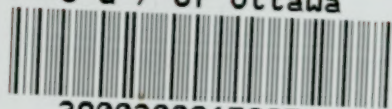



U d' / of Ottawa



39003002152659



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

30-12-48

C

J. Royer

ESTHÉTIQUE

ET

LITTÉRATURE

PAR

LOUIS HUMBLET, S. J.



VROMANT & C^o, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
3, RUE DE LA CHAPELLE | 5, RUE DANTE
BRUXELLES | PARIS

1912





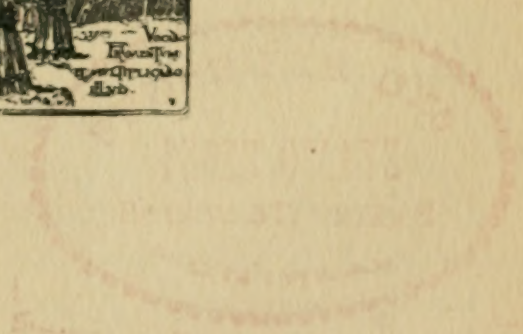
ESTHÉTIQUE
ET
LITTÉRATURE

ESTHÉTIQUE ET LITTÉRATURE

PAR

LOUIS HUMBLET, S. J.

*J. M. Boyer
c. m. l.*

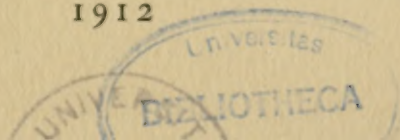


VROMANT & C^o, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

3, RUE DE LA CHAPELLE
BRUXELLES

5, RUE DANTE
PARIS

1912



PN

45

.H85

1912

AVANT-PROPOS

Des études qui composent ce volume, les deux premières ont paru en 1901 dans la *Revue Générale*, l'une en février, l'autre en septembre-octobre. La seconde était introduite par les lignes que voici :

« On a beaucoup médité de la critique scolaire, acharnée sur les « pages choisies ». Est-ce à tort? Détachant de l'œuvre totale, de son milieu, de son époque, un fragment restreint, elle ne fait guère qu'appliquer des « règles » arbitraires, méthodiquement, ombrageusement. Étroite, myope, toute verbale, cette pédante ergote à perte de vue, anathématise ou se pâme d'aise, le tout selon le « manuel ». Paix à ses cendres ! car nous nous plaçons à la croire bien morte.

» Et une autre critique est née, large, celle-ci, toute en principes féconds, fruits de l'histoire, de la psychologie ou, pour mieux dire, de la nature même. Elle habite dans la sérénité des sommets, saisit les ensembles, démêle les lois; elle a le souci très noble de voir toutes choses « sous l'angle de Sirius ou d'Aldebaran » ou même « sous l'aspect de l'éternité ». Ce n'est pas nous qui en dirions du mal,

encore que, par moments, elle nous semble un peu trop planante, et qu'il lui arrive — par des voies tout autres, il est vrai, et royales — de rencontrer, en le fuyant, l'arbitraire. Ces hautes généralisations, pour consciencieuses et « suggestives » qu'elles soient, restent, par leur fond, systématiques. Taine les aima jusqu'à la passion et nous les fit aimer. Un robuste penseur, certes ! Et cependant son œuvre est caduque, parce qu'elle a trop souvent porté sur le fragile appui d'une métaphore : mémorable exemple qui, malgré nous, nous tient en défiance.

» Entre les tortueux sentiers où choppent les régents et les cimes ambitieuses où trônent les pontifes, à mi-côte, court un chemin, dominant la plaine et les marécages, sans donner le vertige. Route tracée déjà, mais non banale, elle ouvre des horizons que l'on fouille à loisir. C'est elle, modeste piéton, que nous aimons longer sans hâte. Oui, nous aimons les questions circonscrites, aux données concrètes, aux prises franches, les questions techniques. Qu'on nous pardonne d'en aborder une ici. Que si l'intention même, et le goût, trahissent en nous le professeur, qu'y faire? »

Après dix ans, je récidive. Le goût n'a fait que s'aviver, entretenu qu'il a été, et justifié par l'expérience de l'enseignement.

Gaston Boissier a dit :

La critique littéraire, pour Aristote et ses disciples, était surtout une branche de la philosophie. Ils traitaient la littérature comme les autres productions de l'esprit; ils en étudiaient chacun des genres en lui-même, et isolé de toutes les conditions de temps et de lieu, cherchant à en démêler la nature propre, le réduisant à ses éléments essentiels, qui ne changent pas, lui imposant des règles absolues d'après les lois de la logique pure. C'est ce qu'on peut appeler la critique esthétique. Aujourd'hui nous procédons d'une autre manière : nous remettons les grands écrivains dans leur milieu, convaincus que, le plus souvent, leur époque explique leurs œuvres. C'est la critique historique ¹...

Fort bien ! Mais, dans les classes, tout cela se résout en texte de « manuel ». Et si le « manuel » *ad mentem Aristotelis* se réduisait, de précis en résumé, à un formulaire dogmatique où « la volonté tenait lieu de raison », il arrive que le « manuel » prétendument « historique », en vienne, de récapitulations en tableaux, non seulement à n'être qu'un répertoire de notes érudites, de dates et de titres, mais une enfilade de jugements, ou de verdicts, sans considérants comme sans appel. On ne promulgue plus de « règles », on n'édicte plus de lois; mais on les suppose — et c'est peut-être pis. Car

1. G. BOISSIER, *Tacite*.

l'élève interroge. Plus souvent encore, le professeur, en train d'expliquer le « manuel », doit le justifier ou le contredire et se trouve mis en demeure, s'il veut apporter de la lumière et des raisons, de fournir, à l'instant, en termes précis, une solution claire : et il vient de s'apercevoir qu'il existe une question. Alors, s'il est consciencieux, il étudie. Et c'est par là que l'enseignement est une école pour le maître. J'avoue, avec une certaine fierté, que je suis encore à cette école et que ce livre tout entier s'est écrit lentement dans les marges de mes livres scolaires.

Or, il est étrange de constater, au jour le jour, combien de problèmes que l'on croyait résolus ne l'ont pas été avec assez de précision et de rigueur pour répondre aux terribles questions que posent des intelligences de seize ans.

Sully Prudhomme s'écriait un jour : « Que les géomètres sont heureux ! Leurs querelles ne sauraient durer, celles des artistes sont interminables. C'est que les premiers doivent définir ce dont ils parlent, tandis que les seconds croient pouvoir s'en dispenser. »

Hélas ! ils le croient serenement. Le poète ajoute d'ailleurs : « A vrai dire, dans une large mesure, ils n'y sont pas tenus ; presque toujours l'objet de leur dispute échappe à toute définition

parce qu'il relève immédiatement de la sensibilité¹. »

Plus récemment, M. Émile Boutroux écrivait à M. Paul Gaultier à propos de son ouvrage sur *le Sens de l'Art* :

Vous me mettez dans un grand embarras en m'invitant à écrire une préface pour votre nouveau livre. Le sujet dont il traite est de ceux que je trouve infiniment intéressants tant qu'il ne s'agit que de lire ou de causer, mais qui m'effrayent dès qu'il est question de conclure et de fixer une idée sur le papier. Mon incompetence, certes, en est la première cause, mais la fluidité de ces étranges concepts : beauté, émotion, esthétique, art, création, idéal, impression, nature, style, vie, expression, originalité, harmonie, rend, je crois, ces idées aussi délicates qu'elles sont séduisantes.

L'accord, on le voit, est parfait.

Or, je ne pense pas qu'il soit possible d'enseigner quoi que ce soit à des débutants sans être parvenu à « conclure et à définir » ; et, si l'on doit enseigner les belles-lettres, on ne le pourra donc faire d'une manière intelligente, — je veux dire en s'adressant à autre chose que la mémoire par l'érudition pure, ou la foi aveugle par l'affirmation impérieuse — à moins d'avoir passablement « philosophé ». Toutes

1. SULLY PRUDHOMME, *Réflexions sur l'art des vers*.

les réalités « fluides » que, si l'on n'y prend garde, on utilise ou invoque à tout propos, il faut, sous peine de ne faire entrer dans les jeunes têtes que des mots sonores et flous, avoir cherché consciencieusement à les saisir et à les fixer, s'être ingénié à les éclaircir et vérifier sans cesse les formules où on les enferme. Il ne me paraît pas d'ailleurs que, de nos jours, la critique esthétique risque fort d'empiéter sur la critique historique. Il est bien difficile de ne pas être de son temps !

Par exemple, un peu de « philosophie » nous fera voir qu'il doit y avoir des « genres » et ce qu'est un « genre » et comment, de cette notion précisée, des « lois » se déduisent, logiques et fécondes. Beaucoup d'« histoire » nous révélera comment un « genre » donné, certaines « conditions » changeant, se plie successivement à différents « systèmes » d'où se tirent des « règles ». Nous ne serons plus exposés à confondre les règles avec les lois, ni toutes deux avec les conventions. Et c'est peut-être là un avantage moins négligeable qu'il n'y paraît.

Il existe de F. Sarcey quelques feuilletons dramatiques, souvent cités, qui s'intitulent dans « Quarante ans de théâtre » : *Essai d'une esthétique de théâtre*. On y lit :

Le peintre est sans cesse obligé de représenter sur la surface plane d'une toile, soit des objets ayant tous

leurs côtés, soit de longues perspectives. Comment y arrive-t-il? Par une série de conventions ou, si vous aimez mieux, de tricheries, dont les unes lui sont indiquées, imposées par la conformation et les habitudes de notre œil et ne se peuvent guère changer, dont les autres ne sont que des traditions n'ayant pas de fondement dans la nécessité des choses et sont éminemment variables.

Il en va de même au théâtre ¹.

Si la perspective aérienne et linéaire est due à une « convention », qui donc a fait admettre cette « convention » à l'appareil photographique? Ce n'était pas la peine de s'insurger contre les fameuses « règles » pour s'incliner devant des « conventions éternelles ». Or, ce que Sarcey veut dire est, au fond, très juste : les mots seuls sont aussi malheureux que possible. Mais les mots importent, en littérature un peu plus qu'ailleurs ! Et voilà pourquoi, au risque de paraître, plus que de raison, professeur, en cherchant à serrer de près les choses, je n'ai pas eu peur de régenter un peu les mots.

Au reste, je n'ai guère trouvé d'utilité à dire — n'en ayant peut-être pas vu à me le demander — si le beau est la splendeur de l'ordre ou la splendeur du vrai. On peut, grâce à Dieu, enseigner la littérature sans prendre parti pour l'un ou l'autre

1. F. SARCEY, *Quarante ans de théâtre*, I, p. 129.

axiome. Il vaut mieux partir du fait (si clair pour toute nature un peu fine d'adolescent !) de la jouissance esthétique et l'analyser pour s'en tenir à une formule descriptive. J'ai préféré des questions particulières et je n'ai visé qu'à deux choses : à les poser d'une manière plus précise et à en faire avancer la solution, ne fût-ce que d'un pas, toujours dans le sens de la précision.

Il y a un double reproche auquel je sens fort bien que je m'expose. Les uns trouveront que je veux trop expliquer, au risque de rendre trop rationnelle la littérature qui est sentiment puisqu'elle est art ; d'autres, qu'à grand renfort d'explications je laisse beaucoup d'inexpliqué, sauf là où tout s'explique de soi-même. Je m'y attends. Je ne crois pas que personne y échappe entièrement et ce m'est une raison de plus pour demander beaucoup d'indulgence.

TOILE ET CLICHÉ

Où et quand? peu importe! Nous étions trois; nous n'avions pas vingt ans; et, allègres, dans l'air frais et la rosée, nous cheminions le long de l'eau. Cela formait un groupe assez étrange. L'un, à la main, tenait un chevalet et un pliant; l'autre, une boîte et une ombrelle; le troisième, des lignes et l'épuisette du pêcheur. On allait, là-bas, en un joli coin que Paul savait; on devait peindre, pêcher et, aussi, rire et jaser.

Charmant site, en vérité! Un gazon dru glissait à la rivière; de l'autre côté, des saules et des peupliers se miraient; plus loin, dans une déchirure du rideau vert, un petit pont de bois franchissait un bief accourant à nous, avec un murmure; au fond, des rochers émergeaient du bois sombre; et, dans le vague de l'horizon à moitié embrumé, une colline s'estompait,

I. R. DE LA SIZERANNE, *Les Questions esthétiques contemporaines*, IV « La photographie est-elle un art? », Paris, Hachette, 1904. — L'auteur de cette étude s'attache à déterminer très finement la quantité d'art qu'un photographe *artiste* peut introduire dans la photographie; ici je ne vise qu'à démontrer une chose: la photographie en ce qui la caractérise essentiellement, à savoir l'automatisme du procédé, loin d'être artistique, serait bien plutôt le contraire. Partis de points de vue opposés, nous sommes parfaitement d'accord, malgré l'apparence. M. de la Sizeranne s'ingénie à détailler les manières et les moyens d'échapper, autant que possible, à l'impersonnalité automa-

violette. Tout cela, dans la lumière heureuse du matin qui naissait.

On fut vite en position.

Nous avisons, Charles et moi, un bachot amarré là et nous poussons droit sous les saules, en face de Paul, qui s'installe en deçà de la rivière. Puis, les lignes amorcées, assis sur une souche, jambe de-ci, jambe de-là, nous attendons : c'est dans le rôle.

D'ailleurs, nous n'avions pas à nous plaindre. Sur nos têtes, la verdure légère se criblait de pâles taches de lumière qui venaient dansotter à nos pieds. Il y avait, autour de nous, des bruissements d'insectes qui s'éveillent; des clartés, des ombres, des reflets dans l'eau fuyante; un clapotement joyeux contre la berge; et, par instants, des notes frêles et douces balancées par une cloche de village, comme un lointain appel d'ami.

— Entre nous, me dit Charles, le plus fin de nous trois ce n'est pas l'ami Paul. Car, vois-tu, broser la toile, c'est très noble, oui; c'est de l'art. Mais, cela use ! Suivre, au fil de l'eau, le petit point rouge de la flotte; tromper la carpe et le brochet, ou, faute de mieux, l'ablette et le goujon, cela n'use que le temps, d'abord; et puis, après tout, c'est bien un art aussi !

tique, de tourner la difficulté ou de ruser avec elle; il prouve d'autant mieux que la photographie n'est un art que dans la mesure où l'homme s'ajoute à la machine ou, en d'autres termes, réduit la part mécanique. Et il est, volontairement, optimiste — mais aussi très judicieusement.

Quant aux émotions, ma foi, elles sont différentes ; a-t-on jamais prouvé qu'elles ne se valaient pas ?

Et, tout en jabotant de la sorte, nous regardions Paul qui paraissait très occupé. Il peignait avec entrain, se dressait, reculait pour juger, clignait des yeux, hochait la tête, se rasseyait pour reprendre de plus belle. Un véritable inspiré !

Le poisson ne mordait pas et Charles maudissait notre commérage dont il faisait plus de la moitié des frais. Nous étions là depuis deux heures, sans avoir vu seulement la queue d'un chabot.

Tout à coup, un aboiement sonore, un son de corne bref, impérieux, nasillard ! Soubresaut ! C'était Gontran, Gontran en bicyclette, nez au vent, moustache frisée, vitre à l'œil, crâne, pimpant, tiré à quatre épingle dans sa vareuse de cycliste, sa culotte bouffante et ses bas en damier.

— Bon ! dit Charles. Gageons qu'il vient photographier. Ce sera gai : peinture et photographie aux prises !

Paul se retourna brusquement et sa mine, visiblement, s'allongea...

— Tiens, un peintre ! s'écria Gontran.

— Tiens, un photographe ! On se rencontre...

— Entre artistes, c'est fréquent, par bonheur !

Et Charles, qui ne perdait rien, murmura tout en riant : « Le mot est lâché ! cela n'en restera pas là, tu vas voir ! »

De fait, Paul retomba sur son pliant et répéta avec

un dédain trop peu déguisé : « Artiste, oh ! » Deux coups de godille nous portèrent à la rive. Gontran, surpris : « Que de monde ! » fit-il.

Et Paul, d'un air de calme triomphant :

— Mais oui, entre artistes : je te présente deux artistes pêcheurs !

— Paix ! brosse toujours, je m'installe.

Et, ce disant, Gontran débouclait la sacoche suspendue au guidon et en tirait son appareil. Il rayonnait, le brave garçon ; Paul avait l'air éccœuré.

Charles se chargea de pousser à fond l'incident.

— Quatre artistes, c'est sûr ! Mais à voir Gontran, on ne le croirait pas de la bande. Gontran, mon cher, tu es à croquer, je l'avoue ; mais ta toilette — qui te va à ravir, — peut faire de toi un joli cœur ; un artiste, non pas ! Paul, à la bonne heure, regarde donc : chevelure en flamme, gilet pittoresque, cravate folle...

— Oui, c'est romantique comme un rapin de 1830. Qu'est-ce à dire ? Il est démodé, rétrograde : comme son art. Quoi ! passer le temps à étendre la pâte verte ou rose sur la toile ! Cela fait pitié ; j'obtiens autant ou plus en pressant un bouton.

— Tu as raison, reprit Paul, tu as raison de mettre sur le même pied tes colifichets de toilette et ton art prétendu. Tu es l'homme de ton siècle, le siècle du progrès ! La génération présente, embarquée sur des machines, se rue au confort ; et, au point de vue esthétique, instantané greffé sur bicyclette, c'est un signe du temps, un symbole ! Et M. Daguerre était, pour sa

part, un fameux homme, qui vous supprima le labeur en vous laissant l'illusion de l'effet. Seulement, tout cela, c'est de la mécanique, du rouage, de la chimie, tout ce que tu voudras parmi ces nobles choses; l'art, on l'a escamoté. Moi, je travaille depuis deux heures à ébaucher ce coin-là. Tu me plains, c'est ton affaire; mais j'en suis fier, et je ne donnerais pas ma toile pour dix mille clichés; parce que cela, du moins, c'est de l'art; plus il me coûte, plus je l'estime.

Et Charles, très sérieux :

— Ce progrès de mauvais aloi, il envahit tout, même la pêche à la ligne et « ceci tuera cela ». Je sais des pêcheurs qui le prônent et le suivent ; ils ont des lignes de crin marin, des pâtes odorantes, des cannes de bambou luisantes de cuivre verni à toutes les emboîtures, des flottés vermillonnés; et que dire de l'uniforme? Ils ont tant de choses que d'aucuns numérotent leurs poches pour s'y retrouver. Oh ! ma chère et primitive baguette de coudrier, reste mon arme, ma seule arme, à tout jamais ! Tenez, c'est une prédiction : grâce à ce perfectionnement acharné du procédé, dans vingt ans on comptera les vrais pêcheurs à la ligne !

— Qu'en pense notre homme de lettres ? me dit Gontran, mis en gaieté par cette boutade.

— Il craint une légère confusion. Toutes choses égales d'ailleurs, dès là qu'on apporte la moindre amélioration dans les éléments matériels, l'œuvre d'art en bénéficie. Telle l'invention de la couleur à l'huile, dans la peinture.

Il doit y avoir aussi profit pour l'œuvre dans la science approfondie du métier : ainsi, me semble-t-il, la connaissance scientifique de la perspective ne pourra jamais nuire.

Je reste sur mon terrain, les lettres; et je choisis le cas le plus convaincant, la poésie. Parmi les innovations introduites dans la métrique et la rythmique, il en est qui sont d'incontestables progrès. Les modernes sont parvenus à une science si consommée de la versification, qu'ils ont pu s'appeler les impeccables. L'instrument s'est donc perfectionné, et aussi la manière d'en faire usage. L'art y a-t-il gagné? Théoriquement, oui. D'ailleurs, c'est un fait, les œuvres vivent par le style; les grands auteurs étaient donc de grands stylistes et l'histoire des lettres est là qui prouve quelle conscience ils apportaient d'ordinaire au travail de la forme. Il est tel d'entre eux dont l'apparente nonchalance cachait une application intense, allant jusqu'à l'anxiété, l'angoisse même, pour toutes les finesses du métier de poète.

Celui qu'on est convenu d'appeler *le bonhomme* n'a-t-il pas écrit jusqu'à dix fois la même fable? Arrangeurs de mots, dit le vulgaire qui ne connaît pas ces scrupules et ne comprend rien à ce martyre intellectuel.

Gontran ne se contenta pas d'opiner du bonnet; l'occasion s'offrait belle de se ressaisir un peu.

— C'est parler comme un livre, Monsieur l'homme de lettres! et, en ma qualité de musicien, j'appuie.

Qu'on ait scruté tous les secrets de la mélodie et de l'harmonie ; qu'on soit rompu à toutes les subtilités de la mesure, du doigté, de la vocalise — et c'est fréquent de nos jours — je ne vois là, pour ma part, que chose très favorable à la musique. Charles, mon ami, brise ta verge de coudrier !

— Ah ! que non pas. Admettons-le : aujourd'hui, l'attirail du pêcheur s'est perfectionné ; il s'est compliqué surtout ; la technique s'est étendue, — pas autant toutefois que la somme des traités sur la matière. Eh ! bien, je le maintiens, pour la honte du siècle et de mes indignes confrères, la pêche à la ligne se meurt. Explique cela qui voudra.

— Il ne faut pas être grand clerc, heureusement ! reprit Paul. Dans tout le raisonnement de Louis, le mot le plus essentiel, c'est un adverbe : « théoriquement ». Théoriquement, je le concède, tout progrès dans les moyens matériels et dans la science du métier a son influence heureuse sur l'art ; mais, en pratique, l'effet ordinaire, le voici : Il naît une confiance illimitée en la vertu des moyens, des procédés, des trucs ; on leur attribue une efficacité absolue et infaillible. Quand on est là, c'est le règne de la formule.

— Donc, plus de règles ; donc, la fantaisie sans contrôle et sans frein ! dit Gontran.

— Loin de là ! Dans tous les arts, il y a des règles, immuables, inviolables. Que l'artiste pense ou non à ces préceptes abstraits, il ne fait œuvre qui vaille qu'en s'y conformant, parce qu'ils sont l'expression de

la nature même des choses. Tout ce que je prétends, c'est que le perfectionnement outré du procédé entraîne, d'ordinaire, une foi aveugle en sa puissance. Alors, le métier est le tout de l'art. Je suis bien certain qu'il en est ainsi en littérature.

— Sans doute. Que de pièces ne sont plus guère que des merveilles de facture ! La rime est riche et sonore ; le vers, à la fois fort et souple ; la strophe, solide et cadencée, la poésie... absente ! Mélange habile de belles syllabes qui ferait un excellent libretto, mais, en somme, virtuosité en l'air.

C'est donc une tendance systématique qui ne cherche qu'à s'étendre. On se persuade d'une manière générale que l'art est, avant tout, affaire de recettes pratiques. Ces recettes, au début, sont peut-être fondées en raison ; on a vite fait d'en forger d'autres, arbitraires celles-ci, étroites et multipliées à plaisir. Il s'établit en beaucoup d'esprits une ferme croyance que suivre pas à pas ces prescriptions, c'est aller tout droit et fatalement à l'art vrai. Histoire de toutes les écoles à leur décadence ! On a des modèles, on les calque ; on a des moules, on y coule de la matière ; et de crier au chef-d'œuvre ! L'art est momifié ; l'inspiration, figée.

Tu parlais de musique, Gontran. Tu sais filer au piano de bien jolies roulades, qui prouvent des doigts très déliés ; tu sais improviser un thème et le développer méthodiquement ; tu sais le métier et les règles. Si tu te crois artiste, est-ce pour cela seulement ?

Je conclus. Les arts usent des procédés; ils tirent parti de tout perfectionnement des procédés; mais les procédés ne sont point l'art; et lorsqu'ils se développent outre mesure, ils étouffent l'art presque nécessairement. Combien de tes condisciples au Conservatoire étaient nés musiciens qui ne sont plus que des automates!

— Accordé, s'exclama Gontran satisfait, et nous voilà très loin de la photographie!

— Nous y touchons, au contraire; nous y sommes même en plein. Le procédé primant tout, absorbant tout; la recette anoblie, déifiée; le sublime du genre, c'est ton appareil. As-tu déjà ouvert un livre de cuisine? Non. Tu connais au moins la recette pour faire un civet de lièvre; elle est célèbre. Je propose d'écrire un livre de recettes pour photographies...

— En gastronomie non plus la recette n'est pas tout, objecta sagement Charles. Le Père Gaucher, distillant son élixir, m'a bien l'air un peu artiste. Il n'ose pas se fier à l'éprouvette pour le fini, le bouquet, le velouté de sa chaude liqueur. C'est une preuve de... goût, cela!

— Il y a du vrai. Mettons : recettes pour pilules stomachiques. Là, pourvu qu'il y ait tant de pepsine et tant d'autres drogues, tout y est.

— Bon; tout à l'heure, il me faudra prendre un diplôme de pharmacien! Ce n'est pas sérieux, vraiment! Vous autres, voyons, laissez-vous passer de semblables paradoxes? Si la photographie gagne tous

les jours en vogue, c'est sans doute qu'elle possède quelque mérite !

Le pauvre garçon, tout décontenancé, était visiblement hors d'état de se défendre. Je crus bon de le soutenir un peu.

— Un mérite spécial pour les sciences d'observation, oui. Si j'étais savant, je pourrais te dire doctoralement qu'un des facteurs — et non le moindre — de leurs progrès actuels, ç'a été l'invention et la diffusion des appareils enregistreurs automatiques. Ces appareils, en effet, écartent les erreurs humaines, aux causes si multiples et si complexes. L'« instantané » ignore bon nombre de nos illusions d'optique; impassible à tous les spectacles, il n'est sujet à aucune agitation nerveuse capable de troubler l'observation; ce que notre œil confond souvent, il l'analyse minutieusement; et tout ce qui passe devant son objectif, il le fixe avec une exactitude rigoureuse et invariable. C'est donc un enregistreur d'une valeur réelle; sa rapidité, sa précision, la commodité de son usage le mettent bien au-dessus de la vue la plus fine et de la main la plus sûre. Aussi les documents qu'il fournit à une foule de sciences sont-ils justement appréciés. Malgré cela, ou plutôt à cause de cela même, — il faut bien en convenir, — il est foncièrement impropre à l'œuvre artistique. Par définition, la photographie ne sera jamais qu'un art... mécanique.

— *In cauda venenum!* dit Gontran désappointé. Enfin, allons au concret. Si nous sommes ici, Paul et

moi, c'est à cause de ce petit paysage qui est sous nos yeux. Il est beau; la preuve — toute flatterie à part — c'est que toi, Paul, le seul artiste, à t'en croire, tu l'as jugé digne de ton pinceau. Eh bien! tandis que tu brosses, je braque mon objectif. Il y aura de part et d'autre un paysage, qui est beau par supposition; et, partant, le cliché sera artistique au même titre que la toile.

