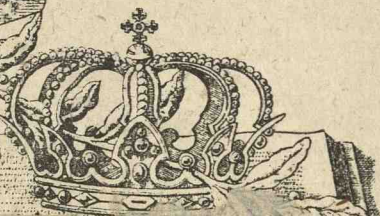




BIBLIOTECĂ
FUNDATĂ DE
UNIVERSITATE
CAROL I.



BIBLIOTECA CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ
BUCUREȘTI

Cota 5305

Inventar 7334

80003

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

La
Science de la Littérature

PAR

MICHEL DRAGOMIRESCU

Professeur à l'Université de Bucarest

VOLUME III

MÉTHODOLOGIE LITTÉRAIRE



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

—
1929

La
Science de la Littérature

III

1956

Inscr. N. 26,941

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

80003

La

Science de la Littérature

PAR

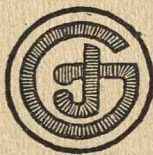
MICHEL DRAGOMIRESCOU

Professeur à l'Université de Bucarest

—
VOLUME III
—

MÉTHODOLOGIE LITTÉRAIRE

73342



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

—
1929

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
BUCUREȘTI

Cota 5305
Inventar 73342

RC91/04

B.C.U. Bucuresti



C73342

MÉTHODOLOGIE LITTÉRAIRE

PREMIÈRE SECTION

La Méthode



CHAPITRE PREMIER

DES MÉTHODES EN GÉNÉRAL

§ 1. — Après avoir établi la nature du chef-d'œuvre littéraire, nous devons nous demander quels sont les moyens les plus efficaces pour pénétrer cette nature et pour en avoir une connaissance vraiment scientifique. Pour cela nous sommes obligés de rappeler les traits caractéristiques de cette nature.

Le chef-d'œuvre, né de la synthèse entre l'âme et la nature par une sorte de génération spontanée, est le prototype d'une espèce psychophysique. Il est insaisissable et inaccessible dans son essence, attendu que nous nous en approchons avec des mentalités et des tempéraments variables d'homme à homme. Et la question est de réduire cette variabilité au minimum et de faire en sorte que tous ceux qui rempliraient les conditions requises pour en avoir une connaissance adéquate, puissent l'avoir de la même manière.

Les moyens à l'aide desquels nous pouvons obtenir la connaissance scientifique d'un objet constituent les méthodes et la science des méthodes, c'est la *Méthodologie*.



§ 2. — Les moyens méthodologiques varient suivant la constitution de l'objet à examiner.

L'objet peut être de nature physique et peut avoir une simple forme dans l'espace, dans le temps et dans la causalité. C'est le cas des objets mathématiques. Les moyens à l'aide desquels nous trouvons la vérité dans les mathématiques constituent la méthode déductive.

Lorsque l'objet de nature physique est concret et éloigné dans l'espace, durable dans le temps, et sa causalité inaccessible aux sens, comme c'est le cas des corps célestes, nous employons d'abord les moyens de la méthode inductive, notamment l'observation aidée par des instruments et ensuite la méthode déductive, notamment le calcul mathématique et la déduction logique.

Lorsqu'il s'agit toujours d'un objet physique mais d'un phénomène, comme par exemple la chaleur, l'électricité, le son, les réactions chimiques, nous employons évidemment la même méthode inductive d'observation externe, mais en même temps nous la complétons, par l'expérimentation et l'analyse, et, dans la mesure du possible, nous employons aussi la méthode déductive par le calcul mathématique et par la déduction logique.

A mesure que nous avançons vers les sciences physiques plus compliquées comme la Biologie et la Sociologie où il s'agit la plupart du temps d'objets concrets, qui tombent immédiatement sous nos sens, la méthode

inductive et surtout l'observation interne deviennent prépondérantes.

Dans ces sciences, les résultats sûrs en ce qui concerne l'observation, deviennent peu sûrs lorsque nous voulons généraliser, car la vérité exacte, la vérité scientifique complète ne peut s'obtenir que par l'application des deux méthodes : la méthode inductive et la méthode déductive ; le calcul mathématique n'est guère employé dans ces sciences.

C'est cet aspect que prend la recherche scientifique dans les sciences qui s'occupent du monde physique, qui comprend des formes, des phénomènes et des concrets et qui ne change pas par l'acte de la connaissance.

§ 3. — Mais à côté du monde physique nous avons le monde psychique composé de formes, de phénomènes et de concrets qui, par l'acte de la connaissance, changent nécessairement. Les méthodes de recherche dans ce domaine doivent être tout autres que celles employées pour l'étude des formes, des phénomènes et des concrets physiques. A la place de l'observation externe des sciences physiques, dans les sciences psychiques nous employons l'observation interne, l'introspection. On a aussi recours à l'analyse et à l'expérimentation internes. Mais dans la plupart des cas on cherche à réduire le terrain du monde psychique aux phénomènes, laissant de côté les formes et les concrets, et, en même temps, on cherche à voir dans les phénomènes psychiques des phénomènes qui se comportent

comme les phénomènes physiques. C'est pourquoi on emploie dans un domaine si fuyant les méthodes de recherche des phénomènes physiques, qui ont une tout autre nature.

C'est la cause du peu de progrès réalisé dans la psychologie. Tandis que dans les sciences physiques, les applications suivent de près la connaissance, dans les sciences psychiques elles sont considérées comme les effets de l'art et du génie instinctif de l'homme. La connaissance de l'âme de l'individu, comme conséquence de la connaissance de l'âme en général, n'existe pas comme application dans la psychologie moderne.

La psychologie est donc à refaire sur d'autres fondements. Nous devons partir du fait, absolument essentiel, que les formes, les phénomènes et les concrets psychiques changent par l'acte de la connaissance et que pour les observer et trouver la vérité dans leur domaine, il faut d'abord établir une méthode qui leur enlève ce caractère et les fige dans une forme immuable ; en même temps il faut trouver les formules de leurs changements par l'acte de la connaissance. C'est établir une nouvelle psychologie dynamique et concrète, à la place de la psychologie statique et abstraite d'aujourd'hui.

A chaque objet nouveau, de nouveaux moyens de recherches scientifiques.

§ 4. — Nous faisons ces observations pour conclure que la faute qui consiste à employer dans la recherche

du psychique presque les mêmes moyens que ceux employés dans la recherche du monde physique, a été commise aussi dans la recherche des formes, des phénomènes et surtout des concrets du monde psychophysique.

C'est ainsi, qu'en partant de l'idée que les chefs-d'œuvre artistiques et littéraires, les concrets-espèces du monde psychophysique, sont de simples individus et de simples phénomènes, on a tâché de leur appliquer comme méthodes de recherches les méthodes connues dans le monde physique et dans le monde psychique. En premier lieu, en constatant que le fond est variable d'homme à homme, on a conclu que sa connaissance proprement dite est impossible et on a cherché un appui dans la vie objective de l'auteur ; en constatant que la forme a l'apparence physique, on a restreint l'étude scientifique du chef-d'œuvre à l'étude de la forme, sans se douter que cette forme, quelque invariable qu'elle puisse être, n'est rien en elle-même et que ce n'est que par l'harmonie avec le fond variable qu'on doit connaître dans son essence, qu'elle devient significative.

C'est ainsi qu'on a commencé à appeler science littéraire l'étude de la forme considérée comme physique et l'étude du fond, par cela seul qu'il peut se rapporter à la vie de l'auteur. Tout ce qu'un chef-d'œuvre artistique et littéraire apporte de nouveau, toute la partie profonde qui peut enrichir de tout un monde notre

conscience, a été laissé aux critiques. Ceux-ci, plus ou moins doués de goût, d'expérience, de mémoire intégrale, presque toujours sans une méthode connaissant ses fondements et toujours sans s'appuyer sur l'esthétique, ont confondu les chefs-d'œuvre avec les œuvres de talent et de virtuosité et les ont rabaissés au point de les rendre méconnaissables.

§ 5. — C'est ainsi que, il y a plus de cent ans, la seule ordonnatrice sérieuse du matériel littéraire, et ayant la prétention d'une innovation sans pareille, a été la méthode historique qui s'est développée dans trois directions : 1^o dans la direction philosophique avec Hegel et ses disciples, parmi lesquels Taine ; 2^o dans la direction critique avec Villemain, Sainte-Beuve, Brunetière, Faguet, Brandes et 3^o dans la direction historique proprement dite, avec les grands historiens littéraires, un Beck, un Teuffel, un Schmidt, un Bartels, un Petit de Julleville, un Lanson, un Bédier et tant d'autres.

Mais dans quelque direction qu'elle se soit développée, cette méthode a toujours considéré le chef-d'œuvre littéraire comme un simple phénomène individuel, et non comme le prototype d'une espèce ; elle l'a toujours considéré comme un phénomène physique qui peut se réduire à une explication dans le temps, l'espace, et la causalité. C'est dire qu'on étudie actuellement les chefs-d'œuvre littéraires au moyen de cette méthode sans tenir compte de leur nature propre. Et il est grandement temps de nous demander quels sont

les vrais moyens de recherche adéquats à cette nature.

§ 6. — Nous ne devons pas oublier que les chefs-d'œuvre ont une forme invariable et un fond variable. Ils forment des synthèses psychophysiques nécessaires entre le fond et la forme, de sorte que tout élément invariable de la forme est pénétré d'un élément variable du fond et que tout élément variable du fond est incorporé dans un élément invariable de la forme.

Nous devons aussi nous rappeler que les éléments du fond variable ont une double nature : ils sont analysables et inanalysables. Et, analysables ou inanalysables, ils font une synthèse des trois facultés de l'âme, qui s'harmonisent sur la base de l'une d'elle comme élément dominant, les autres devenant des éléments subordonnés.

§ 7. — Il s'ensuit que, du fait de cette nature, on ne peut connaître le chef-d'œuvre sans se rendre compte de tous ces éléments et de la synthèse qu'ils constituent. Pour avoir une véritable connaissance d'un chef-d'œuvre qui est une sorte d'âme en raccourci, toute notre âme doit pénétrer tous ses éléments analysables et inanalysables et la synthèse qu'ils font.

Il s'ensuit encore que nous ne pouvons pas connaître un chef-d'œuvre si nous ne mettons pas chaque élément connu en rapport avec la totalité synthétique dont il fait partie. Ces éléments ne peuvent pas être imaginés séparément. Ils n'ont de sens, c'est-à-dire d'existence, qu'en tant que faisant dans les chefs-



d'œuvre un ensemble avec une totalité d'autres éléments. Ils ne peuvent donc pas être analysés comme les phénomènes physiques. Ils tirent leur sens de la totalité, et tout procédé par lequel nous les séparons de la synthèse dont ils font partie, leur enlève ce sens et par conséquent les réduit à rien.

Il s'ensuit enfin que, quoiqu'un chef-d'œuvre littéraire soit d'apparence successive par la forme qu'il revêt, il a, en tant qu'objet d'étude, une forme simultanée. Les effets de la forme et de l'harmonie doivent s'unifier dans le fond et constituer un seul tout qui puisse être regardé d'un seul coup d'œil intérieur.

§ 8. — Les chefs-d'œuvre littéraires ou bien les individus-idées qui les représentent, sont donc des concrets, tout comme le prototype des différents individus d'une espèce naturelle.

Si nous employons donc pour les individus naturels la méthode descriptive qui consiste à les observer, à les caractériser et à les décrire, pour avoir une connaissance scientifique des chefs-d'œuvre littéraires, nous devons employer la même méthode descriptive, attendu qu'ils ont la même nature simultanée. Mais, en même temps, nous devons considérer que le concret ou l'individu physique est tout autre chose que l'individu psychophysique qu'est le chef-d'œuvre littéraire. Nous devons donc modifier le sens de la méthode descriptive des Sciences naturelles en sorte qu'elle devienne apte à être employée dans la Science de la littérature.



CHAPITRE II

LA MÉTHODE DESCRIPTIVE DANS LES SCIENCES NATURELLES ET DANS LA SCIENCE DE LA LITTÉRATURE

§ 9. — La méthode descriptive dans les Sciences naturelles ~~présuppose~~ l'observation externe. La méthode descriptive dans la Science de la littérature demande l'observation à la fois interne et externe. Avant de soumettre le chef-d'œuvre à l'attention réflexive, nous devons avoir une connaissance préalable des nuances, des résonances, des effets de la forme. Notre attention réflexive scrute donc, non seulement le fond psychique, mais aussi les éléments externes qui ont dû s'intégrer en lui. L'image du chef-d'œuvre dans notre conscience n'est pas un objet purement psychique, un simple état d'âme, qui pourrait vivre sans que nous le rapportions aux sens. Cette image est strictement liée à nos sens extérieurs, et a une tout autre existence qu'un concret physique ou psychique.

Donc, pour connaître le chef-d'œuvre, notre contemplation accompagnée d'attention réflexive, doit être

à la fois externe et interne. Ce n'est que de cette manière que nous pouvons nous approcher de l'essence intégrale du chef-d'œuvre. Ce n'est que de cette manière que nous acquérons la conscience des beautés du fond. Analyser le fond en lui-même, comme la critique courante procède, c'est réduire le chef-d'œuvre seulement à l'intellectualité. Lorsque nous étudions le fond, nous devons donc toujours avoir la forme en vue.

La majesté mystérieuse et idyllique de *Booz endormi* est produite par la forme admirable, d'une harmonie sans égale, des dernières strophes. Si en analysant *Booz endormi* nous ne nous rapportons pas à l'impression que nous font les détails de cette forme, nous n'obtenons qu'une analyse, qui, quelque précise qu'elle soit, reste sèche, intellectuelle, et non pas intégrale. Elle ne nous donne pas ainsi le charme qui fait l'essence de ce chef-d'œuvre.

La simultanéité de l'observation interne et de l'observation externe caractérise la méthode descriptive littéraire et la différencie de la méthode descriptive des Sciences naturelles. — C'est la première différence.

§ 10. — Mais il y en a encore une seconde. Le concret physique est un individu quelconque représentant l'espèce. Pour arriver à fixer le type de cette espèce nous devons plus ou moins le mutiler, et le détruire. On dissèque un animal, on analyse une fleur pour observer leurs organes et leurs fonctions. A cette fin on élève

artificiellement beaucoup de petits animaux. On détruit les individus pour établir les caractères de l'espèce.

Le chef-d'œuvre littéraire qui est un concret psychophysique n'est pas un individu mais le prototype d'une espèce. Les idées que nous en retirons sont en effet des individus, mais ces individus sont destinés à représenter le chef-d'œuvre, d'autant plus que nous avançons dans sa recherche. Nous n'avons que deux choses à notre disposition : la présence matérielle du chef-d'œuvre et l'individu-idée, que nous en extrayons. Mais dans notre recherche, non seulement nous ne mutilons pas, nous ne détruisons pas notre individu-idée, mais nous le complétons, nous l'enrichissons de nouveaux éléments, nous lui donnons une nouvelle vie à mesure que notre recherche avance. Nous pouvons dire plus : non seulement nous complétons notre individu-idée mais nous le recréons. La réalité du chef-d'œuvre est créée par la recherche. La connaissance intégrale crée la réalité psychophysique.

Prenons un exemple. Lorsque nous lisons pour la première fois le poème *Booz endormi* nous en retirons une idée plus ou moins confuse : c'est notre individu-idée primitif. En lisant ce poème une seconde fois notre individu-idée commence à se préciser. Il adhère de plus en plus à notre conscience. Mais si nous le lisons une troisième fois, l'individu-idée commence à se détacher du matériel de notre conscience et devient un objet de plus en plus indépendant. Nous commençons

à pouvoir l'observer en lui-même, comme objet simultané et nous pouvons distinguer ses différents organes, éléments et traits caractéristiques. Mais nous ne pouvons pas faire cette opération, pour chaque organe, pour chaque élément, pour chaque trait caractéristique sans parcourir l'œuvre tout entière. En la parcourant, nous trouvons chaque fois, de nouvelles beautés qui entrent dans la totalité qui constitue notre individu-idée, qui tend ainsi à devenir le chef-d'œuvre lui-même. Car nous n'en connaissons pas d'autre. Nous le créons donc par notre recherche, par notre connaissance.

Si dans le monde physique nous ne pouvons parvenir à la connaissance de l'espèce sans détruire les individus qui la représentent, dans le monde psychophysique, dont fait partie le chef-d'œuvre littéraire, c'est renoncer à toute connaissance méthodologique que de vouloir le détruire.

§ 11. — Il s'ensuit une troisième différence entre le concret physique et le chef-d'œuvre, concret psychophysique. Nous pouvons prendre connaissance d'un chef-d'œuvre d'une façon d'autant plus adéquate que nous augmentons le contenu de beauté de notre individu-idée. Et nous augmentons ce contenu, comme nous avons vu, par le procédé de l'analyse qui, en réalité, à cause de la nature du concret psychophysique, n'est qu'une suite de synthèses. Car chaque fois que nous distinguons un organe, un élément, ou un trait caractéristique, nous devons, comme nous l'avons dit,

parcourir tout le chef-d'œuvre, chaque organe, chaque élément, chaque trait caractéristique ne pouvant avoir de réalité qu'en tant que se rapportant au tout, dont il fait partie.

Ce sont ces synthèses successives, qui, dans la description des existences psychophysiques qui sont les chefs-d'œuvre, remplacent la méthode analytique et destructive employée dans l'étude des espèces naturelles.

§ 12. — Grâce à nos synthèses successives nous pouvons pousser notre connaissance des chefs-d'œuvre autant que les naturalistes avec leurs dissections, leurs observations et leurs expériences. Mais le sens de cette connaissance est tout autre que dans les sciences naturelles, et c'est la quatrième différence entre la méthode descriptive des naturalistes et celle de la Science de la littérature.

En effet le naturaliste n'établit que des relations intellectuelles. Sa vérité ne dépend que de l'intellect. La synthèse à laquelle il arrive est tout à fait dépourvue d'éléments affectifs ou volitifs. Ces éléments nuiraient à sa connaissance.

La connaissance de l'espèce psychophysique n'est pas seulement intellectuelle, mais intégrale. C'est de cette intégrité que dépend la solidité de la connaissance du chef-d'œuvre. Ce n'est que de cette manière que nous arrivons à la perception de la beauté, qui en constitue la vraie existence. C'est pourquoi, nous avons dit,

dans ce domaine, avec notre connaissance, avance aussi l'existence de l'objet étudié.

C'est l'intégrité qui lui donne ce caractère. Aux relations intellectuelles, s'ajoutent les relations affectives, volitives et mystiques. Un chef-d'œuvre n'est pas adéquat seulement à l'intellect, à la sensibilité, à la volonté, mais surtout aux couches mystiques qui réalisent son unité. En cherchant à être adéquat à tout notre être spirituel, le chef-d'œuvre acquiert de nouvelles splendeurs, et ce sont les synthèses successives de la description psychophysique qui nous les donnent.

Booz endormi, par exemple, a un fond, une forme et une harmonie impliqués l'un dans l'autre. Si nous prenions connaissance de son fond seulement avec notre intellectualité, nous arriverions à un résultat qui anéantirait la conception de Victor Hugo. Qu'est ce fond de ce point de vue ? Un vieillard de quatre vingts ans qui trouve une satisfaction sensuelle auprès d'une jeune femme pauvre qu'il protégeait déjà. C'est une chose répugnante et, par conséquent hors du domaine de l'esthétique.

Si nous jugeons le fond du point de vue moral c'est-à-dire au moyen de notre volonté, nous le trouvons encore plus repoussant. Booz est un profiteur. Même si nous jugeons ce fond avec l'affectivité analysable, nous ne lui trouvons plus d'attraits. C'est un grand plaisir qu'une nuit d'amour, sous le ciel d'orient, mais que nous

fait ce plaisir ? Il nous répugne presque autant que le déplaisir de la thèse intellectuelle ou volitive.

C'est dire qu'en jugeant ce fond à l'aide de nos facultés psychiques séparées, nous arrivons à des conclusions qui l'anéantissent. Mais si nous jugeons ce fond avec l'unité de notre âme, qui s'effectue par sa partie mystique et inanalysable, alors Booz nous apparaît comme un homme conduit par la main de Dieu, et le mystère grandiose qui enveloppe de son charme notre conscience éloigne tout ce qui nous apparaissait repoussant dans les thèses intellectuelle, volitive ou purement affective.

§ 13. — Mais en étudiant les chefs-d'œuvre de cette manière nous ne faisons que multiplier les éléments et surtout les caractéristiques du fond, de la forme et de l'harmonie du chef-d'œuvre. On pourrait nous reprocher d'amasser sur le chef-d'œuvre, d'une manière pédantesque, un tas d'abstractions et d'étouffer des beautés qui doivent resplendir librement.

Nous ne pouvons pas continuer notre étude sans écarter cette grave objection. Elle n'a pas de fondement, du moment que nous regardons le chef-d'œuvre comme un tout, et ses organes, ses éléments et ses caractéristiques comme autant de points de vue desquels nous pouvons le pénétrer complètement.

Chaque organe, chaque élément, chaque caractéristique nous fournit une occasion de plus pour découvrir de nouvelles beautés. Ces organes, ces éléments et ces caractéristiques sont autant de fondements de nuances.

Ils n'ont l'apparence pédantesque que pour ceux qui ne possèdent pas le chef-d'œuvre dans leur conscience. La connaissance n'étant, dans ce domaine, qu'existence, et l'existence n'étant que beauté, plus il y aura de caractéristiques dans un chef-d'œuvre, plus il y aura de beautés. Mais seul peut entreprendre la recherche de ces caractéristiques celui dont l'âme est imprégnée de la substance du chef-d'œuvre, avec ses beautés essentielles de fond, de forme et d'harmonie. C'est dire que le reproche de pédanterie qu'on pourrait faire à notre méthode, n'aurait de valeur, qu'en tant qu'il donnerait une prime à la superficialité.

§ 14. — En résumant nos idées sur la différence entre la méthode descriptive des Sciences Naturelles et celle de la Science de la Littérature, nous disons d'abord que dans la première méthode, nous nous aidons seulement de l'observation externe, tandis que dans la seconde, nous avons besoin d'une observation à la fois interne et externe.

La seconde différence est que, tandis que dans la méthode descriptive naturelle nous sommes obligés de détruire des individus pour obtenir l'image de l'espèce, dans la méthode descriptive littéraire, non seulement nous ne détruisons pas l'individu-idée que nous avons dans notre conscience, mais nous l'enrichissons de nouvelles beautés à mesure que nous poussons plus avant la recherche.

La troisième différence est que, tandis que dans la

méthode descriptive naturelle nous analysons, nous disséquons, dans la méthode descriptive littéraire, à chaque caractéristique, nous synthétisons le tout d'un nouveau point de vue.

IV Enfin une quatrième différence entre ces deux méthodes c'est que la méthode descriptive naturelle n'emploie que la faculté intellectuelle, tandis que la méthode descriptive littéraire observe son objet et le décrit en se servant de l'âme entière.

C'est en tenant compte de ces différences que nous pouvons appliquer la méthode descriptive dans la littérature.



CHAPITRE III

CONDITIONS, OPÉRATIONS ET PRINCIPES MÉTHODOLOGIQUES PRÉLIMINAIRES.

§ 15. — Avant d'entrer dans l'étude du chef-d'œuvre nous devons le choisir d'entre la masse des œuvres de talent et de virtuosité produites par l'imagination combinatrice qui peut se confondre aisément avec la génialité créatrice.

C'est dans l'Esthétique générale et dans l'Esthétique littéraire que nous avons vu les conditions que doit remplir la littérature pour cette tâche. On ne peut faire cette sélection que lorsqu'on est doué de goût intégral, d'expérience littéraire, d'objectivité, de mémoire affective secondaire.

Après avoir choisi préalablement et provisoirement le chef-d'œuvre, nous devons en prendre une plus ample connaissance empirique. C'est ce qu'on peut obtenir par une lecture répétée et attentive.

L'émotion esthétique n'est que l'émotion créatrice qui s'éveille dans notre âme pendant le temps que

nous prenons connaissance du chef-d'œuvre et surtout lorsque notre âme l'a complètement assimilé. Pour avoir une émotion esthétique complète, nous sommes donc obligés de pousser cette connaissance très loin afin de pouvoir dire que l'œuvre brille dans notre conscience tout aussi vivement qu'elle a brillé dans la conscience de son auteur.

§ 16. — Après avoir provisoirement choisi le chef-d'œuvre et après l'avoir complètement assimilé, nous pouvons passer à la troisième opération préliminaire, au travail de synthèse-analyse primitive.

La synthèse-analyse primitive consiste d'abord dans la synthèse de la substance du chef-d'œuvre dans une formule indicatrice concise, et ensuite, dans une analyse détaillée de son contenu.

La formule indicatrice de la substance du chef-d'œuvre se rapporte à l'idée génératrice telle qu'elle se réfléchit dans l'originalité élémentaire qui la rend concrète. Cette formule doit être le fil conducteur de l'analyse qui doit suivre.

L'analyse primitive consiste dans l'expression de la substance de l'œuvre, preuve que le chef-d'œuvre a été assimilé. Elle doit reproduire ses moments principaux avec le mouvement, l'énergie et les effets les plus significatifs. Elle doit donner la preuve certaine que le chef-d'œuvre vit dans notre âme, comme il a vécu dans l'âme de son auteur.

§ 17. — Faire une sélection, lire profondément et

détailler par synthèse et analyse le chef-d'œuvre sont les trois opérations du travail empirique qui doit précéder le travail scientifique. Le travail empirique qui aboutit à la synthèse primitive doit être maintenant rationalisé. Il ne suffit pas de détailler, à la lumière de l'idée génératrice, l'une après l'autre, les différentes parties du chef-d'œuvre, il faut prouver que toutes ces parties sont vraiment unifiées, et forment un ensemble synthétique. C'est le travail esthétique.

§ 18. — Ce travail consiste d'abord à rechercher si dans la synthèse-analyse primitive, nous avons été obligés de retrancher ou d'ajouter quelque chose pour que l'idée ait la rondeur nécessaire. C'est dire que dans le travail esthétique nous pouvons rencontrer trois cas :

1) Le chef-d'œuvre peut être parfait au point de vue de la synthèse. Dans la synthèse-analyse primitive on ne doit rien ajouter ou retrancher ; c'est le cas par exemple, de *Booz endormi*, ou d'*Andromaque*, de Racine.

2) Le chef-d'œuvre peut présenter une synthèse imparfaite *par excès*. En analysant une belle œuvre on est obligé d'en retrancher des passages entiers ; c'est le cas, par exemple, de *Roméo et Juliette*, de Shakespeare, dont on peut supprimer la joute des jeux d'esprit de Roméo avec Mercutio. C'est le cas encore plus évident de l'ode *L'ombre de Mircea à Cozia*, de Grégoire Alexandrescou, dans laquelle on doit faire des coupures, pour

que toute l'impression fondamentale de la poésie ne se perde pas.

3) Enfin le chef-d'œuvre peut présenter une synthèse imparfaite par défaut. Dans ce cas on est obligé dans l'analyse d'ajouter quelque chose pour que l'idée génératrice soit complète. C'est le cas de *Empereur et Prolétaire*, d'Eminescu.

Dans ce poème, le poète cherche à rendre sensible l'idée que « la vie du monde entier n'est que le rêve de la mort ». Il n'y a pas de félicité au monde. Tous nos efforts sont vains. Aussi grandes que soient nos aspirations vers le bonheur, elles ne sont rien, elles sont moins que rien : « le rêve de la mort ». Mais pour incorporer cette idée le poète emploie des moyens déséquilibrés. Dans la première partie on voit, dans une longue suite de strophes, la révolte du prolétaire contre les grands qui ont inventé des idéals pour rendre esclaves les pauvres. Il n'y a pas dans la littérature poétique d'apostrophe plus violente, où soient amassés plus de griefs contre les classes supérieures, que dans ce fragment.

Dans la deuxième partie nous voyons le mécontentement mélancolique de l'empereur. Dans la troisième partie, Paris est en flammes : la révolution a éclaté. Enfin, dans la quatrième partie, l'empereur chassé, médite, sur le rivage de la mer, et tire, après bien des considérations plus ou moins disparates, la conclusion que le monde n'est qu'un songe de la mort. Mais le

poète ne nous montre pas le malheur de l'empereur avec les mêmes couleurs que celles avec lesquelles il avait montré la révolte du prolétaire : deux ou trois strophes obscures et rien de plus. Il ne nous décrit pas non plus les malheurs du prolétaire après la révolution. C'est un poème grandiose où nous trouvons de la génialité créatrice, mais il est tronqué. Il représente un cas de synthèse par défaut.

§ 19. — Mais le travail esthétique doit rechercher analytiquement si la synthèse se trouve réalisée dans les organes — le fond, la forme, l'harmonie — puis dans les éléments de ces organes, et même dans les caractéristiques des éléments. Dans un chef-d'œuvre nous devons trouver lorsqu'il s'agit du fond, non seulement une idée génératrice, mais encore une atmosphère psychique et des images. L'idée génératrice, doit être incorporée et unifiée dans une originalité élémentaire. L'atmosphère psychique doit avoir une unité dans une originalité subjective. Et les images doivent être combinées nécessairement dans une originalité plastique. A leur tour ces trois originalités doivent être impliquées l'une dans l'autre et faire un seul faisceau dans l'originalité mystique. Ce sont les quatre points de vue d'où nous pouvons pénétrer l'organisme du chef-d'œuvre et constater que l'unité s'est effectuée d'une manière ou d'une autre.

Tout ce travail nous révèle, dans tous ces moments, la présence de l'harmonie entre le fond et la forme.

Il n'y a pas d'originalité élémentaire, sans que l'idée génératrice littéraire soit incorporée d'abord dans une atmosphère psychique, puis dans les images, et enfin, dans une forme verbale — c'est-à-dire sans qu'une harmonie se soit établie entre le fond et la forme. De même il n'y a pas d'originalité subjective sans que l'atmosphère psychique n'ait adouci les contours agréables ou désagréables des images conceptionnelles. Et l'originalité plastique n'existe pas sans que les images ne se soient objectivées parfaitement par une forme et ne se soient liées entre elles d'une manière absolument nécessaire. Et si ces trois originalités, à leur tour, ne forment pas un seul tout avec l'auréole des profondeurs de l'âme, l'originalité mystique manque et avec elle, l'unité de l'œuvre.

En distinguant avec précision les points de vue du fond, de la forme et de l'harmonie, qui sont impliquées l'une dans l'autre sur la base du fond, et en distinguant avec la même précision les éléments de fond — les trois originalités — toujours impliquées l'une dans l'autre et réduites à l'unité par l'originalité mystique, nous avons assez de moyens pour reconnaître si l'œuvre étudiée est vraiment un chef-d'œuvre.

§ 20. — Dans ces opérations, comme dans les opérations ultérieures, notre attention se dédouble en prenant deux directions : l'une abstraite, l'autre concrète.

La direction concrète consiste dans le fait que l'attention cherche à s'assurer si l'œuvre possède *in con-*

crelo les organes et les éléments d'un chef-d'œuvre : c'est la forme de l'attention que nous appelons contemplative.

La direction abstraite consiste dans le fait, qu'à mesure que l'attention contemplative découvre tel organe ou tel élément, elle s'en empare pour mettre l'œuvre dans telle ou telle catégorie. C'est la forme de l'attention réflexive.

§ 21. — Prenons un exemple, où nous puissions distinguer le travail de synthèse-analyse primitive et le travail esthétique, à l'aide, d'un côté, de l'attention contemplative, et de l'autre, de l'attention réflexive.

La formule dans laquelle nous pouvons concentrer la substance du chef-d'œuvre *Booz endormi*, c'est l'amour le plus profane rendu divin par la poésie mystérieuse de l'orient patriarcal.

Pour comprendre l'idée incorporée dans ce poème, nous n'avons besoin ni de la vie de Victor Hugo, ni du *Livre de Ruth*. Nous pouvons admirer directement, dans cette poésie, les tableaux champêtres de ces âges lointains, tableaux idylliques, mystérieux et pleins de charme. L'apparition de ce vieillard riche, mais vertueux et pur, généreux et modeste nous enchante. Nous trouvons belles et sereines ses réflexions si justes et si profondes sur la jeunesse et sur la vieillesse, qui nous font voir dans Booz un élu de Dieu. Dans ce qui suit nous goûtons le charme infini et lointain des nuits d'orient et les perspectives divines que Ruth voit dans

le ciel, en s'éveillant dans la nuit et en contemplant le croissant qui glisse vers le couchant. C'est le charme d'un amour dans des conditions extraordinaires, amour qui va s'accomplir sous le regard de la divinité aux buts impénétrables et pleins de mystère infini. Et c'est la compréhension des rapports que nous trouvons entre tous ces éléments qui nous fait voir dans ce poème une existence indépendante qui s'insinue dans notre cœur, en nous charmant, c'est cette compréhension par toute notre âme qui constitue l'émotion esthétique. Et c'est cette synthèse-analyse primitive qui, en formulant l'idée génératrice, et en analysant le contenu du poème, nous fait pressentir les beautés du détail.

En passant au travail esthétique nous voyons que cette idée d'amour extraordinaire, mystérieux et divin, quoique presque absente de la surface du poème, pénètre comme un parfum subtil tous les recoins des strophes et des vers qui le composent. Du moment que nous l'avons saisie, les passages du commencement ne nous donnent plus l'impression de longueur. Chaque vers, chaque strophe s'achemine vers le dénouement en tissant cette atmosphère patriarcale de sévérité, de pureté, de mystérieux lointain, de charme divin qui vont envelopper et poétiser l'acte de l'amour de Booz et de Ruth.

L'idée génératrice pénètre partout, partout elle est mystérieusement présente et concrète; c'est l'âme incorporée du poème, c'est l'originalité élémentaire

qui amasse tout et forme l'unité partielle de la partie volitive du fond.

En même temps, nous voyons que toutes les aspérités inesthétiques des données réelles se sont émoussées, et tous les détails se détachent sur un fond psychique unique. L'amour d'un vieillard de quatre-vingts ans avec une jeune glaneuse, qu'il protège ne nous répugne plus. L'idée que Booz recommandait aux faucheurs, par un intérêt peu honorable, de « laisser tomber exprès des épis » pour que la glaneuse puisse les ramasser — ne nous choque plus. La frayeur que nous inspirent ces nuits d'orient retentissant des hurlements formidables des lions, l'aridité de ces contrées, ne nous impressionnent plus.

Partout domine la même atmosphère égale et sereine, et tous les détails des choses baignent dans une sorte de mystère divin. C'est que l'âme du poète en recevant les impressions des matériaux qu'il a employés, les a reçues en les modifiant dans ce qu'elles avaient de repoussant ou de trop agréable esthétiquement. Le poème a donc non seulement une originalité élémentaire, mais aussi une originalité subjective.

Et toutes ces images vivent par elles-mêmes ; celles de Booz et de Ruth sont si caractéristiques qu'il nous semble avoir vécu dans leur intimité : nous les connaissons de si près qu'ils ne nous sont pas seulement des voisins : ils sont des nôtres, ils sont nous-mêmes dans d'autres. C'est dire qu'ils ont une vie plastique d'au-

tant plus vive, que le cadre dans lequel ils se meuvent est plus palpable. C'est que le poème a une originalité plastique évidente.

En constatant l'existence de toutes ces unités partielles, en même temps qu'elles s'impliquent l'une dans l'autre, nous voyons qu'elles forment une unité où le mystérieux divin domine. Les différentes originalités se fondent complètement dans l'originalité mystique. *Booz endormi* est un chef-d'œuvre et ces différentes opérations nous ont donné l'occasion de le pénétrer synthétiquement plusieurs fois et de sentir la plupart de ses beautés générales. Dans cette pénétration concrète c'est l'attention contemplative qui nous a conduits ; et c'est l'attention réflexive qui a observé et a tiré les conclusions abstraites concernant les organes, leurs éléments et les différentes caractéristiques.

Ce processus se poursuit pendant toute notre recherche et les résultats sont d'autant plus près de la vérité scientifique que ces deux directions de l'attention marchent en concordance et que nous poussons plus avant cette marche dans la direction concrète.

§ 22. — Le travail esthétique ne peut se faire sans une marche méthodique, c'est-à-dire sans que nous nous assurions qu'elle emploie les moyens qui mènent le plus directement au but.

Ce but consiste à nous rapprocher le plus possible du chef-d'œuvre, comme prototype d'une espèce, à faire en sorte que notre individu-idée obtenu par la contempla-

tion du chef-d'œuvre soit le plus proche possible de l'essence du prototype.

Cette marche de la recherche est assurée par le mode de constitution du chef-d'œuvre, qui, résultat de la fécondation spontanée de l'âme par la nature, est, par le fond, une sorte de microcosme de l'âme.

Ce fond se compose d'une partie analysable et consciente qui est *tripartite*, les éléments intellectuels, affectifs et volitifs, et d'une partie également consciente, mais inanalysable, les profondeurs mystiques qui unifient cette tripartition.

Dans la recherche de l'attention réflexive, nous ne devons pas perdre de vue cette constitution fondamentale dictée par la nature des choses.

§ 23. — C'est ainsi par exemple, qu'en appliquant cette tripartition unifiée, nous trouvons les éléments du fond, de la forme et de l'harmonie. C'est en partant de ce point de vue que nous établissons que le fond qui est de nature intellectuelle peut être idée génératrice, élément volitif, fond psychique, élément affectif, et images plastiques, éléments intellectuels, qui, tous, se fondent dans les unités que nous avons appelées originalité élémentaire, originalité subjective et originalité plastique.

En partant de ce même point de vue, nous pouvons trouver les éléments concrets de l'harmonie : l'élan psychique qui est volitif et correspond à l'originalité élémentaire ; la musicalité, qui est affective et corres-

pond, étant déterminée par elle, à l'originalité subjective ; et la composition, qui est intellectuelle et, correspond à l'originalité plastique.

Et c'est de la même manière que nous déterminons les trois éléments de la forme : le rythme qui correspond à l'élan psychique ; le style correspondant à la musicalité, et la forme littéraire déterminée par la composition, le premier étant de nature énergétique ou volitif le second, de nature affective, et le troisième, de nature intellectuelle.

§ 24. — La marche méthodique nous demande donc de poursuivre, à l'aide de la tripartition toujours unifiée par la partie mystique de l'âme, la recherche, non seulement des organes et de leurs éléments, mais aussi des caractéristiques essentielles, accidentelles et fondamentales que nous offrent les éléments des organes du chef-d'œuvre.

C'est ainsi par exemple qu'on peut envisager l'originalité élémentaire des points de vue de l'intensité (face volitive), de la qualité (face intellectuelle) et de la tonalité (face affective) et de chaque point de vue nous trouvons trois caractéristiques qui correspondent aussi comme nous allons voir, à l'intellect, à l'affectivité et à l'énergie. Si nous prenons, par exemple, l'originalité élémentaire et si nous la considérons avec notre attention réflexive du point de vue de l'intensité, nous trouvons qu'elle peut apparaître en trois hypostases : sublime (face volitive), gracieuse (face affective) et

belle proprement dite ou classique (face intellectuelle).

En un mot le principe régulateur de notre marche méthodique, dans la recherche scientifique d'un chef-d'œuvre est la tripartition qui a son fondement dans la constitution essentielle tripartite de notre âme analysable à laquelle nous ajoutons le principe unificateur du mysticisme qui représente nos profondeurs psychiques et inanalysables.

§ 25. — Mais il existe encore d'autres principes. La tripartition ne nous serait d'aucun secours méthodique si nous ne respections pas le principe de l'harmonie par subordination des contraires, qu'il s'agisse des organes, des éléments et des caractéristiques — principe secondaire dérivé du principe de l'unité et qu'on peut mettre en rapport avec l'unité en variété des esthéticiens. Ce principe nous conduit à nous demander, chaque fois que nous appliquons la tripartition, comment s'effectue l'unité des organes, des éléments et des caractéristiques qui diffèrent les uns des autres tout comme les facultés de l'âme d'où ils dérivent. Ce principe peut être formulé comme il suit :

Les organes, les éléments et les caractéristiques d'un chef-d'œuvre se synthétisent, dans la tripartition des membres, sur le fondement de l'un d'eux, notamment sur celui dont les racines pénètrent jusqu'aux profondeurs mystiques — tandis que les deux autres membres se subordonnent, comme membres secondaires.

§ 26. — Il s'ensuit que dans un chef-d'œuvre pas un organe, pas un élément et pas une caractéristique n'est tout à fait pur. Dans chacun de ces organes, éléments ou caractéristiques, où il y a de la génialité créatrice, nous trouvons une synthèse des contraires — les contraires qui forment la tripartition — mais cette synthèse doit être caractéristique dans le sens que, tandis qu'un des membres contraires est fondamental et possède la nuance mystique la plus évidente, les deux autres sont des membres secondaires et subordonnés, quoique plus ou moins nécessaires au tout.

§ 27. — C'est ainsi que, dans la constitution d'un chef-d'œuvre, nous trouvons comme organe fondamental, où l'élément mystique est plus évident, l'harmonie, et comme organes secondaires, le fond et la forme. De la même manière, le fond où nous trouvons ses trois éléments, originalité élémentaire, originalité subjective et originalité plastique, peut se montrer en trois hypostases d'après le mode dont ces trois éléments se synthétisent dans ces organes. Si l'unité des trois originalités s'effectue sur la base de l'originalité élémentaire, le fond prend l'apparence idéologique. Si leur unité se fait sur le fondement de l'originalité subjective, le chef-d'œuvre n'est plus idéologique, mais littéraire proprement dit. Si, enfin, l'unité s'obtient sur l'originalité plastique, le chef-d'œuvre devient poésie.

Ce principe de l'harmonie par subordination des deux membres à un troisième s'applique partout où il s'agit

des organes, des éléments et des caractéristiques d'un chef-d'œuvre. Par exemple les caractéristiques du sublime, du gracieux et du beau proprement dit de l'originalité élémentaire, peuvent s'unifier sur la base de l'une d'elles. C'est ce que nous avons trouvé en analysant *Une lettre perdue*, de Caragiale.

§ 28. — Enfin un troisième principe consiste à dégager les caractéristiques essentielles et fondamentales et à ne pas les confondre avec les caractéristiques accidentelles.

Les caractéristiques essentielles dérivent toujours de la synthèse des matériaux qu'offrent la nature et l'idée qu'offre l'âme et les fondamentales de la synthèse des différentes originalités.

Le chef-d'œuvre, étant né de l'étreinte de la nature et de l'âme, il est évident qu'il contient des éléments de chacune : d'un côté, des éléments matériels ou physiques, de l'autre des éléments psychiques ou spirituels (idées). Ce sont les matériaux et les idées brutes du chef-d'œuvre, qui, avant d'entrer dans la synthèse, ont leurs caractéristiques qui sont tout autres que les caractéristiques de cette synthèse.

Mais il est tout aussi évident que les caractéristiques des matériaux et des idées ont une importance secondaire. Elles ne sont que des caractéristiques accidentelles qui n'influent que superficiellement sur le caractère profond du chef-d'œuvre. On peut bien — comme c'est le cas de la critique courante — considérer ces

caractéristiques accidentelles, comme essentielles. Elles n'en sont pas moins étrangères au sens profond de l'œuvre.

§ 29. — C'est ainsi, par exemple, que l'originalité élémentaire d'un chef-d'œuvre contient des idées qui peuvent se caractériser par les termes de mystique, religieux et philosophique et des matériaux qui peuvent être caractérisés par les termes d'intime, de social et de divin. Toutes ces caractéristiques ne se rapportent qu'aux idées ou aux matériaux employés. Elles n'ont aucune prise sur l'émotion esthétique, et, partant, sur le degré de beauté ou sur la multitude des beautés d'un chef-d'œuvre. Ce sont des caractéristiques qui ont un intérêt plutôt intellectuel qu'affectif.

En confrontant ces caractéristiques avec les caractéristiques essentielles qui proviennent de la synthèse entre les idées et les matériaux comme par exemple avec le sublime, le gracieux, le beau proprement dit, l'humoristique, le pathétique, le naïf, l'optimisme, le pessimisme, l'olympianisme, nous voyons immédiatement quelle est la différence. Les caractéristiques essentielles sont autant de nuances de l'émotion esthétique, c'est-à-dire de l'effet propre du chef-d'œuvre. C'est pourquoi nous considérons ces caractéristiques de la synthèse des matériaux et des idées comme beaucoup plus importante que les idées mêmes.

