etat*. La nation polonaise continue à exister même pendant le partage total de la Pologne et Mickiewicz appartient à la littérature polonaise alors que la nation polonaise n'est liée à aucun point du globe, à aucun Etat. Une certaine partie plus ou moins essentielle des littératures nationales est écrite en latin, sans que l'emploi de cette langue extra-nationale éloigne cette partie de la production littéraire de l'âme nationale. Et cependant des discussions très intéressantes ont pu avoir lieu dans les réunions de la Commission d'Histoire Littéraire pour savoir si cette littérature latine moderne n'était pas à détacher de chacune des littératures nationales afin de constituer une littérature à part...

Nous sommes persuadés qu'un plus grand nombre d'exemples que tout le monde connaît mettrait bien vite en évidence l'inefficacité des limites géographiques ou politiques en matière de littérature nationale. La littérature hongroise continue à former un tout après le démembrement du territoire ancien de la Hongrie; et, en dépit de circonstances propres à

(1) Cp. le chapitre précédent.

(2) A l'exclusion, pourtant, des traductions en cette langue.

compliquer la situation (3), Calvin, Rousseau, Mme de Staël, et bien d'autres Français habitant la Suisse romande, il serait difficile de les exclure de la littérature française (4). Les littératures de langue espagnole de l'Amérique communient, par dessus des frontières, dans une opinion littéraire hispano-américaine qui relève de la littérature française autant que de la littérature espagnole; le Brésil, de langue portugaise, restant à part...

Et même, pour beaucoup d'écrivains, la langue ne constitue pas non plus une condition indispensable de l'appartenance à la littérature nationale déterminée généralement par cette langue. Un Parnassien de troisième rang mais qui n'en a pas moins sa place marquée dans l'évolution de l'idée de la "littérature européenne", Thalès Bernard (5) ne tarit pas d'éloges sur la littérature allemande qui, abstraction faite de sa mission nationale propre, sert d'intermédiaire entre les civilisations les plus diverses et fournit non seulement de colons mais aussi des poètes et des écrivains de sang allemand aux littératures baltiques, de l'Europe centrale, etc. En général, dans chaque littérature nationale, et souvent aux tournants décisifs, il se trouve des pionniers d'origine étrangère, et parmi les apôtres qui ont "réveillé" telle nation "assoupie", mis en branle telle "terre qui ne se mouvait pas", une place d'honneur est réservée aux nouveaux-venus qui, bien souvent, ne parlaient guère la langue des dormeurs et prêchaient en leur propre idiome le globe rebelle au mouvement.

Tout cela ne doit pas dépasser les limites de l'exception caractéristique. Cependant, ces exemples de littérature nationale plus ou moins indépendante de la langue nationale nous acheminent vers cette définition de la littérature nationale qui nous semble la plus courante sinon la plus complète: la littérature nationale doit être l'expression de l'âme nationale en ce que celle-ci a de stable, d'"éternel" aussi bien que dans ses changements essentiels auxquels elle tient.

Voilà ce qui assure à la littérature nationale ce caractère organique qui, selon l'opinion générale, peut se passer de

(3) La Réforme qui marque de son cachet très net les esprits formés dans ces parages; la construction différente de la société; le paysage très particulier, etc.

(4) Sans qu'on doive les arracher pour cela à la littérature suisse. Cf. le *Panorama des Littératures de la Suisse*, dans la collection des "Panoramas" aux Éditions du Sagittaire, Paris.

(5) Cité plus haut.

preuves. Elle semble organique, c'est-à-dire cohérente et vivante, parce qu'elle est l'expression de la *continuité* dans la vie de la nation — image de son passé, monument de sa grandeur, réceptacle de ses souvenirs — en même temps que l'instrument le plus efficace de toutes les *renaissances, modifications, réformes, révolutions*, dont elle a besoin pour subsister. Or, l'organisme nous présente avant tout le spectacle de son identité à travers les changements, et de son changement opérant son adaptation au milieu changeant.

Libre à un organisme personnel, à un être humain par exemple, de croître, de changer, de se renouveler, d'affirmer son identité marquée *en silence*, dans un mutisme impressionnant. Mais une nation, mais une collectivité ne sauraient se passer de la parole, fixée en précision et en beauté, — en littérature enfin, pour donner à sa croissance, à ses luttes, à sa persévérance une direction commune, une validité et une efficacité minima. La nation se révèle, la nation existe par sa littérature plus encore que par sa langue : comment la littérature nationale ne serait-elle pas organique au plus haut point, le modèle idéal de l'organisme dans le plan de l'esprit ?

Faisons un pas de plus qui peut paraître superflu au premier abord. La littérature nationale (6) nous semble avoir sa réalité plus réelle, être un phénomène plus directement tangible, que la littérature considérée comme production individuelle d'hommes et de femmes doués pour écrire. Nous voulons dire par là que l'homme de génie, en ce qu'il a de plus original, de plus "sien", reste pour le chercheur un mystère beaucoup plus fermé que l'influence de ses prédécesseurs, de ses contemporains, de sa nation qu'il subit pour ainsi dire sous nos yeux. Ce qui ne veut pas dire que voilà la partie la plus essentielle de son apport, loin de là !

Où trouverions-nous une cohésion aussi évidente, aussi tenace dans le fluide qui remplit les espaces et qui pénètre de temps en temps les littératures nationales, corps solides et bien constitués ? Ce qu'on appelle "littérature universelle" pourra-t-il jamais être autre chose que l'éther dans l'univers des lettres (*ad vocem* "république des lettres"), c'est-à-dire une sorte d'agent de transmission sans individualité propre ?

(6) "Il est possible d'imaginer un peuple sans littérature, un peuple sourd-muet pour ainsi dire, mais comment imaginer une parole qui ne soit pas l'expression de quelqu'un ?" A. GIDE: *Nouveaux Prétextes* (Paris, Mercure de France, 16^e éd. 1930), p. 73 et suiv.

II

Les expériences linguistiques ne sont pas de bon augure. La terminologie française, notamment, ne cesse de regimber contre les termes les plus généraux tels que "littérature mondiale" (*Weltliteratur*) ou "littérature universelle". Pour éviter le premier, trop pompeux, on lui substitue souvent "littérature européenne", non sans manquer à l'exacritude, puisque cette littérature européenne ne saurait être séparée des littératures américaines et asiatiques, pour le moins... On a aussi recours à la "littérature comparée" dans les cas où il s'agit non de la production littéraire en général, mais de recherches relatives à plus d'une littérature nationale. *Allgemeine Literaturgeschichte* ou *Weltgeschichte der Literatur* donneraient en français quelque chose comme *Histoire universelle des littératures* ou *de la littérature*. L'épithète pourrait être supprimée dans la première formule (avec le génitif au pluriel), tandis qu'elle est essentielle dans la seconde formule où elle tient lieu du pluriel. Et derrière toutes ces oscillations de la terminologie, derrière la question même s'il faut mettre le singulier ("de la littérature") ou le pluriel ("des littératures"), on doit apercevoir l'incertitude de notre position vis-à-vis du problème central: "Y a-t-il ou non *une* littérature universelle?"

Car, s'il n'y en a pas, ou s'il est impossible d'en prouver l'existence "organique", on sera libre de se rabattre sur *les* littératures liées en gerbe et qui ont certainement des points de contact, des analogies, des secrets communs à elles toutes. Le public et une grande partie des spécialistes pousseront sans doute un gros soupir d'allègement en tournant le dos au problème ontologique de la littérature universelle et en reconnaissant la nécessité d'études préalables, de synthèses d'essai en grand nombre et réalisées par les érudits les plus compétents et les plus complètement immunisés contre l'atteinte de la généralisation superficielle, — avant d'en venir à résoudre la question si tout ce qui est commun à tant de littératures constitue une littérature à part, une vie littéraire autonome.

Quant à des liens entre les littératures nationales, qui en nierait l'existence, voire même l'importance? Il y a bien longtemps que les gouvernements et les inventeurs de programmes d'études, sentant plus ou moins vaguement des lacunes dans l'histoire littéraire bornée aux seuls faits de la littérature nationale, ont décidé de combler les lacunes par l'introduction, dans l'enseignement, de faits éminents d'autres littératures, —

de même que l'élite des lecteurs a pris l'habitude, depuis plus longtemps encore, de mêler à ses lectures nationales les traductions ou les textes dans l'original d'ouvrages remarquables ou curieux d'auteurs étrangers.

Les conséquences de ces mesures et l'ampleur de ces habitudes sont on ne peut plus variées. Dans la plupart des écoles on se borne à laisser émerger de la brume générale quelques sommets seulement et qu'on se contente de nommer sans penser à les escalader. Les noms de Molière, de Goethe, de Shakespeare, de Dante, de Cervantes, d'Ibsen, de Dostoïewski et de quelques autres encore percent cette brume de l'ignorance, couvrant tout ce qui sépare les paysages riants et bien connus de la littérature du pays, d'avec les cimes à part qu'on vénère de loin et qui ne représentent qu'elles-mêmes. Molière, Goethe et les autres ne sont certainement pas la littérature française, la littérature allemande, et la majorité des écoles secondaires manquent de tout pour faire comprendre, à travers leur oeuvre, l'esprit d'autres oeuvres importantes appartenant à la même vie littéraire. A part le manuel magistral de M. Van Tieghem et quelques autres ouvrages collectifs à l'usage du spécialiste plutôt que de l'école, on chercherait en vain des remèdes tout faits à cet état de choses.

“Aussi n'avons-nous pas l'intention d'approfondir ces quelques faits complémentaires que nous croyons utile d'ajouter à l'histoire de la littérature nationale” — objecteront les rédacteurs de programmes. “Nous ne nous sentons poussés vers la connaissance des littératures étrangères que par cette disproportion criante qui existe, à bon droit peut-être, entre les troisième et quatrième plans de notre littérature autochtone, sur lesquels nous prodiguons nos lumières, et ces géants incontestables des autres littératures, les Racine, les Schiller, les Petöfi, etc. que nous laissons dans l'ombre, faute de réflecteurs appropriés. Ce défaut de proportions nous gêne. En vain sommes-nous convaincus qu'une littérature bien étudiée représente toutes les littératures et la Littérature; ou que la littérature nationale est la forme naturelle de l'expression littéraire pour nous autres et pour nos enfants; cela ne nous tranquillise pas tout à fait: nous avons dû comprendre, même de loin, la grandeur significative de ces génies et l'originalité très prononcée de la nuance qu'ils représentent (7). Et nous avons

(7) Car ce qui recommande un fait à quiconque est en quête de connaissances représentatives est ou bien la *valeur* absolue du fait, ou bien sa *particularité*, la place spéciale qu'il occupe à un point du spectre solaire des phénomènes, qu'on n'a guère étudié.

compris qu'il serait inconvenant de les ignorer et nous leur avons fait entrevoir, par la porte très légèrement entre-bâillée de nos salons, une sorte de popularité modeste dont ils pourraient jouir auprès de nous."

Un autre système scolaire qui prévaut dans la très grande majorité des pays, impose à l'élève l'étude bien sommaire mais cohérente de *deux ou trois* littératures étrangères. Le choix de ces littératures ne dépend, hélas, que de circonstances extérieures : l'avantage qu'on a à connaître telle ou telle langue dans telle ou telle région de notre pays, à donner la préférence à l'espagnol dans le sud-ouest de la France et à l'anglais dans la nord (8). Ceux qui s'en contentent se sont autorisés sans doute de l'analogie de la géométrie selon laquelle trois points ne faisant pas partie de la même droite déterminent le plan entier. Une littérature étudiée à fond, celle du pays, flanquée de deux littératures étrangères sommairement esquissées tiendrait lieu, selon cette théorie, de toutes les autres littératures.

Au lieu de procéder à la critique de l'enseignement scolaire de la littérature, il convient encore de souligner que chacune de ces conceptions (1.^o la littérature nationale tient lieu de toutes les autres ; 2.^o deux ou trois littératures tiennent lieu de toutes les autres) se base sur l'analogie du système représentatif, d'une part, et sur celle de l'histoire naturelle, d'autre part. En étudiant les inflorescences, on prendra le lierre comme type de l'ombelle simple, et le fenouil comme représentant de l'ombelle composée. Désolés de n'avoir pas le temps de faire la connaissance de Corneille, nous nous persuadons qu'autant vaut ou presque, connaître Calderon ; et que c'est tout comme de se familiariser avec Novalis ou avec Wordsworth, avec Manzoni ou avec Balzac, exclusivement. Nous n'avons pas tenu à choisir les nuances les plus proches possibles, puisqu'il est de toute évidence que des procédés d'histoire naturelle ou de recrutement politique ne sauraient être appliqués, d'aucune manière, au domaine de l'esprit régi par les lois, pour la plupart inconnues, de la personnalité supérieure.

Cependant il y a une troisième brèche par laquelle les littératures étrangères peuvent s'insinuer dans l'enseignement secondaire. Dans plus d'un pays, l'enseignement des généralités relatives à la littérature, l'analyse systématique de la technique littéraire (9), de la Stylistique, de la Rhétorique, de la Poéti-

(8) Il en est de même du choix de l'anglais ou de l'allemand comme principales langues commerciales dans certains écoles professionnelles.