— Si ton cliché renferme ce que renferme ma toile, d'accord! Mais je le nie. Que fais-tu donc en somme? Tu immobilises, à l'aide d'une machine, des lignes, des formes, des objets dans leurs positions respectives. Ce que tu rends directement, par la nature même des moyens employés, ce sont les dehors matériels des choses. Si l'œuvre est parfaite par cela seul qu'elle copie servilement, à toi la palme! Et encore, supposé qu'il s'agisse uniquement de copier, ce n'est pas toi qui le fais de la façon la plus noble. Le paysage en question, tu l'imprimes, — c'est trop dire, — il s'imprime automatiquement sans toi. A vrai dire, la représentation exacte et minutieuse des objets excite un certain intérêt, très fugitif et très frivole. Pascal railait déjà, si j'ai bonne mémoire, la sottise humaine restant bouche bée devant des images, alors qu'elle n'accorde pas un regard aux choses mêmes. Il y a là, tout au plus, un attrait de surprise et de curiosité, avec le vague sentiment de la difficulté vaincue.

Mais ce que je refuse d'admettre, d'accord avec tous les vrais artistes, c'est que les arts d'imitation aient la

reproduction des choses pour but et pour idéal. Vieux préjugé que rien n'extirpe des cervelles humaines et que ton appareil accrédite tous les jours ! Chaque fois que je le rencontre sur ma route, ce préjugé, tout ce qu'il y a en moi de sens artistique se soulève et m'excite jusqu'à la colère.

— Il y a cependant des peintres qui le défendent et l'appliquent.

— Ce ne sont pas des peintres, ce sont des barbouilleurs ! Je veux citer deux faits seulement.

Le premier a été constaté scientifiquement. Supposons, sur un fond clair, — le ciel, par exemple, — une côte profilant son relief très accidenté. En présence de cette rampe sinueuse, amène dix bons dessinateurs et prie-les de tracer ce profil, avec le seul souci de l'exactitude. Si tu vérifies, après coup, les dessins obtenus, tu reconnaîtras une exactitude suffisante dans le rapport des portions horizontales de la ligne ; en revanche, toutes les parties verticales, marquant les saillies du terrain, sont exagérées, dans une proportion qui va souvent jusqu'au double. Or, le dessin rectifié d'après les données mathématiques ne rend pas du tout la sensation du relief naturel. Maintenant, dis-moi, il est évident, n'est-ce pas, que, neuf fois sur dix, la seule raison de s'arrêter à cette côte sera son effet pittoresque, la vigueur de son relief, le heurté de ses accidents ? Voilà donc un cas où la reproduction exacte aboutirait à l'opposé de l'effet artistique voulu.

Le second fait est d'une observation courante.

On peut examiner tous les jours des photographies représentant un cheval lancé au galop, un oiseau en plein vol ou, simplement, des passants traversant une rue. La plaque a saisi et gardé, dans son empreinte, l'attitude vraie de tous ces êtres en mouvement, à l'instant presque indivisible où l'on a fait fonctionner l'appareil. Quel est, encore une fois, l'effet produit? Un grand étonnement! On n'a nulle souvenance d'un cheval ployant ainsi les genoux et les jarrets; d'un oiseau ouvrant ainsi les ailes; d'un homme faisant jouer ainsi ses pieds, ses jambes, son buste, ses bras. Tous ont une apparence falote d'équilibre perdu; ils s'offrent de guingois, efflanqués, dégingandés. Reproduction exacte manquant absolument son effet! Pour traduire au vrai l'impression de la course, du vol, de la marche, il faudra donner aux êtres animés une attitude qu'ils n'ont en réalité à aucun moment déterminé, mais qui est bien la résultante, perçue par nous, de tous les mouvements instantanés, pris isolément.

De là je tire le principe général que, la plupart du temps, cherchant à reproduire exactement ce que l'on voit, on ne reproduit pas ce qui est en réalité. Regarde bien ce buisson, là, à quelques pas de nous. Y découvres-tu la moindre tache de carmin? Non! Je gagerais pourtant qu'un peintre, ayant à le traiter, ne se passerait pas de cette couleur. Il le ferait, instinctivement peut-être, peut-être aussi par suite d'une expérience renouvelée; et il arriverait ainsi à donner aux touffes feuillues ce quelque chose de mûr et de chaud qu'ont

les légumes au déclin de l'été. Disons-le en passant, ce procédé n'est légitime — comme beaucoup d'autres du même genre — que si l'on en use avec discrétion et d'après la nature. Si l'on y met quelque parti pris, il ne s'en faut guère qu'on peigne « de chic ». La peinture de décor n'est que l'exploitation en grand de pareilles ressources. Mais, notons-le bien, l'effet tel quel, obtenu par là, n'est possible que si la reproduction exacte n'est pas la condition fondamentale des arts du dessin.

— En fin de compte, que veut donc le peintre de paysage? Ce qu'il poursuit, est-ce l'imitation?

— Oui et non. Je préfère dire : l'interprétation du motif.

— Pour le coup, je m'y perds. Et, par exemple, il me semble qu'un modèle quelconque est chose très superflue.

— Attends !... Black !...

Le beau caniche de Gontran, qui dormait paisiblement au soleil, dans un lit d'herbes, se dressa brusquement. Il accourut, agitant sa queue, terminée par une houppelaine laineuse, et interrogeant du regard. Paul, d'un geste, lui indiqua le fameux paysage et lui demanda : « Black, trouves-tu cela beau? Réponds. » Black suivit la direction du bras tendu, flaira, se trémoussa d'un air drôle; et, n'y comprenant rien, prit le parti d'aboyer trois fois, à tout hasard. Paul reprit très sérieux.

— Tu le vois bien : Black — un chien d'esprit — a beau creuser dans sa pauvre cervelle fruste de bête

du bon Dieu, il n'arrive pas, il ne peut arriver à trouver rien de beau dans ce qui nous ravit, nous artistes. D'autre part, de ses bons yeux de caniche, il voit certainement tout ce que tu vois, peut-être plus; — mais autrement.

Le beau, dire ce que c'est au fond, je ne le puis, parce que ma langue, à moi, ce sont les couleurs. Demande-le à Louis.

— Ma foi, les définitions sont aussi nombreuses qu'insuffisantes, et les exposer nous conduirait loin. Laissons cela. Nous savons tous que le beau existe; qu'il est accessible au seul être pensant; qu'il a bien des degrés et des nuances; enfin que, dans les choses où nous l'atteignons, il résulte d'éléments divers. Dans ce paysage, par exemple, l'effet simultané des contours, des couleurs, des formes, des jeux de lumière, des bruissements, des murmures, de la vie qui se trahit partout, — que sais-je encore? — tout cela y concourt.

— Te voilà bien modeste ! Soit. Cette beauté mystérieuse, devinée ou entrevue, — qu'on appelle ordre, splendeur, harmonie, vérité — c'est une réalité, en tout cas. Choses exprimant une idée ou idée réalisée dans les choses, la beauté, charme d'une étrange attirance, c'est ton âme qui la perçoit. Tu l'admets; tu l'as sentie parfois, cette présence de la beauté. Cela prouve que tu es artiste. Veux-tu l'être entièrement? Revends ton appareil, mon cher. Car, vois-tu, si ton œil, appareil vivant, ne suffit pas à la connaître, cette beauté insaisissable aux sens; s'il a besoin de

l'âme qui l'anime pour goûter toute l'exquise saveur d'un pan de ciel bleu miré dans un peu d'eau, comment veux-tu qu'une plaque de verre frottée de chimie s'en empare jamais?

— Ai-je soutenu que la plaque sensible allait comprendre le beau? Nullement. Elle reproduira ce qui en a fait naître en moi le sentiment; et, conservant l'image, elle peut le faire renaître.

— Non, parce que le beau ne sera plus dans ton cliché. Il est froid ton cliché, il est mort, il ne porte pas même l'empreinte d'un être pensant. Dans la nature, au contraire, le beau existe. Ce n'est pas l'objet lui-même; c'est, dans cet objet, la participation d'une beauté supérieure; c'est une harmonie inexprimable des objets; c'est la vie qui palpite sous l'écorce d'un saule et gonfle de sève ses rameaux; c'est le gazouillement de l'eau qui se colore, en s'écoulant, de teintes animées; c'est le ciel clair et profond qui nous fait songer et nous emporte au delà... Tu souris... Oui, je m'échappe et l'affaire est épineuse.

Quand un jeune artiste s'essaie à travailler d'après nature, un de ses premiers déboires est la difficulté d'isoler le sujet. Il reçoit un petit cadre de cuivre qui délimite à sa vue un champ assez restreint : expédient un peu matériel à l'usage des débutants. Ton appareil obtient directement le même effet. Dans la nature, l'espace circonscrit de la sorte est intimement relié à un tout, et les objets qu'il renferme sont très clairs tant qu'ils sont rattachés à tous les autres. Il est plus

que probable qu'il n'en sera plus ainsi après l'isolement tout artificiel imposé aux choses. Il faudra supprimer certains détails devenus inutiles ou étrangers, en modifier d'autres devenus obscurs. En d'autres termes, fractionnant la grande unité de l'ensemble, il s'agit d'y substituer l'unité, plus étroite, d'une partie séparée. — Le feras-tu? — Non. Ton appareil en est incapable; et, du coup, tel site, à demi caché par une malencontreuse banalité, reste à jamais interdit à tes clichés. Par exemple, on ne détruira pas la moindre chaumine, défigurant un joli point de vue, pour le simple agrément d'un photographe. Donc, l'isolement du motif, requis par la nature même de l'appareil, entraîne des inconvénients sérieux que rien ne vient compenser.

— Cette impuissance, il est curieux, dis-je, que des écrivains la revendiquent pour leur art comme une cause de beauté. On invoque évidemment, comme justification, l'objectivité, l'impersonnalité, le vécu de l'œuvre qui doit résulter de là. Des romanciers mettent leur gloire à offrir au public « une tranche d'existence », « un morceau de réalité ». C'est irréalisable, heureusement; car le premier effet serait de rendre le roman illisible.

Un jour viendra, peut-être, où l'homme intelligent sera remplacé par un enregistreur universel; alors le problème sera résolu. Jusque-là, aussi longtemps qu'une chose devra être pensée pour pouvoir être écrite, elle recevra toujours une empreinte qui la

distinguera. Mais la prétention seule est singulière et suggestive.

— Continuons, reprit Paul. Nous avons admis que bien des éléments divers concouraient à la beauté. Comme moi, tu dois forcément te borner à utiliser ceux qui s'adressent aux yeux. Et ne m'objecte pas les couleurs; le raisonnement vaut pour le dessin au crayon noir. Il nous reste donc, à tous deux, les lignes; les contours; les reliefs, rendus par les ombres; les jeux de lumière, traduits par la relation des tons clairs et foncés. Une seconde fois, nous voilà réduits à isoler ce que la nature tient indissolublement uni. Le cliché fixera les lignes, les contours, les ombres, les clairs, suivant l'impression chimiquement reçue; il n'y changera rien. Donc, pas la moindre apparence de compensation.

— Et ta toile donc?

— Ah! nous y voilà! ma toile compense tout largement: parce que, peintre, je n'ai pas voulu reproduire, mais interpréter. Suis-moi bien.

Tu dois connaître le délicieux apologue que voici. Un âne pâture au soleil; et, tout autour de lui, rangés sous leurs ombrelles blanches, dix peintres sont occupés à faire son portrait. Le travail fini, il y a dix ânes; dix ânes qui ressemblent tous à l'âne vivant; mais dix ânes qui diffèrent entre eux.

La contre-épreuve, maintenant! Le même peintre s'inspire successivement de dix ânes différents. On examine les dix tableaux. Chacun des dix ânes repré-

sentés ressemble bien à l'un des ânes vivants; mais aussi, et surtout, ils se ressemblent entre eux, comme des frères ¹.

Pourquoi? Ah! c'est qu'un âne, vois-tu, pour un artiste, c'est tout un monde d'idées: bêtise, gaucherie, entêtement, dévouement obscur et méconnu, endurance résignée, douceur passive, illusions mortes, paresse gourmande, insouciance niaise, que sais-je encore! Que le peintre ait saisi telle de ces idées plutôt que telle autre, il verra, tout le temps, son âne, à travers cette idée; il incarnera dans la forme, l'attitude, la physionomie de cet âne cette même idée prédominante. Donc, pour dix artistes, dix ânes différents.

D'autre part, tout homme a ses habitudes de pensée, et, sans en avoir toujours conscience, il considère volontiers toutes choses sous un angle particulier. L'artiste ayant aussi ses idées favorites, ses tendances personnelles d'esprit et de talent, son tour de main et son coup de pinceau, est plus sensible à certains aspects; il s'y attache de préférence et les traduit avec plus de bonheur. Donc, pour un seul artiste, dix ânes de même famille.

Dans aucun cas, l'âne peint n'est rigoureusement

1. TÖPPFER, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*. — On trouvera, disséminées, dans ce charmant ouvrage, toutes les idées, ou à peu près, que nous exposons ici. Sans viser à l'originalité du fond, nous avons cherché à grouper ces principes, d'une manière intéressante et actuelle. Faut-il dire, d'ailleurs, que nous avons, partout, une arrière-pensée de littérature, en parlant de peinture et de photographie?

l'âne réel. C'est un âne « personnel », l'âne d'un artiste !

Et la raison dernière en est que l'artiste interprète et ne reproduit pas. Mais laissons brouter le roussin... L'homme, dit-on, est le roi de la création. Et c'est un roi magnifique ! Savons-nous bien tout ce que nous prêtons aux choses, tout ce que nous y mettons de nous-mêmes ? C'est au point que, si notre monde familier nous apparaissait dépouillé soudain de tout ce que nous y avons gratuitement et libéralement ajouté, au cours de notre vie, d'impressions, d'images, de sentiments, d'idées, nous aurions peine à le reconnaître. Lorsque nous jouissons des choses, c'est en grande partie parce que nous les regardons à travers tout cela, j'allais dire à travers nous-mêmes. Tout à l'heure, je me donnais carrière, quand ton sourire m'a arrêté net. Je voulais te faire remarquer que la beauté est moins montrée que suggérée par les objets. Je dois être encore plus précis. Parmi toutes les nuances du beau, un paysage qui n'est pas insignifiant met en lumière une de ces nuances. On a pu dire qu'un paysage est « un état d'âme » ; et, si je n'aime guère cette définition, je reconnais qu'elle a du vrai. Suivant notre tempérament artistique et nos dispositions actuelles, nous percevons, d'une façon presque exclusive, un caractère déterminé dans un site donné. Si le peintre qui a senti cela ne parvient pas toujours à l'enfermer dans une formule, c'est que la réflexion psychologique n'est pas son fait.

Qu'ai-je vu, moi, dans ce petit coin? Une solitude riante, faite de paix, de fraîcheur et de lumière. Et tout cela comment le dire avec des couleurs? Voyons.

Ce vilain bâtardeau, construit, à droite, par des caboteurs, je l'omets évidemment; des plaques d'écume, échappées du moulin qu'on entend là-bas, passent parfois, à la dérive; je les oublie, elles n'ont que faire ici. Cette berge, entamée autrefois par une crue, a un profil tourmenté qui contraste mal à propos; j'adoucis et je verdis. A gauche, un vieux saule mort dresse son tronc hérissé — note funèbre qui détonne — je l'abats.

Et, dans le ciel, il peut flotter des nuages, par instants; il peut souffler un coup de vent brusque, dans les arbres; un remous imprévu peut « rider la face de l'eau »; ces menus accidents ne troublent pas mon idée ni mon œuvre. Je ne vois que la fluidité diaphane de l'azur profond; le pâle rideau formé par la colline à l'horizon; les rochers, dont la distance amollit les saillies, et qui paraissent sommeiller dans le bois immobile; la verdure argentée et frêle des saules; le miroir, à peine vacillant, de la rivière, où se bercent les lignes reflétées du ponceau; la richesse tranquille de cette végétation aquatique qui envahit tout et découpe, en vert, des fers de lance et des épées, fléchissant aux souffles humides et doux.

— Tu vas donc, dit Charles, oublier les pêcheurs à la ligne?... Est-ce trop turbulent peut-être?

— Non, si les pêcheurs... pêchent au lieu de bavarder. Tu le vois : de la réalité, trop complexe pour que

je l'embrasse en un si petit espace, je dégage tous les traits concordants. J'ai isolé, comme toi; j'ai retranché, comme toi; mais j'ai ajouté aussi. C'est dans ce sens que l'œuvre d'art est une création, l'expression d'une pensée vive et animée. Mon tableau portera l'empreinte d'une âme éprise et passionnée; et, comme j'ai puisé toutes les données dans la réalité, pour être chose très personnelle, il ne sera nullement arbitraire.

Interpréter, c'est donc, à la fois, isoler, éliminer et accentuer. Ma toile est une interprétation à ces trois titres, ton cliché est une reproduction.

Veux-tu m'en croire, Gontran, renonce à une occupation que tu dois à une mode ridicule; ou bien, si tu tiens absolument à photographier, descends la rivière; tu trouveras, en aval, un pont de fer avec une locomotive dessus. Voilà un sujet : toutes les machines se comprennent ! Mais, retiens-le, artiste-photographe est un composé dont les deux moitiés se détruisent; j'espère, pour l'honneur de l'esthétique moderne, qu'il ne durera pas.

— Ici je t'arrête, dit Charles. Dans les salons photographiques, il y a, d'ordinaire, parmi force banalités, deux ou trois épreuves exquisés de grâce, de délicatesse, de vie, de vérité. Devant tel groupe, tel paysage, tel portrait, tout le monde dira : « C'est artistique ! » Et le mot ne paraît pas outré. Comment concilier ce fait avec ta démonstration ?

— Oh ! c'est bien simple. Un mot du paysage, d'abord. Dans ce cas, les éléments sont imposés, sans

modification possible. Or, certains sites se rencontrent — les plus simples ordinairement — qui forment vraiment un tout et présentent un caractère général assez tranché. L'homme de goût les devine; l'habileté du praticien fait découvrir le point de vue, la lumière, le temps le plus favorable; des retouches légères interviennent à point; les ressources de l'agrandissement, du virage, de la composition et autres répandent une sorte d'idéalisation factice qui achève l'effet. Mais, observons-le, ce même motif, traité, au même point de vue, par un dessinateur, aurait produit le même effet d'une manière plus franche et plus intense. Je comprendrais qu'un touriste, ne sachant pas quitter une vue, prit quelques clichés, en guise de souvenir; comme on écrit, à la hâte, une note de voyage. C'est l'usage le plus sensé qu'on peut faire d'un appareil.

Quant aux portraits, scènes « posées » et groupes, n'exagérons rien. Un de mes amis, fait par ses talents pour une plus fière besogne, a été contraint de s'engager comme « retoucheur ». Que de fois on lui a renvoyé des clichés où s'affligeait la face ridée, plissée, craquelée, éteinte, d'une beauté sexagénaire et obstinée! On avait écrit en exergue : « vingt ans »! Si la vieille se retrouvait riieuse et mignonne, presque dans la fleur de ses vingt printemps, qui avait fait ce miracle de fée? — L'artiste seul... et il en pleurait. Et la famille extasiée de dire : « Quel habile photographe ! » — Le peu d'art qui anime certains portraits n'a souvent pas d'autre origine.

Mais enfin, je veux que, dans telles compositions « réussies », la retouche joue un rôle très secondaire. D'où vient le cachet artistique? Monsieur est borgne : le profil s'impose; Madame a le nez en l'air : haussez l'objectif et tout rentre dans l'ordre... Une foule de subterfuges sont là pour éluder certains défauts qui déparent l'original. Puis accourent à l'aide des ruses vulgaires, des trouvailles du moment, des inspirations personnelles, qui mettent en valeur la pureté d'un profil, la vigueur d'une face virile, la grâce d'un galbe délicat, les gentillesse d'un minois rieur, l'ampleur d'un buste sculptural. Le fond, le jour, la pose, la coiffure, la toilette, l'expression libre et cherchée : autant d'éléments d'études, dont il y a parti à tirer. Pour un groupe, les mêmes données se prêtent à des combinaisons presque indéfinies. Toujours, une partie positive, une partie négative. Cela revient à ce que je disais : isoler et situer le sujet; éliminer les traits défectueux ou discordants; accuser les traits significatifs et convergents. C'est une confirmation de mes idées. Sentant trop bien son absolue impuissance à exercer directement sur son œuvre la triple opération que réclame l'art, le photographe, tournant l'obstacle, la fait subir au motif.

Mais, d'abord, s'il est artiste, c'est beaucoup moins en tant que photographe, qu'en tant que maître de pose ou de maintien. Ensuite, l'effet qu'obtient l'épreuve par une sorte de ricochet est très chanceux; car on ne pétrit pas ses modèles à sa guise, — tant s'en faut ! —

cet effet est faible, indiqué seulement plutôt qu'accusé ; et, en tous cas, plus ou moins complexe. On devine, on entrevoit peut-être l'art, un art initial, mêlé, imprécis.

La meilleure preuve de ce que j'avance, n'est-ce pas encore ce sourire inexpressif, béat, quasi niais ; ce sourire neutre : sourire photographique ?

Le croirais-tu, dis-je, un poète a fait un très joli sonnet à la louange de ce que tu déchires si bellement. Oui ; Sully Prudhomme a tenté maintes fois de mettre en vers la philosophie et la science. Trop souvent cela ressemble à une gageure, tenue avec esprit d'ailleurs, et non sans grâce. S'étant avisé de célébrer la plaque sensible, il dit de bien tendres choses au soleil,

Artiste, dont la main ne cherche ni ne tremble.

Mais je le soupçonne d'avoir eu, après coup, quelque remords, car, son sonnet, il l'intitule *Réalisme*. Je ferais comme lui, peut-être, si j'avais à vanter le portrait photographique,

Portrait naïf, où rien ne me sera soustrait
Des grâces, des défauts, chers aussi, du modèle !

Et pourtant, non. Un réaliste, pour peu qu'il sente l'art, ne sera jamais un copiste. Il aura beau, par un parti pris étrange, s'attacher, se river au modèle, il le transformera ; il fera, c'est possible, de l'idéalisme à rebours, mais il en fera en choisissant et en accentuant la laideur. Et le portrait, plus laid que nature, ou laid d'une autre façon, portera par là-même le sceau humain.

— Pourquoi donc est-elle si universelle, la faiblesse de s'exposer à l'objectif? Et, en revanche, qui se fait peindre?

— D'abord, mon cher, tout le monde n'est pas... à peindre. Ajoute la question de finance et la question de temps ou de commodité... cela suffit bien. — En résumé, à un bon photographe j'attribuerai volontiers le coup d'œil, l'adresse, le goût. Libre à toi d'appeler cela de l'art ! Une agile et preste main, cueillant quelques fleurs, roses, œillets, jasmins, les encadrant de fougère et nouant un frais bouquet ; des doigts souples, attachant à point quelques nœuds, courant sur l'étoffe pour la froisser ou la plisser coquettement, chiffonnant un coin de draperie sous quelques rubans, cela aussi fait passer sous les yeux comme une illusion d'art. Et ton cabinet d'étude, à toi, Gontran — bijou d'élégance achevée, jusque dans l'apparent désordre — ne fait-il pas s'éveiller aussi une vision joyeuse, un soupçon d'art? Il y a, grâce à Dieu, dans les plus menus détails de la vie journalière, des reflets épars de beauté, des lueurs de poésie. C'est un don de n'y être point fermé et d'en savoir tirer parti. Est-ce l'art, le grand art?

Et en disant cela « le grand art », il se dressait, Paul, avec fierté, d'un revers de la main gauche indiquant l'appareil. C'était superbe de hauteur et de dédain.

— Attends qu'on photographie les couleurs !...

— Oui, j'attends ! Nous en reparlerons alors. Mais, je te le dis dès à présent : les couleurs, tu ne sais pas

quelles sont leurs tyrannies étranges. Nous, qui les employons à notre gré, nous pouvons tenir compte des contrastes, de la gradation, de l'irradiation, de l'harmonie. Esclaves, vous autres, des objets colorés, vous ne ferez encore qu'un décalque : les disparates les plus choquantes y éclateront tristement ; et, si vous ferez plus que jamais du trompe-l'œil, vous ferez moins que jamais de la peinture.

Gontran, à bout de raisons, nous offrit des cigarettes ; et nous fîmes, tous, les plus louables efforts pour refouler un épanchement de bruyante gaieté.

— Eh bien, Gontran ? dit Charles, souriant et indiquant l'appareil.

— Non,... pas aujourd'hui,... le soleil est trop haut !

PLUME ET PINCEAU

Lorsque, à partir de la révolution romantique, nous cherchons à dégager, dans les productions littéraires, un caractère extérieur commun, nous constatons d'emblée la large place qu'y tient la description. L'aspect pittoresque et plastique des êtres y est noté, diversement suivant les auteurs, les écoles et les temps, mais avec une prédilection universelle et constante.

De ce fait d'autres ont analysé les raisons profondes. Nous voudrions rechercher l'influence de cette tendance descriptive sur l'art même d'écrire, sur le style dans sa partie « métier ». Force nous sera d'entrer dans un exposé quelque peu aride ; mais nous nous bornerons à l'essentiel ; et nous osons croire que des aperçus, ouverts chemin faisant, et des conclusions moins spéciales, trouvées au terme, chasseront l'ennui de ce mauvais pas.

I

Description, mot parlant et clair par lui-même. Mais si l'on tente de le développer en une formule qui ne laisse rien fuir de son contenu, qui l'épanouisse plutôt dans la lumière, on ne s'en tire guère qu'au prix d'une métaphore. L'inconvénient est réel. Toutefois, on en créerait d'autres, peut-être pires, à prétendre l'éviter.

Soit donc une définition quelconque : « La description est la peinture des objets par le langage. »

Telle est bien l'acception vulgaire du nom, et cela s'explique.

Le domaine de la description littéraire est proprement le monde physique en tant qu'objet de nos perceptions sensibles. Le champ est vaste. Tous les arts s'y meuvent à l'aise et l'exploitent par provinces, sans conflits de frontière : la musique se cantonne dans les sons, objet de nos sensations auditives ; la sculpture et la peinture, dans les contours et les couleurs, objet de nos sensations visuelles. La description les coudoie sur ce terrain qui lui revient d'une certaine façon ; de plus, elle règne, sans partage, sur d'autres régions — très secondaires, il est vrai — celles des parfums, par exemple, et des saveurs. Il fallait marquer, dès l'abord, cette étendue et cette complexité de son objet matériel.

D'ailleurs, on sait qu'au point de vue esthétique, les perceptions de la vue, où opère la peinture, l'emportent de beaucoup par le nombre et la valeur. D'autre part, l'ambition de tout « descriptif » est de rivaliser avec le peintre. Aussi, à défaut d'un terme propre suffisamment expressif, l'usage s'est bientôt fixé d'emprunter à l'art voisin son vocabulaire : esquisses, croquis, tableaux, toiles et fresques, tout y passe...

Par malheur, sous le couvert de ces termes, imprécis comme tous les termes analogiques, nombre de confusions se sont glissées, qui, tous les jours, s'étalent.

La première, qui entraîne toutes les autres, provient

de ce que l'on ne songe pas à la différence des moyens.