§ 30. — Un exemple pris dans la littérature contemporaine nous montrera combien de fautes nous pou-

vons faire si nous ne distinguons pas les caractéristiques essentielles des caractéristiques accidentelles.

C'est la manière dont on juge ordinairement les œuvres d'Ibsen.

Ibsen a écrit deux sortes d'œuvres dramatiques : 1) des chefs-d'œuvre poétiques, comme par exemple *Rosmersholm*, *Le Canard sauvage*, *La Dame de la Mer*, *Hedda Gabler*, *Empereur et Galiléen* et *Brand* 2) des œuvres théâtrales dont la valeur poétique est réduite, comme par exemple *L'Ennemi du Peuple*, *Maison de Poupée*, *Les Revenants*, etc.

Une caractéristique accidentelle de ces dernières œuvres c'est qu'elles ont des thèmes sociaux. L'idée esthétique dans ces dernières œuvres n'est pas réalisée, mais, elles intéressent par cette note accidentelle et, à cause de cela, elles peuvent être jouées avec succès sur la scène. *L'Ennemi du Peuple* par exemple traite d'une manière dramatique une idée comique. Le personnage principal, le Dr Stockmann, a la manie de la vérité, est entêté et manque de tact. On peut en faire un admirable personnage comique, mais Ibsen le prend au sérieux. Il en fait un personnage dramatique, il le fait souffrir à cause de sa passion et de son entêtement, mais il ne développe pas ce personnage jusqu'à la fin. En définitive, nous ne savons pas qui sera victorieux : lui, le Dr Stockmann, qui veut déclarer que les eaux de la station thermale, source de prospérité de la ville, renferment des microbes, ou les conseillers, qui le consi-

dèrent comme un ennemi du peuple. Nous voyons que les conseillers réussissent à le bannir de la ville ; mais tant que le Dr Stockmann peut avoir d'autres moyens pour prouver la présence de bacilles, les choses ne peuvent pas rester où Ibsen les interrompt. C'est une pièce mal bâtie qui ne peut avoir de succès qu'auprès de ceux qui ont une dent contre la société actuelle.

Quoiqu'il en soit et quoique l'idée sociale ne soit qu'une caractéristique accidentelle, les critiques ont élevé cette caractéristique au rang d'idée essentielle et, de plus, ils l'ont cherchée dans toutes les autres œuvres d'Ibsen. C'est pourquoi, comme nous l'avons vu, Max Nordau, dans *Dégénérescence*, maltraite ce génie dramatique d'une manière tout à fait scandaleuse, parce qu'Ibsen, dans une autre œuvre dramatique, un vrai chef-d'œuvre, *Le Canard sauvage*, nous montre que la vérité peut produire des véritables ravages dans une famille qui était heureuse.

En bonne compréhension littéraire, l'idée génératrice irréalisée de *l'Ennemi du Peuple* est une chose, et l'idée génératrice du *Canard sauvage* en est une autre. Et ce n'est pas une caractéristique accidentelle comme l'idée sociale qui peut les rapprocher. Ibsen n'est pas l'anarchiste qu'on veut voir dans *l'Ennemi du Peuple* ; il n'est pas non plus le réactionnaire qu'on voudrait qu'il fût, dans le *Canard sauvage*. Il est avant tout poète. Et s'il n'a réussi que partiellement dans *l'Ennemi du*

Peuple, notamment dans la réalisation de quelques personnages secondaires et par d'autres traits sociaux, il a pleinement réussi dans le *Canard sauvage* où le conflit est admirablement exploité. Mais ce sont des choses dont la critique courante ne se soucie pas.

§ 31. — Pour résumer la matière de ce chapitre, nous dirons que pour la recherche scientifique d'un chef-d'œuvre nous devons remplir les conditions que nous avons formulées dans l'Esthétique générale : goût, expérience, objectivité, mémoire spéciale.

Etant données ces conditions nous devons faire plusieurs opérations, d'abord le travail empirique de sélection, l'assimilation du chef-d'œuvre dans la conscience, et prouver par la synthèse-analyse qu'en effet ces opérations ont été effectuées.

Après ce dernier travail on doit rationaliser l'impression qu'on a formulée. C'est le travail esthétique, qui s'exécute par le dédoublement de notre attention contemplative et réflexive qui nous aide à établir une unité entre les organes d'un chef-d'œuvre et les éléments de ses organes.

Mais le travail esthétique ne peut s'effectuer sans des principes, réglant la marche méthodique de la recherche.

Cette marche méthodique est assurée par le principe de la tripartition, le principe de l'harmonie ou de la subordination des contraires et le principe de la distinc-

tion des notes caractéristiques essentielles des notes accidentelles.

Nous pouvons donc passer maintenant de ces principes à l'étude détaillée des éléments et des caractéristiques avec lesquels nous pouvons exécuter le travail proprement dit critique en hiérarchisant les chefs-d'œuvre, et le travail littéraire en les caractérisant et en les classifiant.



CHAPITRE IV

TRAVAIL CRITIQUE ET LITTÉRAIRE.

§ 32. — La synthèse-analyse primitive formule, d'une manière plutôt impressionniste, l'essence du chef-d'œuvre et, surtout, l'idée génératrice.

Elle donne la preuve que le chef-d'œuvre est profondément connu d'une manière empirique. Elle n'est que l'introduction à l'étude scientifique de l'œuvre.

Ce travail commence, à proprement parler, par le travail esthétique. Dans ce travail nous nous assurons d'une manière rationnelle que l'œuvre étudiée est bien un chef-d'œuvre. C'est ce que nous faisons en analysant ses organes et leurs éléments — surtout les éléments du fond, du point de vue des unités partielles qu'ils forment et de l'unité totale.

Le résultat de ce travail peut être quadruple : 1) ou bien l'œuvre n'a pas de valeur littéraire ; 2) ou bien elle a une valeur intéressante seulement par les matériaux employés ; 3) ou bien elle ne nous intéresse que par la forme ; 4) ou bien, enfin, elle nous intéresse par la synthèse harmonique entre les matériaux et l'idée,

constituant un être indépendant. Ce sont les quatre catégories que nous trouvons dans la littérature dans le sens le plus large du mot : la littérature inesthétique, la littérature de talent, la littérature de virtuosité, la littérature de génie.

Le travail esthétique doit nous prouver qu'une œuvre entre dans l'une ou l'autre de ces catégories : c'est un travail de sélection rationnelle.

§ 33. — Au travail esthétique fait suite le travail critique. Quoique ce travail puisse être englobé dans le travail esthétique, nous réservons ce nom, pour le travail qui concerne le chef-d'œuvre une fois choisi.

Le travail critique est le travail par lequel nous déterminons le degré de réalisation de la création, c'est-à-dire de la beauté.

Plusieurs cas peuvent se présenter : 1) la réalisation du fond et de ses éléments : l'originalité élémentaire, subjective et plastique.

2) La réalisation de l'harmonie et de ses éléments : élan, musicalité, composition.

Enfin 3) la réalisation de la forme et de ses éléments : rythme, style et forme littéraire.

Tous ces cas, nous les analyserons lorsque nous nous occuperons de la Critique littéraire.

§ 34. — Ici nous toucherons seulement aux questions générales que soulève le travail critique relativement aux organes du chef-d'œuvre.

Nous avons dit que le chef-d'œuvre est un tout. Ce

tout, qui s'impose en premier lieu par l'harmonie, est toutefois déterminé par le fond dont l'idée génératrice est l'élément énergétique, tendant vers la forme. Il s'ensuit que si le fond est complet, la forme doit l'être aussi. Pourtant on dit qu'il existe des chefs-d'œuvre primitifs et des œuvres maniérées dans lesquels la forme ne s'adapte pas au fond. Dans les premiers, le fond paraît complet, et la forme imparfaite, dans les secondes, la forme paraît parfaite et le fond incomplet. C'est ce qu'a soulevé la grande question — si inutile — de la séparation du fond et de la forme, et c'est là la cause pour laquelle les esthéticiens se sont départis en deux camps : Die Gehaltaesthetikers, les esthéticiens du fond et Die Formaesthetikers, les esthéticiens de la forme.

On trouve, il est vrai, des chefs-d'œuvre primitifs dont le fond semble solide, mais dont la forme est imparfaite. Tous les chefs-d'œuvre des écrivains primitifs — un Villon, un Grégoire Alexandrescou, un Eminescou des premiers poèmes — ont des défauts de forme sans que cela puisse paraître dans le fond. Mais ce n'est qu'une apparence. Il est vrai aussi, que des chefs-d'œuvre maniérés qui ont une forme parfaite semblent manquer de fond. Tels par exemple les poèmes de vieillesse de Victor Hugo dans lesquels son talent se révèle si visiblement. C'est toujours une apparence. En réalité c'est le fond qui commande la forme et la forme n'est réalisée qu'en tant que le fond le permet.

§ 35. — Les défauts de forme, par exemple, d'un poème primitif aussi intéressant qu'*Empereur et prolétaire* d'Eminescu sont justement dictés par les défauts du fond.

Mais nous devons nous entendre sur ce que signifie le fond. Si nous réduisons ce fond à l'idée abstraite, qu'on peut extraire du poème, idée qui nous apparaît complète, nous pouvons conclure que le fond est une chose, et la forme une autre. C'est le cas de dire que, quoique l'idée soit complète, la forme est imparfaite. Mais si nous donnons à ce fond le sens de la réalisation de l'idée génératrice par l'harmonie dans une atmosphère psychique précise, et par des images plastiques, nous constatons alors que tous les défauts de la forme découlent des défauts du fond. Eminescu a voulu exprimer l'idée que le bonheur de l'homme, quel qu'il soit, est une illusion, que nous sommes tous victimes de cette illusion, et qu'en réalité la vie n'est qu'un rêve, et que ce n'est encore que « le rêve de la mort ».

A l'analyse nous voyons aussitôt, tout en constatant les nombreux défauts de forme, que le fond est tout aussi défectueux ; ce sont ces défauts du fond qui donnent naissance à ceux de la forme. En effet, en lisant le poème, nous voyons que le poète a exprimé d'une manière tumultueuse et admirable la révolte du prolétaire. Il lui a donné un grand développement — plus de quinze strophes — avec une gradation splendide qui peut motiver l'éclat de la révolution. Mais

lorsqu'il arrive à nous montrer le mécontentement de l'empereur, qui doit être tout aussi profond que celui du prolétaire, le poète n'emploie que des phrases nébuleuses et passe immédiatement à la description de l'aspect de Paris pendant la révolution. L'équilibre est tout à fait rompu. Nous comprenons bien que l'empereur, dans son mysticisme social, est mécontent, mais nous ne le voyons pas, nous ne le sentons pas, comme nous voyons et comme nous sentons la révolte du prolétaire. D'autre part, si nous acceptons la résignation philosophique de l'empereur, qui seul, médite sur le néant de la vie, nous ne voyons pas du tout l'état d'âme du prolétaire après la révolution qui aurait dû lui procurer toutes les félicités auxquelles il aspirait. Autre déséquilibre encore : certains moments du poème ne sont pas assez approfondis. Le poète n'a pas eu l'expérience nécessaire ou la puissance d'imagination indispensable pour décrire les détails du désastre psychique de l'empereur et ceux du mécontentement tout aussi réel, du prolétaire après la réalisation de ses vœux. Cela prouve que le fond qui aurait pu réaliser l'équilibre des différentes parties du poème a manqué. Et c'est parce qu'il a manqué que le poème a une forme primitive et défectueuse.

§ 36. — Prenons, maintenant, une œuvre dans laquelle on reconnaît la manière d'un grand poète, *Charles Vacquerie* de Victor Hugo. Nous la remarquons immédiatement dans ce poème aussitôt que nous le compa-

rons avec *A Villequier* du même poète. Quoique nous y trouvions quelques strophes véritablement géniales comme les suivantes :

O chers êtres absents ! on ne vous verra plus
Marcher au vert penchant des coteaux chevelus,
Disant tout bas de douces choses !
Dans le mois des chansons, des nids et des lilas,
Vous n'irez plus semant des sourires, hélas !
Vous n'irez plus cueillant des roses !

On ne vous verra plus, dans ces sentiers joyeux,
Errer, et, comme si vous évitiez les yeux
De l'horizon vaste et superbe,
Chercher l'obscur asile et le taillis profond
Où passent des rayons qui tremblent et qui font
Des taches de soleil sur l'herbe !...

presque tout le reste du poème est maniéré. Sa forme est admirable par sa correction, par cette harmonie apaisée et familière du ton, — mais le poème est loin de *A Villequier*.

Le poète s'adresse à Vacquerie, le mari de sa fille, comme si ce jeune homme ne s'était noyé qu'en voyant son épouse se noyer.

Leurs âmes se parlaient sous les vagues rumeurs.
— Que fais-tu ? disait-elle. — Et lui disait : — Tu meurs ;
Il faut bien aussi que je meure ! —

La sincérité poétique manque. Le fond fait défaut, quoique la forme semble parfaite. Pourtant si nous approfondissons l'étude de cette forme, nous constatons qu'elle est absolument défectueuse. La strophe est régulière, les vers corrects et harmonieux, mais le style est d'une banalité familière qui frise le ridicule. La per-

fection de la forme dans un morceau maniéré peut dépendre des moyens mécaniques de l'expression ; mais, à la recherche, nous trouvons qu'ici il manque justement des qualités de forme qui peuvent lui donner une valeur esthétique. Et c'est le défaut du fond qui commande ce défaut de la forme. Le fond primitif n'a qu'une forme primitive ; la forme maniérée ne découle que d'un fond manquant de sincérité artistique.

§ 37. — Quoiqu'il en soit, dans le travail critique d'un chef-d'œuvre, nous pouvons arriver à plusieurs conclusions. Le chef-d'œuvre peut révéler de la génialité créatrice dans toutes ses parties : c'est un cas de génialité complète et le chef-d'œuvre peut être considéré comme classique dans le sens le plus large du mot et peut être qualifié comme tel. Le chef-d'œuvre peut ensuite révéler de la génialité créatrice seulement dans la plupart de ses parties : c'est un cas de génialité prépondérante. Enfin le chef-d'œuvre peut révéler de la génialité créatrice dans quelques-unes de ses parties : c'est un cas de génialité créatrice partielle. A ces différents cas répondent divers exemples. *Œdipe roi* de Sophocle, *Andromaque* de Racine, *Othello* de Shakespeare, *Polyeucte* de Corneille, *Booz endormi* de Victor Hugo, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert sont des exemples probants de génialité complète. *L'Iliade* d'Homère dont beaucoup d'épisodes peuvent être retranchés, *La tempe* de Shakespeare dans ses parties fantastiques, *Faust* de Goethe, dont certains passages sont caducs,

comme *Walpurgisnacht* par exemple, la plupart des bonnes nouvelles de Maupassant (*Deux amis*, *Boule de suif*, *Mère sauvage*, *Mademoiselle Fifi*) dans les parties où il sacrifie trop au goût du sensationnel et au naturalisme peuvent entrer dans la catégorie des œuvres de génialité prépondérante. La génialité partielle est parfaitement caractérisée par *Salammbô* de Flaubert, dont tous les détails de batailles manquent de justification causale, mais où nous trouvons quelques scènes extraordinaires (le vol du zaïmph, le supplice final de Matho et la mort de Salammbô). La plupart des histoires et des comédies de Shakespeare ont une génialité partielle, dans quelques caractères et quelques situations, mais le reste ne se distingue que par le génie de l'écrivain et non pas du poète, quoiqu'il vise à la poésie.

§ 38. — Un critique doit avoir la finesse de goût nécessaire pour dégager tout ce qui est faux dans une œuvre réputée, tout ce qui est viable dans une œuvre qu'on croit sans valeur. Ce sens critique s'applique ordinairement aux œuvres d'actualité, mais il ne cherche pas à déterminer ce qui est vraiment une création géniale et ce qui n'est qu'une combinaison de l'imagination. Mais de ce que la critique actuelle ne s'occupe pas de cette question, il ne s'ensuit pas que cet état de choses doive durer toujours. Pour mériter son nom, la critique, dans la Science de la Littérature, doit se donner pour tâche :

1) De montrer dans les œuvres d'actualité toutes les parcelles de génialité créatrice qu'on peut y trouver ;

2) De séparer ce qui révèle la génialité créatrice saine et humaine et de réprouver tout ce qui est malsain et d'un intérêt restreint. La critique doit surtout dénoncer les œuvres des écrivains qui se plaisent à vivre dans leur tour d'ivoire. Le nombre de ces écrivains à fausse génialité s'accroît à mesure que la culture étend sa sphère. Et comme ils sont ordinairement encouragés par le snobisme qui représente la dégénérescence du goût, toute lutte contre eux devient de plus en plus difficile. Mais difficulté ne signifie pas impossibilité, et l'expérience du passé nous montre que, si la mode littéraire semble maîtresse dans une époque, elle cède immédiatement le pas au bon sens, dans l'époque suivante ;

3) Mais la plus grande tâche est de reprendre la recherche critique des œuvres des grands poètes — et des petits aussi — pour voir avec précision ce qui est vraiment viable en elles et ce qui est caduc, et d'en établir une hiérarchie raisonnée.

Dans ce travail, nous ne pouvons évidemment considérer comme prototypes de vraies espèces que les chefs-d'œuvre à génialité créatrice complète et prépondérante. Quant aux chefs-d'œuvre à génialité partielle, nous ne les considérons que comme des matériaux vivants susceptibles de valeur intellectuelle.

§ 39. — Dans le travail critique il existe trois moyens d'envisager la hiérarchie des œuvres. On peut d'abord l'envisager du point de vue esthétique qui s'attache au degré de la réalisation d'une création. Une fois la réalisa-

tion effectuée, nous pouvons encore considérer la question sous trois aspects, qui ne sont pas de nature esthétique. Tout d'abord, il s'agit de l'importance de l'idée cristallisée dans le chef-d'œuvre, ensuite de l'importance de la matière (le volume ou l'ampleur de l'inspiration) et enfin du degré d'objectivité des images plastiques. L'importance de l'idée est en rapport avec l'originalité élémentaire, l'importance de la matière avec l'originalité subjective ; le degré d'objectivité avec l'originalité plastique.

§ 40. — C'est ainsi, par exemple, que *Roméo et Juliette* de Shakespeare, quoique du même degré des points de vue esthétique et objectif, est supérieure à *Erkōnig* du point de vue de l'idée et surtout du volume. *Œdipe roi* de Sophocle et le *Canard sauvage* d'Ibsen sont deux œuvres dramatiques égales du point de vue de la réalisation dramatique, mais *Œdipe roi* est supérieur au *Canard sauvage* des autres points de vue. L'idée d'*Œdipe roi*, le destin qui poursuit avec une horrible exactitude le sort humain, est de beaucoup plus importante que l'idée du drame *Le Canard sauvage*, l'idée de la vérité, qui, au point de vue social, devient mensonge. Dans *Œdipe roi* l'importance de la matière ou le volume est incontestable : il s'agit des malheurs qui frappent un peuple, une reine et un roi, tandis que *Le Canard sauvage* nous montre seulement les malheurs de la famille d'un pauvre photographe ; il nous semble tout aussi inférieur du point de vue de l'objectivité. Nous soupçonnons que le personnage

*Quelle
sageur*

Georg Werle, le ressort de la pièce, est l'auteur lui-même, tandis que, dans *Œdipe roi*, Sophocle est parfaitement absent. *Hamlet* de Shakespeare, du point de vue de l'idée et du volume est supérieur à *l'Iphigénie en Tauride* de Goethe, mais lui est inférieur en objectivité et en réalisation esthétique. L'idée de *Hamlet* est en rapport avec la destinée humaine ; l'idée d'*Iphigénie en Tauride* se limite seulement au sentiment de la patrie, qui est une idée beaucoup plus restreinte. Quoique les deux drames aient pour personnages des rois et des enfants de roi, la matière de *Hamlet* est de beaucoup plus complète que celle d'*Iphigénie en Aulide* tant comme idées que comme variété de personnages et de situations. *Iphigénie en Aulide* a une construction plus synthétique, tandis que sous la figure de Hamlet, nous percevons de temps en temps les mécontentements de Shakespeare (par exemple dans l'inutile personnage de Osrik).

Du point de vue de l'unité esthétique *l'Iliade* est inférieure à *l'Enéide*, mais lui est supérieure du point de vue du volume et de l'objectivité. En apparence *l'Iliade* paraît inférieure à *l'Enéide* en ce qui concerne l'idée. *L'Enéide* a pour objet la fondation d'un grand empire, tandis que *l'Iliade* n'aurait pour objet que la colère et l'amitié d'Achille. Pourtant, si nous nous rappelons que le noyau de l'épopée est le xxiv^e chant, où les deux ennemis irréductibles, Achille et Priam pleurent ensemble sur leurs malheurs et ont l'intuition que, par

leur nature humaine, ils ne sont que de simples jouets entre les mains des dieux — l'idée prend de la profondeur et de l'ampleur au point de devenir d'une universalité évidente. L'idée de l'*Enéide* reste une simple idée patriotique et particulière et ne peut pas avoir l'importance de l'idée universelle de l'*Iliade*. Mais l'unité esthétique de l'*Enéide* est en effet plus réalisée que celle de l'*Iliade*. L'*Iliade* contient beaucoup d'épisodes inutiles, beaucoup de bois mort qu'on peut supprimer.

Par contre, quoiqu'ayant un cercle d'action beaucoup plus grand, l'*Enéide* est inférieure à l'*Iliade* au point de vue du volume, et ceci à cause des grands sentiments qui animent les héros de l'*Iliade*, qui, d'autre part, ont une vie esthétique plus profonde que les héros de l'*Enéide*.

§ 41. — Aussi intéressants que puissent être ces différents aspects dont nous nous occuperons plus amplement dans « La critique littéraire », nous devons rappeler que le point de vue essentiel reste le point de vue esthétique, qui, quoique concernant de plus près l'originalité subjective, se rapporte toujours aux organes et aux éléments du chef-d'œuvre. C'est le point de vue esthétique qui donne de l'importance à une œuvre.

Une œuvre littéraire peut avoir une idée très importante, un grand volume, un degré d'objectivité remarquable mais toutes ces qualités, si elles ne sont pas accompagnées de valeur esthétique, n'ont qu'une valeur intellectuelle et transitoire, et n'intéressent pas la Science de la Littérature.

§ 42. — Le travail esthétique et le travail critique ne sont que des travaux préparatoires au travail littéraire — le but de l'étude scientifique de la littérature. Du moment que du point de vue méthodologique, les chefs-d'œuvre littéraires ressemblent aux espèces des Sciences naturelles, il est évident que tout travail littéraire a pour but de caractériser, c'est-à-dire de décrire les différents chefs-d'œuvre, et sur la base de ces descriptions — caractérisations, de les classer. La classification des chefs-d'œuvre littéraires d'après le fond, qui mène aux genres, la classification d'après la forme, qui mène aux formes littéraires et la classification d'après la synthèse entre le fond et la forme — c'est-à-dire d'après l'harmonie — qui mène aux types, constituent le but final de la Science de la Littérature.

Mais on ne peut faire aucune classification sans distinguer avec précision, auparavant, dans chaque organe du chef-d'œuvre littéraire, les éléments qui le constituent — les originalités élémentaire, subjective et plastique — et dans chaque élément les caractéristiques qu'il peut avoir.

Dans ce qui suit nous verrons de plus près la signification de chacun de ces éléments, et comment nous pouvons déterminer les caractéristiques accidentelles et essentielles de ces éléments, et les caractéristiques fondamentales qui dérivent de la synthèse de toutes les originalités.

DEUXIÈME SECTION

L'originalité élémentaire



CHAPITRE PREMIER

GÉNÉRALITÉS

§ 43. — L'originalité élémentaire c'est le chef-d'œuvre littéraire envisagé par les images qui ont trouvé leur forme définitive dans la parole, du point de vue de l'idée génératrice réalisée dans l'atmosphère psychique de l'écrivain.

L'originalité élémentaire est le fondement dynamique du chef-d'œuvre littéraire. Nous ne pouvons pas comprendre un chef-d'œuvre dans son essence, si notre attention réflexive ne la saisit pas, et si nous ne pouvons pas l'indiquer par une formule abstraite, formule qui passe, ordinairement, pour l'originalité élémentaire elle-même.

La racine de l'originalité élémentaire est l'idée génératrice qui est d'origine mystique et c'est elle qui offre les éléments de la formule abstraite qui forme la première partie de la synthèse-analyse primitive.

§ 44. — Etant donné que l'idée génératrice d'un chef-d'œuvre est d'origine mystique, la formule doit avoir,

quoiqu'on dise, une apparence antirationnelle. C'est ainsi, par exemple, que nous désignons l'idée génératrice de *Roméo et Julielle* par la formule : « l'amour absolu est la mort » ; nous indiquons l'idée génératrice de *Booz endormi* par la formule : « l'amour profane devient divin » et l'idée génératrice de *Erlikönig* de Goëthe peut se désigner par la formule : « le charme de la peur de la mort » et ainsi de suite. C'est par la synthèse des contraires que nous devons indiquer l'idée génératrice et, en même temps, l'originalité élémentaire, qui n'est que l'idée génératrice rendue concrète.

§ 45.—L'originalité élémentaire, à cause de son dynamisme, est le point de vue le plus important d'où nous puissions pénétrer les sens profonds d'un chef-d'œuvre poétique. Et la manière dont elle peut se manifester nous offre le moyen le plus sûr pour caractériser le chef-d'œuvre littéraire.

§ 46. — Pour étudier l'originalité élémentaire et voir quelles caractéristiques elle peut avoir, il faut observer que, avant la synthèse qui la constitue, deux éléments se trouvent en présence : l'idée, qui contient les éléments du sujet ou de l'âme, et la matière, qui contient les éléments de l'objet ou de la nature.

Cette idée et cette matière peuvent être caractérisées avant d'entrer dans la synthèse de l'originalité élémentaire. Les caractéristiques qui en résultent sont des caractéristiques accidentelles.

Nous aurons donc deux séries de caractéristiques

accidentelles : 1) Celles de l'idée ou du sujet, et 2) celles de la matière ou de l'objet.

En dehors de ces caractéristiques accidentelles, nous avons aussi les caractéristiques de la synthèse entre l'idée et la matière. Ce sont les caractéristiques essentielles de la génialité créatrice réalisée dans l'originalité élémentaire. Nous les appelons caractéristiques du premier degré.

Mais il y a encore une série de caractéristiques qui se réfèrent à la synthèse entre l'originalité élémentaire et les autres originalités. Ce sont les caractéristiques fondamentales du fond. Nous les appelons synthèses du second degré.



CHAPITRE II

CARACTÉRISTIQUES ACCIDENTELLES SUBJECTIVES DE L'ORIGINALITÉ ÉLÉMENTAIRE

§ 47. — Quelle nature a l'idée qui va s'incorporer dans la matière pour former le chef-d'œuvre littéraire ? D'abord l'idée est subjective. C'est le représentant du moi, de la pensée.

La pensée peut être imprégnée de mysticisme et en relation surtout avec les profondeurs de l'âme. Elle se polarise dans ce cas par le côté affectif et c'est pourquoi l'idée qui entre dans la constitution de l'originalité élémentaire comme idée génératrice, est affective et mystique.

La pensée peut avoir le côté rationnel plus prononcé. Elle est alors de nature plutôt intellectuelle, et l'idée qui est en relation plutôt avec le côté raisonnable de la couche mystique, est de nature philosophique ou scientifique.

Enfin, la pensée peut être dynamique, énergétique ou volitive. Elle est en relation avec les possibilités

mystiques de mouvement, et l'élément important, dans sa manifestation, c'est la direction dans laquelle elle se meut, en d'autres termes, la conduite. L'idée d'une originalité élémentaire peut donc avoir aussi l'aspect pragmatique ou religieux (1).

§ 48. — Nous devons faire encore l'observation que les caractéristiques mystiques, philosophiques et pragmatiques ne sont pas impliquées comme telles dans les éléments d'après lesquels nous divisons la littérature en idéologie, poésie et littérature proprement dite. Ici il s'agit surtout de *poésie* qui, ayant ses racines dans la couche mystique inanalysable de l'âme, peut avoir dans la couche analysable des éléments intellectuels, qui lui donnent la caractéristique de poésie, et, ensuite, comme éléments subordonnés, des éléments de nature affective-mystique et de nature volitive-pragmatique, qui lui donnent les différentes caractéristiques de l'originalité élémentaire. Le mysticisme est le caractère

(1) On pourrait être surpris que nous caractérisions par le terme de religieux l'élément profond qui régit les mouvements de notre conduite. Pourtant c'est le terme exact. L'objection qu'il y a des gens et des états non-religieux, peut être écartée par l'observation que sous le terme de religieux nous n'entendons pas une église quelconque. C'est le sentiment intérieur — que nous nommons Dieu ou conscience — qui en dehors de toutes les lois d'un Etat, conduit nos pas dans la vie. Ce sentiment est si réel qu'il tend, dans la vie des Etats antireligieux, à devenir une nouvelle religion voire même une église. Les pompes nationales et militaires d'après la guerre ne signifient pas autre chose. Le culte de la Patrie qui sanctifie tous les grands actes des Etats est encore une religion. Et des expressions comme « l'Union sacrée » de la part des partis politiques qui n'ont rien à faire avec une église, prouvent la justesse du terme que nous employons pour désigner les idées qui ont le côté volitif supérieur plus développé que le côté intellectuel ou affectif.

commun à tous les chefs-d'œuvre ; mais devant s'exprimer par des éléments analysables, clairs et précis, l'idée qui le régit peut être plus intellectuelle, plus affective ou plus pragmatique qu'une autre.

C'est ainsi, par exemple, que *Booz endormi*, *Erлкônig* et l'*Expiation* tout en ayant, comme chefs-d'œuvre, un caractère mystique, le premier a une idée mystique, le second une idée philosophique, et le troisième une idée pragmatique.

C'est par l'expression profonde de l'élément mystique que *Booz endormi* nous charme : l'amour de Booz et de Ruth ne peut avoir que ce caractère pour devenir esthétique.

C'est par l'analyse psychologique graduée que *Erлкônig* nous donne une impression esthétique. Cette analyse consciente, quoiqu'il s'agisse de personnages supra sensibles dans cette œuvre, n'a rien de mystique. C'est la vision philosophique de la chose qui nous charme.

Enfin, dans l'*Expiation*, où Victor Hugo condamne Napoléon I^{er}, tout en admirant douloureusement son sort, c'est la conscience intime pragmatique qui donne le caractère de l'idée plus ou moins adventive du poème.

Ainsi ces trois caractéristiques accidentelles ont leur valeur propre et doivent être considérées comme indépendantes du fondement mystique commun à tous les chefs-d'œuvre.

§ 49. — Mais il reste encore une objection à écarter. D'après les analyses que nous avons faites, pouvons-nous considérer comme accidentelles ces caractéristiques ? Nous répondons à cela, que si on les considère comme essentielles, dans les œuvres sans valeur littéraire, comme la critique le fait ordinairement, ce n'est pas la même chose lorsqu'il s'agit de chefs-d'œuvre. Le caractère mystique, philosophique et pragmatique cède le pas à d'autres caractéristiques plus profondes et qui sont vraiment essentielles. Une idée peut apparaître dans le fond d'une œuvre comme mystique ou pragmatique, mais cela ne signifie pas que nous avons affaire à une véritable idée génératrice qui présuppose la synthèse déjà effectuée.

Mais étant accidentelles, elles ont toutefois une grande valeur lorsque nous caractérisons un chef-d'œuvre. Elles donnent les nuances aux caractéristiques essentielles. Quant au point de vue esthétique elles ne valent rien, si l'on n'a pas déterminé, auparavant, l'existence de la synthèse et de ses caractéristiques essentielles.



CHAPITRE III

CARACTÉRISTIQUES ACCIDENTELLES OBJECTIVES DE L'ORIGINALITÉ ÉLÉMENTAIRE

§ 50. — Le mystique, le philosophique et le pragmatique religieux ont été les caractéristiques accidentelles de l'idée, qui est de nature subjective. Passons maintenant aux caractéristiques accidentelles objectives de la matière.

En tant que nécessaire à l'idée pour son incorporation, la matière peut avoir une sphère plus ou moins restreinte. L'idée est le contenu intelligible du fond ; la matière est sa sphère représentable. Ayant un contenu mystique, philosophique et pragmatique, l'idée peut être rendue concrète dans une matière dont la sphère est plus ou moins restreinte. A ce point de vue, nous pouvons départir la matière en trois sphères, d'après la relation qui peut exister entre elle et le moi. C'est ainsi qu'il peut y avoir une sphère dans laquelle la matière est tout à fait liée avec nous, avec notre âme : c'est la sphère intime. Beaucoup de chefs-d'œuvre,

d'après la matière, ont ce caractère : ce sont les odes, les chansons, les élégies intimes, qui gardent cette caractéristique, même si le poète s'élève dans une sphère plus générale. *Souvenir* de Musset, *Solitude* et *Mélancolie* d'Eminescou sont des chefs-d'œuvre à caractéristique *intime*. Dans *Souvenir*, le grand poète incorpore un sentiment intime, contraire à celui de Dante : le charme ineffable qu'on éprouve à évoquer des moments heureux de la vie. Quoiqu'il s'élève dans la sphère générale de la pensée, son sentiment reste absolument lié à sa propre personnalité, il est intime.

Dans la poésie *Solitude*, tout comme Alfred de Musset dans l'admirable *Nuit de Décembre*, Eminescou exprime le charme douloureux de la solitude. Ses pensées l'enchantent, les souris qu'il entend ronger doucement ses livres sous le toit l'enchantent elles aussi et l'invitent à rimer. Dans ce silence mystérieux, mélancolique et plein de douceur, il a rarement une joie plus intense. Mais il en a une cependant ; l'apparition de sa bien-aimée qui, dans le cadre de la vie, est comme un rayon de lumière.

C'est un exemple typique de poésie à matière intime.

Mais la plus profonde et douloureusement charmante des poésies à matière intime c'est *Mélancolie* du même poète.

L'âme du poète a tellement changé depuis son enfance

qu'il ne se reconnaît plus lui-même. Il a perdu toutes ses illusions, toutes les croyances naïves qui le charmaient par leurs couleurs et leur lumière. Et il nous rend palpable cette intimité désespérante par une suite de tableaux qui représentent depuis le ciel, où la lune, comme une reine morte, passe sous les mausolées brillants des nuages, jusqu'aux champs blanchis par la brume, jusqu'au cimetière sinistre et l'église abandonnée. Le centre de cette suite de tableaux est l'image de cette église aux vitres cassées, aux portes démolies, aux images saintes effacées, et où l'on n'entend que le bruit des vrillettes qui rongent le bois des pupitres et le sifflement du vent. Le poète n'est plus lui-même. Sa vie est un conte raconté par un autre. C'est le comble du pessimisme intime, qui pourtant nous émeut profondément par la variété des images, par la sincérité de l'accent, par la vérité intime de la peinture des choses et des états d'âme.

§ 51. — La seconde sphère de la matière est celle qui unit notre âme à l'entité que nous nommons tribu, patrie, race, humanité : c'est la sphère sociale dans laquelle se rangent les poésies patriotiques, héroïques et humanitaires. Quelle différence n'y a-t-il pas, par exemple, entre *Nuit de Décembre*, d'Alfred de Musset, et *Napoléon II*, de Victor Hugo ? Quoiqu'il y parle de la puissance divine, Hugo chante la puissance, impuissante devant le sort de Napoléon I^{er} et de Napoléon II. Les poésies de la sphère sociale ont un fond qui, psycholo-

giquement, ne doit plaire qu'à une partie de l'humanité. En particulier les poésies qui traitent la haine nationale ne suscitent d'enthousiasme que chez les peuples qui sont intéressés. Pourtant la génialité créatrice peut transformer ces poésies patriotiques en chefs-d'œuvre susceptibles d'intéresser l'humanité en général. A ce point de vue, la littérature roumaine possède une poésie caractéristique d'Eminescou, *Doïna*, qui, quoiqu'ayant une apparence chauvine, a une valeur esthétique incontestable. On y trouve des invectives presque grossières contre les étrangers qui ont envahi le pays ; mais il ne nomme pas ces étrangers. Ceci considéré, le poète n'a pas une attitude pragmatique. Pour mettre une fin à l'envahissement qui a appauvri le pays, le poète ne trouve rien de mieux que d'évoquer et d'appeler Etienne le Grand, le héros moldave, mort il y a plus de quatre cents ans.

Ce qui nous intéresse donc dans cette poésie c'est le cristal psychique, le sentiment d'indignation contre une race quelle qu'elle soit, qui subjugue une autre.

Malgré ce trait général, la matière de *Doïna* se rattache aux intérêts d'une race, et par conséquent, sa note accidentelle objective est une caractéristique de poésie sociale, à nuance patriotique.

§ 52. — *Le Canard sauvage*, d'Ibsen, représente une autre nuance de poésie sociale, la poésie sociale proprement dite.

Dans ce drame, Ibsen est obligé par le conflit drama-

tique de montrer que la vérité détruit la félicité humaine et conduit à la mort. Hjalmar, qui a épousé Gina, croit que la fille de celle-ci, Hedwige, est la sienne. Il l'aime de tout son cœur, et, malgré son penchant vers l'oisiveté et ses illusions d'inventeur qu'entretient sournoisement le Dr Reling, il mène une vie heureuse avec Gina, Hedwige et son vieux père. Mais voilà que Georges Werle lui démasque la vérité : Hedwige n'est pas sa fille ; Gina, avant lui, a eu pour amant le propre père de Georges. Hedwige entrevoit la vérité et se tue ; Hjalmar continue à mener une vie intolérable avec Gina. C'est le mensonge qui fondait la félicité, c'est la vérité qui la détruit.

C'est un chef-d'œuvre dont la matière est de nature sociale, proprement dite.

§ 53. — Il existe enfin une dernière sphère — celle de la divinité, celle qui est le domaine de la matière sacrée telle que nous la trouvons dans les Psaumes, comme par exemple dans le *Psaume* 103 du Roi David.

Dans ce psaume, enthousiasmé par l'idée que Dieu lui pardonnera ses péchés et lui prêtera secours contre ses ennemis, le Roi poète chante la toute puissance de Jéhovah. Il la voit et l'admire dans le ciel, sur la terre, dans les animaux terrestres, dans les plantes, dans la vie des bêtes et des hommes, dans la manière dont les astres célestes gouvernent la vie de la terre. Par des images saisissantes, il dépeint la dépendance de tous les êtres de la puissance de Jéhovah. C'est dire que

toutes les images de la vie des cieux et de l'univers sont polarisées vers Jéhovah et sa Toute-Puissance. Il s'agit ici d'une matière tout autre que la matière intime ou que la matière sociale. Cette matière appartient à une sphère différente, à la sphère de la poésie sacrée.



CHAPITRE IV

CARACTÉRISTIQUES ESSENTIELLES DE L'ORIGINALITÉ ÉLÉMENTAIRE

§ 54. — L'idée et la matière, en se synthétisant engendrent l'idée génératrice et, par elle, l'originalité élémentaire, l'élément le plus dynamique du fond. C'est sur cette synthèse que nous devons concentrer notre attention.

L'idée et la nature peuvent se synthétiser de trois manières.

Ou bien l'idée qui représente l'âme ou le sujet est plus énergique que la matière qui représente la nature ou l'objet ; ou bien, l'objet est plus fort que l'idée ; ou bien il y a équilibre entre ces deux existences.

Comme on voit, au point de vue de l'énergie ou de l'intensité de l'idée et de la matière nous avons la possibilité de dégager trois caractéristiques.

§ 55. — Lorsqu'un poète, dans un chef-d'œuvre, peut nous intéresser par des choses petites, insignifiantes, basses, c'est par la force de la matière qu'il conquiert notre âme contemplative. Et, quoique nous puissions

mépriser en réalité ces petites choses, elles nous subjuguent. Prenons par exemple la nouvelle de Guy de Maupassant *Deux amis*. Nous avons affaire à deux bourgeois. Ils ont la passion de la pêche, chose assez insignifiante et c'est tout. Mais voilà qu'ils pêchent dans la Seine, pendant le siège de Paris, et qu'ils pêchent dans une zone, où ils peuvent être pris par les Allemands. Et effectivement ils sont faits prisonniers et on veut les forcer à dévoiler les secrets de la défense, secrets qui peuvent mettre en péril leur patrie. Du fond de leur être simple et naïf naît un grand sentiment. Ils ne veulent pas trahir. Ils sont menacés de mort. Mais ces hommes si quelconques tiennent bon. Ils ne veulent rien dire et meurent en héros. C'est la grandeur de leur petitesse qui nous émeut d'une manière extraordinaire — jusqu'à la douleur, qui reste cependant contemplable. L'originalité élémentaire de ce chef-d'œuvre, qui nous vaine par la simple exposition de choses insignifiantes, a un caractère que nous appelons, en dérogeant à l'acception ordinaire du mot — gracieux. Nous comprenons sous le terme de gracieux tout ce qui n'a pas d'importance, tout ce qui nous charme par la banalité courante. Dans ce sens, l'école réaliste et surtout l'école naturaliste c'est l'école du gracieux, en tant que voulant nous émouvoir par les réalités courantes de la vie.

§ 56. — Mais l'originalité élémentaire peut avoir une apparence contraire. Si, par exemple, la matière du chef-d'œuvre est grandiose et nous émeut par la masse,

en sorte que nous soyons obligés de faire un effort pour la maîtriser et pour pouvoir la contempler et que l'idée, dans cet effort, se montre plus puissante que cette matière, quelque grande qu'elle puisse être, alors, l'idée a plus de force que la matière, et aussi petits que nous nous considérons vis-à-vis d'elle, nous avons la force qui l'anéantit et la soumet. Nous avons l'impression de nous sentir plus grands que nous-mêmes : il s'agit de l'originalité élémentaire sublime.

C'est cette impression que nous avons en lisant la plupart des œuvres de haute inspiration de Victor Hugo, comme, par exemple, *l'Expiation*. Rappelons-nous la description de la bataille de Waterloo, telle que nous l'avons citée dans le premier volume de ce travail. Quelle émotion profonde et grandiose en même temps, devant la disparition « en un clin d'œil » de la Grande Armée, devant la disparition des géants qui avaient conquis le monde ! Quelle évocation des masses et des destinées humaines !

L'originalité élémentaire de ce chef-d'œuvre poétique est évidemment sublime.

§ 57. — L'originalité élémentaire d'un chef-d'œuvre peut se montrer accompagnée d'une autre note caractéristique, la note de beauté classique qui est l'effet d'un parfait équilibre entre l'idée et la matière, et qui constitue une manifestation intermédiaire entre le sublime et le gracieux : c'est le cas de *Booz endormi*.

§ 58. — C'est ici qu'il y a lieu de faire observer que

la conception du sublime de Kant, comme étant une autre forme essentiellement différente de la beauté, est fausse. Le sublime, tout comme le gracieux et la beauté classique ne sont, comme nous l'avons vu, que des notes qui distinguent les différents chefs-d'œuvre au point de vue de l'originalité élémentaire. Le sublime n'a rien de métaphysique ; il est une caractéristique de la beauté en général, et rien de plus. Dans le sublime, nous rencontrons les mêmes liens nécessaires entre les différentes parties de l'œuvre, comme dans toute autre hypostase de la beauté. C'est par la conscience vive de la nécessité de ces liens, établis par l'harmonie, qu'un chef-d'œuvre nous donne l'impression ineffable de l'émotion esthétique. Et cette émotion esthétique est la même, dans le sublime de l'*Expiation*, comme dans la beauté classique de *Booz endormi*, comme dans le gracieux de *Deux amis*.

- § 59. — L'originalité élémentaire pouvant avoir les caractéristiques de sublime, gracieux ou classique, doit en avoir d'autres. Le sublime est l'élément qui correspond à la volonté. Le gracieux est l'élément qui correspond à l'affectivité ; et la beauté classique est l'élément qui correspond à l'intellect. En d'autres mots les trois caractéristiques représentent les trois manifestations essentielles de l'âme humaine. Et du moment que nous avons constaté que tout chef-d'œuvre est par son fond un microcosme de l'âme humaine, il s'ensuit que chaque caractéristique, que nous avons trouvée dans un chef-

d'œuvre, lorsqu'elle veut être intégrale, doit être soutenue par les deux autres comme éléments secondaires.