(9) L'analyse technique *faite au hasard des textes* est une des tâches principales de tout enseignement littéraire. Nous n'en parlerons pas ici.

que (10), ne sont pas encore remplacés par l'analyse purement pratique des textes. Cette école théorique des notions et catégories littéraires prodigue les occasions de parler de toutes les littératures anciennes et modernes. L'étude des genres littéraires, par exemple, est illustrée par l'analyse de toutes les épopées, de la *Kalevala*, du *Kalevipoeg* et de la *Frithjof-Saga* aussi bien que de l'*Iliade* et des *Lusiades*; à propos de la ballade, il doit y être question de la *Lénore* de Bürger et des *Odes et ballades* de Hugo autant que des ballades écossaises et des chefs-d'oeuvre de Jean Arany. Il en est de même de l'étude de la versification. Les trois systèmes de versification nous acculent, rien que pour établir une différence nette entre eux, devant la nécessité bienvenue de parler du vers métrique, basé sur l'alternance des syllabes longues et brèves, venue des Hellènes et n'existant, dans sa pureté, que dans la poésie hongroise des XVIII^e et XIX^e siècles; du vers fondé sur l'alternance de syllabes toniques et atones, prétexte de faire allusion à des poèmes anglais, italiens, allemands, espagnols, etc.; et, enfin, du vers dépendant du nombre des syllabes dont l'effet est renforcé par la mobilité plus ou moins libre de césures, et force nous sera de citer, à ce propos, des vers des classiques français, des trimètres de Victor Hugo, des vers libres plus récents, et ainsi de suite.

· Nous pourrions multiplier les exemples qui témoignent tous de cette conception de l'enseignement de toutes les littératures, que c'est moins l'histoire suivie de ces littératures qui a de l'intérêt pour l'homme instruit moyen, que les *types* et les *catégories* plus ou moins stables que l'histoire remplit peu à peu de vie et de vérité. Et nous serions bien injustes de protester contre cette préférence donnée au côté "philosophique" et systématique de notre discipline, le seul, à peu près, par où nous autres spécialistes de l'étude de la littérature, nous pouvons trouver prise sur la réalité littéraire, à moins que nous ne voulions limiter notre sphère d'activité à l'histoire de phénomènes historiques en connexion avec la littérature, tels que la vie d'un écrivain, l'ordre chronologique de ses ouvrages ou les vicissitudes d'une Académie.

Cependant, tout en ne protestant guère, nous n'en serons pas moins obligés de formuler des réserves. Les vingt dernières années de l'histoire littéraire nous ont montré le danger qui existe à arracher des faits historiques au courant de l'his-

(10) Titres de disciplines et de manuels, — héritage aristotélique qu'il serait temps de mettre au point.

toire, à séparer des eaux du temps toujours fuyant une ou deux vagues qui risqueront de perdre par là, avec leur rythme, leur limpidité et jusqu'à leur raison d'être. En vain citerons-nous dans nos manuels de poétique, à des endroits épars, tantôt tous les tragiques grecs, tantôt les poètes lyriques, tantôt Hésiode et Homère, ici les historiens, là les fabulistes : tout cela aura, malgré sa richesse relative, un aspect de mort et d'incohérence, la pâleur de l'anémie due au manque de circulation ininterrompue, quelque chose du muséum où les espèces se trouvent rangées dans un ordre logique et par cela même artificiel. La *vie littéraire* leur manque, le sérum indispensable où peuvent se mouvoir les globules rouges et les globules blancs, les protagonistes de la circulation littéraire.

Personne n'ignore l'impossibilité pratique de faire aux enfants de dix à dix-huit ans des cours complets sur la vie littéraire dans tous les pays. Plus encore que le temps, les recherches scientifiques préparatoires font défaut. Si nous avons rappelé aux partisans de l'enseignement littéraire théorique la déformation du tableau dû à l'incohérence et à l'*ahistorisme* de leur procédé, c'est uniquement pour nous acheminer vers des solutions moins incomplètes de notre problème.

III

Déjà, à plus d'une reprise, nous étions forcé d'avouer le manque de travaux scientifiques préalables dans presque tout le domaine qui nous intéresse. Tel n'est pas le cas, heureusement, lorsqu'il s'agit de travaux de détail d'ordre comparatif. Telle époque de l'histoire de l'humanité a obligé les chercheurs à reconnaître d'emblée et à étudier de plus près les liens, bien solides alors, qui réunissaient les civilisations nationales. La recherche des *motifs* (sujets ou éléments de sujets) du conte de fées au moyen âge a donné à la thématologie (le mot est de M. Van Tieghem) un élan et une autorité durables. La comparaison de telle épopée avec ses modèles parle on ne peut plus éloquemment de la dépendance, — de l'*inter-dépendance* des littératures, contemporaines ou appartenant à des époques souvent fort éloignées l'une de l'autre. On s'obstinerait en vain à résoudre les problèmes de telle littérature nationale au dix-huitième siècle en fermant les yeux sur l'effort titanesque des grands hommes de cette époque pour jeter des ponts entre les nations civilisées. Cet effort change de direction mais non d'intensité aux premiers temps du romantisme, à la fois pro-

fondement national et largement international. Cette fois-ci il faut ajouter aux thèmes communs, aux motifs "errants" le désir de propager des idées et la soif de plaisirs variés. On ne parle pas impunément de "*commerce des idées*": l'échange des biens, soit matériels, soit spirituels ou sentimentaux, ne cessera de hanter les imaginations. Les croisés revenant de l'Orient n'en importent-ils pas les rêves et les contes en même temps que les tissus et les épices? Le romantisme national ne saurait renoncer aux conquêtes faites par d'autres romantismes dans le domaine du coeur, de la fantaisie, de l'intensité, de l'originalité.

Il y a certes des différences entre la civilisation médiévale, internationale par définition, c'est-à-dire par sa conception de la vie et par son instrument: le latin (11), et le siècle des lumières qui tâche de relier en faisceau des verges provenant d'arbustes très différents et qui, tout en agissant d'après un programme de propagande mondiale ou humaine, doit tenir compte de la divergence des génies nationaux et de la puissance des langues nationales. Mais à toutes les époques on cherche systématiquement ce qui peut "élargir notre horizon", compléter ce qui est nôtre par ce qui est autre: on fréquente les universités de Bologne et de Paris, puis de Cracovie et de Wittenberg; on entreprend de longs voyages d'éducation et on s'abonne à des périodiques étrangers; on compare les moeurs des pays où l'on vit ou que l'on traverse. L'atmosphère qui entoure et pénètre l'homme le plus sédentaire n'est jamais absolument immobile: il y tourbillonne des germes venus souvent de très loin, des thèmes, des idées, des velléités, des visions, — des lambeaux de soie colorée qui pourront devenir, grâce à l'homme assis paisiblement sur le seuil de sa porte, l'oeil fixé sur l'horizon du ciel natal, un étendard ou la tunique de Nessus...

L'histoire littéraire se heurtait à ces influences souvent significatives presque partout où un phénomène de la vie littéraire ne s'expliquait pas sans reste par les phénomènes antérieurs de la continuité littéraire autochtone. Abstraction faite du moyen âge où l'élite lettrée avait devant les yeux un nombre très varié de textes extra-temporels faisant autorité, Aristote

(11) Outre l'universalité de l'Eglise et de son latin, un autre fait, moins bien observé, explique l'homogénéité relative de cette civilisation: c'est son étendue relativement étroite (peu d'écrivains, peu d'ouvrages), l'unité relative du sol qui la produit (couvents, chapitres, etc.) et la contexture simple et sans prétention de la production au point de vue technique (sujets, caractères et types, style et forme, etc.).

et saint Augustin, Virgile et saint Thomas d'Aquin, des auteurs appartenant à des époques et à des nations d'une variété déconcertante; il y a le seizième siècle avec son souverain mépris du moyen âge, c'est-à-dire favorisant une rupture avec le passé, une brisure dans la continuité historique. Heureusement ni le moyen âge ni, surtout, le seizième siècle n'est parvenu à mettre en pratique ses principes ahistoriques; ceux-ci ne manquèrent pas, toutefois, à faciliter de triomphes partiels des "horizontales" sur les "verticales" et les lettrés de tous les pays prirent l'habitude de tenir compte des faits littéraires de l'étranger aussi bien que du passé de leur propre histoire littéraire.

L'horizontale n'exprime pas exactement leur vision de la vie littéraire. Si Ronsard dédaigne le moyen âge français, ce n'est pas en faveur du quattrocento ou du cinquecento italiens, mais surtout en comparaison avec les anciens. Ce n'est pas l'influence étrangère *contemporaine* qui l'écarte de la route de Charles d'Orléans et de Villon, mais l'influence étrangère de très ancienne date et planant, pour ainsi dire, au-dessus de l'histoire.

Au XVII^e et au XVIII^e siècle la littérature française jouit d'une autorité légèrement semblable à celle de la littérature gréco-latine: on la lit dans l'original; dans les cours étrangères on en suit avec une attention empressée toutes les péripéties. Cependant son influence *directe* ne touche qu'une élite, et son influence indirecte, très intense, est contrebalancée ou nuancée par la littérature nationale en pleine vigueur. Il ne saurait plus y avoir une littérature internationale unique, et nous nous demandons s'il pouvait jamais y en avoir une: le moyen âge même a, à côté de sa littérature en latin, des littératures nationales et même régionales, et la langue latine n'empêchait pas la littérature dont elle était porteur de se partager, de se spécialiser, de se nationaliser suivant la nationalité des auteurs et des publics.

L'universalité de la littérature française à cette époque ne retardait guère la reconnaissance de la multiplicité des littératures. La fin du XVII^e siècle et le commencement du XVIII^e c'est la grande époque des "portraits nationaux" (12) comparés; puis arrive l'époque de Herder et du folklore naissant. La tour de Babel des espérances de cosmopolitisme littéraire s'écroule définitivement: les littératures nationales s'aperçoivent

(12) Cf. notre étude: *Les portraits nationaux et leur représentation*. Revue de Synthèse, année 1932.

de leur personnalité distincte et de leur précieux passé. Cependant au moment où les constructeurs de la tour commencent à ne plus s'entendre, ils comprennent la nécessité de s'observer de plus près les uns les autres, de s'étudier et d'apprendre des langues étrangères. La réforme de Herder et de Rousseau ne sert pas seulement l'Allemagne et la France en les invitant à se replier sur elles-mêmes, sur leur passé respectif et leur fonds populaire: Herder traduit le Romancéro du Cid et Rousseau envoie au village, près du paysan "sacré", tous les poètes pré-romantiques de tous les pays. (13)

Cercle vicieux ou cercle magique: plus on connaît de littératures étrangères, plus on comprend le caractère spécifique de la littérature nationale; plus on approfondit la connaissance et la compréhension de celle-ci, plus on a envie d'élargir l'horizon qui lui sert d'arrière-fond. Le globe-trotter connaît les nostalgies les plus douces et les plus cuisantes du pays natal; l'homme qui reste chez lui sait faire les rêves les plus obstinés de pays lointains et de chimériques voyages.

L'influence des littératures étrangères est loin d'avoir une consistance régulière et stable. C'est tantôt l'emprise d'un sujet isolé, se manifestant d'une littérature unique à une autre littérature; tantôt le déferlage d'idées et de velléités irrésistibles qui viennent on ne sait d'où pour se briser contre tous les rivages. L'inter-dépendance de deux littératures en deux pays voisins est contrebalancée par des influences régulières d'une littérature sur une autre à des points très éloignés du globe. Il y a des influences normales: l'emprise de la civilisation latine sur tant de peuples non-latins de la France, de l'Italie, de l'Espagne actuelles. Mais il y a aussi des influences compensatrices: afin de résister à la pression naturelle mais dangereuse d'une civilisation trop proche, on a recours, sans s'en rendre compte, à une civilisation venant de plus loin et par cela même inoffensive. Tantôt on peut parler d'une action générale d'un faisceau de littératures importantes; tantôt du reflet vague ou isolé d'un phénomène unique d'une seule littérature.

Voilà ce qui doit nous mettre sur nos gardes contre toute généralisation hâtive concernant les courants internationaux et les influences d'outre-monts et d'outre-mer. Les comparatistes d'avant-guerre préféraient entasser sous des rubriques

(13) Remarquons qu'il y a un fonds de motifs et de techniques internationaux dans la poésie populaire aussi bien ou plus encore que dans la "haute littérature".

très-générales les témoignages de contacts, d'influences, de souvenirs et de rencontres fortuites pêle-mêle, sans distinction, se contentant tout au plus d'une évaluation quantitative des analogies. Que de thèses et d'articles mettant une vague hypothèse, un calcul de probabilités philologiques au même rang qu'une traduction en toutes lettres ou l'aveu enthousiaste d'un prosélyte! Que de tentatives d'attribuer à l'influence personnelle de tel ou tel poète la poésie des tombeaux, propre à tout le préromantisme, de ramener toute manifestation du sentiment de la nature à Rousseau, de faire dépendre tout poème philosophique de Goethe ou de Byron! Que d'ignorance, de frivolité superficielle dans les rapprochements de détail (14), que de manque d'envergure, d'ampleur, de largeur de vues dans la reconnaissance des grandes lignes directrices, aussi certaines que difficiles à saisir!

En lisant telle étude de littérature comparée on se demande si la constatation de liens accidentels entre des phénomènes appartenant à deux littératures différentes suffit pour justifier (15) tant de recherches et pour exiger de nous autres lecteurs tant de patience. Gardons-nous de répondre comme nous en aurions envie, à une question aussi facile en apparence. L'école dite positiviste ne connaissait guère de tâche plus centrale sinon plus belle, que la révélation de rapports thématiques inconnus, la construction de ponts jetés entre deux faits, sans tenir compte de l'importance de ces rapports, et de la nécessité ou de l'inutilité de ces ponts. Dans les rêves du savant moyen appartenant à cette école, le but suprême, c'était une immense mosaïque dont le sens ne se révélera complètement qu'au moment où le dernier des chercheurs y posera la dernière pièce. Ils répondraient à notre question par l'affirmative.

Y répondre par la négative équivaut à la reconnaissance d'un devoir supplémentaire, souvent bien dur à remplir: non contente de révéler des liens entre deux littératures (16), l'his-

(14) Attributions erronées, presque toujours au profit des chefs de file. On dirait les protagonistes de la légende épique auxquels on attribue inévitablement les faits et gestes accomplis par leurs pères, leurs fils, par leurs homonymes (le roi Louis). Et cependant, telle de ces attributions n'est pas moins "vraie" ou plus fallacieuse que notre procédé même d'écrire l'histoire, d'idéaliser, de construire des types, d'arrondir, d'organiser, d'arranger nos matériaux. Shakespeare n'a peut-être pas inspiré tous ceux qui passent pour être ses tributaires; mais n'est-il pas la Source, abondante parmi toutes, et symbole même de cette abondance?