Par les couleurs fixées à sa toile, le peintre excite directement en nous une sensation visuelle, celle de l'objet représenté, dont le rapport est étroit avec l'objet réel. A l'aide des mots alignés sur le vélin, l'écrivain ne l'atteint, cet objet, que par un détour. Le seul effet directement produit par sa plume, c'est la vision par le lecteur des caractères tracés. Ceux-ci, alors, appellent, par voie d'association, les images sommeillant en la mémoire et les notions correspondantes. Qu'est-ce à dire? L'écrivain, n'ayant à son service que des signes conventionnels représentant des idées, s'adresse immédiatement à l'esprit et n'atteint que par évocation l'objet physique. Ce circuit obligé se traduit, en fin de compte — c'était à prévoir — par une perte sèche en intensité. De ce chef seul, dans son duel artistique avec le peintre, l'écrivain contracte une infériorité que, pour la netteté des images, aucun avantage ne compensera jamais pleinement.

Encore si cette vision relativement pâle et brouillée se rencontrait au bout du trajet, sans manque et sans défaillance. Mais il s'en faut ! Dans ce passage des petites lettres froides et mortes à l'évocation vive des choses, que de hasards !

Tout d'abord, quel que soit le tempérament intellectuel du lecteur, des cas se présentent — et plus nombreux qu'il ne semblerait — où le résultat final ne peut qu'être nul. Il en faut faire son deuil : cela doit avoir lieu chaque fois que l'objet précis noté par le

mot n'a pas été préalablement connu par perception directe. Entendons-nous bien : il peut arriver, et il arrivera même ordinairement, que le lecteur comprendra le terme, qu'il en saisira la notion intelligible. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit présentement. La description doit évoquer les objets physiques comme s'ils étaient présents. Or, dans l'hypothèse d'objets non directement perçus, l'image, compagne fidèle de la notion, le phantasme, pour trancher le mot, sera tout ce qu'il pourra, sauf une représentation assez exacte pour tenir lieu du réel.

C'est quasi naïf à force d'évidence. Et pourtant, nous oserons insister.

De Bernardin à Loti, en passant par Chateaubriand, toute une littérature a fleuri qu'on appelle exotique. Or, je suppose que, pour nous faire une idée précise des cinq parties du monde au point de vue pittoresque, nous ayons le choix entre les chefs-d'œuvre de grands écrivains, et les illustrations de tout genre et de toute valeur, les albums, les projections photographiques. L'artiste n'opterait qu'à regret, sans doute, mais il ne pourrait hésiter. Et, à le bien prendre, l'exotisme est chose bien plus générale et bien plus ordinaire qu'on le pourrait croire. Pour l'immense majorité des lettrés, le monde vu et connu n'est qu'un très petit coin du globe et « l'étranger » commence dès un rayon de quelques lieues autour de leur écritoire. Tout cela comporte des degrés et des nuances, nous l'avouons ; mais essentiellement, c'est la même chose. Pour le lecteur d'une

page descriptive, il n'y a que deux sortes d'objets : les objets connus et... les autres.

Que cette ignorance des objets tienne d'ailleurs à l'espace ou au temps, la conséquence reste. Ainsi la description archéologique, la reconstitution des milieux historiques : de l'exotisme encore !

Mais enfin, s'il en va de la sorte, comment les exotistes, en des pages d'un charme indéniable, nous donnent-ils l'impression, la sensation presque, de vivre dans la forêt américaine, dans les villages basques, au Japon, au Sahara? — Rien en tout cela de bien mystérieux ; à vrai dire, même, rien de nouveau. Prenons un exemple dans un ordre différent.

Par delà notre monde inférieur et borné, des régions s'ouvrent éthérées, attirantes comme l'infini et, comme lui, très obscures. Car, les êtres qui s'y dérobent, c'est en vain que notre intelligence les voudrait embrasser d'un concept propre et adéquat : tel est, éminemment, l'Être divin. Ils ne sont cependant pas entièrement inaccessibles, grâce à ce procédé de connaissance qu'on appelle l'analogie. L'esprit part du connu par concept propre, épure, grandit, idéalise et s'arrête finalement à une notion complexe : vraie par ce qu'elle a de négatif, indistincte pour le moins quant à ses éléments positifs.

Eh bien, l'exotisme descriptif suppose l'application du même procédé aux données imaginatives. Ils jouent encore, tout le long du clavier, les petits mots évocateurs et voici que les images sautillent, se poursuivent,

tourbillonnent ; mais on ne les aperçoit que reflétées par un miroir qui les déforme de parti pris et dans un sens déterminé. Telle une musique qui se transposerait d'elle-même et ne nous parviendrait qu'en un rythme étrange, mélodie entendue déjà mais quasi méconnaissable et toute en échos... « Plaine , sable, lumière » : nous entendons et nous voyons ; seulement c'est la plaine saharienne et nos pauvres petits morceaux de plaine se déploient, se déroulent, s'efforcent à devenir immenses ; c'est le sable du désert, et le voilà qui se fait impalpable, méchant, torride ; c'est la lumière africaine, et notre jour blond, si doux, si calme s'exaspère en un éclat implacable de blancheur blessante.

On le voit : le détour s'est allongé d'une étape qui pourrait bien l'avoir doublé et il y a grand risque que l'image en soit moins exacte d'autant.

Quel mécompte pour un P. Loti s'il pouvait, sur un écran, voir, de l'imagination d'un lecteur sédentaire, se projeter la série des images éveillées par ses pages les plus aiguës ! Il resterait rêveur, à coup sûr, devant ce monde faussé, déjeté, bizarre, incohérent et baignant dans le flou, avec des plaques de couleur crue, et il s'écrierait fort déçu : « Comme... ce n'est pas cela ! »

Nous le disions : il y a des degrés. A mesure que l'écrivain nous écarte des réalités observées, nous transporte dans un milieu plus dissemblable, l'analogie étant plus lointaine, la ressemblance des images faiblit. Un moment vient où la disparate est complète : devant telle particularité sans exemple pour elle, l'imagination

déconcertée, ne trouvant plus même un point de repère où se prendre, crée une image tout arbitraire, qui ne peut être vraie que par accident. Inversement, nous rapprocher de nos entours habituels, c'est nous faciliter d'autant l'analogie et restreindre d'autant les chances de déformation. Quoi qu'il en soit, un point demeure acquis : même dans les cas les plus favorables, l'image évoquée d'un objet non perçu directement n'est jamais qu'approchée.

De ce qui précède semble découler une conséquence très paradoxale. Soit l'hypothèse suivante. Un auteur de marque a l'intention, pour vous qui n'avez jamais quitté la Belgique, d'écrire quelques pages qui vous fassent voir le plus nettement possible un coin de ce noble pays transvaalien. Lui conseillerons-nous d'aller là-bas, de s'emplir les sens et l'âme d'impressions intenses et de les jeter sur le papier, toutes brûlantes? Les moindres grimauds de collège vont clamer en chœur : Évidemment !... — Pardon ! ne prodiguons pas l'évidence, s'il vous plaît !

Nous admettons sans peine que les tableaux à la plume obtenus après observation directe seront plus vrais, plus « vécus », *en eux-mêmes*. Fort bien ! Seront-ils par le fait plus évocateurs *pour vous* qui lisez? Telle est la question. On a beaucoup daubé sur Théophile Gautier, ce romantique incorrigible, *écrivain* un voyage en Orient et comptant sur les profits de la vente pour le *faire* après coup. Sans doute, de cet exotiste de cabinet l'on ne pouvait guère attendre que de la haute fan-

taisie descriptive, un Orient conventionnel et « dessus de pendule ». Mais, d'autre part, casanier comme vous, disposant d'un trésor d'images orientales en somme à peu près semblable au vôtre, ce qu'il aurait vu de sa chambre et décrit de son bureau, il avait chance que vous le saisissiez assez parfaitement.

Après cela, dans ce temps de littérature « objective », « impersonnelle », « naturaliste », « expérimentale », nous ne proférerons point ce blasphème de prôner le « subjectivisme romantique ». Et voici, en fait d'« exotisme » descriptif, la condition qui nous paraît la plus avantageuse. L'auteur doit avoir observé, senti, vécu dans le milieu étranger : la vérité est à ce prix. Mais, pour écrire, il importe qu'il se refasse l'un d'entre nous, citadin et homme de lettres ou, du moins, « honnête homme ». S'il le peut devant la nature même, tant mieux ! D'ordinaire cependant quelque recul et quelque apaisement des sens lui seront indispensables, et c'est en décrivant parmi nous et de souvenir qu'il se remettra le mieux à notre point de vue et produira sur nous le maximum d'effet.

Il s'en va temps de rentrer au pays, dans nos « ambiances » coutumières. Sera-ce une revanche pour la plume ? Disons seulement qu'elle fera, devant le pinceau, figure un peu plus fière. C'est tout ce que nous permet l'observation psychologique.

N'oublions pas, en effet, que le tableau écrit tient toute sa réalité du jeu de notre imagination, sous l'excitation des « vocables ». Donc, lorsque tout va

pour le mieux, chacun de ces mots qui, dans une phrase purement descriptive, se suivent à la queue leu leu doit, au moment de son passage dans le champ visuel, faire jaillir le trait pittoresque dont il est le signe, nettement et en vigueur; et, chaque trait se gravant, surgir une image d'ensemble dans toute la richesse de son coloris, toute la franchise de sa ligne, toute la saillie de son relief. Et nous ne parlons, pour simplifier, que d'images visuelles.

Or, dans la pratique, il est bien rare ce déclanchement instantané de phantasmes très clairs, très précis, très consistants; le mécanisme hésitant et traînard ne fonctionne guère qu'en rechignant et rien de plus capricieux, de plus fantasque, de plus variable que le tableau finalement obtenu. Voici pourquoi. La notion intelligible reste identique à elle-même, essentiellement au moins, pour toutes les intelligences normales. En revanche, le phantasme concomitant, étant chose tout individuelle, change d'homme à homme. Aux termes concrets, désignant un objet matériel, répond, il est vrai, toujours une image plastique, mais combien vague souvent ! Affaire de tempérament : on a pu classer les imaginations ¹ d'après la prédominance de telle ou telle sorte de représentations, auditives ou verbo-

1. A rigoureusement parler, ce sont les variétés de *mémoires imaginatives* qui ont été ainsi classées. Cette distinction entre l'imagination, qui trouve et combine les images, et la mémoire imaginative, qui les conserve et les rappelle, nous aurions pu la mentionner dès l'abord. C'est par souci de simplification dans un sujet déjà trop spécial que nous l'avons omise. D'ail-

motrices, par exemple; affaire d'âge, d'habitudes, d'occupations, quoi encore? Or, ce qu'il nous faudrait, dans l'espèce, ce serait une activité, toujours en éveil, de l'imagination pittoresque et plastique. Nous sommes loin de compte : son inertie est parfois surprenante; les images des objets les plus hauts en couleur, les plus en saillie, les plus solides et les plus caractéristiques se distinguent à peine de ces phantasmes fugaces, insaisissables, évanouissants qui sont liés aux notions les plus abstraites. C'est le cas limite, à coup sûr. Mais nous, gens livresques, qui, dès l'enfance, n'avons guère observé que « l'imprimé », nous en sommes tous assez proches et, à moins de réaction volontaire, nous y tendons quasi fatalement.

Cette apathie ou cette débilité de l'imagination, que de fois nous l'avons constatée chez nos collégiens bourrés d'écriture! On dirait d'un sens qui leur manque. Qu'on leur dise, en appuyant même, une phrase où les termes génériques sont remplacés par des noms précis, par exemple « taillis de bouleaux et de chênes » au lieu de « massif d'arbustes »; puis que, par interrogations ingénieuses, on cherche à démêler ce qu'ils ont vu au juste. Il y en a toujours qui n'ont rien vu, parce qu'ils n'ont pas même écouté. Nous

leurs, dans la pratique et pour nos conclusions, c'est tout un. Nous considérons toujours l'œuvre écrite et son effet sur le lecteur. Or, il est évident que les mots évoqueront d'abord les seules images enregistrées suivant la mémoire imaginative particulière du lecteur. L'imagination pourra combiner diversement ces données, mais ne sortira point de là.

n'insisterons pas : c'est agaçant rien que d'y penser. Les plus nombreux n'ont évoqué que l'image correspondant aux termes génériques. Parmi eux, les uns n'ont jamais vu de bouleaux et de chênes, nous disons *vu*, ce qu'on appelle vu ; mais d'autres, très capables de distinguer d'emblée ces essences, n'ont cependant point eu de vision plus précise. Il en reste quelques-uns, doués d'imagination pittoresque, chez qui les termes propres ont éveillé une image propre. Ils sont très rares toujours. De là, sans contredit, provient, en majeure partie, le peu d'intérêt qu'excitent chez nos petits « gendelettes » les morceaux purement descriptifs. De là aussi quand, à leur tour, ils décrivent, l'absolue banalité souvent unie aux disparates les plus hurlantes. Et peu à peu, sans doute, ils progressent — oh ! pas tous ! — mais bien plus par expérience et réflexion, par réminiscences littéraires, par procédés scolaires que par intensité et netteté de vision.

Ne leur jetons point la pierre. L'éducation de la faculté pittoresque est très spéciale et de longue durée ; elle suppose l'observation intentionnelle, assidue et pénétrante, du monde extérieur dans le sens de la ligne, de la couleur et du modelé. Faut-il s'étonner que des enfants rivés au papier noirci n'aient sur leur palette descriptive que des mots presque usés, traînant tant bien que mal des images veules ?

Nous clorons ces amères doléances par une remarque toute... de saison. Au moment où nous écrivons ces lignes, blanchit, sous nos yeux, un effet de neige très

réussi. La tentation de le décrire ne nous vient pas, on le conçoit. Mais grâce à ces retours périodiques, tant exploités, des « zéphires » et des « frimas », avec quelle facilité nous pouvons noter en nous-mêmes la distance qui sépare toujours l'impression évoquée de l'impression actuelle ! Jamais « par les ardeurs de la canicule » plume française, fût-elle enchantée, ne nous rendra au vif ces aspects hivernaux ; jamais non plus les mots « neige, glace, givre, bise et gelée » n'auront l'énergie évocatrice que nous leur sentons à présent.

En résumé, devant un tableau décrit, dont tous les éléments ont été d'avance perçus, l'imagination du lecteur vibre à l'unisson de celle de l'écrivain, mais généralement en sourdine, à moins d'une faculté d'évocation exceptionnelle. Lorsque l'ensemble des éléments — ou tel d'entre eux — n'a pas été directement perçu ou conservé, la note reste étouffée encore ; elle est, de plus, ou différente ou discordante suivant la valeur des données qu'apportent les perceptions d'objets analogues.

« Descriptif », c'est donc en vain que tu prétends, avec ces « pattes de mouche » ou, si tu préfères, avec ces « paroles ailées », égaler la nette coupure d'un trait de dessin, l'attrayante vérité de la tache colorée, l'illusionnante profondeur ou la saillie des valeurs dégradées ou renforcées. Tu t'es fourvoyé sur le terrain du peintre. Ne croise point ta plume avec son pinceau !

Ce conseil paraîtra pusillanime. La plume est un instrument si souple, si agile, si maniable qu'elle lutte,

en réalité, avec succès. Les faits sont là qui nous donnent tort : tant pis pour la théorie !

— Pardon ! Il suffit d'interpréter les faits et même d'y regarder d'un peu près. On se rend compte alors que l'écrivain n'a jamais l'avantage qu'à la condition de déplacer le combat. Et il en doit être ainsi. Deux arts réellement distincts peuvent se prendre au même objet et, chacun à sa façon, le traiter avec tant de bonheur que l'impression artistique de l'ensemble soit équivalente. Mais cet effet total suppose l'application successive de tous les moyens d'expression et n'est que la somme des effets partiels atteints isolément par un moyen particulier. Or, ce sont ces moyens, précisément, dont l'emploi raisonné constitue « la technique », qui différencient le plus nettement les beaux-arts. Chacun d'eux se prête excellemment à rendre tel effet déterminé, est rebelle à tel autre, incapable d'un troisième. Aussi la comparaison trait par trait d'une toile et d'une page descriptive donnerait une série double de victoires et de défaites alternatives. L'égalité finale n'est possible que par compensation.

Le parti le plus sage est encore de rester chacun chez soi. Il faut renoncer aux empiètements flagrants, s'interdire les coups de surprise et poursuivre résolument l'effet esthétique par la voie naturelle. L'effet n'en est pas moins puissant ; il est, à coup sûr, plus sincère.

Donc, lutteur, ne brise point ta plume. Étudies-en

avec nous, la noble et fine escrime. Ceci te revangera de cela.

Nous ne voulons point nous faire la partie trop belle. Supposons-nous donc aux prises avec un vrai peintre : il entend bien, lui, être autre chose et plus qu'un copiste !... Le voici devant un paysage : immédiatement, par un instinct mystérieux ; ou bien à loisir, par une pénétrante et subtile analyse, il en dégage l'impression dominante, complexe peut-être, mais claire, — la formule artistique. C'est là ce qu'il s'agit de rendre puissamment.

Reste à isoler pratiquement le motif ; à faire le départ des traits négligeables et des traits utiles ; à donner enfin à tous les éléments expressifs leur plus grande valeur. Bref : une double opération négative et préalable, et une troisième, positive et d'importance encore supérieure. La parfaite réussite des trois assure l'idéalisation bien entendue.

Ces conditions, l'écrivain — artiste par hypothèse — les doit aussi remplir, évidemment ! Il y a lieu cependant à quelques observations.

Le châssis du peintre est une surface géométriquement définie. Pour un artiste, il ne peut être question une minute d'y appliquer tel quel, en réduction, un pan de nature brutalement découpé. Situer le motif sur la toile de sorte qu'il la remplisse sans la déborder, qu'il y soit seul et tout entier dans son unité forte et claire, c'est tout un problème. Il subsiste pour le « descriptif », mais moins ardu, grâce aux limites plus

flottantes du champ d'opération : il est aussi, cela va de soi, plus strictement négatif.

Quant à l'élimination, à l'émondage artistique, il s'impose bien plus rigoureux à l'écrivain qu'à son rival. Une simple réflexion l'établira. Tout pénétré de l'impression une, sinon unique, à produire, l'artiste doit impitoyablement écarter les traits contradictoires et discordants à cet effet. La loi est générale, en dépit de certains paradoxes romantiques. Les traits insignifiants, partant inutiles, tombent sous la même proscription. Mais il y a toute une série graduée de traits peu significatifs. Ceux-ci, le pinceau leur pourra peut-être faire grâce; la plume, jamais. D'où vient cette différence? — Dans le tableau peint, toutes les parties coexistent et coopèrent simultanément à l'effet. Que des parties très secondaires soient un peu pâles, leur faiblesse relative est noyée dans la vigueur totale et même peut servir de repoussoir. D'ailleurs — oserons-nous le dire? — aucune place ne devant rester vide et les traits étant fatalement de valeur inégale, force est bien, parfois, d'en admettre qu'on ne peut ni remplacer ni changer heureusement. Nous ne ferons point difficulté, d'ailleurs, de reconnaître que le cas est plutôt théorique.

Mais, à coup sûr, cette minable raison, toute matérielle, de surface à couvrir n'a que faire en littérature — à moins qu'on n'y accueille le roman-feuilleton — et le lecteur ne regrettera pas une omission qui n'est point une lacune. D'autre part, dans l'œuvre, les traits

n'ont d'existence que solidairement à leurs moyens d'expression, — l'écriture et la parole, — successifs par nature. C'est donc isolément qu'ils demandent l'attention, et cette exigence doit être justifiée. Aussi, l'impatience — très esthétique, au fond — du lecteur oblige l'écrivain à une sévérité presque intolérante. La concision, qui est une qualité toujours, devient pour le « descriptif » une vertu cardinale; et de même et tout autant la brièveté relative. Rien d'insignifiant, rien que de très significatif et de convergent.

Venons au cœur même de la question : la mise en œuvre des traits utiles pour leur faire rendre le maximum d'effet artistique.

Nous avons dit plus haut la condition privilégiée du peintre; nous l'avons fait sans lésine et sans arrière-pensée. Nous devons la contre-partie. Et notre impartialité sera entière, comme tout à l'heure, avec, à peine, une légère nuance de faveur.

Le peintre traite directement et excellemment le monde connu par les yeux. Là réside sa vraie force. Non que l'œuvre pittoresque s'adresse à la vue seule : un tableau n'est pas seulement le savant assemblage de tons flattant la rétine ou l'imitation artistique des choses; il éveille l'impression tout immatérielle de la beauté. Mais il n'est, à vrai dire, représentatif que des dehors visibles et tout le reste — sensations non visuelles, sentiments, idées — il ne peut que le suggérer.

L'écrivain use de signes tout conventionnels exprimant des notions, évoquant des images. Et leur infé-

riorité est flagrante en face de ces signes naturels et vivants que sont les figurations peintes. En revanche, ce jeu restreint de griffonnages bizarres, arbitraires et figés se prête, en ses indéfinies combinaisons, à traduire les perceptions humaines de tout ordre.

Toutes les sensations, d'abord.

Soit une toile de maître : matin d'été, l'horizon noyé dans la lumière déjà poudroyante, une échappée sur les blés mûrs, un coin d'ombre et de l'eau courante. Et c'est magique de vérité, d'opulence, de vie. Mais encore... Tout là-bas, pointe un clocher de village, minuscule dans la perspective : il est si joyeux, baigné dans l'air bleuisant, qu'il me fait prêter l'oreille. Et maintenant, qu'un Chateaubriand ou qu'un Loti me chante, en jolis mots aériens et sonores, cette fête de l'Angélus brimbalé, très lointain, par une cloche frêle; qu'il me murmure le frisson léger, bruissant dans la houle des blés d'or, quand passe la brise éparpillant les chaudes senteurs; et le clapotement du ruisseau qui jase, roulant les cailloux comme des grelots blancs; et les bribes de chansons qui volent sous la nuit verte des ramées, et ce souffle ardent qui me rougit la joue de sa forte caresse... et tout ce qu'il saurait dire enfin, n'est-il pas vrai que le tableau s'achève et que tout ce qu'il indiquait de son mieux se précise, surgit, resplendit, dans la transparence des mots, ces signes abstraits de tout à l'heure, qui vibrent maintenant, qui se transfigurent? Quelle ressource ! et combien elle est riche, cette palette du descriptif, dont vraiment nous avons trop médité !

Imaginons un phonographe analyseur, impressionnable seulement aux sonorités d'un timbre déterminé. Tandis que tous les instruments d'une symphonie répandent leurs accords en larges nappes fondues, il enregistre exclusivement la partie de premier violon. L'exécutant est un virtuose, et l'appareil, d'une perfection idéale, au lieu de fixer tel quel son jeu, le perfectionne encore jusqu'au miracle. Que vous dira cette audition? — Sur l'art du violoniste vous ne pourrez que vous extasier : c'est ravissant de justesse, de science et d'âme. Même — est-ce une illusion? — il vous semble ouïr, ténue et molle, avec des renforcements brusques et passagers, la grande voix de l'orchestre. Or, voici qu'un autre appareil, très sensible aussi, un peu fantasque, enregistre à la fois toutes les parties, affaiblissant l'ensemble, éteignant ici, renflant là, brouillant, de loin en loin, ces ondes superposées, mais, au total, rendant, en sa complexité savante, l'harmonieuse beauté de la mélopée symphonique.

Lequel des deux, dans votre chambre close, vous donnera l'impression la plus complète et la plus juste d'un concert? Eh bien, ce concert c'est le paysage naturel, où toutes les sensations concourent à un effet dominant. Et les sensations les plus diverses, les plus graduées, tous leurs détours, tous leurs raffinements, le « descriptif » est maître de les suggérer, de les concentrer sur les points saillants, de les disséminer, de les entrelacer, de les ramener à tous les moments favorables. Nous pouvons croire, n'est-ce pas, que cette

multiplicité des impressions rachètera, tout au moins, les défaillances de l'une d'elles : on verra moins bien, l'on percevra davantage.

Et puis, la nature même limite assez étroitement, pour le peintre, la liberté de déplacer les objets. « Grand malheur ! me dira-t-on. Votre plumitif va-t-il, sous prétexte d'art, narguer les lois de la pesanteur et confondre les éléments? » — Nous nous sommes résigné d'avance à la nécessité, très peu gaie, de sembler un nouveau La Palisse. De grâce, qu'on n'en abuse pas ! Personne ne songe à récriminer contre la condition faite au peintre et il n'est nullement question d'y rien changer. Seulement, telle qu'elle est, nous la comparons à celle de l'écrivain. Or, de cette contrainte, qu'il porte d'un cœur léger, le paysagiste de talent tirera, nous l'admettons, des effets inattendus parfois et puissants ; mais, c'est une contrainte, et le descriptif qui, dans les bornes de la clarté, peut s'en affranchir presque à sa guise, trouve, dans cette indépendance, des avantages propres.

Le tableau peint s'offre aux yeux tout achevé et présente, d'abord, une vue d'ensemble. Voilà qui paraît grandement en sa faveur. Examinons cependant.

Sur la feuille blanche, les mots se sèment à la file et, à mesure, jaillit, s'anime, se développe un trait pittoresque. C'est donc, tout le long des lignes, un épanouissement successif de fleurs artistiques, non point dans le pêle-mêle de la gerbe, mais à point

nommé, suivant une judicieuse et secrète ordonnance. La page lue, le bouquet s'enlève, vivace et parfumé, sur le fond neutre des visions imaginatives. N'y aurait-il pas là un charme d'ordre spécial, à voir de la sorte, trait par trait, l'œuvre surgir de l'ombre, se diversifier, se préciser, prendre corps et vie, *se faire*, non sous nos yeux seulement, mais, pour ainsi dire, sous nos sens? Charme fait d'une curiosité perpétuellement excitée et satisfaite en partie, jusqu'à l'apaisement final dans la contemplation du tableau terminé!

Insistons sur un point que nous venons d'indiquer. Dans le morcellement du motif auquel le condamne le caractère successif de ses moyens, l'écrivain trouve cette faculté précieuse d'imposer, par l'ordre de ses notations, l'ordre même des impressions du lecteur. Il est libre, lui, de passer brusquement aux extrêmes, du lointain au premier plan, des ciels aux terrains et, pourvu qu'il y mette quelque réserve, il promène à sa suite l'imagination d'autrui. Par ces rapprochements soudains, il décuple l'effet des traits isolés. Il y a plus. Toute la signification artistique d'un site gît parfois dans certains contrastes ou certaines harmonies d'éléments éloignés. Les jeter côte à côte, c'est accuser la franchise de ces oppositions, c'est illuminer la profondeur de ces affinités naturelles, c'est livrer, sans l'avoir formulé, le secret même du tableau.