§ 60. — Ce fait nous permet, en recherchant les caractéristiques de l'originalité élémentaire, de pénétrer grâce à l'attention réflexive, le fond du chef-d'œuvre et de trouver les éléments qui sont contraires à la caractéristique principale. De cette manière nous pouvons donner un relief au sens de ce fond lui-même. *Une lettre perdue*, comédie de Caragiale que nous avons analysée (*La Science de la Littérature*, vol. II) a une originalité élémentaire classique. Pour une comédie, qui, par définition, doit nous représenter les difformités de l'âme humaine, elle n'est pas assez réaliste pour que son originalité élémentaire soit gracieuse, et, elle ne peut pas être grandiose pour que son originalité élémentaire, soit sublime. Elle est classique, mais elle a comme caractéristiques subordonnées, des notes et des moments sublimes et des notes et des moments gracieux.

C'est ainsi que, au II^e acte, nous avons une scène, où Tipatescou, indigné par les prétentions de Catzavencou, lui crie « canaille ! » et, armé d'un bâton, veut lui casser la tête tandis que Catzavencou, qui est lâche, court autour de la table, en s'écriant « Au secours ! Le vampire veut m'assassiner ». C'est une scène de sublime comique, et plus les héros sont surexcités, plus l'effet comique est grand.

Une autre scène de grand effet comique est celle où Catzavencou, attendant, avec une assurance importante,

qu'on proclame sa candidature officielle, entend le président Trahanaké prononcer le nom d'Agamitza Dandanaké. Du coup, Catzavencou, frappé au cœur, s'élance sur une table et s'écrie d'une voix formidable : « trahison ! » et veut divulguer avec éclat le contenu de la fameuse lettre. Et il l'aurait fait si les hommes de Pristanda, l'officier de police, n'avaient pas dispersé la foule et si Catzavencou n'avait pas été expulsé de la salle avec tous les siens. C'est encore un moment de sublime comique qui nuance la beauté classique du ridicule de l'ambition politique.

De même des personnages comme Pristanda, le Citoyen ivre ou Agamitza Dandanaké, qui ont une manifestation psychique complète, mais réduite au minimum, sont des notes gracieuses qui, tout comme les moments sublimes, nuancent la caractéristique classique de cette pièce.

C'est de cette manière que les caractéristiques de l'originalité élémentaire, au point de vue de l'intensité, sont autant d'occasions pour pénétrer plus avant dans la constitution d'un chef-d'œuvre.



CHAPITRE V

CARACTÉRISTIQUES ESSENTIELLES QUALITATIVES DE L'ORIGINALITÉ ÉLÉMENTAIRE

§ 61. — En dehors des rapports de force entre l'idée et la matière, il existe encore d'autres rapports — les rapports de qualité ou d'intellect, que nous distinguons dans l'originalité élémentaire si nous considérons l'*aspect* qu'elle prend, si l'idée est en lutte avec la matière, si elle y est impliquée ou si elle en est dissociée. Il en résulte trois cas et trois aspects principaux.

§ 62. — Considérons tout d'abord le cas où l'intelligence est en lutte avec la matière. C'est un état de trouble, d'agitation et de tourment, dans lequel, tantôt la matière tantôt l'idée prend le dessus. Dans cette occurrence l'idée est obscurcie par la sensibilité, imprégnée de son désordre. Dans cet état l'intelligence se manifeste non pas continuellement, mais par intermittence, par éclairs. C'est là l'état pathétique qui peut avoir plusieurs nuances. C'est ainsi que le pathétique dans la poésie lyrique prend le nom d'enthousiasme dans le

sens le plus large du mot, dans la poésie épique, le nom d'émouvant et dans la poésie dramatique, le nom de tragique.

§ 63. — Dans le second cas, l'idée prend possession de sa supériorité et dans sa lucidité consciente regarde la matière dans toute sa petitesse. La matière dans cette occurrence apparaît ridicule — telle par exemple l'intelligence d'un Gulliver attaqué par les Lilliputiens. Dans ce cas la caractéristique et l'originalité élémentaire sont représentées par l'humoristique, qui, dans la poésie lyrique, se traduit par l'esprit, dans la poésie épique par l'humour et, dans la poésie dramatique, par le comique avec ses différentes nuances.

§ 64. — Enfin dans le troisième cas, nous rencontrons la naïveté. Dans ce cas l'intelligence n'est ni supérieure ni mêlée à la matière. L'intelligence y est comme impliquée, comme élément ordonnateur. La matière a l'apparence de se mouvoir librement, mais en réalité elle est conduite dans tous ses ressorts par l'intelligence, qui la domine dans ses profondeurs. C'est le caractère qu'ont tous les chefs-d'œuvre qui ont l'apparence d'une création instinctive et spontanée et qui se distinguent par la précision et la justesse.

La naïveté c'est la caractéristique la plus commune des chefs-d'œuvre. Elle se manifeste sous différents aspects ; c'est ainsi que dans la poésie lyrique elle se révèle par la spontanéité. Les sentiments s'égrènent comme d'eux-mêmes et tissent spontanément, dans

notre conscience, une trame analogue d'états d'âme. Dans la poésie épique elle se révèle par la simplicité. La narration coule sans accrocs de la mémoire de l'écrivain, comme s'il se souvenait de toutes les choses qu'il raconte. Enfin, dans la poésie dramatique, la naïveté se révèle par le naturel. Spontanéité, simplicité, naturel ne sont pas des qualités de style, mais bien les différentes formes de la naïveté, caractéristiques de l'originalité élémentaire au point de vue de la qualité.

§ 65. — Ces caractéristiques, tout comme les caractéristiques considérées du point de vue de l'intensité, doivent satisfaire au principe de l'intégrité, chaque caractéristique devant trouver un soutien dans les caractéristiques contraires.

C'est ainsi, par exemple, que dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare dont l'originalité élémentaire est humoristique, cette originalité est nuancée par des caractéristiques subordonnées, naïves ou pathétiques.

L'idée génératrice de cette œuvre dramatique est que le plus sérieux des sentiments humains, l'amour, est le plus risible. Cette comédie atteint son point culminant dans la scène où la reine des elfes, Titania, ensorcelée par son époux Obéron, avec lequel elle est brouillée, commence à aimer Bottom, un simple ouvrier tisserand, à qui Puck, l'elfe d'Obéron, a donné une tête d'âne. Cette idée humoristique est nuancée par des passages pathétiques, dans les rôles des deux couples

d'amants Hermia et Lysandre, Hélène et Demetrius, et par des passages naïfs, lorsque les ouvriers s'exercent dans la forêt à répéter, tant bien que mal, la pièce qu'ils doivent jouer aux noces de Thésée.

§ 66. — Il est vrai que dans le théâtre classique français, par exemple, le pathétique semble ne pas être nuancé par des caractéristiques d'humour et de naïveté. Ceci pourrait servir d'argument pour prouver que les œuvres de ce théâtre ne sont que le simple produit de l'intelligence combinatrice et non pas de la génialité créatrice.

Pourtant à un examen attentif nous rencontrons tant de passages spirituels et ironiques — esprit et ironie ne sont qu'une variété de l'humour —, que cette objection tombe d'elle-même. Dans *Andromaque*, par exemple, on voit percer l'ironie dans la scène où Pyrrhus dit à l'héroïne troyenne :

J'ai fait des malheureux, sans doute, et la Phrygie
Cent fois de votre sang a vu ma main rougie ;
Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés !

et dans bien d'autres passages encore.

Quant au pathétique, toutes les grandes scènes en contiennent.

Il y a dans les œuvres dramatiques françaises une telle finesse pleine d'un charme littéraire indicible, que les passages dans lesquels nous trouvons de l'humour peuvent passer inaperçus. Mais la méthode intégrale nous force à pénétrer les moindres recoins de chaque

œuvre, à les trouver sous une forme ou une autre et à les souligner comme il convient.

Nous pouvons faire la même remarque en ce qui concerne la poésie dramatique des Grecs. Dans *Antigone*, par exemple, il y a tout un rôle humoristique, celui du soldat peureux qui apporte à Créon la fâcheuse nouvelle de l'enterrement de Polynice. En dehors des passages ironiques nous trouvons de l'humour dans le rôle du vieux pâtre dans *Œdipe roi*.

La poésie dramatique grecque étant naïve par excellence, à côté des passages humoristiques nous rencontrons des passages pathétiques, tels, par exemple, celui de la révocation de la condamnation d'Ismène, ou la fin de la scène entre Créon et Hémon.

Ce qui dans la poésie dramatique classique grecque ou française apparaît d'une manière si fine, dans la poésie dramatique shakespearienne, qu'on appelle, ordinairement et d'une façon peu précise « romantique », se montre d'une manière violente comme, par exemple, le côté humoristique du portier dans *Macbeth*, et la naïveté de la scène entre Lady Macduff et son fils. Dans *Hamlet* une grande partie du rôle du prince de Danemark est pleine d'ironie, variété de l'humour, tandis que le rôle d'Ophélie est naïf.



CHAPITRE VI

CARACTÉRISTIQUES ESSENTIELLES AFFECTIVES DE L'ORIGINALITÉ ÉLÉMENTAIRE

§ 67. — Il y a enfin une troisième série de rapports entre l'idée et la matière : le rapport affectif ou psychologique, le rapport de la tonalité. L'idée peut être affectée par la matière d'une manière caractéristique lorsque le sujet la sent plus ou moins qu'il ne le convient, ou bien tel qu'il convient.

§ 68. — Lorsque la matière affecte l'idée, qui représente le moi, plus que de coutume, l'âme peut éprouver de la peine pour des choses futiles. Elle sent douloureusement la vie, et les impressions du monde externe ou interne la font souffrir. L'homme ne peut pas réagir, il est accablé.

Il s'agit ici de la caractéristique du pessimisme, qui peut avoir beaucoup de nuances qui vont du simple agacement des sens jusqu'à l'idéologie sombre. Le pessimisme c'est le lyrique élégiaque, l'épique lugubre, le dramatique ténébreux.

§ 69. — Lorsque l'âme, au contraire, résiste à la douleur et reste joyeuse, même lorsque les impressions du monde qui représentent la matière, devraient l'affecter douloureusement, nous avons affaire à la caractéristique de l'optimisme. L'optimisme c'est l'élan lyrique, le réconfortant épique, le tragi-comique dramatique.

§ 70. — Enfin il existe un troisième rapport possible entre l'idée et la matière au point de vue de la tonalité.

C'est l'olympianisme, l'état de la suprême sérénité, où l'âme s'élevant au-dessus des adversités et des joies du monde, plane au-dessus d'elles, contente sans débordement de sa force d'élévation. C'est le lyrique idyllique, l'épique pastorale, le dramatique symbolique.

§ 71. — De ces trois caractéristiques c'est surtout le pessimisme qu'on a le plus étudié dans différents travaux littéraires. Des poètes comme Byron, Heine, Leopardi, Alfred de Vigny et Eminescu à cause de leur pessimisme ont donné beaucoup de fil à retordre aux critiques. On a beaucoup écrit sur les origines du pessimisme sans penser que cette caractéristique n'est pas propre au *xix^e* siècle et qu'il y a des genres littéraires, comme par exemple la satire, qui dénotent sa présence depuis Archiloque, l'inventeur du iambe, Lucilius et Horace jusqu'à nos jours. De même on a oublié de caractériser la poésie qui n'est pas pessimiste. Tel est le cas de l'olympianisme de Goethe dans *Zueignung* qui peut aisément passer pour pessimiste, de Victor Hugo dans *Booz endormi*, et l'optimisme du même Hugo, dans

Le géant. C'est négliger tout un côté de la poésie que de concentrer son attention seulement sur le pessimisme.

Ces deux faits — l'idée que le pessimisme ne serait qu'un produit du XIX^e siècle et la négligence de l'optimisme et de l'olympianisme — contribuent à fausser l'idée que nous devons avoir de la poésie. La faute en est à la méthode historique qui cherche à caractériser des courants et des écrivains, et ne prend pas en considération le fait que chaque chef-d'œuvre a ses caractères propres et que c'est sur ces caractères — et non pas sur les auteurs — que nous devons concentrer notre attention scientifique.

§ 72. — En procédant de cette manière nous devons rechercher les caractéristiques de chaque œuvre. Victor Hugo est-il pessimiste, optimiste ou olympien ? Nous n'en savons rien avant d'avoir étudié ses chefs-d'œuvre. La gloire humaine c'est le néant, chante-t-il dans *Napoléon II*. Mais le charme divin qui enveloppe la scène mystérieuse de la fin de *Booz endormi* qui sanctifie la vie, c'est lui aussi qui nous le suggère... Pessimisme d'un côté, olympianisme de l'autre. Eminescu est pessimiste dans *La première lettre* ; dans *Lucifer* il est olympien, dans *Călin*, il est optimiste. Homère est olympien dans l'*Odyssée* mais il est pessimiste dans l'*Iliade*. Nous sommes les jouets des dieux, nos malheurs sont leurs plaisirs ; nous ne sommes pas coupables de nos méfaits sanguinaires et ce sont les dieux qui nous poussent vers

la souffrance et la mort. Ce sont là les idées d'Achille consolant Priam son plus grand ennemi, Priam, qui est venu lui demander le corps mutilé de son cher fils, Hector, tué par Achille. Telle est la substance du XXIV^e chant de l'*Iliade*. Et dans un chant précédent lorsqu'un jeune fils de Priam embrasse les genoux du même héros pour le supplier de ne pas lui ôter la vie, car son père pourra donner une bonne rançon pour lui, Achille lui dit de le regarder, lui Achille, le plus grand héros des Grecs, le plus beau, le plus puissant et de se figurer que dans quelques jours il mourra. « Et toi, tu voudrais vivre ? » Même le thème principal de l'*Iliade* est profondément pessimiste et ce n'est que la sérénité du poète — qui est autre chose que l'olympianisme, comme nous le verrons — qui voile ce pessimisme. Achille, le héros de cette épopée, est mis dans l'alternative, ou bien de mourir vieux sans gloire, ou bien d'être glorieux et de mourir avant le temps. Ce pessimisme de la plus grande œuvre de l'antiquité, nous le trouvons aussi dans Théognis, dans Pindare, dans Villon (« Mais où sont les neiges d'antan ? ») qui pourtant ont écrit aussi des poésies optimistes ou olympiennes. Donc, traiter d'emblée un poète de pessimiste sans faire de nuances, c'est ne pas le comprendre. C'est jeter sur ses chefs-d'œuvre le voile d'une caractéristique douteuse qui peut porter atteinte à ses propres qualités. Nous sommes donc obligés de chercher les caractéristiques de chaque œuvre en particulier, parce que ce que nous goûtons

dans une poésie ce n'est pas le pessimisme en général, mais le pessimisme dans la forme particulière qu'il prend dans chaque œuvre.

§ 73. — Nous sommes d'autant plus obligés d'étudier chaque œuvre en particulier, que les caractéristiques de pessimisme, d'optimisme et d'olympianisme, dans un chef-d'œuvre, sont toujours nuancées par leurs contraires. Dans une œuvre pessimiste nous trouvons des notes optimistes et olympiennes et réciproquement. Ceci explique qu'à défaut d'une recherche sérieuse, nous pouvons tomber dans l'erreur et considérer comme pessimistes des œuvres qui n'ont cette caractéristique que comme note secondaire et comme optimistes ou olympiennes des œuvres qui n'ont ces caractéristiques qu'accidentellement. La nouvelle méthode nous permet donc de distinguer les notes essentielles des subordonnées.

Napoléon II peut passer pour une œuvre pleine d'olympianisme si on considère l'élan du poète à décrire l'enivrement de Napoléon, ou le calme de sa pensée à précipiter toutes les grandeurs de la terre dans le gouffre de l'Inconnu. Mais la gloire humaine c'est le néant et c'est cette idée pessimiste qui est l'idée génératrice de *Napoléon II*.

La note d'olympianisme est plus puissante dans *Booz endormi* où on ne trouve que quelques retouches pessimistes ou optimistes. C'est ainsi que les réflexions de Booz sur la jeunesse et la vieillesse sont pessimistes,

mais que les recommandations qu'il fait aux faucheurs : « Laissez tomber exprès des épis » sont optimistes.

La fin de la première partie de *Faust* de Goethe est d'un pessimisme sombre jusqu'à la souffrance. La pauvre Marguerite, si pure et si naïve est amenée par des circonstances auxquelles se mêle l'esprit de Méphistophélès, à provoquer la mort de sa mère et de son frère, à étrangler son enfant, et à devenir folle lorsqu'on est sur le point de la conduire à la potence. Pourtant la fin de la seconde partie, dans laquelle perce l'idée de ce chef-d'œuvre, et où, à la fin de sa vie, aveugle et impuisant, Faust, constatant les bienfaits qu'il a accomplis en travaillant pour les autres, finit par être content, est olympienne ; c'est ce qui donne au tout une couleur de sérénité suprême.

Un des défauts des chefs-d'œuvre de Vigny (car tous les chefs-d'œuvre peuvent en avoir), c'est d'être trop figé dans une caractéristique. La description par laquelle commence *Moïse* est olympienne ; quant aux notes optimistes il n'y en a presque pas. Le pessimisme n'est pas assez nuancé par des notes contraires. C'est pourquoi il apparaît comme un bloc, sublime, mais rigide.

§ 74. — L'originalité élémentaire d'un chef-d'œuvre peut donc se caractériser du point de vue de l'intensité (énergie, volonté) comme sublime, belle ou gracieuse, du point de vue de la qualité (intellect) comme humoristique, naïve, pathétique, et enfin du point de vue de

la tonalité (affectivité, sensibilité) comme pessimiste, olympienne et optimiste.

Dans un chef-d'œuvre, ces caractéristiques sont mises en relief par les caractéristiques contraires qui leur correspondent. Ce sont les nuances de l'originalité élémentaire, dont nous devons nous rendre compte, car elles sont autant de beautés de l'œuvre considérée du point de vue de l'idée.



CHAPITRE VII

CARACTÉRISTIQUES FONDAMENTALES

§ 75. — Toutes ces caractéristiques mentionnées se rapportent à la synthèse du premier degré, à la synthèse de l'idée et de la matière qui constitue l'originalité élémentaire. Mais cette originalité entre dans la constitution du fond en se synthétisant avec l'originalité subjective et l'originalité plastique. C'est ce qui constitue la synthèse de second degré.

Cette synthèse peut être plus ou moins parfaite, plus ou moins réalisée. C'est lorsque nous formulons la synthèse-analyse primitive qui a particulièrement en vue le fond, que nous sentons si elle a été réalisée complètement ou bien s'il y a des lacunes ou des éléments inutiles dans sa constitution. Mais qu'elle ait été complètement ou imparfaitement réalisée, nous y trouvons de nouvelles caractéristiques, des caractéristiques fondamentales.

§ 76. — L'originalité élémentaire à ce point de vue peut être de trois sortes : originalité élémentaire primitive ou primitivité élémentaire, originalité élémen-

taire classique, ou classicisme élémentaire, et originalité élémentaire maniérée ou maniérisme élémentaire.

§ 77. — La primitivité élémentaire peut avoir différentes formes, telles que nous les avons trouvées en parlant de la formule de l'idée génératrice dans la synthèse-analyse primitive : primitivité par excès et par défaut.

A titre d'exemple de primitivité par défaut nous citerons la fable *La hache et la forêt* (Toporul si Padurea) de Grégoire Alexandrescou. Il semble imiter *La forêt et le bûcheron* de La Fontaine, mais restant absolument original, il donne un corps concret à l'idée que les maux politiques et sociaux ne nous viennent pas des étrangers, mais bien de nous.

En modifiant l'idée de La Fontaine qu'on n'est jamais reconnaissant envers ses bienfaiteurs, Grégoire Alexandrescou modifie, en même temps, les données de la fable. Il commence par nous faire accroître d'une manière goguenarde qu'il y eut un temps, où les merveilles étaient choses courantes. En ce temps-là les animaux et les arbres parlaient comme les hommes, et la hache n'avait pas de manche. Muni d'un instrument aussi imparfait, un paysan alla à la forêt pour couper du bois. Les arbres de la forêt furent saisis de frayeur et se préparèrent à mourir. Un vieux chêne qui, comme tous les vieillards, menait une vie solitaire, leur demanda, pour apaiser leur frayeur, si quelqu'un des leurs accompagnait le paysan. A la réponse négative des arbres, le

chêne leur dit : « Soyez en paix, le paysan se fatiguera en vain ». Et immédiatement le poète nous dit que le paysan ne put rien faire avec sa hache sans manche. Mais ensuite le poète escamote la scène où le paysan ayant un manche à sa hache, peut couper les arbres, et il nous dit seulement : « Mais vous pouvez vous imaginer ce qui arriva lorsque le paysan eut un manche à sa hache ». Il nous avait intéressé par la conversation des arbres à un moment de son récit, et il nous avait dépeint une situation psychologique frappante. Il était naturel qu'il contât aussi le dénouement d'une manière aussi épique que le reste. Mais il n'en fait rien.

Et lorsque nous analysons — synthétisons la substance de cette fable, nous sommes obligés d'ajouter quelque chose pour compléter l'idée génératrice.

§ 78. — Ici, peut se poser la question qui consiste à se demander si l'on a le droit de retrancher d'un chef-d'œuvre les parties caduques.

Si effectivement on n'a pas le droit d'ajouter quelque chose à un chef-d'œuvre, il y a pourtant des cas où on a le droit d'en retrancher des passages. Et cela dans deux cas. En premier lieu lorsqu'il s'agit d'œuvres dramatiques vis-à-vis desquelles les régisseurs prennent la liberté de couper telle réplique, telle scène. Novelli, le grand artiste dramatique italien, dans le théâtre de Shakespeare, retranchait même des actes entiers ; c'est ainsi qu'il procédait, par exemple, avec le *Marchand de Venise* dont il ne jouait pas le cinquième acte.

En second lieu, il s'agit de la suppression de vers et de strophes faite dans des chefs-d'œuvre par des critiques avisés. Le premier cas s'explique par la différence qu'il y a entre la poésie dramatique et le théâtre. La poésie dramatique est un art successif et intellectuel. Le théâtre est un art simultanément successif et volontaire (social). Pour se réaliser, chacun de ces arts demandent des conditions différentes. C'est ainsi que la poésie dramatique vit par elle-même. Elle vit par la lecture et n'a aucun besoin d'être représentée. C'est pourquoi il y a des chefs-d'œuvre de poésie dramatique qui, aussi admirables qu'ils soient, ne réussissent pas à la scène. Tel est le cas, par exemple, d'*Iphigénie en Tauride* et de *Torquato Tasso* de Goethe.

Mais le théâtre est, avant tout, représentation, et la représentation demande un canevas, qui lui est offert par la poésie dramatique. Quelquefois celle-ci ne correspond pas toujours aux conditions requises par le théâtre, et les régisseurs ne font autre chose qu'ajuster le chef-d'œuvre dramatique aux conditions de la représentation. Et Novelli, en représentant le *Marchand de Venise*, avait raison de supprimer le cinquième acte parce que dans cet acte, Shylock, le personnage principal, qu'il jouait et sur qui se concentre tout l'intérêt de la pièce, disparaît et, avec lui, disparaît aussi tout intérêt dramatique. Le cinquième acte, qui toutefois est nécessaire à l'intrigue, a une matière qu'on peut induire facilement des autres actes. C'est un acte de

rêve et de poésie, qui, charmant à la lecture, ne nous donne presque aucune émotion dramatique sur la scène, d'autant plus que tel personnage, comme par exemple, Iessica, du point de vue dramatique, devient franchement antipathique, quoique le poète la considère sous un autre aspect.

Dans le second cas que la méthode historique, qui croit que tout ce qui sort de la plume d'un écrivain doit être intangible, ne peut pas admettre — le procédé des critiques est tout aussi admissible, si nous visons à l'effet esthétique. Il y a des longueurs évidentes, ou qu'elles contredisent le reste (comme par exemple les passages qui suivent le songe d'Agamemnon dans l'*Iliade*) ou qu'elles soient inutiles et contribuent à ralentir et à contrecarrer l'intérêt lyrique, épique ou dramatique (comme par exemple le dénombrement des vaisseaux dans l'*Iliade*). Elles peuvent être supprimées, quoique la tradition s'y oppose.

Lorsqu'il s'agit de garder pur l'effet esthétique — l'effet véritable d'un chef-d'œuvre — on doit négliger la tradition sans remords.

§ 79. — L'idée génératrice, qui anime l'originalité élémentaire, peut avoir aussi la forme du maniérisme. Lorsque l'intention artistique oublie qu'elle prend sa source dans les profondeurs mystiques de l'âme et devient tant soit peu superficielle, elle prête une attention spéciale à la forme, comme si la forme pouvait exister par elle-même.

Il en résulte une discordance qui peut rabaisser une œuvre poétique au degré inférieur d'œuvre littéraire proprement dite, quoiqu'elle puisse contenir des passages dignes de véritables créations. Telle, par exemple, la poésie de Victor Hugo, *Cerigo*, des *Contemplations*.

En s'adressant à l'île grecque *Cerigo* qui n'est autre que la Cythère voluptueuse des anciens, il s'écrie, dans une kyrielle d'apostrophes fastidieuses qui ne mènent à rien :

C'est toi ? qu'as-tu donc fait de ta blanche tunique ?
 Cache ta gorge impure et ta laideur cynique,
 O sirène ridée et dont l'hymne s'est tu !
 Où donc êtes-vous, âme ? étoile, où donc es-tu ?
 L'île qu'on adorait de Lemnos à Lépante,
 Où se tordait d'amour la chimère rampante,
 Où la brise baisait les arbres frémissants,
 Où l'ombre disait : J'aime ! où l'herbe avait des sens,
 Qu'en a-t-on fait ? où donc sont-ils, où donc sont-elles,
 Eux, les olympiens, elles, les immortelles ?
 Où donc est Mars ? où donc Éros ? où donc Psyché ?
 Où donc le doux oiseau bonheur, effarouché ?
 Qu'en as-tu fait, rocher, et qu'as-tu fait des roses ?
 Qu'as-tu fait des chansons dans les soupirs écloses,
 Des danses, des gazons, des bois mélodieux,
 De l'ombre que faisait le passage des dieux ?...

C'est de la rhétorique qui serait insupportable, n'était-ce le talent littéraire de Victor Hugo.

C'est un cas de maniérisme provenant de la virtuosité littéraire du grand poète.

§ 80. — Nous avons encore, du point de vue de la perfection, l'originalité élémentaire classique dans laquelle la forme dépend d'un fond complètement clarifié

et où l'équilibre entre le fond et la forme est évident. C'est le cas de *Booz endormi* de Victor Hugo.

Dans ce chef-d'œuvre, l'idée génératrice apparaît intégralement, sans être masquée par les autres éléments du fond, par la forme ou par l'harmonie concrète. Cela ne veut pas dire que l'idée génératrice est à la surface et qu'on peut la reconnaître et la dégager à la première lecture. L'idée génératrice, qui est l'embryon du chef-d'œuvre, ne surgit dans notre conscience qu'après que le chef-d'œuvre est complètement assimilé. Ce n'est qu'alors qu'elle devient tout à fait claire et en même temps profonde. Dans *Booz endormi*, par exemple, nous sommes charmés avant tout par les tableaux des temps anciens, par le caractère de Booz, par la simplicité de ses pensées, par la modestie de Ruth et par le mystère de son sommeil dans la nuit d'azur où brille le croissant argenté. Mais après l'avoir lu plusieurs fois et après avoir vu que le fond vit dans notre conscience sans que nous ayons besoin des particularités expresses de la forme, nous constatons que les différents tableaux qui nous ont charmés se réunissent pour mettre en évidence l'idée profonde du poème. C'est alors que nous sentons la sanctification divine d'un amour peu naturel, et, en même temps, la grande poésie qui filtre à travers cette idée telle que Victor Hugo l'a conçue.

TROISIÈME SECTION

L'originalité esthétique ou subjective



CHAPITRE PREMIER

GÉNÉRALITÉS. ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS.

§ 81. — Dans les études littéraires courantes on parle du style, mais on parle moins de son fondement. Cependant un tel fondement doit exister, et c'est justement ce que nous appelons originalité subjective ou esthétique, le second élément du fond.

§ 82. — L'idée génératrice, qui surgit dans la conscience d'un créateur littéraire, établit une première harmonie entre l'âme et la nature. Il s'agit d'une harmonie qui prend naissance dans les profondeurs inanalysables de la conscience et de l'organisme physiologique. Cette harmonie n'est pas complète. Elle concerne seulement les quelques éléments — âme, et les quelques éléments-nature, qui, en se synthétisant, forment le premier embryon de l'œuvre. L'idée génératrice doit prendre son corps définitif dans une conscience et s'harmoniser avec elle. En effet chaque créateur littéraire a une atmosphère psychique dynamique qui donne de la perspective et de l'amplitude aux différentes images, et une constitution statique qui leur donne

du relief et de la profondeur. L'atmosphère psychologique est intellectuelle, la constitution est volitive. De la perspective et de l'amplitude des images, d'un côté, de la profondeur et du relief des images, de l'autre, il résulte un nouvel élément affectif qui s'harmonise avec l'atmosphère et la constitution psychique de l'écrivain : c'est l'émotion créatrice qui va devenir chez le lecteur, émotion esthétique.

§ 83. — C'est dire que chaque écrivain a une conscience composée de la constitution intime, de l'atmosphère psychique et de l'émotion créatrice. Son âme a, par ces éléments, une résonance propre. C'est comme le métal des cloches qui, ayant une composition différente, rend des sons différents.

C'est ce que nous appelons l'originalité subjective d'un écrivain. C'est comme le miroir où les choses, en se mirant, perdent leur aspérité et deviennent plus belles qu'elles ne l'étaient, d'autant plus qu'elles acquièrent, comme nous avons dit, de nouvelles qualités : de la profondeur et du relief, de l'amplitude et de la perspective, et en même temps, de l'émotion créatrice. C'est à cause de l'originalité subjective, que les choses réelles qui ordinairement sont indifférentes ou banales, répulsives ou par trop attrayantes, deviennent capables de capter d'une manière spéciale notre attention, de la fixer sur elles et de nous révéler leur beauté.

En effet, les choses soit-disant « belles » ne nous donnent en réalité qu'un plaisir en perception ou en

représentation ; elles ne nous produisent pas l'émotion de la beauté. Quoiqu'elles puissent être très agréables — ou même parce qu'elles sont trop agréables — elles n'entrent pas dans la sphère esthétique. Les images repoussantes peuvent encore moins entrer dans la sphère esthétique ; Ce n'est que lorsque ces images trop agréables ou désagréables ont pénétré dans l'atmosphère harmonisante de notre âme et se sont synthétisées avec sa constitution, qu'elles perdent les aspérités positives (si elles sont trop agréables) ou négatives (si elles sont repoussantes) et deviennent esthétiques c'est-à-dire contemplables et belles. C'est dans cette harmonie entre les choses et l'atmosphère psychique et la constitution psychique statique et dynamique de l'âme que l'originalité esthétique fait naître l'élément de l'harmonie appelée musicalité ; celle-ci s'exprime par le style d'une façon évidente.

C'est ainsi que dans le poème de l'amour, *Roméo et Juliette*, Shakespeare évite les scènes sensuelles qui nous rendraient antipathiques les deux héros et, par cela, les feraient sortir du cercle de la contemplation esthétique. De même c'est ainsi que le même poète émousse les aspérités effroyables physiques et morales d'un *Richard III* et, en l'harmonisant avec sa constitution psychique, le rend contemplable, en même temps, pour lui et pour nous. Racine a de même adouci avec un art infini les caractères de Néron dans *Britannicus* et de la reine *Athalie*. La constitution statique de la conscience

et son atmosphère voilent les caractéristiques trop incongrues, agréables ou désagréables, des différentes images, qu'elles fassent partie de l'idée ou de la matière. C'est par ce travail qu'un écrivain est vraiment un écrivain. C'est par lui qu'il sait écrire, c'est-à-dire qu'il arrive à formuler les choses de manière à nous enchanter. Elles sont reçues dans la conscience de l'écrivain, elles sont façonnées, elles sont pour ainsi dire, rendues musicales et entourées d'une nouvelle auréole, et prennent, quoique désagréables ou trop agréables, l'apparence de la beauté.

§ 84. — L'originalité esthétique est la trame permanente de la conscience d'un écrivain. Elle est l'élément le plus résistant du fond. L'idée génératrice peut manquer, les images plastiques peuvent être sans consistance ou sans signification et l'œuvre, à ces points de vue, peut n'avoir aucune valeur. C'est ce qui se passe au commencement et à la fin de la carrière d'un poète. Mais, quoique ces éléments du fond fassent défaut, l'originalité subjective continue à subsister. C'est elle qui donne un charme trompeur aux productions trop primitives ou trop maniérées. La plupart des œuvres des grands génies poétiques ne peuvent vraiment intéresser que par le brillant de l'originalité subjective. Il s'ensuit que les procédés de la méthode histosique, qui croit que toutes les œuvres poétiques d'un génie créateur méritent d'être étudiées et caractérisées, ne sont pas acceptables. La valeur de ces œuvres est absolu-

ment illusoire. Elles ont seulement des qualités de style, elles ont de la musicalité mais elles manquent de l'essentiel du fond : d'idée, et surtout de plasticité. C'est surtout le procédé courant dans les littératures pauvres en chefs-d'œuvre, qui cherchent à se donner le change par des œuvres de cette sorte.

§ 85. — L'originalité esthétique est l'élément décevant dans les œuvres sans idéologie et sans plasticité ; elle constitue le charme spécial des œuvres maniérées. Elle représente l'âme de l'écrivain dans ce qu'elle a de plus persistant et même de permanent. L'âge ne l'atteint pas. C'est elle qui brille la dernière dans les productions de vieillesse d'un poète. Presque toutes les poésies de Victor Hugo d'après 1870 ne s'imposent que par la musicalité du style. C'est ce qu'on appelle facture.

Prenons, par exemple, *La vipère* de Victor Hugo.

Oh je t'emporterai si haut dans les nuées,
Vipère, que la tourbe où la nuit t'engendra
La plaine et les marais, les cris et les huées,
Les voix, les pas, le bruit tout s'évanouira.

Je briserai tes dents dans ta bouche, vipère,
En vain tu te tordras, reptile épouvanté,
En vain tu te tordras, cherchant des yeux la terre,
Tu ne verras plus qu'une immense clarté ;

Rien que le ciel profond, éternel, immobile,
Que les êtres créés sentent au-dessus d'eux,
Et qui, dans sa splendeur implacable et tranquille,
Pèse de toutes parts sur le monstre hideux.

Et ce ne sera pas, pour l'oiseau dans la nue,
Un médiocre effroi de voir cet être impur,
Cette chose difforme au soleil inconnue,
Qui, faite pour la fange, expire dans l'azur.

Si ceux qui t'admiraient — car, vipère, on t'admire —
 Te cherchent au cloaque où tu crois t'abriter,
 Il sortira de l'ombre une voix pour leur dire :
 « Un aigle a passé là, qui vient de l'emporter ».

Réalisée, cette image est baroque et ridicule. On peut la prendre à la fois au propre et au figuré. Le poète est l'aigle et la vipère c'est quelque ennemi — peut-être Napoléon III. Mais on admire la vipère. Pourquoi ? On la cherche dans la fange. Pourquoi ? Une voix répondra : Un aigle l'a prise. Quelle voix ? Il y a des vers qui, intervertis, peuvent avoir plus de sens poétique. On peut très bien dire par exemple :

Qui, faite par l'azur, expire dans la fange.

Le poète veut se venger de la vipère ; il la prend dans la fange et l'emporte au ciel. Pourquoi ? Pour que la lumière du ciel... pèse sur elle. Cette lumière c'est le génie du poète, mais la lumière ne pèse pas sur une vipère. Cette pièce de vers n'a pour fond que la volonté de l'homme, qui, par son style, veut se venger d'un autre. Pourtant la musicalité du style avec ses répétitions sans signification, avec ses antithèses et ses adjectifs vides de sens poétique peut faire impression à une lecture superficielle, et voilà pourquoi nous rencontrons cette poésie dans des anthologies réputées. L'originalité plastique et l'originalité élémentaire manquent, mais l'originalité subjective persiste et c'est elle qui fait, en quelque sorte, la valeur de l'œuvre.

§ 86. — On peut encore définir l'originalité esthétique

en disant qu'elle est l'âme de l'écrivain en tant qu'elle arrive à l'expression. Et ici nous devons faire la distinction entre l'âme humaine ou personnelle, et la personnalité ou l'âme de l'écrivain incorporée dans ses écrits. On peut trouver dans un article de Ferdinand Brunetière des traits amusants concernant la distinction entre l'homme et l'écrivain. On cite, par exemple, la timidité personnelle de Bossuet et le courage vraiment sublime qu'il montre dans ses discours. On peut citer la vie impure de tel auteur et la pureté morale de son style. Lorsque nous parlons donc de l'originalité subjective comme de l'âme de l'écrivain incorporée dans l'expression verbale, nous ne devons pas nous rapporter à l'homme, aux manifestations de son âme dans la vie courante, mais seulement à cette partie esthétique de l'âme que nous goûtons dans son style et qui filtre à travers les mots. Le charme du style n'a rien à faire avec la réalité de l'âme pratique.



CHAPITRE II

CARACTÉRISTIQUES ACCIDENTELLES SUBJECTIVES DE L'ORIGINALITÉ ESTHÉTIQUE.

§ 87. — L'originalité esthétique ou subjective peut présenter des caractéristiques accidentelles, essentielles et fondamentales tout comme l'originalité élémentaire.

Nous commençons encore par les caractéristiques accidentelles.

L'originalité esthétique ne peut devenir évidente que dans la synthèse entre la constitution statique de l'âme et son atmosphère, et la matière des images qu'elle doit adoucir ou émousser pour les rendre esthétiques. Nous avons donc en présence le miroir, pour ainsi dire de l'âme, et les images qui s'y reflètent. Le miroir est l'idée, le sujet ou l'âme ; les images sont l'objet ou la nature. En recevant les images pour les synthétiser, pour les absorber, l'âme qui constitue statiquement l'originalité subjective peut prendre objectivement différentes *attitudes*. C'est d'abord l'attitude sérieuse. Les images entrent et pénètrent profondément dans la

conscience avec leur couleur, leur scintillement, leur contour propre. Le sujet ne prend aucune attitude envers elle. Il demeure neutre.

Lorsque, par exemple, Victor Hugo, dans *Booz endormi* nous décrit la maison, les champs, l'aire et les rêves de Booz, c'est la maison, ce sont les champs et l'aire de Booz qu'il décrit sans rien ajouter à ces images par son attitude.

§ 88. — Mais on peut envisager les faits et les choses d'une manière enjouée, spirituelle. On ne décrit pas seulement des choses, on ne narre pas seulement des faits, on prend envers tout une attitude qu'on souligne d'un sourire. Dans ce cas, le sujet ajoute quelque chose à l'objet. Il le transforme en quelque sorte d'une manière qui peut provoquer la joie, sans qu'elle paraisse. Lorsque par exemple, dans *l'Avare*, Molière nous représente Harpagon se redressant et se pavanant chaque fois que Frosine loue sa jeunesse et sa santé, et lorsqu'il le représente se renfrognant quand la même Frosine lui demande de l'argent pour son soi-disant procès — comme écrivain comique, il a pris une attitude envers ces personnages rusés qui veulent se duper l'un l'autre. Il rit de leur contenance et il nous fait rire avec lui... Il a une attitude spirituelle et, par là, il nous amuse. C'est son attitude envers ses personnages qui crée cette situation et c'est cette situation spirituelle qui est comique.

§ 89. — Dans l'attitude sévère, l'harmonie entre la

matière et l'âme représentée par l'originalité subjective s'établit objectivement. Dans l'attitude spirituelle, l'harmonie entre l'âme et la matière s'effectue subjectivement. Mais, entre l'objet et le sujet il peut exister une troisième possibilité d'harmonie, l'harmonie par contraste, l'humour, sous ses différentes formes.

C'est ainsi qu'avant que l'objet s'harmonise avec l'âme, avant que les images soient rendues par les mots forgés par l'originalité subjective, ou bien avant que les choses soient transformées par la résonance de la conscience, il peut y avoir une discordance entre ces deux éléments en présence. Lorsque, par exemple, avant de formuler ses impressions sur un homme, un écrivain prend une attitude sévère — par exemple celle de la compassion — et lorsqu'il les formule, en prend une autre et est amené à employer des mots qui le rendent *risible*, il crée un contraste, qui, tout contradictoire qu'il paraisse, est réduit à une unité plus complexe que dans l'attitude sévère ou spirituelle. C'est l'humour et, dans ce cas, c'est l'humour anglais, tel que nous le rencontrons dans *David Copperfield* de Dickens ou bien dans *Napasta* de Caragiale.

Dans cette pièce, qui a plus de valeur littéraire que poétique, Caragiale nous représente une loque humaine, digne de toute notre compassion. C'est un imbécile qui, trouvant un homme assassiné, presque mort, prend sa pipe et son tabac. L'autorité fait son œuvre. En trouvant sur lui ces objets, elle croit avoir découvert l'au-

teur du crime. Ion — tel est le nom du personnage — proteste de toute son âme qu'il n'est pas l'assassin. Mais personne ne le croit. On le torture jusqu'à ce qu'il devienne fou, ce qui ne l'empêche pas d'être condamné aux travaux forcés. Mais voilà que notre fou qui a des hallucinations, s'évade, appelé, dit-il, par un écureuil qu'il croit être envoyé par la Vierge. Et ainsi, il arrive dans son village natal et entre dans le cabaret tenu par le véritable meurtrier, Dragomir. Anca, la femme de Dragomir, qui n'est autre que la veuve de l'assassiné qu'elle a aimé et qu'elle veut venger, tâche de faire avouer à Dragomir son crime. Et c'est dans cette situation que Ion déguenillé, harassé, fait le récit de son évasion. Il le fait d'une manière puérile et comique. Mais autant nous avons l'envie de sourire de son aventure, autant sa misère nous attendrit. C'est un cas typique d'humour anglais.

§ 90. — Mais l'humour peut avoir encore deux formes : la bonhomie et l'ironie.

Si avant de formuler ses impressions, l'écrivain a une attitude enjouée envers une chose, mais si, en la décrivant, il emploie des expressions sévères et nobles, il résulte un contraste contraire à l'humour anglais. C'est la bonhomie que nous appelons *roumaine*, parce que le plus brillant représentant de cette bonhomie est Alexandre Odobescou dans son chef-d'œuvre Ψευδοκυνεγετικὸς ou *Le faux traité de chasse*.

Dans ce livre l'âme noble d'Odobescou s'abandonne

à nous décrire, sans ordre apparent, tous les faits artistiques grands et surtout petits se rapportant à la chasse. Son style soutenu, ample et aux belles périodes, d'une musicalité nuancée de tous les tons, semble impropre à des discussions philologiques (car il y en a), à des descriptions de petits chiens, à des anecdotes comme celle du renard sans queue ou bien à des contes ou des souvenirs de jeunesse et de voyage. Pourtant il fait ce miracle. Il nous intéresse jusqu'au bout, jusqu'au ^{xiii}e chapitre « le plus agréable au lecteur » qui est formé d'une série de points de suspension, de sa verve enjouée qui, sans être spirituelle, nous remplit de cette émotion où nous trouvons la synthèse entre deux éléments en contraste : la majesté du style et, tant soit peu, la futilité du sujet. Voyons par exemple comment il commence sa lettre (car *Le faux traité de chasse* n'est qu'une lettre qui devait être une préface au *Manuel de chasse* de son ami Cornescou).

Tu as voulu, mon ami, avant de l'imprimer, que je lise, en manuscrit, le livre roumain, que tu a composé sous le titre de *Manuel de chasse* et, qu'après l'avoir lu, je te dise mon opinion.

Je ne saurais assez te remercier de tant de confiance, mais je crains beaucoup, qu'en m'accordant, à moi, une si amicale et flatteuse présence, tu aies manqué ton but, ô chasseur si adroit !