(15) Nous ne parlons pas ici de la justification subjective de toute recherche: de la curiosité, — justification tout d'une pièce et sans appel.

(16) Nous reconnaissons volontiers que le premier devoir qui est souvent le principal, reste tel quel: il faut trouver des faits et des rap-

toire littéraire les éclairera par une lumière jaillissant d'une source stable et d'un intérêt général, — ou, pour le moins, leur trouvera un "décor" pour les faire valoir, pour leur donner une raison d'être. Nous ne supprimerons pas le terme de "décor" qui vient d'échapper à notre plume : son trop de pittoresque nous rappelle qu'il y a bien des études d'histoire littéraire qui ont toute la beauté et toute la frivolité des coulisses de théâtre.

On n'ignorait jamais que Racine a voulu imiter, dans *Les Plaideurs*, une comédie d'Aristophane. Mais dès qu'un connaisseur ingénieux du XVII^e siècle eut réussi à mettre en parallèle le texte de cette comédie aristophanesque avec le *Roman bourgeois* de Furetière, force lui fut d'entourer son sujet de l'atmosphère si spéciale de la place Maubert au milieu du XVII^e siècle et de la réalité judiciaire de la même époque, — de montrer que l'imitation la plus classique d'un vrai classique du V^e siècle avant Jésus-Christ ne saurait empêcher un auteur de génie très classique d'être de son époque, d'observer et de faire valoir ses observations jusqu'à travers les fissures les plus imperceptibles de phrases empruntées à son texte grec.

De là, en ces dernières années, l'importance capitale attribuée au mouvement des idées, à la vie des sociétés secrètes et des ordres religieux, aux empreintes de la mode la plus futile sur les grands chefs-d'oeuvre planant au-dessus des temps : le décor empiète sur la pièce de théâtre, le régisseur, sur l'acteur. Mais à qui aime bien saisir les caractères d'un processus de la vie intellectuelle, d'une oeuvre ou d'une collectivité, l'excès même doit faire plaisir puisqu'il l'aide à distinguer, sans possibilité d'erreur, la forme simple qu'il distinguerait peut-être moins facilement sans l'exagération du dessinateur. Les structures ingénieuses, les tableaux synthétiques d'époques entières, les admirables efforts de la typologie ont leur avantage même quand on commence par les réduire à des proportions bien modestes.

Or, la très grande majorité des *structures* ou reconstructions synthétiques qu'ont produites les vingt dernières années, ont des piles portant les voûtes de pont, dans plus d'une littérature. C'est que toute construction d'esprit digne de ce nom a des fondations relativement larges ; elle est à cheval soit sur

ports, rien que pour avoir des points de départ, des prétextes de partir. L'influence de Chateaubriand est immense sur les auteurs ibéro-américains, même sur ceux qui ont abandonné la forêt vierge pour Tolède et Paris, comme Enrique Larreta, auteur de *La Gloire de don Ramire* et ami de Barrès.

plusieurs époques (évolution d'un type, d'un genre), soit sur plusieurs pays ou civilisations. On peut se demander si c'est la connaissance des littératures étrangères qui a mis à la mode les synthèses et les structures ou si, au contraire, c'est le goût de telles constructions qui a rendu inévitable la recherche de points de repère plus éloignés les uns des autres et permettant des conclusions plus générales.

Parmi les structures les moins fantaisistes et les moins aériennes, citons la formation de groupes de littératures tantôt basée sur un rapprochement politique ou géographique (littérature suisse, littérature de l'Amérique du sud) (17), tantôt sur une parenté de langues (littératures germaniques) ou sur l'influence durable d'une civilisation fixée en littérature (littératures latines). La formation de tels groupes obéit à des principes très variés et aboutit à des résultats souvent très précieux. Nous avons entre les mains le prospectus d'un ouvrage consacré au théâtre des pays nordiques qui, écrit par un savant finlandais, embrasse non seulement les pays scandinaves, mais aussi les Etats finno-ougriens et les peuples baltiques. Nous sommes bien loin de la "littérature du nord" de Mme de Staël. Cependant on ne cessera jamais de chercher des plates-formes et des ponts transbordeurs, non pas pour procéder à la tentative absurde de *fondre* en une littérature "humaine" les littératures nationales, mais pour enrichir la notion de la littérature "humaine" par les nuances des littératures nationales que ces groupements "régionaux" mettent en relief, et pour garantir, grâce aux nombreux points de vue originaux, la validité générale des observations et constructions d'esprit du chercheur.

IV

Tâchons de saisir, d'une oreille attentive, le leitmotiv du grouillement de la vie littéraire dans cette foire internationale, — grouillement dont nous nous sommes gardé de régler le rythme et l'abondance naturels.

(17) Deux exemples représentant deux nuances très prononcées: le premier, la recherche et la mise en évidence des traits communs aux trois ou quatre littératures reliées par une conscience nationale unique; le seconde, la communauté d'inspiration faisant valoir à travers tout un continent partagé par de nombreuses frontières politiques et même par quelques frontières de langues. Cf. M. M. DAIREAUX: *Panorama de la Littérature Hispano-Américaine*, Paris, Kra, s. d. A lire surtout l'*Alma America* de José Santos Chocano.

I. *Problème ontologique.* Nous avons laissé ouverte cette question, nécessitant des recherches à part sur le caractère organique ou non de la littérature universelle. La solution de cette question ne saurait donner plus d'importance pratique qu'elles n'en ont déjà, aux recherches concernant les rapports mutuels ou unilatéraux des littératures nationales.

II. *Problème constructif.* Pour plus d'une raison dont nous venons d'éclairer les plus essentielles, on tient compte des liens internationaux qui existent entre deux ou plusieurs littératures et on se sent attiré vers une vue générale des littératures réunies, vers une construction basée sur un nombre de plus en plus considérable de pilotes de provenance de plus en plus variée.

Voici les principales constructions ayant des fonctions différentes selon la conception théorique qui est à leur base :

A) *Histoire parallèle des littératures.* Au degré inférieur de l'échelle nous trouvons le recueil factice d'histoires littéraires nationales, groupées ou non d'après un principe plus ou moins artificiel. Ce sont des ouvrages à part, écrits par autant de spécialistes qu'il y a de littératures, et réunis en volumes sans qu'il y ait entre eux de commun que la même reliure d'éditeur ou, tout au plus, la même éducation méthodique des auteurs appartenant à la même génération. A un degré plus élevé, il y a l'histoire universelle des littératures avec une forte tendance à insister sur le parallèle, sur la comparaison, sur les coïncidences. Le premier ressemble à une grille formée de barreaux verticaux ou, plutôt, d'arbres plantés en forme de haie vive ; le second montre un dessin plus compliqué de ferrures avec des motifs où dominent les lignes verticales, reliées entre elles par force lignes horizontales.

B) *Histoire des relations entre littératures.* En montant plus haut encore, nous voyons les horizontales se renforcer, aspirer à l'hégémonie qui ne leur est pas due. Deux types d'histoire littéraire suffiront pour caractériser cette catégorie. D'une part, voici l'histoire universelle des littératures où suivant un plan prémédité, on met en relief les influences et les adoptions : c'est comme l'histoire du trafic intellectuel dans les cinq parties du monde, — trafic des idées, des formes d'art, des sujets, des styles, selon le goût de l'auteur et selon sa position doctrinaire vis-à-vis de la littérature. D'autre part, voici l'histoire née sous la constellation de la Période, l'histoire ar-

rangée par un auteur subissant l'obsession des "couches horizontales", ne voyant dans l'immense richesse de faits et de phénomènes de la vie littéraire de tous les pays qu'une occasion de simplifier en classant. Ce classement des faits repose sur un système d'analogies reliant les phénomènes souvent très hétérogènes (p.ex. littérature, architecture, manière de vie, institutions sociales, conceptions religieuses et philosophiques, etc.) d'une époque (18). Les points essentiels de ce système historique, ce sont la Césure — l'évidence de la fin d'une période, d'un style, d'une civilisation — et l'Apogée — consistance et importance des quelques traits caractéristiques que le constructeur désire nous faire accepter comme clefs de voûte naturelles de sa construction. Telle césure a l'approbation de tout le monde et la littérature gréco-latine nous semble aujourd'hui sensiblement différente de celle du moyen âge. D'autres césures (fin du moyen âge, fin de la guerre mondiale) ont pour elles une majorité assez importante de spécialistes; quant aux autres, le II^e Congrès d'Histoire littéraire les a montrés flottantes et incertaines (19). Quant aux points d'apogée, leur "succès" dépend de l'habileté de celui qui les élève au-dessus des autres points, en même temps que de la concordance de la courbe qu'ils déterminent avec d'autres courbes historiques. C'est pourquoi il fut beaucoup plus aisé de faire adopter la période "ogivale" ou "gothique" qui est, en d'autres termes, la seconde partie du moyen âge, que la période "baroque" qui ne correspond à aucune période de l'histoire politique.

C) *Évolution des littératures.* L'idée de l'évolution, empruntée d'abord à l'histoire naturelle mais confondue de très bonne heure avec celle du progrès, idée philosophique et historique, vint donner à l'histoire des littératures un essor nouveau. Fait curieux: quand on parle de progrès, et que ce soit au XVIII^e siècle ou au début du XX^e, on pense à l'humanité entière et non à telle ou telle nation. Lorsque Bossuet veut montrer l'action de la volonté divine dans l'histoire, il embrasse d'un regard unique tout le genre humain, soit les nations qu'il considère comme les plus essentielles. L'évolution des genres littéraires, l'évolution des idées peut être étudiée, à la rigueur, à l'intérieur d'une seule littérature (20), mais on saisit bien

(18) Époque souvent bien étendue. L'époque du baroque, par exemple, irait des guerres de religion jusqu'à la Révolution Française et au delà, et elle comprendrait Descartes...

(19) Cf. le chapitre traitant de *Périodes et Courants*.

(20) L'inventeur de l'évolution littéraire, Ferdinand BRUNETIÈRE s'est borné à la littérature française.

vite les inconvénients d'un tel procédé. C'est une entreprise beaucoup plus hasardeuse de mener à bonne fin l'étude de l'évolution des littératures, d'y marquer des progrès : on court le risque non seulement de se permettre les pires déformations des faits, mais aussi de tomber dans les pièges les plus grossiers du parti pris et de l'idée fixe. Car on ne parle généralement d'évolution ou de progrès sans avoir devant les yeux un ou deux critères de développement dans le sens d'un idéal, et ces critères ne suffisent jamais pour expliquer les phénomènes si complexes de la vie. Les histoires universelles de la Littérature les plus agréables puisque les plus simples en apparence et qui expliquent l'histoire de l'esprit humain révélé dans les littératures à un point de vue unique, comme la marche de l'humanité vers un idéal particulier, ne nous montrent malheureusement pas grand'chose de la littérature elle-même, leur idéal étant pour la plupart un idéal social, politique ou une conception esthétique. (21)

D) L'histoire proprement dite est déjà reléguée au second plan dans la catégorie évolutionniste. Cependant l'étude des littératures peut parvenir à une indépendance plus marquée encore de l'histoire lorsqu'elle a pour but de remasser des matériaux et de trouver des points de vue facilitant les recherches sur la Littérature prise en elle-même. Ne craignons pas de faire par là des littératures un recueil d'exemples à l'usage des théoriciens nés ; ne craignons pas de faire tort à l'histoire en nous élevant à une hauteur où il nous sera permis d'embrasser du regard des régions plus étendues. Ces exemples, nous ne cesserons de les voir avec nos anciens yeux d'investigateurs des rapports historiques ; et l'histoire bénéficiera, dès notre retour sur la terre, de l'élargissement de nos horizons. La littérature est avant tout un fait humain ; c'est pour nous une question vitale de l'esprit humain que de l'éclairer de tous les côtés. Nous ignorons encore s'il y a ou non une Littérature universelle, mais nous ne saurions nier l'existence de la Littérature, née partout des mêmes besoins, alimentée par les mêmes instincts et fonctionnant, au dedans de toutes les littératures, suivant les mêmes règles divines et humaines. C'est pourquoi la Littérature ne pourra jamais être opposée à la littérature nationale dont elle est la condition primordiale, la trame essentielle, et non la rivale ou l'adversaire.

(21) Pour le problème social, voir la conclusion de ce chapitre.

E) Enfin, il y a le *profil des sommets*. La stratification — évolution des idées ou des formes, prédominance ou disparition des courants — n'est pas tout. Il y a des sommets qui, vus à une certaine distance et exposés à une certaine lumière, se font suite : une ligne sinueuse et lumineuse au-dessous de laquelle l'oeil ne distingue plus les montagnes différentes qui les portent. En d'autres termes : on peut aussi écrire l'histoire de toutes les littératures en groupant les faits autour des sommets : les auteurs de génie et les époques de floraison qui comptent avant tout, le siècle de Louis XIV avec ses galeries de grands hommes, puis Weimar avec ses géants ; après, le romantisme avec son Byron, son Manzoni, son Hugo, cédant le premier plan aux grands classiques hongrois, de Petöfi à Madách, puis aux Russes, ensuite aux Scandinaves, aux Américains... Ce serait l'histoire des chefs-d'oeuvre et des élans décisifs, mais non séparés de la vie littéraire et des ambiances qui se meuvent à leur tour.