Il y a du bon à se sentir les coudées franches. L'écrivain en sait quelque chose et, de cette liberté d'allures, il tire un nouveau profit : la faculté des retours ou des

retouches. Ici, le peintre, pour peu qu'il soit d'humeur chagrine, ne manquera pas de triompher, comme à l'aveu déguisé d'une faiblesse. Eh bien, non ! Quand il a, lui, torturé son pinceau à faire valoir le plus possible un coin de sa toile, il ne lui reste, posant le pinceau, qu'à vivre d'espoir. Il désirerait doubler, tripler l'intensité de cet effet spécial ; hélas ! quand il est à bout de ressources, son art est à bout de moyens. Après les mêmes efforts pour le même résultat, l'écrivain, sans désespoir aucun, se console, à part lui, par cette pensée : « J'y reviendrai ! » Il a épuisé toute la puissance significative d'un aspect ? il en est d'autres, dans le même sens, qu'il saisira tout à l'heure ; une impression demeure terne qui devrait rutiler ? dès l'alinéa suivant, sous une autre forme ou par une autre voie, il la ramènera bien, soyez-en sûr ! Et cela sans autre condition que d'ajouter, chaque fois, un élément imaginaire nouveau ou une détermination plus serrée, plus individuelle. Cette manière de faire est dans l'ordre : à tel point, comme nous le verrons, qu'elle est à elle seule tout un système qui a sa vogue et sa valeur. D'ailleurs, que le procédé soit interdit au peintre, cela va de soi. Tandis que la « description » jusqu'au point final est en mouvement, en voie d'achèvement, le tableau ne s'offre que terminé, que définitif du premier coup d'œil. En termes plus abstraits, que nous empruntons à M. Faguet résumant Lessing : « Un ensemble dans l'espace, un point dans le temps : voilà pour les arts du dessin ; une suite dans le temps,

un point dans l'espace : voilà pour les arts de la parole. »

De là une dernière conséquence nous reste à déduire. Puisque l'écrivain ne doit pas aux parties du motif une place proportionnelle à leurs dimensions, mais uniquement à leur portée artistique, pourquoi s'interdirait-il l'appoint d'éléments étrangers? L'élasticité de son cadre n'y contredit point. Aussi ne s'en fait-il pas faute ! Pour plus de clarté, d'abord; et nous y avons suffisamment appuyé, dans le cas de l'exotisme, par l'étude de l'analogie. Plus souvent en vue d'une détermination ultérieure, d'une intensité plus grande. Pour d'autres raisons encore. Saluons ici la comparaison, cette fée des rhapsodies homériques !

Hellènes et Troyens, avec cette grande fougue des primitifs, énergiques et musclés, accourent des deux bouts de la plaine. C'est une immense ruée où, sous l'airain miroitant des épées et des piques, parmi le choc bruyant des écus bombés, s'abattent des jonchées de cadavres. « Tels des moissonneurs, en sens opposé, couchent par rangées, sur le champ d'un homme riche, les gerbes d'orge ou de froment, et les javelles tombent dru : tels les Troyens et les Achéens s'entre-tuaient... »

Saisissez-vous, sur le vif, tout ce que cette image champêtre, partant disparate à première vue, a versé de poésie, a imprimé de relief à ce coin du tableau guerrier? Et ces amples comparaisons qui déroulent tout à l'aise leurs belles visions colorées ont un autre

effet encore, qui a été bien noté : « Elles étendent de la manière la plus heureuse l'horizon du poème. Dans un récit de guerre, elles font voir incidemment, et comme par d'ingénieuses échappées de vue, des scènes de chasse, des épisodes de la vie rustique ou urbaine, et, plus souvent encore, les aspects divers de la nature. Par là elles ne contribuent pas médiocrement à l'agréable variété du poème. » Donc, cette petite toile, parcimonieusement aunée au peintre, se détend pour nous, s'élargit, déborde l'étroitesse du cadre, se prolonge en perspectives imprévues et profondes, s'enchant d'emprunts à des mondes très divers, épars dans ses espaces agrandis. Et le charme, c'est cela : cette rencontre sans heurt, en une subordination pleine d'harmonie, d'éléments hétérogènes traduisant en une langue nouvelle la même donnée fondamentale ; cette surprise de plusieurs tableaux tenant en un seul, nullement composite et pourtant très varié.

L'imagination qu'on amuse est vite intempérante. Saisir au vol l'image qui passe, c'est un plaisir ; mais en suivre deux qui pour se compléter se touchent, s'écartent, s'entrelacent, se confondent, se séparent encore — tels deux papillons se querellant dans leur montée lumineuse — quelle fête ! C'est la description par métaphores ou, mieux encore, par allégorie. Lisez ceci : un panorama des montagnes Pyrénéennes, « êtres énormes » :

Comme ces têtes déchiquetées, ces corps bosselés, entassés, ces épaules tordues sont bizarres ! Quels mon-

stres inconnus, quelle race déformée et morne, en dehors de l'humanité !... Quelques-uns, dans de noires fondrières, pleurent, et leurs larmes dégouttent sur leurs vieilles joues avec un sanglot sourd, parmi les pins qui bruissent et chuchotent lugubrement, comme s'ils compatissaient à ce deuil éternel. D'autres, assis en cercle, trempent leurs pieds dans des lacs qui ont la couleur de l'acier et que nul vent ne ride ; ils se complaisent dans ce calme, et contemplant leur casque d'argent dans l'eau virginale. Qu'ils sont mystérieux la nuit, et quelles pensées méchantes ils roulent l'hiver, enveloppés dans leur suaire de neige ! Mais au grand jour et dans l'été, de quel élan et dans quelle gloire leur front monte au plus haut de l'air sublime, dans les pures régions rayonnantes, dans la lumière, dans leur patrie !...

On reconnaît Taine et ce merveilleux procédé littéraire, forme naturelle de ses idées philosophiques. Mais, en dehors de tout système, les exemples foisonnent de tels jeux artistiques. Hugo seul en serait une mine. Citons encore une page très connue, mais très suggestive, de L. Veuillot :

Sous un ciel nettoyé et magnifique, j'ai fait quatre lieues dans l'odeur des foin coupés, au chant de l'alouette et de l'angélu, voyant tous les apprêts du lever de l'Aurore, et c'est charmant !

Elle a commencé par tirer ses rideaux, et elle a jeté sur la terre un petit sourire d'un bleu-rose qui a tout animé. Soudain se sont dessinées les collines, les arbres ont poussé, et les champs, peu à peu, sont devenus verts et blonds, de noirs qu'ils étaient.

Puis l'Aurore a ouvert sa fenêtre et passé la tête. J'ai vu tout son visage. Il est agréable. C'est une physiologie pâlotte, mais souriante, fraîche, avec une teinte

de mélancolie. Figure-toi sœur Olga, dans une minute d'attendrissement. Quelques étoiles restaient par-ci par-là dans sa coiffure de nuit. En tombant sur la terre elles sont devenues des ruisseaux et des fleurs.

Elle fit sa toilette, et se parfuma de tilleul et de foin avec une pointe de sureau ; c'est son parfum du moment. Son haleine est fraîche ; elle vint jusqu'à moi et me donna une sensation de froid... Elle s'éclairait de plus en plus et la terre de plus en plus se réjouissait de la voir : tout s'animait ! Les oiseaux éclatèrent en chansons et me firent souvenir de faire ma prière, comme ils faisaient la leur...

On aura joué, nous l'espérons ; car, en vérité, « c'est charmant », avec un rien de mignardise. Et l'on aura pris sur le fait le mutuel reflet de ces images combinées. Pour manier un instrument si fin, si chatouilleux, il faut être un maître, cela va sans dire. Nous sommes en pleine virtuosité. Le danger, toujours prochain, est celui de courir deux lièvres à la fois. Mais enfin, le sport — si l'on veut — est praticable à qui tient l'un de ces brins de plume tombés du ciel. Avec un pinceau, impossible de fixer à la fois des visions aussi aériennes et aussi fugitives. Il faut choisir : ou bien peindre le paysage, et c'est affaire au spectateur d'inventer le symbolisme ; ou bien réaliser le symbole « l'Aurore » et sacrifier le paysage. Et cette conclusion s'applique évidemment au cas élémentaire de la simple métaphore.

Un dernier mot ¹.

1. Une omission, intentionnelle de notre part, aura peut-être surpris le lecteur. « Une suite dans le temps, un point dans l'espace, » tel est, disions-nous, notre lot. Ne s'ensuit-il pas

C'est au Salon. Nous supposons — il le faut bien ! — un groupe de vrais connaisseurs, point nombreux par conséquent, autour d'un paysage vanté. Tendons l'oreille. Après des appréciations en style technique sur la partie « métier », on en vient à l'art même. Et, pour critiquer l'œuvre, ces amateurs se décochent des formules entre-croisées, toutes originales et très personnelles, et toutes prétendant également définir l'idée de l'artiste, l'impression dominante par lui voulue et rendue. Il est bientôt visible que, malgré les amendements adoptés, on ne s'accordera point de sitôt sur le

immédiatement que l'écrivain est, mieux que tout autre, en mesure de marquer les aspects successifs des choses? Alors, pourquoi ne pas triompher un peu de cette conformité entre le moyen d'expression et l'objet à exprimer? — Pourquoi? Par un scrupule qui, peut-être, fera sourire ou crier au fétichisme.

Cette *Aurore* de Vuillot est-elle une description? — Oui ! me répondra l'un. — Non ! protestera l'autre, un rigoriste, c'est une narration. — Un troisième, à notre avis plus sage malgré l'apparent illogisme, opinera : Oui et non ! Oui, car il n'y a pas d'action proprement dite; non, car il y a une série enchaînée, aboutissant à un état final, sinon définitif.

Maintenant, après cette preuve de déférence grande, observons que le langage peut rendre à merveille cette mobilité d'aspects, charmante et universelle de la nature. La couleur la fige nécessairement dans le « moment significatif ». Aussi l'écrivain, sciemment ou malgré lui, penche-t-il à introduire la « succession » dans le motif, et la description tend-elle par une pente invincible vers la narration. Lessing avait déjà signalé dans Homère l'habitude de substituer à la description d'un objet — sceptre, bouclier — l'histoire poétisée de sa fabrication. Et nos romanciers modernes, lorsqu'ils font découvrir à l'un de leurs héros les divers aspects d'un site, en usent-ils autrement? Le procédé est moins naïf, voilà tout !

bout de phrase unique, concis, tranchant qui servirait d'épigraphe. Vous nous direz : « Ah ! il y a toujours l'élément subjectif, c'est évident ! » — Nous vous attendions là !

Rappelez-vous, à présent, quelques maîtresses pages des grands « descriptifs ». N'avez-vous point constaté avec quel soin, cette formule, c'est eux-mêmes, la plupart du temps, qui l'écrivent ? Elle brille en tête, abstraite et générale, comme l'indication légère et pâle du thème, comme une esquisse sommaire et directrice ; ou bien, le dernier coup de plume donné au tableau, la voici qui précise, qui ramasse pour l'esprit, en un point lumineux, tout le rayonnement épars où batifolerait l'imagination sans guide ; ou encore, ce sont, par-ci par-là, les bribes de la formule, épinglées comme de petits jalons dans le pays enchanté.

La manière, peu importe ! Ce qu'il fallait dire, c'est, dans le tableau écrit, cette infiltration permanente de la notion, de la pensée, qui, en les dominant, corrige l'incohérence, concentre le vague des effets imaginatifs. De la sorte, suivant le procédé, l'écrivain insinue petit à petit ou notifie en quelque façon à l'esprit dans quel sens et dans quelle mesure l'imagination doit chercher son bien, et quel bien. La parole, seule d'entre les moyens artistiques, s'adresse sans intermédiaire à l'intelligence : c'est à ce privilège que les arts de la parole sont redevables de la précision unique de leurs effets.

Pour résumer, en ses grandes lignes, cette contre-

partie, reportons-nous à un exemple concret : l'*Aurore* de Veillot. Un tableau s'est fait sous nos yeux : mais un tableau plein de vie — qui nous envoie « l'odeur des foins coupés, le chant de l'alouette et de l'angélus » — où des « étoiles » qui s'éteignent dans le ciel, nos regards, brusquement, tombent sur « les ruisseaux et les fleurs » — où, de nouveau, dans une haleine un peu froide, repassent les parfums « du tilleul et du foin, avec une pointe de sureau » et, faisant écho à des voix entendues, « les oiseaux éclatent en chansons » — où, dans la ravissante transparence de cette vision qui rappelle « sœur Olga dans une minute d'attendrissement » nous apercevons un paysage précis et mobile, tout irisé du « sourire d'un bleu-rose » — qui nous fait dire enfin, à part nous, avec le sentiment d'une justesse absolue : « C'est charmant ! »

II

Que déduire de cet exposé, trop minutieux peut-être au gré du lecteur? Oh! très peu de chose... pour commencer : l'importance du *mot*, comme tel, dans la littérature descriptive. Si le profit paraît mince, du moins pouvons-nous le tenir pour certain. Et puis, sommes-nous tellement sûrs d'en apprécier toute la valeur?

Dupuis et Cottonet, d'après leurs « Lettres », moins spirituelles, selon M. Brunetière, qu'animées du désir de l'être, font une découverte importante : c'est que, dans les livres d'alors, « on emploie beaucoup d'adjectifs ». A cette constatation se ramènent toutes

leurs idées un peu nettes sur le Romantisme. Musset voulait railler. Cependant la remarque était fort juste et, présentée sous une autre forme, elle n'eût point semblé si niaise.

Hugo, qui aimait prendre à son compte les audaces d'autrui, quand il les devinait heureuses, proclame :

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.

Gautier se rend cette justice : « Je me suis lancé à la conquête des adjectifs, j'en ai déterré de charmants et d'admirables dont on ne pourra plus se passer. »

Banville vous *ordonne* « de lire, le plus qu'il vous sera possible, des dictionnaires, des encyclopédies, des ouvrages techniques traitant de tous les métiers et de toutes les sciences spéciales, des catalogues de librairie et des catalogues de ventes, des livrets de musées, enfin tous les livres qui pourront augmenter le répertoire des mots que vous savez et vous renseigner sur leur acception exacte, propre ou figurée ».

Flaubert vaticine que « de la forme naît l'idée ». Et l'on sait par quelles « affres » le faisait passer sa manie de perfection verbale.

Et, à la suite de ces Romantiques... Mais il suffit : précisons !

N'y aurait-il au fond de tout cela que le souci de tous les vrais écrivains pour le style ? Les classiques le connurent et l'avouèrent à l'envi. Racine disait : « Ce qui me distingue de Pradon, c'est que je sais écrire. » Et La Bruyère : « Homère, Platon, Virgile,

Horace ne sont au-dessus des autres écrivains que par leurs expressions et leurs images. » Et Boileau :

Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

Et Buffon : « Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité. »

Mais non ! Comparez les citations ; c'est autre chose. Surtout, examinez à quoi répondaient, dans la pratique même de leurs auteurs, ces aveux tournés après coup en proclamations ou en oracles. Vous reconnaîtrez que la préoccupation de la forme, du « vocable », comme ils disent, a pris pour ces modernes une acuité quasi malade et, en tout cas, nouvelle.

Coincidence significative : l'apparition de cette fièvre verbale date de la rénovation de la littérature descriptive. Ces deux phénomènes littéraires s'affirment, croissent, varient parallèlement et d'une manière si constante qu'il faut bien voir entre eux une véritable solidarité. Non qu'ils s'expliquent l'un l'autre indépendamment de causes plus générales, mais ils sont liés et nous pouvons donc étudier à part leurs fluctuations communes.

D'après ce qui a été dit plus haut, la description n'est possible que par l'évocation. Il nous reste à marquer les conditions auxquelles les mots seront suffisamment évocateurs.

Certains linguistes modernes nous ont laissé entrevoir, dans le recul des siècles, un âge où tous les mots

correspondaient directement à des objets matériels, seuls intermédiaires possibles entre les hommes primitifs, naissant à la vie sociale. Ces mots concrets, images d'objets sensibles, se seraient graduellement dégagés de leur gangue, spiritualisés en quelque sorte jusqu'à ne plus rappeler guère à l'esprit que la notion abstraite. Nous laissons évidemment à qui de droit la responsabilité de cette théorie. Elle a le tort de trancher trop lestement une obscure question d'origine. Ou plutôt, elle a le tort autrement étourdi de supposer un développement anormal ou une rénovation complète se produisant tout à coup dans le vocabulaire d'une génération adulte. A aucune époque de leur histoire — ou de leur préhistoire — les langues n'ont paru jeunes et neuves aux hommes qui les parlaient. L'immense majorité des mots qu'ils employaient leur servaient depuis l'enfance et l'image s'en était déjà entièrement « mnémonisée » chez eux avant l'âge de la réflexion. En raisonner autrement c'est prêter à une génération passée les impressions toutes subjectives de son historien.

Mais ce qui est contestable, quand on l'entend du vocabulaire considéré dans son ensemble, est vrai à peu près sans restriction de chaque mot, au moment de sa première apparition dans la langue. Il y a donc pour chaque terme — pour ceux, du moins, dont la signification n'est pas tout à fait prosaïque — un âge de première fraîcheur.

Beau temps certes, où les mots, dans leur jeunesse,

étaient tout imprégnés de formes et de couleurs, où la pensée la plus abstraite elle-même, prenant corps en une figure encore reconnue, avait son relief et ses contours, où la langue en bonne partie était comme un déroulement continu d'images vives, précises, saisissantes. Nous retrouvons un reflet déjà pâle de cette féerie du langage dans la poésie homérique. Comme il est matériel et tangible encore, cet idiome d'hommes tout voisins de la nature; et comme on y sent à plein l'œuvre spontanée d'imaginations neuves, amusées au spectacle du monde corporel !

Hélas ! les mots s'usent. C'est-à-dire que l'élément imaginaire va s'amenuisant, s'évaporant, se subtilisant de plus en plus. Un beau jour, dans les civilisations très vieilles et très raffinées, ce qui avait été notation joyeuse et, pour ainsi dire, prétexte à visions plastiques et colorées, n'est plus qu'une algèbre abstraite et froide dans laquelle un système de signes rigides traduit des notions pures et n'évoque guère que de pâles schémas.

La langue du XVIII^e siècle était en proie à cette anémie. Le français qu'on écrivait alors avait « les pâles couleurs ». Et il faut le dire : c'étaient les tendances classiques, poussées, il est vrai, à l'extrême, qui avaient peu à peu amené cet étiolement.

Quelqu'un a dit : « On n'exprimait, en ce temps-là, la nature qu'en fonction de l'homme, et l'homme qu'en fonction de la société. » La rigueur, un peu bien pédantesque, de la formule trahit M. Brunetière. Il devait

s'ensuivre que la langue, se modelant sur la tournure de la pensée, acquerrait une étonnante souplesse à rendre toutes les ingéniosités de la conversation mondaine en délicatesses nuancées, en sous-entendus piquants et malicieux, en demi-teintes distinguées; toutes les finesses de l'analyse psychologique et de la distinction morale; tout ce qui composait l'attrait, un peu artificiel, de ces générations cultivées et polies, rompues dès l'âge tendre au bon ton et aux élégances des pensées, des sentiments, du maintien. Comme langue psychologique, morale, sociale, mondaine, celle des classiques a des richesses, des profondeurs et des subtilités qui nous ravissent encore. Par contre, comme l'on dédaignait fort la nature naturelle, tout le fond de la vieille langue qui la traduisait savoureusement était tombé hors du bon usage.

Et ils n'en souffraient pas, croyez-le, tous ces hommes de salon et de cour; ils s'accommodaient fort bien d'une nature abrégée, abstraite, arrangée. Bernardin de Saint-Pierre glisse quelque part cette doléance : « Essayez de décrire une montagne de manière à la faire reconnaître. Quand vous aurez parlé de la base, des flancs et du sommet, vous aurez tout dit. » Sans doute, et où est le mal? Vous aurez dit tout ce qu'il était possible de dire, mais aussi tout ce qu'il fallait dire. Si cela nous surprend, jetons un regard, non plus sur la littérature, mais sur la peinture classique. D'après Taine, le paysage n'y fait son apparition que « lorsque la grande peinture baisse »; et alors « les

arbres n'appartiennent à aucune espèce distincte; les montagnes s'arrangent pour le plaisir des yeux; des temples, des ruines, des palais se groupent en lignes idéales... » Voilà qui décèle l'esprit classique. Donc, peu de description dans l'ensemble de cette littérature et ce peu même assez semblable à une décoration vague et conventionnelle.

Voici, dans ce goût, une « Tempête » que plusieurs reconnaîtront pour l'avoir jadis... admirée :

L'horizon se chargeait au loin de vapeurs ardentes et sombres : le soleil commençait à pâlir; la surface des eaux, unie et sans mouvement, se couvrait de couleurs lugubres dont les teintes variaient sans cesse. Déjà le ciel, tendu et fermé de toutes parts, n'offrait à nos yeux qu'une voûte ténébreuse que la flamme pénétrait, et qui s'appesantissait sur la terre. Toute la nature était dans le silence, dans l'attente, dans un état d'inquiétude qui se communiquait jusqu'au fond de nos âmes. Nous cherchâmes un asile dans le vestibule du temple et bientôt nous vîmes la foudre briser à coups redoublés cette barrière de ténèbres et de feu suspendue sur nos têtes; des nuages épais rouler par masses dans les airs, et tomber en torrent sur la terre; les vents déchaînés fondre sur la mer, et la bouleverser dans ses abîmes. Tout grondait, le tonnerre, les vents, les flots, les antres, les montagnes; et de tous ces bruits réunis il se formait un bruit épouvantable qui semblait annoncer la dissolution de l'univers. L'aquilon ayant redoublé ses efforts, l'orage alla porter ses fureurs dans les climats brûlants de l'Afrique. Nous le suivîmes des yeux, nous l'entendîmes mugir dans le lointain; le soleil brilla d'une clarté plus pure; et cette mer dont les vagues écumantes s'étaient élevées jusqu'aux cieux, traînait à peine ses flots jusque sur le rivage.

Et voilà ! Mon Dieu, ce n'est pas désagréable. C'est très clair d'abord : nous comprenons vite et bien, sans effort. Nous ne sommes pas non plus insensibles à ce facile enchaînement d'idées qui se suivent en un français limpide, ménageant ses cadences. On dirait d'un joli filet d'eau très mince et transparente courant, à petit bruit, dans un savant canal aux courbes géométriques. Seulement rien de précis, ou trop peu de chose : si nous comprenons parfaitement, nous ne voyons guère. C'est l'orage-type ! Les eaux, le ciel, le silence « avant-coureur », la foudre, les ténèbres, le feu, les nuages, les vents déchaînés, les abîmes, les grondements, les fureurs : bref, tous les éléments indispensables d'une tempête quelconque, en pays quelconque, à un moment quelconque, rendus par des mots très généraux, aussi intelligibles que peu évocateurs. Cela se prête à des combinaisons multiples et donne toujours une équation de forme variable, de valeur constante. Pure algèbre !

Jugez plutôt : après Barthélemy, Saint-Lambert :

On voit à l'horizon, de deux points opposés.
Des nuages monter, dans les airs embrasés ;
On les voit s'épaissir, s'élever et s'étendre.
D'un tonnerre éloigné le bruit s'est fait entendre :
Les flots en ont frémi, l'air en est ébranlé,
Et le long du vallon le feuillage a tremblé ;
Les monts ont prolongé le lugubre murmure,
Dont le son lent et sourd attriste la nature.
Il succède à ce bruit un calme plein d'horreur.
Et la terre en silence attend dans la terreur ;

Des monts et des rochers le vaste amphithéâtre
Disparaît tout à coup sous un voile grisâtre.
Le nuage élargi le couvre de ses flancs;
Il pèse sur les airs tranquilles et brûlants.
Mais des traits enflammés ont sillonné la nue...

Nous pensons que cela suffit...

Lorsque Buffon donnait expressément le conseil de nommer les choses par les termes les plus généraux, il formulait presque une banalité. Les termes généraux ont cela de propre qu'ils établissent en une pleine et paisible lumière la notion abstraite et enveloppent dans la pénombre l'image sensible. Dans une société aristocratique et idéaliste, la sensation — point grande dame et plutôt vulgaire — devait s'effacer discrètement. On lui permettait d'accompagner l'idée, mais reléguée à l'arrière-plan dans une tenue modeste aux nuances éteintes, soucieuse avant tout de n'être pas remarquée.

Du jour où, par des causes profondes, ou par le simple besoin de changement, ou par l'effet d'une réaction contre certains excès, l'art prétendrait être franchement pittoresque et descriptif, il faudrait exactement le contre-pied. Donc, le mot propre, découpant en vigueur l'image particulière, dût l'image n'être pas du grand monde; le mot coloré, dût la couleur être crue; le mot plastique, dût la saillie présenter des arêtes vives et heurtées!

Cela se fit, mais graduellement, en dépit de Hugo qui a singulièrement exagéré son rôle de novateur.

Au XVIII^e siècle, en plein purisme classique, timidement — ou inconsciemment, peut-être, et par la seule force des choses, — Rousseau risque par-ci par-là le mot propre. Le fond monochrome du vocabulaire d'alors en est tout irradié : aussi nulle part, peut-être, grâce à l'effet du repoussoir, ne mesure-t-on mieux la portée de l'innovation.

Sur le penchant de quelque agréable colline bien ombragée, j'aurais une petite maison rustique, *une maison blanche avec contrevents verts...*

... Quand vous me verrez prêt à mourir, portez-moi à l'ombre *d'un chêne* : je vous promets que j'en reviendrai.

... Quoiqu'il fit froid et qu'il y eût même de la neige, la terre commençait à végéter; on voyait des violettes et des primevères; les bourgeons des arbres commençaient à poindre et la nuit même de mon arrivée fut marquée par le premier chant du rossignol, qui se fit entendre presque à ma fenêtre dans un bois qui touchait la maison... Mon premier soin fut de me livrer à l'impression des objets champêtres dont j'étais entouré. Au lieu de commencer à m'arranger dans mon logement, je commençai à m'arranger pour mes promenades, et il n'y eut pas un sentier, pas un taillis, pas un bosquet, pas un réduit autour de ma demeure, que je n'eusse parcouru dès le lendemain. Plus j'examinais cette charmante retraite, plus je la sentais faite pour moi. Ce lieu solitaire, plutôt sauvage, me transportait en idée au bout du monde... J'étais si ennuyé de salons, de jets d'eau, de bosquets, de parterres, et des plus ennuyeux montreurs de tout cela... que quand je lorgnais du coin de l'œil un simple pauvre buisson d'épines, une haie, une grange, un pré; quand je humais, en traversant un hameau, la vapeur d'une bonne ome-

lette au cerfeuil, quand j'entendais de loin le rustique refrain de la chanson des bisquières, je donnais au diable et le rouge et les falbalas et l'ambre...

Le morceau est déjà significatif. Cependant il faudrait citer davantage et nous craignons de lasser.

Nos yeux sont maintenant faits à des tons autrement criards. Ces tableaux nous semblent empreints d'une pâleur de pastels très vieux ou de fresques ternies, où la main un peu lourde d'un restaurateur aurait égaré quelques lignes trop nettes, quelques taches trop claires.

D'ailleurs on remarque vite que ces mots précis, tranchant de loin en loin sur la couleur diluée de l'ensemble, sont en majeure partie des noms de plantes. Cette précision technique serait donc plutôt accidentelle et tiendrait au goût de l'auteur pour la botanique. En réalité, il ne semble pas que Jean-Jacques se soit expressément avisé de noter en termes pittoresques et exacts les dehors des choses. C'est en rêveur sentimental, beaucoup plus qu'en peintre ou en imaginaire qu'il a contemplé la nature. Dès lors l'expression un peu lâche, simple ou pompeuse suivant les cas, lui suffit d'ordinaire. Cependant, comme il avait vagué en plein air, par la campagne ou les bois, qu'il avait flâné dans les fermes, herborisé dans les prairies, quelques images particulières ont résisté à la dissolvante songerie et les mots propres qui les rendent dépassent le niveau moyen de sa prose, irrégulièrement, comme des blocs erratiques dans du sable fin...