Ne savais-tu donc pas ou bien as-tu oublié, que je suis aussi capable, en ce qui concerne les choses de la chasse, ainsi qu'en beaucoup d'autres choses, que le célèbre naïf qui, au reproche que lui faisaient les vieilles du village, de ravager les basses-cours, se défendait dans la douce langue de la poésie et leur demandait :

Si elle est dinde
Pourquoi sort-elle
Dès l'aurore
Devant le fusil des chasseurs ?

L'histoire ne nous dit pas si ces vieilles se contentèrent de ce dédommagement harmonieux, et si dans une autre circonstance, le « simigi » renommé, reçut pour tout paiement de ses gâteaux la petite chanson du chanfre Caracangea :

Ouvre-toi petite bourse
Pour payer les petits gâteaux,

chanson, qui, sans doute, en ce qui concerne les règles de la prosodie, est de beaucoup inférieure à l'ingénieuse improvisation du chasseur de dindes.

Fais attention qu'il ne t'arrive pas la même chose qu'au « simigi... »

Et l'auteur continue en nous contant ses souvenirs de chasseur, où nous trouvons la majestueuse description des chasses dans le Baragan, dont nous donnons ici le commencement :

Car moi, aussi, j'ai été élevé dans les champs du Baragan ! *Et in Arcadia ego* ! Et moi, aussi, j'ai vu les troupeaux d'outardes parcourir de leurs pas mesurés et de leurs yeux perçants, ces plaines sans bornes, où, l'air raréfié dans les ondes diaphanes, sous le soleil d'été, reflète les herbes et les broussailles lointaines et les transforme, devant l'œil charmé, en ville aux milliers de minarets, en palais aux mille enchantements !

La bonhomie roumaine d'Odobescou, s'élève aisément jusqu'à la prose poétique, sans tomber dans le sentimentalisme.

§ 91. — Mais il existe encore un cas de contraste. Si l'écrivain méprise son sujet, et si, en écrivant, il a l'air de le vanter, la synthèse qui en résulte est une attitude ironique, autre variété de l'humour. C'est le fort de Racine lorsqu'il fait dire à Pyrrhus des louanges à l'adresse d'Andromaque qui refuse ses avances. Et l'ironie peut être aimable, incisive et amère d'après la faculté psychique à laquelle se rapporte le plus l'attitude de l'écrivain.

C'est ainsi que Grégoire Alexandrescou fait preuve d'ironie aimable lorsqu'il demande à la comète qui veut brûler le monde, d'accorder aux Roumains un petit répit de dix mille ans afin qu'ils améliorent leurs lois.

Mais lorsque dans sa neuvième satire, Boileau, énumère les écrivains médiocres en disant :

Puisque vous le voulez, je veux changer de style.
Je le déclare donc : Quinault est un Virgile,
Pradon comme un soleil en nos ans a paru ;
Pelletier écrit mieux qu'Ablancourt ni Patru ;
Cotin, à ses sermons traînant toute la terre,
Fend les flots d'auditeurs pour aller à sa chaire ;
Saufal est le phénix des esprits relevés ;
Perrin... Bon, mon Esprit ! courage ! poursuivez.

il nous donne un admirable exemple d'*ironie incisive*.

Eminescou nous offre des exemples d'ironie amère dans *La première lettre* lorsque, en parlant de la gloire qu'attend le vieux « dascal » (maître et savant en même temps), il décrit son enterrement. Ceux qui parleront de tes mérites, dit-il au maître, le feront : « Non en t'élevant toi, mais en se vantant eux-mêmes ».



CHAPITRE III

CARACTÉRISTIQUES ACCIDENTELLES OBJECTIVES DE L'ORIGINALITÉ ESTHÉTIQUE.

§ 92. — Quelque attitude que l'écrivain prenne envers sa matière, cette matière se reflète d'une manière personnelle dans sa conscience. Cette conscience, qui contient des éléments analysables, affectifs et volitifs, en recevant la matière, lui donne sa nuance intellectuelle, sentimentale ou énergétique. Nous appelons mentalité la conscience qui en dehors de l'attitude modifie le matériel des images qu'elle reçoit. Après avoir été reçues dans la conscience, les images prennent des caractéristiques objectives — et partant accidentelles — qui méritent d'être signalées.

Nous pouvons avoir quatre sortes de mentalité : la mentalité colorée, la mentalité sonore, la mentalité motrice et la mentalité intégrale. La mentalité colorée est intellectuelle, la mentalité sonore est affective, la mentalité motrice est volitive. La mentalité intégrale constitue la synthèse de ces trois mentalités.

Nous avons vu dans l'Esthétique littéraire que de toutes les sensations, seules les sensations visuelles, auditives, motrices — et dans les moments mystiques, les sensations organiques — peuvent se soumettre au principe de l'unité. Nous en avons conclu que seulement ces trois ou quatre sortes de sensations peuvent entrer dans le cercle esthétique et devenir contemplables, c'est-à-dire peuvent engendrer des images belles.

La mentalité colorée n'est autre chose que la lumière que les images empruntent aux sensations visuelles avec toute la variété de couleurs qu'elles comportent.

La mentalité sonore c'est la sonorité que les images empruntent aux sensations auditives, avec toute leur gamme.

La mentalité motrice ce sont les nuances motrices qu'empruntent les images aux sensations de mouvements.

La mentalité intégrale est la synthèse des images dérivées de ces trois sortes de sensations, synthèse qui ne peut s'effectuer que dans les profondeurs mystiques de l'âme.

§ 93. — Lorsque Victor Hugo voit un archipel dans les nuages dont le ciel est parsemé, il renforce l'image du ciel et celle de la mer. A une vision il en ajoute une autre qui forme une seule impression avec elle. D'ordinaire la vision d'une chose, en se superposant à la vision d'une autre chose, produit une impression désagréable de confusion. Le génie, créateur de poésie, non

seulement évite cette confusion, mais en ajoutant une vision à une autre, la colore plus vivement, et cette coloration donne la caractéristique du chef-d'œuvre. C'est ainsi qu'en comparant *Booz endormi* avec *Erkônig*, nous trouvons que le premier poème révèle une mentalité colorée. La lumière circule dans tous ses recoins et trouve son point culminant dans l'image de la faucille d'or, du croissant qui brille parmi les étoiles. Victor Hugo, dans ce chef-d'œuvre est un visuel.

Nous trouvons de la mentalité colorée dans les poèmes d'Eminescou, dont nous avons analysé plus haut la poésie *Mélancolie*.

§ 94. — Lorsqu'Homère reproduit le bruit que font les chevaux ferrés, lorsque Virgile reproduit le bruit de la charrue, lorsque Racine nous fait entendre les sifflements des serpents dans *Andromaque*, tous ces poètes emploient des images sonores. Mais il est rare que la sonorité des images apparaisse prédominante dans un poème. Les images sonores s'allient ordinairement avec les images visuelles et motrices, qui sont beaucoup plus fréquentes, d'autant plus que la sensation acoustique, étant produite par la percussion de l'air, est presque toujours accompagnée par les sensations motrices.

En tous cas nous ne devons pas confondre l'effet que nous font les images sonores, qui sont un élément du fond, avec l'effet des sensations sonores, produites par le rythme, élément de la forme.

Lorsque, par exemple, dans *Erkônig* nous lisons les vers :

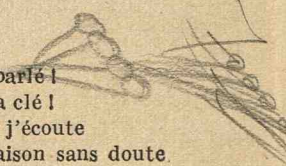
Wer reitet so spät durch Nacht und Wind ?
Es ist der Vater mit seinem Kind

nous croyons entendre le galop du cheval. Et cette impression nous l'avons tout le long du poème. Mais elle ne provient pas des images sonores. Car si nous analysons, par exemple, ces deux vers, nous voyons que la plupart des images qui en forment le fond sont visuelles. Et l'impression du galop du cheval ne provient pas des *images*, mais des *sensations* que nous donnent les éléments de la forme : la succession bien marquée par les accents du rythme qui frappent notre oreille.

Mais cette distinction ne devient visible que si nous nous rapportons à des exemples précis.

Lorsque Victor Hugo dans la pièce des : *Contemplations*, *Oh je fus comme fou dans le premier moment*, trouve l'admirable final :

Oh que de fois je dis : Silence ! elle a parlé !
Tenez ! voici le bruit de sa main sur la clé !
Attendez ! elle vient ! laissez-moi que j'écoute
Car elle est quelque part dans la maison sans doute



il n'y a pas presque aucun effet de forme. Ce sont seulement les images acoustiques qui nous impressionnent. C'est l'impression du silence et de quelque bruit qui a une grande signification pour le poète, et, en même temps, pour nous aussi. C'est de ces images sonores qu'il s'agit dans ce paragraphe.

§ 95. — Nous devons faire les mêmes observations en ce qui concerne les images motrices.

Il faut distinguer les images motrices des sensations motrices produites par la forme. Elles se vérifient par l'exemple cité plus haut, en même temps que l'accointance qu'il y a entre les images sonores et motrices. Lorsque le poète écrit :

Oh que de fois je dis

nous nous rappelons, sans le vouloir, l'image de quelqu'un que nous entendons parler. En même temps, nous nous rappelons les mouvements que cette personne fait en parlant. La même chose, dans l'expression :

Silence ! elle a parlé,

nous voyons le geste qui accompagne l'interjection silence — c'est-à-dire le mouvement du doigt qui s'ajoute aux mouvements de la parole.

Il va de soi, que ces images sont accompagnées aussi d'images visuelles ; mais elles sont subordonnées à ces dernières. C'est cette subordination qui donne la nuance et le signe de la génialité créatrice.

§ 96. — Les mentalités visuelle, sonore et motrice ne produisent l'effet qu'on en attend, que si elles sont synthétisées dans la mentalité intégrale. C'est ce que nous rencontrons toujours dans les chefs-d'œuvre et surtout dans les parties à effet. Si nous analysons

à ce point de vue le final extraordinaire de *Booz endormi* :

Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre
 Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,
 Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,
 Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été
 Avait, en s'en allant, négligemment jeté
 Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.

nous trouvons une mentalité intégrale, ou les mentalités sonore et motrice se subordonnent à la mentalité visuelle. C'est ainsi que les épithètes de « fin » et « clair » mises auprès de « croissant » révèlent une mentalité visuelle et motrice, que les paroles « Ruth se demandait, Immobile... » révèle une mentalité sonore et motrice ; que les vers :

Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été
 Avait, en s'en allant, négligemment jeté

dénotent une mentalité visuelle et motrice, et toutes ces impressions se subordonnent à l'image finale visuelle : « Cette faucille d'or dans le champ des étoiles » qui synthétise le tout.

§ 97. — Ni l'attitude ni la mentalité ne sont esthétiques en elles-mêmes.

On peut prendre une attitude sévère, sans arriver à rien. On peut être un visuel à attitude spirituelle, sans avoir de l'esprit et sans impressionner par la couleur. On peut vouloir être humoriste et ironique, sans que l'humour ou l'ironie portent. Ce n'est que lorsque les éléments subjectifs et objectifs se sont synthétisés

et harmonisés en devenant originalité esthétique exprimée par la parole, que la mentalité et l'attitude deviennent littéraires. Et nous verrons dans la « Critique Littéraire » les différents cas où l'on veut devenir écrivain sans se soucier de la présence de l'originalité esthétique. Ce sont des types négatifs de littérature.

~~C'est de la littérature !~~



CHAPITRE IV

CARACTÉRISTIQUES ESSENTIELLES INTENSIVES DE L'ORIGINALITÉ ESTHÉTIQUE.

§ 98. — L'originalité esthétique peut être étudiée tout comme l'originalité élémentaire du point de vue intellectuel ou qualitatif, du point de vue volitif ou de l'intensité, du point de vue affectif ou de la tonalité. Nous pouvons mettre ces points de vue en relation avec les sous-éléments constitutifs : avec la constitution statique, qui est de nature volitive, l'atmosphère mobile, qui est de nature intellectuelle, et l'émotion créatrice, qui est affective et rechercher les caractéristiques qu'elles peuvent avoir.

§ 99. — Examinons l'originalité esthétique, d'abord, du point de vue de l'intensité. Dans ce cas c'est la constitution statique de la conscience qui joue le rôle principal.

C'est sa force de réaction vis-à-vis de la matière du fond élémentaire et du fond plastique, qui lui donne des hypostases différentes. C'est ainsi que cette force

peut être plus grande que celle de la matière. Ce sont surtout les poètes qu'on appelle romantiques et surtout le plus typique d'entre eux, Victor Hugo, dans les œuvres desquels nous trouvons cette force de réaction. Le subjectif est plus fort que l'objectif ; l'esprit est plus fort que la matière. Dans ce cas les images sont plus ou moins déformées par l'esprit. Elles perdent à peu près contact avec la réalité et tendent à devenir fantastiques. Elles semblent ne pas parler par elles-mêmes ; on croirait que c'est le poète qui les force à parler. Cette force de réaction donne de la puissance à l'élan de l'originalité élémentaire et constitue le souffle de la poésie lyrique dynamique. A cause de cette réaction, les images ont l'apparence de rester à la surface de l'idée génératrice. Elles semblent ne pas être assez imprégnées du fond mystique, qui donne du prix à la création géniale. C'est l'hypostase de l'originalité esthétique rhétorique qui est, par exemple, la caractéristique de l'ode de Victor Hugo, *Napoléon II*.

§ 100. — Lorsque nous disons rhétorique nous ne l'entendons pas, comme on le fait de coutume, dans le sens péjoratif. Le mot rhétorique, en effet, peut être pris dans plusieurs sens, d'après le caractère et la valeur de l'œuvre où nous le trouvons. La rhétorique c'est la qualité par excellence de la *prose oratoire*. Il ne peut y avoir aucune œuvre de valeur, lettre, discours ou article de journal — sans que nous ne rencontrions au premier plan la personnalité de l'écrivain, son âme luttant pour

arriver à un but. S'il n'y a pas de but clairement exprimé, il ne peut pas y avoir d'article, de lettre ou de discours de valeur. La rhétorique, qui consiste dans le personnalisme le plus aigu, est leur âme.

Il est évident qu'en ce sens, la rhétorique est une qualité de l'œuvre.

Mais il peut y avoir des discours, des lettres ou des articles qui, à la place de l'élément propulsif vers un but clairement poursuivi, par leur redondance cherchent à masquer le néant du fond. Dans ce cas il ne s'agit pas de rhétorique propre, mais de rhétorique maniérée. Ce qui nous déplaît dans ces sortes de productions littéraires n'est pas la rhétorique, mais la manière qui, par la forme, veut masquer le manque de fond propre à l'œuvre.

§ 101. — La rhétorique qui est parfaitement à sa place dans la prose rhétorique, n'est plus de mise s'il s'agit de prose simple ou poétique et, surtout, s'il s'agit de poésie épique ou dramatique (dans ce dernier cas ne sont acceptés que les héros et les personnages conçus délibérément avec ce défaut). La poésie lyrique, qui met en avant le moi du poète, surtout dans ses formes dynamiques peut faire exception : dans une certaine mesure, elle peut être rhétorique. Dans ce sens, la rhétorique n'est que la prédominance modérée de la personnalité du sujet dans la synthèse effectuée entre elle et la matière, synthèse qui constitue le fond esthétique de l'œuvre.

Les chefs-d'œuvre typiques de cette rhétorique qui ne peut être blâmée que par des critiques mal avisés, font l'honneur de la lyrique dite romantique. C'est par exemple *Napoléon II*, *A la colonne*, *Lui*, *Tristesse d'Olympio*, *A Villequier*, *l'Expiation* de Victor Hugo, *Le lac* de Lamartine, *Le souvenir*, *L'espoir en Dieu* d'Alfred de Musset.

Moïse d'Alfred de Vigny, qui est considéré comme romantique, tout comme les chefs-d'œuvre de ce poète, n'a pas cette caractéristique, car ce chef-d'œuvre appartient à une autre catégorie. C'est de la poésie lyrique statique, comme *Booz endormi* de Hugo et comme *Zueignung* de Goethe. Goethe qui est statique dans la plupart de ses chefs-d'œuvre lyriques, est dynamique dans quelques-unes de ses plus belles ballades comme c'est le cas de *Erлкönig*. Ce sont des exemples qui, une fois de plus, montrent avec évidence que ce qu'il faut caractériser ce ne sont pas les écrivains, mais bien leurs chefs-d'œuvre.

Quoiqu'il en soit, la poésie lyrique dynamique a la caractéristique rhétorique dans le bon sens du mot.

A ce point de vue, nous avons dans la littérature roumaine, deux poètes qui représentent, d'une manière typique, les deux pôles entre lesquels se meuvent tous les sentiments humains, le pôle optimiste et le pôle pessimiste. Michel Eminescu, dont nous avons tant de fois parlé, dans la plupart de ses chefs-d'œuvre, est pessimiste. C'est le cas de *Mortua est*, *La première lettre*,

Empereur et Prolétaire. Dans ces poèmes, Eminescou est un poète statique. Il contemple la réalité, il s'en indigne, mais son indignation est calmée par la réflexion résignée du néant universel. Toutefois, même dans ces poésies, il a des accents dynamiques très puissants. Tel le final de *Mortua est* et le commencement de *Empereur et prolétaire*.

Au pôle opposé, nous avons Panaïte Cerna, le plus caractéristique, peut être, de tous les poètes optimistes. C'est un optimiste, pour ainsi dire, enragé. Il va à l'optimisme par la douleur. Il méprise toutes les douleurs, parce qu'elles sont contrebalancées et vaincues par l'amour. Dans la *Plainte d'Adam*, Adam se plaint à Dieu qui a puni Caïn, le premier fruit d'Eve. Il demande à Dieu de ne plus punir son fils, mais de le punir lui car aussi grande que soit la punition, elle ne pourra pas s'élever au-dessus de l'enchantement de l'amour qu'il avait vécu en engendrant Caïn. Dans *A la paix* il regarde dans la perspective des temps et il voit les douleurs infinies que l'humanité devra supporter avant de voir la paix régner parmi les humains. Il voit les luttes qui doivent réaliser l'idéal national de chaque peuple ; puis le bouleversement des sociétés, jusqu'à ce qu'elles parviennent à l'égalité des classes et ensuite la fraternité finale. Mais aussi grandes que soient les douleurs que l'humanité est vouée à endurer, elle doit les supporter vaillamment, car il n'y aura au monde rien de plus grand que l'amour qui règnera sur la terre. Dans

Nuit il décrit, enivré de bonheur, les transports dionysiaques de l'attente. Sa bien-aimée doit venir le lendemain, et ce lendemain devient pour lui la source des plus grandes délices qu'un poète ait senties.

Un poète ayant ces sentiments, par excellence dynamiques, doit déformer les images dans ses chefs-d'œuvre. Il doit les soumettre à sa volonté — il doit être rhétorique, dans le bon sens du mot. Toutefois, toujours comme chez Eminescou, nous trouvons des moments, comme le commencement de ces trois chefs-d'œuvre, et surtout de la *Plainte d'Adam* et de *Nuit*, qui sont purement statiques.

§ 102. — La rhétorique est donc une qualité pour la poésie lyrique dynamique et pour la prose rhétorique. Nous la trouvons à sa place quelquefois aussi dans d'autres genres dans des conditions spéciales. Par exemple, dans les figures qui, par conception, ont ce caractère. Don Quichotte lorsqu'il veut démontrer que c'est lui qui a eu raison dans les aventures saugrenues dont il est héros, fait de la bonne rhétorique. Et l'enflure d'un Catzavencou qui pleure et hurle son discours où il n'y a rien que des mots ronflants qui caractérisent admirablement le vide de son âme politique — c'est encore de la rhétorique bien placée. Le discours qu'emploie un Tite-Live pour caractériser une situation ou un personnage historique c'est encore de la rhétorique permise. En un mot, la rhétorique est toujours bien employée, si, comme élément intensif, elle ne détruit

la synthèse qu'elle doit faire avec les éléments intellectuels et affectifs. Elle ne doit pas obscurcir les notions, elle ne doit pas troubler l'émotion.

§ 103. — Dans la rhétorique, l'aspérité des images désagréables et l'acuité des images trop agréables sont bien émoussées dans leur synthèse avec la constitution et l'atmosphère de la conscience. Ces images entrent ainsi d'emblée dans le cercle esthétique. Et ce n'est que l'exagération de l'état subjectif concomitant qui peut les empêcher d'y entrer.

§ 104. — Mais l'originalité esthétique peut avoir encore une caractéristique contraire à la caractéristique rhétorique. Lorsque l'âme est surprise par la force des faits et des choses, qui dans leur masse générale, peuvent entrer dans le cercle esthétique, si, en les narrant et en les décrivant, l'écrivain laisse subsister quelques aspérités désagréables et quelques particularités par trop agréables, nous avons l'occasion de caractériser l'originalité subjective comme primitive. C'est un primitif que Rabelais qui n'a cure d'émousser les points trop désagréables ou trop agréables de ses histoires, mais c'est un primitif de génie, car la force des faits qu'il narre ou des choses qu'il décrit est si grande qu'elles pénètrent dans notre conscience sans que nous puissions prendre garde aux libertés, que son imagination lui dicte. Un bon exemple de cette force est le passage où Gargantua s'avise de faire sa toilette intime.

C'est bien aussi un primitif, ce roumain Creanga, cet

écrivain qui a pénétré poétiquement, plus qu'aucun autre, la vie de l'enfant. Quoiqu'il décrive la vie d'un simple enfant de paysan, quoique cette vie diffère absolument de la nôtre — à nous gens de la ville — et que nous ne l'ayons jamais vécue, quoique ses héros soient des gens de la campagne sans instruction et sans civilisation, Creanga nous intéresse avec tous ces gens et avec tous les riens de leur vie. L'enfant qu'il nous décrit est si transfiguré et pourtant si réel que nous nous sentons en lui, comme si nous avions son âge. Il voit, il sent, il pense, et nous sentons profondément que c'est nous-mêmes qui voyons, sentons, pensons en lui. Ses fautes sont les nôtres, même si nous ne les avons pas commises, ses pensées sont nos pensées, même si nous ne les avons pas eues. C'est de la poésie réaliste pure. Un des charmes de ces narrations c'est qu'elles sont jetées à la file sans aucun ordre, sans aucune gêne (mais sans devenir le moins du monde, rabelaisiennes), avec une sincérité artistique, où l'on ne voit aucun artifice. Résumons un épisode : Ion — c'est le nom de l'enfant — est l'ainé ; aussi sa mère le prie gentiment d'avoir soin d'un petit frère et « de faire du fil » pour son métier. Il lui promet d'obéir. Mais le temps est admirable, il fait chaud et l'eau de la rivière est fraîche. Il laisse tout, s'en va se baigner et, tout nu, jouer dans le sable chaud et fin. Sa mère ne sait pas ce qu'il est devenu. Elle l'appelle plusieurs fois et n'a pas de réponse. En fin de compte, elle le cherche et voit de

loin comment il s'amuse dans le sable à jeter des pierres dans la rivière après les avoir « charmées ». Longtemps la mère s'oublie, la main au front, à le regarder. A la fin, toujours sans rien dire, elle lui prend les habits et s'en va à la maison. Et le temps passe. Ion — à la fin — à assez du bain. Il a diablement faim et veut rentrer à la maison, mais, cherchant ses habits, il comprend que sa mère les lui a pris. Que doit-il faire ? Il s'en va au village en se cachant ; mais les chiens aboient après lui. Il fait le mort jusqu'à ce que les chiens se taisent, saute des palissades et le voilà à genoux devant sa mère : « Coupez-moi, tuez-moi mais donnez-moi à manger ».

C'est le cri du cœur, car dit l'auteur, en citant un proverbe au courant de la plume : « La nudité se cache, mais la faim va tout droit ».

C'est dans la primitivité de la conception que réside le charme de cet épisode, qui, sans lien et préparation visible, fait suite à d'autres, écrits de la même manière. Un littérateur artiste ne verrait rien d'attrayant dans cette maigre aventure. Il n'y a pas de développement régulier, il n'y a pas d'intrigue, et il n'y a presque pas de dénouement. Quelle distance entre cet épisode et les intrigues laborieuses des auteurs ! Pourtant il y a ici tant de vie esthétique ! Ion est le type de tous les enfants, et c'est par la vérité de ses états d'âme que nous le sentons profondément comme une existence indépendante et, partant, belle. C'est la poésie primitive qui

nous conquiert par la force des choses sans l'intervention attentive et habile de l'intention artistique, qui cherche ses effets.

§ 105. — Il faut distinguer la primitivité de l'originalité esthétique, la primitivité esthétique, de la primitivité de l'originalité élémentaire, dont nous avons parlé. La primitivité de l'originalité subjective a trait à la synthèse entre l'idée et la matière, la synthèse du premier degré, qui donne naissance à l'originalité esthétique. La primitivité élémentaire a trait à la synthèse du second degré — la synthèse entre les différentes originalités pour constituer le fond du chef-d'œuvre. La primitivité subjective est une qualité commune qui concerne essentiellement les écrivains ; la primitivité élémentaire concerne essentiellement les poètes.

Il est vrai que nous avons donné des exemples de primitivité subjective en citant deux poètes en prose, Rabelais et Creanga. Mais cela ne change pas notre remarque, attendu que si tout écrivain n'est pas poète, en revanche tout poète doit être écrivain. Les soi-disant poètes qui ne sont pas des écrivains et qui n'ont pas de style, sont des auteurs, c'est-à-dire des bâcleurs par l'imagination combinatrice, des machines poétiques qui craquent dès que leur temps passe. C'est la littérature plus ou moins commercialisée dont nous n'avons que faire dans la Science de la Littérature.

§ 106. — L'originalité esthétique au point de vue de l'intensité doit avoir une troisième hypostase.

La rhétorique est une caractéristique intensive, énergétique, volontaire. C'est l'énergie de la combinaison de l'âme qui la produit. La primitivité est une caractéristique qualitative intellectuelle. C'est l'atmosphère psychique de la conscience qui la produit, en laissant librement passer à travers elle les aspérités du désagréable et les particularités trop agréables des choses racontées ou décrites.

Il y a donc place pour une troisième caractéristique en rapport avec l'émotion créatrice. Cela doit être une caractéristique affective et, d'une certaine manière, parfaite. Si la rhétorique marque dans la synthèse la prépondérance de l'âme, la primitivité marque la prépondérance de l'objet de la nature.

La troisième caractéristique résulte de l'harmonie parfaite entre l'âme et la nature. Elles se fondent l'une dans l'autre, créant une sorte d'équilibre. C'est pourquoi nous appellerons équilibrée cette originalité esthétique.

C'est la caractéristique que nous trouvons dans les chefs-d'œuvre classiques, dans le sens large du terme. *Booz endormi* de Victor Hugo n'est ni rhétorique, ni primitif : c'est un poème équilibré. L'originalité subjective de *Erk König* est également équilibrée. Dans les chefs-d'œuvre des grandes époques littéraires — l'époque de Périclès représentée par le Sophocle d'*Œdipe roi*, d'*Œdipe à Colone* et d'*Antigone* ; l'époque d'Auguste représentée par les *Odes et épodes* d'Horace ; l'époque

de Louis XIV, représentée par *Polyeucte* de Corneille, *Andromaque* de Racine, *Les femmes savantes* de Molière, l'*Art poétique* de Boileau, la Renaissance allemande avec *Laocoon* de Lessing, *Iphigénie en Tauride*, *Hermann et Dorothee*, *Faust* de Goethe et *La mort de Wallenstein* de Schiller sont des exemples d'originalité subjective équilibrée. Contrastant avec eux, les opéras de Wagner, qui sont de grandes œuvres poétiques, ont une originalité esthétique primitive, tandis que les *Lieder* de Heine — les meilleurs — malgré l'apparence contraire, ont une originalité subjective rhétorique, soulignée par une attitude ironique.

§ 107. — Rhétorique, primitive ou équilibrée, l'originalité subjective semble ne pas être une qualité originale. Lorsque nous constatons, comme nous l'avons fait plus haut, que plusieurs chefs-d'œuvre ont la même originalité subjective, on aurait tout le droit de conclure que c'est la *même* originalité esthétique. Il n'en est rien.

L'originalité esthétique a des nuances. Nous avons remarqué dans un chapitre précédent que la constitution de l'âme, l'atmosphère psychique et l'émotion créatrice qui se synthétisent dans l'originalité subjective, peuvent avoir des caractéristiques spéciales. La constitution statique de l'âme, qui est comme le fond d'un tableau, donne de la profondeur et du relief. L'atmosphère psychique, qui est comme l'air libre qui circule dans un paysage ou bien dans la peinture d'une nature morte, donne l'amplitude et la perspective. En

même temps, l'émotion créatrice, qui a ses sources dans la contemplation des choses belles qui se cristallisent comme devant les yeux émerveillés du créateur littéraire, peut avoir différentes nuances, susceptibles de changer l'aspect des caractéristiques. C'est par l'attitude subjective et par la mentalité objective que ce changement peut se produire. Prenons pour exemple *Iphigénie en Tauride* de Goethe ou *Faust* du même. Ces chefs-d'œuvre ont la même originalité subjective : ils sont équilibrés. Mais toutefois quelle différence ! L'originalité esthétique d'*Iphigénie en Tauride* est simple et soulignée par l'attitude sévère et hiératique des personnages et par une mentalité trop peu visuelle.

L'originalité subjective de *Faust* est complexe et d'une grande variété. Chaque personnage dénote une originalité esthétique d'une autre nuance. Dans la figure de Faust nous trouvons une originalité équilibrée, mais nuancée par une attitude sévère et par une mentalité intégrale. Dans la figure de Méphistophélès, l'originalité équilibrée est nuancée par une attitude ironique et une mentalité motrice, tandis que Marguerite est nuancée par une attitude sévère et une mentalité visuelle. Mais à part les nuances qui proviennent des éléments composants, il y a d'autres caractéristiques, soit de l'originalité élémentaire, soit de l'originalité plastique, soit de l'harmonie et de la forme, qui s'entrecroisent et se reflètent d'une manière ou d'une autre dans l'originalité esthétique et la nuancent à l'infini. Marguerite

de *Faust* par exemple a une originalité subjective équilibrée, mais cette originalité est nuancée par sa sentimentalité naïve et par le pessimisme sombre de ses derniers moments.

Le talent d'un critique consiste dans l'habileté avec laquelle, maître des caractéristiques essentielles et accidentelles qu'établit la Science de la Littérature, il sait combiner les caractéristiques essentielles et accidentelles de manière à trouver les notes dominantes du fond avec les nuances les plus caractéristiques.



CHAPITRE V

CARACTÉRISTIQUES ESSENTIELLES QUALITATIVES DE L'ORIGINALITÉ ESTHÉTIQUE.

§ 108. — Nous avons étudié l'originalité subjective du point de vue de l'intensité. Rhétorique, primitivité, équilibre, sont les termes au moyen desquels nous la caractérisons d'après la manière dont s'effectue la synthèse entre les énergies du sujet et de l'objet...

Nous étudierons maintenant les caractéristiques du point de vue de la qualité qui résulte de la synthèse des aspects du sujet et de l'objet. C'est le point de vue de l'atmosphère psychique. En entrant dans cette atmosphère, les images, quelles qu'elles soient, peuvent changer d'aspect tout comme une lumière dans les ténèbres ou dans la lumière du jour. Il y a des chefs-d'œuvre, par exemple, dans lesquels les images, en passant par cette atmosphère perdent leur éclat, leur coloris naturel. Elles sont réduites plutôt au contour, constitué par la partie intellectuelle des restes représentatifs. Les images de cette sorte ont un coloris terne, et, formulées,

elles ont l'apparence de la prose. C'est la caractéristique abstraite de l'originalité subjective.

§ 109. — Ce qui fait que beaucoup de gens n'aiment pas le théâtre classique français, c'est que cette originalité esthétique abstraite domine dans ses chefs-d'œuvre. C'était le pli qu'avait pris toute la vie noble et formaliste de la cour de Louis XIII et de Louis XIV. Non pas que les poètes aient été influencés dans ce sens par le milieu, mais il faisait partie du tout que nous appelons le temps de Louis XIV, et, comme partie de ce tout, ils ne pouvaient pas ne pas être, comme écrivains, sinon comme poètes, à l'unisson du temps. Mais leur grand mérite, comme poètes, est d'avoir créé dans leurs chefs-d'œuvre, sur la base de l'originalité esthétique abstraite, un style, le plus résistant des styles littéraires — le style classique, dont, quoiqu'on dise, la littérature française doit s'enorgueillir.

Lorsque, par exemple, Corneille dans *Le Cid* met dans la bouche de Rodrigue, s'adressant à Chimène les paroles suivantes (et c'est à dessein que nous prenons un exemple au hasard) :

Je fais ce que tu veux, mais sans quitter l'envie
De finir par tes mains ma déplorable vie ;
Car enfin n'attends pas de mon affection
Un lâche repentir d'une bonne action.
L'irréparable effet d'une chaleur trop prompte
Déshonorerait mon père et me couvrirait de honte.
Tu sais comme un soufflet touche un homme de cœur ;
J'avais part à l'affront, j'en est cherché l'auteur ;
Je l'ai vu, j'ai vengé mon honneur et mon père ;
Je le ferais encore, si j'avais à le faire

nous observons qu'il éteint toute la lumière de l'imagination qui enflammerait un Shakespeare par exemple. Il n'y a presque pas de mots concrets. Le « soufflet » qui toutefois, joue un grand rôle dans l'intrigue de la pièce, détonne dans l'ensemble des mots abstraits, qui pourtant frappent notre imagination par les liens indissolubles qui les relient et qui forment, tout de même, des images.

§ 110. — Lessing, et d'après lui toute une école que nous pouvons appeler l'école de l'envie, ont présenté le théâtre français, comme une imitation des classiques grecs. Cette idée est assez répandue en France aussi. Les romantiques, et ensuite les naturalistes, et les symbolistes des écoles poétiques plus ou moins passagères (surtout les deux dernières) ont fait tout ce que la critique allemande leur a suggéré pour rabaisser le théâtre classique français. Pourtant ce théâtre est une des plus originales créations littéraires.

§ 111. — Pour nous convaincre de l'originalité de ce théâtre nous n'avons qu'à le comparer avec le théâtre grec. Examinons, par exemple, l'originalité esthétique du théâtre classique français et celle de *Œdipe à Colone* de Sophocle.

« O Antigone, fille du vieillard aveugle, dans quels lieux ou près de quelle ville d'hommes sommes-nous arrivés ? Qui, ces jours-ci, recevra Œdipe, Œdipe errant, qui lui donna les quelques dons qu'il demande. Il est vrai qu'il veut bien peu de choses, et qu'il en obtient encore moins, mais assez cependant pour ses besoins. Car les malheurs et la trop longue durée de la vie sont mes compagnons et mon naturel m'enseigne que je dois me résigner. Mais, mon enfant, arrête-moi et place-moi sur un siège; fût-il dans un lieu profane, ou dans un bois consacré aux Dieux, car nous devons nous informer enfin dans quel pays nous sommes.

Dans le passage français cité plus haut, il n'y a que des images formées par des idées :

quitter l'envie
finir par tes mains la vie
N'attends pas de mon affection un lâche repentir
le repentir d'une lâche action
l'irréparable effet d'une chaleur trop prompte
me couvrait de honte
(un soufflet) touche un homme de cœur
avoir part à l'affront
j'ai vengé mon honneur

Toutes ces expressions sont des idées transfigurées, mais ce sont des abstractions, c'est-à-dire le matériel le plus persistant de la pensée. Quoique abstraites, elles font des images ; quoique éteintes, elles frémissent de vie.

Si nous analysons, de la même manière, le passage de Sophocle nous voyons que ce n'est pas la raison avec ses abstractions qui est au premier plan, mais bien la réalité concrète. Même si le poète est contraint à employer des abstractions, comme par exemple, le naturel « m'enseigne que je dois me résigner » elles ont toutes une orientation concrète. Elles désignent des états d'âme palpables qui résultent de toutes les choses que le personnage a énumérées avant d'arriver aux abstractions. Ce sont les marques d'une autre originalité que nous appelons représentative et dont nous parlerons plus loin.

§ 112. — Quoique l'abstraction qui caractérise l'originalité esthétique abstraite, puisse être mise en relation non causale, mais concomitante avec un temps, elle est bien le produit d'une certaine génialité créa-

trice. Nous avons dans la littérature roumaine un des exemples les plus caractéristiques, dans les poésies de Grégoire Alexandrescou. C'est un poète qui a écrit des fables comme La Fontaine et Florian, des élégies comme Lamartine, des satires et des épîtres comme Boileau. C'est un cas d'amplitude littéraire unique, attendu qu'il a fait des chefs-d'œuvre dans tous ces genres. Il fait partie, à la fois, de l'école classique et de l'école romantique et même réaliste. L'*Epître à Vacarescou* est classique ; L'*an 1840* est romantique, et *Le bœuf et le veau*, une des plus belles fables de la littérature, est réaliste et symbolique à la fois. Mais tout en écrivant selon la manière de chaque école, Grégoire Alexandrescou a toujours une originalité subjective abstraite, et ceci s'explique par son tempérament et non pas par l'époque où il a vécu.

§ 113. — L'opposé de l'originalité esthétique abstraite est l'originalité subjective imaginative. En entrant dans l'atmosphère de la conscience, les images peuvent prendre un aspect beaucoup plus vif que la réalité, dont elles ont été empruntées. Les images visuelles paraissent plus colorées, les images sonores, plus intenses, les images motrices, plus fortes. Ce n'est pas que ces images soient plus vives que la réalité, mais elles sont subordonnées à la loi de la relativité. Elles apparaissent plus intenses que la réalité par contraste avec les images ordinaires et les représentations qui sont ternes. Le chef-d'œuvre dans lequel nous rencontrons ce phéno-

mène a une originalité esthétique imaginative : la constitution de l'âme et l'atmosphère psychique donnent une auréole colorée aux images comme si celles-ci étaient leurs produits.

§ 114. — Nous ne devons pas confondre le coloris auréolé de l'originalité imaginative avec la mentalité visuelle. Les images qui trahissent cette mentalité ont leur origine dans la vision et elles peuvent être même abstraites, comme dans l'exemple de Corneille cité plus haut. Quoique la plupart des images de ce passage soient de nature motrice, elles sont en même temps visuelles. Et les vers

L'irréparable effet d'une chaleur trop prompte
Déshonorait mon père et me couvrait de honte.

sont visuelles sans qu'elles puissent être caractéristiques en ce qui concerne l'originalité imaginative. L'originalité imaginative donne aux images une auréole, que ces images soient visuelles, qu'elles soient sonores, motrices ou intégrales. Cette auréole renforce le coloris, ainsi que la sonorité, le mouvement et la teinte mystique des images.

Lorsque Victor Hugo, qui a une des plus caractéristiques originalités esthétiques imaginatives, écrit dans *Pleurs dans la nuit*.

Nous sommes au cachot ; la porte est inflexible ;
Mais, dans une main sombre, inconnue, invisible,
 Qui passe par moment,
A travers l'ombre, espoir des âmes sérieuses,
On entend le trousseau des clefs mystérieuses
 Sonner confusément.

il témoigne d'une vive originalité esthétique imaginative, mais d'une mentalité qui est plutôt sonore.

§ 115. — Etudions de plus près l'originalité esthétique imaginative de deux écrivains qui la possèdent d'une manière très caractéristique, qu'ils écrivent en prose ou en vers, de Victor Hugo et d'Eminescou.

Eminescou est si imaginatif dans son originalité esthétique que, même là où il est foncièrement réaliste, il passe pour romantique. C'est l'originalité imaginative qui trompe les critiques et les détermine à voir un effet de la création plastique là où il n'y a qu'un effet de l'originalité esthétique. L'originalité imaginative d'Eminescou a une profondeur à nulle autre pareille. Elle charme par elle-même, même dans les fragments où l'originalité plastique est tout à fait défectueuse. Il est difficile de citer en roumain un de ces fragments intraductibles. Les poésies d'Eminescou perdent à la traduction leur originalité imaginative. Elles perdent l'atmosphère psychique qui donne la perspective et l'amplitude des images ; elles perdent aussi le relief et surtout la profondeur qu'ajoute aux images la constitution statique de la conscience.

Essayons toutefois par un bref exemple en roumain de rendre cette qualité visible.

§ 116. — Dans les posthumes d'Eminescou, où il y a des fragments de poésie, mais seulement deux chefs-d'œuvre (*Mitologique* et le *Sonnet du balcon*), nous trou-

vons une poésie, que presque toutes les éditions considèrent comme définitive et qu'elles citent parmi les autres poésies consacrées. C'est le petit morceau *Stelele'n cer* (Les étoiles dans le ciel). Nous citerons en roumain seulement une strophe (la première), nous la traduirons tant bien que mal en français et nous ajouterons par l'analyse ce qui manque nécessairement dans la traduction :

Le texte roumain :

Stelele'n cer
Deasupra mării
Ard departărilor
Până ce pier,

En français cela signifierait :

Les étoiles dans le ciel,
Au-dessus des mers,
Brûlent pour des espaces lointains
Jusqu'à ce qu'elles disparaissent.

Presque tout le charme des vers roumains a disparu dans la traduction. Les images ont perdu leur relief, leur perspective, leur profondeur.

L'expression « *stelele'n cer* » en roumain, à cause de la préposition « *în* » (dans) a une perspective et une profondeur infinie. C'est dans l'infinité des espaces que nous voyons briller les étoiles dont parle le poète. Et dans cette perspective leur lumière est d'autant plus brillante. L'originalité esthétique leur ajoute une nouvelle auréole par cette perspective profonde de l'infinité des espaces.

Nous pouvons faire la même remarque à propos du vers

Deasupra mărilor

Le pluriel roumain de « mare » (la mer) — « marilor » donne dans cette position de final de vers une résonance infinie à l'image. Les étoiles, dont on parle, brillent au-dessus de mers immensément lointaines. Nous sentons une sorte de frisson physique lorsque nous pensons à ces éloignements. Les images, par ces résonances, acquièrent une perspective profonde dans l'espace.

Les vers

Ard departarilor
Pâna ce pier

signifient que les étoiles non seulement brillent, mais qu'elles sont ardentes, qu'elles brûlent avec des flammes vives pour qu'on les voit de loin, dans des espaces sans bornes, et qu'elles brûlent pendant un temps infini jusqu'à ce qu'elles deviennent de la cendre. Ces vers contiennent donc, dans une large mesure, ce qu'on appelle d'une manière impropre, de la poésie. En réalité cette poésie n'est que la suggestion des espaces et des temps infinis et attire l'attention sur de simples images, qui, tout agréables qu'elles soient, ne peuvent pas être confondues avec les objets plastiques de la poésie véritable. Elles sont des impressions suggestives, mystiques, produits de qualités spéciales de la langue, servant à l'originalité imaginative du poète. Elles ont donc

leur source, non pas dans le génie poétique, mais bien dans le génie littéraire du poète. C'est l'écrivain qui, par son style suggestif, nous enchante, non pas le poète par sa construction plastique.

§ 117. — Mais si l'originalité imaginative d'Emine
nescou est plus profonde, celle de Victor Hugo est plus
vaste. Ayant un cercle esthétique immense, il a l'occasion de faire briller dans sa conscience plus d'objets tant du monde concret que du monde abstrait. Il illumine d'une lumière extraordinaire, aussi bien les ténèbres des abîmes du monde que celles de l'âme. Voyons ce que dans les *Contemplations* lui dit *Près du dolmen de Rozel* « la bouche d'ombre », « l'être sombre et tranquille », qui l'« emporte sur le rocher » :

Sache que tout connaît sa loi, son but, sa route ;
Que, de l'astre au ciron, l'immensité s'écoute ;
Que tout a conscience en la création ;
Et l'oreille pourrait avoir sa vision,
Car les choses et l'être ont un grand dialogue.
Tout parle ; l'air qui passe et l'alcyon qui vogue,
Le brin d'herbe, la fleur, le germe, l'élément.
T'imaginais-tu donc l'univers autrement ?
Crois-tu que Dieu, par qui la forme sort du nombre,
Aurait fait à jamais sonner la forêt sombre,
L'orage, le torrent roulant de noirs limons,
Le rocher dans les flots, la bête dans les monts,
La mouche, le buisson, la ronce où croît la mûre.
Et qu'il n'aurait rien mis dans l'éternel murmure ?
Crois-tu que l'eau du fleuve et les arbres des bois,
S'ils n'avaient rien à dire, élèveraient la voix ?
Prends-tu le vent des mers pour un joueur de flûte ?
Crois-tu que l'océan, qui se gonfle et qui lutte,
Serait content d'ouvrir sa gueule jour et nuit
Pour souffler dans le vide une vapeur de bruit,
Et qu'il voudrait rougir, sous l'ouragan qui vole,
Si son rugissement n'était une parole ?...