Dans toutes les solutions que nous venons d'esquisser, la problématique économique et sociale trouve sa place, souvent importante. Les vallées et les plaines ne sont pas moins importantes que les sommets, et elles couvrent une superficie beaucoup plus considérable de la Terre. Une équipe de savants distingués cherche les méthodes appropriées à mettre en lumière les relations entre courants économiques et littéraires. La circonstance que la poésie populaire, autochtone par excellence, a son internationalisme inconscient (22), fait tomber un accent particulier sur les chances de réussite d'une telle entreprise. D'autre part, l'internationalisme conscient du mouvement ouvrier et de la littérature qu'il inspire travaille à nous faire concevoir la nature et les limites — bien larges — d'une littérature universelle possible.

Il montre, notamment, l'existence de sujets et de problèmes internationaux, qui ne reçoivent pas toujours une localisation symbolique dans l'espace national. Mais même au cas où (23) l'écrivain projette le problème universel sur un plan, dans un milieu national, *l'identité humaine* des types, des attitudes et des valeurs en assure la validité supranationale, et, ce qui est plus, elle contribue à faire naître en nous, avec beaucoup d'autres impressions similaires, la notion vague de l'existence

(22) Voir la note 13 de ce chapitre.

(23) Et c'est ce qui arrive presque toujours.

d'une suite universelle d'oeuvres littéraires représentant la même aspiration humaine comme nostalgie sentimentale, comme désir de connaissance et d'activité.

La littérature universelle sera définitivement constituée le jour où l'homme en arrivera à aimer la Terre comme sa patrie et à sentir la solidarité avec la population entière de la Terre comme avec ses concitoyens. La littérature universelle aura alors tout le pathétique et toute la cohésion organique d'une littérature nationale.

CHAPITRE XVII

IDÉE ET IDÉAL

L'éternel débat du Forum et de la Tour d'Ivoire a atteint, de nos jours, un de ses points de culmination. La misère générale provoque le désir impatient autant que généreux de l'aide sur la plus large des échelles. Améliorer le sort du plus grand nombre, voilà le mot d'ordre. Le Forum a passé à la contre-attaque et bat en brèche la Tour d'Ivoire, jadis si dédaigneuse dans son individualisme solitaire.

Quel serait le rôle de la littérature dans la coopération des forces sociales, sinon de formuler et de répandre des *idées*?

I

L'idée est élevée, nourrie, articulée, moulée par la parole et, à plus forte raison, par l'art de la parole. C'est la phrase qui éclaire la matière opaque du "contenu" de l'âme; c'est l'art formateur de la littérature qui fait valoir la structure destinée à être le principe d'ordre dans un ensemble d'idées; c'est la charge d'émotions et de symboles poétiques qui en assure l'élan aussi nécessaire pour la persuasion que pour la propagation.

L'idée a sa force, une des plus formidables qui soient dans la nature. Elle dépend de l'art littéraire, mais c'est comme une femme aimée qui dépend de son époux, tout en dominant son existence. Il y a des époques où elle tient un rôle prépondérant; en France, paradis de la Raison, ces époques se suivent de près et ne sont interrompues que par de courts intervalles anti-idéologiques. Même aux périodes et dans les genres qui voudraient s'émanciper de son "joug", l'idée reste inhérente à la création littéraire. Il n'y a pas d'oeuvre instinctive, prime-sautière, décosue, qui puisse divorcer entièrement avec l'idée: celle-ci perce toujours dans les détails peu surveillés sinon dans le sens profond de l'ensemble, — pensée par le poète capricieux ou insinuée par le lecteur incapable d'y renoncer tout à fait.

Ce n'est pas toujours une idée raisonnable, mais c'est toujours une idée. (1)

*

La science n'est pas aussi éloignée de la poésie qu'on le croit. Il y eut un temps où elles se confondaient complètement. Dans les sciences physiques et naturelles du moyen âge, dans la médecine jusqu'en plein XVIII^e siècle, la symbiose de l'empirisme scientifique et de la tradition légendaire semblait naturelle et irréprochable. L'histoire ne perd que difficilement sa connexion avec le mythe et avec le conte; les Tite-Live et les Anquetil bourrent leurs annales de discours et de harangues de leur invention; tous les historiens, à quelque école qu'ils appartiennent, sont tributaires du récit littéraire et de l'épopée, sinon de l'ode et de la tragédie. Inutile de démontrer, en bonne et due forme, l'influence de la littérature — des romanciers, des moralistes, des auteurs comiques — sur la peinture des caractères historiques ou autres; sur la motivation des faits, sur la psychologie des individus et des collectivités qui grouillent sur le théâtre de l'histoire (2). Qui de nous oserait nier que Corneille et Shakespeare ont été les maîtres de générations d'historiens et que le public des historiens aimait à retrouver les Auguste et les Nicomède, les Coriolan et les Macbeth transplantés sur les pages de ses livres d'histoire, tandis que Schiller, historien et auteur tragique à la fois, faisait prévaloir son génie littéraire dans chacun des deux domaines qu'il maîtrisait. Même un Corneille qui a un goût si prononcé pour l'histoire politique et qui se vante de se conformer de près au texte des historiens, se trouve avoir donné à l'histoire au moins autant qu'il a reçu d'elle.

L'histoire moderne a été créée, dans trois sous-genres différents, par Voltaire, romancier, poète, dramaturge, épistolaire; et l'*Histoire de Charles XII* est bien la première "vie romancée" de la littérature. Que le roman historique précède

(1) Nous avons fait mention plus haut de ce caractère trop littéraire et de cette éducation trop lettrée qu'on reproche aux psychologues et aux philosophes de nos jours (Bergson, Freud, Jung, Adler, etc.). Cependant B. CROCE réclame au philosophe une place parmi les poètes: "Non c'è ragione alcuna di riconoscere la qualità di poeta al compositore d'un sonetto e di rifiutarla a coloro che ànno composto la *Metafisica*, la *Somma teologica*, la *Scienza nuova*, la *Fenomenologia dello spirito*". (Cité par E. CODIGNOLA, Diz. Bompiani t. III p. 372.) — Sur l'intellectualisation de la société (qui rend aristocratique le théâtre, foncièrement démocratique), cf. LUKÁCS, *op. cit.* p. 89.

(2) Remarquez l'expression "théâtre de l'histoire" ou "théâtre de la guerre", "Kriegsschauplatz" etc.

l'avènement de l'histoire moderne, et que tout historien de la première moitié du XIX^e siècle est redevable de presque tout à Walter Scott et à ses disciples, est un lieu commun plein de vérité.

Il semble que partout où l'histoire se renouvelle, elle s'inspire aussi des belles-lettres tant pour la caractéristique que pour la conception générale de la vie, notamment pour les relations de l'homme et de sa destinée, et même pour des questions de méthode. C'est un fait que des apparences contraires ne sauraient masquer que transitoirement. Car il est vrai que les sujets des romans et des drames d'un Dumas père sont puisées dans telle chronique, mais la même chronique aurait attendu en vain d'inspirer un Thierry, un Michelet, un Quinet sans le roman et le drame historique. La vie romancée à la mode est souvent la transcription délayée de livres d'histoire; mais les premières vies romancées de M. André Maurois étaient tout autre chose que des emprunts légers aux historiens: elles équivalaient à la création d'un genre qui fut loin de laisser indifférents les historiens eux-mêmes.

Si quelqu'un s'avisait de consacrer un livre aux rapports de l'histoire et de la littérature, il devrait réserver un chapitre à la *légende*, inextricablement liée à l'histoire, d'Hérodote à la chronique de nos jours, et sans laquelle il serait difficile de se figurer un chef d'Etat ou de parti, un grand industriel puissant, le Peuple lui-même (3): la légende qui introduit dans le sommaire des faits réels un élément littéraire significatif (4) est comme le ciment des faits et des traits observables, ou bien l'*idée-base* de la statue que nous persistons à chercher dans les chefs, dont notre imagination ne saurait se passer.

Faut-il dire à une époque où le socialisme tient un rôle si considérable dans l'histoire, que la *sociologie* est pénétrée de motifs littéraires et artistiques? L'image du groupe, du groupement y a une position centrale trop essentielle pour que le facteur artistique de la structure n'y doive pas jouir de ses coudées franches. La transition de la sociologie scientifique de Dürkheim à l'unanimité de Jules Romains est d'une douceur et d'un naturel qui étonnerait si elle n'était pas caractéristique pour l'imperceptibilité de toute transition dans ce

(3) Cp. le *Démos* de G. R. Gissing.

(4) Cf. notre chapitre sur la construction des caractères. Ajoutons aux conclusions de celui-ci ce que nous avons dit ailleurs de l'autorité du héros tragique. — Sur l'inverse de ce problème, v. notre étude *Le rôle de l'histoire dans l'histoire littéraire* (Bulletin of the Internat. Committee of Historical Sciences, juin 1941).

double domaine. La science de l'homme social est reliée par des centaines de ponts à l'art de l'homme social.

Les utopies, c'est-à-dire les réalisations belletristiques d'imaginaires idéales, de Morus à Cabet et à Fourier, et au-delà, préparent par leurs étranges images se collant dans la fantaisie, des idéologies *réalistes*. Nous n'approfondirons pas ici, comme nous aurions envie de le faire, l'apport des symboles et des images littéraires devenus des réalités agissantes en sociologie, de la *lutte pour la vie* et de la *lutte des classes* à l'*esprit de troupeau*, à la *révolte des masses*, au *donjon féodal*, aux *fossiles* aristocratiques; de Prométhée et d'Icare aux héros historiques transformés en héros légendaires. Science des luttes épiques des foules, la sociologie est la rivale moderne de l'épopée, sinon son héritière. Et il ne lui fut pas difficile d'inspirer à son tour la littérature, poèmes, romans, pièces de théâtre, éloquence; elle ne fait que s'acquitter de sa dette, et les deux pays ont la même monnaie...

*

Rien de plus naturel, de plus logique que l'homogénéité plus ou moins achevée de la littérature et de l'histoire littéraire.

Celle-ci est, il est vrai, un faisceau de disciplines hétérogènes (5). Mais quelles qu'en puissent être les verges, l'ensemble trahit l'emprise irrésistible du modèle: la Littérature. Le héros d'un roman et le romancier ont déjà une parenté que le critique ou l'historien de la littérature ne saurait s'empêcher d'exagérer, d'*idéationaliser*. Le critique du roman, l'historien du romancier subissent, à leur tour, la contagion littéraire qui émane de l'étude de la littérature. Ce n'est pas assez qu'ils essaient de faire un roman pour leur propre compte: c'est leur affaire à eux. Mais ils appliquent, le plus souvent sans s'en douter, des procédés littéraires à un travail qui, en principe, ne devrait relever que de la science. Le romancier sera assimilé, sous leur plume littérisée, à un héros de roman, et sa biographie aura quelque ressemblance avec une vie romancée ou avec une vie romanesque. Ou bien on tracera le *portrait* de l'auteur dans la manière dont il a tracé ceux de ses personnages. On l'entourera des coulisses d'un *milieu* comme il a placé ses protagonistes dans un décor sans

(5) Cf. *Défense*, *op. cit.* p. 13 et suiv., respectivement 117 et suiv.

lacunes où tout se tient. Enfin, en l'apprécient, on tâchera de le faire bénéficier des avantages de la *justice poétique* ou du prestige d'un sort tragique.

Mais tout cela ne pèse pas autant dans la balance que le fait que le critique — impressionniste comme Jules Lamaitre ou homme de principes comme Émile Faguet — est un artiste (6), un écrivain dominé plus ou moins complètement par sa propre personnalité unique. Le rapport entre auteur et critique est le rapport de deux artistes dont l'un a choisi l'autre comme modèle ou comme source d'inspiration. De là le mépris de l'écrivain pour celui qui l'étudie, mais aussi — bien souvent, hélas! — la vengeance (inconsciente) de l'objet de ce mépris, lequel s'érige en juge là où l'interprète serait mieux à sa place.

L'histoire littéraire et la critique appartiennent à la littérature non seulement par l'homogénéité relative des matières, mais aussi parce qu'elles forment atmosphère autour des oeuvres et des auteurs. Les astres les plus lumineux, si le Créateur leur a accordé une atmosphère, tiennent à la conserver; sans elle, tout serait changé à leur surface, jusqu'à leur aspect. Nul ouvrier ou amateur de la littérature ne peut s'imaginer une littérature sans atmosphère historique, légendaire, interprétative; des oeuvres dénudées de cette végétation qui leur est naturelle; des oeuvres formant un paysage lunaire, majestueux et tragique...

*

Les sciences positives elles-mêmes ont avec la littérature des points de contact infiniment plus essentiels que ne suppose l'opinion publique pour laquelle Lettres et Sciences désignent deux antipodes. Sans vouloir revenir sur une étude précédente (7), rappelons-en les points de repère.

L'inspiration n'est pas moins nécessaire au savant en quête d'une grande trouvaille qu'au poète préparant son poème. Elle est tantôt patiente et tenace, tantôt dynamique et fiévreuse; ni ses phases méditatives ni son extase ne se distinguent sensiblement de la rêverie et de l'extase de l'écrivain. Elle vient des mêmes sources psychiques que l'inspiration du poète: soif d'expression, de gloire et de survie, conscience d'une mission; exubérance de la vie spirituelle. C'est cette

(6) Par l'espèce, sinon par la valeur.

(7) Cf. *Défense*, op. cit. p. 109 et suiv.

dernière qui est en jeu quand un symbole très ancien, ancré par une chaîne associative, émerge des profondeurs de notre subconscient, et un symbole du culte du soleil fournit à Robert Mayer le ressort de sa théorie de la conservation des énergies (8).

L'imaginatif scientifique est proche parent de l'écrivain dont l'imagination allume souvent la sienne. Les romanciers, les poètes mêmes "donnent des idées" aux savants, soit en leur fournissant des "motifs" ou des combinaisons féconds: l'inventeur du sous-marin avoue sa dette à l'oeuvre de Jules Verne, et une longue série d'autres inventeurs pourraient avouer la leur. Soit en organisant l'espace et en enrichissant sa notion (poésie cosmique, plasticité de l'oeuvre littéraire), objet d'étude des géomètres, des astronomes et des physiciens. La Bruyère a l'esprit géométrique et cela se voit à sa manière de penser et de s'exprimer; tel novateur dans le domaine de la géométrie a pu recevoir une impulsion secrète de telles lectures. Il n'y a pas que les sensations appartenant à plus d'un organe, qui se confondent; une confusion analogue, quoique moins facile à prendre sur le fait, répand ses bienfaits sur plusieurs domaines de la pensée.