A tout prendre, ce n'est donc pas dans le détail de la forme qu'il faut chercher l'originalité de Rousseau. Malgré cela, ou à cause de cela — car on ne pouvait peut-être alors en porter davantage — il mit la nature à la mode, une nature très arrangée encore, mais que l'on voulut croire entièrement naturelle, que l'on goûta sincèrement ou par mode, et que l'on fut ravi, quoique vraie, de trouver si distinguée. On lui prêta beaucoup, dans cet ordre, il faut l'avouer : le résultat fut la bergerie à la Florian et à la Watteau.

Quoi qu'il en soit, Jean-Jacques avait mis en honneur une rêverie sentimentale qui, entre autres choses, se prenait à la nature et s'exaltait à la vue « du vert » ; il avait, de sa prunelle trouble de songe-creux, jeté sur les choses un regard un peu flottant, mais intéressé par certains aspects et certains détails : de là, tout de suite, insistons-y, quelques innovations, rares et à peine préméditées, mais non sans conséquences, dans le vocabulaire descriptif. La voie était ouverte.

Le genre descriptif moderne était introduit de fait. Restait, non pas à créer de toutes pièces, mais à approprier les moyens d'expression.

Les termes généraux ne seront point proscrits ; mais ils changeront d'emploi. Par leur abstraction même, qui parle si clair à l'esprit, ils demeureraient les matériaux tout indiqués de cette formule artistique dont nous avons parlé. Beauté, charme, magnificence, éclat, splendeur : autant de notions dont on ne peut se passer. Il faut donc, dans la langue, des mots, quelle qu'en soit

d'ailleurs la nature grammaticale, qui les expriment pleinement. D'autre part, l'art descriptif suppose qu'il existe des termes d'une extension assez large pour embrasser tout un ensemble, d'une couleur assez assourdie pour ménager les clairs-obscurs, les teintes neutres, la perspective aérienne du tableau écrit : ce double rôle, des vocables comme *lieu* et *objet*, *intéressant* et *affreux*, *admirable* et *grandiose*, *verdure* et *nature*, le joueront à merveille.

Ils faisaient à peu près tous les frais de la peinture à la plume : désormais leur fonction sera d'éviter une description, ou de l'annoncer, ou de l'éclairer, ou de la nuancer, ou d'en résumer l'impression. La part est encore assez belle.

Ce qui n'est plus admis, ce qui le sera de moins en moins, c'est que ces notations globales ou sommaires prennent la place des particularités qu'elles enveloppent comme d'un manteau de gaze grisâtre. Elles avaient été, dans la république des lettres, une manière de papier-monnaie très commode, valeur d'échange entre de hauts esprits, riches surtout d'idées générales. Ce papier n'aura plus cours que dans les cas prévus. Hors de là, notre génération, plus sensitive, voudra voir et palper les bonnes espèces trébuchantes au tintement joyeux, aux empreintes franches, frappées à fleur de coin, comme les médailles antiques, dans le flan d'or ou d'argent; les gros sous vulgaires eux-mêmes allumeront certaines convoitises.

Sur tout cela, la critique moderne est devenue intran

sigeante. Voici un bout d'analyse littéraire qui en dira long.

Supposons qu'il ait — il s'agit de G. Ohnet — le dessein de rendre l'atmosphère d'une réunion mondaine, d'un « bal aristocratique » et écoutons-le :

La fête du comte Worizeff avait tenu ses promesses. Dans le hall de l'hôtel des Champs-Élysées *féeriquement* éclairé, une foule *animée* et *joyeuse* circulait dans une atmosphère *enivrante*, faite du *parfum des fleurs* et des *capiteuses odeurs* des femmes. Des couples dansaient au son d'une musique *entraînante*, qu'un orchestre laissait tomber en *ondes sonores*. Des éclats de rire *perlés* résonnaient, *fanfare joyeuse* de cette *nuit de plaisir*. Tout était ouvert dans l'hôtel, *merveille d'installation artistique*.

Quand vous aurez lu cette description, fermez les yeux, et dites, en toute sincérité, si vous voyez ce que l'auteur a voulu peindre. Les images qu'il accumule flottent dans le souvenir; aucune d'elles n'est assez aiguë ni assez nette pour s'y fixer.... L'hôtel du comte Worizeff est identique à tous les hôtels qui sont féeriquement éclairés, où l'on respire une atmosphère enivrante, où l'on écoute une musique entraînante, où l'on passe des nuits de plaisir égayées par des éclats de rire perlés... Cette merveille d'installation artistique est d'une déplorable imprécision.

Je relève ailleurs cette courte phrase : « M. Descharmais avait un *bel* appartement, un *superbe* mobilier. »

Jamais un homme ayant le noble souci du style n'adopterait cette façon de parler. *Il y a des milliers de manières d'être beau et d'être superbe* ¹...

Deux grands écrivains, par des procédés différents, vont garnir la palette descriptive, l'un des nuances

I. AD. BRISSON, *Pointes sèches*. G. Ohnet, p. 16.

les plus fines, l'autre des tons les plus opulents : Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand.

Bernardin est miniaturiste. Il dit : « Oh ! moi, la nature ne m'a donné qu'un tout petit pinceau ! » Et ce petit pinceau tout trempé de teintes naissantes ou mourantes, court si léger qu'il semble n'imprimer que des reflets. Dans le cadre étroit du tableautin, il note précieusement les détails menus, il fouille toujours plus avant, il raffine même, mais d'une touche délicate à ravir, laissant glisser en traits clairs toutes les tendresses des nuances fondantes. De la sorte, toute la monnaie des termes généraux d'antan a été versée dans le vocabulaire usuel. La couleur surtout, cette couleur uniforme des pseudo-classiques, a été décomposée pour donner toute la gamme des éléments et ces éléments, à leur tour, ont pu se combiner en teintes nouvelles. La langue descriptive se trouvait véritablement enrichie — car ici la richesse c'est la précision — assouplie surtout et aussi approfondie.

Or, des modernes — de ceux qui comptent — Bernardin est le premier écrivain qui ait observé la nature en vrai peintre, avec la curiosité spéciale des aspects proprement pittoresques. Il l'a fait avec intérêt et avec goût, *con amore*. Le passage suivant est décisif à ce point de vue :

... Je ne doute pas que la nature n'ait étalé avec autant de diversité les autres couleurs de sa palette dans le sein des fleurs ou sur la peau des fruits. Elle y emploie quelquefois des teintes fort différentes sans les confondre,

mais elle les pose les unes sur les autres, en sorte qu'elles font la gorge de pigeon : tels sont les beaux peluchés qui garnissent la corolle de l'anémone; ailleurs elle en glace la superficie, comme certaines mousses à fond vert qui sont glacées de pourpre; elle en veloute d'autres, comme les pensées; elle saupoudre des fruits de fleur de farine, comme la prune pourprée de Monsieur; elle les revêt d'un duvet léger pour adoucir leur vermillon, comme la pêche; ou elle lisse leur peau et donne à leurs couleurs l'éclat le plus vif, comme au rouge de la pomme de Calville.

Et cet autre :

... Cependant les vents balançaient sur ma tête les cimes majestueuses des arbres. Le retroussis de leur feuillage faisait paraître chaque espèce de deux verts différents. Chacun a son mouvement : le chêne au tronc raide ne courbe que ses branches, l'élastique sapin balance sa haute pyramide, le peuplier robuste secoue son feuillage mobile, et le bouleau laisse flotter le sien dans les airs comme une longue chevelure...

Ayant vu la nature en peintre, il voulut faire de sa plume la rivale des pinceaux. Et, immédiatement, non pas d'instinct, mais à la réflexion et de parti pris, il fut novateur en style. Il s'est avisé que, les choses ayant une couleur, un contour, un relief, une attitude même et une physionomie à elles, dès qu'on voulait évoquer les choses, il fallait nommer tout cela par son nom. Il alla plus loin. Rétablir l'usage du mot propre, voire du mot technique, n'était souvent qu'un demi-moyen. Le titre des mots s'était altéré; leurs empreintes, usées. Il s'ingénia donc à les régénérer, à les rajeu-

nir, à faire saillir et briller leur effigie, comme battant neuve. Mais comment? — Par les rapprochements.

Les peintres verriers, qui firent fleurir dans la lumière les roses de nos cathédrales, avaient démêlé les lois complexes qui régissent la juxtaposition des verres colorés. Ils savaient que l'irradiation donne à ces plaques translucides une valeur de voisinage dont il faut prévoir l'effet pour l'harmonie de l'ensemble.

Il y a quelque chose d'analogue dans le style. C'est beaucoup que la trouvaille du mot imagé, mais cette valeur absolue peut être viciée par les entours; et les mots les plus ordinaires, à les prendre isolément, reçoivent, par approche et par reflet, un coloris nouveau, une force inattendue d'évocation. Et à vrai dire, le sertissage heureux des mots, qu'est-ce autre chose que la composition même dans son dernier détail?

Bernardin eut le don de ces groupements ingénieux. Non qu'il ait inventé ce moyen ou cette ruse artistique — puisqu'aussi bien elle n'est pas moins vieille, ou peu s'en faut, que l'art d'écrire — mais, ce que le XVIII^e siècle avait pratiqué en vue de l'esprit seul, il le mit au service de l'imagination. On visait à la pointe; par le même procédé il suscita l'image.

Tout cela Bernardin sut le mener à bien sans grand tapage, surtout au prix des vociférations romantiques, et aussi, avouons-le, avec des timidités, des défaillances, des concessions ou des compromis. Il n'en fit pas moins son œuvre, avec pleine conscience et systématiquement.

La voie, vaguement jalonnée par Rousseau, tracée assez nettement par Bernardin, Chateaubriand allait s'y précipiter avec fougue, la pousser avec une vigueur qui effraya le pionnier et des succès qui l'aigrirent. De là quelques propos amers, malignement recueillis par Sainte-Beuve. On se rappelle le « tout petit pinceau » de Bernardin ; il n'est là que pour s'opposer à la « brosse » de Chateaubriand.

Encore que malveillante peut-être, l'image ne laisse pas d'être juste. Chateaubriand peint à fresque, en traits larges et francs, de vastes panneaux, dont rien n'égale l'opulence, l'intensité, l'art savant et profond. Tout ce que nous venons de dire sur son précurseur, nous devrions, en l'amplifiant, le répéter de lui.

Il a observé — et toute sa vie n'a été qu'une longue observation de la nature — d'un regard large, embrasant tout l'horizon, et minutieux au point de ne pas perdre un détail. Son étonnante mémoire pittoresque, aidée par de copieuses notes griffonnées au jour le jour, sur tous les points du monde, avait accumulé en lui un inépuisable trésor d'images. C'est de ces traits, choisis un à un, qu'il compose ses tableaux, plan par plan, groupe par groupe, avec des intentions, des arrière-pensées, des malices même qui sont d'un praticien consommé.

Mais il serait bien superflu de refaire ici l'étude du « descriptif » par ses grands côtés. Maintenons-nous donc à notre point de vue. Examinons de plus près le « faire » de l'artiste, sa palette, ses cartons, son coup de pinceau.

Le mot propre ayant conquis sa place au soleil, Chateaubriand use largement de cette franchise. Il l'étend. Car il emprunte un peu de toutes mains : aux vocabulaires antiques, archaïques, étrangers. Il se permet, sans trop de scrupule, le pur néologisme.

Le ciel nous garde de nous livrer à une de ces dissertations sur la néologie qui défrayent les cours et les manuels ! Supposons donc, pour un moment, les vocables nouveaux ou rajeunis parfaitement orthodoxes au gré des Vaugelas et rappelons quelques idées développées plus haut.

Par le fait seul qu'il n'est pas de l'usage commun, le néologisme de bonne frappe se retrouve dans des conditions semblables à celles des langages primitifs. Il est vierge encore et, partant, l'image qu'il entraîne à sa suite n'a pas subi l'usure d'un long service, qui la détériore encore plus qu'il ne modifie la notion. Il est donc très vivement évocateur. Aussi l'écrivain qui veut peindre résiste-t-il à grand'peine à cette séduction du mot neuf, et, le choix s'offrant entre un terme usuel et... un autre, d'instinct c'est l'autre qu'il prend. Un exemple : *languissant* et *languide* sont des doublets ou peu s'en faut. Sont-ils équivalents du point de vue pittoresque ? Non : l'imprévu du second régénère vraiment l'image sensible. Et voilà le danger.

L'effet d'ailleurs est exactement le même dans le cas du rajeunissement de termes « désuètes » ; et la langue n'a pas à en souffrir, au contraire. Il est du même ordre si le mot est tiré des vocabulaires tech-

riques peu familiers aux « honnêtes gens » ; d'un ordre analogue pour le moins, quand un terme usité est détourné de son emploi habituel. Bien plus, un simple renversement dans l'ordre accoutumé des vocables les plus simples, une construction insolite ressusciteront l'image nouée dans une formule stéréotypée.

Oui, l'imagination trouve son compte à tous ces bouleversements ; et dès lors...

Oh ! nous le savons de reste : autour de tous les encriers, rôdent ces démons, maudits par les gardiens de la bonne langue. Ils sont légion ! Et l'on a beau leur infliger les noms les plus flétrissants et les plus durs, comme archaïsme et barbarisme, mettre à nu leur malice et dénoncer leurs méfaits, ce n'est pas sous cette forme de damnés qu'ils voltigent au-dessus des écritaires — essaims légers, où chantent des voix de sirènes et bruissent des ailes d'anges. Ils sollicitent tour à tour les qualités les plus hautes et les pires faiblesses de l'esprit. Ainsi le néologisme, pour ne rien dire des autres, à quelque objet qu'il s'attache, est pour le moins de l'inédit et, par suite, tire à lui l'attention, excite la pensée, signale des aspects nouveaux ; il peut être original et profond. Par contre, que de fois il n'est qu'un sacrifice déguisé à la paresse ou à l'ignorance, à la bizarrerie ou à la vanité. Songez aux hommes de science, qui ont inventé tant de choses et semé tant d'idées, mais moins, certes, beaucoup moins qu'ils n'ont créé de termes gréco-barbares.

Mais s'il est dans la nature des choses que tous ceux

qui tiennent une plume défassent plus ou moins la langue pour la refaire à leur gré, il n'y a peut-être pas de genre littéraire plus favorable à cette tendance que le genre descriptif. C'est une nécessité pour lui de remuer perpétuellement l'idiome usuel afin de piquer l'imagination. Oh ! l'imagination, une grande dégoûtée, en somme, dont tout le *Credo*, en fait de style, tient en ce vers :

Il *me* faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde !

Dès que, dans une littérature, elle prend le pas sur la raison, elle impose à la langue le remaniement sans fin, le bariolage, le changement à vue.

Nous avons tenu à le constater sur l'heure. Chateaubriand a été, sans conteste, le roi de notre littérature descriptive ; il lui a donné la grande vogue. Aussi, comme le notait Sainte-Beuve, « c'est de lui que date, dans la prose française le style bas-empire. »

Dire qu'il a eu le génie de la description littéraire, c'est donc dire, entre autres choses, qu'il a eu le génie du rajeunissement verbal. Il en usa largement ; il en eût abusé, sans Fontanes ; et peut-être même, malgré le censeur, a-t-il parfois été un peu plus loin que le fin bout de son droit.

Pour montrer tout cela, nous pourrions citer presque au hasard. Transcrivons une seule page. Elle est significative par elle-même, et en outre, elle permettra de mesurer le chemin parcouru depuis Barthélemy et Saint-Lambert.

J'avais passé deux nuits à me promener sur le tillac, au glapisement des ondes dans les ténèbres, au bourdonnement du vent dans les cordages, et sous les sauts de la mer qui couvrait et découvrait le pont : c'était tout autour de moi une émeute de vagues. Fatigué des chocs et des heurts, à l'entrée de la troisième nuit, je m'allais coucher. Le temps était horrible. Mon hamac craquait et blutait aux coups du flot qui, crevant sur le navire, en disloquait la carcasse. Bientôt j'entends courir d'un bout du pont à l'autre et tomber des paquets de cordages : j'éprouve le mouvement que l'on ressent lorsqu'un vaisseau vire de bord...

En mettant la tête à l'entrepont, je fus frappé d'un spectacle sublime. Le bâtiment avait essayé de virer de bord ; mais n'ayant pu y parvenir, il s'était affalé sous le vent. A la lueur de la lune écornée, qui émergeait des nuages pour s'y replonger aussitôt, on découvrait, sur les deux bords du navire, à travers une brume jaune, des côtes hérissées de rochers. La mer boursoufflait ses flots comme des monts, dans le canal où nous nous trouvions engouffrés ; tantôt ils s'épanouissaient en écumes et en étincelles ; tantôt ils n'offraient qu'une surface huileuse et vitreuse, marbrée de taches noires, cuivrées, verdâtres, selon la couleur des bas-fonds sur lesquels ils mugissaient.

Pendant deux ou trois minutes, les vagissements de l'abîme et ceux du vent étaient confondus ; l'instant d'après on distinguait le détalier des courants, le sifflement des récifs, la voix de la lame lointaine. De la concavité du bâtiment sortaient des buits qui faisaient battre le cœur des plus intrépides matelots. La proue du navire tranchait la masse épaisse des vagues avec un froissement affreux ; et, au gouvernail, des torrents d'eau s'écoulaient en tourbillonnant, comme à l'échappée d'une écluse. Au milieu de ce fracas, rien n'était aussi alarmant qu'un

certain murmure sourd pareil à celui d'un vase qui se remplit ¹...

Il est un point que nous voudrions noter encore. Si la métaphore tient une place très large dans la prose de Chateaubriand, c'est la comparaison qui domine cependant. Au bout de chaque paragraphe on a chance de la trouver, terminant le groupe, l'éclairant, l'achevant, l'élargissant aussi. C'est la fantaisie se glissant dans le tableau matériel. Nous le rappelons pour y avoir insisté tout à l'heure.

Les nuages drapent les rochers de mille manières. J'ai vu au-dessus de Servoz un piton chauve et ridé qu'une nue traversait obliquement comme une toge; on l'aurait pris pour la statue colossale d'un vieillard romain. Dans un autre endroit on apercevait la pente défrichée de la

1. Ces lignes sont tirées des *Mémoires*. Dans les *Natchez*, on trouve une première exécution du même tableau. Il est intéressant de comparer quelques détails d'expression, par exemple : « A la lueur de la lune, qui sortait de temps en temps des nuages... » au lieu de « à la lueur de la lune *écornée* qui *émergeait des nuages pour s'y replonger aussitôt*... » — « La mer élevait ses flots comme des monts... » au lieu de « *boursouflait* ». — « Pendant un moment, le bruit de l'abîme et celui des vents étaient confondus; le moment d'après, on distinguait le fracas des courants, le sifflement des récifs, la triste voix de la lame lointaine », au lieu de « Pendant *deux ou trois minutes*, les *vagissements* de l'abîme et ceux du vent étaient confondus; l'instant d'après, on distinguait le *détaler* des courants, le sifflement des récifs... » « débouché d'une écluse » au lieu de « échappée », etc., etc.

On peut suivre ainsi, chez un même auteur, l'évolution de la langue descriptive dans le sens que nous avons indiqué : le mot

montagne; une barrière de nuages arrêtait la vue à la naissance de cette pente, et au-dessus de cette barrière s'élevaient de noires ramifications de rochers imitant des gueules de chimère, des corps de sphinx, des têtes d'anubis, diverses formes des monstres et des dieux de l'Égypte.

Quand les nues sont chassées par le vent, les monts semblent fuir devant ce rideau mobile : ils se cachent et se découvrent tour à tour; tantôt un bouquet de verdure se montre subitement à l'ouverture d'un nuage, comme une île suspendue dans le ciel; tantôt un rocher se dévoile avec lenteur et perce peu à peu la vapeur profonde comme un fantôme...

Et ainsi partout, et ainsi toujours. Cela tourne au procédé et Sainte-Beuve avait déjà cherché noise au grand écrivain pour cette image verticale qui fait rarement faute ¹.

Le présent article menacerait de tourner au volume

précis, technique même, imagé surtout, se substituant au mot général ou ordinaire. Et c'est fatal. L'imagination, qui en tout ceci a la grosse part, reste insensible devant le terme imprécis ou même devant l'autre employé trop à la continue. Il faut le changer de visage, ou d'accent, ou de place ou d'habit, pour qu'elle daigne s'intéresser et s'émouvoir.

1. Nous devrions, avant de quitter Chateaubriand, étudier l'harmonie de sa prose qui, d'après les meilleurs juges, rivalise avec celle du vers. Et ce serait le lieu d'examiner quelle mystérieuse relation il existe entre la musique des mots rangés par un artiste et le jeu de l'image pittoresque. Nous croyons le problème très obscur et nous redouterions de l'aborder. A notre avis, le choix des sonorités n'est pas indifférent; d'autre part, au point de vue descriptif, il reste secondaire, sauf évidemment le cas où l'on décrit les sensations de l'ouïe. Voilà tout ce qui nous paraît certain.

si nous poursuivions notre étude dans le même détail. Aussi bien n'est-ce pas nécessaire. La littérature descriptive est dès maintenant constituée. Bornons-nous à indiquer les étapes principales de son évolution.

Chateaubriand — tous les bacheliers le savent ou l'ont su — fut le « père du Romantisme ». Or, il légua à ses fils en description une qualité frisant un défaut : il avait « l'imagination trop forte ». C'est Bernardin qui l'avait découvert. Et Sainte-Beuve, passé maître à filtrer un peu d'aigreur dans ses jugements les plus vrais, regrettait que, chez l'auteur d'*Atala* et de *René*, l'art non content d'être un « enchanteur » semblât parfois un « imposteur ». Qu'est-ce à dire? Chateaubriand, malgré le sérieux et la pénétration de son observation, arrangeait trop la nature, la composait trop au gré de son imagination, y faisait trop passer de sa fantaisie personnelle.

En un temps d'individualisme et de lyrisme c'était le lot à la fois le plus tentant et le plus dangereux de l'héritage. Le travers, léger en somme et supportable, va devenir chez eux défaut dominant.

On a fait bonne justice, au point de vue archéologique, historique et scientifique, de leur moyen âge, de leur hellénisme et, en général, de leur exotisme. Leur art descriptif est somptueux, énergique, puissant, mais il est en majeure partie tout subjectif et arbitraire. Et, par exemple, Hugo, en dépit de toutes les « licences poétiques », a vraiment trop déformé le monde et l'histoire, pour y avoir vu surtout matière à antithèses.

De plus, leur art descriptif est livresque. Les choses, ils ne les ont pas observées directement ; ils en ont eu la sensation médiatement, par les œuvres écrites, une sensation artificielle, au moins dans le principe. Et, comme il arrive toujours, c'est le procédé qu'ils ont saisi. Aussi, dans les grandes luttes romantiques, les questions de forme sont au premier plan ; elles masquent ou absorbent un peu les autres ; et il a fallu du temps et de la peine pour tirer au clair l'histoire de ce mouvement artistique par les causes profondes. Les mots, ces mots « truculents ¹ », entraînant toute une gloire d'images, faisaient tourner les têtes et, littéralement, les grisaient. On se battait pour eux, sans métaphore.

Il y avait en cela réaction contre le purisme étroit des derniers classiques, mais aussi la conscience sourde que, dans une littérature surtout imaginative, le mot, comme tel, avait une importance capitale.

Faut-il, en conséquence, nous attendre à beaucoup de conquêtes verbales ? Pas de sitôt. Hugo, pour opposer le « grotesque » au « sublime » réhabilite, parmi la foudre et les éclairs, force termes « roturiers » ; Th. Gautier « déterre » des adjectifs ; Banville arbore quelques

1. *Truculent* à lui seul est très suggestif. M. E. Deschanel écrivait à son sujet : « Aux environs de 1830, j'ignore quel rapin de la jeune école romantique, attrapant au hasard de sa mémoire le mot *truculent* (en latin *truculentus*, cruel), lui donna, en l'appliquant à la couleur, la signification de *riche et plantureuse*. Et les autres le répétèrent, par je ne sais quelle vague raison d'onomatopée, l'harmonie ayant apparemment un sens par elle-même, sans rapport avec l'étymologie. »

dépouilles prises sur les vocabulaires techniques; Flaubert se travaille à trouver des vocables introuvables; beaucoup d'autres glanent ou grappillent. Ces acquêts, encore que relativement nombreux, ne sont pas de telle conséquence. C'est le principe qui importe : la liberté absolue d'employer tous les mots français, d'où qu'ils viennent et quels qu'ils soient, et d'en forger, à la française, — restriction dont chacun est juge.

Plus considérable fut d'emblée le renouvellement interne de la langue par changements de signification. Il existe un gros dictionnaire des métaphores écloses dans l'esprit d'Hugo. A la suite du maître, tout le monde en prit à l'aise. De plus en plus la valeur du mot fut, non seulement relative au contexte — ce qui est une condition essentielle au style — mais fantaisiste et arbitraire : belle revanche contre les pseudo-classiques qui avaient rêvé de cristalliser la langue aussi bien que l'art.

Chose curieuse : en déclarant la guerre à la rhétorique, on daignait laisser la paix à la syntaxe! Soit! Seulement qui la protégerait contre les entraînements contagieux de toutes ces jeunes libertés? La syntaxe, cadre du langage, a une fixité relative assez grande; cependant elle n'est pas sans garder quelque élasticité. Nous pouvons voir, nous, les derniers venus, ce qu'elle a dû souffrir.

En somme, les Romantiques ont aimé le mot coloré pour lui-même; ils ont joué de la langue française en

monomanes épris d'images vives et de sonorités riches, en prestigieux virtuoses livrés aux caprices de leur imagination. Ils étaient lyriques; et l'état limite du lyrisme c'est une sorte d'enchantement vague par les mots musicaux et montreurs d'images ¹. Le lyrisme, qui tend à cette limite, et la description, qui est tenue à la précision des images et tend, comme vers sa limite, à la vision hallucinatoire, sembleraient ainsi en contradiction. Sans doute; mais dans leur principe, tous deux ont ceci de commun qu'ils s'intéressent, dans le mot, bien plus à l'image évoquée qu'à la notion signifiée. On comprend comment ils peuvent, à de certains moments, s'entr'aider, quittes à se nuire bientôt après. Sous l'influence du subjectivisme lyrique, il allait donc se trouver que la description, quoique combinant des données fournies par l'observation, retournerait au pur arbitraire. La convention classique ferait place à la fantaisie sans contrôle. Gagnerait-on au change?

On ne le pensa point et la réaction ne tarda guère. Flaubert est tout entier dans ce revirement : naturaliste par le fond, il reste bien romantique par la forme. Il croit de toute son âme à l'absolue perfection verbale, d'une foi si aveugle et si intempérante qu'elle lui fait dire de vraies énormités.

1. Que cette limite n'est pas toute théorique, on le prouve un peu par tout ce qui s'écrit pour être chanté : les librettos, par exemple, et certains refrains populaires; et surabondamment par les élucubrations de certains symbolistes et déliquescents.