Non, l'abîme est un prêtre et l'ombre est un poète ;
 Non, tout est une voix et tout est un parfum .

.....
 Dieu n'a pas fait un bruit sans y mêler le Verbe.

Toutes ces images, malgré la forme oratoire, étincellent dans notre conscience et nous surprennent par l'ampleur de l'âme dont elles sont sorties si multiples, si tumultueuses, si vastes ! Il faut une capacité spéciale pour se mettre à l'unisson avec cette multitude d'impressions et avec leur vastité. Toutes les choses visibles, prennent une vie qu'elles n'ont pas en elles-mêmes et qui n'est même pas symbolique. Elles dérivent de l'ampleur colossale de l'atmosphère psychique et de la conscience sans bornes du poète, où peuvent entrer, sans confusion, toutes les choses de l'univers.

Et cette qualité n'est pas une qualité proprement dite du poète — c'est celle de l'écrivain. Nous la trouvons partout dans ses œuvres en vers et en prose. Qu'un de ses écrits, roman ou théâtre ait de la valeur ou non, au point de vue élémentaire ou plastique, — il a toujours une valeur stylistique qui témoigne la présence d'une vaste originalité esthétique imaginative.—

§ 118. — Ces deux exemples nous montrent une autre chose encore. Deux œuvres de deux poètes différents peuvent avoir la même originalité esthétique imaginative, et il est possible qu'elle soit pourtant très différente de l'un à l'autre. Ce sont les nuances qui en font la différence. L'originalité esthétique imaginative de Victor Hugo est nuancée par l'amplitude et la multi-

tude des impressions, celle d'Eminescou est nuancée par la profondeur et la perspective.

Ces nuances peuvent être multipliées à l'infini par l'entrecroisement des caractéristiques des autres éléments, caractéristiques qui jettent leur pénombre sur l'originalité subjective — ce dont un critique bien avisé doit toujours tenir compte.

§ 119. — Entre l'originalité esthétique imaginative et l'originalité esthétique abstraite, il existe une troisième forme d'originalité esthétique : l'originalité esthétique représentative. L'originalité subjective abstraite emploie des images dérivées des notions ; l'originalité subjective imaginative emprunte sa vivacité aux éléments représentatifs de ces mêmes notions, éléments qui s'enflamment dans l'atmosphère psychique et pénètrent dans la constitution statique de l'âme originale. L'originalité esthétique représentative n'éteint pas les images, mais elles ne les enflamme pas. Les images, en pénétrant dans l'atmosphère psychique et dans la constitution statique de l'âme, gardent l'aspect des choses perçues. Elles n'ont pas un coloris, une sonorité ou une motricité vive ou terne, mais elles ont l'aspect ordinaire des objets. C'est l'originalité esthétique de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, de *La Cousine Belle* de Balzac, de *Madame Bovary* de Flaubert et surtout des nouvelles comme *Mademoiselle Fifi*, *Deux amis* ou la *Petite Roque* de Maupassant. Chez les Roumains c'est Creanga qui a l'originalité représentative la plus caractéristique.

§ 120. — Nous ne citons pas Zola, parce qu'il a une caractéristique à part et très intéressante. Beaucoup de critiques — et même je crois que la chose est généralement admise, traitent Zola de romantique, quoiqu'il soit à l'extrême gauche du réalisme, probablement à cause du lyrisme de la plupart de ses descriptions. Nous n'avons qu'à nous souvenir des cinq descriptions de Paris d'*Une page d'amour*, quoique ses descriptions les plus réussies soient celles de *La Terre*, qui ont une fraîcheur inoubliable. Mais une autre cause qu'on n'a pas assez relevée, c'est son originalité esthétique imaginative qu'on peut mettre en rapport avec son tempérament méridional. C'est cette originalité qui fait que les événements et les choses décrites dans ses grands romans naturalistes reluisent plus vivement que ne le comportent les desiderata de son école. Elles ont l'aspect romantique, quoique leur plasticité, comme nous les verrons, soit réaliste. C'est le cas aussi de Pierre Loti, quoique son réalisme soit moins accentué.

Cela veut dire que, pour être un pur réaliste, il faut non seulement que les rapports des choses respectent leur causalité réelle, mais en même temps qu'ils gardent l'aspect représentatif de l'originalité esthétique. C'est pourquoi Balzac est un réaliste plus typique que Zola, Maupassant un réaliste plus typique que le Flaubert de *Salammbô*, où il est plus imaginatif que dans *Madame Bovary*.

§ 121. — L'aspect stylistique des œuvres possédant une originalité esthétique représentative est ordinairement

rement la prose. Voyons le commencement du *Médecin de campagne*.

En 1829, par une jolie matinée de printemps, un homme âgé d'environ cinquante ans suivait à cheval le chemin montagneux qui mène à un gros bourg situé près de la Grande-Chartreuse. Ce bourg est le chef-lieu d'un canton populeux circonscrit par une longue vallée. Un torrent à lit pierreux souvent à sec, alors rempli par la fonte des neiges, arrose cette vallée serrée entre deux montagnes parallèles, qui dominent de toutes parts les pics de la Savoie et ceux du Dauphiné. Quoique les passages compris entre la chaîne des deux Mauriennes aient un air de famille, le canton à travers lequel cheminait l'étranger présente des mouvements de terrain et des accidents de lumière qu'on chercherait vainement ailleurs. Tantôt la vallée subitement élargie, offre un irrégulier tapis de cette verdure que les constantes irrigations dues aux montagnes entretiennent si fraîche et si douce à l'œil pendant toutes les saisons ; tantôt un moulin à scie montre ses humbles constructions pittoresquement placées, sa provision de longs sapins sans écorce, et son cours d'eau pris au torrent et conduit par de grands tuyaux de bois carrément creusés, d'où s'échappe par les fentes une nappe de filets humides. Ça et là, des chaumières entourées de jardins pleins d'arbres fruitiers couverts de fleurs réveillent les idées qu'inspire une misère laborieuse ; plus loin, des maisons à toitures rouges, composées de tuiles plates et rondes semblables à des écailles de poisson, annoncent l'aisance due à de longs travaux ; puis, au-dessus de chaque porte se voit le panier suspendu dans lequel séchent les fromages. Partout les haies, les enclos sont égayés par des vignes mariées, comme en Italie, à de petits ormes dont le feuillage se donne aux bestiaux. Par un caprice de la nature, les colines sont si rapprochées en quelques endroits qu'il ne se trouve plus ni fabriques, ni champs, ni chaumières. Séparées seulement par le torrent qui rugit dans ses cascades, les deux hautes murailles granitiques s'élèvent tapissées de sapins à noir feuillage et de hêtres hauts de cent pieds. Tous droits, tous bizarrement colorés par des taches de mousse, tous divers de feuillage, ces arbres forment des magnifiques colonnades bordées au-dessous et au-dessus du chemin par d'informes haies d'arbusiers, de viornes, de buis, d'épine rose. Les vives senteurs de ces arbustes se mêlaient alors aux sauvages parfums de la nature montagnarde, aux pénétrantes odeurs des jeunes pousses du mélèze, des peupliers et des pins gommeux. Quelques nuages couraient parmi les rochers en en volant, en en découvrant tour à tour les cimes grisâtres, souvent aussi vaporeuses que les nuées dont les moelleux flocons s'y déchiraient. A tout moment le pays changeait d'aspect et le ciel de lumière ; les montagnes changeaient de couleur, les versants de nuances, les vallons de formes : images multipliées que des oppositions inattendues, soit un rayon de soleil à travers les troncs d'arbres, soit une clairière naturelle

ou quelques éboulis, rendaient délicieuses à voir au milieu du silence dans la saison où tout est jeune, où le soleil enflamme un ciel pur. Enfin c'était un beau pays, c'était la France !

Homme de haute taille, le voyageur était entièrement vêtu de drap bleu aussi soigneusement brossé que devait l'être chaque matin son cheval au poil lisse, sur lequel il se tenait droit et vissé comme un vieil officier de cavalerie...

Nous avons cité tout au long une des pages descriptives les plus caractéristiques de Balzac, qui quoiqu'elle ressemble à une description géographique ou même topographique avec ses déterminations prosaïques : (« En 1829 », « environ cinquante ans », « circonscrit par une longue vallée », « montagnes parallèles », « des mouvements de terrain », « des accidents de lumière », « offre un irrégulier tapis », etc.), reste poétique, dans l'ensemble, et a un sens précis dans l'économie de l'œuvre. La qualité essentielle d'un roman, qui est une nouvelle plus ample et plus circonstanciée, est de nous présenter les événements et les choses de manière à nous faire croire à leur réalité. Et Balzac ne fait que se conformer à cette condition du genre avec un luxe de détails qui résistent à la plus scrupuleuse analyse. Rien n'est oublié. Et la vérité des termes propres qu'il emploie justifie la remarque de Taine qui disait que cet écrivain connaissait bien sa langue. Cette minutie dans la description ne peut être considérée comme un défaut que par ceux qui ne cherchent dans un roman que l'aventure susceptible de les distraire. Elle est, comme nous l'avons dit, la qualité du genre et Balzac la porte à la perfection. C'est un cas typique d'originalité esthétique.

tique représentative. Les termes prosaïques tempèrent la vivacité des termes concrets ; et les termes concrets peignent l'aspect réel des choses.

§ 122. — Prenons un autre exemple de Prosper Mérimée (*Carmen*).

J'avais loué à Cordoue un guide et deux chevaux, et m'étais mis en campagne avec les commentaires de César (il voulait chercher l'emplacement de la bataille de Monda) et quelques chemises pour tout bagage. Certain jour, errant dans la partie élevée de la plaine de Cachena, harassé de fatigue, mourant de soif, brûlé par un soleil de plomb, je donnais au diable de bon cœur César et les fils de Pompée, lorsque j'aperçus, assez loin du sentier que je suivais, une petite pelouse verte parsemée de joncs et de roseaux. En effet, en m'approchant, je vis que la prétendue pelouse était un marécage où se perdait un ruisseau, sortant, comme il semblait, d'une gorge étroite, entre deux hauts contreforts de la sierra de Cabra. Je conclus qu'en remontant je trouverais de l'eau plus fraîche, moins de sangsues et de grenouilles, et peut-être un peu d'ombre au milieu des rochers. A l'entrée de la gorge, mon cheval hennit, et un autre cheval, que je ne voyais pas, lui répondit aussitôt. A peine eus-je fait une centaine de pas, que la gorge, s'élargissant tout à coup, me montra une espèce de cirque naturel parfaitement ombragé par la hauteur des escarpements qui l'entouraient. Il était impossible de rencontrer un lieu qui promît aux voyageurs une halte plus agréable. Au pied de rochers à pic, la source s'élançait en bouillonnant, et tombait dans un petit bassin tapissé d'un sable blanc comme la neige. Cinq à six beaux chênes verts, toujours à l'abri du vent et rafraîchis par la source, s'élevaient sur ses bords, et la couvraient de leur épais ombrage ; enfin, autour du bassin, une herbe fine, lustrée offrait un lit meilleur qu'on n'en eût trouvé dans aucune auberge à dix lieues à la ronde...

A moi n'appartenait pas l'honneur d'avoir découvert un si beau lieu. Un homme s'y reposait déjà, et sans doute dormait, lorsque j'y pénétrai. Réveillé par les hennissements, il s'était levé, et s'était rapproché de son cheval, qui avait profité du sommeil de son maître pour faire un bon repas de l'herbe aux environs. C'était un jeune gaillard, de taille moyenne, mais d'apparence robuste, au regard sombre et fier. Son teint, qui avait pu être beau, était devenu, par l'action du soleil, plus foncé que ses cheveux. D'une main il tenait le licol de sa monture, de l'autre une espingole de cuivre...

L'analogie avec la description citée plus haut ne peut échapper à personne, pas plus que les ressemblances et

les différences de procédés qui montrent qu'il y a la même originalité représentative — et, en même temps, que l'originalité représentative d'un écrivain est tout à fait différente de celle d'un autre.

On voit chez Mérimée, la même préoccupation que chez Balzac de faire le lecteur croire à la réalité de son conte. Mais au lieu d'employer la méthode minutieuse de Balzac, sa manière quasi mathématique et géométrique, il emploie d'autres moyens. Ils décrivent tous les deux un paysage et un homme étranger dans ce paysage. Mais tandis que la description de Balzac se réfère, non seulement à l'aspect actuel des choses, mais aussi à celui qu'elles avaient dans d'autres temps, Mérimée se restreint aux choses telles qu'il les voit, et pour mieux convaincre le lecteur, il fait son conte à la première personne : c'est lui-même qui a voyagé, c'est lui-même qui a vu, a souffert et s'est réjoui au milieu de la nature.

Mérimée emploie moins de termes techniques. C'est pourquoi sa description est un peu plus vive que celle de Balzac. Par contre, Balzac avec son appareil scientifique nous donne une description moins vive, mais apparemment plus exacte. C'est par l'exactitude qu'il veut nous convaincre ; tandis que Mérimée nous convainc par le pittoresque sobre et mesuré.

Ces observations nous montrent que deux écrivains peuvent avoir la même originalité esthétique représentative, et, toutefois, garder chacun sa propre originalité. Ce sont toujours les nuances qui les différencient.



CHAPITRE VI

CARACTÉRISTIQUES ESSENTIELLES AFFECTIVES DE L'ORIGINALITÉ ESTHÉTIQUE.

§ 123. — Voyons maintenant l'aspect de l'originalité esthétique au point de vue de la tonalité ou de l'affectivité.

L'émotion créatrice n'est que le résultat de l'harmonie entre l'apparence des images, et l'atmosphère psychique, d'un côté, et de la constitution statique de la conscience, de l'autre. Elle a la particularité d'être un enchantement, qui, quoique idéalement agréable, peut coexister avec des images douloureuses, mais ne peut pas coexister avec des images très agréables. Dans le cercle esthétique, où cette émotion est dominante, on peut donc placer les impressions modérément agréables, modérément douloureuses, et, d'autant plus les impressions *sereines*, qui n'ont pas la nuance du plaisir ou de la douleur. Ces nuances affectives, provenant de l'harmonie entre l'aspect des images et l'atmosphère et la constitution de la conscience, rejaillissent sur l'ori-

ginalité esthétique, et lui font prendre trois aspects affectifs caractéristiques.

§ 124. — Le premier aspect est celui du déprimant. Lorsque de la douleur des images, qui ont pénétré dans la conscience, il reste, pour ainsi dire, un sédiment, soit-il amer, dégoûtant, repoussant ou douloureux, les images prennent un aspect tant soit peu désagréable, qui reste cependant esthétique. La constitution de la conscience et l'atmosphère psychique ont émoussé la partie trop désagréable et il en est resté tout juste ce qu'il faut pour ne pas sortir du cercle esthétique. L'originalité esthétique prend l'apparence déprimante, en tant qu'elle laisse subsister des images une partie qui déprime en quelque sorte notre âme.

Un poète, qui a eu une grande influence par son originalité esthétique déprimante est Baudelaire. Nous n'avons qu'à penser aux vers dans lesquels il chante sa bien-aimée en lui montrant l'image d'une charogne (*Une charogne*).

— Et pourtant vous serez semblable à cette ordure.

Mais nous procédons mal en nous reportant à ces vers pourtant célèbres. Cette pièce, tout neuve qu'elle soit, n'a pas les organes et les éléments d'un chef-d'œuvre. Elle tombe en dehors du cercle esthétique et on doit avoir une constitution bien malade pour la goûter. Mais Baudelaire a fait aussi des chefs-d'œuvre. Et c'est un de ces morceaux que nous devons mettre à contribu-

tion. Voyons par exemple la première partie du *Chant d'automne* :

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous le coup du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part...
Par qui ? — C'était hier l'été ; voici l'automne !
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

Les images que le poète emploie dans cette poésie sont généralement répulsives. « Froides ténèbres », « chocs funèbres du bois », « enfer polaire », « échafaud », « tour qui succombe », cercueil qu'on cloue ». D'autre part, il y a des images qui n'ont rien de lugubre en elles-mêmes comme par exemple « le bois qui retentit sur le pavé des cours », « les bûches qui tombent », « bélier », « voici l'automne », « bruit mystérieux », « départ ». Mais toutes différentes que soient ces deux séries d'images, dans la poésie de Baudelaire, elles baignent dans la même atmosphère psychique et pénètrent dans la constitution statique de notre conscience avec le même arrière-goût douloureux. C'est que, en entrant

dans la conscience du poète, les images les plus répulsives ont perdu leurs parties trop répugnantes, en devenant tristes, frissonnantes, mais en quelque sorte, agréables ; et les images indifférentes ou agréables ont emprunté à la même conscience la même sorte de tristesse. Le bois tombant dans les cours peut s'associer à la bonne chaleur de l'hiver et devenir une image agréable. Mais Baudelaire l'associe avec les chocs funèbres de l'échafaud qu'on bâtit ou bien avec le cercueil qu'on cloue. Par cette association les images indifférentes ou agréables perdent leurs caractéristiques affectives réelles et s'imprègnent de la tristesse frissonnante qui circule dans toute la pièce. C'est un cas typique d'originalité esthétique déprimante.

§ 125. — On ne doit pas confondre cette caractéristique du déprimant qui se rapporte à l'originalité esthétique avec le pessimisme de l'originalité élémentaire. Un chef-d'œuvre peut être déprimant sans être pessimiste, et un autre chef-d'œuvre peut être pessimiste sans être déprimant. Nous avons des chefs-d'œuvre d'Eminescou qui sont pessimistes sans être déprimants. Nous pouvons citer sa *Première lettre* dans laquelle l'idée pessimiste de l'égalité de tous les hommes devant le néant, est adoucie par l'association avec la lumière de la lune qui jette ses rayons également sur les continents et sur les mers, sur les riches et les potentats de la terre et sur les pauvres et les misérables de la vie. C'est un procédé contraire à celui de Baudelaire. Tandis que —

Baudelaire rend triste et lugubre ce qui ne l'est pas en réalité, le poète roumain rend acceptable ce qui est antipathique ou repoussant.

§ 126. — Mais nous avons des exemples où l'idée optimiste est rendue par des images qui baignent dans une originalité esthétique déprimante. Nous en trouvons le plus caractéristique exemple dans un chef-d'œuvre d'un autre poète roumain Vlahoutza. Dans son poème psychologique *Sur le seuil* «Din prag» il analyse son état d'âme «sur le seuil» de la mort. Il veut se suicider. Mais en pesant ce qui peut lui donner la mort ou la vie, il arrive à la pensée de jeter l'arme meurtrière et de continuer à vivre. «Je ne crains pas la mort, mais son éternité» réfléchit-il au cours du poème. Et il finit par le vers :

Avant que je meure, meure le désir de vivre !

Le pauvre !

Mais cet élan vers la vie ne peut prendre une vie expressive que par des images répulsives. C'est une atmosphère psychique macabre, que nous trouvons dans ce poème, surtout au commencement :

Dans le cercueil on dort comme une pierre. Pas de bruit ; pas de souci. Les vers ne demandent pas si tu as été riche ou pauvre. Tête de génie, tête d'animal, c'est le même crâne bosselé, vide, bouche toujours grimaçante...

et ainsi de suite.

Il est vrai que le poète par le style abrupt qu'il emploie, par l'harmonie convenable rend les images

intéressantes, c'est-à-dire adoucit le dégoût qu'elles pourraient produire.

§ 127. — En faisant la différence entre le déprimant et le pessimisme et en montrant qu'on peut être déprimant et optimiste, ou pessimiste sans être déprimant, nous pouvons voir comment deux chefs-d'œuvre également déprimants peuvent se distinguer, en gardant chacun son originalité esthétique propre. Ce qui est déprimant se nuance avec l'optimisme, ou avec une sorte de pessimisme, et l'œuvre acquiert un caractère qui la distingue d'une autre dont la caractéristique déprimante, est nuancée par une autre sorte de pessimisme ou d'optimisme.

Il s'ensuit que pour considérer un écrivain comme pessimiste, ce n'est pas assez de constater qu'il a une originalité déprimante. Le pessimisme est une caractéristique de l'originalité élémentaire et elle peut coexister avec d'autres images qui n'ont rien de déprimant. Le déprimant est tout au plus un penchant vers le pessimisme, mais le pessimisme demande toujours sa caractéristique à l'originalité élémentaire.

§ 128. — L'opposé du déprimant c'est l'exultant. C'est la caractéristique que nous rencontrons dans les chefs-d'œuvre dont les images ont une atmosphère psychique qui leur donne une auréole agréable, sans qu'elles sortent du cercle esthétique. Ce sont, en général les chefs-d'œuvre qu'on appelle romantiques qui pré-

sentent cette particularité. Prenons, par exemple, les dernières strophes du *Lac* de Lamartine :

O lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes rians coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ses rocs sauvages
Qui pendent sur tes eaux !

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
De ses molles clartés !

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire
Tout dise : « Ils ont aimé ! »

Le Lac, quoiqu'en dise la critique de cénacle, est un chef-d'œuvre. C'est un accent unique au monde, ayant écho dans la conscience humaine, qui, enivrée des beautés de la nature dans les moments heureux, se dégrise ensuite et voit que tout a passé. Mais ce n'est pas de la valeur du *Lac* dont il s'agit. Chez un poète déprimé, les images des choses auxquelles s'adresse Lamartine, et qui sont liées dans sa conscience avec la félicité passée, perdue pour toujours, auraient pris un aspect désagréable. « Les rochers muets », la « forêt obscure », les « orages », les « noirs sapins », les « rocs sauvages », « le vent qui gémit » et « le roseau qui soupire » deviendraient autant d'occasions de faire ressortir ce qu'il y

a de morne et de lugubre dans notre âme déprimée. Notre attention serait dirigée dans le sens de la tristesse, qui n'est pas précisément agréable. Pour Lamartine toutes ces images n'ont rien de tragique. Elles sont à peu près les éléments d'un décor riant et plein d'allégresse. La tristesse qu'on ressent au moment où l'on constate que les plus délicieux moments de la vie sont passés n'a rien de déprimant pour le poète. Il est heureux de pouvoir évoquer toute la nature et la prier de garder à jamais le souvenir de sa félicité. Donc les images de ce chef-d'œuvre n'ont rien de déprimant, même si leur nature propre pouvait avoir cette caractéristique. Elles sont toutes exultantes. La conscience statique et l'atmosphère psychique du poète les a imprégnées d'un arrière goût d'agréable, leur a fait changer de nature même si elles avaient dû avoir le caractère contraire.

§ 129. — Les images exultantes ne sont pas le signe sûr de l'optimisme. Il existe la même différence entre l'exultant et l'optimisme, qu'entre le pessimisme et le déprimant. Voyons par exemple *L'oraison dominicale* de Lamartine, qui, sans être un chef-d'œuvre, témoigne du génie d'écrivain de ce poète.

O Père, source et fin de toute créature,
Dont le temple est partout où s'étend la nature,
Dont la présence creuse et comble l'infini ;
Que ton nom soit partout, dans toute âme, béni ;
Que ton règne éternel, qui tous les jours se lève,
Avec l'œuvre sans fin recommence et s'achève ;

Que par l'amour divin, chaîne de ta bonté,
Toute volonté veuille avec ta volonté !
Donne à l'Homme d'un jour, que ton sein fait éclore,
Ce qu'il lui faut de pain pour vivre son aurore !
Remets-nous le tribut que nous aurons remis
Nous-même, en pardonnant à tous nos ennemis ;
De peur que sur l'esprit l'argile ne l'emporte,
Ne nous éprouve pas d'une épreuve trop forte ;
Mais Toi-même, prêtant ta force à nos combats,
Fais triompher du mal tes enfants d'ici-bas.

L'atmosphère où baignent toutes ces images leur donne une apparence sereine, sinon tout à fait optimiste, comme tous les chefs-d'œuvre imbus de christianisme. Le poète prie Dieu pour « l'homme d'un jour » de lui donner du pain et de ne pas l'éprouver par trop. L'homme est trop périssable et trop faible et il demande le secours de Dieu. Sera-t-il entendu ? Sera-t-il secouru ? Nous n'en savons rien. C'est un simple jouet dans la main du Seigneur, et il n'a même pas le droit de protester, car sa loi c'est l'humilité. Le pessimisme chrétien est évident quoique les images soient plus ou moins exultantes.

§ 130. — Lorsque la constitution statique de la conscience et l'atmosphère psychique n'ont pas l'occasion de modifier la tonalité des images et s'harmonisent avec elles sur un axe qui est également éloigné des impressions trop désagréables ou trop agréables, l'originalité esthétique qui en résulte est sereine. C'est l'originalité esthétique que nous trouvons dans les chefs-d'œuvre qui sont considérés ordinairement comme classiques. Ces œuvres donnent une impression de majesté

et de mesure à cause de la sérénité de l'originalité esthétique. Les chefs-d'œuvre qui passent pour romantiques ou réalistes parce que leurs auteurs ont été désignés comme tels, peuvent également avoir une originalité esthétique sereine.

Quoi de plus serein que *Booz endormi* qui est l'œuvre du romantique Victor Hugo ? Et quoi de plus retenu et de plus objectif que la sérénité de *Madame Bovary* de Flaubert ? Ordinairement on attribue cette qualité aux anciens sous différentes appellations. Et c'est vraiment une majestueuse sérénité qui règne ordinairement dans l'*Iliade* d'Homère ou bien dans l'*Odyssée*. Mais il y a beaucoup d'œuvres grecques et latines qui sont loin d'avoir la sérénité de ces deux grands chefs-d'œuvre. Comparons par exemple le livre XXIV de l'*Iliade* avec le quatrième livre de l'*Enéide*. Mais rendons palpable cette caractéristique par d'autres exemples modernes. Prenons, par exemple, *Le château du souvenir*, le chef-d'œuvre de Théophile Gautier, qui passe pour un romantique :

La main au front, le pied dans l'âtre,
Je songe et cherche à revenir,
Par delà le passé grisâtre,
Au vieux château du Souvenir

Une gaze de brume estompe
Arbres, maisons, plaines, coteaux,
Et l'œil au carrefour qui trompe
En vain consulte les poteaux.

J'avance parmi les décombres
De tout un monde enseveli,
Dans le mystère des pénombres,
A travers des limbes d'oubli.

Mais voici, blanche et diaphane,
 La Mémoire, au bord du chemin,
 Qui me remet comme Ariane,
 Son peloton de fil en main.

Désormais la route est certaine ;
 Le soleil voilé reparait,
 Et du château la tour lointaine
 Pointe au-dessus de la forêt.

Sous l'arcade où le jour s'émousse,
 De feuilles en feuilles tombant,
 Le sentier ancien dans la mousse
 Trace encore son étroit ruban.

Mais la ronce en travers s'enlace ;
 La liane tend son filet,
 Et la branche que je déplace
 Revient et me donne un soufflet.

Enfin au bout de la clairière
 Je découvre du vieux manoir
 Les tourelles en poivrière
 Et les hauts toits en éteignoir.

Sur le comble aucune fumée
 Rayant le ciel d'un bleu sillon ;
 Pas une fenêtre allumée
 D'une figure ou d'un rayon.

Les chaînes du pont sont brisées ;
 Au fossé la lentille d'eau
 De ses taches vert-de-grisées
 Étale le glauque rideau.

.....
 Tout ému, je pousse la porte
 Qui cède et geint sur ses pivots ;
 Un air froid en sort et m'apporte
 Le fade parfum des caveaux.

.....
 Et je passe. — Dressant sa tête,
 Le vieux chien retombe assoupi
 Et mon pas sonore inquiète
 L'écho dans son coin accroupi.

.....

Je retrouve au long des tentures
Comme des hôtes endormis,
Pastels blafards, sombres peintures
Jeunes beautés et vieux amis.

Ma main tremblante enlève un crêpe
Et je vois mon défunt amour,
Jupons bouffants, taille de guêpe,
La Cidalise en Pompadour !

.....
Elle tressaille à mon approche,
Et son regard triste et charmant,
Sur le mien, d'un air de reproche
Se fixe douloureusement.

.....
Plus loin une beauté robuste,
Aux bras forts cerclés d'anneaux lourds,
Sertit le marbre de son buste
Dans les perles et le velours.

.....
Cette Venus, mauvaise mère,
Souvent a battu Cupidon,
O toi, qui fus ma joie amère
Adieu pour toujours... et pardon !

Dans son cadre, que l'ombre moire,
Au lieu de réfléchir mes traits,
La glace ébauche de mémoire
Le plus ancien de mes portraits.

.....
Terreur du bourgeois glabre et chauve,
Une chevelure à tous crins
De roi franc ou de lion fauve
Roule en torrent jusqu'à ses reins.

Tel, romantique opiniâtre,
Soldat de l'art qui lutte encore,
Il se ruait vers le théâtre
Quant d'Hermani sonnait le cor.

...La nuit tombe et met avec l'ombre
Ses terreurs aux recoins dormants.
L'inconnu, machiniste sombre,
Monte ses épouvantements.

.....

Une main d'ombre ouvre la porte
 Sans en faire grincer la clé.
 D'hôtes pâles qu'un souffle apporte
 Le salon se trouve peuplé.

Les portraits quittent la muraille,
 Frottant de leurs mouchoirs jaunis,
 Sur leur visage qui s'éraille
 La crasse fauve du vernis.

.....
 Les masques blafards se colorent
 Comme au temps où je les connus.
 O vous que mes regrets déplorent,
 Amis, merci d'être venus !

Les vaillants de dix-huit cent trente,
 Je les revois tels que jadis.
 Comme les pirates d'Otrante
 Nous étions cent, nous sommes dix.

.....
 Mais le jour luit à la fenêtre ;
 Et les spectres, moins arrêtés,
 Laissent les objets transparaître
 Dans leurs diaphanéités.

Les cires fondent consumées ;
 Sous les cendres s'éteint le feu,
 Du parquet montent des fumées
 Château du Souvenir, Adieu !

Encore une autre fois décembre
 Va retourner le sablier.
 Le présent entre dans ma chambre
 Et me dit en vain d'oublier.

J'ai cité tout au long, en supprimant seulement des détails secondaires qui ne parlent plus assez clairement à nos âmes d'aujourd'hui, la poésie entière, pour qu'on puisse vérifier la sérénité que nous voyons s'étendre partout. C'est une calme mélancolie, la mélancolie de la vie qui passe et qui change tout, c'est cette mélancolie qui se dégage de ce morceau. Il n'est ni exultant,

ni déprimant, mais bien classique par cette sérénité. Les moments exultants, comme ceux par exemple où le poète se rappelle les exploits d'autrefois, se fondent dans la douceur générale du sentiment. Et les moments déprimants, comme ceux où les personnages du passé, sortant de leurs cadres, par leur apparition fantomatique pourraient nous donner le frisson, émoussent leurs caractéristiques désagréables et se fondent aussi dans la teinte générale de la mélancolie pensive et douce que nous suggère le poème. C'est que le poète révèle dans ce morceau une originalité esthétique sereine. Quoique ému, il domine son émotion et regarde les choses avec un œil plein d'intelligence résignée. C'est le charme de ce poème, dont la longueur seule, probablement, l'a empêché d'être plus connu.

§ 131. — La sérénité n'est pas la même chose que l'olympianisme. On peut être olympien et toutefois employer des images déprimantes. Tel Walpurgisnacht et la scène finale entre Faust et Marguerite dans *Faust* de Goethe. On peut être serein sans être olympien. Tel *Le château du souvenir* que nous avons cité. L'olympianisme se rapporte à l'idée, la sérénité se rapporte à l'âme. L'idée de Goethe dans *Faust* est, dans son ensemble, olympienne, mais elle est nuancée d'une part par des caractéristiques pessimistes ou optimistes, et, d'autre part, par les caractéristiques de l'originalité esthétique que nous avons vues.

La sérénité se rapporte à l'âme, et, en particulier à

la sensibilité. L'âme de Gautier dans *Le château du souvenir* est sereine, quoique l'originalité esthétique qui la révèle soit nuancée par des accents contraires. Donc, lorsqu'on caractérise un chef-d'œuvre, on doit distinguer les notes olympiennes des notes sereines. Par là nous obtenons un point de vue de plus, d'où nous pouvons regarder l'œuvre dans son ensemble et lui découvrir de nouvelles beautés.



CHAPITRE VII

CARACTÉRISTIQUES FONDAMENTALES OU MYSTIQUES DE L'ORIGINALITÉ ESTHÉTIQUE

§ 132. — L'originalité subjective avec toutes ces caractéristiques ne ressort et ne s'impose à notre connaissance que si elle est accompagnée par les deux autres originalités — l'originalité élémentaire et l'originalité esthétique — comme éléments secondaires. Cela signifie que l'originalité esthétique ne se révèle dans toute sa puissance que dans les chefs-d'œuvre idéologiques, littéraires proprement dits, et poétiques. Dans les autres œuvres où la génialité créatrice manque et dans le fond desquelles nous ne trouvons que les signes d'une ou de deux originalités, l'originalité esthétique y comprise, celle-ci apparaît ou superficielle ou incomplète. En d'autres termes, l'originalité subjective, au point de vue de la réalisation ou de la perfection, peut être profonde ou intégrale, incomplète ou superficielle.

§ 133. — L'originalité subjective est superficielle lorsqu'elle n'est pas soutenue par l'originalité plastique et élémentaire. C'est le cas des œuvres composées par la volonté, lorsque la génialité créatrice a abandonné l'écrivain. Dans ce cas, l'originalité subjective étant, en quelque sorte, constitutionnelle, persiste encore, et, pour les lecteurs mal avisés, tient la place des deux autres.

C'est le cas de La Fontaine dans la fable *Le singe et le léopard*.

Dans cette fable, au lieu d'une idée, La Fontaine en a deux :

La première :

.....Ce n'est pas sur l'habit
Que la diversité me plaît ; c'est dans l'esprit

La seconde :

Oh ! que de grands seigneurs au Léopard semblable,
N'ont que l'habit pour tous talents !

Quoiqu'on puisse établir un rapport entre ces deux idées, en disant que les grands seigneurs présentent la diversité seulement sur l'habit, il n'en reste pas moins deux intentions qui se contrecarrent : la première est une constatation intellectuelle ou didactique, la seconde est satirique. En réalité, l'intention de La Fontaine a été satirique, mais sa satire est sans effet. Il met en contraste le léopard et le singe et veut nous montrer que le singe... est plus intelligent, plus varié dans ses tours

que ne l'est le léopard, lequel ne peut se recommander que par la bigarrure de sa peau. C'est un contraste maladroit parce que le singe, par notre expérience, n'est pas assez sympathique, pour que nous l'opposions au léopard qui serait, à cause de sa peau, antipathique.

L'idée n'est pas heureuse, d'autant plus qu'elle est dédoublée.

Mais en même temps, les images ne sont pas assez spirituelles (en ce qui concerne l'originalité subjective elle-même) ni assez significatives. La Fontaine imagine le léopard et le singe gagnant, par eux-mêmes, « de l'argent à la foire ». Qu'y a-t-il dans notre expérience qui puisse justifier cette situation ? Quelque effort que nous fassions, nous ne pouvons pas — comme ce devrait être le cas dans une fable — voir dans le léopard tel homme, et dans le singe, tel autre. Les images et leurs sens figurés ne se rajustent pas. C'est dire que l'originalité subjective n'est pas assez soutenue ni par l'idée génératrice, ni par les images. Elle est superficielle. C'est donc en vain que La Fontaine veut faire du style :

.....Le roi m'a voulu voir ;
Et, si je meurs, il veut avoir
Un manchon de ma peau : tant elle est bigarrée
Pleine de taches, marquetée,
Et vergetée et mouchetée.

C'est du style sans effet. Il lui manque les deux autres originalités du fond : l'originalité subjective est superficielle.

§ 134. — L'originalité esthétique peut être assez profonde, mais elle n'a pas toujours la forme complète. C'est le cas des écrivains primitifs, chez lesquels nous ne trouvons pas assez d'ordre dans les images. Nous trouvons un exemple typique d'originalité subjective incomplète dans la description de la mort du voïvode Etienne le Grand, par Grégoire Urechia.

C'est un morceau charmant de vie et de naïveté, mais qui manque d'ordre en images. C'est ainsi que l'auteur nous dit d'abord la date de la mort du voïvode, puis quel homme c'était, ensuite que son fils Bogdan lui ressemblait, enfin comment il a été enterré et comment le peuple l'a pleuré, en lui donnant le nom de Saint, quel dur hiver, et quel été pluvieux il y eut cette année-là et combien de temps Etienne a régné.

L'ordre exigé par la raison dans l'arrangement des idées, qui dans la prose tient la place de la plasticité, manque tout à fait. L'originalité subjective en souffre, et avec elle, le style qui gagne par cela une saveur de naïveté plus ou moins incomplète.

§ 135. — Enfin l'originalité subjective peut être profonde et intégrale, lorsqu'elle est soutenue par l'idée et par les images.

Comparons, par exemple, La Fontaine avec lui-même, la fable manquée que nous avons analysée, avec une autre fable, qui est un chef-d'œuvre : *Les animaux malades de la peste*.

Dans cette fable toutes les notes, tous les tours de

style portent. Ces notes, ces tours sont pleins de sens. Ils ont des nuances précises et des résonances profondes.

Écoutons le lion qui, pour sauver les animaux de la peste, demande que le plus coupable d'entre eux se sacrifie :

.....« Mes chers amis,
 Je crois que le Ciel a permis
 Pour nos péchés cette infortune.
 Que le plus coupable de nous
 Se sacrifie aux traits du céleste courroux ;
 Peut-être il obtiendra la guérison commune.
 L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents
 Or fait de pareils dévouements.
 Ne nous flattons donc point ; voyons sans indulgence
 L'état de notre conscience.
 Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons,
 J'ai dévoré force moutons
 Que m'avaient-ils fait ? Nulle offense ;
 Même il m'est arrivé quelquefois de manger
 Le berger.
 Je me dévouerai donc, s'il le faut : mais je pense
 Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi :
 Car on doit souhaiter, selon toute justice,
 Que le plus coupable périsse.

C'est le roi des animaux qui parle. Il n'a aucune peur de s'accuser. Il sait très bien que tout coupable qu'il puisse être, son entourage le défendra contre quiconque lui trouvera la moindre culpabilité. De plus, il ne se trouvera personne qui ait le courage de formuler une telle accusation. C'est pourquoi, la réplique du renard :

Vous leur fîtes, Seigneur,
 En les croquant, beaucoup d'honneur.

est admirable par sa justesse significative. Nous nous en rendons compte encore mieux si nous comparons

cette fable avec la variante ou plutôt l'imitation de Grégoire Alexandrescou, le poète roumain, dont nous avons souvent parlé, intitulée *La justice du lion* (*Dreptalea leului*), qui n'est pas un chef-d'œuvre à cause de sa longueur et de ses complications inutiles. Dans cette fable — la partie du lion est pourtant vraiment géniale. Le lion n'est plus le Roi, il n'a plus le souverain courage de s'accuser d'une manière si sincère. Lorsqu'il s'agit de sacrifier le plus fort des animaux, le lion de Grégoire Alexandrescou se dérobe lâchement, en alléguant qu'il souffre de la toux. C'est la politique mensongère qu'ont dû employer les petits pays contre les appétits des grands et que les voïvodes roumains n'ont pas dédaignée. Et elle contraste d'une manière amusante avec la conduite dominatrice du lion de La Fontaine. En imitant, Grégoire Alexandrescou a adapté d'une manière frappante le personnage principal de la fable.

L'originalité dans la fable française est profonde ou intégrale. Celle de la fable roumaine est incomplète.

QUATRIÈME SECTION

L'originalité plastique



CHAPITRE PREMIER

GÉNÉRALITÉS. ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS

§ 136. — L'originalité élémentaire, au point de vue de l'élaboration du chef-d'œuvre est la plus importante, l'originalité plastique au point de vue de la perfection du chef-d'œuvre est la plus précieuse. Empruntées à la nature et recrées dans l'âme, les images retournent à la nature avec la parcelle d'âme qui les a vivifiées. L'originalité plastique, c'est la totalité de ces images qui crée l'objet psychophysique, qui donne l'objectivité à l'idée génératrice.

Les images qui constituent l'originalité plastique ne peuvent former l'objet si elles ne sont combinées entre elles d'une manière viable, c'est-à-dire permanente. Cette combinaison ne peut pas s'effectuer à l'aide de l'intention artistique, qui, devenant conscience artistique, est pleinement maîtresse de ses moyens. Elle ne peut être l'œuvre de l'intelligence que dans les œuvres de talent ou de virtuosité. C'est pourquoi les vrais chefs-d'œuvre sont rares. Cette combinaison est

l'effet de la force plastique de la nature et de l'âme. Cette force est différente de la force qui a régné dans le monde physique pendant la création et la formation des espèces naturelles. C'est une force plastique nouvelle, différente aussi de la force plastique psychique, qui règne dans le monde psychologique et qui prend ses racines dans la conscience humaine. Les combinaisons plastiques se manifestent par-dessus notre volonté, et, quoique consciente dans son évolution, la création ne suit que ses propres lois, les lois de la génialité créatrice qui reste inanalysable et absolument inexplicable. La création plastique — comme nous l'avons dit — ressemble à la conception et la croissance d'un fœtus dans le sein de sa mère, avec la différence, différence qui lui donne une valeur beaucoup plus grande, qu'elle engendre des prototypes d'espèce, tandis que la mère ne donne naissance qu'à des individus. Et comme nous ne pouvons pas, lorsqu'il s'agit de la naissance d'un individu, pénétrer le mystère de sa conception propre, ni de sa croissance, de même, lorsqu'il s'agit d'un chef-d'œuvre littéraire, prototype de mille et mille individus, nous ne pouvons pénétrer le mystère de son élaboration. Nous induisons quelquefois, d'une manière problématique et descriptive, les différentes phases d'une conception quelconque, mais, de la force plastique qui combine les images en nuancant leurs effets, nous ne savons rien et nous ne saurons jamais rien.

§ 137. — Pour la fin que se propose la Science de la Littérature, qui est de pénétrer les beautés d'un chef-d'œuvre, toute recherche concernant la formation d'un chef-d'œuvre est sans valeur. Le chef-d'œuvre doit nous intéresser à ce point de vue, seulement après être arrivé à la forme définitive. C'est à ce moment seulement que nous pouvons varier à l'infini les points de vue, pénétrer sa substance et surprendre les beautés cachées aux regards superficiels. C'est à ce moment seulement que chaque organe, chaque élément, chaque caractéristique reçoit le sens définitif du rapport invariable que chacun d'eux a avec la totalité de l'œuvre. Le chef-d'œuvre ne commence à vivre que lorsque sa forme est achevée. Tous les travaux de reconstruction des différentes phrases par lesquelles a passé une conception jusqu'à ce qu'elle arrive à sa perfection n'ont qu'un intérêt purement intellectuel, c'est-à-dire nul au point de vue intégral et esthétique. Lorsque, par exemple, on examine le manuscrit de quelque chef-d'œuvre et qu'on le publie, comme on a publié l'*Urfaust* de Goethe, la copie informe de *Faust*, on n'augmente en rien l'intelligence esthétique du chef-d'œuvre. Tous les rapports entre les images qu'on trouve dans ces variantes imparfaites sont différents de ceux de la forme définitive. Partant, ils sont inesthétiques parce que transitoires. On ne peut pas s'approcher de ces reliques littéraires avec son âme, pour avoir une intelligence intégrale de l'œuvre. On s'en approche seulement avec l'intelligence;

et le résultat ne peut être que froid comme un problème concernant le monde physique ou psychique. Les variantes imparfaites peuvent être des documents psychologiques, historiques ou autres ; elles n'ont pas de valeur esthétique ; elles ne sont pas des prototypes d'espèce du monde psychophysique.