"Tout travail un peu important décèle une partie artistique qui préside à la conception même de certaines des études nécessaires, à la manière dont on pose le problème ou dont on se prend à l'élucider. La plupart des savants ont une ou deux *structures* inhérentes à leur imagination, qui déterminent non seulement la direction de leur attention, mais aussi la façon dont ils apprêtent et s'assimilent l'objet. C'est tantôt une forme géométrique qu'ils appliquent, sans le savoir, au chaos des germes d'idées; tantôt une ramification, une armature, une tripartition; tantôt une vision plus compliquée et plus profondément individuelle. D'ailleurs, il n'y a pas deux espèces d'imagination: c'est la même qui contribue à la conception et à la formation d'un poème épique et à celle d'une théorie scientifique. Une explication du monde est toujours une construction de la pensée et de la fantaisie, et souvent il est bien difficile d'indiquer la limite où finit de résultat de recherches exactes et où commence le système tout artistique qui le complète et le fait valoir." (9) Toute cosmogonie est science et poésie à la fois.

(8) Idée de JUNG. Voir plus haut. — Leopoldo Lugones, le grand poète argentin, est en même temps philosophe et mathématicien.

(9) *Défense*, p. 111 et suiv.

II

Il y a encore une sphère où l'activité scientifique et l'activité littéraire se voient : c'est celle de l'idéal humain qui leur donne une raison d'être et qui les fait communier dans le même élan et dans le même pathétique. Car le savant le plus réservé, le plus renfermé dans son cercle magique de problèmes sent le pathétique de sa situation. Sans tirer des conclusions médiocrement fondées du progrès indéniable de sa discipline au progrès universel plus problématique, il n'en saurait pas moins se refuser à l'émotion de la découverte et de son insertion parmi les autres découvertes formant un front commun face à l'ignorance. La solitude hautaine du poète de *la Bouteille à la mer* ne trouve d'espoir ici-bas que dans le progrès de la science ; celui-ci lui tient lieu de tout ce qu'il croit avoir perdu. A plus forte raison, le savant doit attacher du prix à ce qu'il fait et éprouver la joie, si âpre soit-elle quand elle est seule dans l'âme, du service rendu à l'idéal.

Cela nous mènerait bien loin que de vouloir montrer la part de la création littéraire dans tous les idéaux susceptibles de dominer la vie, jusqu'à ce matérialisme anti-idéaliste en principe qui n'en est pas moins dû à l'idéalisation exclusive d'une façon de voir le monde. Il est lui aussi un "idéal ; l'idéal de la conception matérialiste de la vie de la société.

Nous n'en relèverons que quelques-uns, à titre d'exemples, en nous permettant de renvoyer nos lecteurs, pour de plus amples détails, au livre susmentionné, et en les priant de compléter nos exemples en les multipliant par analogie.

La nature artistique de l'activité qui cristallise les idéaux ne saurait être méconnue. Quelque définition qu'on accorde au terme *idéal* on y retrouve des indices d'une telle nature. Qu'elle soit "principe d'unité constructive" de la création imaginative, selon Ribot ; ou "perfection suprême ou typique qui n'existe que dans l'imagination", suivant l'emploi plus courant du terme, elle semble partout liée à la synthèse, à la perfection, — elle désigne une sorte d'oeuvre d'art de l'esprit, grand modèle ou guide d'innombrables oeuvres tant matérielles que morales, statues, musiques, attitudes sentimentales et actions humaines.

L'avertissement de Rodin s'applique aussi au sentiment patriotique, à la solidarité sociale, à notre idéal de paix : "Quand un bon sculpteur modèle une statue, quelle qu'elle soit,

il faut d'abord qu'il en conçoive fortement le mouvement général. Il faut ensuite que jusqu'à la fin de sa tâche il maintienne énergiquement dans la pleine lumière de sa conscience son idée d'ensemble pour y ramener sans cesse et relier étroitement les moindres détails de son oeuvre. Et cela ne va pas sans un très rude effort de pensée." (10)

L'artiste individuel peut faire cet effort. Une nation, une classe, le genre humain ont besoin d'un appareil de synthèse qui le fasse pour eux. Cet appareil de synthèse, c'est la littérature. C'est elle qui, pourvue de tous les dons indispensables à cet effet, peut se charger de former l'idéal et de le maintenir "dans la pleine lumière de la conscience" d'une communauté plus ou moins large, et jusque dans la conscience de l'humanité entière.

L'idéal est une image synthétique, il est vrai; mais il peut être séparé de l'idée. L'idéal de la patrie, par exemple, que l'imagination le concentre dans la figure allégorique d'une belle femme cuirassée, coiffée d'un heaume à la grecque ou d'un bonnet phrygien, nous paraît avant tout un ensemble organique d'idées que l'alliance d'un certain nombre de sentiments et d'images fait valoir. L'idéal de la patrie est trop complexe pour ne pas devoir sa formation à la littérature, en Grèce aussi bien qu'en France ou dans les républiques sudaméricaines. Non qu'il n'ait pas de germes au plus profond du sol de l'inconscient; non que la raison ne puisse le justifier comme une structure des plus logiques parce que des plus conformes aux intérêts de l'homme. Mais les germes sont trop profondément enfouis pour se faire jour, et les arguments sont trop froids pour chauffer des actions. L'idéal synthétique qui organise tout ce qui dans l'âme humaine et dans la vie de la société parle en faveur de la patrie, demande presque tout à la littérature.

Il faudrait remonter aux groupes plus restreints (p. ex. populations, clans et tribus,) ou moins cohérents (p. ex. l'État français du XVII^e siècle, dont la cohésion est surtout assurée par le culte du souverain), et y constater déjà l'action de facteurs littéraires. Tout au fond du sentiment qui les consolide plus que la force brutale, il y a une telle complexité de sentiments hétérogènes qu'on ne saurait imaginer sa formation sans l'intervention de cette tendance structurale qui est propre à l'art, et de cette activité analytique-dialectique qui ne s'épanouit à son aise que dans la littérature. "Quel-

(10) *L'Art*, p. 200, cité par CUVILLIER, *op. cit.* p. 601.

que chose" fait concourir tous ces sentiments au même sentiment d'ensemble, en les rangeant dans une hiérarchie instinctive, en clarifiant peu à peu ce qu'ils ont d'obscur. Le poète moderne peut décomposer de nouveau ce sentiment en ses éléments et rendre à la maison natale, à la ville de notre enfance, à la région géographique, et ainsi de suite, ce qui leur avait appartenu avant de se fondre dans le sentiment d'ensemble (11). D'autres poètes et romanciers le dissèquent pour y découvrir la preuve de la communauté des intérêts et, dans une couche plus profonde encore, le sentiment de la solidarité de famille, la parenté sacro-sainte et le mythe de la race. Bien avant les sociologues et les psychologues, les poètes analysaient ces sentiments-là qu'ils avaient à faire valoir auprès de la foule se préparant à des sacrifices (12).

Giraudoux a raison de nous montrer un Démokos (13) à la fin de la lignée commençant par un Tyrtée; le poète odieux responsable du déclenchement de la guerre comme un des derniers descendants du poète glorieux se chargeant d'enflammer l'ardeur au combat des citoyens. Nous pourrions remplir l'intervalle par des milliers de poètes, d'orateurs, de dramaturges, de romanciers ayant leur part à la formation du sentiment patriotique censé faire ses preuves sur les champs de bataille. Ils vaquent à leur tâche: 1.^o en éclaircissant par la méthode dialectique de la littérature le sentiment patriotique (que de poèmes débutant par la question: "Savez-vous ce que c'est que la patrie?"; et la réponse n'est jamais simple: elle se compose de parallèles souvent nombreuses; — que de dialogues socratiques imaginés par l'écrivain afin de poser des fondements solides); 2.^o en attisant la passion qui couve dans le subconscient (que d'arguments légers à côté de vérités évidentes; combien d'"égoïsme sacré", de parti pris élevé au rang de vérité divine n'est-il nécessaire pour abattre des obstacles précieux devant les chars de guerre en marche!). Deux tâches presque opposées mais également conformes aux fonctions littéraires; l'éclaircissement dialectique et l'expansion affective.

Les moyens de la littérature pour remplir ces tâches sont on ne peut plus variés. La première bénéficie des définitions de la patrie et du patriotisme, autant que de l'énumération

(11) Michel Babits (*Ma patrie*, loc. cit. de l'*Anthologie de la Poésie hongroise*).

(12) Par exemple de la guerre.

(13) Le poète troyen de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Giraudoux. Nous ferons l'analyse de son rôle dans *La Littérature et la Paix*.

des avantages de la langue nationale, des vertus inhérentes à la race (14) ; la seconde puise des énergies dans le passé historique, et dans le passé plus reculé que la sensibilité a transformé en sanctuaire ; elle tire profit de la beauté des attitudes patriotiques peintes par l'écrivain. La première demande à l'homme de lettres la persuasion des foules ; la seconde, l'intensification de l'atmosphère qui les enveloppera.

L'artiste de la parole trouve aisément des *mots d'ordre* qui font marcher ou qui affermissent la résistance ; et on ne sait que trop quelle puissance ces paroles rythmées, sonores et d'une forte charge "électrique" peuvent concentrer dans un petit nombre de syllabes (15). Ces mots d'ordre sont le refrain des discours politiques ; les mots de passe auxquels se reconnaissent les enfants d'un même esprit ; les cris d'une voix chère et bien connue qui nous ramène en pays de connaissance lorsque les arguments de l'orateur ou les faits de notre existence menacent de nous en éloigner.

L'écrivain-sculpteur ou l'auteur dramatique travaille à ces *attitudes* qui détermineront notre position dans la vie publique, nos rapports avec les idées et les idéaux, avec les nations et avec notre nation. L'obstination de Caton, l'impassibilité puritaine du premier Brutus, l'esprit de sacrifice sans bornes de Regulus, le patriotisme exclusif d'Horace, mis en relief par de nombreux dramaturges, ont fourni des modèles suggestifs à la plupart des hommes politiques modernes de grande envergure. L'idéal du *caractère romain* se forme et se répand à travers tout le XVIII^e siècle pour présider, enfin, à l'activité des grands révolutionnaires de 1790. L'idéal de l'homme d'État sans ambition personnelle, incarné dans Cincinnatus, crée l'attitude humaine de Washington et influe sur la manière dont le XIX^e siècle verra Hunyadi (16). On ne saurait exagérer l'influence des romanciers sur l'attitude des lecteurs vis-à-vis de la vie publique, et même sur l'imagination et les méthodes des politiciens qui croient les diriger alors qu'ils ne font que cueillir les fruits mûrs de l'arbre littéraire pour les faire parvenir aux consommateurs.

(14) Elles sont souvent les mêmes chez les divers poètes faisant l'éloge de leurs nations respectives.

(15) Qu'on les confie ou non aux chœurs déclamatoires.

(16) V. *Le caractère romain* (intervention à l'Entretien de Budapest de l'Institut Internat. de Coopération Intellectuelle, em 1936). dans *Vers un nouvel humanisme*, Paris, s. d., p. 75 et suiv., cp. *Mond és marad nyugodtan*" (dans Irodalomtört. Közlemények, 1941).

Ce que nous avons dit du processus d'identification (17) nous dispensera d'insister sur l'importance politique des lettres.

Tous les caractères individuels de héros de romans et de pièces de théâtre contribuent à la formation du caractère national, mais aussi du *portrait national*. Cette fois-ci, l'opinion de l'étranger apporte ses modifications au portrait d'une nation, portrait où la légende pittoresque prime la réalité moins pittoresque; portrait tout littéraire mais qui peut avoir des suites — souvent fatales — sur le sort réel de la nation. Des ligues morales se constituent sur la foi de telles légendes et elles concourent à la défaite des nations ayant dans l'opinion étrangère un portrait déformé pour des raisons structurales et esthétiques, habilement exploité par la propagande de ces rivales (18).

Les caricatures nationales mêmes, telles que Marianne, l'Oncle Sam, John Bull, Michel, etc. sont sujettes à perdre leur popularité relative sans changer les traits traditionnels qui les distinguent. L'essentiel, c'est de ne pas permettre qu'elles se substituent aux portraits *individuels* et, si possible, *nombreux*, de Français, d'Américains, d'Anglais, d'Allemands, etc., tant "réels" que littéraires, qu'on fréquente et qui ne cessent de corriger les traits d'une généralisation outrée qu'imposent à notre imagination et à notre jugement les clichés des "portraits nationaux". Ainsi, la littérature est prête à corriger les inexactitudes de la littérature; elle est prête à guérir les blessures qu'elle a infligées.

Nous devrions parler encore des mythes politiques (culte de politiciens, confiance aveugle en des panacées nouvelles), de la manière souvent romanesque dont l'homme moyen entend l'histoire. Mais nous nous contenterons de rappeler que c'est la littérature qui "fait valoir, tour à tour, telle ou telle facette du diamant"; qui empêche que le sentiment patriotique ne devienne banal et ennuyeux. Car c'est la littérature,

(17) V. le chap. II.

(18) *Les caractères nationaux et leur représentation*. Revue de Synthèse, 1932. Il arrive que le portrait légendaire d'une nation, qui était d'abord sympathique, lui porte préjudice par le changement de perspective s'étant opéré dans le monde, ce qui aigrit les traits originairement plaisants. — Les caractères nationaux reconnus par l'opinion littéraire s'imposent souvent à l'opinion littéraire de grands critiques comme E. D'ors: "Un Français, pour être tragique, doit se faire à moitié Grec, comme Racine, ou à moitié Espagnol, comme Corneille. Pour être comique, il doit devenir mi-italien, comme Molière, ou mi-allemand, comme Rabelais..." etc.

ayant, si nous osons dire, "la routine de l'originalité", qui renouvelle les valeurs idéales trop souvent touchées pour qu'elles ne s'usent un peu.