La grande vogue de l'évolutionnisme contribua pour une large part au mouvement naturaliste. La théorie de l'influence des milieux venait redonner, dans le roman surtout, une importance toute spéciale aux objets physiques, considérés comme ambiances, et aux aspects extérieurs, aux éléments physiologiques de la personne humaine, considérés comme conditions déterminantes. La langue descriptive, enrichie et affinée par de nombreux essais, rendait immédiatement applicable à la littérature le système nouveau et, en retour, par ses prétentions scientifiques, le système ramenait la littérature descriptive à l'exactitude et à la vérité objective qui couraient grand risque. Maximum de précision et d'intensité littéraire : tel était le but.

De là « l'écriture artiste ». Le nom nouveau ne doit pas faire croire à une chose nouvelle. A vrai dire, c'était le style descriptif tel que l'avaient fait beaucoup d'acquisitions et de progrès, mais... plus fort. Donc, le mot juste, le mot rare, le mot neuf ; le tour imprévu, pittoresque ; la phrase gonflée d'images, d'émotions, de sensations ; la page hérissée de traits menus, aigus, vibrants et miroitants ; le livre conçu dans « la forte fièvre hallucinatoire », trépidant, exacerbé, visant à secouer la sensibilité nerveuse par des excitations sans répit. En fin de compte, surmenage exaspéré, mais systématique et continu de la langue et du style. C'est l'excès maladif, ce n'est pas une trouvaille.

Jusqu'à présent, nous avons rencontré deux sys-

tèmes nettement tranchés, que l'on a pratiqués tour à tour et de mille manières, mais dont on n'est pas sorti : la peinture à larges traits, francs et forts ; la peinture à petits coups de pinceau, ingénieux et fouilleurs ; l'un simplifie et concentre, l'autre accumule et détaille.

Voici que, de nos jours, un système mitoyen et vraiment original a paru, qui a sa vogue : c'est l'impressionnisme. Il consiste essentiellement dans la répétition archarnée et les retouches successives d'une impression dominante. Il n'est plus question d'accentuer fortement par la convergence ou de nuancer délicatement par l'analyse ; il suffit de ramener, sans trêve, la même image sensible. Et ce sera, tout le long d'une page, voire d'un livre, le retour d'un qualificatif de couleur, de son, de mouvement, — identique et immanquable. Les fervents de Pierre Loti connaissent cette persistance.

M. de Vogüé a finement caractérisé le procédé dans la critique suivante : « Ce qui était pour l'ancienne rhétorique négligence impardonnable devient, chez nos écrivains, un acte réfléchi de la volonté et le secret même de leur art. J'accorde qu'ils ont trouvé le seul procédé pour communiquer leur vibration personnelle à leurs contemporains ; nos épidermes sont si blasés qu'il faut les gratter longtemps, jusqu'à les écorcher, pour nous faire sentir quelque chose. N'importe ; je persiste à croire qu'il est moins méritoire et moins sûr de gratter longtemps que de bien asséner un seul coup. »

« Moins méritoire, » plusieurs en conviendront ; « moins sûr, » on pourrait contester. Taine disait déjà : « S'il (l'esprit) revient aux images, c'est avec effort, par soubresaut maladif et violent, par une espèce d'hallucination désordonnée et dangereuse. » Les impressionnistes, connaissant nettement le but, n'ont pas reculé devant le moyen, voilà tout. Quant à trouver l'art et le procédé parfaitement légitimes et sains, c'est une autre question...

Après avoir tant parlé de l'image, nous en voudrions une qui pût servir de résumé à toute cette seconde partie.

Dans nos églises gothiques, au sommet des colonnettes, sur les nervures des ogives, les rampants des gâbles, les redents des roses, vit encore toute une flore de granit. Cette flore, elle aussi, a son évolution.

Les premiers artistes qui sculptent des plantes indigènes choisissent les végétaux les plus humbles des bois et des champs. Ils les prennent dans leur premier développement, alors que les feuilles encore tendres et les boutons à peine entr'ouverts présentent une silhouette simple et pure, un modelé sans surcharge et sans accidents. De ces linéaments caractéristiques, isolés, accentués, groupés, ils composent leur motif ornemental. C'est une interprétation très libre. Le végétal, tout en restant reconnaissable, est transformé par l'artiste et strictement subordonné aux lignes maîtresses et à l'effet général du monument qu'il décore.

Bientôt les humbles modèles, qui se bornaient à guider l'inspiration, sont remplacés par des feuilles adultes, des fleurs épanouies, des fruits à maturité. Et cette flore développée, voici qu'on l'imite scrupuleusement, à tel point qu'il est possible de distinguer jusqu'aux variétés classées par la botanique. La subordination du membre accessoire à l'ensemble architectural est sauvegardée cependant, car les artistes de cette période ont soin de s'en tenir aux plantes qui se prêtent naturellement à la sculpture décorative. Grâce à cette réserve, c'est la splendeur dans l'ordre.

Alors, il faut renchéris. Les sculpteurs ont été cueillir des herbes plus souples, plus frêles, plus déliées, dont ils exagèrent encore les dentelures ajourées. Puis ils veulent des modèles tourmentés, des anomalies bizarres, « des cas », non pour les reproduire, mais pour outrer les sinuosités tortueuses des lignes et amenuiser les gracilités du relief. Ils triomphent à ces jeux du raffinement et y emprisonnent leur art. Il n'est plus question d'harmonie de l'ensemble.

Les variations de l'outillage et du procédé sont corrélatives à celles des systèmes artistiques.

Pour tailler dans la pierre les courbes régulières de la flore primitive, à peine dégagée de la géométrie, les moyens naturels et traditionnels suffisaient. Servant de plus près la réalité, toujours complexe, le ciseleur a dû enrichir son attirail de tout un jeu de lames plus fines et plus légères, et les manier avec une prestesse inconnue jusqu'alors, trouver des secrets de métier



pour fixer en leurs formes vraies, si proches du caprice, les feuillages et les fleurs. Après, c'est le tortillement fiévreux d'un ciselet menu, rival du burin, de la pointe, du poinçon, la virtuosité pure, la folie de la difficulté vaincue. Tels la description et le style littéraires.

Nous pourrions tirer de là deux conclusions également banales sur les « recommencements » et le « modus in rebus ». Laissons à nos lecteurs le plaisir de déduire les autres.

ARTS ET LETTRES

Dans *La Revue*, 1^{er} mars 1910, M. Paul Gsell écrivait :

Un dimanche matin, me trouvant avec Rodin dans son atelier, je m'arrêtai devant le moulage d'une de ses œuvres les plus saisissantes.

C'est une belle jeune femme dont le corps se tord douloureusement. Elle paraît en proie à un tourment mystérieux. Sa tête est profondément inclinée. Ses lèvres et ses paupières sont closes, et l'on pourrait croire qu'elle dort. Mais l'angoisse de ses traits révèle la dramatique contention de son esprit.

Ce qui achève de surprendre, quand on la regarde, c'est qu'elle n'a ni bras, ni jambes. Il semble que le sculpteur les ait brisés dans un accès de mécontentement contre lui-même. Et l'on ne peut s'empêcher de regretter qu'une si puissante figure soit incomplète. L'on déplore les cruelles amputations qu'elle a subies.

Comme je témoignais, malgré moi, ce sentiment devant mon hôte : Quel reproche me faites-vous ? me dit-il avec quelque étonnement. C'est à dessein, croyez-le, que j'ai laissé ma statue dans cet état. Elle représente la *Méditation*. Voilà pourquoi elle n'a ni bras, pour agir, ni jambes, pour marcher. N'avez-vous point noté, en effet, que la réflexion, quand elle est poussée très loin, suggère des arguments si plausibles pour les déterminations les plus opposées, qu'elle conseille l'inertie ?

Ces quelques mots suffirent à me faire revenir sur ma première impression, et j'admirai dès lors, sans réserve,

le hautain symbolisme de l'image que j'avais devant les yeux.

Je comprends très bien la double surprise, déconcertée au début, joyeuse à la fin. Une énigme, irritante aussi longtemps qu'on n'en sait pas le mot, peut causer, au moment où l'on en saisit le sens, un plaisir très vif. Ce n'est là qu'une satisfaction de curiosité qui ne relève pas nécessairement de l'esthétique.

Toutefois, si la forme choisie voile et exprime très ingénieusement un très beau sens, le plaisir pourra s'élever jusqu'à l'admiration, à la fois pour la pensée et pour l'habileté de la réalisation qui, sans expliquer la pensée, la livre pourtant. Il y a, dans le cas présent, symbole ingénieux d'une belle pensée : il y a de quoi faire jouir esthétiquement.

Ce qui ne laisse pas de m'étonner, c'est que l'admiration soit sans réserve : car il reste une difficulté. Et M. Paul Gsell y vient lui-même.

Je me rappelai, alors, une critique qu'ont souvent provoquée les œuvres de Rodin et, sans m'y associer d'ailleurs, je la soumis au maître pour savoir comment il y répliquerait. Les littérateurs, lui dis-je, ne peuvent qu'applaudir aux vérités substantielles exprimées par toutes vos sculptures. Mais certains de vos censeurs vous blâment, précisément, d'avoir une inspiration plus littéraire que plastique... Et ils déclarent que l'art n'admet pas tant d'ambition philosophique.

Si mon modelé est mauvais, répondit vivement Rodin, si je commets des fautes d'anatomie, si j'interprète mal les mouvements, si j'ignore la science d'animer

le marbre, ces critiques ont cent fois raison. Mais si mes figures sont correctes et vivantes, qu'ont-ils donc à y reprendre? Et de quel droit voudraient-ils m'interdire d'y attacher certaines intentions? De quoi se plaignent-ils si, en plus de mon travail professionnel, je leur offre des idées et si j'enrichis d'une signification des formes capables de séduire les yeux?

Il existe peut-être une autre réponse. Celle-ci, en tout cas, donne pleinement raison aux critiques. Car enfin, quand Rodin les invite à voir une statue, ils peuvent supposer que c'est le sculpteur qui les convie à jouir d'un morceau de sculpture. Ils s'attendent donc à ce que son geste leur découvre « des formes capables de séduire les yeux ». Ce plaisir, qu'ils se promettent, ils y tiennent beaucoup. Personne ne saurait leur en vouloir et Rodin les trouve d'ailleurs, en cela, raisonnables.

Ils y tiennent peut-être uniquement. Auraient-ils si grand tort? Après tout, ce n'est pas aux sculpteurs, comme tels, que l'on demande des consultations philosophiques et le regard qui caresse les modelés d'une statue ne poursuit pas des abstractions convergeant en une maxime. A coup sûr, si, outre la jouissance qu'ils goûtent d'avance, on leur donne autre chose et, par exemple, cette belle idée que « la réflexion très profonde aboutit souvent à l'inaction », comme, au pis aller, cela leur est parfaitement égal, ils ne se plaindront pas. Rodin pose mal la question. Il suppose son œuvre parfaite plastiquement et a l'air de croire qu'on lui reproche un surcroît de signification intellectuelle.

Or, ce qui est en cause, c'est la perfection de son œuvre en tant qu'elle est de la sculpture. Et, ici encore, il joue sur une confusion. M. Paul Gsell n'a garde de lui reprocher des fautes ou des erreurs de métier. Le morceau est de première valeur. Il y a donc bien jouissance pour les yeux et personne ne songe à le contester. Mais, non moins certainement, il n'y a pas satisfaction dans la jouissance et même — M. Paul Gsell est en aveu — les qualités de la partie traitée ne font qu'aggraver le mécompte, puisque le regret de ce qui manque se proportionne au plaisir déjà causé par ce qui existe.

Au moins, si les yeux sont déçus, l'esprit, en récompense, est-il pleinement satisfait? A en croire le critique, l'effet total serait une admiration sans réserve. Nous pouvons cependant constater que l'effet tarde à se produire. L'auteur doit intervenir et interpréter son œuvre comme un philosophe ferait une formule. Et ce sculpteur parle très bien; il parle comme un livre. Mais, précisément, l'idée qu'il veut nous communiquer, ce sont les reliefs et les creux de son marbre qui devraient nous la dire. Ils ne le peuvent que par le détour du symbole, et le symbolisme est vraiment « hautain ». Il l'est jusqu'au dédain de la clarté, puisque l'admirateur sans réserve lui-même n'est point parvenu à en dégager seul le sens.

Donc, le spectateur, d'ailleurs sympathique et prévenu, a passé par les états que voici : d'abord charmé par la beauté des parties exécutées, il a été péniblement

affecté par une mutilation qui lui semblait cruelle ; un instant troublé, il s'est ressaisi ; cette mutilation apparaissait comme voulue, il a donc scruté l'œuvre pour lui arracher son secret. Finalement, il n'a pas trouvé. Cela revient à dire que, pour les regards comme pour la pensée, l'excitation n'a pas abouti : commencement de plaisir qui se résout en malaise.

La conclusion s'impose : plastiquement l'œuvre est manquée.

Cet insuccès est-il purement accidentel ? Est-il dû seulement au choix de cette donnée intellectuelle particulière ou de cette forme sensible déterminée ? Ou bien, au contraire, tient-il à une conception générale de l'art et de l'œuvre artistique ?

Examinons d'abord le symbole. Incontestablement il est d'une grande justesse et traduit vigoureusement la pensée. D'autre part, il est susceptible de beautés proprement plastiques. Et pourtant il n'est pas heureux, j'ai montré pourquoi et comment. Il fait très bien sur le papier cependant, et un poète en tirerait très bon parti. D'où vient cette différence ? Uniquement de ce que la plume ne fera qu'évoquer les formes et si elle perd d'un côté, incapable qu'elle est de les faire saillir aussi solidement que le ciseau, elle regagne, de l'autre, de ne pas offrir dans sa brutalité pénible le spectacle de la mutilation. La jouissance visuelle, moins vive certainement, ne finit pas en souffrance.

La pensée, à présent. Le sculpteur lui-même la formule dans ces termes : « La réflexion très profonde

aboutit souvent à l'inaction. » Il y a là deux mots indispensables : *aboutit* et *souvent*. Comment une statue qui existe tout entière dans un instant immobilisé, qui synthétise dans le temps, signifiera-t-elle clairement la succession que renferme la notion d'aboutir? D'autre part, le lien entre l'idée de réflexion et celle d'inaction n'est pas nécessaire; une idée n'amène pas inmanquablement l'autre; cela peut se faire, cela se fera, si l'on veut, assez naturellement; mais enfin de ce qu'un phénomène procède souvent d'un autre il ne s'ensuit pas que l'idée de l'un s'associe toujours à l'idée de l'autre. Pour provoquer cette association, il faut donc la signifier plus clairement que si elle devait naître d'elle-même. *Souvent* est une nuance qui échappe à l'ébauchoir. Donc, l'idée, elle aussi, ressortit à la littérature.

Mais, continue M. Paul Gsell, n'y a-t-il pas entre l'art et la littérature une ligne frontière que les artistes ne doivent point franchir?

Je vous avoue, répondit Rodin, qu'en ce qui me concerne, je supporte malaisément les *défenses de passer*. Il n'y a point de règle, à mon avis, qui puisse empêcher un statuaire de créer une belle œuvre à sa guise. Et qu'importe que ce soit de la sculpture ou de la littérature, pourvu que le public y trouve profit et plaisir? Peinture, sculpture, littérature, musique sont plus proches les unes des autres qu'on ne le croit généralement. Elles expriment toutes les sentiments de l'âme humaine en face de la nature. Il n'y a que les moyens d'expression qui varient. Mais si un sculpteur parvient par les procédés de son art à suggérer des impressions que procure d'ordinaire la littérature ou

la musique, pourquoi lui chercherait-on chicane?... Je ne nie pas, d'ailleurs, qu'il soit utile de méditer sur les différences qui séparent les moyens littéraires des moyens artistiques.

Tout ce passage est un paralogisme.

Les arts expriment en commun la même chose; mais ils l'expriment par des moyens différents. Que peut-on logiquement conclure de là, sinon que les arts sont des expressions différentes d'une même chose? Deux hommes expriment l'un en français, l'autre en anglais, la même chose : l'expression en est-elle moins différente? Le même homme exprime qu'il a grand'faim, en paroles d'abord, puis, s'apercevant qu'il n'est pas compris, par gestes : cela change-t-il rien à la différence du geste et du langage?

Il faut parvenir cependant à conclure que les arts sont plus proches les uns des autres qu'on ne le croit généralement. Il suffit de changer un petit mot dans le raisonnement, de mettre *suggérer* à la place d'*exprimer*, et l'on arrive à cette proposition, que les moyens d'un art déterminé lui permettent de suggérer ce qu'un autre art exprime par ses moyens à lui. Et cela est très vrai, si ce n'est pas nouveau; mais cela non seulement n'atténue en rien la différence des arts entre eux, mais même c'est une autre manière de l'affirmer.

Il n'y a pas de règle qui puisse empêcher un statuaire de créer une belle œuvre à sa guise, mais il y a une force des choses qui empêche les moyens du statuaire d'exprimer directement certains aspects qu'il

lui est possible de suggérer et même, peut-être, d'en suggérer certains autres. Et si, pour créer à sa guise, il veut passer outre, l'œuvre ne sera point belle et le public n'y trouvera ni plaisir ni profit. Car il y a des frontières entre les arts. On n'y rencontre point l'écrivain « défense de passer » ; mais de part et d'autre se parlent des langues différentes. Comme un artiste ne parle que celle de son art, il ne peut, s'il passe, s'exprimer que par geste. Il peut encore, il est vrai, renoncer à sa langue pour parler celle de son voisin. Et Rodin s'est livré à ce double exercice. Dans la *Méditation*, entré sur le territoire de la littérature, il a fait des signes que l'on n'a pas compris ; ensuite, il a pris bravement son parti de s'exprimer en littérateur et de traduire ses gestes en une formule très claire.

Il s'est aperçu alors que « la littérature offre cette particularité de pouvoir exprimer des idées sans recourir à des images. Elle peut dire, par exemple, que *la réflexion très profonde aboutit souvent à l'inaction*, sans avoir besoin de figurer une femme pensive mise dans l'impossibilité de se mouvoir. Et cette faculté de jongler avec les abstractions au moyen des mots donne peut-être à la littérature un avantage sur les autres arts, dans le domaine de la pensée. »

Pourquoi Rodin marque-t-il encore par le *peut-être* final que la concession lui coûte ?

Il est ici pleinement dans la vérité. Il lui suffirait de généraliser son observation pour trouver le grand principe, si fécond, si simple et, à la fois, si malaisément

accepté par les artistes et les critiques, du moins avec toutes ses conséquences pratiques.

Les moyens d'expression qui, seuls, distinguent nettement les arts les uns des autres assurent à chacun des avantages compensés par des inconvénients. Avantages et inconvénients se résument en ceci : les moyens d'expression rendent d'une manière supérieure l'aspect de la réalité qu'ils atteignent directement et d'une manière inférieure les aspects qu'ils sont réduits à suggérer. Il s'ensuit tout naturellement que la tendance normale de chacun d'eux doit être, avant tout, de profiter de ses avantages. Telle est la pratique la plus saine et la plus franche. Au contraire, c'est une évidente erreur que de sacrifier ce par quoi on triomphe pour s'attacher à ce qu'on ne peut réaliser qu'avec désavantage. « La limite vraie d'un art n'est pas le point où il rencontre l'art voisin, mais la borne dans la voie d'empiètement qu'il ne saurait franchir sans s'altérer soi-même en son essence ¹. »

Tout cela revient à dire que, les moyens d'expression déterminant pour chaque art, dans l'objet général, commun à tous, un objet spécial, propre à chacun, c'est à traiter son objet propre que chaque art trouve sa vraie force.

Et puisque c'est la *méditation*, qui est l'occasion de cet exposé, prenons comme exemple une méditation pour vérifier le principe.

Ulysse, accueilli et choyé à l'île de Calypso, s'obstine

I. E. FAGUET, *Drame ancien, drame moderne.*

à regretter Ithaque. Au bord de la mer, les yeux fixés sur les flots, il songe. Tel est le thème. Qu'offrira-t-il à deux arts plastiques, sculpture et peinture, à deux arts rythmiques, musique et littérature?

Par des creux et des pleins, le sculpteur exprimera dans la solidité du marbre ou du bronze les nobles formes d'un homme fort et souple, robuste et fin; ses membres d'athlète entraîné, ses traits nets; ce corps modelé par une âme ferme, lucide, avisée, déliée. Il le fixera dans une pose d'immobilité têtue où se manifeste la concentration d'une pensée ardente et unique. Les dehors matériels dont le modelé seul est rendu directement nous permettront peut-être de le reconnaître : le type nous révélera le Grec, parfait, héroïque; tel détail de vêtement ou d'armure deviendra presque un signallement (et encore, il faudra pour cela modifier la donnée rigoureuse de l'Odyssée); une pointe de roche ou un pli de vague évoqueront une côte marine : c'est tout. En somme, il faudra recourir à l'expédient d'un titre écrit pour préciser entièrement le « sujet ».

Mais l'« objet » apparaît dans une parfaite clarté : c'est la beauté plastique d'un homme dans l'attitude méditative.

Ainsi considérée, l'œuvre se suffit à elle-même. Et ce qu'elle exprime : l'émotion esthétique provoquée par de belles formes, elle le fait avec une vigueur et une plénitude où ne peut prétendre aucune autre réalisation artistique. Entièrement isolé, étendu selon

tous ses plans, dans l'espace, posé avec toute sa masse substantielle et résistante, le corps présente impérieusement la tangible harmonie de son modelé. Dans ce « signe » compact et fort, rien qui cède, se dérobe ou fuie sous la caresse du regard ou même du toucher. C'est une réalité, solide comme la nature même, mais dépassant la nature parce qu'elle l'éternise dans un état idéal par la richesse du sens qu'elle y tient immobile.

Seulement cette matérialité, qui confère à la chose sculptée sa puissance unique de représentation, fait aussi sa faiblesse dans l'ordre de la signification intellectuelle. Cette masse corporelle, arrêtée exactement selon les trois dimensions, nécessairement individualisée, présente tout entière dans un instant qu'elle rend immuable, peut bien causer l'émotion de la beauté formelle qu'elle s'est incorporée en interprétant les formes de la nature ; mais elle apparaît plus incapable qu'aucune autre œuvre d'art de traduire une notion abstraite, essentiellement générale et dégagée de limite sensible, et, à plus forte raison, cette complexité de notions abstraites liées entre elles par des rapports précis, qui s'appelle une « pensée ». Chose artistique, c'est-à-dire existant en beauté, la statue se substitue trop sensiblement à la chose naturelle pour n'en être pas exclusivement l'expression émue et passionnée. Le rendu est trop direct et trop complet pour ne pas restreindre d'autant qu'il la renforce la signification de l'œuvre.

Donc, ce qui est exprimé c'est la beauté d'un homme, d'abord. C'est encore, grâce à une association d'idées

qui s'opère spontanément en nous, cette particularité que l'homme s'absorbe dans la contemplation d'une image intérieure. Et il y a synthèse plastique de ces deux éléments. La statue est le signe de la beauté d'un homme qui médite.

Outre ce qu'il traduit, que suggère ce signe? Je l'ai dit : il peut, à la rigueur, préciser, en nous permettant de reconnaître Ulysse, l'objet de cette méditation. Mais ceci est, à proprement parler, étranger à l'œuvre plastique prise en elle-même : cela provient du « sujet ». Ce n'est nullement négligeable, mais ce n'est pas, non plus, essentiel. Par elle-même, l'œuvre peut être suggestive du sens et du caractère de cette songerie seulement grâce à la figure héroïque et fine de l'homme qu'elle pose sous nos yeux. On le voit, ce qu'il y aura de plus précisément évocateur ce sera encore le titre. Et le titre est de la littérature.

Est-ce à dire que la statue ferme toutes les avenues au rêve? A Dieu ne plaise ! Toute œuvre d'art, par cela seul qu'elle enferme une émotion, délivre nécessairement le rêve. Tout ce qui résulte de la précédente analyse, c'est que ce rêve ne sera pas dirigé par un ensemble d'images précises ou d'idées déterminées. Il sera surtout sentimental et, par conséquent, les idées qu'il emportera dans son vol jailliront principalement du fonds personnel du spectateur.

Le tableau, en sa qualité d'œuvre plastique, partagera l'avantage dont jouit la statue par la présenta-

tion directe aux regards des objets matériels. Toutefois il n'est qu'un plan, et si la perspective aérienne et linéaire rend possible l'expression du relief, c'est au prix d'un artifice et la sensation de solidité matérielle ne s'y pourra communiquer avec la même vigueur. Aussi l'objet propre de la peinture n'est-il pas la forme, mais la couleur des choses : la forme sert plutôt de support ou d'armature. Des surfaces touchées de lumière : voilà, pour le peintre, les choses, et la profondeur n'intervient pour lui qu'en fonction des jeux des lignes terminant les surfaces et des teintes graduées par la distance. Sans doute, il est encore aux prises avec la matière, mais non plus avec la matière massive ; son art est plus spirituel déjà, en ce sens qu'il ne manie directement des choses que leur enveloppe lumineuse.

Et, tout de suite, il est plus libre d'autant. Il ne cherchera donc pas à rivaliser par un trompe-l'œil avec le sculpteur. Il modèlera, mais d'une saillie moins opaque, à fleur de toile comme à fleur de choses, en tant que le modelé est une modification du dehors coloré.

En revanche, il ne se voit plus contraint à détacher aussi rigoureusement la figure de ses entours. Le paysage apparaîtra tout entier : au fond l'île de Calypso, vision de « printemps éternel » ; la berge rocheuse où l'écume tisse une frange, et la mer au premier plan, la mer évoquant les multiples épithètes d'Homère. Dans ce cadre, le même héros dans la même attitude.

Le même ? D'abord, à supposer qu'il soit, autant

que les moyens différents le permettent, la reproduction de la statue vue d'un certain point, sera-t-il le même, vraiment, à présent qu'il ne s'offre plus seul aux regards? Ne se produit-il pas nécessairement une synthèse visuelle, avec des actions et des réactions de l'homme aux objets et des objets à l'homme? Il existe un tout dont la figure n'est qu'une partie et ce tout est ordonné à cette partie principale. Indépendamment même de l'idée qui peut se dégager de la composition, cette organisation des éléments colorés confère à chacun d'eux une valeur relative à l'ensemble.

D'autre part, cette complexité de l'effet se compense par une faculté de préciser le sujet un peu plus exactement. Grâce au paysage, qui est accessoire et subordonné, il est vrai, mais encore accessible au peintre, nous pourrions voir du premier coup d'œil que cet homme qui songe sur le bord d'une île n'est ni Robinson Crusoë, ni Enoch Arden, à aucun moment de leur aventureuse existence : il suffira de caractériser à l'antique la nature insulaire. Le sens de la méditation s'indiquera au moins par la position d'Ulysse tournant obstinément le dos à ces « lieux enchanteurs ». Nous avons évidemment affaire à un prisonnier dans un pays de fées, et s'il songe tristement, ce doit être au pays des hommes, à son pays, à une terre, moins belle, mais plus chère, que cherchent ses yeux dans le miroitement des vagues. Le peintre peut aller plus loin, peut-être? Saurait-il nous suggérer que l'île est une île poétique et fictive? que son charme est, pour

le héros, lointain ou même inexistant? Il est possible. Mais il risque, à moins d'une délicatesse de main bien subtile, de sacrifier son objet propre à un mirage de « littérature ».