CHAPITRE II

CARACTÉRISTIQUES ACCIDENTELLES SUBJECTIVES DE L'ORIGINALITÉ PLASTIQUE

§ 138. — La force plastique que nous trouvons impliquée dans la création poétique est constituée par les relations nouvelles et permanentes entre l'idée esthétique qui représente le sujet, ou l'âme, et les images qui l'animent et qui représentent l'objet ou la nature.

Ce sont les deux éléments en présence qui, avant la synthèse, peuvent présenter des caractéristiques accidentelles que nous retrouvons, après la synthèse, dans l'originalité plastique. Voyons d'abord les caractéristiques accidentelles que présentent les éléments de l'idée génératrice près d'entrer dans la synthèse plastique. Ce sont les notes caractéristiques accidentelles subjectives.

§ 139. — L'idée génératrice peut avoir trois hypostases en tant qu'élément de l'originalité plastique. Elle peut avoir un sens pur, un sens métaphorique et un sens symbolique. Le sens pur — c'est l'idée considérée du

côté volitif ; le sens métaphorique — c'est l'idée considérée du côté affectif, et le sens symbolique c'est l'idée considérée du côté intellectuel.

La volonté irréfléchie va tout droit au but. Elle n'a qu'un seul sens. C'est pourquoi l'idée sous la forme pure, n'a pas de sous-entendus. Elle ne dit que ce qu'elle dit.

Prenons pour exemple *Mon rêve familier*, de Paul Verlaine :

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend, et mon cœur, transparent
Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse ? — Je l'ignore.
Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore
Comme ceux des aimés que la Vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,
Et pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

Quoique l'image de la femme, à laquelle pense le poète, reste incertaine, toutes les notes, à l'aide desquelles il la dépeint portent. Nous nous en faisons une idée absolument claire, dans le vague où nage cette image, et le poète ne pense pas à autre chose qu'à cette bien-aimée si hypothétique et qui pourtant a un rapport si étroit avec ses dispositions psychiques intimes. Il n'a pour but que de combiner des images pour objectiver le sentiment du poète dans un tableau qui ait son

charme propre, ses lignes bien contournées et ses couleurs définies. C'est l'idée génératrice qui, avant d'avoir pris corps dans ce tableau, a un seul sens, celui qui va être exprimé, sans aucun autre sens sous entendu ou enveloppé dans des images étrangères au sujet. C'est la caractéristique pure, qui, après la synthèse de l'idée avec les images, peut ressortir du chef-d'œuvre, comme une caractéristique intéressante.

§ 140. — Prenons un autre exemple : un chef-d'œuvre du même poète, *Chanson d'automne* :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême quand
Sonne l'heure
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'importe
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

Dans cette petite poésie qui est un chef-d'œuvre, parce qu'elle forme en elle une harmonie éternelle d'où l'idée sort comme une fleur, il n'y a, pas un mot qui n'ait un autre sens que celui indiqué par son continu. L'automne n'a pas de violons, et les violons n'ont pas de

sanglots. Le poète peut être triste, mais nous ne l'imaginons pas pleurant. Et il ne volera pas deçà delà dans le monde, comme une feuille flétrie. Le poète exprime sa pensée par des images qui la cachent, tout en nous la découvrant, en se servant de métaphores et de comparaisons. L'idée n'est pas directement exprimée ; elle est enveloppée dans d'autres vêtements que les siens propres. Ayant cette particularité, elle donne, après être entrée dans la synthèse, une nouvelle caractéristique à l'originalité plastique, qui devient par elle, métaphorique.

§ 141. — Il y a en roumain un poème très caractéristique d'Eminescu *Luceafarul* (Lucifer ou mieux Hypérion). Après la première lecture nous croyons avoir affaire à un conte. Une jeune fille de race impériale, au bord de la mer, regarde de la terrasse du château l'étoile du soir, Hypérion, s'élevant au-dessus des mers et conduisant, avec ses rayons, les bateaux noirs sur les vagues infinies. Elle commence à l'aimer. Hypérion s'attache lui aussi à la jeune fille, et pendant qu'elle dort, il entre par la fenêtre, se reflète dans le miroir et parle en rêve à la jeune fille. Mais Cătălina — c'est le nom de la jeune fille — l'aime et pour être toute à lui, elle demande qu'il sacrifie son immortalité et devienne mortel, comme les autres hommes. Hypérion, pour lui montrer son amour, s'arrache du ciel et, comme un éclair, parcourt les espaces de l'univers infini et arrive à Dieu pour le prier de lui reprendre l'immor-

talité. Mais pendant qu'il n'est plus au ciel, Câtalina rencontre Câtalin, un page du palais qui lui fait la cour d'une manière naïve et charmante. Elle lui donne son cœur, et les voilà tous les deux sur un tapis d'herbe dans une clairière de la forêt, jouant comme deux enfants et se jurant éternel amour. C'est vers ce tableau idyllique, décrit d'une manière admirable avec des images colorées, que Dieu demande à Hypérion de jeter ses regards. En vain la jeune fille élève ses yeux vers l'étoile et la prie de descendre comme autre fois vers elle : Hypérion a compris que ce qui est mortel a d'autres lois que ce qu'a pour apanage l'immortalité : « Vivant dans votre cercle étroit, goûtez votre fortune ; moi, fidèle à mon sort, je reste immortel et froid ».

Ce poème — et je regrette de ne pouvoir en citer quelques images, car elles perdent presque toute leur saveur dans la traduction — quelque brillant qu'il soit et quelque charme qu'il possède, n'est qu'un conte : un poème épique primitif et sans profondeur un simple conte si nous considérons son originalité comme pure. Mais le poème signifie autre chose. Hypérion n'est l'étoile du soir qu'au sens figuré. C'est le génie vers lequel tous les humains tournent leurs regards, mais sur lequel personne ne peut fonder des espérances terrestres. Il reste seul, comme le « Moïse » de Vigny, et doit supporter sa solitude immortelle. Toutes les avances qu'on lui fait sont des leurres, qui le trompent, et rien autre chose. Il doit donc rester, même s'il est

quelquefois tenté de renoncer à ce triste apanage, cloué dans son immortalité au ciel inaccessible aux mortels.

Du coup, le voile tombe, et le poème change complètement de sens. La jeune fille représente le monde humain avec son Câtalin. Tout charmants que le poète nous les montre, ils restent tous deux dans leur cercle étroit, avec le désir de l'idéal, mais sans force pour l'atteindre. Ils sont gentils et petits, tandis que Hypérion reste sublime dans son immortalité froide.

Le poème, en changeant de sens, change en même temps de genre. Ce n'est plus un conte épique ; il devient poème lyrique. La cause de ce changement est le sens symbolique de l'idée. C'est la caractéristique que l'originalité plastique prend dès que cette idée entre dans la synthèse qu'elle constitue. L'originalité plastique devient, par l'idée, symbolique.

§ 142. — Cet exemple peut donner occasion à une objection. Si le sens symbolique peut transformer du tout au tout l'apparence d'un chef-d'œuvre, pourquoi considérer la caractéristique symbolique comme accidentelle et non comme essentielle ?

L'objection serait grave et pourrait, au moins en partie, mettre notre édifice en péril. Mais elle peut aisément être écartée.

La transformation d'un conte primitif épique, en poème lyrique symbolique, ne peut avoir lieu que dans une conscience littéraire peu formée. Pour le connaisseur, cette transformation n'existe pas. Le sens symbo-

lique est impliqué intuitivement dans les données du poème et il est compris, comme tel, du premier coup.

Le sens symbolique, tout comme le sens métaphorique, n'aurait pas de valeur esthétique s'il faisait hésiter le lecteur avisé quant au sens que peut avoir le poème dans lequel il se trouve. Le poème serait compromis, à cause de l'équivoque.

Un poème comme « Luceafarul » d'Eminescou peut être compris de deux manières. Le lecteur peu avisé peut très bien le prendre pour un conte épique, et il n'y aura aucun équivoque dans sa compréhension. Le lecteur connaisseur ne peut le prendre que pour un poème lyrique symbolique, et il n'y aura pas non plus d'équivoque dans cette compréhension. Le défaut fondamental que nous trouvons dans les poésies lyriques soi-disant « nouvelles » ou « pures », c'est justement l'incertitude où l'on se trouve pour leur donner un sens. On est si hésitant qu'on peut les lire de la fin au commencement tout aussi bien que du commencement à la fin, et conserver cependant la même impression de doute.

Les choses étant ainsi, l'originalité plastique symbolique est tout aussi intuitive que l'originalité plastique pure ou métaphorique et, par conséquent, elle ne transforme en rien la constitution du chef-d'œuvre et la caractéristique symbolique reste par conséquent tout aussi accidentelle que les caractéristiques pure ou métaphorique.



CHAPITRE III

CARACTÉRISTIQUES ACCIDENTELLES OBJECTIVES DE L'ORIGINALITÉ PLASTIQUE

§ 143. — Où le poète prend-il ses images ? De quel cercle de connaissances ? De quel monde ?

Nous pouvons répartir toutes les sources des images en trois cercles :

Nous avons d'abord, le cercle du passé — l'histoire. Ensuite nous avons le cercle du présent — l'actualité ; enfin, nous avons le cercle du rêve et de l'imagination — le conventionnel.

Ces images ne sont pas esthétiques du fait qu'elles font partie du cercle du passé, de l'actualité ou du conventionnel. Elles ne deviennent esthétiques qu'après être entrées dans la synthèse de l'originalité plastique. C'est en vain donc que la critique ordinaire détermine les caractères historiques, actuels ou conventionnels d'une œuvre, cela ne signifie pas que l'œuvre est esthétique. Si l'émotion que nous communique un chef-d'œuvre est esthétique, il est indifférent qu'il soit histo-

rique, actuel ou conventionnel. Ce n'est qu'une notation plutôt extérieure, intéressant notre intellectualité, mais non pas notre âme. C'est pourquoi nous considérons ces caractères comme accidentels.

§ 144. — En parlant de l'originalité plastique historique, une question se pose : que devons-nous considérer comme historique ? Ici il y a encore trois sphères à distinguer. C'est d'abord la sphère mythologique ou légendaire dans laquelle l'histoire se mêle à l'imagination.

C'est, ensuite, la sphère de l'histoire proprement dite dont on ne peut changer par l'imagination que les détails des situations, mais en respectant le caractère des personnages et la marche générale des événements.

Enfin c'est la sphère de l'actualité qui est considérée, embrassant la vie de trois générations. Nous ne considérons pas, par exemple, l'époque de Napoléon III comme historique, parce qu'il y a encore des survivants de cette époque et que l'oubli n'a pas encore enseveli les détails de la vie et des faits publics.

§ 145. — Cette division n'a qu'une importance médiocre au point de vue esthétique. Si le drame, par exemple, ne peut représenter des faits historiques contemporains parce qu'ils ne laissent pas libre essor à la fantaisie, ouvrière de la génialité créatrice, la poésie lyrique, au contraire, s'inspire ordinairement de l'actualité sans que l'essor de la fantaisie soit entravé. Il n'y a de règle que pour les talents, la génialité créatrice

n'en a pas. Manzoni chante Napoléon I^{er} à sa mort même, dans *Cinque Maggio* (*Cinq Mai*); Victor Hugo, quelques années seulement après la disparition du géant de la scène du monde, chante sa grandeur dans *A la colonne*, *Lui*, *Napoléon II*, et le fait d'une façon vraiment sublime.

Ils font de l'histoire dans le présent ou bien élèvent le présent au rang d'histoire sans que leur fantaisie soit troublée dans son essor. Mais Boileau en voulant chanter les exploits de Louis XIV, n'est pas loin du ridicule. Ecrivain de génie, il n'est pas du tout poète lyrique enthousiaste et son œuvre est une combinaison intelligente où l'âme avec ses profondeurs n'a pas de place. Même un grand poète lyrique comme Horace, lorsqu'il s'agit de chanter officiellement la grandeur de Rome dans « *Carmen Saeculare* », manque de génie, quoique beaucoup de ses admirables odes et épodes se nourrissent d'actualité. Par contre un Pindare s'élève, tout comme Victor Hugo s'élèvera plus tard, à des hauteurs lyriques inouïes en chantant l'actualité la plus plate : la victoire de tel ou tel athlète aux jeux olympiques. Shakespeare réussit à employer la matière historique légendaire dans *Hamlet* et *Macbeth*; il fait une matière presque légendaire des histoires d'*Othello* et de *Roméo et Juliette*. Il reste encore dans l'histoire dans *Richard II* et *Richard III*, dans le *Roi Jean* et *Henri IV*, première et seconde partie, mais lorsqu'il s'approche trop du temps présent, comme dans

Henri VIII, la matière historique ne l'inspire presque plus.

Les classiques français, tout en employant la légende ou l'histoire, par la pénétration profonde et complète de l'âme humaine, actualisent, pour ainsi dire, presque tout ce qu'il touchent. Qu'y a-t-il de vraiment historique, et qui peut poser la question de valeur historique lorsqu'il s'agit du *Cid* ou de *Polyeucte*, ou de *Phèdre* ? Par contre, *Iphigénie en Aulide*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Mythridate* ou *Rodogune*, souffrent quelque peu par le fait qu'elles n'ont pas été tout à fait actualisées.

§ 146. — Ces observations nous conduisent à la conclusion qu'un vrai chef-d'œuvre littéraire peut transformer l'actualité en histoire et en légende, ou bien la légende et l'histoire en actualité. La source des images a peu d'importance réelle au point de vue esthétique. Le génie créateur réduit à l'unité psychophysique tout ce qui est légendaire et historique et le met à l'actualité de notre âme. Les personnages légendaires et historiques ne sont pas esthétiques qu'en tant qu'ils parlent à notre âme, à notre âme actuelle. C'est là le grand problème que résout avec aisance la génialité créatrice. Le talent ne le peut pas. Et on peut dire que si une œuvre à matière légendaire ou historique n'a pas réussi à nous faire oublier l'histoire, elle n'est pas une œuvre de génie, mais de talent : elle peut intéresser une époque, mais elle n'a pas de vie durable, comme les chefs-d'œuvre.

§ 147. — Nous sommes amenés à faire des observations analogues en ce qui concerne le conventionnel. Rien n'est plus difficile à première vue que de donner vie esthétique à une combinaison arbitraire de notre fantaisie. Et il est plus difficile encore de réunir dans une seule impression ces combinaisons conventionnelles avec la matière historique. Pourtant Shakespeare en fait un jeu dans *Le Songe d'une nuit d'été*.

Dans cette charmante et extraordinaire comédie nous rencontrons dans le même cadre l'historique sous la forme légendaire, l'actuel, sous la forme des croyances populaires, et le conventionnel, dans la synthèse du tout. L'époque historique légendaire, c'est celle de Thésée qui va se marier avec l'amazone Hippolyte. L'actualité populaire, c'est d'abord la croyance à l'existence des Elfes qui permet au poète de créer les personnages d'Oberon, de Titania et de Puck ; c'est ensuite l'habitude qu'avait le peuple de jouer des pièces au temps où le poète écrivait sa pièce. En résumé, c'est une combinaison arbitraire où s'étale le conventionnel. Cette combinaison nous apparaît d'abord saugrenue. Toutefois, l'intensité de l'idée génératrice : l'intention de ridiculiser l'amour, le plus puissant de nos sentiments puisqu'il tisse la vie à venir, fond tous ces matériaux disparates dans une admirable unité.

Mais cette synthèse ne réussit pas toujours à Shakespeare, et dans la plupart de ses autres comédies, sa génialité créatrice ne s'affirme que partiellement.

La mesure donc dans laquelle on doit employer dans un chef-d'œuvre telle ou telle matière, n'est indiquée que par la génialité créatrice qui peut actualiser et donner une vie esthétique au conventionnel et à l'historique, soit-il légendaire, historique proprement dit, ou actuel. La cause en est que les caractéristiques qu'on peut tirer de la source des images ne peuvent être considérées que comme accidentelles.

Passons aux caractéristiques essentielles de l'originalité plastique.



CHAPITRE IV

CARACTÉRISTIQUES ESSENTIELLES INTENSIVES DE L'ORIGINALITÉ PLASTIQUE

§ 148. — L'idée génératrice littéraire, conduite par l'intention, par la conscience artistique et par la force plastique, cherche les images qui la peuvent animer et en faire la synthèse que nous appelons originalité plastique. Pour goûter mieux cet élément de fond, nous devons le caractériser. Dans cette opération, nous ne devons pas perdre de vue d'abord les deux entités qui, étant en présence, se sont synthétisées ; et ensuite les différents points de vue d'où nous pouvons regarder et pénétrer cette synthèse.

Les deux entités en présence sont l'idée (le sujet) et les images (l'objet). Les points de vue d'où nous pouvons regarder la totalité de l'œuvre pour la caractériser sont : l'intensité, comme élément volitif, la qualité, comme élément intellectuel, et la tonalité, comme élément affectif.

§ 149. — Quelles sont les caractéristiques essentielles de l'originalité plastique au point de vue de l'intensité ? Intensité veut dire énergie, et nous devons examiner le rapport d'énergie entre l'idée et les images.

Il est donc possible que l'idée soit plus forte que les images. C'est un premier cas. Dans ce cas, l'idée génératrice, comme force subjective, ne respecte assez ni le contour des images empruntées à la nature ou à l'âme, ni leurs relations naturelles. Elle ne respecte donc pas assez le point de départ ni l'évolution des images ni, par conséquent, le cadre dans lequel elles se meuvent. Par contre, l'esprit qui inspire l'idée les combine d'une manière qui les rend extrêmement intéressantes par elles-mêmes. C'est la caractéristique de l'ingéniosité.

Comme exemple de combinaison ingénieuse qui extériorise plutôt l'esprit que les images telles qu'il les a reçues de la nature, nous avons l'*Expiation* de Victor Hugo.

Le poète est un admirateur enthousiaste de Napoléon I^{er} et de la grande Armée, mais l'homme hait à la mort Napoléon III. Il tâche de synthétiser son enthousiasme et sa haine, et il imagine Napoléon I^{er} expirant, par les grandes défaites de sa vie : la retraite de Russie, Waterloo, et l'exil à Sainte-Hélène, conséquences d'un seul acte, le coup d'Etat du Dix-huit Brumaire. C'est par ce coup d'Etat qu'il s'est emparé du pouvoir ; c'est par cet acte qu'il est devenu le maître absolu de la France et a fondé l'Empire ; c'est à cause

de cela que Napoléon III a eu l'idée de renverser, lui aussi, la République, d'avoir lui aussi son Deux Décembre, et de fonder le deuxième Empire, qui a amené l'infortune politique du poète.

Pour faire ressortir cette idée, il décrit d'abord, d'une manière extraordinaire la retraite de Russie, et représente Napoléon demandant à Dieu pour quel forfait il est châtié si durement :

Stupéfait du désastre et ne sachant que croire,
L'empereur se tourna vers Dieu ; l'homme de gloire
Trembla ; Napoléon comprit qu'il expiait
Quelque chose peut-être, et, livide, inquiet,
Devant ses légions sur la neige semées :
— Est-ce le châtiment, dit-il, Dieu des armées ? —
Alors il s'entendit appeler par son nom
Et quelqu'un qui parlait dans l'ombre lui dit : « Non ! »

Le poète nous cache, de propos délibéré, que le châtiment de l'acte de Dix-huit Brumaire, c'est le Deux Décembre, et, en décrivant, avec des couleurs encore plus sombres, le désastre de Waterloo, le poète nous montre Napoléon demandant encore une fois si ce désastre pouvait être son véritable châtiment :

Napoléon les vit s'écouler comme un fleuve ;
Hommes, chevaux, tambours, drapeaux ; — et dans l'épreuve
Sentant confusément revenir son remords,
Levant les mains au ciel, il dit : « Mes soldats morts,
Moi, vaincu ! mon empire est brisé comme verre,
Est-ce le châtiment cette fois, Dieu sévère ?
Alors parmi les cris, les rumeurs, le canon
Il entendit la voix qui lui répondait : « Non ! »

Il passe enfin à la description des terribles humiliations que Napoléon a souffertes à Sainte-Hélène et

lorsqu'il nous le représente, sur le point de mourir, apercevant « par la porte entr'ouverte » son geôlier, Hudson Lowe, et s'écriant « si la mesure et comble ? » la voix mystérieuse, par la bouche du poète, lui répond, pour la troisième fois : « Pas encore ».

C'est seulement après que le crime du Deux Décembre de Napoléon III ait été consommé, et quand ce dernier viendra, comme un spectre, le réveiller dans son tombeau aux Invalides, que la voix lui dira qu'il a été châtié pour son Dix-huit Brumaire qui devait aboutir au « Deux Décembre ».

L'Expiation est un chef-d'œuvre à génialité prépondérante, et nous pouvons y voir l'ingéniosité du poète dans la combinaison des moments de ce poème. Nous voyons comment le poète a exagéré les différentes images du châtiment de Napoléon et comment cette exagération veut arriver, par gradation, à son comble en représentant « Le Deux Décembre » comme le grand châtiment du Dix-huit Brumaire. L'idée — il est évident — prédomine sur les images et l'esprit sur la matière. C'est la caractéristique de l'originalité plastique ingénieuse.

§ 150. — Opposée à cette originalité, nous avons l'originalité plastique naturelle. Elle prend cette caractéristique dès que l'idée est moins puissante que le matériel d'images qui l'envahit. On reconnaît la chose par l'absence de subjectivité et l'abondance des images qui s'imposent, non tant par leur forme, que par leur

avalanche difforme. Nous avons un exemple admirable d'originalité plastique naturelle dans l'histoire de Gargantua et de Pantagruel de Rabelais, dont les notes accidentelles au point de vue de l'originalité plastique sont l'idée symbolique et le matériel conventionnel.

Prenons un exemple dans ce grand poète de la prose :

Comment Gargantua fut mis soubz aultres pedagoges
(Chap. XV — livre I)

A tant son pere apperceut que vraiment il étudioit très bien et y mettoit tout son temps ; toutesfoys qu'en rien ne prouffitoit. Et, qui pis est, en devenoit fou, niays, tout resveux et rassoté.

De quoi se complaignant à Don Philippe des Marays Vice-roy de Papeigosse, entendit que mieulx luy voudroit rien n'apprendre que telz livres soubz telz precepteurs aprendre, car leur sçavoir n'estoit que besterie, et leur sapience n'estoit que mouffles abastardisant les bons et nobles esperitz, et corrompent toute fleur de jeunesse.

Qu'ainsi soit, prenez « dist-il quelqu'un de ces jeunes gens du temps present qui ait seulement estudié deux ans. En cas qu'il ne ait meilleur jugement, meilleures paroles, meilleur propos que vostre filz, et meilleur entretien et honnesteté entre le monde, reputez moy à jamais ung taille-bacon de la Brene ». Ce que à Grand-gousier leut tresbien, et commanda qu'ainsi feust faict.

Au soir, en soupant, ledict des Marays introduict un sien jeune page de Ville Gongys, nommé Eudemon, tant bien testonné, tant bien tiré, tant bien espousseté, tant honneste en son maintien, que trop mieulx ressembloit quelque petit angelot qu'un homme. Puis dist à Grand-gousier :

« Voyez-vous ce jeune enfant il n'a encor douze ans ; voyons, si bon vous semble, quelle difference y a entre le sçavoir de vos resveurs mateologiens du temps jadis et les jeunes gens de maintenant ».

L'essay pleut à Grandgousier, et commanda que le page propozast.

Alors Eudemon, demandant congé de ce faire audict Viceroy son maistre, le bonnet au poing, la face ouverte, la bouche vermeille, les yeulx asseurez et le regard assis sus Gargantua, avecques modestie juvenille se tint sus ses pieds, et commença le louer et magnifier premiere-ment de sa vertus et bonnes mœurs, secondement de son sçavoir, tierce-ment de sa noblesse, quartement de sa beaulté corporelle. Et pour le quint doucement l'exortoît à reverer son père en toute observance,

lequel tant s'estudioit à bien le faire instruire ; enfin le prioit qu'il le vouloit retenir pour le moindre de ses serviteurs. Car aultre don pour le présent ne requeroit des cieulx, sinon qu'il luy feust faict grace de luy complaire en quelque service agréable. —

Le tout feut par icelluy proféré avecques gestes tant propres, pronunciation tant distincte, voix tant éloquente — et language tant aorné et bien latin, que mieulx ressembloit un Gracchus, un Ciceron ou un Emilius du temps passé qu'on jouvenceau de ce siecle.

Mais toute la contenance de Gargantua fut qu'il se print à plorer comme une vache, et se cachoit le visaige de son bonnet, et ne fut possible de tirer de luy une parole, non plus qu'un pet d'un asne mort.

Dont son père fut tant courroussé qu'il voulut occire maistre Jobelin. Mais ledict des Marays l'enguarda par belle remonstrance, qu'il luy feist en manière que fut son ire modérée. Puis commenda qu'il feust payé de ses guaiges, et qu'on le feist bien chopiner sophistiquement ; cefaiet, qu'il allast à tous les diables. » Au moins, disoit-il, pour le jourd'huy ne coustera il gueres à son houst, si d'aventure il mouroit ainsi sou comme un Angloys » !

Maistre Jobelin party de la maison, consulta Grandgousier avecques le Viceroy quel precepteur l'on luy pourrait bailler, et feut avisé entre eulx qu'a cest office serait mis Ponocrates, pedagogue de Eudemon, et que tous ensemble iroient à Paris pour congnoistre quel estoit l'estude des jouvenceaulx de France pour iceluy temps ».

Quoique ce chapitre ait l'apparence d'une histoire réaliste et, en quelque sorte, actuelle, elle est toute d'imagination. Et son charme littéraire provient du contraste entre la fantaisie et la réalité. Ecrit en prose, ayant l'apparence de la prose, elle n'est que poésie. Ce ne sont que combinaisons d'images pour nous donner l'imitation d'une réalité transfigurée et esthétique. Mais cette combinaison n'a rien d'artistique et d'équilibré. Elle pêche à la fois par défaut et par abondance de détails. L'écrivain nous parle de Philippe des Marays, sans nous le présenter autrement que par la dénomination de « Viceroy de Papeligosse ». Quant à Eudémon, il nous en dit non seulement qu'il est un « paige de

Ville Gongys », mais encore qu'il est « tant bien testonné, tant bien tiré, tant bien espousseté, tant honneste en son maintien, que trop mieulx ressembloit quelque petit angelot qu'un homme » ce qui est trop, puisque nous ne voyons presque rien en cela de son apparence physique. Lorsqu'il veut louer Eudémon pour son éloquence, il le compare en même temps avec plusieurs personnages historiques : « que mieulx il ressembloit un Gracchus, un Ciceron et un Emilius du temps passé ». Les moments de cette histoire sont introduits *ex abrupto*, sans préparation aucune et les gestes des personnages ne sont pas assez motivés. Lorsque Rabelais nous dit, par exemple, que « toute la contenance de Gargantua fut qu'il se print à plorer comme une vache... » nous ne voyons pas bien pourquoi fit-il celà, quoique le geste soit peut être expliqué en quelque manière à la fin. L'exposition du discours d'Eudémon en différents points « premièrement », « secondement »... « tiercement » ... « quartement » et « pour le quint » serait tout à fait hors de mise, n'était le caractère particulier de l'écrit. Ce caractère c'est celui de l'originalité plastique naturelle. Les images viennent en masse encombrer l'idée du poète et son intention artistique qui doit les sélectionner, les épurer et les arranger, ne peut pas y parvenir. C'est tout le contraire de l'originalité plastique ingénieuse. C'est pourquoi le charme ici n'est pas celui de la combinaison ingénieuse, mais de la combinaison ingénue.

§ 151. — L'originalité plastique naturelle a des formes infinies, parce qu'elle peut être nuancée d'une infinité de manières. Il ne convient pas ici d'en faire l'énumération. Mais nous prendrons cependant la liberté de rappeler un poète roumain, dont l'originalité plastique naturelle produit de grands effets littéraires avec des moyens tout autres que ceux de Rabelais. Nous parlons du conteur que nous avons déjà cité, de Creanga.

A l'encontre de Rabelais, toutes ses histoires sont actuelles et réalistes. Il s'agit de son enfance et des tours qu'il jouait à cette heureuse époque. Les traits qu'il emploie sont d'une vivacité esthétique extraordinaire. Nous nous y reconnaissons, comme nous avons dit plus haut, sans qu'il y ait rien de commun entre notre propre vie et celle du petit paysan qui a vécu dans une ville perdue au fond des montagnes de Moldavie. C'est le contraste entre la réalité de la vie de Creanga et la réalité de la nôtre, et c'est pourtant leur profonde ressemblance qui produit cet effet. Tous ces traits et ce contraste sont obtenus par des images, qui s'accumulent sans règle artistique, tantôt trop abondantes, tantôt trop pauvres, mais dont le charme, tout comme dans Rabelais, naît de cette irrégularité même.

§ 152. — Lorsque l'idée est animée par des images, sans exagération de la première et sans abondance irrégulière de celles-ci, l'originalité plastique qui en résulte est l'originalité plastique artistique. L'ingéniosité des combinaisons, quelque compliquées qu'elles soient,

est atténuée dans son effet trop subjectif, par le fait qu'elles donnent occasion à mettre en relief les caractéristiques objectives des situations, des personnages, des moments. Ces caractéristiques peuvent détourner l'attention de la complication des combinaisons, et l'ingéniosité nous apparaît naturelle. L'ingéniosité naturelle c'est l'art, et c'est pourquoi nous qualifions d'artistique l'originalité plastique qui se révèle dans ces combinaisons. Qu'il nous soit encore permis de donner comme exemple de combinaison artistique la comédie intitulée *Une lettre perdue* de l'écrivain roumain Caragiale.

L'intrigue, à première vue, semble très ingénieuse, même recherchée. La subjectivité montre trop sa griffe. Un des personnages de la comédie, « Coana Joïtzica » femme de Trahanake, pilier du parti gouvernemental, perd un billet doux écrit par son amant, le préfet Tipatescou, l'ami du pilier. Le citoyen ivre, un autre personnage, trouve le billet et veut lire l'adresse. Il a été facteur, il est honnête et il a l'intention de remettre le billet à son adresse. Catzavencou, chef de l'opposition, profite de la naïveté et du vice du citoyen ivre, lui donne à boire et lui vole le billet. Puis il menace Tipatescou de publier le billet, si celui-ci ne soutient pas sa candidature à la députation ; Tipatescou ne le veut pas et tâche d'arracher de force le billet. Il arrête Catzavencou, fait perquisitionner sa maison et le fait fouiller, lui proposant différentes compensations ; mais Catza-

vencou tient bon et ne veut donner la lettre qu'en échange d'une somme d'argent très grosse. Tipatescou fait donc du scandale et le scandale effraie Coana Joïtzica. Quoique son mari croie que le billet est un faux, elle est terriblement alarmée : elle soumet Tipatescou et l'oblige à soutenir la candidature de Catzavencou, qui ne veut donner le billet qu'après l'élection. Mais Trahanake, le mari trompé, a en sa possession d'autres papiers faux de Catzavencou : une lettre de change, par laquelle il avait volé sa propre société. Le chantage de Catzavencou se retourne donc contre Catzavencou lui-même, et Trahanake peut proclamer en une réunion, la candidature d'Agamitza Dandanake. Catzavencou, indigné, veut dénoncer l'intrigue de Tipatescou et de Coana Zoïtzica, mais l'officier de police Pristanda disperse la réunion et, dans la confusion, Catzavencou perd son chapeau, dans la doublure duquel il avait mis le billet. Ce chapeau est trouvé et avec lui le billet, toujours par le même citoyen ivre, qui, enfin, peut le porter à son destinataire.

L'ingéniosité trop prononcée de cette intrigue est atténuée par le fait que les situations auxquelles elle donne naissance sont d'un comique irrésistible, non à cause de l'intrigue, mais par la mise en relief des caractères. Donnons un exemple : dans la scène finale du dénouement, nous avons en présence Catzavencou qui a perdu son chapeau, et son courage parce qu'il sait que sa lettre de change a été découverte ; le citoyen ivre, qui

a porté la lettre à son adresse, et Coana Joïtzica, ennuyée que Catzavencou ait perdu sa lettre et qu'on ne puisse plus la trouver. Nous citerons la scène VIII de l'acte IV :

Le citoyen ivre (entrant et s'avançant de très bonne humeur). — Ce n'est pas Ghitza, c'est moi...

Zoé. — Que cherchez-vous donc ?

Catzavencou (à part). — Mon chapeau !

Le citoyen ivre. — C'est vous que je cherche, Coana Zoïtzica !

Zoé. — Que me voulez-vous ?

Le citoyen ivre. — Eh ! voilà aussi Mr. Nae ! je vous salue, honorable !

Zoé (nerveuse). — Que voulez-vous ? Dites-moi, que voulez-vous ?

Le citoyen ivre. — Ce que je veux, je veux le bien ! Moi, j'ai une parole ! Paix pour tous ! (Geste d'impatience de la part de la femme). Moi, Coana Joïtzica, j'ai trouvé une lettre.

Zoé. — Que vous vous êtes laissé voler par l'honorable M. Catzavencou.

Catzavencou (accablé). — Madame !

Le citoyen ivre. — Laissez celle-là !... j'en ai trouvé une autre.

Zoé. — Eh ! que m'importe ?

Le citoyen ivre. — Ne vous fâchez pas. Coana, Joïtzica, voyez... ; écoutez voir... Je ne vous ai pas tout dit. Moi jusqu'à ce que j'entre dans la politique, pour ainsi dire, c'est-à-dire, jusqu'à ce que je devienne commerçant et *apropriétaire*, moi j'ai été facteur... à la poste. Conul Zaharia (Trahanake) me connaît.

Zoé. — Eh, sortez et laissez-moi... Ghitza !

Le citoyen ivre. — Et depuis lors pour vous le dire, je donne les lettres d'après l'*adresse*. Si je ne trouve pas le destinataire, j'écris au crayon sur la lettre : « destinataire inconnu » ou bien « il n'y est pas » ou « mort », c'est-à-dire selon ce que chacun *devient* (Zoé se promène impatentée, au fond.) Mais si je trouve le destinataire, je la donne au destinataire. Par exemple, à présent... J'ai trouvé avant-hier dans la mêlée de la mairie, un chapeau...

Zoé (s'avançant). — Un chapeau ?

Catzavencou (à part). — Le misérable...

Le citoyen ivre. — Un chapeau, oui, celui-ci... Et aujourd'hui, en l'enfonçant sur ma tête pour le mettre — parce qu'il était trop étroit — j'ai voulu lui enlever la doublure pour l'élargir et là-dedans, dans la doublure, qu'est-ce que je trouve ?

Zoé. — Une lettre !

Catzavencou. — Une lettre !

Le citoyen ivre. — Une lettre ; oui, Monsieur Nae, nous n'allons plus prendre un marc ?

Zoé (très émue). — Que je la voie !

Le citoyen ivre. — C'est de « Conul Fanica » ; le destinataire c'est vous.

Zoé. — Donnez-la moi, donnez-la moi, vite !

Catzavencou. — Je suis vraiment perdu !

Zoé. — Vite, si vous l'avez.

Le citoyen ivre. — Je l'ai, je ne l'ai pas perdue. Je n'ai plus rencontré (il a un hoquet) le très honorable... (Il sort la lettre de la doublure et la remet à Zoé.)

Catzavencou (à part). — Ah ! le misérable !

Zoé (qui a arraché brusquement la lettre). — Ah !

Catzavencou (bas au citoyen ivre, qui a passé près de lui). — Malheureux ! Tu as jeté ta chance à l'eau ! Je t'aurais fait riche !

Le citoyen ivre. — Je ne le pouvais pas... ; destinataire avec domicile connu (il montre Zoé).

Zoé (qui s'est remis de la première émotion). — Monsieur, monsieur, vous êtes un homme honnête, vous êtes un homme admirable, qui n'a pas son pareil. Comment vous appelez-vous, je vous prie ! Ma reconnaissance...

Le citoyen ivre. — Qu'est-ce qu'il faut que je dise encore, comment je m'appelle ? Conu Zaharia me connaît depuis le onze février ! Voilà, je suis un citoyen, moi aussi.

Zoé. — Comment vous remercier ? Que me demandez-vous ?

Le citoyen ivre. — Dites-moi pour qui je dois voter ? Il n'y a plus qu'un quart d'heure et on clôt l'élection. Moi.... pour qui dois-je voter ?

Catzavencou (amèrement). — Pour M. Agamitza Dandanake.

Zoé. — Monsieur Catzavencou ! pouvez-vous encore parler ? et vous être encore ironique ? Ah ! vous êtes fort, je vous le dis...

Le citoyen ivre. — C'est vrai, Coana Joïtzica ?

Zoé. — Oui, c'est vrai, pour M. Agamitza Dandanake oui c'est vrai ; peut-être est-ce la seule vérité qui soit sortie de la bouche de M. Catzavencou, dans sa vie...

Le citoyen ivre. — Alors je m'en vais voter... (Il veut partir.) Mais comment s'appelle-t-il ?

Zoé. — Monsieur Catzavencou, soyez assez bon, écrivez, je vous prie, le vote de ce citoyen honorable (Catzavencou ne bouge pas). Je vous prie (elle lui montre la lettre). (Catzavencou passe au bureau, écrit un bulletin et le donne au citoyen ivre) Vous permettez ? (Elle prend le bulletin) « Agamitza Dandanake ». Bravo, monsieur Catzavencou ; vous êtes un homme de confiance ».

On voit bien que la lettre perdue et retrouvée n'est que l'occasion du développement des caractères et des situations qui peuvent mettre en relief les états d'âme des personnages. Nous voyons par exemple,

dans cette scène, la naïve honnêteté du « citoyen ivre », l'indignation comprimée de Catzavencou, indignation qui se transforme en esclavage, par la conscience d'avoir commis un faux ; l'irritation ennuyée de « Coana Joïtzica », irritation qui devient tour à tour curiosité, espérance, joie, qui ouvre les portes à l'indulgence.

Et nous les voyons avec toutes les nuances qui leur donnent une vie palpable et immortellement comique. L'ingéniosité n'est donc pas au service d'un intérêt étranger à l'œuvre, elle n'est pas non plus un effet de la subjectivité du poète, elle est toute aux éléments esthétiques du chef-d'œuvre et ne joue d'autre rôle que de mettre en relief les états d'âme, les caractères, les situations comiques. C'est un signe que nous avons affaire à une originalité plastique artistique.

§ 153. — C'est le moment de nous expliquer encore une fois sur ce mot, d'autant plus qu'on le prend comme paravent pour faire valoir des œuvres qui ne le méritent pas.

Tout artistique que soit la combinaison des images d'une œuvre poétique, elle ne devient originalité plastique artistique que si elle est soutenue par l'originalité élémentaire et l'originalité esthétique. L'une est l'inspiration, l'autre la génialité de l'écrivain. Ce sont elles qui donnent leur appui à la génialité plastique qui pourra être artistique, dans le cas où elle ne sera ni ingénieuse, ni naturelle.

Il s'ensuit que toutes les autres combinaisons qui

passent pour artistiques sont des combinaisons artistiques et ne peuvent avoir qu'une valeur médiocre. C'est pourquoi il y a tant de romans ou de pièces de théâtre qui ne sont pas de véritables productions poétiques, quoiqu'ils aient pour auteurs des hommes célèbres. Est-ce que les pièces de théâtre d'un Augier, d'un Dumas, et surtout d'un Sardou peuvent être des chefs-d'œuvre ? Au point de vue des combinaisons théâtrales, oui. Elles sont avant tout des pièces de théâtre, mais non pas des chefs-d'œuvre de poésie dramatique. Si nous analysons par exemple *Le gendre de monsieur Poirier*, une des pièces les plus connues d'Emile Augier, nous voyons que les différents personnages ne sont pas des créations individualisées, elles sont des créations plus ou moins générales. C'est le bourgeois, c'est l'aristocrate, c'est la dame qui a l'âme, sinon l'ascendance distinguée ; c'est l'ami aimable et mesuré. Il y manque les nuances qui individualisent, défaut qui peut passer inaperçu sur la scène, mais qu'on ne doit pas trouver dans une œuvre poétique. Quelque artistique que soient en apparence les combinaisons des images dramatiques, quelques intéressantes qu'elles soient sur la scène, les œuvres dramatiques dont elles font partie ne peuvent pas être des chefs-d'œuvre poétiques. C'est la grande différence entre le véritable artistique et l'artistique de la poésie dramatique et c'est la source de beaucoup de confusions dans la détermination des valeurs littéraires.

§ 154. — La plus grande confusion qu'on commet est de prendre pour création ce qui n'est qu'artistique. L'invasion de la médiocrité dans les arts et dans la littérature a fait que la création ne compte plus, c'est l'artistique seul qui a de la valeur. Pourtant il y a une grande différence entre la création et l'artistique et le rapport de valeur est tout à fait inverse.

Tous les écrivains de quelque valeur qui écrivent des vers, seraient des poètes, non pas des versificateurs. Ils seraient poètes, parce qu'ils sont artistes du verbe. La vérité c'est que l'écrivain ne peut être qu'un « poète » de talent, c'est-à-dire un écrivain intelligent et artificiel, tandis que le vrai poète est un créateur, que son originalité plastique soit artistique, ingénieuse ou naturelle, et que sa forme semble inférieure à celle des écrivains artistes. A ce point de vue, Emile Augier, Alexandre Dumas, Victorien Sardou sont des écrivains théâtraux et sont infiniment inférieurs, par exemple, à Edmond Rostand qui, avant tout, est un créateur, un vrai poète. C'est pourquoi la littérature française pourra très bien oublier les trois premiers, mais elle n'oubliera jamais le dernier.

CHAPITRE V

CARACTÉRISTIQUES ESSENTIELLES QUALIFICATIVES DE L'ORIGINALITÉ PLASTIQUE

§ 155. — Les images qui constituent le fond d'un chef-d'œuvre se complètent, forment des images plus compréhensibles jusqu'à ce que toutes se confondent dans l'image totale qui est le fond de l'œuvre. Dans cette fusion, des relations infinies s'établissent entre toutes les images, relations en rapport avec le sens qu'elles doivent avoir. Ces relations peuvent être de plusieurs sortes. Ou bien les relations des images respectent plus ou moins les rapports naturels des choses. En ce cas l'image poétique se rapproche de la réalité. Nous appelons réaliste l'originalité plastique qui se présente sous la couleur de la réalité.

Mais les grandes écoles littéraires connaissent peu cette originalité. Poésie signifie avant tout transfiguration. Et la transfiguration est plus aisée si l'on change les rapports des choses. Ce changement peut être fait dans la direction de la sensation ou bien dans la direc-

tion de l'abstraction. On change les rapports de manière que les choses apparaissent sous d'autres formes que le souvenir de la réalité, ou bien on change et on diminue le nombre des rapports de telle sorte que les choses soient réduites aux formes essentielles, et, partant, qu'elles deviennent beaucoup plus effacées que le souvenir des choses réelles.

Dans le premier cas le changement des rapports des choses se fait en ne tenant pas compte de leurs relations causales connues. Dans le second cas, le changement des rapports des choses se fait en les simplifiant par l'abstraction.

Dans le premier cas, nous avons affaire au travail de la fantaisie, et l'originalité plastique qui en résulte, c'est l'originalité plastique fantastique. Dans le second cas nous avons affaire au travail de la raison, et l'originalité plastique qui en résulte, c'est l'originalité plastique incisive ou géométrique.

§ 156. — Rendons palpable, d'abord, l'originalité plastique fantastique, en citant comme exemple *Le géant* de Victor Hugo.

O guerriers ! je suis né dans le pays des Gaules.
 Mes aïeux franchissaient le Rhin comme un ruisseau.
 Ma mère me baigna dans la neige des pôles
 Tout enfant, et mon père, aux robustes épaules,
 De trois grandes peaux d'ours décora mon berceau.

Car mon père était fort ! L'âge à présent l'enchaîne.
 De son front tout ridé tombent ses cheveux blancs.
 Il est faible, il est vieux. Sa fin est si prochaine,
 Qu'à peine il peut encor déraciner un chêne
 Pour soutenir ses pas tremblants !

C'est moi qui le remplace ! et j'ai sa javeline,
Ses bœufs, son arc de fer, ses haches, ses colliers
Moi qui peux, succédant au vieillard qui décline,
Les pieds dans le vallon, m'asseoir sur la colline,
Et de mon souffle au loin courber les peupliers.