III

Rien ne justifie cette thèse comme la religion (19). Valeur par excellence éternelle, — axiale puisqu'elle représente un système de points fixes autour duquel ce qui est mobile puisse tourner, — elle confie ses hauts intérêts à la littérature. Ce n'est certes pas un hasard que la Bible est un chef-d'oeuvre littéraire et que le Fils de Dieu a choisi la poésie — maximes morales, symboles précieux, pathétique vraiment divin — comme son instrument de révélation.

Depuis, on est souvent revenu sur la poésie de la Bible qui renferme des exemples de presque tous les genres littéraires, de l'idylle à l'épopée. On a rapproché les Évangiles d'un poème épique grandiose, avec le Christ comme héros (20) et le Satan comme son adversaire. Mais malgré ces analogies et malgré la beauté éblouissante de l'Écriture Sainte, ce n'est pas l'unique côté de la question.

Expression de la velléité d'extension de la vie humaine, la littérature a la même finalité que la religion. Elles désaltèrent l'homme assoiffé d'expansion. Elles lui ouvrent l'infini du surnaturel.

Mais, en même temps, elles exigent de lui de faire son devoir dans les cadres de la réalité positive. Toute action, en morale comme en littérature, associe l'idée de la responsabilité (21) et du jugement. Elle est si forte qu'elle se dégage même des oeuvres littéraires qui incarnent l'opposition à la morale ou une des nuances de l'amoralisme, de la *Fable des Abeilles* de Mandeville (22) et de *l'Éducation sentimentale* à *Hedda Gabler*, à *Zarathustra*, ou à *l'Immoraliste*. Elle est si forte qu'elle a créé un genre littéraire qu'on ne peut expliquer d'aucune façon comme imitation de la vie: la tragédie, qui a conservé les marques évidentes de sa double origine religieuse et littéraire.

(19) V. *Défense* p. 135 et suiv.

(20) Rappelons le Christ athlétique de Rubens (*La Résurrection*, à la cathédrale d'Anvers).

(21) Il y a conscience là où il peut y avoir hésitation ou choix (BERGSON).

(22) Avec le sous-titre caractéristique: "Private Vices, Public Benefits"...

La tragédie n'est pas seule à illustrer la connexion de la littérature et de la religion sur le plan moral. Le roman d'analyse est né de l'examen de conscience et de la confession qu'il ne cesse d'éclairer de ses lumières jusqu'à nos jours (23). Le premier roman français où une femme d'un bien grand talent a frayé la voie au roman psychologique, est l'analyse d'une crise de conscience avec une confession *profane*, il est vrai, mais qui n'en est pas moins le fruit d'une expérience courante entre les dames de la cour et leurs directeurs de conscience.

Et la poésie lyrique, genre par excellence de l'introspection? Que de confessions s'exhalant en vers sur les lèvres d'un Lamartine, d'un Verlaine, d'un Ady, d'un Ruben Dario, et que de découvertes psychologiques entreprises pour obéir à la tradition du genre ou à l'obsession du travail, tout simplement; mais inséparables de la hantise des grands problèmes de la vie, faisant l'objet de la religion.

Nous avons étudié ailleurs les alliances successives de la religion et de la littérature: au moyen âge; au XVII^e siècle, époque de *Polyeucte* et d'*Athalie*, des *Pensées* de Pascal et des *Sermons* de Bossuet; au XIX^e siècle où vécurent l'auteur du *Génie du Christianisme*, des *Harmonies poétiques et religieuses*, des *Paroles d'un Croyant*, de la *Légende des Siècles*, et où l'opposition très nette du mouvement laïc fortifiée par ses attaques, souvent traduites par des artistes, la position du problème religieux — sinon la religion elle-même — dans la littérature.

C'est la littérature qui *actualise* la doctrine religieuse parmi les profanes. La prédication et tout ce qui y appartient ne se contentent pas d'une exégèse générale du texte: ils doivent contribuer à nous persuader de la validité du verbe divin, de son rapport direct avec notre vie. C'est encore par la littérature que Dieu continue l'oeuvre de la révélation (24).

(23) "Le roman intime moderne est né du Christianisme, parce que le Christianisme a enfanté la confession, l'examen détaillé de soi-même. l'analyse de son coeur. Les Confessions de saint Augustin n'ont-elles pas tout l'intérêt d'un roman divin?" (Vigny. Cité par P. FLOTTE: *A. de Vigny*, Paris, Perrin, 1929, p. 176). Les *Confessions* de Rousseau ont de profondes racines dans un sol religieux.

(24) Sur le rôle de la littérature dans la discrimination des nuances de la vie religieuse, v. le chap. cité, p. 143 et suiv.

*

“La plus grande patrie” : *l’humanité* ne soulève pas de question nouvelle. Elle ne pourrait guère se passer de l’appui de la littérature ; plus un groupement social est large, plus il a besoin du travail des ouvriers de la pensée, des maîtres de l’analyse, des artistes de la structure. Tandis que le sentiment national a son passé plusieurs fois millénaire et une littérature du même âge, le patriotisme universel est assez jeune et d’autant plus réduit à l’aide de la littérature qu’il peut se trouver opposé, d’abord, aux patriotismes partiels dont la “réalité” géographique et politique jette de l’ombre sur son “idéalité”. La fédération de toutes les nations du monde, idée propagée avant tous par Victor Hugo, n’est cependant pas tellement nouvelle : elle a de profondes racines dans la doctrine du Christ. La religion de la fraternité des hommes doit favoriser l’idée de la fraternité des groupes d’hommes, des êtres collectifs, de tous les membres, simples et composés, du genre humain. Et s’il paraît certain que la fédération trouve ses arguments les plus forts dans les résultats problématiques des dernières guerres et dans la misère qui les accompagne, il n’est pas moins évident que la préparation des esprits aux conséquences qu’ils devront tirer de ces guerres et de cette misère, ne reçoive la consécration de la littérature qui les formule.

La solidarité “horizontale” (entre nations vivant les unes aux côtés des autres à la surface de la Terre) et la solidarité verticale (entre classes sociales, couches superposées) ont plus d’un rapport entre elles. Aussi faut-il reconnaître que la seconde ne doit pas moins à la littérature que la première (25). Elle lui doit même plus. Le problème social est inextricablement lié à la création littéraire, par le fait même que la parole sert à créer ou à raffermir entre les êtres qui s’en servent, des rapports sociaux et que la parole construit la société aussi bien que la société développe la parole.

La formule primordiale de la littérature, c’est peut-être un dialogue entre deux interlocuteurs dont l’un a l’avantage sur l’autre par l’intensité de son individualité, par le don de la parole ou par le mieux-fondé de son information. Ou bien c’est un récit fait par quelqu’un qui sait (ou qui imagine) à d’autres qui ne savent pas ; une incantation qui fait empiéter

(25) Voir plus haut, à propos de la sociologie. — Sur le caractère éminemment social de l’art dramatique, v. LUKÁCS, *op. cit.* p. 4 et suiv. — Sur la psychologie des tendances sociales, cp. CUVILLIER, *op. cit.* p. 155 et suiv.

l'initié sur les non-initiés. Héritier du premier interlocuteur, du conteur ou du mage, l'écrivain a quelque chose d'un chef et sa supériorité est indéniable. Mais il n'abuse qu'exceptionnellement de sa supériorité. S'il y avait un Contrat Social, ce serait l'écrivain qu'il faudrait charger de le garder. Plus il targue de l'exclusivité de son élection et du caractère royal que lui confère son génie, plus il s'efforce de mériter sa mission et de justifier sa royauté si souvent contestée. Les pontifes *in partibus infidelium* — et il est de leur nombre — n'oppriment pas leurs sujets; ils méditent, tout au plus, des bienfaits qu'ils leur prodigueraient si un jour la réclamation de Vigny venait à être acceptée et que le poète prenait le gouvernail du navire, car c'est lui seul qui voit les étoiles...

D'une façon ou de l'autre, l'écrivain, souverain en exil, plaide la cause du plus grand nombre. Il est trop de la vie pour ne pas observer, en réaliste effaré, toutes les misères humaines (26); et il en est trop loin pour s'embourber dans les compromis de la vie réelle, et pour ne pas exiger des solutions idéales, définitives. Le réaliste et l'idéaliste se combattent en vain (car ils se combattent sans répit et sans merci): ils sont une et même personne. L'un comme l'autre sert la société: en révélant ce qui demande une réforme, et en présentant et en pressant ce qui vaut mieux qu'une réforme: toutes les réformes en un système dicté par une idée pure. Dans les élucubrations littéraires peu gênées par la "logique des faits", l'idée part comme une flèche et se transforme, durant son vol, en idéal. Ou, si l'on veut: le Poète est touché par le sentiment de la solidarité, qui gonfle son coeur; l'Écrivain analyse la vie vécue et acquiert le dossier complet des témoignages de la réalité.

Il serait facile de rassurer les partisans du plus grand nombre sur les bonnes intentions de la littérature à son égard. (Si elle n'en avait pas, elle n'en serait pas moins forcée d'obéir aux lois psychiques et techniques qui la dirigent dans ce sens-là). La velléité de la conservation de la vie qui attire l'attention sur les problèmes du pain et du travail. La velléité de l'extension qui oblige l'individu à quitter ses remparts personnels et à frayer avec ses semblables, mais aussi à s'assimiler à elle, toujours encline à s'étendre. L'analyse et la structure qui garantissent la formation de groupes, de classes conscientes d'elles-mêmes. L'imagination qui nous permet de

(26) Dickens, Zola, Gissing, U. Sinclair, etc. etc.

nous mettre à la place de notre prochain et de nous figurer ce qu'il souffre et ce qu'il convoite.

La *mésalliance* comme "problème" de la poésie pastorale et du roman, et jusqu'en plein XIX^e et XX^e siècle, de la comédie de moeurs. L'*amour*, cet axe énigmatique et quasi indispensable des belles-lettres, ressort individualiste des plus puissants; mais, au même temps, source de sacrifices, d'abnégations, et premier symbole de la solidarité au milieu d'un groupe. La *lutte* qui fournit un "motif" à tant d'inspiration littéraire; et la *résistance* incarnée dans le rôle du héros tragique. Enfin, le problème social proprement dit, né avec la littérature, et qui est posé, avec un accent plus ou moins intense, dans la comédie sans conséquence qui peut aboutir à la tirade de Figaro dans le *Mariage*, ou à la chanson en apparence frivole d'un Béranger, inspirateur d'un Petöfi, poète de la liberté du genre humain.

La littérature prête au mouvement social sa tension et son élan. Elle nourrit la première par des images matérielles (et autres); la seconde, par des images idéales. On est frères, on doit s'aimer; mais on est hommes, on ne doit pas se prosterner devant l'iniquité. On est doué de talent littéraire: on ne saurait ne pas penser à l'un et à l'autre. A la fraternité, qui est nos délices; à l'égalité, le plus idéal de nos droits.

*

L'antithèse du Forum et de la Tour d'Ivoire se révèle, à la même lumière, comme une antithèse génératrice d'énergies plutôt qu'une hostilité consommatrice d'énergies.

La communauté a besoin de l'écrivain; par conséquent elle a intérêt à ce qu'il travaille comme le coeur lui en dit. L'expérience a montré qu'il a besoin de retraites, de solitudes, voire même de dégoûts et de mépris du monde. Sans ceux-ci, il serait pris par l'engrenage non seulement des tendances idéales de son temps, mais aussi par ce que le "monde" a de plus rétrograde et de plus périssable. On peut le laisser s'enfermer dans la Tour d'Ivoire dont les fenêtres les plus élevées au-dessus du sol de la réalité donnent encore sur quelque réalité. L'écrivain ne jetterait l'anathème au "vulgaire" s'il ne caressait pas l'espoir secret d'être entendu et compris par ce même "vulgaire"; sinon, il se tairait.

L'individualisme le plus radical, exprimé par des moyens littéraires, est une concession faite à l'importance de la collectivité à laquelle il s'adresse. Et celle-ci ne peut prospérer que

si elle se compose d'individualités conscientes de leur responsabilité et si sa cohésion discipline des énergies vivantes au lieu de rassembler des énergies éteintes. La littérature qui tend à individualiser jusqu'aux forces de la nature et de la vie sociale, est la galerie des profils accusés et non des visages uniformisés. C'est par cela même qu'elle peut faire comprendre au lecteur individuel la nécessité et la beauté de la conception sociale de la vie.

L'écrivain est individualiste par définition (27). Cependant il serait erroné de supposer que l'influence de l'art agisse sur l'âme dans le sens des idées qu'il semble faire valoir. Toute tendance provoque de la résistance, et le lecteur obéit à l'impulsion que l'auteur veut lui donner d'autant moins que toute lecture digne de ce nom contribue à émanciper son lecteur, à gonfler sinon son orgueil, du moins son désir de critique indépendante (28). En revanche, l'influence secrète et d'autant plus efficace, qui émana de la littérature s'exerce sur les lecteurs et sur l'opinion publique accessible à ces lecteurs, avec une force d'autant plus irrésistible qu'elle les prend au dépourvu.

Des héros tragiques mus par une "noble" ambition, des personnages historiques ou légendaires s'autorisant de leur "génie" (29) pour empiéter sur leurs semblables ou sur les lois de la société; des conquérants de toutes sortes, des tyrans ou des dictateurs sollicitent l'intérêt de l'artiste par leur profil nettement accusé, par l'extraordinaire de leur attitude, par la hardiesse de leurs agissements; et ils sollicitent l'attention de *l'homme* dans l'artiste qui saisit toute lueur d'espoir d'élargir les cadres des possibilités humaines.