Car ce qu'il a proprement à exprimer c'est la beauté de cet ensemble coloré : un homme qui médite au bord d'une île, devant la mer.

Je n'ai pas à revenir sur la caractérisation du personnage. Elle sera sensiblement la même que dans le cas du sculpteur. Mais si, pour rendre l'analyse plus pressante, nous faisons abstraction du paysage, le peintre ne nous apparaîtra-t-il pas comme disposant de plus grandes ressources suggestives? Sans aucun doute. Même réduite à l'isolement du portrait, la figure est susceptible de plus de signification; car elle a la vie du regard, et, si l'attitude d'un corps et les traits d'un visage traduisent l'état de songerie intérieure, combien plus nettement et plus intensément le rêve se révèle dans les yeux!

Il faut d'ailleurs, ici encore, noter un effet d'irradiation : les traits convergent au regard et, en retour, s'illuminent par lui; ensemble ils composent la physiologie, qui en reçoit son « expression ». Or ce que le langage ordinaire désigne par ce nom est, pour le moins autant, « suggestion » selon la terminologie à laquelle je crois utile de me tenir.

En résumé, par suite de sa plus grande « spiritualité », la peinture, qui atteint les objets par leur qualité commune de coloration, est à même d'en utiliser un

plus grand nombre, d'une diversité très marquée, dans une composition. Cette synthèse existe réalisée pour la joie des yeux, nécessairement et avant tout, puisqu'elle est par essence un groupement harmonieux de sensations colorées ; mais elle existe aussi pour l'esprit, puisqu'elle est un groupement de signes particuliers unis dans une signification d'ensemble. Si un tableau, tel que je l'imagine, n'unit pas des notions en un jugement, ni des mots en une phrase, il combine cependant un plus grand nombre d'expressions et de suggestions dans l'unité de sa formule esthétique. Il est moins incapable de signification intellectuelle que la statue, d'autant qu'il est, moins qu'elle, engagé dans la matière.

Avant de passer aux arts rythmiques, remarquons que seuls ces deux arts plastiques, la sculpture et la peinture, sont directement représentatifs. Et, sans doute, ce n'est point par ce qu'elle représente, par le « sujet », que l'œuvre qu'ils réalisent vaut principalement. Mais enfin, cette œuvre ne peut pas ne point représenter quelque chose. Il s'ensuit que tous les deux, par le « sujet », ces arts sont intellectuels. Seulement ils ne s'adressent à l'intelligence que sous la forme intuitive et en fonction de la sensibilité. Ils restent étrangers au « discours » qui agence en une « pensée » les éléments intellectuels. Ni tableau ni statue ne peuvent être signes d'un jugement ¹.

Au musicien qui voudrait traiter ce sujet « Ulysse

I. Cf. PAUL GAULTIER, *Le Sens de l'Art*.

dans l'île de Calypso », je ne ferai pas l'injure de croire qu'il songe à imiter le chant des oiseaux cachés dans les bosquets, ou le bruissement des vagues sur les brisants. Il sait, je le suppose, ce qu'il faut entendre par cette « imitation » aristotélicienne quand on veut l'étendre également à tous les arts. Elle ne garde plus rien, en musique, de l'idée de « représenter » quoi que ce soit de la nature sensible. Le « sujet » pour lui se réduit donc à cette série de sentiments enchainés dans la longue rêverie du héros. C'est un thème psychologique à développer et à traduire par une suite de tons isolés ou associés, pas autre chose.

Nous voilà loin de la matière ! Affranchis de l'espace, nous saisissons, semble-t-il, le mouvement pur, le mouvement en soi, dans le son rythmé.

Quel est ici l'objet propre ?

Le domaine de la musique est le sentiment ; mais là-même son pouvoir est plus profond qu'étendu, et si elle exprime certains sentiments avec une force incomparable, elle n'en exprime qu'un fort petit nombre ; par voie d'association elle peut les réveiller tous, mais directement elle en produit très peu et encore les plus simples et les plus élémentaires, la tristesse et la joie avec leur mille nuances. Demandez à la musique d'exprimer la magnanimité, la résolution vertueuse et d'autres sentiments de ce genre, elle en est aussi incapable que de peindre un lac ou une montagne. Elle s'y prend comme elle peut ; elle emploie le rapide, le large, le fort, le doux, etc. Mais c'est à l'imagination à faire le reste et l'imagination ne fait que ce qui lui plaît. Sous la même mesure, celui-ci met une montagne

et celui-là l'océan; le guerrier y puise des inspirations héroïques, le solitaire des inspirations religieuses ¹.

Le musicien cherche donc à traduire par des sons rythmés la beauté sentimentale de cette donnée : un héros jeté par une tempête, après maintes aventures, en une île divine, s'absorbe dans le souvenir de sa lointaine patrie.

Mais, d'abord, prétend-il à une objectivité quelconque? Je veux dire : est-ce la série des sentiments éprouvés par Ulysse qu'il vise à rendre, ou encore ceux qu'il lui prête avec vraisemblance — ce qui revient au même — ou bien Ulysse est-il là surtout une occasion ou un prétexte? Personne ne le saura jamais. Il est même probable que le musicien ne se posera pas la question. Sans le titre, qui donc, sinon par pur hasard, songerait au héros artificieux? Et il est vraisemblable que le titre ne dira mot de lui. Ulysse n'est là que pour mettre en branle la sensibilité musicale de l'artiste.

Par conséquent, dans l'œuvre musicale, l'objet seul se présentera directement. Et s'il est possible, grâce au titre, par exemple, ou à quelque indice extérieur, d'entrevoir quelles relations la musique soutient avec son « sujet », ces relations elles-mêmes n'apparaîtront nullement comme nécessaires. L'objet se manifeste comme si bien détaché du sujet que, pratiquement, il en peut être regardé comme indépendant. Il s'agit donc de traduire le sentiment en lui-même et pour lui-

I. COUSIN, *Du vrai, du beau, du bien.*

même. Or, si, dans la réalité de la vie, le sentiment nous semble chose assez définie, c'est qu'il se détermine à notre connaissance par tout l'ensemble des éléments concrets, la personne, l'objet, la cause, l'occasion, le temps, le lieu : c'est surtout, qu'il s'accompagne de notions intellectuelles et s'enferme souvent dans une formule à la fois précise et nuancée. Mais, en lui-même, n'est-il point chose essentiellement insaisissable ?

Ceci n'est vrai cependant que du sentiment spécial et particulier : les sentiments génériques se distinguent encore assez facilement dès qu'ils sont un peu forts. Les groupes sentimentaux peuvent se confondre par leurs bords, mais ils ne laissent pas de se différencier par leurs centres.

Et c'est fort heureux pour le musicien. Le mouvement sonore, seul moyen dont il dispose, traduit avec une pleine clarté les grands sentiments élémentaires et primitifs, ceux qui fondent les groupes, joie et tristesse, par exemple. S'il existe des gens que toute musique rend tristes, quel qu'en soit le caractère ou l'allure, ceux-là même avoueront que c'est leur faute et qu'ils distinguent nettement une musique gaie d'une musique triste. Le musicien parle donc un langage dont le sens général ne risque pas d'être inintelligible, puisque certains éléments imposent leur évidence avec une force irrésistible. Et cela lui est à la fois nécessaire et suffisant : nécessaire pour que son œuvre ne reste pas tout individuelle et subjective, suffisant parce que l'impérieuse clarté de ces points de repère déter-

mine le sens du reste. Dès qu'il analyse, en effet, nuance ou dégrade les sentiments fondamentaux, comme il ne saisit que d'une prise mobile une réalité par elle-même fuyante, il y aurait lieu de craindre que l'intelligence non dirigée ne se noyât dans le flou. Tout compte fait, le musicien exprime donc le sentiment tel qu'il est susceptible d'expression sensible.

Le reste, il le suggère. Seulement, on conçoit que si l'expression elle-même comporte une si grande part d'imprécision, la suggestion est tellement indifférente qu'elle peut être regardée en pratique comme tout arbitraire.

Mais de même que l'expression, pour être imprécise, est singulièrement puissante et profonde, la suggestion est d'une activité et d'une fécondité littéralement uniques. Aucune réalisation artistique n'ébranle l'homme aussi intimement que l'œuvre musicale.

La musique est révélatrice de tout ce que nous portons en nous de plus intime, de plus obscur et indéfini, de plus personnel aussi et de plus général, de plus individuel et de plus humain. N'exprime-t-elle pas l'inexprimable, en quelque sorte, tout ce qui en nous franchit les horizons accoutumés, désirs impérissables, pressentiments infinis? Ne nous dévoile-t-elle pas à nous-mêmes, en nous faisant de plus en plus remonter par son progrès aux sources de la vie, à ce qui en est le rythme profond et fondamental, à ce concert d'âmes confuses, dont nous sommes composés, plongées qu'elles sont dans la pénombre de notre conscience, et qui en fait le fond, synthèse première, sur laquelle, comme sur le thème principal d'une mystérieuse symphonie, s'échafaudent d'autres thèmes, dérivés

ou concomitants, en une synthèse toujours plus haute jusqu'à la conclusion qui les embrasse tous, les résume et les achève 1?

Si les autres arts libèrent le rêve, celui-ci — et l'allure seule de la dernière phrase en donnerait l'impression — lui ouvre un essor illimité.

Il est temps de passer au littéraire. J'évite, à dessein, de dire : au poète, parce qu'une question préalable en sera posée plus franchement.

Bien qu'elle ne se réduise pas à l'agréable, l'émotion esthétique n'en est pas moins, toutefois, un plaisir, et un plaisir des sens... C'est la raison pour laquelle la littérature ne saurait, non plus, rentrer dans les beaux-arts, comme n'usant pas de signes sensibles naturels et immédiats, mais de ces signes conventionnels ou indirects que sont les mots... (Elle) n'a recours aux sens... que comme intermédiaires, sans plus; elle ne les intéresse pas directement... Bien que la poésie affecte l'oreille directement par son rythme, la littérature se retranche des beaux-arts proprement dits, parce qu'au lieu de n'user... que de signes affectifs et, par conséquent, naturels et directs, dont le propre est d'être compris de tous immédiatement, elle ne se sert que de mots, signes intellectuels et purement représentatifs, qui, pour significatifs de sensations et d'images qu'ils puissent devenir, demandent toujours à être interprétés... Cette nécessité... d'user de truchements pour ainsi dire étrangers à son but, lui constitue une infériorité esthétique et non plus seulement artistique 2.

1. PAUL GAULTIER, *Le Sens de l'Art*.

2. *Ibidem*.

Je n'ai guère abrégé, ni allégé. Je me permettrai de préciser un détail : le mot signifie ou *exprime* la *notion* de l'objet, ce que nous nommons l'*idée* en français ; il évoque en même temps ou il *suggère* l'*image* sensible, ce qui est le sens primitif du mot idée.

Et, deuxièmement, j'aggraverai l'opinion citée de l'observation suivante : la littérature est aujourd'hui, plus que jamais, de l'écriture. Ceci n'a peut-être pas l'air d'une trouvaille ; mais, pourtant, on l'oublie un peu trop ! On continue à construire des théories littéraires comme si les pattes de mouche des « hommes de lettres » devaient parvenir aux humains muées en un chant d'aède. Dans la plupart des cas, il n'en va nullement ainsi : les mots écrits non seulement ne seront jamais chantés, mais courent le risque de n'être non plus jamais déclamés, sans avoir même grande chance d'être seulement lus à haute voix. Si l'auteur n'est point un amateur de « gueuloir », s'il est muet peut-être, les mots qu'il aligne ne feront sans doute d'autre bruit que leur petit grincement d'éclosion sur le papier. Je sais bien qu'ils sont, malgré tout, des signes sonores, mais, écrits, ils ne le sont qu'en puissance et si le lecteur les entend, c'est par association seulement ou évocation. L'écriture est un intermédiaire de plus et s'il est vrai que la sonorité des mots est la seule qualité sensible du langage qui en puisse faire un moyen d'expression artistique, ce détour de surcroît n'est probablement pas chose négligeable, tant s'en faut. Il est incontestable que pour les « livresques », — c'est-à-dire

la majorité des « hommes de lettres », des liseurs et, peut-être, des lecteurs. — la physionomie du mot écrit, voire imprimé, tend à en opprimer, sinon à en abolir l'image sonore. On l'a bien vu quand il a été question de modifier l'orthographe : les jolies choses qui furent dites alors, en prose et en vers, sur la figure traditionnelle et familière des mots n'auraient pas obtenu si chaud accueil, n'était l'attachement inconscient de nos yeux aux traits dont cette figure est écrite. On ne peut nier même que les rimes n'aient une valeur en partie visuelle. De tout cela je ne veux, à présent, tirer qu'une conclusion : l'importance croissante de la sensation visuelle qui, dénuée, sauf accidentellement et indirectement, de toute valeur esthétique, accentue de jour en jour le caractère purement significatif des mots aux dépens de leurs qualités sensibles. De plus en plus, ils deviennent des notations intellectuelles, des gestes conventionnels et muets, renonçant à toute prétention d'accaparer, au profit de leur grâce ou de leur agilité, une part de l'intérêt. Ce sont des êtres d'abnégation, heureux de l'oubli où les plonge instantanément le rappel de l'idée.

On peut, on doit le déplorer : il faut s'en souvenir. Même le poète lyrique ne « chante » guère que pour être « lu ». Il y a quelque chose de changé depuis qu'on chante par écrit et qu'on parle typographiquement. Et cette constatation donne une force plus actuelle à l'application de notre principe au cas de l'art littéraire : la littérature fera sagement de déployer son principal

effort là où elle est sûre de triompher. Ses moyens lui donnent directement et à elle seule le pouvoir d'exprimer des notions intellectuelles et de les agencer en pensées : qu'elle prétende donc à valoir par la pensée ; qu'elle analyse, raisonne, « développe », enchaîne : qu'elle « discoure » ! Et me voici ramené à ce que reconnaissait Rodin : « Cette faculté de jongler avec les abstractions au moyen des mots donne peut-être à la littérature un avantage sur les autres arts dans le domaine de la pensée. » Il suffirait de biffer le *peut-être*, qui manque de bonne grâce autant que de justesse. Par son objet propre : la notion ; par son moyen d'expression : le mot, signe sonore, sans doute, et donc sensible, mais le moins « sensuel » de tous les signes artistiques, la littérature est un art *avant tout* intellectuel.

Boileau ne manquait point de sens quand il conseillait :

Avant donc que d'écrire apprenez à penser ;

et l'esthétique du classicisme n'avait point tort de voir dans la « raison », *sapere*, la source première de la beauté littéraire.

La littérature est aussi un art musical, mais secondairement, imparfaitement, car le mot n'est pas une écorce sonore enveloppant un sens dont il puisse être vidé sans cesser d'être un mot : le sens fait corps avec le son, parce que le son est essentiellement un signe. Or c'est le mot, comme signe au moins autant que

comme son, qui est moyen d'expression littéraire. Et Verlaine se trompait quand il réclamait en littérature

De la musique avant toute chose.

La littérature est encore un art plastique, mais improprement, indirectement, analogiquement : parce qu'elle peut évoquer des formes, des lignes, des couleurs, comme elle peut évoquer toutes les réalités sensibles, par concomitance et en fonction de l'idée. Elle est expressive d'idées, suggestive du reste. Et, décidément, Flaubert divaguait, et dans le genre triste, quand il rêvait d'écrire « des phrases qui ne voudraient rien dire ».

Ce qui me semble beau, avoue-t-il, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, *un livre sans attache extérieure*, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style ¹.

Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu, celui qui est à gauche quand on regarde les Propylées. Eh bien, je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet. Dans la précision des assemblages, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, *quelque chose d'éternel comme un principe* ² ?

Tout cela, c'est ce qu'ils appellent « l'art pur ». Et l'art pur n'existe pas. Il existe des arts de différentes

1. *Correspondance*, à M. X., 1852.

2. A George Sand.

sortes, conditionnés par leurs moyens d'expression. On a d'ailleurs essayé de faire des livres sur rien et on y a réussi, mais on n'a réussi qu'à ne rien dire du tout et nullement à réaliser de la beauté. Des mots sans idée, alignés en phrases dénuées de sens ne vaudront jamais comme musique un bout de romance sans paroles... On ne change pas la nature des choses.

Flaubert était mieux inspiré quand, au nom de l'art, il réagissait contre le subjectivisme des romantiques et tonnait contre le «cœur» et l'«amour» avec toutes sortes d'H. Il voulait pour leur conférer l'éternité artistique, transposer les sentiments personnels en une création impersonnelle. C'était une façon de les envisager et de les mettre en œuvre sous un aspect d'éternité. Mais Vigny et Laprade avaient trouvé mieux et, puisque c'était « un principe » qui réalisait le mieux pour Flaubert lui-même cette notion de permanence immuable, d'éternité, c'est en idées qu'ils transposaient toutes choses :

Le vrai Dieu, le Dieu fort est le Dieu des Idées...

Mais Ulysse attend « sur le bord de l'île, sur le bord de l'eau ».

Et c'est déjà un avantage considérable du littérateur de pouvoir du premier coup nous le faire connaître par son nom. Or, cette supériorité de la précision, il la gardera pour tout ce qu'il exprime, et il exprime tout ce qui est idée, tout ce qui, dans l'esprit, correspond à un objet sensible ou immatériel. Il définit.

« Bien définir, » disait La Bruyère. Il nous fera donc savoir et comprendre la situation : cadre, scène, paysage ; le héros : apparence extérieure, attitude, physionomie ; les antécédents : faits, pensées, sentiments ; l'objet de la méditation présente ; les phases successives de cette longue songerie. Tout cela défilera dans notre intelligence selon l'ordre de l'analyse, se groupera en synthèses partielles convergeant vers une synthèse totale et, finalement, du théâtre, de l'acteur, des faits et gestes extérieurs, du drame intime de sentiments et de pensées, nous retiendrons une connaissance nette, complexe et unifiée.

« Bien peindre, » ajoute La Bruyère ; mais « peindre » est une métaphore pour celui qui ne tient qu'une plume. Par le fait seul qu'il exprime l'idée d'une chose sensible, il en évoque la sensation ; s'il nomme une réalité affective, il en suggère la nuance de sentiment. Et les notions intelligibles qu'il déroule en les reliant emportent avec elles et groupent à mesure, en un cortège, les sensations et les émotions correspondantes. Son « discours » estompe donc un paysage, ébauche une statue, indique une symphonie. Sa parole, suite de signes intellectuels, s'adresse directement à l'esprit ; mais, secrètement, elle suscite pour l'imagination visuelle des reflets ou des mirages, pour l'imagination auditive des échos d'un chant émouvant. Rythmée et sonore à sa manière, évocatrice du sentiment par l'expression de l'idée, la parole est donc bien une sorte de musique élémentaire : quelque chose

de la musique lui appartient en propre, en dépit de toutes les restrictions apportées plus haut. Elle est plus exactement musicale que plastique ou pittoresque.

Cependant ce que l'œuvre littéraire, pensée réalisée en art, suggère surtout, c'est encore la pensée. Par le caractère même d'universalité des éléments dont elle se sert : les notions, tout en définissant avec une précision unique le sujet particulier qu'elle traite, elle le déborde en l'exprimant, elle invite à l'élargir symboliquement, à percevoir, dans la donnée délimitée et comme réduite, toute l'ampleur de l'idée absolue dont le sujet n'est qu'une parcelle. Le rêve qu'elle éveille est donc un rêve intellectuel, ce qui veut dire lucide, dirigé, souvent définitif.

La poésie, « ce qui fait penser », a dit Musset.

POÉSIE ET BEAUTÉ

Qu'est-ce que la poésie? demanda-t-on à Musset. Il répondit par ces vers, que toutes les anthologies redissent pieusement :

Chasser tout souvenir et fixer la pensée;
Sur un bel axe d'or la tenir balancée,
Incertaine, inquiète, immobile pourtant;
Éterniser peut-être un rêve d'un instant;
Aimer le vrai, le beau, chercher leur harmonie;
Écouter dans son cœur l'écho de son génie;
Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard;
D'un sourire, d'un mot, d'un soupir, d'un regard
Faire un travail exquis, plein de crainte et de charme,
Faire une perle d'une larme :
Du poète ici-bas voilà la passion,
Voilà son bien, sa vie et son ambition ¹.

Réponse de poète. Musset a pensé que la poésie « se sent » bien plus qu'elle ne se définit et il a fait semblant de la définir en en donnant la sensation. Tout le monde n'est pas à même d'é luder la difficulté, ou de la tourner, avec une aussi fine élégance; mais, il faut l'avouer, cette réponse n'est pas une solution. C'est pour cela, sans doute, que son auteur a tenu à bien marquer, en l'appelant *impromptu*, qu'il n'y attachait pas une importance exagérée. Nous ferons comme lui. Ce morceau

est de la poésie et la poésie est tout ce qu'il dit : mais est-ce là toute la poésie?

Lamartine s'est posé la question lui-même. Il a développé — hélas ! et délayé, on sait pour quelles douloureuses raisons — la réponse dans son *Cours familier de littérature*¹ :

Il y a dans toutes les choses humaines, matérielles ou intellectuelles, une partie usuelle, vulgaire, triviale, quoique nécessaire, qui correspond plus spécialement à la nature quotidienne et, en quelque sorte, domestique de notre existence ici-bas. Il y a aussi dans toutes les choses humaines, matérielles ou intellectuelles, une partie éthérée, insaisissable, transcendante et, pour ainsi dire, atmosphérique, qui semble correspondre plus spécialement à la nature divine de notre être. L'homme, par un instinct occulte, mais fatal, semble avoir senti, dès le commencement des temps, le besoin d'exprimer dans un langage différent ces choses différentes. Placé lui-même pour les sentir et pour les exprimer sur les limites de ces natures humaine et divine qui se touchent et se correspondent en lui, l'homme n'a pas eu longtemps le même langage pour exprimer l'humain et le divin des choses. La prose et la poésie se sont partagé sa langue, comme elles se partagent la création. Il a parlé des choses humaines, il a chanté les choses divines. La prose a eu la terre et tout ce qui s'y rapporte ; la poésie a eu le ciel et tout ce qui dépasse dans l'impression des choses terrestres l'humanité. En un mot, la prose a été le langage de la raison, la poésie a été le langage de l'enthousiasme, ou de l'homme élevé par l'impression, la passion, la pensée, à sa plus haute puissance de sentir et d'exprimer. La poésie est la noblesse du verbe.

1. Tome XXVIII, Entretien CLXVII, sur la Poésie. 1869.

Réponse plutôt oratoire et, partant, d'une généralité un peu vague pour une question complexe, délicate, fuyante. En somme, le problème est posé d'une manière trop indéterminée. C'est ainsi qu'il l'est aussi dans les manuels ou traités de littérature. Je vais tâcher de préciser davantage les termes mêmes de la question. Si j'y parviens, comme je l'espère, j'estime que j'aurai fait beaucoup.

La notion de « poésie » se confond-elle avec la notion de « beauté », en général? Il me paraît bien que non. Un site peut nous donner le sentiment de la beauté proprement dite — non pas de la grâce, seulement, de l'élégance, du joli, du charmant — sans provoquer en nous celui de la poésie. Une attitude morale, un geste, un acte peuvent être beaux sans être poétiques. Une vue intellectuelle, une haute synthèse, une pensée seront pareillement pénétrées de beauté sans être enveloppées de poésie. Il en va de même des réalisations artistiques. Un monument, une statue, un tableau, un morceau de musique (ceci peut-être très rarement, ou à peine) qui doivent être autant d'expressions de beauté pour rentrer dans les « beaux » arts, n'exprimeront pas nécessairement, et par surcroît, la poésie.

La littérature ferait-elle exception? Pourquoi? Son vrai nom n'est-il pas « les belles-lettres »? Cela revient à dire que la littérature est l'expression de la beauté par le langage.

Exprimer la beauté est l'œuvre commune des beaux-

arts et ils ne se distinguent entre eux que par leurs moyens d'expression. Une œuvre qui exprime la beauté par le moyen du langage est une œuvre littéraire : elle fait partie des belles-lettres.

Est-elle, par le fait même, toujours et nécessairement, poétique? Ne nous arrive-t-il pas au cours d'une lecture qui nous donne la jouissance esthétique, le sentiment de la beauté, sans défaillance, mais aussi sans au delà, de nous dire tout à coup : « Ah ! voici un souffle de poésie qui passe? » C'est du même ordre, mais c'est autre chose et davantage. Il est d'ailleurs absolument indifférent que l'œuvre soit en prose ou en vers. J'aurais mauvaise grâce d'y insister.

Donc, d'une part, littérature et poésie ; d'autre part, vers et poésie ne sont pas synonymes.

Tout cela aurait dû commencer à être très clair du jour où l'on s'est mis à écrire en prose des œuvres non seulement littéraires (c'est-à-dire ayant pour but, sans plus, de « plaire », de procurer le « plaisir » esthétique), mais, par surcroît, poétiques, au sens traditionnel au moins, c'est-à-dire des œuvres regardées jusque-là comme poétiques par essence : telle l'épopée.

Or, on a continué, dans les *Poétiques*, à définir et à classer comme si rien n'était changé. On le fait encore. Il en résulte une grande confusion.

Primitivement, comme le dit Lamartine, on a fait d'instinct le départ entre la prose et la poésie. Seulement était poésie tout ce qui était littérature, art littéraire, et la prose n'existait pas comme forme littéraire,

comme expression artistique. C'était la prose de M. Jourdain. Elle servait à demander des pantoufles.

Dès que l'on sortait, parmi les choses humaines, matérielles ou intellectuelles, de la « partie usuelle, vulgaire, triviale, quoique nécessaire », on s'exprimait en vers. Cela ne veut pas dire que tout ce qui était vers fût littérature et poésie. Non ! le vers se prêtait à des fins utiles : il se retient si facilement ! Mais, encore une fois, on ne s'avisait pas de faire œuvre littéraire ou poétique en prose. Cela ne vint que plus tard, et relativement tard.

Certains mots d'ailleurs sont parlants. ποιητής, ποίησις, où l'on a cherché des mystères de « création », marquent très simplement l'activité de l'artiste en paroles : le poète, c'est celui qui *fait* des vers (nous dirions « écrivain » dans le langage moderne), et poésie, c'est « composition » ou « littérature ». Le « poète » d'alors, c'est « l'homme de lettres » d'alors aussi.

Je ne veux qu'une preuve de la différence que nous faisons aujourd'hui — tous, consciemment ou non, mais sans conteste, me semble-t-il — entre poésie et beauté. Dans ses conférences sur *Jean Racine*, Jules Lemaitre, après avoir surabondamment établi par toute son étude la *beauté* du théâtre de son poète, se donne la peine de démontrer que ce théâtre est, de plus, *poétique*, qu'il nous donne la sensation de la poésie et il se demande d'où cela provient. J'aurai à revenir sur les raisons qu'il fournit. Pour l'instant il

me suffit de constater le fait qu'il se pose séparément les deux questions et, donc, qu'elles se sont présentées à lui comme distinctes.

Dès lors, le problème est celui-ci : En quoi la poésie diffère-t-elle de la beauté littéraire?