A peine adolescent, sur les Alpes sauvages,
De rochers en rochers, je m'ouvrais des chemins,
Ma tête ainsi qu'un mont arrêtait les nuages ;
Et souvent, dans les cieux, épiant leurs passages,
J'ai pris des aigles dans mes mains.

Je combattais l'orage, et ma bruyante haleine
Dans leur vol anguleux éteignait les éclairs ;
Ou, joyeux, devant moi chassant quelque baleine,
L'océan à mes pas ouvrait sa vaste plaine,
Et mieux que l'ouragan mes jeux troublaient les mers.

J'errais, je poursuivais d'une atteinte trop sûre
Le requin dans les flots, dans les airs l'épervier ;
L'ours, étreint dans mes bras, expirait sans blessure,
Et j'ai souvent, l'hiver, brisé dans leur morsures
Les dents blanches du loup-cervier.

Ces plaisirs enfantins pour moi n'ont plus de charmes.
J'aime aujourd'hui la guerre et son mâle appareil,
Les malédictions des familles en larmes,
Le camps, et le soldat, bondissant dans ses armes,
Qui vient du cri d'alarme égayer mon réveil.

Dans la poudre et le sang, quand l'ardente mêlée
Broie et roule une armée en bruyants tourbillons,
Je me lève, je suis sa course échevelée,
Et, comme un cormoran fond sur l'onde troublée,
Je plonge dans les bataillons.

Ainsi qu'un moissonneur, parmi des gerbes mûres,
Dans les rangs écrasés, seul debout, j'apparais.
Leurs clameurs dans ma voix se perdent en murmures ;
Et mon poing désarmé martelle les armures
Mieux qu'un chêne nouveau choisi dans les forêts.

Je marche toujours nu. Ma valeur souveraine
Rit des soldats de fers dont vos camps sont peuplés.
Je n'emporte au combat que ma pique de frêne
Et ce casque léger que traîneraient sans peine
Dix taureaux au joug accouplés.

Sans assiéger les forts d'échelles inutiles,
Des chaînes de leurs ponts je brise les anneaux,
Mieux qu'un bélier d'airain je bats leurs murs fragiles,
Je lutte corps à corps avec les tours des villes,
Pour combler les fossés, j'arrache les créneaux.

Oh ! quand mon tour viendra de suivre mes victimes,
Guerriers ! ne laissez pas ma dépouille au corbeau ;
Ensevelissez-moi parmi des monts sublimes,
Afin que l'étranger cherche en voyant leurs cimes
Quelle montagne est mon tombeau !

Quoique cette poésie ait des défauts, parce que le cadre n'est pas assez déterminé et que les moments de l'évolution du sentiment ne sont pas assez marqués, toutefois nous y trouvons les signes certains de la génialité créatrice lyrique. Nous avons affaire à une contemplation descriptive dont les images fantastiques sont objectivées d'une manière unique autour d'une idée génératrice qui peut être indiquée par les mots « la puissance impuissante ». Quoique le géant se vante de sa grandeur et de sa force, il parle de la décrépitude de son père, et de sa mort. Le point culminant du poème n'est pas dans les images qui montrent sa force effective, mais dans les images finales de la montagne qui sera son tombeau.

Cette idée prend vie dans des images qui sont en dehors de notre expérience. Les relations causales entre les choses, telles que le poète nous les montre, ne sont pas dans la réalité, mais les images sont peintes d'une manière qui nous met en état de toucher, de palper leur réalité :

.....mon père.....
De trois grandes peaux d'ours décora mon berceau

.....Sa fin est si prochaine
Qu'à peine il peut encor déraciner un chêne

Moi qui peux,.....
.....
.....de mon souffle au loin courber les peupliers.

Ma tête ainsi qu'un mont arrêta les nuages ;

.....épiait leurs passages
J'ai pris des aigles dans mes mains

.....ma bruyante haleine
.....éteignait les éclairs

Je me lève.....
Et.....
Je plonge dans les bataillons

Et mon poing desarmé martelle les armures
Mieux qu'un chêne nouveau choisi dans les forêts

Je n'emporte..... que.....
.....ce casque léger que traînaient sans peine
Dix taureaux au joug accouplés

Je lutte corps à corps avec les tours des villes

Ensevelissez-moi parmi des monts sublimes,
Afin que l'étranger cherche en voyant leurs cimes
Quelle montagne est mon tombeau !

Toutes ces images qui, d'une manière générale, se fondent l'une dans l'autre, sont surnaturelles.

C'est la fantaisie qui décompose les choses et les combine autrement que nous ne les connaissons dans notre expérience. Leurs combinaisons fantaisistes caractérisent l'originalité plastique fantastique.

§ 157. — Prenons maintenant un exemple du théâtre classique français : la fin de la scène I^{re} du I^{er} acte de *Britannicus* de Racine :

Agrippine dit à Albine pourquoi elle ne peut s'expliquer avec *Néron*, le « César » :

César ne me voit plus, Albine, sans témoins.
En public, à mon heure, on me donne audience,
Sa réponse est dictée, et même son silence.
Je vois deux surveillants, ses maîtres et les miens,
Présider l'un ou l'autre à tous nos entretiens.
Mais je le poursuivrai d'autant plus qu'il m'évite,
De son désordre, Albine, il faut que je profite.

Prenons aussi un passage du *Cid* où le Comte répond à don Diègue (Acte I^{er}, scène III) :

Les exemples vivants sont d'un autre pouvoir ;
Un prince dans un livre apprend mal son devoir.
Et qu'a fait après tout ce grand nombre d'années,
Que ne puisse égaler une de mes journées ?
Si vous fûtes vaillant, je le suis aujourd'hui,
Et ce bras du royaume est le plus ferme appui.
Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer brille ;
Mon nom sert de rempart à toute la Castille :

Dans ces deux passages nous remarquons l'absence d'images vives : tout semble effacé. Et pourtant chaque vers est au moins une image. Mais cette image est abstraite.

En second lieu, pour que ces images puissent frapper non seulement la raison, mais aussi l'imagination, les idées sont disposées symétriquement, comme des lignes parallèles, qui s'équilibrent les unes avec les autres. L'idée :

César ne me voit plus, Albine, sans témoins.

est renforcée par la même idée exprimée en d'autres termes, dans le vers suivant :

En public, à mon heure, on me donne audience.

Dans le troisième vers le premier hémistiché contrebalance géométriquement le second :

Sa réponse est dictée — et même son silence.

Les quatrième et cinquième vers réunissent les effets des trois premiers :

Je vois deux surveillants — ses maîtres et les miens,
Présider l'un ou l'autre à tous nos entretiens.

Nous pouvons faire les mêmes observations sur les vers du *Cid*. Le premier vers contrebalance le second, le troisième contrebalance le quatrième. Dans le cinquième vers un hémistiché contrebalance l'autre. Le même équilibre règne dans les deux derniers vers.

Par ces exemples, on voit bien que les images sont comme taillées dans un bloc — et en même temps, elles ont une répartition géométrique.

Dans les chefs-d'œuvre du théâtre classique français, nous rencontrons la netteté incisive et la géométrie, non seulement dans l'alignement des images et dans la diction, mais dans toute la constitution de l'œuvre. Sans recherche, et tout naturellement, un mot en appelle un autre, un vers en contrebalance un autre, une réplique en demande une autre, une scène fait pendant à une autre, et ainsi de suite.

C'est la caractéristique de l'originalité plastique incisive ou géométrique.

§ 158. — Il nous reste à donner des exemples pour l'originalité plastique réaliste.

Prenons par exemple une des plus caractéristiques nouvelles de la littérature.

« Le cierge de Pâques » de Caragiale où l'auteur nous montre d'une manière absolument palpable comment la peur extrême se transforme en courage.

Leiba Zibal est un juif qui a une auberge sur le grand chemin, isolée du village. Gheorghe, homme de mauvaise réputation, congédié par lui, l'a menacé de lui faire son compte dans la nuit de Pâques. Nous sommes à la veille de ce jour et Leiba Zibal est malade de fièvre. Des étudiants en voyage apportent la nouvelle que dans le voisinage, sur le grand chemin, des brigands ont assassiné d'une façon impitoyable toute une famille. Dans sa fièvre Leiba Zibal se rappelle les histoires de sa jeunesse, dans lesquelles il était victime de la même peur qui s'emparait aujourd'hui de lui. Le soir tombe. Il laisse sa famille se coucher, tandis que lui-même veille, torturé de plus en plus par la fièvre qui ne cède point. La nuit est venue. Sur les sentiers il entend des pas. Mais il n'est pas très tard, et les pas s'éloignent. Ce doit être Gheorghe. Leiba tremble, sa gorge est sèche, il veut boire et il s'effraye du bruit que la bouteille fait en heurtant le verre. Les pas reviennent. Il y a deux

hommes à la porte, dont l'un doit être le misérable Gheorghe. Tous deux commencent un sinistre travail à la porte. Après avoir fait quatre trous avec une vrille ils veulent détacher un morceau de la porte à l'aide d'une scie, introduire la main et écarter la perche qui tient ensemble les deux battants du portail. Leiba Zibal, éclairé par une lampe presque éteinte, suit ce travail qui lui glace le sang, avec une attention surnaturelle et son cœur bat à lui rompre la poitrine.

Lorsque le morceau de la porte est prêt à se détacher, les yeux de Leiba Zibal s'éclairent tout à coup et son expression se transforme. Il prend une ficelle, il lui fait un nœud coulant, et, les yeux fixés sur le trou par lequel la main de Gheorghe doit s'introduire, il attend avec une sérénité incroyable. Enfin la main apparaît. D'un mouvement rapide, il la saisit et l'attache, par le nœud coulant, à la ficelle qu'il fixe à un poteau. Puis, comme un somnambule, il prend un cierge, l'allume et le place sous la main ainsi fixée qui, dans les contorsions et les convulsions de Gheorghe, commence à brûler. Le regard somnambulique de Leiba Zibal suit la brûlure de la main, reste figé sur les différents effets de la carbonisation, jusqu'à ce que des paysans, qui sortent du service divin de l'église du village, lui demandent ce qu'il fait. « J'ai brûlé moi, juif, un cierge dans la nuit de Pâques, répond-il devenu fou, je m'en vais à Iassy pour le dire au rabbin. »

On voit assez par cette analyse que, quoique les événements racontés soient extraordinaires, ils sont si profondément motivés, si bien enchaînés, que nous n'en sommes pas du tout choqués. Leur enchaînement respecte les relations causales des choses, et c'est pourquoi l'originalité plastique qu'il révèle est réaliste.

CHAPITRE VI

CARACTÉRISTIQUES ESSENTIELLES AFFECTIVES DE L'ORIGINALITÉ PLASTIQUE

§ 159. — Les plus curieuses caractéristiques qui jusqu'à présent sont restées inaperçues sont les caractéristiques affectives de l'originalité plastique.

Le sentiment a-t-il ou n'a-t-il pas une influence sur l'arrangement des images plastiques ? La joie arrange-t-elle les différentes images de la même manière que la tristesse ? Et l'état contemplatif pur, également éloigné de la tristesse et de la joie, n'a-t-il aucune influence sur cet arrangement ? Une étude d'une dizaine d'années des chefs-d'œuvre lyriques roumains en particulier, nous a amené à la conclusion que dans ces trois cas les images se polarisent d'une manière différente. Dans le cas de joie, les images qui se succèdent dans un chef-d'œuvre vont de l'intérieur à l'extérieur, de la réflexion à la sensation. Au contraire, dans le cas de tristesse les images se polarisent inversement. Au commencement de la poésie nous avons des images

empruntées à l'extérieur, et à mesure que la poésie avance, les images sont empruntées à l'intérieur. La succession des images va de la sensation à la réflexion. Qu'il me soit encore permis de montrer la vérité de cette observation par des exemples roumains. La poésie d'un Eminescou est au pôle négatif de l'affectivité pensante humaine. Sa poésie dans les grands chefs-d'œuvre est pessimiste, et, partant, triste. La poésie de Cosbouc ou de Cerna, dans leurs chefs-d'œuvre, est à l'autre pôle de l'affectivité. Ils sont au pôle positif, foncièrement optimiste, et partant joyeux et contents de la vie. Enfin, Grégoire Alexandrescou est un contemplatif. Il est au troisième pôle de l'affectivité humaine. Eminescou est un affectif, Cerna est un volitif, Grégoire Alexandrescou est un intellectuel. L'un souffre, l'autre veut, le troisième voit. Comme leur poésie est plus ou moins intraduisible, nous ferons en sorte de n'avoir pas besoin de traduction. Nous employerons l'analyse.

§ 160. — L'originalité plastique dont les images se polarisent de l'extérieur à l'intérieur, de la sensation à la réflexion, sera appelée originalité plastique inhibitive. Nous avons plusieurs chefs-d'œuvre d'Eminescou caractéristiques au point de vue de l'inhibition, comme *Mortua est, Ce te legeni codrule* (Pourquoi balances-tu tes rameaux, forêt ?), *Mélancolie*. Dans *Mortua est* le poète, à l'occasion de la mort d'une jeune fille, qu'il voit, pâle et sereine, dans son cercueil, ne peut com-

prendre son sort : elle est morte, elle avait tous les dons. Le poète ne comprend pas non plus le sort humain en général. Et, partant de l'intuition séraphique de la jeune fille, il la voit parcourant des champs d'azur jusqu'à l'Empyrée où elle sera couronnée reine. Dans ce cas la mort est un triomphe : ce sont des images concrètes empruntées aux idées chrétiennes. Mais sa pensée commence à le tourmenter. La conception « scientifique » des choses prend la place de la conception chrétienne. Les mondes périssent les uns après les autres. Par des images extraordinaires, le poète nous montre l'anéantissement de tout ce qui existe. Dans ce cas la mort de la jeune fille c'est le néant. Elle n'a été que « lut » (terre glaise dont on peut faire des vases et des statues qu'on peut briser ensuite.) Mais dans la tourmente de la pensée, une autre conception s'élève — la conception bouddhiste. Le néant n'est pas un malheur. C'est la félicité suprême. L'existence n'est que tromperie et mensonge. Et la poésie se termine par une quatrième conception, où entre le doute en face de l'énigme de l'existence, la partie la plus réfléchie de l'œuvre qui se termine par le doute final : S'il y a du sens dans tout ceci, il n'y a pas de Dieu.

De e sens într'asta e'ntors si ateu ;
Pe palida-ti frunte nu-i scris Dumnezeu.

Comme on voit, la série des images a une évidente marche de la sensation vers la réflexion, de l'extérieur à l'intérieur. La conception chrétienne, la plus imagée,

la plus suave, la plus palpable est au commencement, après l'image concrète de la jeune fille étendue dans son cercueil. La seconde conception, la conception scientifique, est tout aussi concrète, mais plus générale et plus concise. La troisième est plus abstraite et la quatrième est purement réflexive. L'originalité plastique inhibitive ne fait aucun doute.

§ 161. — Prenons encore un exemple : *Mélancolie*. Le poète frissonnant d'émotion, découvre que ses croyances et ses illusions d'enfance, qui faisaient sa subsistance spirituelle, se sont effacées, et, dans cette situation, il ne se reconnaît plus lui-même. Il lui semble être mort depuis déjà longtemps. C'est un autre qui lui dit l'histoire de son âme. Pour animer cette idée, il part de la contemplation du ciel, parsemé de nuages et illuminé tour à tour par la lune qui semble une reine morte. Puis son regard tombe sur les champs embrumés et parsemés de ruines ; sur un cimetière, sur un clocher, sur une église abandonnée. Il décrit la désolation de cette église aux fenêtres cassées, aux portes délabrées, aux icônes effacées et dans laquelle on n'entend que les vrillettes et les grillons. De l'église son regard revient vers lui et le poète compare son âme à cette église, il décrit la perte de ses illusions et arrive à la conclusion qu'il est étranger à lui-même et qu'il semble être mort depuis longtemps.

C'est la même succession d'images de l'extérieur à l'intérieur, de la sensation à la réflexion. La présence

de l'originalité plastique inhibitive est tout aussi évidente.

§ 162. — Nous appellerons explosive l'originalité plastique qui se compose d'une succession d'images dont les premières sont empruntées à l'intérieur, à la réflexion, et les dernières, à l'extérieur, aux sensations.

Comme exemple de cette originalité plastique nous pouvons prendre « Les noces de Zamfira » (Nunta Zamfirii), véritable chef-d'œuvre de la joie humaine. Le poète commence à nous rendre palpables par des notions abstraites la richesse de Săgeată, la beauté de Zamfira et surtout l'émotion causée par la nouvelle répandue par tout le monde de son mariage avec Viorel. Par des notions abstraites, il veut nous faire comprendre l'étendue de la richesse, le degré de beauté, la rapidité avec laquelle la nouvelle s'est répandue dans l'immensité du monde. Ensuite il nous décrit la rencontre de Viorel et de Zamfira, mais avec une discrétion égale à la timidité de ces jeunes gens qui vont se marier. Il reste dans la généralité dans la description du cortège de noce et ne devient absolument concret que dès qu'il commence à décrire « la hora » (la ronde paysanne) et les divertissements de la noce, qui, malheureusement, sont intraduisibles. On voit bien que le déroulement des images se fait en commençant par des parties abstraites et générales qui sont liées à la réflexion et en finissant par les parties concrètes,

les plus individualisées et les plus palpables. C'est un morceau poétique ayant l'originalité plastique explosive.

§ 163. — La troisième forme de l'originalité plastique au point de vue affectif est l'originalité plastique contemplative. Nous ne découvrons pas une marche régulière des images : elles sont répandues dans l'œuvre entière, les images prises à l'extérieur mêlées avec les images empruntées à l'intérieur. C'est ce que nous rencontrons surtout dans la poésie de Grégoire Alexandrescou, dans l'« An 1840 », par exemple, qui, quoique écrite sous l'influence de la poésie romantique, a des notes classiques.

L'inspiration de cette ode : la grandeur du sacrifice du poète qui veut renoncer à sa félicité particulière pour que la félicité humaine se réalise — est sublime. Par là, elle est romantique. Mais par sa netteté incisive, son abstraction et surtout par sa sérénité, elle est classique.

Le poète commence par une série d'images abstraites par lesquelles il exhorte l'homme à la patience. Le mal passera, le bien lui succèdera. C'est ainsi que pendant son enfance il s'est leurré vainement d'espérance. Mais la nouvelle année amènera autre chose ; elle apportera la félicité humaine ; la fraternité des hommes sur la terre. Et il commence à détailler les maux dont souffre l'humanité par des images concrètes mêlées à des images abstraites. Il prie le nouvel an d'apporter de vraies améliorations, car, dit-il, nous en sommes fatigués, des

« améliorations mauvaises ». S'il s'agit de changements semblables à ceux du passé, nous n'en pouvons avoir aucune joie. Qu'importe au bétail malheureux quels seront ses bouchers ? Et le poète ne demande rien pour sa propre félicité. Il est habitué à la douleur. Et ici il place dans une forme concise, les images les plus abstraites qui ont leur effet. Nous traduisons :

Après de cruelles souffrances, le cœur se pétrifie,
Nous oublions combien est lourde la chaîne qui nous oppresse,
Le mal devient nature, les sens s'émoussent,
Et nous vivons dans la douleur comme dans notre élément.

Pour nous montrer sa résignation au cas où le sort l'oublierait dans la félicité humaine, il emploie des images plus concrètes. Et il termine sa poésie, en se contentant de laisser son souvenir à ceux qui l'ont aimé.

Le poète réfléchit partout, et partout il mêle des images vivantes à la réflexion. On pourrait tout aussi bien dire le contraire. De temps en temps aussi il emploie des images concrètes ; de temps en temps il a aussi des îlots d'abstraction dans le courant de sa diction.

On ne peut pas dire si la succession des images va de l'intérieur à l'extérieur, de la réflexion à la sensation ou inversement. C'est la caractéristique de l'originalité plastique contemplative. L'originalité plastique de « l'An 1840 » de Grégoire Alexandrescou est contemplative.

§ 164. — Les caractéristiques de l'originalité plastique ne suffiraient pas à décrire d'une manière individuelle cet élément du fond, si le critique ne saisit pas les nuances que toute véritable originalité plastique présente inmanquablement. Si nous comparons deux chefs-d'œuvre des points de vue intensif, qualitatif et affectif, nous voyons quelles peuvent être ces nuances.

Comparons par exemple *Œdipe Roi*, de Sophocle, à *Andromaque*, de Racine. Tous deux ont une originalité plastique contemplative. Mais tandis que dans *Œdipe Roi* les images vont en se resserrant jusqu'à ce qu'elles se concentrent sur le sort d'Œdipe, dans *Andromaque* les images restent toujours dispersées et toujours en équilibre jusqu'à la catastrophe finale qui se précipite à partir du moment où Oreste promet le meurtre de Pyrrhus. C'est un point de vue. Mais il peut y en avoir d'autres.

Si nous comparons *Booz endormi* à *Erlkönig* et à l'*Expiation* que nous avons tant de fois mentionné, nous voyons la grande différence entre leur originalité plastique au point de vue affectif. *Booz endormi* et *Erlkönig* ont l'originalité plastique contemplative, avec la différence que *Booz endormi* a des parties de réflexion indirecte vers le milieu de la pièce ; *Erlkönig* n'en a pas. Les images de *Booz endormi* ont, tant soit peu, la couleur mystique seulement vers la fin ; tandis que dans *Erlkönig*, elles ont cette couleur dans les parties où parle le Roi des Elfes. Quant à l'*Expiation*, sa marche

inhibitive est évidente. Après les images concrètes dont le poète peint le désastre de Russie, viennent les images de la réflexion où Napoléon demande à Dieu si ce désastre est son châtiment. Ensuite recommencera la partie concrète de la description de la bataille de Waterloo qui est suivie par une autre partie de réflexion, et le poème continue, avec la même construction, jusqu'à la réflexion finale : *Dix-huit Brumaire*. Nous voyons que tout en ayant la même originalité plastique inhibitive comme, par exemple, *Mortua est* d'Eminescou, que nous avons analysée plus haut, elle a une toute autre construction plastique.

CHAPITRE VII

CARACTÉRISTIQUES FONDAMENTALES DE L'ORIGINALITÉ PLASTIQUE

§ 165. — Les caractéristiques des originalités résultent de la synthèse de premier degré — celle entre l'idée et la matière. L'originalité plastique ingénieuse, naturelle, artistique, provient de l'intensité relative qu'ont, dans la synthèse, tantôt l'idée, tantôt la matière, tantôt leur équilibre. L'originalité plastique fantastique, incisive et réaliste dérive de la relation entre l'apparence de la réalité et l'apparence des images plastiques. Enfin dans l'originalité plastique explosive, inhibitive, contemplative nous trouvons le rapport entre l'affectivité de l'idée et l'arrangement des images.

Mais en dehors de ces synthèses de premier degré d'où dérivent ces caractéristiques synthétiques, nous avons encore les synthèses de second degré, qui consistent dans la synthèse de chaque originalité avec les autres.

§ 166. — C'est ainsi que nous avons d'abord l'originalité plastique native dont le support plastique est

fait par la synthèse de l'originalité élémentaire avec l'originalité subjective.

Elle est le résultat d'une force de création, d'une puissance de combinaison harmonique instinctive, et sa source se trouve dans le mouvement initial qui engendre l'idée génératrice, c'est-à-dire dans l'originalité élémentaire, et dans la constitution particulière de l'âme du poète, c'est-à-dire dans l'originalité esthétique. C'est pourquoi elle apparaît issue de l'âme et de la nature et c'est une garantie que l'œuvre littéraire où elle se trouve est un véritable être psychophysique.

L'originalité native se trouve dans l'*Iliade*. Quoique Wolff ait cherché à démontrer que c'est une collection de vieux chants populaires, l'*Iliade* a une conception unitaire et synthétique : c'est la transformation de la haine contre Agamemnon en haine contre Hector à cause de l'amitié profonde et inouïe qu'Achille a pour Patrocle, et l'apaisement final de cette haine par la pensée que les hommes ne sont pas responsables de leurs méfaits, étant des jouets aux mains des dieux et du destin. Elle peut avoir des parties adventives, ajoutées après coup — on a accusé Pistratte d'être l'auteur de quelques-unes — qu'on peut éliminer, mais elle a tous les organes essentiels qui témoignent de son unité initiale. La conception de Wolff est la conception d'un intellectualiste qui croit qu'on peut combiner avec différents matériaux, aidé de l'imagination combinatrice, un

tout synthétique organique. C'est une conception qui va de pair avec la méthode historique dont le temps est passé. L'originalité de l'*Iliade* dans son entier peut avoir des racines dans une génialité prépondérante, mais en tout cas elle est absolument native. Il n'y a pas de chef-d'œuvre au monde qui ait mis dans un relief plus saisissant les deux grands sentiments élémentaires : la haine et l'amitié. Ce sont deux sentiments puissants qui ne peuvent être combinés par de petits morceaux. C'est le grand fleuve de l'inspiration humaine, qui n'a de source que dans la génialité créatrice.

§ 167. — L'originalité plastique perfectionnée est plus répandue, et, à certains points de vue, est plus précieuse que l'originalité plastique native. Elle représente un concours de forces naturelles, dont une partie a déjà trouvé une expression verbale, quoique, à cause du fond non encore mûr, elle soit encore incomplète et défectueuse. Ces forces sont reprises et de nouveau synthétisées par la génialité créatrice d'un grand poète. C'est l'originalité plastique perfectionnée que nous trouvons dans la *Divine Comédie*, dans *Faust* de Goethe et surtout dans *Hamlet*, *Othello*, *Roméo et Juliette*, *Macbeth* de Shakespeare. C'est la même originalité que nous trouvons dans le *Cid* de Corneille et dans *Andromaque* de Racine, dans l'*Avare* et l'*Amphytrion* de Molière, dans *Erlkönig* et dans *Booz endormi*. Elle consiste en ce que les matériaux, et beaucoup de combinaisons d'où est tirée la fable plastique du nouveau chef-

d'œuvre se trouvent dans une œuvre antérieure imparfaite. C'est ainsi que la *Divine Comédie* n'est que le point culminant de tant d'autres poèmes de moindre valeur où l'on décrivait la vie d'outre-tombe, dans l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. *Faust* trouve ses racines les plus profondes dans une sorte de fable qui reproduit la légende du D^r Faust très populaire au commencement de la Renaissance. *Hamlet* et *Macbeth* ont leurs origines dans les chroniques de Holinshed ; le *Cid* dans la pièce du dramaturge espagnol de Castro ; *Andromaque* dans *Hermione* d'Euripide ; *Erkônig* dans une chanson populaire médiocre ; *Booz endormi* dans le *Livre de Ruth* de la Bible. Toutes ces œuvres ne contiennent que la fable, quelques personnages et la situation ; ils n'ont pas le sens profond et nouveau que nous trouvons dans les chefs-d'œuvre qui en sont issus. Il leur manque, en général, l'élément mystique, la génialité créatrice du poète ultérieur, qui féconde les éléments imparfaits de la fable primitive. Nous en avons un exemple précieux dans *Booz endormi*. Dans *Le livre de Ruth* nous trouvons l'histoire de la Moabite Ruth, dont le mari est mort loin du pays natal et qui, fidèle à la famille de son mari, accompagne sa belle-mère qui veut y retourner. Mais elles sont pauvres. La belle-mère envoie Ruth glaner des épis dans les champs de Booz, qui est son parent éloigné. Booz voit Ruth et, quoique vieux, l'épouse et procrée un enfant qui va compléter par sa descendance la chaîne des ancêtres de Jésus-Christ.

L'originalité perfectionnée de Victor Hugo dans son *Booz endormi* consiste dans le fait qu'il met en relief précisément l'élément mystique impliqué dans cette histoire un tantinet scabreuse, et par cet élément, il poétise et sanctifie l'amour d'un vieillard décrépît pour une jeune femme, réduite à la mendicité.

Victor Hugo, a donc fait d'une simple histoire prosaïque, un chef-d'œuvre plein de poésie.

§ 168. — Pour rendre palpable le génie poétique dans ces cas d'emprunt qui paraissent blâmables, nous nous permettons de rappeler les exemples les plus significatifs de la littérature roumaine que nous avons cités. C'est le cas de Cosbouc qui a fait une des plus belles ballades épiques « Elzorab » en empruntant la matière à l'allemand Strachwitz et, plus caractéristique encore, c'est le cas d'Eminescou analysé dans le volume précédent, qui, en ayant l'air de traduire en roumain la poésie *Der Stern* de Gottfried Keller, en fait un chef-d'œuvre.

§ 169. — L'originalité plastique a encore une caractéristique fondamentale. C'est celle de l'originalité plastique imitée (dans le meilleur sens du terme, comme nous l'avons dit). En général l'imitation, qu'elle soit d'après nature ou bien d'après un chef-d'œuvre, n'a pas de valeur. L'imitation d'après nature est une reproduction fidèle de la réalité et ne révèle que l'habileté ou le talent de l'auteur, ce qui n'est pas grand chose comparé aux produits de la génialité créatrice. L'imitation

d'après un chef-d'œuvre c'est forcément — une œuvre inférieure, sans valeur si ce n'est au point de vue culture. C'est ainsi, par exemple, que Delille dans ses descriptions imite la nature, tout comme Buffon dans ses portraits littéraires d'animaux. Il veut faire de la poésie, mais il ne fait que de la prose versifiée. C'est ainsi que les jeunes gens pessimistes qui ont écrit des vers dans la dizaine d'années (1889-1900) qui suit la mort d'Emile Zola, ont été tous pessimistes par imitation et n'ont pu écrire naturellement aucun chef-d'œuvre.

Mais il y a cependant des cas où le poète de génie peut emprunter des traits généraux et des détails à la nature ou à un chef-d'œuvre et peut produire des chefs-d'œuvre.

Dans le cas d'imitation de la nature, il sait la transfigurer, tant par l'idée génératrice que par l'originalité subjective et sait construire une nouvelle réalité, qui est esthétique. C'est le cas des écrivains réalistes comme Balzac ; c'est le cas surtout, parce qu'il transfigure sa propre histoire, du roumain Creanga.

§ 170. — Dans le cas où le poète imite un chef-d'œuvre, il ne garde que le cadre et quelques détails de fond et d'expression, mais il est absolument original dans l'harmonie qui relie tous ces matériaux empruntés et surtout dans l'originalité élémentaire et esthétique. C'est le cas de Virgile que la critique allemande a rabaisé au rang de vil imitateur ; et c'est le cas du théâtre classique français que la même critique considère généralement

comme une imitation du théâtre grec. Cette critique ne s'est pas demandé si cette imitation atteignait les organes du chef-d'œuvre ou les éléments qui les composaient. Elle a considéré comme imitation l'emprunt des matériaux qu'emploie l'originalité plastique et n'a pas vu que ces matériaux signifient une chose dans l'œuvre originale, et tout à fait autre chose dans l'œuvre nouvelle. Elle n'a pas vu que ces matériaux n'ont de valeur que s'ils entrent dans une synthèse et que la synthèse représentée par le nouveau chef-d'œuvre est nouvelle, étant déterminée par l'harmonie initiale que nous trouvons dans l'originalité élémentaire, et se manifestant par une nouvelle originalité subjective. C'est cette harmonie initiale qui donne la nouveauté et l'originalité des synthèses ultérieures d'où sort le chef-d'œuvre. C'est elle qui donne forme à l'embryon, l'idée génératrice de l'originalité élémentaire. Et c'est grâce à elle que l'originalité subjective émousse les détails désagréables ou trop agréables des images brutes pour les rendre esthétiques. L'originalité de l'harmonie garantit l'originalité des synthèses. Elle est l'élément mystique qui féconde une œuvre et lui donne la vie éternelle.

Si cela est vrai, l'*Enéide* de Virgile, quoiqu'elle imite la marche générale des deux épopées homériques (les six premiers chants imitant l'*Odyssée*, et les autres, l'*Iliade*) et quoiqu'elle emploie beaucoup d'expressions traduites du grec, est de fait un vrai chef-d'œuvre que ni l'*Iliade*, ni l'*Odyssée* ne peuvent remplacer.

Quoiqu'elle emprunte des expressions à Homère et à d'autres poètes helléniques, l'*Enéide* reste un chef-d'œuvre de la littérature universelle. Elle l'est par l'harmonie générale, par l'harmonie du fond, par l'harmonie de la forme. Un vers de Virgile, quoiqu'on en dise, n'est pas un vers d'Homère. Les états d'âme des héros de Virgile dénotent une civilisation, une culture, différentes de celles des héros d'Homère et des autres poètes grecs. L'idée de l'*Enéide* n'a rien de commun avec l'idée génératrice de l'*Iliade*. Qu'elle n'ait pas les qualités universelles de celle-ci, c'est possible, mais qu'elle soit autre c'est indubitable. L'atmosphère psychique dans laquelle baignent les détails de Virgile n'a rien non plus de commun avec l'atmosphère homérique. Même les effets de vers et d'expressions empruntés sont tout autres que ceux de la poésie grecque.

§ 171. — Quant au théâtre classique français, il est, indubitablement, non seulement original, mais supérieur au théâtre grec. Un goût primitif peut admettre que l'instinct aveugle seul a de la valeur dramatique et que pour cela le théâtre grec est supérieur dans son ensemble au théâtre classique français. Certes, il y a des chefs-d'œuvre inimitables et qui n'ont pas été imités : telles l'*Orestie* d'Eschyle et *Œdipe roi* de Sophocle. Mais même ces chefs-d'œuvre brillent surtout par l'idéologie et la simplicité, non pas par la plasticité et la variété.

Le théâtre français a une harmonie propre. Il a une

physionomie propre : il n'a pas de chœur, et il a des actes bien déterminés. Dans ses chefs-d'œuvre, il a un équilibre des parties, une profondeur d'analyse, une multiplicité de points de vue, à nulle autre pareille. Ses matériaux arrangés par une originalité esthétique abstraite, supérieure en raison et en pensée, sont tout autres que les concrets imaginatifs ou représentatifs du théâtre grec. Même par la clarté des idées génératrices, il a une supériorité incontestable. Mais la grandeur du théâtre classique français consiste dans le fait qu'il est à la fois poésie et théâtre, ce qu'on ne peut pas toujours dire du théâtre des anciens. En même temps, il présente une dialectique dans l'exposition des sentiments et des caractères qu'on ne trouve dans aucune autre littérature dramatique.

L'*Enéide* de Virgile, les chefs-d'œuvre classiques français ont une originalité plastique imitée dans le sens le meilleur du mot, et, à ce point de vue, doivent être mis sur le même plan que les autres grandes œuvres de l'humanité.

CHAPITRE VIII

CONCLUSIONS SUR LES TROIS ORIGINALITÉS

§ 172. — En examinant les différentes originalités — éléments du fond — nous avons vu que chacune d'elles présente trois sortes de caractéristiques : les caractéristiques accidentelles, les caractéristiques essentielles et les caractéristiques fondamentales.

Les caractéristiques accidentelles sont, de nature, plutôt littéraires. Elles servent à distinguer entre elles les œuvres littéraires de toute sorte avant que les éléments du fond soient synthétisés pour constituer un fond général.

Les caractéristiques fondamentales sont de nature plutôt critique. Leur présence nous met à même de pouvoir hiérarchiser les chefs-d'œuvre.

Enfin, les caractéristiques essentielles sont de nature esthétique. Leur présence est la preuve de l'achèvement de l'unité des éléments du fond. Lorsque nous disons que telle œuvre est sublime par ses nuances, ou bien lorsque nous disons que telle autre œuvre est pathé-

tique ou optimiste avec les nuances respectives que ces qualités comportent, nous sommes en même temps sûrs que ces œuvres sont les produits de la génialité créatrice. Et c'est pourquoi nous considérons ces caractéristiques comme essentielles.

§ 173. — Bien qu'assez nombreuses, les caractéristiques qui déterminent d'une manière descriptive les chefs-d'œuvre ne sont pas difficiles à retenir du moment que nous considérons le principe de la tripartition sur lequel elles reposent. Les trois originalités sont les trois facultés irréductibles de l'âme. L'originalité élémentaire est l'expression profonde objectivée de l'énergie volontaire, l'originalité subjective ou esthétique est l'expression profonde objectivée de l'affectivité, l'originalité plastique c'est l'expression objectivée et significative de l'imagination, un des côtés les plus précieux de l'intelligence. A leur tour, chacune de ces trois originalités qui sont les éléments du fond, est constituée encore par trois éléments : c'est l'élément idée ou l'élément-sujet, le matériel ou l'élément-objet et leur synthèse. L'élément-sujet est de nature volontaire énergétique, l'élément-objet, de nature intellectuelle et la synthèse, de nature affective. Mais qu'ils soient éléments-sujet, éléments-objet ou synthèses, ils se manifestent de trois manières d'après le même principe de la tripartition.

§ 174. — C'est ainsi que dans l'originalité élémentaire, l'élément-idée peut être de nature intellectuelle, et alors il a le caractère philosophique ; ou de nature

affective, et alors il prend le caractère mystique ; ou enfin, de nature énergétique ou volitive, et alors il se manifeste par le caractère pragmatique ou religieux.

Dans l'originalité esthétique ou subjective l'élément-idée peut être de même de nature intellectuelle, et alors il en résulte une attitude qui est adéquate à l'objet et prend l'aspect sévère ; ou, de nature affective, et alors il en résulte une attitude enjouée ou spirituelle ; ou, enfin, de nature énergétique et alors il en résulte une attitude qui donne naissance à l'humour, à l'ironie, à la bonhomie, où nous trouvons encore les caractéristiques commandées par la division en trois.

Enfin, dans l'originalité plastique, nous trouvons les caractéristiques de l'élément-idée réductibles encore aux trois facultés fondamentales de l'âme. La pureté de l'idée est objective et, partant, intellectuelle, le métaphorique est affectif et le symbolique, qui demande un effort de notre intelligence esthétique pour être pénétré, est de nature énergétique.

§ 175. — Les mêmes remarques en ce qui concerne l'élément-objet. L'intime, le social, le sacré de l'originalité élémentaire peuvent encore être réduits aux trois facultés de l'âme. L'intime — le regard intuitif de notre propre conscience — est intellectuel ; le social, basé sur la sympathie des autres, est affectif, et le sacré, qui conduit plus ou moins tyranniquement notre volonté, est volontaire-énergétique.

A son tour la mentalité de l'originalité subjective

peut être intellectuelle comme mentalité colorée, affective comme mentalité sonore et énergétique comme mentalité motrice.

Les caractéristiques accidentelles que nous trouvons du point de vue de l'élément-objet dans l'originalité plastique sont tout aussi réductibles à la tripartition. Ce sont l'actuel qui est de nature intellectuelle, étant objectif et spatial ; l'historique qui est de nature affective comme tous les éléments du temps, et le conventionnel, où l'arbitraire nous montre avec évidence la prépondérance de la volonté.

§ 176. — En passant maintenant à la synthèse de l'élément-idée et de l'élément-objet, nous voyons que les caractéristiques tripartites ont la même constitution. C'est ainsi que les originalités élémentaire, esthétique et plastique peuvent être considérées du triple point de vue de l'intensité (point de vue volitif), de la qualité (point de vue intellectuel) et de la tonalité (point de vue affectif). Et de chaque point de vue nous trouvons trois caractéristiques qui se distinguent par les mêmes caractères.

§ 177. — C'est ainsi que l'originalité élémentaire du point de vue de l'intensité, peut être sublime, belle et gracieuse. Le sublime se distingue par la force, il est donc de nature énergétique. Le gracieux se distingue par le sentiment qui filtre des petites choses et les imposent à notre capacité de contempler. La beauté classique, dont le type est la beauté sculpturale se distingue par l'intellectualité.

Du même point de vue, l'originalité esthétique peut être rhétorique, équilibrée, primitive. Dans la rhétorique, c'est l'élément subjectif, la volonté, qui prédomine. Dans le primitif c'est l'affectivité qui l'emporte naturellement toutes les fois que le sujet n'est pas assez poussé à fond. Enfin l'équilibre ne peut être que de nature intellectuelle et rationnelle.

Enfin, l'originalité plastique, du même point de vue de l'intensité, est ou ingénieuse, lorsque l'élément intellectuel est guidé dans les différentes combinaisons par un but conscient poursuivi par la volonté ; ou bien elle est naturelle, lorsque c'est la force du sentiment qui sans guide aucun, détermine les combinaisons plastiques, ou, enfin, elle est artistique lorsque l'intelligence combine l'ingénieux avec le naturel pour engendrer des constructions plastiques symétriques et équilibrées.

§ 178. — Si nous passons maintenant au point de vue de la qualité, nous avons le pathétique, l'humoristique et le naïf de l'originalité élémentaire, l'imaginatif, le représentatif, et l'abstrait de l'originalité esthétique, et enfin, le fantastique, le réalisme et l'incisif de l'originalité plastique. En les examinant comparativement nous trouvons plus intense l'élément de l'énergie dans l'humoristique, l'imaginatif et le fantastique. Sans effort de volonté, on ne peut sortir de la réalité immédiate pour déformer l'apparence des choses dans l'humoristique. Sans énergie spéciale on ne peut renforcer

la couleur des images, dans l'imaginatif. Et sans vif mouvement de l'imagination, on ne peut arriver aux constitutions extraordinaires du fantastique. C'est dire que l'humoristique, l'imaginatif et le fantastique ont la nuance volitive ou énergétique.

Si nous examinons le naïf, l'abstrait et l'incisif nous trouvons la prédominance, comme nuance, de l'intellect. Le naïf, qui n'est ni l'humoristique à nuance volontaire, ni le pathétique troublé par l'effervescence du sentiment, a la nuance intellectuelle qui lui donne l'apparence de l'intelligence instinctive. L'abstrait est intellectuel par définition, et l'incisif ou le géométrique, de même. Enfin, le pathétique qui imite de près les troubles de la réalité, le représentatif qui reflète directement cette réalité, et le réalisme qui représente les combinaisons qui ressemblent à la réalité, ont la nuance affective, — la sensibilité étant l'élément prédominant de la réalité psychique qui accompagne la réalité physique.

Nous trouvons donc dans les caractéristiques des différentes originalités du point de vue de la qualité les mêmes nuances dérivées de l'une ou de l'autre faculté de l'âme, étant donné que ces caractéristiques se groupent par trois pour représenter l'âme analysable dans son intégralité.

§ 179. — Enfin il nous reste à résumer les différentes caractéristiques essentielles des originalités du point de vue de la tonalité. L'originalité élémentaire, à ce

point de vue, peut être optimiste, pessimiste ou olympienne, l'originalité esthétique peut être déprimante, exultante et sereine, et l'originalité plastique peut être explosive, inhibitive et contemplative.

L'optimisme, l'exultant et l'explosif ont la nuance volitive ou énergétique. Le pessimisme, le déprimant et l'inhibitif ont la nuance affective. Enfin, l'olympianisme, la sérénité et le contemplatif ont la nuance intellectuelle.

Nous voyons que le principe de la tripartition ayant comme matière les trois facultés de l'âme est un fil merveilleux qui nous sert à nous orienter dans le labyrinthe de ces caractéristiques. Ces caractéristiques, les unes essentielles, les autres accidentelles, si nombreuses soient-elles, sont autant de points de vue, comme nous l'avons dit, d'où nous pouvons pénétrer le fond d'un chef-d'œuvre. Ce sont autant d'occasions d'enrichir ce fond, de multiplier ses échappées suggestives, de reconstruire le chef-d'œuvre. Elles ne peuvent être regardées comme pédantesques que dans les cas où nous ne trouvons pas dans notre âme la substance du chef-d'œuvre et où nous ne nous appliquons pas à nous servir de ces caractéristiques.

§ 180. — Quoiqu'il en soit, ces caractéristiques représentent seulement la synthèse de premier degré entre l'idée et la matière. Mais nous avons encore la synthèse de second degré : c'est la synthèse entre une originalité et les autres. Dans cette synthèse de second degré

nous rencontrons les caractéristiques fondamentales.

C'est ainsi que l'originalité élémentaire en se synthétisant avec l'originalité subjective et plastique pour constituer le fond, peut être primitive, maniérée ou classique. Le primitivisme est affectif, le maniérisme volontaire, le classique intellectuel.