La conséquence qu'on devrait tirer de cet état de choses, c'est qu'une grande partie de la littérature popularise le culte

(27) Du moins pour sa propre personne et pour le bien de son travail. — S'il est essentiel à la fidélité qu'elle puisse se réaliser sur un plan social, elle est aussi une *exaltation du moi* — selon la parole profonde de Josiah ROYCE (*The Philosophy of Loyalty*, 1908). Mettez *poésie* à la place de *fidélité*, et l'affirmation ne perdra rien de sa validité. — A. TILGHER (*Estetica*, 1931) constate "l'autosufficienza" de la création esthétique. Et ALFIERI qui déclare: "I Poeti sono i più puri di tutti i Grandi, quando scrivon per sè, e del suo, e non pasciuti dai grandi." (*La Fines-trina*.) — Le *non-conformisme* d'un Jules Vallès, p. ex., a des motifs différents (*L'Enfant*, 1879). — L'inévitable progrès résultant de l'opposition de l'individu et de la foule, dans le *Pharaon* de B. Prus.

(28) L'effet de la lecture est presque toujours un encouragement au libre examen et à la prise de position individuelle, alors même que les idées qu'elle veut répandre sont celles d'un Robert Bellarmin ou d'un Joseph de Maistre.

(29) Ce qui n'est souvent que du courage de vivre, de l'intensité.

de l'individualité rebelle aux lois et aux intérêts de la collectivité. Et cette conclusion ne serait pas absolument fausse. En effet, la littérature, la création artistique ont une tendance individualiste et ne nous font regretter que trop souvent la défaite de l'individu puissant quoiqu'égoïste. L'analyse délicate d'une âme de démagogue, de *conquistador*, de justicier rend sympathique, jusqu'à un certain point, des personnages qui, autrement, seraient voués à la haine et au mépris des hommes de bonne volonté. Cependant, ce n'est qu'un effet secondaire, presque toujours impuissant en comparaison de cet effet primordial de la création littéraire qu'elle exerce sur l'esprit du lecteur.

L'oeuvre littéraire, même quand elle est consacrée à la peinture et à l'explication d'un tyran, est un moyen de délivrance pour le lecteur autant que pour l'écrivain. Elle rehausse l'amour-propre du lecteur qui se voit suivre sans difficulté ces analyses originales et étranges, cet enchaînement d'idées hardies, ces vols de l'imagination qui constituent l'essence d'un ouvrage littéraire. Il aperçoit que l'écrivain sait tout dire et que lui, humble lecteur, plane au-dessus du tyran et du petit monde où un tyran a encore sa raison d'être. Il révèle en lui-même une force, commune à la collectivité au sein de laquelle il vit, — une force réagissant contre la tentation de vues individuelles particulières opposées à la morale sociale...

Du reste, l'écrivain individualiste sert la communauté, qu'il le veuille ou non. S'il le veut, il renforce, met en relief et répand l'idéologie du jour en prenant à la lettre le *Hic et nunc* renouvelé par Goethe. S'il ne le veut pas et qu'il s'obstine à ne pas sortir de la Tour d'Ivoire, il travaille encore pour le lendemain de la communauté et de la descendance de cette communauté. Et les impatients qui voudraient le persuader de quitter sa solitude et de travailler pour sa propre époque, prendraient-ils sur leur conscience de frustrer leurs enfants et leurs arrière-petits-enfants des idées qui féconderaient leur vie à eux?

Il faut laisser l'écrivain travailler au salut public comme il l'entend. Même s'il voulait rendre des services autres que ce qu'il rend, il n'y arriverait point. Son inspiration, déterminée par la coopération de tendances et de circonstances variées, lui prescrit sa voie.

Un mot encore sur la propagande qu'on veut confier à la littérature. Dans l'immense majorité des cas, l'écrivain ne demande pas mieux que de servir. Mais quand on lui propose des idées à répandre, il éprouve une inhibition difficile à sur-

monter. Tout en approuvant les idées de son temps, il les trouve peu propres à être servies de lui. Il les trouve trop évidentes pour qu'elles aient encore besoin d'être recommandées par l'écrivain, champion de la nouveauté, avocat des causes les plus problématiques de l'avenir. Les idées près de leur réalisation n'ont plus besoin de ce que la littérature peut leur donner : la magie du verbe, la représentation symbolique, des ponts sur un fleuve à moitié desséché que les petits enfants traversent sans danger (30). Ces réserves faites, l'auteur vit dans son temps et aime son temps, le seul qui lui est donné ici-bas pour acquérir des droits à l'immortalité.

IV

La Littérature ne renonce pas aux idées dont elle a le monopole presque exclusif et qui la distinguent avant tout des autres arts. Elle les sert et elle les crée ; elle accepte leur direction ou elle leur accorde la sienne jusqu'à la limite où elles mettraient en péril sa consistance même, et, avec cela, la valeur des services qu'elle rend tout naturellement.

L'universalité de ces services s'avère par rapport à tout idéal qui avance au premier plan d'une époque. Qu'il nous soit permis de terminer en appliquant cette thèse à deux idéaux qui sont dans toutes les bouches : la Liberté et la Paix.

Selon le témoignage de la statistique, la majorité écrasante des gens de lettres se sont rangés du côté de la liberté et du progrès vers la liberté. Nous ne nous étendrons pas ici sur la lutte de l'écrivain contre l'opinion d'un temps réactionnaire, contre le gouvernement, contre la censure. Ce sont tous faits historiques, matériels et bien connus. Et nous ne nous efforcerons pas non plus d'expliquer les rares athées du culte de la liberté, dont l'attitude finit par provoquer des protestations en faveur de la liberté.

L'essentiel, c'est qu'il ne dépend guère de l'auteur lui-même d'être favorable à la cause de la liberté ou de l'entraver. La liberté trouve dans les velléités et dans la technique littéraires des analogies trop fortes pour n'y point triompher (31).

(30) Cf. la première partie du livre *La Littérature et la Paix*.

(31) Cf. notre étude *Letteratura e Libertá*, dans "Janus Pannonius". Rome, 1948 (sous presse). — Cp. encore. DILTHEY sur l'idéalisme de la liberté (dans *Philosophie der Philosophie*; Charles Secrétan: *Philosophie de la liberté* (1872), R. Steiner: *Die Philosophie der Freiheit* (1894), l'esthétique de G. Gentile (*La Filosofia dell'Arte*, 1931), etc.

Pour être plus exact, il faudrait parler de *délivrance* et de *liberté* : phases négative et positive du même élan. Et il faudrait distinguer les vellétés de délivrance (32), par la parole, d'un contenu psychique encombrant ou pénible (33), qui, tout en s'apparentant à l'enfant que la mère porte sous le coeur (*délivrance!*), nous pèse; et celle du changement, — délivrance de valeurs vieilles dont il faut déblayer le terrain, et qui coïncide, ou peu s'en faut, avec la vellété de l'originalité à tout prix, caractéristique pour la création littéraire. (La "nouveau" se trouve être, à l'examen, la révélation nouvelle de contenus et de symboles très anciens, — mais cela ne change rien au caractère de la vellété.) La vellété d'expression elle-même appuie et renforce la vellété parallèle de la délivrance; l'expression est comme l'épanouissement du bouton de rose (34), libération de la forme emprisonnée dans le bloc de marbre, révolte de Prométhée enchaîné, jaillissement de paroles longtemps opprimées au sein de la Statue vivante et qui doivent lutter avec acharnement pour échapper enfin à leur prison de pierre (35).

Enfin, et nous aurions peut-être dû commencer par là : auteur et lecteur trouvent dans la création littéraire l'occasion, appelée de tous leurs vœux, de l'extension de la vie; ce qu'ils convoitent, c'est le sentiment dynamique de l'espace s'élargissant autour d'eux jusqu'à devenir infini, ou peu s'en faut, — le même sentiment qui tourmente et qui allèche le prisonnier. Dans ce sens-là, toute poésie et toute littérature peut être appelée *cosmique*. Tel genre (ode, roman exotique, roman fantastique, etc.) trahit au premier coup d'oeil cette nature; tel courant (romantisme) la favorise plus ostentativement qu'un autre; mais au fond, tous en sentent l'inspiration.

Rousseau qui fait tant pour l'extension de l'espace autour du lecteur — la découverte de la haute montagne dans *la Nouvelle Héloïse* — est en même temps l'auteur du *Contrat social* qui sera le livre le plus cher aux révolutionnaires de la liberté. Le même Petöfi qui plaide avec tant de chaleur la cause de la liberté du genre humain, est aussi l'explorateur poétique de la

(32) Voir le premier chapitre.

(33) Mais important, v. C. C. JUNG: *Psychologie und Dichtung* (dans: E. ERMATINGER: *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, Junker u. Dünnhaupt, 1930, p. 315 et suiv.).

(34) L'épanouissement de la fleur comme symbole de l'éclaircissement définitif du sens d'un mot était employé par des théoriciens indiens du langage. Cité par K. BÜHLER (*Sprachtheorie*, Jena, Fischer, 1934, p. 283), d'après H. GOMPERZ (*Semasiologie*).

(35) Voir au premier chapitre.

plaine immense. Montagnes et plaines deviennent également symboles de la liberté. Petöfi entend dans le murmure des torrents carpathiques le cliquetis de chaînes; le montagnard de la littérature, Guillaume Tell, le Frank de *La Coupe et les Lèvres* ou le Farinet de Ramuz, rivalise avec le touriste d'attribuer à l'air et à l'aspect des montagnes couvertes de neige la vertu de faire penser à la liberté. Quand l'auteur ou le lecteur opère l'extension de l'espace vital, il contribue à réveiller le désir de la liberté.

La tendance positive se déclare dans ces velléités, inséparable de la tendance négative. Cependant liberté est plus que délivrance. La nostalgie de celle-ci implique toujours une idée positive: un idéal d'existence. On ne pense pas à la délivrance sans s'occuper du contenu de la liberté. L'écrivain, surtout, artiste créateur d'une oeuvre, doit réfléchir à ce qu'il fera de sa "liberté". Et celle-ci revêt, dans son imagination, la forme de *l'expression*. Dire librement sa pensée, révéler son secret qui sortira de son cachot parce que le monde élargi et inondé de lumière sera digne de l'accueillir. S'émancipant de l'esclavage du Temps, l'écrivain espère assurer une place à ce qu'il a à dire, dans l'Infini, par la perfection même avec laquelle il le dira. La perfection correspond à la liberté suprême sur le plan esthétique (36). La création parfaite achève de libérer le créateur.

*

Le cas de la Paix est assez différent.

On ne peut pas prétendre, sans examen préalable, que la Littérature porte dans sa nature même la garantie de la paix, qu'organiquement et automatiquement, elle travaille pour la paix. Démokos rend inévitable la guerre de Troie, et il n'est pas le seul de sa profession, jusqu'à ce qu'un Clérambault reconnaisse que la place du poète est peut-être ailleurs. Le pourcentage des poètes pacifistes et antipacifistes montrerait probablement l'inverse du pourcentage des poètes partisans et adversaires de la liberté.

Le service que la Littérature peut rendre à la cause de la Paix devient obligatoire, d'abord, par la circonstance qu'il n'y a qu'elle qui soit à même de rendre ce service.

(36) Cf. Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793-94): "La totalité du caractère appartient aux peuples qui sont capables de transformer l'état de la contrainte en l'état de la liberté". — Lamartine observe (*La Liberté ou Une nuit à Rome*): "Tu règnes cependant sur un siècle qui t'aime, Liberté! tu n'as rien à craindre que toi-même".

Mettons de côté ici les négociations, les délibérations politiques, les contraintes et les chantages qui ne peuvent aboutir que si les esprits sont préparés à souhaiter la paix. Mais établissons sans aucune fausse pudeur que les traités et autres appareils de paix ne valent que dans la mesure où ils sont soutenus par une volonté de paix, et cette volonté de paix, la littérature seule (37) est capable de la développer.

La distinction entre tendance positive — volonté de paix proprement dite — et négative — horreur de la guerre — a une certaine utilité.

La volonté de paix, formant polarité avec la volonté de guerre, le plaisir de la lutte, etc., est appuyée de plus en plus vigoureusement par le christianisme dont elle est un des principes fondamentaux. L'amour (38), l'amitié, la solidarité de famille, de classe, de nation, la solidarité entre hommes, etc. nous semblent souvent des *voces mediae*, également favorables à la lutte et à la paix. L'amour, le chauvinisme, les intérêts de famille ont servi de ressorts — réels et littéraires — à des luttes dévastatrices, témoin les oeuvres d'Homère, du Dante, de Shakespeare, de Racine, et la poésie est allée jusqu'à projeter la guerre humaine dans les cieux, témoin les oeuvres d'Homère, de Milton ou de Leconte de Lisle. Néanmoins, à de rares exceptions près, ce *bellum omnium contra omnes*, cet abus des sentiments les plus essentiels n'a l'approbation ni de l'auteur ni du lecteur-spectateur, et on sent derrière l'éloge de l'héroïsme ou du dévouement tragique la nostalgie de la paix. On peut objecter que c'est notre point de vue actuel qui fausse la perspective de la *Jérusalem délivrée* où on ne saurait s'empêcher d'entendre la plainte de l'amour si souvent sacrifié à la guerre. Mais le fait que nous faussons la perspective montre déjà le progrès de l'idée de la paix dans les âmes. On sent bien que la balance se pencherait décidément de son côté, si l'équilibre n'était pas maintenu de force, comme par le doigt du principe.

(37) Aussi comme expression inspirée de la religion, de la morale, de la sociologie, etc.