A son tour l'originalité esthétique en se synthétisant avec les autres plus ou moins complètement, peut être superficielle, incomplète ou intégrale. Elle est superficielle lorsque la volonté prédomine et n'attend pas que la génialité créatrice se produise. L'originalité esthétique est en ce cas volitive. Elle est incomplète ou primitive lorsque l'émotivité déborde plus ou moins la plasticité des images. Enfin elle est complète ou intégrale quand l'originalité esthétique est soutenue d'une manière rationnelle et équilibrée par les l'originalités plastique et élémentaire. Elle est alors de nature intellectuelle.

Enfin l'originalité plastique en se synthétisant avec les autres originalités plus ou moins complètement, peut être native, perfectionnée ou imitée.

Elle est native lorsqu'elle est tout à fait instinctive, mystique, affective. Elle est imitée lorsque, dans la synthèse des images, intervient la volonté qui choisit et combine. Elle est perfectionnée lorsque la haute intellectualité du poète, utilisant l'originalité subjective et l'originalité élémentaire, arrive à un équilibre rationnel supérieur.

§ 181. — En résumant toutes ces caractéristiques nous obtenons le tableau suivant :

I. CARACTÉRISTIQUES ACCIDENTELLES

	ORIGINALITÉ ÉLÉMENTAIRE	ORIGINALITÉ ESTHÉTIQUE	ORIGINALITÉ PLASTIQUE
au point de vue du sujet	religieuse philosophique mystique	sévère spirituelle humoristique	pure méthaphorique symbolique
au point de vue de l'objet	intime sociale sacrée	visuelle sonore motrice	actuelle historique conventionnelle

II. CARACTÉRISTIQUES ESSENTIELLES

	ORIGINALITÉ ÉLÉMENTAIRE	ORIGINALITÉ ESTHÉTIQUE	ORIGINALITÉ PLASTIQUE
D'après l'intensité	sublime belle gracieuse	rhétorique équilibrée primitive	ingénieuse artistique naturelle
la qualité	humoristique naïve pathétique	imaginative abstraite représentative	fantastique incisive réaliste
la tonalité	optimiste olympienne pessimiste	exultante sereine déprimante	explosive contemplative inhibitive

III. CARACTÉRISTIQUES FONDAMENTALES

	ORIGINALITÉ ÉLÉMENTAIRE	ORIGINALITÉ ESTHÉTIQUE	ORIGINALITÉ PLASTIQUE
	primitive classique maniérée	incomplète intégrale superficielle	native perfectionnée imitée



TABLE ANALYTIQUE

LA SCIENCE DE LA LITTÉRATURE

(vol. III)

TROISIÈME PARTIE

MÉTHODOLOGIE LITTÉRAIRE

PREMIÈRE SECTION. — LA MÉTHODE.

CHAPITRE PREMIER

Des méthodes en général.

	Pages
§ 1. — La nature du chef-d'œuvre : le prototype inaccessible d'une espèce psychophysique. La méthode nous donne les moyens de l'approcher. Définition de la méthode. Méthodologie	11
§ 2. — Les moyens méthodologiques varient avec l'objet. La méthode déductive dans les vérités formelles des mathématiques .La méthode inductive (combinée avec la méthode déductive) dans l'astronomie, les sciences physiques, les sciences naturelles. La méthode descriptive. Ce sont les méthodes pour l'étude du monde physique.....	12
§ 3. — Méthode pour étudier le monde psychique. L'inspection, l'analyse, l'expérimentation interne. Confusion entre les méthodes physiques et psychiques. Cause du peu de progrès dans la Psychologie, où l'on ne peut pas faire des applications comme dans les autres sciences. La psychologie à refaire sur d'autres bases.....	13
§ 4. — Méthode pour étudier le monde psychophysique De nouveau, confusion des méthodes. On a restreint l'étude scientifique des chefs-d'œuvre littéraires à la forme. C'est la science littéraire de la méthode historique. Le fond a été laissé à la critique plus ou moins sans méthode	14

- § 5. — Le développement de la méthode historique dans la direction philosophique, critique et historique. Le chef-d'œuvre a été considéré comme phénomène physique individuel. 16
- § 6. — Le chef-d'œuvre littéraire est psychophysique et le fond ne peut pas être compris sans la forme ni la forme sans le fond. Image de l'âme entière il doit être compris avec toute l'âme 17
- § 7. — Les éléments du chef-d'œuvre littéraire empruntent leur sens à la totalité. Ils ne peuvent pas être analysés comme les phénomènes physiques ou psychiques 17
- § 8. — Bien que présentés sous une forme successive, ce n'est que dans la simultanéité de leurs éléments que les chefs-d'œuvre littéraire doivent être considérés. Ce sont des concrets simultanés qui demandent la méthode descriptive. Modification à introduire dans la méthode descriptive, lorsqu'il s'agit des chefs-d'œuvre artistiques et littéraires 18

CHAPITRE II

La méthode descriptive dans les Sciences naturelles et dans la Science de la littérature.

- § 9. — Première différence entre la méthode dans les Sciences naturelles et la Science de la littérature ; dans celle-ci, l'observation doit être interne et externe à la fois et avec toutes les forces de l'âme. Exemples. 19
- § 10. — Seconde différence. Dans les Sciences naturelles on détruit les individus en appliquant la méthode descriptive ; on enrichit les individus-idée, en appliquant la même méthode dans le monde des chefs-d'œuvre. On le recrée. La connaissance crée la réalité psychophysique. Exemple 20
- § 11. — Troisième différence. L'analyse des chefs-d'œuvre littéraires est une suite de synthèses. Découvrir un organe, un élément, une caractéristique, c'est une occasion de parcourir une fois de plus l'œuvre et trouver de nouvelles beautés. 22
- § 12. — Quatrième différence. Au lieu de la connaissance seulement intellectuelle du monde physique, nous avons la connaissance intégrale : la connaissance avance l'existence. Le chef-d'œuvre littéraire est adéquat à tout notre être. Les organes, les éléments, les caractéristiques, les points de vue d'où contempler toute l'œuvre. Exemple. Que reste-t-il de *Booz endormi* si nous le comprenons avec les facultés séparées. 23

- § 13. — Le reproche de pédanterie adressé à la méthode
L'objection n'est fondée que pour ceux qui n'ont pas assimilé le chef-d'œuvre..... 25
- § 14. — Résumé des différences entre la méthode des
Sciences naturelles et la Science de la littérature..... 26

CHAPITRE III

**Conditions, opérations et principes
méthodologiques préliminaires.**

- § 15. — Après la sélection empirique préalable du chef-d'œuvre, sa connaissance empirique profonde : elle doit briller dans notre âme comme dans l'âme de son créateur. 28
- § 16. — Synthèse-analyse primitive. D'abord la formule indicatoire de l'idée génératrice, ensuite l'analyse.. 29
- § 17. — Ces opérations constituent le travail empirique de la connaissance d'un chef-d'œuvre : le premier degré de la connaissance scientifique. Ce travail doit être rationalisé. C'est le travail esthétique..... 29
- § 18. — Trois cas dans le travail esthétique. la synthèse parfaite, synthèse imparfaite par excès, synthèse imparfaite par défaut. Exemple. *Booz endormi* de Victor Hugo, *Roméo et Juliette* de Shakespeare, *L'ombre de Mircea à Cozia* de Gr. Alexandrescou et *Empereur et prolétaire* d'Eminescou..... 30
- § 19. — La recherche de l'unité ou de l'harmonie de l'œuvre littéraire dans les éléments du fond : dans l'originalité élémentaire, subjective, plastique et mystique : quatre points de vue pour la recherche rationalisée de l'unité 32
- § 20. — Exemple de synthèse-analyse et de travail esthétique primitif : *Booz endormi* de Victor Hugo..... 33
- § 21. — Les deux directions de l'attention dans ce travail : l'attention contemplative et réflexive..... 34
- § 22. — La marche méthodique que doit prendre l'attention réflexive pendant le travail esthétique. *Le principe de la tripartition*. — La tripartition imposée par la constitution du fond, microcosme de l'âme : l'âme dans sa partie analysable présente une tripartition, unifiée par une partie inanalysable, la partie mystique..... 37
- § 23. — La tripartition des éléments du fond : originalité élémentaire (volonté) originalité subjective ou esthétique (affectivité), originalité plastique (intellect). La tripartition des éléments de l'harmonie : élan psychique, mu-

- sicalité, composition. La tripartition des éléments de la forme : le rythme, le style et les formes littéraires.. 38
- § 24. — Comment appliquer le principe de la tripartition. Les points de vue de l'intensité (énergie, volonté), de la qualité (intellect) et de la tonalité (affectivité) pour déterminer les caractéristiques des trois originalités. Trois caractéristiques pour chaque point de vue. Exemple : Le sublime, le gracieux, et la beauté proprement dite, caractéristiques de l'originalité élémentaire au point de vue de l'intensité..... 39
- § 25. — Second principe : le principe de subordination des contraires (L'unité en variété). Formule..... 40
- § 26. — Conséquence en ce qui concerne la pureté des organes, des éléments et des caractéristiques, voire même des genres..... 41
- § 27. — La subordination des contraires dans les genres. La subordination des contraires dans les éléments et dans les caractéristiques..... 41
- § 28. — Troisième principe : Démêler les caractéristiques essentielles et accidentelles. Les caractéristiques accidentelles ce sont celles de l'idée (sujet, âme) et celles de la nature (objet, nature) avant la synthèse. Les caractéristiques essentielles ce sont celles que l'on remarque après la synthèse 42
- § 29. — Exemples : caractéristiques accidentelles : le mystique, le philosophique, le religieux, l'intime, le social, le sacré. Comparaison avec les caractéristiques essentielles 43
- § 30. — Exemple montrant l'importance de ce principe. Comment juge-t-on la poésie dramatique d'Ibsen ? On a considéré le côté social de cette poésie comme une note essentielle. Max Norda et Ibsen l'*Ennemi du peuple* et le *Canard sauvage*..... 43
- § 31. — Résumé du chapitre..... 46

CHAPITRE IV

Travail critique et littéraire.

- § 32. — Le résultat du travail esthétique. Les quatre catégories de littérature : 1) la littérature inesthétique, 2) de talent, 3) de virtuosité, 4) et de génie. Sélection rationnelle 48
- § 33. — Ce que nous entendons par travail critique. Les trois cas de réalisation de la création ou de la beauté

sont réservés pour être traités dans la « Critique littéraire »	49
§ 34. — Questions générales qui ont rapport avec le travail critique. La relation entre le fond et la forme : « Formaesthetikers » et « Gehaltaesthetikers ». Exemples ou il semble que le fonds et la forme soient dissociés. Œuvres primitives et maniérées.....	49
§ 35. — La dissociation du fond de la forme n'est qu'apparente. Ce que nous devons entendre par fond : ce n'est pas une idée abstraite. Le fond c'est la réalisation de l'idée génératrice, dans une atmosphère psychique, par des images plastiques. Dans ce cas la forme est régie par le fond. Exemple. Critique de l' <i>Empereur et prolétaire</i> . Son caractère primitif	51
§ 36. — Un autre exemple, pour le maniérisme : <i>Charles Vacquerie</i> de Victor Hugo. Sa correction apparente ; ses défauts réels. Les défauts du fond entraînent ceux de la forme	52
§ 37. — Conclusions de la critique en général : génialité complète, génialité prépondérante, génialité partielle. Exemples des différentes génialités.....	54
§ 38. — Que doit discerner un critique dans une œuvre : les parties caduques et viables. La mission de la critique actuelle : 1) recueillir les parcelles de génialité ; 2) réprimer le malsain et l'individualisme ; 3) reprendre la critique des œuvres classiques pour les hiérarchiser d'après leur génialité	55
§ 39. — Les trois points de vue pour établir la hiérarchie 1) Le point de vue esthétique ; 2) de l'importance de l'idée ; 3) de l'objectivité des images.....	56
§ 40. — Exemples de hiérarchie : <i>Romeo et Juliette</i> de Shakespeare et <i>Erlkonig</i> de Goethe, <i>Oedipe roi</i> de Sophocle et <i>le Canard Sauvage</i> d'Ibsen, <i>Hamlet</i> de Shakespeare et <i>Iphigénie en Tauride</i> de Goethe, l' <i>Illiade</i> et l' <i>Eneide</i>	57
§ 41. — Le point de vue essentiel est le point de vue esthétique	59
§ 42. — Le travail littéraire : caractériser les chefs-d'œuvre en vue de la classification d'après formes, genres et types	60

DEUXIÈME SECTION

L'ORIGINALITÉ ÉLÉMENTAIRE

CHAPITRE PREMIER

Généralités

	Pages
§ 43. — Définition de l'originalité élémentaire. Elle est le fondement du chef-d'œuvre par l'idée génératrice. Dans un travail scientifique elle doit être formulée.....	63
§ 44. — Exemples de formules indicatoires de l'idée génératrice	63
§ 45. — Pour déterminer les caractéristiques de l'originalité élémentaire, il faut étudier la série de synthèses que présente un chef-d'œuvre : 1) synthèse de premier degré : les originalités ; 2) synthèse de second degré, la synthèse des originalités dans leurs parties analysables 3) synthèse de troisième degré, la synthèse finale par l'originalité mystique	64
§ 46. — Les éléments en présence dans la synthèse de premier degré : l'idée (élément-sujet ; l'Âme) et la matière (élément-objet, la Nature) qui avant la synthèse peuvent être caractérisés. Les caractéristiques accidentelles de l'idée, et de la matière. Les caractéristiques essentielles de leur synthèse, comme synthèse de premier degré. Les caractéristiques fondamentales de la synthèse de second degré.....	64

CHAPITRE II

Caractéristiques accidentelles subjectives de l'originalité élémentaire.

§ 47. — Les caractères de l'idée sont les caractères possibles de la pensée. Elle peut être affective ou mystique, philosophique ou scientifique, et religieuse ou pragmatique	66
§ 48. — Différence entre ces caractéristiques et l'élément affectif de la littérature proprement dite ; de l'élément idéologique volontaire de l'idéologie, et de l'élément intellectuel de la poésie. — Exemples	67

§ 49. — La valeur des caractéristiques accidentelles de l'idée dans les chefs-d'œuvres et les œuvres de talent ou de virtuosité. Elles sont plus importantes dans ces dernières, mais dans les chefs-d'œuvre jouent le rôle de nuances	69
--	----

CHAPITRE III

Caractéristiques accidentelles objectives de l'originalité élémentaire.

§ 50. — La matière, la sphère représentable de l'idée. Les trois sphères de la nature : la sphère intime, sociale, sacrée. Exemples de chefs-d'œuvre à sphère intime : <i>Souvenir</i> de Musset, <i>Solitude</i> d'Eminescou, <i>Melancolie</i> d'Eminescou	70
§ 51. — La sphère sociale. Exemples : <i>Napoléon II</i> de Victor Hugo, <i>Doïna</i> d'Eminescou	72
§ 52. — La poésie sociale proprement dite <i>Le canard Sauvage</i> d'Ibsen. Analyse	73
§ 53. — Le cercle sacré. Exemples : <i>Le psaume 103</i> de David. Analyse	74

CHAPITRE IV

Caractéristiques essentielles de l'originalité élémentaire.

§ 54. — La synthèse de l'idée et de la matière dans l'originalité élémentaire. Le point de vue de l'intensité ..	76
§ 55. — Le gracieux. Exemple : <i>Deux amis</i> de Maupassant. Analyse. La caractéristique de l'école naturaliste ..	76
§ 56. — Le sublime. Exemple : <i>Expiation</i> de Victor Hugo. Analyse	77
§ 57. — La beauté classique. Exemple. <i>Booz endormi</i> ..	78
§ 58. — Le sublime d'après Kant. Théorie fausse et métaphysique. Le sublime n'a rien de métaphysique ; c'est une caractéristique de la beauté qui se coordonne avec le gracieux et la beauté classique	78
§ 59. — Les relations entre ces caractéristiques et les forces de l'âme. Le sublime correspond à la volonté, le gracieux à la sensibilité et le classique à l'intellect. Le sublime intégral c'est l'âme vue par la volonté, le gracieux intégral, l'âme vue par la sensibilité, le classique intégral l'âme vue par l'intellect	79
§ 60. — Exemple de classique nuancé par les caractéristiques contraires : <i>Une lettre perdue</i> de Caragiale	80

CHAPITRE V *oppositives***Caractéristiques essentielles qualificatives
de l'originalité élémentaire.**

- § 61. — Le rapport entre l'idée et la matière au point de vue de l'aspect de leurs combinaisons..... 82
- § 62. — Le pathétique. Définition. Nuances : l'enthousiasme (lyrique), l'émouvant (épique), le tragique (dramatique) 82
- § 63. — L'humoristique. Définition, Nuances : le spirituel (lyrique) l'humour (épique) le comique (dramatique) 83
- § 64. — La naïveté. Définition. Nuances : spontanéité (lyrique) simplicité (épique) naturel (dramatique)..... 83
- § 65. — Le pathétique, l'humoristique, la naïveté tendent à satisfaire le principe de l'intégralité par les nuances des contraires. Exemple. *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare..... 84
- § 66. — Le pathétique dans la poésie dramatique classique. Les formes de l'humoristique qui le nuancent : l'esprit, l'ironie, la finesse. Exemples *Andromaque* de Racine, *Antigone* et *Œdipe roi* de Sophocle. L'humoristique dans la poésie dramatique shakespearienne. Exemple. *Hamlet* 85

CHAPITRE VI

**Caractéristiques essentielles affectives
de l'originalité élémentaire.**

- § 67. — Les caractéristiques essentielles de l'originalité élémentaire au point de vue de la tonalité 87
- § 68. — Le pessimisme. Définition. Nuances.
L'élégiaque (lyrique) le lugubre (épique), le ténébreux (dramatique) 87
- § 69. — L'optimisme. Définition. Nuances.
L'élan (lyrique) l'heureux (épique) le tragicomique (dramatique) 88
- § 70. — L'olympianisme. Définition. Nuances. L'idyllique (lyrique) le pastoral (épique), le symbolique (dramatique)..... 88
- § 71. — Le pessimisme des poètes modernes, objet principal des préoccupations des critiques. Idée fausse établissant que le pessimisme est une caractéristique mo-

derne. Le pessimisme dans les œuvres anciennes. L'optimisme ou l'olympianisme des poètes considérés comme pessimistes. La faute de la méthode historique..... 88

§ 72. — Nous devons rechercher dans la science de la littérature — les caractéristiques des œuvres — et non des auteurs. Différence, à ce point de vue, entre les poésies *Napoléon II* et *Booz endormi*, l'une pessimiste, l'autre olympienne, « La première lettre » et *Lucifer* et *Calin* d'Eminescou, l'une pessimiste, l'autre olympienne et la dernière optimiste. L'*Iliade* est pessimiste, l'*Odyssée* est olympienne. Le pessimisme de L'*Iliade*, Théognis, Pindare, Villon. Il faut goûter la caractéristique de chaque œuvre en particulier..... 89

§ 73. — La nuance d'une caractéristique par ses contraires, La possibilité des erreurs lorsqu'on caractérise un chef-d'œuvre. Exemples : *Napoléon II*, *Booz endormi*, *Faust* de Goethe : analyse. Les défauts des œuvres de Vigny à ce point de vue..... 91

§ 74. — Résumé du chapitre..... 92

CHAPITRE VII

Caractéristiques fondamentales.

§ 75. — Généralités, définition..... 94

§ 76. — Classification : Originalité élémentaire primitive, originalité élémentaire classique, originalité élémentaire maniérée 94

§ 77. — La primitivité élémentaire : Exemples de primitivité : Expiation de Victor Hugo. Analyse probante. La fable « La hache et la forêt » par Grégoire Alexandrescou. Analyse probante 95

§ 78. — On ne peut rien ajouter à un chef-d'œuvre, mais on a le droit quelquefois d'en retrancher quelque chose. Novelli et *Le Marchand de Venise* de Shakespeare : la différence entre la poésie dramatique et le théâtre. Le cas d'Iphigénie auf Tauris et de *Torquato Tasso* de Goethe. 96

§ 79. — Le maniérisme élémentaire. Exemple : *Cerigo* de Victor Hugo 98

§ 80. — Le classicisme élémentaire : *Booz endormi* de Victor Hugo. Le travail pour saisir l'originalité élémentaire. Analyse 99

TROISIÈME SECTION

L'ORIGINALITÉ ESTHÉTIQUE OU SUBJECTIVE

CHAPITRE PREMIER

Généralités. — Eléments constitutifs.

	Pages
§ 81. — Originalité esthétique, fondement du style. L'harmonie de l'idée génératrice avec l'âme donne naissance à cette originalité.	103
§ 82. — L'âme possède une atmosphère psychique de nature intellectuelle qui donne aux images de l'amplitude et de la perspective, et une constitution de la conscience (de nature volitive) qui donne aux images du relief et de la profondeur. De l'harmonie de l'idée génératrice avec l'atmosphère psychique et de la constitution de la conscience résulte l'émotion créatrice (de nature affective).	103
§ 83. — Composition et définition de l'originalité subjective. Comment les images deviennent contemplables. Musicalité et style. Exemples. <i>Roméo et Juliette</i> de Shakespeare ; <i>Richard III</i> ; Néron dans <i>Britannicus</i> ; <i>Athalie</i> dans l' <i>Athalie</i> de Racine.	104
§ 84. — La permanence de l'originalité subjective. Confusion entre la littérature qui ne demande qu'un style, et la poésie qui demande nécessairement un objet plastique.	106
§ 85. — Exemples de confusion : <i>La vipère</i> de Victor Hugo. Analyse citique.	107
§ 86. — Autre définition de l'originalité subjective. L'âme humaine et la personnalité de l'écrivain. Exemples. Ferdinand Brunetière et Bossuet.	108

CHAPITRE II

Caractéristiques accidentelles subjectives de l'originalité esthétique.

§ 87. — L'attitude de la conscience envers les images. L'attitude simple ou sérieuse. Exemple.	110
§ 88. — L'attitude enjouée, spirituelle. La scène entre Harpagon et Frosine de l' <i>Avare</i> de Molière.	111

- § 89. — L'harmonie par contraste entre la conscience et les images. L'humour anglais. Exemple. *David Copperfield* de Dickens, *Ion de Napasta* de Caragiale. Analyse 111
- § 90. — Bonhomie et ironie. — La bonhomie roumaine. Exemple : *Pseudokynegetikos* d'Odobescou. Définition et analyse 113
- § 91. — L'attitude ironique. Ironie aimable, incisive, amère. Exemple. *A la comète* de Gr. Alexandrescou, *Neuvième satire* de Boileau, *La première lettre* d'Eminescou..... 115

CHAPITRE III

**Caractéristiques accidentelles objectives
de l'originalité esthétique.**

- § 92. — Attitude et mentalité. Mentalité colorée, sonore, motrice, intégrale. Définition..... 117
- § 93. — Exemples de mentalité colorée ou visuelle. Exemple de Victor Hugo et d'Eminescou. Exemples contraires. *Erlkönig* de Goethe..... 118
- § 94. — Mentalité sonore ou auditive. Exemples d'Homère, de Virgile, de Racine. Images et sensations sonores. Exemples de Goethe *Erlkönig* et de Victor Hugo *Oh ! je fus comme fou* 119
- § 95. — La mentalité motrice. Images et sensations motrices. Exemples de Victor Hugo..... 121
- § 96. — La mentalité intégrale. Exemple et analyse.. 121
- § 97. — La valeur esthétique de l'attitude et de la mentalité 122

CHAPITRE IV

**Caractéristiques essentielles intensives
de l'originalité esthétique.**

- § 98. — Les mêmes points de vue pour établir les caractéristiques qu'à l'originalité élémentaire : intensité, qualité, tonalité 124
- § 99. — Au point de vue de l'intensité, la constitution de la conscience joue le rôle principal : originalité esthétique rhétorique. Exemple : *Napoléon II* de Victor Hugo..... 124
- § 100. — Comment comprendre la rhétorique. Les différents emplois. La rhétorique qualité d'une œuvre. La rhétorique maniérée..... 125

§ 101. — La rhétorique dans les différents genres poétiques. Exemples de Victor Hugo, Alfred Musset, Alfred de Vigny. Lyrique statique (<i>Zueignung</i> de Goethe et <i>Booz endormi</i> de Victor Hugo) et dynamique (<i>Souvenir</i> de Musset, <i>Napoléon II</i> de Victor Hugo). La rhétorique de Michel Eminescu (<i>Mortua est</i>) celui de Panaïte Cerna (<i>Plainte d'Adam. A la paix, Nuit</i>)	126
§ 102. — La rhétorique dans la poésie épique et dramatique. Don Quichotte et Catzavencou. Tite Live et ses discours	129
§ 103. — La primitivité. Définition. Rabelais, Creanga. Episode des <i>Souvenirs d'enfance</i> de Creanga. Analyse. poésie réaliste pure de la primitivité de Creanga.	130
§ 104. — La primitivité-défaut et la primitivité-qualité.	130
§ 105. — Primitivité esthétique et élémentaire. Ecrivains et poètes	133
§ 106. — L'équilibre. Définition par comparaison avec la rhétorique et la primitivité. Exemples. Les œuvres des grandes époques littéraires. La primitivité de Richard Wagner.	133
§ 107. — Les nuances de l'originalité esthétique, effet de la différence entre la constitution de la conscience, l'atmosphère physique et l'émotion créatrice. Exemples, <i>Iphigénie auf Tauris</i> et <i>Faust</i> de Goethe. En quoi consiste le talent de critique	135

CHAPITRE V

Caractéristiques essentielles qualificatives de l'originalité esthétique.

§ 108. — Les caractéristiques de la synthèse entre l'aspect de l'objet et du sujet. Originalité esthétique abstraite	138
§ 109. — Le théâtre classique français à ce point de vue. Le style classique ayant à la base l'originalité esthétique abstraite. Exemples du <i>Cid</i> de Corneille.	139
§ 110. — Lessing, ses idées fausses sur le théâtre classique français. La faute des romantiques et des naturalistes français.	140
§ 111. Comparaison entre l'originalité esthétique du théâtre grec et celle du théâtre français.	140
§ 112. L'originalité esthétique abstraite n'est pas liée à une époque. Exemple caractéristique : Grégoire Alexandrescou et ses modèles : Boileau. La Fontaine,	

Florian, Lamartine. Amplitude littéraire. *L'épître à Jean Vacarescou, L'année 1840, Le bœuf et le veau*..... 141

§ 113. — L'originalité esthétique imaginative. Explication 142

§ 114. — Différence entre l'originalité esthétique imaginative et la mentalité visuelle. Exemple. L'originalité imaginative se rapporte à toutes sortes d'images. Exemple 143

§ 115. — L'originalité esthétique imaginative de Victor Hugo et d'Eminescou. La profondeur de l'originalité subjective d'Eminescou. Ce que les chefs-d'œuvre d'Eminescou perdent en traduction..... 144

§ 116. — Exemple *Stelele'n cer* : traduction et analyse. Poésie et suggestion. La suggestion est msytique, non plastique 144

§ 117. — L'originalité esthétique imaginative de Victor Hugo est plus vaste. Exemple. *Près des dolmens de Rozel*. Qualité d'écrivain, non de poète..... 147

§ 118. — Les nuances de l'originalité esthétique imaginative. Comparaison à ce point de vue entre Victor Hugo et Eminescou 148

§ 119. — Originalité esthétique représentative. Exemples. *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *La Cousine Bette* de H. de Balzac, *Madame Bovary* de Flaubert, *Mademoiselle Fifi*, *Deux Amis* et *La petite Roque* de Maupassant, les *Souvenirs d'enfance* de Creanga..... 149

§ 120. — Le cas de Zola. Zola n'est pas romantique. On le considère comme tel à cause de son originalité esthétique imaginative et de son lyrisme. *La terre* et *Page d'amour*. Le même cas dans les œuvres de Pierre Loti. Le vrai réalisme 150

§ 121. — Originalité esthétique représentative. Exemple. *Le médecin de campagne* de H. de Balzac. Analyse 150

§ 122. Exemple de *Carmen* de Prosper Mérimée. Analyse. Comparaison entre H. de Balzac et Prosper Mérimée. Les nuances de l'originalité esthétique représentative..... 153

CHAPITRE VI

Caractéristiques essentielles ~~Affectives~~ de l'originalité esthétique.

§ 123. — Généralités relatives aux caractéristiques de l'originalité esthétique au point de vue de la tonalité.... 155

§ 124. — L'originalité esthétique déprimante. Explication ; exemples <i>La charogne</i> et le <i>Chant d'automne</i> de Baudelaire. Analyse	156
§ 125. — Le déprimant et le pessimiste. Différence. <i>La première lettre</i> d'Eminescou et le <i>Chant d'automne</i> de Baudelaire	158
§ 126. — L'optimisme peut être déprimant. Exemple : <i>Din prag</i> (Du seuil) d'Alexandru Vlahoutza. Analyse	159
§ 127. Les nuances de l'originalité esthétique déprimante	160
§ 128. — L'originalité esthétique exultante Explication et exemple. <i>Le lac</i> de Lamartine. Analyse et critique La valeur de ce morceau	160
§ 129. — L'optimisme et l'exultant. Exemple de poésie pessimiste et exultante : <i>L'oraison dominicale</i> de Lamartine	162
§ 130. — L'originalité esthétique sereine. Explication et exemple. <i>Le château du souvenir</i> de Théophile Gautier. Analyse	163
§ 131. — La sérénité et l'olympianisme. Exemples de différence : <i>Faust</i> de Goethe avec <i>Walpurgisnacht</i> et la scène finale de la première partie, et le <i>Château du souvenir</i> de Théophile Gautier. Les nuances de la sereinité. .	168

CHAPITRE VII

Caractéristiques fondamentales ou mystiques de l'originalité esthétique.

§ 131. — L'originalité esthétique dans la synthèse de second degré peut être intégrale ou profonde, incomplète et superficielle	170
§ 133. — L'originalité esthétique superficielle. Explication. Exemple. <i>Le singe et le Léopard</i> de La Fontaine. Analyse et critique. Comparaison avec <i>Les animaux malades de la peste</i> du même poète.	171
§ 134. — L'originalité esthétique incomplète. Explication. Exemples. <i>La mort d'Etienne le Grand</i> par Grégoire Urechia. Analyse critique	173
§ 135. — L'originalité esthétique intégrale. Exemples. <i>Les animaux malades de la peste</i> de La Fontaine. Analyse critique. Comparaison avec <i>La justice du Lion</i> de Gr. Alexandrescou !	173

QUATRIÈME SECTION

L'ORIGINALITÉ PLASTIQUE

CHAPITRE PREMIER

Généralités. — Eléments constitutifs.

Pages

§ 136. — L'importance de l'originalité plastique : les images qui créent l'objet psychophysique. La force plastique n'est pas due aux combinaisons de l'intelligence. La création a ses propres lois, tout en étant différente dans le monde physique, psychique et psychophysique. Nous ne pouvons pénétrer le mystère des créations, qu'elles soient physiques, psychiques ou psychophysiques..... 179

§ 137. — Question oiseuse pour la Science de la Littérature. Organes, éléments caractéristiques ne reçoivent leur signification propre, c'est-à-dire nuancée, que lorsque la création s'est réalisée définitivement et que le chef-d'œuvre commence à vivre. La formation d'un chef-d'œuvre ne présente qu'un intérêt intellectuel, non intégral et esthétique. *L'Urfaust* de Goethe. Ce sont seulement des problèmes physiques ou psychiques que les reconstitutions des chefs-d'œuvre 191

CHAPITRE II

Caractéristiques accidentelles de l'originalité plastique.

§ 138. — Définition..... 183

§ 139. — Les trois sortes d'originalité plastique au point de vue négatif. Originalité plastique pure. Exemple : *Mon rêve familial* de Paul Verlaine. Analyse.. 183

§ 140. — L'originalité plastique métaphorique. Exemple : *Chanson d'automne* de Paul Verlaine. Analyse. 185

§ 141. — L'originalité plastique symbolique. *Luceafarul* d'Eminescou. Analyse 186

§ 142. — Objection. Pourquoi la caractéristique symbolique est-elle accidentelle ? L'équivoque et la nouvelle poésie 188

CHAPITRE III

**Caractéristiques accidentelles objectives
de l'originalité plastique.**

- § 143. — Les sphères de connaissances d'où le poète prend ses images : l'histoire, l'actualité, le conventionnel. Pourquoi devons-nous considérer comme accidentelles les caractéristiques historiques, actuelles et conventionnelles ? 190
- § 144. — Originalité plastique historique. Ce que nous devons considérer comme historique. Les trois sphères : mythologique ou légendaire, historique proprement dite, contemporaine..... 191
- § 145. — L'importance médiocre de cette division au point de vue esthétique. Exemple. Victor Hugo, Manzoni, Boileau, Horace, Pindare, Shakespeare et la légende. L'histoire et l'actualité 191
- § 146. Comment la génialité créatrice, réduit à l'unité, dans l'actualité, le légendaire et l'historique..... 193
- § 147. — Le conventionnel. Shakespeare et « Le Songe d'une nuit d'été ». Analyse. Shakespeare et ses autres comédies..... 194

CHAPITRE IV

**Caractéristiques essentielles intensives
de l'originalité plastique.**

- % 148. — L'idée génératrice et les images. L'intensité, la qualité, la tonalité, points de vue d'où considérer la synthèse des images avec l'idée..... 196
- § 149. — Les caractéristiques essentielles de l'originalité plastique au point de vue de l'intensité. L'ingéniosité. Exemple : l'*Expiation* de Victor Hugo. Analyse..... 197
- § 150. — L'originalité plastique naturelle. Exemple. « Comment Gargantua fut mis sous d'autres pédagogues » de Rabalais. Analyse 199
- § 151. — Les formes infinies en nombre de l'originalité plastique naturelle. Un exemple opposé à Rabelais : Creanga et ses *Souvenirs d'enfance*..... 203.
- § 152. — L'originalité plastique artistique. Exemple. *Une lettre perdue* de Caragiale. Analyse..... 283
- § 153. L'artistique. Combinaison artistique artificielle, Augier, Dumas, Sardou, hommes de théâtre, non poètes. *Le gendre de M. Poirier* d'Emile Augier. Analyse 208

- § 154. — « Artistique » et « création ». Les artistes du verbe. Ecrivain et poète. L'écrivain ne peut pas être poète de talent. Rostand et ses émules antérieurs..... 210

CHAPITRE V

Caractéristiques essentielles qualitatives de l'originalité plastique.

- § 155. — Rapport entre les images. L'originalité plastique réaliste, fantastique et géométrique ou incisive.... 211
- § 156. — Originalité plastique fantastique : « Le géant » de Victor Hugo. Analyse..... 212
- § 157. — Originalité plastique géométrique. Exemple. *Britannicus* de Racine. *Le Cid* de Corneille. Analyse.... 216
- § 158. — Originalité plastique réaliste. Exemple. *Le cierge de Pâques* de Caragiale. Analyse..... 218

CHAPITRE VI

Caractéristiques essentielles affectives de l'originalité plastique.

- § 159. — Caractéristiques nouvelles. La force de polarisation du sentiment. Les trois manières de polarisation des images sous l'influence de la tristesse, de la joie et de la sérénité. Les trois pôles de la sensibilité et les poètes roumains qui les atteignent..... 221
- § 160. — L'originalité plastique inhibitive. Exemple. *Mortua est. Ce te legeni Codrule* d'Eminescou. Analyses.. 222
- § 161. — *Mélancolie* d'Eminescou Analyse..... 224
- § 162. — L'originalité plastique explosive. Exemple. *Les Noces de Zamfira* de Cosbuc. Analyse..... 225
- § 163. — Originalité plastique contemplative. Exemple. *L'an 1840* par Grégoire Alexandrescou..... 226
- § 164. — Nuances de l'originalité plastique. *Œdipe roi* de Sophocle et *Andromaque* de Racine. *Booz endormi* de Victor Hugo ; nuances qui les individualisent..... 228

CHAPITRE VII

Caractéristiques fondamentales de l'originalité plastique.

- § 165. — Synthèse de premier degré et sa caractéristique. Synthèse de second degré : les caractéristiques fondamentales de l'originalité plastique..... 230
- § 166. — Originalité plastique native. Exemple. *L'Iliade* d'Homère. Analyse..... 230
- § 167. — Originalité plastique perfectionnée. Exemple. *La divine comédie* de Dante, *Erlkönig* et *Faust* de Goethe, *Hamlet* et *Macbeth* de Shakespeare. *Le Cid* de Corneille, *Andromaque* de Racine, *Booz endormi* de Victor-Hugo. Analyses 232
- § 168. — Cosbouc et Strachwitz. Eminescou et Gottfried Keller 234
- § 169. — L'originalité plastique imitée. Différentes sortes d'imitation. Delille et Buffon. Les pessimistes imitateurs d'Eminescou. Imitation permise : de la nature et d'une grande œuvre 234
- § 170. — Le cas de Virgile et de l'*Enéide*. Les critiques qu'il a subies. Défense de Virgile..... 235
- § 171. — Défense du théâtre classique français à l'originalité plastique imitée. L'*Orestie* et *Œdipe roi* et la poésie dramatique classique française 237

CHAPITRE VIII

Conclusion sur les trois originalités.

- § 172. — Les caractéristiques accidentelles de nature littéraire ; les caractéristiques fondamentales, de nature critique ; les caractéristiques essentielles de nature esthétique 239
- § 173. — La manière dont on peut s'orienter dans les nombreuses caractéristiques que nous avons trouvées. Le principe de tripartition, fil conducteur..... 240
- § 174. — La tripartition dans les caractéristiques accidentelles subjectives élémentaires 240
- § 175. — La tripartition dans les caractéristiques accidentelles objectives élémentaires..... 241

§ 176. — La tripartition dans les caractéristiques esthétiques	242
§ 177. — La tripartition dans les caractéristiques essentielles au point de vue de l'intensité.....	242
§ 178. — La tripartition dans les caractéristiques essentielles au point de vue de la qualité.....	243
§ 179. — La tripartition dans les caractéristiques essentielles au point de vue de la tonalité.....	244
§ 180. — La tripartition dans la synthèse du second degré : les caractéristiques fondamentales.....	245
§ 181. — Tableau final des caractéristiques accidentelles, essentielles et fondamentales.....	247

INDEX DES NOMS

- ALEXANDRESCOU (Grégoire), 30,
50, 95, 116, 142, 175, 226, 227.
ARCHILOQUE, 88.
AUGIER, 209, 210.
BALZAC, 149, 152, 154.
BARTELS, 16.
BAUDELAIRE, 156, 157, 158, 159.
BECK, 16.
BÉDIER, 16.
BOILEAU, 116, 135.
BOSSUET, 109.
BRANDES, 16.
BRUNETIÈRE, 16, 109.
BUFFON, 235.
BYRON, 88.
CARAGIALE, 42, 80, 112, 204,
218.
CASTRO (Guilen de), 233.
CERNA, 128.
CORNEILLE, 54, 135, 139, 232.
CREANGA, 130, 131, 132, 149, 203.
DANTE, 71.
Delille, 235.
DICKENS, 112.
DUMAS, 209, 210.
EMINESCOU, 31, 50, 51, 71, 73, 88,
89, 116, 127, 128, 144, 149, 158,
186, 189,
222, 229, 234.
ESCHYLE, 237.
EURIPIDE, 233.
FAGUET, 16.
FLAUBERT, 54, 55, 149, 150, 164.
FLORIAN, 142.
GAUTIER, 164, 169.
GÖTTE, 54, 58, 64, 88, 92, 97, 127,
135, 136, 168, 181, 232.
HEINE, 88, 135.
HOLINSHED, 233.
HOMÈRE, 54, 88, 119, 164, 237.
HORACE, 88, 134, 192.
HUGO, 24, 34, 50, 52, 54, 68, 72,
78, 88, 89, 99, 100, 107, 111,
118, 119, 120, 125, 127, 134,
143, 144, 147, 164, 192, 197,
212, 234.
IBSEN, 44, 45, 57, 73.
JULLEVILLE (Petit de), 16.
KANT, 79.
KELLER (Gottfried), 234.
LA FONTAINE, 95, 142, 171, 172,
173, 175.
LAMARTINE, 127, 161, 162.
LANSON, 16.
LEOPARDI, 88.
LESSING, 135, 140.
LUCILIUS, 88.
MANZONI, 192.
MAUPASSANT, 54, 77, 149, 150.
MÉRIMÉE (Prosper), 153, 154.
MOLIÈRE, 111, 135.
MUSSET, 71, 72, 127.
NORDAU (Max), 45.
NOVELLI, 96, 97.
ODOBESCOU, 113, 115.
PINDARE, 90, 192.
PISTRATE, 231.
RABELAIS, 133, 200.
RACINE, 54, 105, 115, 119, 135,
216, 228, 232.
ROSTAND, 210.
SAINTE-BEUVE, 16.
SARDOU, 209, 210.
SOPHOCLE, 54, 57, 58, 134, 140,
228, 237.
Stendhal, 149.
SCHILLER, 135.
SCHMIDT, 16.
SHAKESPEARE, 30, 54, 55, 57, 58,
84, 96, 105, 140, 192, 194, 232.
TAINÉ, 16.
TEUFFEL, 16.
THÉOGNIS, 90.
TITE-LIVE, 129.
URECHIA (Grégoire), 173.
VERLAINE, 184.
VIGNY, 88, 92, 127, 187.
VILLEMAIN, 16.
VILLON, 50, 90.
VIRGILE, 119, 235, 236, 237, 238.
VLAHOUTZA, 159.
WAGNER, 135.
WOLFF, 231.
ZOLA, 150.

TABLE DES MATIÈRES

MÉTHODOLOGIE LITTÉRAIRE

(PREMIÈRE PARTIE)

PREMIÈRE SECTION

La méthode.

CHAPITRE PREMIER

Des méthodes en général.....	11
------------------------------	----

CHAPITRE II

La méthode descriptive dans les Sciences naturelles et dans la Science de la littérature	19
--	----

CHAPITRE III

Conditions, opérations et principes méthodologiques préliminaires.	28
--	----

CHAPITRE IV

Travail critique et littéraire.....	48
-------------------------------------	----

DEUXIÈME SECTION

L'originalité élémentaire

CHAPITRE PREMIER

Généralités	63
-------------------	----

CHAPITRE II

Caractéristiques accidentelles subjectives de l'originalité élémentaire	66
---	----

CHAPITRE III

Caractéristiques accidentelles objectives de l'originalité élémentaires	70
---	----

CHAPITRE IV

Caractéristiques essentielles de l'originalité élémentaire.....	76
---	----

CHAPITRE V

Caractéristiques essentielles qualitatives de l'originalité élémentaire.	82
--	----

CHAPITRE VI

Caractéristiques essentielles affectives de l'originalité élémentaire..	87
---	----

CHAPITRE VII

Caractéristiques fondamentales	94
--------------------------------------	----

TROISIÈME SECTION

L'originalité esthétique ou subjective.

CHAPITRE PREMIER

Généralités. Eléments constitutifs 103

CHAPITRE II

Caractéristiques accidentelles subjectives de l'originalité esthétique. 110

CHAPITRE III

Caractéristiques accidentelles objectives de l'originalité esthétique. 117

CHAPITRE IV

Caractéristiques essentielles intensives de l'originalité esthétique.. 124

CHAPITRE V

Caractéristiques essentielles qualitatives de l'originalité esthétique. 138

CHAPITRE VI

Caractéristiques essentielles, affectives de l'originalité esthétique.. 155

CHAPITRE VII

Caractéristiques fondamentales ou mystiques de l'originalité
esthétique 170

QUATRIÈME SECTION

L'originalité plastique

CHAPITRE PREMIER

Généralités. Eléments constitutifs 179

CHAPITRE II

Caractéristiques accidentelles subjectives de l'originalité plas-
tique..... 183

CHAPITRE III

Caractéristiques accidentelles objectives de l'originalité plastique.. 190

CHAPITRE IV

Caractéristiques essentielles intensives de l'originalité plastique.... 196

CHAPITRE V

Caractéristiques essentielles qualitatives de l'originalité plastique.. 211

CHAPITRE VI

Caractéristiques essentielles affectives de l'originalité plastique.... 221

CHAPITRE VII

Caractéristiques fondamentales de l'originalité plastique..... 230

CHAPITRE VII-

Conclusions sur les trois originalités..... 239



ÉVREUX. — HENRI DÉVÉ, IMPRIMEUR. — 26-8-29