(38) Amour élevé, tendresse mêlée d'admiration et d'esprit de sacrifice. L'amour sexuel joue un rôle infime dans la littérature, en dépit des nombreuses peintures de passions tragiques et autres, des romans de George Sand à ceux de Lawrence et d'une certaine poésie personnelle. C'est que, d'une part, la cristallisation (stendhalienne) n'y fait presque jamais défaut; et que, d'autre part, il est primé dans la vie réelle même par l'amour-sentiment. S'il fallait opter entre l'amour terrestre et l'amour divin (mais il ne le faut pas!), la grande majorité des êtres humains renonceraient au premier: l'absence du second serait insupportable.

Cette volonté de paix de plus en plus vigoureuse a besoin de l'aide de la littérature qui rend visibles et comme tangibles les conséquences de la paix et de la guerre. *Elle fait aimer la vie* dont elle étend les limites indéfiniment. On peut risquer sa vie dépréciée par la monotonie où elle sombre; on ne risque pas facilement une vie illuminée par les feux croisés de soleils toujours nouveaux. Selon Bergson, reconnaître, c'est agir. Même une tragédie qui accepte et prône l'héroïsme, a son côté esthétique qui réhabilite cette existence que le héros ne méprise, le plus souvent, que parce que c'est le seul moyen de faciliter sa renonciation inévitable. Cet amour de la vie n'a rien d'un hédonisme banal: il s'agit bien de la vie d'origine divine, préparation à quelque chose de mystérieux dont on n'entrevoit que quelques lueurs; il s'agit de l'art, de l'amour, de la liberté, de la paix, — de l'idylle, genre représentant le désir de la paix au beau milieu du paradis des belles-lettres (39); mais tout cela vaut peut-être mieux que le point d'honneur qui a coûté la vie à Don Gormas, ou l'impérialisme qui n'a pu prolonger l'existence d'un pays comme Carthage.

Comme elle fait aimer la vie, la littérature peut augmenter l'horreur de la guerre. M. Duhamel déplore que les images de la guerre s'effacent avec la génération qui y a participé. La littérature prolonge la vie de ces images effrayantes comme elle active tous les arguments tangibles contre la guerre. Ce sont des services que d'autres "institutions" que la littérature ne sauraient rendre. Chose curieuse: la peinture même, l'art de l'image efficace, ne rivalise pas, sous ce rapport, avec les images parlantes de la littérature. (40)

Même la dépréciation intellectuelle de la guerre peut avoir une influence salutaire. Pour Tolstoï, la guerre n'a rien d'un jeu d'échecs: les plans sont toujours renversés, les troupes n'exécutent jamais les ordres des chefs, et les Napoléon ne sont que des imbéciles. Comment attendrait-on quoi que ce fût de la guerre qui n'est que mêlée aveugle où la Providence seule triomphe par le génie populaire?

Mais ce n'est pas tout. C'est la littérature en tant qu'instrument d'analyse et de dialectique qui pourra, dans un

(39) Excepté l'idylle politique, p. ex. *l'Egloga della congiura*, de l'Arioste (1506): la conjuration des deux Este contre deux autres membres de la même famille ne crée pas une atmosphère de tranquillité et de béatitude.

(40) Cf. la série réaliste de romans, de la *Débâcle* de Zola au *Feu* de Barbusse, mais aussi les ballades du type de *Florentin Prunier*, et toute cette littérature de guerre que Mme Marie-Madeleine GERGELY a traitée dans sa thèse intitulée *La réalité vécue dans les romans de guerre des combattants* (Debrecen, 1935).

avenir qui n'est peut-être plus lointain, donner aux convictions morales des hommes cette unité et cette perspective qui leur manquent encore. La morale chrétienne pure, résistant aux transactions que demandent d'elle les "empereurs" de ce monde, ne permettra pas de séparer le fait d'une injure personnelle ou nationale de l'ensemble des intérêts de l'humanité; de se battre pour l'agrandissement de notre sphère vitale alors que dans la perspective du combat il y a le fait de la diminution de nos énergies vitales et la suppression de la nécessité d'un agrandissement. Il va sans dire que la même morale, confessée et observée sans compromis, diminuera, pour les supprimer enfin, toute spéculation sur le sacrifice des autres, et les guerres économiques qui dépeuplent ces marchés mêmes pour lesquels on les fait. C'est *l'éducation de l'humanité*, préparée de longue main par des siècles de littérature où la connaissance de soi, l'amour et la compréhension de la vie, et jusqu'à la répétition perpétuelle de l'antithèse se résolvant en rythme et en harmonie font leur travail lent et sûr.

Plus la guerre devient formidable, plus rapidement elle se rapproche de sa fin. — Le suicide de la guerre n'est point exclus. Cependant un genre humain non encore arrivé au terme de son enfance — "cet âge est sans pitié!" — pourrait recommencer le plus dangereux des jeux. Son éducation n'est donc pas superflue, et elle pourrait être accélérée si toutes les forces de l'esprit humain se concentraient enfin sur la tâche la plus urgente du monde.

"Si tous les gars du monde pouvaient s'donner la main"

— rêve un poète français, Paul Fort, en imaginant une ronde gigantesque autour du globe apaisé. Mais la musique de la ronde reste l'affaire du poète.

CONCLUSION

Le procédé tant soit peu dialectique que nous avons appliqué à la création littéraire nous a obligé trop souvent à revenir sur les mêmes problèmes pour que notre conclusion ne ressemblât plutôt à un épilogue. Nos efforts incessants d'atténuer la rigidité des poétiques traditionalistes et, plus encore, d'adoucir la stéréotypie des vues positivistes sur la littérature, comporterait mal une énumération de résultats ou de règles.

La nécessité didactique de distinguer des *facteurs* de la création littéraire perdra de sa gravité et de son irréalité si on augmente le *nombre* des facteurs, multiplication qui nous rendra plus facile à comprendre la complexité du phénomène littéraire. Celui-ci tient de la vie et ne renonce jamais à la vie qui ne saurait se passer de lui.

La littérature *fixe* ce qui de la vie est susceptible d'être fixé. L'observateur réaliste ne connaît de tâche plus attrayante que de sauver le plus de détails possible de la vie fugitive par l'inventaire consciencieux qu'il en dresse.

Mais c'est peu de la fixer et de l'inventorier : elle la *complète*. Elle en fait reculer les limites dans le temps, dans l'espace et jusque dans le sens du surnaturel qui fait partie intégrante de son monde. La réalité matérielle se complète ainsi de la réalité psychique (1).

A ces conquêtes "extérieures" ou "spatiales" (2) ajoutons les conquêtes "intérieures". Là, le sentiment de l'extension de l'espace est remplacé par le sentiment d'une action en profondeur ou d'un enrichissement (3). La littérature rend la vie plus significative (en la transformant en fable et en sort, et en donnant au cas personnel et accidentel une validité géné-

(1) V. C. C. JUNG, *étude citée*, p. 322.

(2) A dire vrai, le surnaturel semble à cheval sur les deux catégories.

(3) JUNG, *ibidem*, p. 330: "Das Wiedereintauchen in den Urzustand der *participation mystique* ist das Geheimnis des Kunstschaffens" (Se replonger dans l'état primitif de la "participation mystique", voilà le secret de la création littéraire).

rale et symbolique), plus transparente (grâce aux idées qu'elle éclaire et qu'elle met en relations suivies avec la vie), plus logique (par l'enchaînement causal), plus intense (par ses effets dynamiques), plus humaine (parce que génératrice d'émotions).

L'extension et l'enrichissement psychologique de la vie sont cependant confiés à *l'artiste*. La littérature n'est pas qu'un art, mais — nous l'avons constaté déjà — elle est un art. L'art de la parole ne tient pas sa qualité d'art de la parole seulement. Entre les mains de l'artiste, l'exubérance se transforme en richesse harmonieuse et équilibrée, le chaos naturel des images, des idées, des velléités et des sentiments trouve des axes, ses armatures, son ordre; le caprice divin de l'inspiration cède une partie de son règne aux déterminants de la tradition artistique, des genres littéraires, des époques et des courants, de l'exemple des littératures étrangères, de l'idéal de la littérature universelle. Le sentiment de la plénitude et de la perfection, l'ambition de l'unité du style et, plus généralement, l'idéal esthétique prêtent à l'infini de l'extension une forme finie. La dynamique se transforme en *oeuvre* statique, sans que celle-ci doive renoncer pour cela à son aspiration au mouvement et à l'infini.

La riche complexité et l'ordre artistique se révèlent, d'une part, dans les nombreuses images d'unité, d'homogénéité, de liaison, et, d'autre part, dans les polarités plus nombreuses encore d'antithèses apparentes. Au premier point de vue, on doit constater l'unité psychologique de l'oeuvre dont tous les fûts, quelques variés qu'ils soient, se nourrissent de la même racine. On se rappelle l'unité du groupe intéressé à la création de l'oeuvre: auteur, lecteur, spectateur, critique... Ou bien l'homogénéité originaire de la production littéraire.

Au second point de vue, nous sentons profondément la corrélation de l'auteur et du public; l'antithèse nécessaire de l'individualisme de l'écrivain et de l'art social de la parole; la polarité de l'inspiré extatique, presque passif, et de l'observateur de la réalité, aux sens très ouverts, signes d'une activité prononcée; l'opposition de l'analyse rationnelle et de la synthèse symbolique; celle de l'homme placé au milieu de la nature et de ce qui est *milieu* par rapport à l'homme; le réalisme engendré par un besoin vital — la protection contre l'illusion —, et le surnaturel, besoin vital à son tour — remède contre l'étiollement —; dynamique et statique, liberté et détermination, fièvre de la révolte et calme triomphal de l'oeuvre, originalité et classicisme...

La vie fait partie de la littérature comme la littérature fait partie de la vie. On peut les séparer en pensée, mais elles ne divorcent jamais en pratique.

On sait l'effet que la vie fait sur la littérature soit comme modèle, soit comme tremplin, soit comme défendante qui attend tout de son avocat. Et la littérature, de réagir sur la vie dont il est *l'élément* vital, l'atmosphère naturelle, la consolatrice, la galerie de moulages... Le Napoléon historique se transforme en héros littéraire dans son *Mémorial*; Julien Sorel, héros de roman, en prend texte, et il exerce une influence néfaste sur de nombreux jeunes gens qui tâchent de l'imiter. Le jeune Goethe est sur le point de se tuer pour un amour malheureux et devient héros de roman dans *Werther* qui sera, à son tour, source littéraire de suicides imitatifs bien réels. Paolo et Francesca lisent un livre et s'éprennent l'un de l'autre à l'instar de ses protagonistes; le Dante fait de leur malheur un des épisodes les plus poignants d'un autre livre: c'est le flux et le reflux qui atteste l'affinité et la valeur réelle à peu près égale de la littérature et de la vie.

Et il y a de l'avantage pour chacune d'elles de respecter l'autre et de compter avec elle. Mépriser la littérature quand on se tient ferme sur ses jambes en pleine vie réelle comporte le double risque d'être surpris un jour par une tentation imprévue, et de mourir pauvre quand on est planté comme un arbre au milieu de la littérature... mais c'est beaucoup plus rare, presque impossible, pourvu qu'on ait du talent...; c'est, toutefois, une privation inutile, un fourvoiement gratuit, la Tour d'Ivoire au désert.

Tout ce qu'on peut dire de la création littéraire et de la vie, ne dit pas grand'chose à l'écrivain. Quant au critique et à l'historien de la littérature tout dialogue en apparence unilatéral peut leur inspirer des idées, la mise au point de leurs outils ou, tout simplement — et ce n'est pas aussi inutile qu'il en a l'air — du respect ému pour le miracle littéraire.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
Prefácio do Prof. FIDELINO DE FIGUEIREDO	I
Introduction	7
CHAPITRE	
Ier. LES VELLEITÉS LITTÉRAIRES	14
II L'IDENTIFICATION IMAGINAIRE	36
III AUTEUR ET LECTEUR	56
IV LA VALEUR LITTÉRAIRE	73
V LE RÉALISME ET SES LIMITES	96
VI L'HONNEUR DE LA FABLE	123
VII LA STRUCTURE	135
VIII PROBLÈMES DU MILIEU	154
IX DE L'ÂME AU CARACTÈRE	172
X DYNAMISME	188
XI LA TONALITÉ AFFECTIVE	205
XII NATURE ET SURNATUREL	217
XIII L'ART	238
XIV LES GENRES LITTÉRAIRES	259
XV PÉRIODES ET COURANTS	274
XVI LITTÉRATURE UNIVERSELLE?	288
XVII IDÉE ET IDÉAL	309
Conclusion	332

**PUBLICAÇÕES DA CADEIRA DE LITERATURA
PORTUGUESA:**

- LETRAS — n.º 1: Fidelino de Figueiredo — **A épica portuguesa no século XVI**, 1938, 86 págs. (esgotado).
- LETRAS — n.º 2: Bartolomé Torres Naharro — **Comédia trofea** (reimpressão prefaciada por Fidelino de Figueiredo), 1942, 122 págs. (esgotado).
- LETRAS — n.º 3: Fidelino de Figueiredo — **Viajantes espanhóis em Portugal** (Textos do século XVIII publicados e prefaciados por —), 1947, 105 págs. (esgotado).
- LETRAS — n.º 4: Antônio Soares Amóra — **O Nobiliário do Conde D. Pedro**, 1949, 113 págs.
- LETRAS — n.º 5: Antônio Soares Amóra — **D. Duarte e o «Leal conselheiro»**, 1948, 236 págs.
- LETRAS — n.º 6: Fidelino de Figueiredo, — **A Epica Portuguesa no século XVI** (Subsídios documentares para uma teoria geral da epopeia), 1950, 408 págs.
- LETRAS — n.º 7: Fidelino de Figueiredo — **Estudos de Literatura** (5.ª Série: 1947-1950), 1951, 246 págs.
- LETRAS — n.º 8: Jean Hankiss, **La Littérature et la Vie** (Problématique de la création littéraire). Obra publicada e prefaciada por Fidelino de Figueiredo, 1951, 336 págs.
- LETRAS — n.º 9: Sigismundo Spina — **Fenomenos formais da poesia primitiva**, 1951, 120 págs.