Et la difficulté du problème tient à ceci qu'il n'y a pas de beauté artistique, de beauté « réalisée » dans une œuvre d'art, sans « idéalisation ». Si bien que la question renaît sous cette forme : Qu'est-ce que la notion de « poésie » ajoute à celle d' « idéalisation »?

Je reprends point par point.

« Il n'y a point d'art sans idéalisation. »

Que l'on entende « idéalisation » comme on voudra, la proposition doit être acceptée de quiconque n'admet pas que l'art est purement et simplement une « copie ». Et ceci on ne peut l'admettre qu'en se refusant à observer et à réfléchir. Car l'artiste reçoit des choses l'ébranlement qui occasionne en lui l'émotion esthétique. Devant les choses, il se trouve donc partial, prévenu, puisqu'il en est ému. Il s'ensuit que, lorsqu'il se met à traduire son émotion par l'« imitation » (au sens aristotélicien) des choses, il interprète, il modifie, il déforme, autrement dit : il idéalise. Idéaliser n'est pas autre chose. C'est traduire l'émotion ressentie par les traits qui sont capables de l'exprimer. Cette opération suppose un choix, partant une élimination et un groupement convergeant vers un effet déterminé, finalement un renforcement des traits utiles, ne fût-ce que

par le parti pris qui les conserve seuls, à l'exclusion des autres, nuisibles ou insignifiants.

Le résultat de cette opération est de fixer, d'immobiliser la chose dans sa vérité esthétique « comme elle est toujours en elle-même dans sa généralité et dégagée de tous ses contingents éphémères », dit Flaubert ¹. Voilà pourquoi il importe tellement de dégager ce qu'il appelle le « détail distinctif » des choses, ce qui en est le caractère général, permanent, éternel. On lui confère ainsi, par l'art, une existence supérieure et durable: en lui « les choses renaissent naturelles et plus que naturelles ² ». « Les choses renaissent sur le papier belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur ³ ». C'est du « détail distinctif » que les choses tirent leur pouvoir de provoquer l'émotion esthétique et, réciproquement, c'est par l'interprétation qui détache et met en valeur à l'état isolé ce même « détail distinctif » que l'artiste exprime purement son émotion et fait coïncider dans l'œuvre la beauté et la vérité.

L'art c'est la vérité choisie ⁴.

La nature, dans son infinie variété, n'est un spectacle que pour un esprit infini; pour qu'elle procure de vraies jouissances à des esprits finis, il faut que l'homme possède la faculté de la limiter, de lui imposer des bornes, qu'elle ne se fixe pas à elle-même.

1. *Correspondance.*

2. BAUDELAIRE, *Art romantique.*

3. *Ibid.*

4. VIGNY, *Journal.*

Autrement nous ne jouirions pas de la vie; nous serions troublés par la diversité de nos sensations; et, à force de sentir trop de choses à la fois, nous finirions par n'en plus sentir aucune. L'art nous sert précisément à opérer la séparation des éléments qui se contrarient et à ne réunir dans la même œuvre que ceux qui s'harmonisent. L'art fait ce que nous faisons nous-mêmes, lorsque nous sommes témoins d'un événement important qui nous saisit, qui nous attache, lorsque nous ne voulons pas nous laisser distraire de notre contemplation par un événement de moindre importance ¹.

Si cela est vrai, est certain, des arts plastiques, à plus forte raison l'est-il de l'art littéraire par suite du détour *intellectuel* que doivent y faire les choses avant de repaître sous la forme du mot.

Je ne suppose, comme on voit, aucune théorie particulière de « l'idéal ». Il m'est indifférent que l'idéal ait ou n'ait pas une sorte d'existence abstraite comme les « idées » platoniciennes.

L'idéalisation provient de la sensibilité de l'artiste sous le coup de l'émotion esthétique, quelle que soit la « forme » intermédiaire entre cette sensibilité émue par les choses et l'œuvre réalisée matériellement. Je n'ai cure ici de savoir si une telle « forme » existe. L'idéalisation est, en tout cas, une pénétration plus profonde, une intuition plus totale, qui aboutit à une transfiguration de la nature dans l'œuvre artistique.
Homo additus naturæ.

1. F. SARCEY, *Quarante ans de théâtre*, I. La dramaturgie de Lessing. Le passage est une citation de l'introduction mise par A. MÉZIÈRES à la *Dramaturgie de Hambourg*.

Dois-je faire observer que l'idéalisation peut aussi bien avoir pour terme la « laideur » que la « beauté »? que de l'idéalisation peut procéder également, suivant la qualité de l'émotion, une œuvre idéaliste, réaliste ou caricaturale? qu'« idéaliser » ne veut donc pas dire « embellir » au sens courant du mot et qu'il ne faut pas confondre l'« idéalisation » avec l'affadissement chromolithographique des calendriers anglais ou la conventionnelle et niaise « distinction » de l'imagerie sulpicienne? Il y a des cas où « le laid est le beau » puisque c'est précisément la laideur qui est le « détail distinctif ». Il ne faut être ni sorcière ni sorcier pour le comprendre.

Mais, si l'art soustrait les choses à leur éphémère existence matérielle en dégagant d'elles leur permanente signification esthétique, leur caractère propre et immuable de beauté pour l'éterniser dans l'œuvre, est-il capable d'aller au delà?

N'a-t-il pas épuisé les ressources de ses moyens d'expression? Et s'il reste un domaine ultérieur et distinct qui soit celui de la poésie, ce domaine est-il accessible à l'art?

Il y a lieu de faire ici une distinction essentielle entre les beaux-arts.

A dessein et provisoirement, j'omets ici la musique, parce qu'elle nous entraînerait à de trop longues considérations.

Les arts plastiques, architecture, peinture, statuaire,

expriment la beauté de l'objet. L'œuvre plastique est une formule matérielle et sensible qui renferme la notion esthétique de cet objet; c'est encore, si l'on veut, une définition pour les yeux et, par eux, pour l'esprit, de la chose en tant que belle. Tous, chacun dans les limites que lui imposent ses moyens, rendent cela directement. Directement encore, peinture et sculpture expriment les réalités immatérielles dont les dehors matériels sont les signes naturels : par exemple les sentiments signifiés par l'attitude, le geste, le jeu de physionomie. Tout le reste se dérobe à leur expression directe : ils ne peuvent que le suggérer.

La « littérature », au contraire, après avoir exprimé, par ses moyens, sans doute, mais directement, le contenu esthétique de la chose, exprime, directement encore, beaucoup au delà : car l'immatériel, le mental, le spirituel est son objet. Sans doute, le mot, qui est son moyen d'expression, lui oppose une résistance très réelle, car il est partiellement matière en tant qu'il est son ; mais il est, surtout et essentiellement, un signe mental, et si tout écrivain peut répéter la plainte de Sully Prudhomme :

J'ai moins de signes que d'idées,

il sait aussi que le signe n'a pas la rigidité, la fixité, la sécheresse algébrique. Le mot est ductile, au contraire, et susceptible de significations, sinon indéfiniment diverses, du moins perpétuellement renouvelées. On en déduira tout de suite qu'il est capable aussi de suggérer beaucoup, par delà ce qu'il exprime.

S'il existe donc dans les choses, — pour l'homme qu'émeut leur présence, — outre ce qui en constitue la beauté caractéristique, traduisible par l'œuvre d'art conformément aux moyens de chaque art, s'il existe une réalité plus cachée, plus profonde, plus vaste, une sorte de mystère des choses qui est plus qu'elles-mêmes et qui rayonne d'elles pour les unir ensemble, pour les relier à l'homme, pour les mêler au large univers, par des conformités, des harmonies, des activités multiples et entrelacées, c'est là ce qui en sera la « poésie », c'est tout ce qui les déborde, qui les prolonge, qui élargit, indéfiniment peut-être, leur valeur de signification. La formule esthétique qui enserrait, en lui conférant une existence épurée et définitive, leur beauté propre, n'avait cependant pas épuisé tout ce qui est en elles, émane d'elles, converge vers elles, tout ce qui les enveloppe, les baigne et les pénètre : leur atmosphère, leur énergie, leur âme.

L'œuvre de beauté est une expression plus parfaite des choses ; l'œuvre de poésie est une révélation du secret des choses. La première se soumet aux choses ; la seconde les domine.

Le mystère est en nous, mais il ne nous fait sentir sa présence que par des émotions fugitives, des lueurs vite effacées. Le poète, en se promenant en lui-même dans une région sans rivages, y éprouve des émotions sans limites, car il porte l'infini dans son cœur débordant de souvenirs et de formes qu'il décore, en les chantant, d'une pâleur humaine si étrange et mélancolique, ou d'un éclat d'apothéose digne des tableaux paradisiaques.

Le mystère est hors de nous. Tout, dans l'univers, devrait ravir, à tout instant, notre surprise et notre étonnement; mais notre esprit se ferme peu à peu à la beauté de ces spectacles, car il succomberait à tant de prodiges. Comme nous sommes tremblants devant les manifestations de la puissance infinie des choses, quand elle s'impose à nous dans une explosion soudaine ! L'enfant seul s'étonne sans repos et sans fatigue, avec une force de résistance que sa raison n'a pu affaiblir, parce qu'elle n'a pas encore fait entendre ses paroles prétentieuses. Le poète a de l'enfant la fraîcheur d'émotion toujours renouvelée, le don indéfini d'émerveillement, l'art de saisir, sans en souffrir, les apparitions incessantes du sublime et du merveilleux dans l'univers ¹.

L'artiste qui sent la beauté du monde vit dans l'enchantement; le poète vit dans l'émerveillement, parce qu'il pénètre sans cesse le sens profond du monde.

Je reviens à Lamartine. Il redit d'abord ce qu'il a déjà dit très bien. Cueillons quelques formules, en guise de rappel :

Dans toutes les langues... l'homme a chanté... ce qui est d'un degré ou de cent degrés au-dessus de l'exercice purement usuel et rationnel de la pensée.

Le verbe familier s'est fait prose; le verbe transcendant s'est incarné dans les vers. L'un a discouru, l'autre a chanté...

J'ai fait observer qu'il y a lieu d'être plus précis. Mais je passe. Lamartine va donner des exemples.

Ce qui est poésie dans la nature physique ou morale et ce qui n'est pas poésie se fait reconnaître à des caractères

1. E. ZYROMSKY, *Lamartine, poète lyrique.*

que l'homme ne saurait définir avec précision, mais qu'il sent au premier regard et à la première impression, si la nature l'a fait poète ou simplement poétique.

Cela, c'est pour lui. Pour nous, il suppose une plaine cultivée, un champ de blé. Prose, assure-t-il ! Prose ! prose pure ! parce que le champ de blé, c'est de la richesse, et la richesse c'est l'utilité ! — Il est vraiment dommage qu'il ait été si près de l'explication complète et l'ait pourtant manquée ! — Évidemment si le champ de blé n'est que cela : l'équivalent en nature d'une somme en espèces sonnantes ; si le point de vue utilitaire exclut ou absorbe les autres, il n'est question ni de poésie, ni même de beauté. Mais l'hypothèse est gratuite. Trois attitudes sont possibles successivement devant le champ de blé : premièrement, ce blé vaut tant : prose ; deuxièmement, ce blé doré, onduleux, criblé de soleil, étalé sur la terre pacifique, ce champ de blé est une belle chose : émotion esthétique, art ; troisièmement, ce champ de blé est mystérieux, par la force féconde de la terre, par le développement du germe, par la vie épanchée, etc., par tout un ensemble de rapports qu'il soutient avec le vaste monde, avec l'homme, avec Dieu : émerveillement, poésie !

Au lieu d'exposer cela comme il aurait su le faire, largement et splendidement, voici ce qu'il remarque :

Il n'y a peut-être d'autre poésie à recueillir sur cette immense étendue de choses utiles que la plus inutile de toutes ces choses, le vol soudain et effarouché d'une

alouette... le cri strident du grillon... ou le bruissement sec et métallique des pailles d'épis frôlées par la brise vague.

Vraiment? Mais cela est accidentel, sauf peut-être le trait final qui est propre au champ de blé. Cependant il faut noter en quoi consiste la poésie de ces trois accidents : ils évoquent, l'alouette, la joie et l'amour maternel; le grillon, les déserts de Syrie; le bruissement des chaumes, celui de la mer et du vent dans la voile. Bref, autre chose et plus qu'eux-mêmes ! Ils ont des correspondances morales ou physiques dans la nature; ils rentrent dans une ample harmonie. Il est regrettable seulement que la seule poésie du champ de blé demeure, d'après Lamartine, extérieure au champ de blé. Ce grand voyant n'a pas voulu voir, parce que, faisant œuvre, ici, de logicien, il lui fallait à tout prix opposer une chose utile comme prosaïque, à une chose inutile comme poétique.

La conclusion est d'ailleurs déplorablement imprécise :

De ces trois phénomènes et de ces trois images il sort pour nous une émotion... Ce n'est donc pas l'utile qui constitue la poésie, c'est le beau... L'instrument humain n'a point d'écho pour le chiffre.

Pendant plusieurs pages, très brillantes d'ailleurs, il poursuit cette idée trop vague : la poésie c'est l'émotion. Après la montagne, la Suisse, les Alpes, voici la mer. «La mer, dit-il, a mille fois plus de poésie que la

terre et les montagnes... parce qu'elle a plus d'émotions pour nos yeux, pour notre pensée, pour notre âme. » Alors ce sont comme des strophes en prose, que termine chaque fois le refrain : émotion ! La mer est mobile, transparente, immense, rythmée, écumante, mugissante, violente ; elle unit les mondes étrangers ; elle évoque les batailles ; elle parle des pêcheurs, elle est vide, etc. Nous dirons, nous : en un mot, elle est poétique parce qu'elle est symbolique et évocatrice d'une multitude de choses qui ne sont pas elle-même. Il raisonne de même pour l'âme humaine, pour les « choses » de l'ordre psychologique et de l'ordre moral, et termine sur ce mot profond, que j'aurai à reprendre : « Plus il y a de Dieu dans une poésie, plus il y a de la poésie, car la poésie suprême, c'est Dieu. »

On le voit, le vague d'où Lamartine n'est pas sorti provient de ceci, qu'après avoir nettement distingué la beauté de l'utilité, il confond la poésie et la beauté. Or, tandis que toute œuvre littéraire simplement belle n'est tenue qu'à exprimer la réalité dans sa perfection esthétique, l'œuvre poétique doit dégager de cette réalité autre chose qu'elle seule ; tandis que l'œuvre littérairement belle n'ajoute au réel, en l'interprétant, que pour lui faire réaliser plus parfaitement sa notion esthétique, l'œuvre poétique ajoute aux réalités déjà belles une signification ultérieure, un sens, provenant d'elles-mêmes, mais plus vaste qu'elles-mêmes. Elle étend la réalité actuelle au delà de ses limites en lui faisant traduire plus que sa notion.

Mais alors, dira-t-on, la poésie diffère des « belles-lettres » comme la philosophie elle-même en diffère? La poésie qui prétend trouver un sens aux choses et à l'univers tout entier est bel et bien une métaphysique?

Telle est, en effet, la pensée expresse de Brunetière :

... La condition même de toute poésie, lyrique ou autre, c'est le milieu métaphysique où toutes choses en baignant se trempent, pour ainsi parler, et se teignent des couleurs de la poésie ¹.

Le passage suivant de Matthew Arnold est une autre forme de la même idée :

Le pouvoir grandiose de la poésie est un pouvoir d'interprétation. Je veux dire par là non un pouvoir de tracer en noir et blanc une formule explicative du mystère de l'univers, mais ce pouvoir de commercer avec les choses de manière à éveiller en nous un sens admirablement plein, nouveau et intime des choses et de nos relations avec elles. Quand ce sens est éveillé en nous, concernant des objets hors de nous, nous sentons que nous sommes en contact avec la nature essentielle de ces objets; que nous ne sommes plus affolés ou opprimés par eux; que nous avons leur secret, et que nous sommes en harmonie avec eux... Je ne veux pas rechercher maintenant si ce sens est illusoire, si l'on peut même prouver qu'il ne l'est pas; s'il nous met absolument en possession de la réelle nature des choses : tout ce que j'avance, c'est que la poésie le peut éveiller en nous et que de l'éveiller est un des pouvoirs les plus élevés de la poésie. Les interprétations

1. BRUNETIÈRE, *Évolution de la poésie lyrique*, I.

de la science ne nous donnent pas cet intime sens des choses comme le font celles de la poésie : elles ne s'adressent qu'à une faculté limitée et non à l'homme tout entier¹.

Pareillement, Sainte-Beuve, malgré une légère imprécision que l'on notera d'abord :

Le sentiment de l'art implique un sentiment vif et intime des choses. Tandis que la majorité des hommes s'en tient aux surfaces et aux apparences, tandis que les philosophes proprement dits reconnaissent et constatent un *je ne sais quoi* au delà des phénomènes, sans pouvoir déterminer la nature de *ce je ne sais quoi*, l'artiste, comme s'il était doué d'un sens à part, s'occupe paisiblement à sentir sous ce monde apparent l'autre monde intérieur qu'ignorent la plupart et dont les philosophes se bornent à constater l'existence ; il assiste au jeu invisible des forces et sympathise avec elles comme avec des âmes ; il a reçu en naissant la clef des symboles et l'intelligence des figures : ce qui semble à d'autres incohérent et contradictoire, n'est pour lui qu'un contraste harmonique, un accord à distance sur la lyre universelle... Cela est vrai surtout du poète lyrique .

Et il me paraît bien que je touche le point le plus délicat de tout ce problème esthétique. Car il y a une poésie de la métaphysique, et la poésie est une métaphysique et, cependant, poésie et métaphysique, ce n'est pas la même chose. \\\

Où réside exactement la différence ?

Il ne suffit pas de dire que la métaphysique vit

1. MATTH. ARNOLD, *Essays in criticism*, 1^{re} series.

2. SAINTE-BEUVE, *Pensées de Joseph Delorme*.

d'abstractions : car le fonds intellectuel d'un poète peut être sensiblement le même que celui de son confrère le philosophe.

Il est déjà plus exact de remarquer que le métaphysicien maniant ses abstractions veut faire œuvre de science proprement dite, tandis que le poète fait œuvre d'art et, donc, qu'ils ne s'adressent pas aux hommes de la même manière et ne leur présentent pas les choses du même biais.

Et je pense qu'il est tout à fait exact de placer la différence en ceci que le poète est un intuitif et le métaphysicien un discursif. Les deux mots sont dénués de grâce, mais ils ont l'avantage d'être plus précis que des équivalents.

Les poètes, d'ailleurs, vont nous mettre eux-mêmes la chose en termes plus galants. Ils s'appellent, tour à tour, le Rêveur, comme Obermann; le Songeur, comme Olympio; l'Artiste, chez Flaubert et les Goncourt; le Héros, dans Carlyle, et ils sont, en un mot, l'Homme supérieur. Pour Carlyle, le poète est tout : « J'imagine, dit-il, qu'il y a dans le Poète, le Politique, le Penseur, le Législateur, le Philosophe. » Voilà pourquoi, sans doute, Vigny se contentait d'appeler le poète, tout simplement : le Poète.

Donc le Poète sait tout, non point par la réflexion, mais par la vue directe. Il est non le visionnaire, mais le Voyant. *(Voyant, non visionnaire.)*

Il assiste à l'universel mystère en témoin auquel rien n'échappe et qui comprend tout ce qui se passe devant

lui. Mais il ne voit pas seulement, il sent, il prend part à ce mystère, il en vit, il le vit lui-même tout entier, car il est un être essentiellement sympathique et vibrant. Il est le confident ému des choses et de Dieu même. Et voilà pourquoi, quand il parle ou qu'il chante, il n'a pas l'air de celui qui a laborieusement découvert en dehors de lui une abstraite réalité, qui lui demeurerait étrangère et qu'il chercherait à prouver et à retenir par le raisonnement, — non, il est familier, il est intime, il est sûr et tranquille. Le mystère, le philosophe démontre que c'est arrivé et que cela devait arriver de la façon qu'il le dit ; le poète non seulement croit et sait que c'est arrivé ; mais cela lui arrive à lui-même personnellement et continûment. Il en reste émerveillé, sans doute, mais non pas parce que cela lui arrive, ce qui est tout naturel puisqu'il est poète ; mais parce que c'est, en soi, merveilleux, tout uniment.

Les philosophes, évidemment, ont de ces émois et de ces ravissements. Je serais porté à croire, cependant, que ce qui les émeut d'ordinaire le plus, c'est la trouvaille même, et alors, l'émotion est faite surtout de surprise joyeuse. Un mathématicien, un physicien, un savant, un inventeur y sont sujets pareillement, lors de la découverte d'une démonstration, d'une analogie féconde, d'une application imprévue, d'une synthèse de faits ou d'idées, en un mot. La plupart du temps ils gardent cela pour eux et reprennent, dans l'exposé, l'impassibilité objective et scientifique.

Aussi, peut-être émus profondément, n'ont-ils guère accoutumé d'être émouvants. Et quand cela leur échappe, ils deviennent poètes et la métaphysique, voire la science, cessant pour un instant de n'être que de la poésie en puissance, se transfigurent grâce à la passion qui soudain en pénètre et vivifie l'énoncé, en une poésie authentique et actuelle. Le nom de Pascal se présente ici de lui-même, Pascal qui pensant comme un philosophe et un mathématicien, parle si souvent comme un poète. Et Taine? Voici ce que dit de lui M. V. Giraud :

Très différente de l'imagination *dramatique*, plus proche parente, à ce qu'il semble, de l'imagination *lyrique*, l'imagination *philosophique* a eu en lui l'un de ses plus complets représentants. Il avait à un degré éminent « le don de rendre émouvantes les idées, de dramatiser les abstractions ¹ »... Depuis son premier jusqu'à son dernier livre, toutes les idées qu'il exprimait, il les a parées d'un chaud vêtement d'images et, sous le rigoureux contrôle d'une raison sévère et toujours en éveil, parmi tant de métaphores splendides et longuement poursuivies, il n'en est peut-être pas une dont un rhéteur puisse critiquer la justesse ou condamner l'incohérence ².

Oui, Taine a fait la preuve que la philosophie peut se muer en poésie; il l'a même trop bien faite, quoi qu'en dise M. Giraud, du moins parfois. Mais pourquoi? Parce qu'il était imaginatif, c'est-à-dire intuitif

1. M. Barrès.

2. V. GIRAUD, *Essai sur Taine*.

autant que raisonneur. Il aurait pris à son compte, volontiers, cette boutade de Lamennais :

L'imagination, qu'on décrie tant comme incompatible avec la raison, n'est pourtant qu'une raison plus féconde et plus forte. Les esprits secs et stériles, qui forment le grand nombre, ne pouvant y atteindre, s'en vengent par en médire ¹.

Voilà qui légitimerait, d'autre part, la poésie philosophique. Car la poésie ne trahit pas seulement une tendance continuelle à la philosophie, comme on doit s'y attendre d'après tout ce qui précède. Il y a une poésie qui aboutit à être, de fait et surtout, une philosophie.

Dans la poésie française en particulier, les poèmes philosophiques tiennent une grande place, peut-être excessive, car il y en a trop qui ne sont pas des poèmes sans y gagner d'en valoir mieux comme philosophie; mais, qu'on attribue l'excès à l'« esprit latin », hanté de logique et d'abstractions, ou à d'autres causes plutôt historiques, le fait garde une signification très précise et je tiens à le retenir en confirmation des idées exposées jusqu'ici.

Lamartine est l'un des plus heureux représentants de cette « poésie intellectuelle », de cette « sorte de philosophie en vers » qui, à travers toute son œuvre, « gardera toujours quelque chose, non pas d'abstrait, mais de dépouillé, de translucide, et ne déploiera que des

1. *Lamennais, Pensées*, par V. GIRAUD, 1819.

ornements sans épaisseur au travers desquels on apercevra l'idée ¹. »

Par le génie poétique « il a atteint au moyen de l'imagination le but suprême de toute pensée, il a dans sa vision spiritualiste accompli cette œuvre que la philosophie tente par des constructions abstraites, que la science poursuit par des recherches minutieuses, — trouver l'unité de l'univers, unité que la science arrivée à son terme se contentera de faire comprendre à l'intelligence, et que la grande poésie, avec son charme vivant et libre, fait comprendre, voir, toucher et sentir, en intéressant l'être humain tout entier ². »

En 1834, dans les *Destinées de la poésie*, Lamartine écrivait lui-même :

Elle ne sera plus lyrique dans le sens où nous prenons ce mot; elle n'a plus assez de jeunesse, de fraîcheur, de spontanéité d'impression pour chanter comme au premier éveil de la pensée humaine. Elle ne sera plus épique... Elle ne sera plus dramatique... La poésie sera de la raison chantée, voilà sa destinée pour longtemps; elle sera philosophique, religieuse, politique, sociale...

Matthew Arnold, de son côté, affirme :

La poésie du Bas-Empire ³ vivait par les sens et l'intelligence; la poésie de la chrétienté médiévale vivait par le cœur et l'imagination. Mais l'élément principal de la vie de l'esprit moderne n'est ni les sens et l'intelligence, ni le cœur et l'imagination : c'est la raison imaginative ⁴.

1. CH. DE POMAIROLS, *Lamartine*.

2. ID., *ibid.*

3. En anglais « later paganism ».

4. *Essays in criticism*, 1st series.

Si j'entends bien, deux tendances contradictoires tiraillent le poète : d'une part, la tendance à s'affranchir sans cesse de la réalité matérielle pour rejoindre le philosophe dans l'éther des abstractions métaphysiques; d'autre part, la tendance à se complaire aux aspects sensibles de la réalité pour échapper à la sécheresse et à la raideur des conceptions incorporelles. Et la poésie parfaite est précisément une synthèse où se réconcilient ces deux tendances; elle devient, selon la formule de Brunetière, « une métaphysique manifestée par des images et rendue sensible au cœur ».

Le poète construit donc un « palais d'idées » que délimitent non pas des lignes idéales sur l'espace abstrait, mais des lignes sensibles coupant réellement l'azur profond; que soutiennent non des principes rationnels, mais des bases consistantes et massives; que ferment non des arguments inétendus, mais des parois solides et continues; qu'enlèvent non des syllogismes échafaudés, mais des colonnes et des piliers gracieux et forts; que couronnent non des subtilités ténues et fugaces, mais des frontons aigus fleuris de statues.

Des deux génies de Victor Hugo,

L'un sculptait l'idéal et l'autre le réel. !!

Comment s'y prend donc le poète pour sculpter de l'idéal dans le réel?

En fait, c'est moins mystérieux qu'il ne paraîtrait; même en user de la sorte est plus naturel et plus spon-

tané que d'accumuler en termes abstraits des abstractions. Aussi est-ce le procédé des primitifs.

Le poète retourne aux origines du langage : il parle par métaphores. Il n'est question évidemment que des vraies métaphores, de celles qui, peu satisfaites d'être des « figures », parviennent à rester des « images », qui enveloppent d'un contour et d'une couleur sensibles l'idée amorphe et incolore. La métaphore est un symbole élémentaire et le symbole est la métaphore organisée ¹.

C'est dans le symbole que se fait la synthèse de l'idéal et du réel; voilà pourquoi toute poésie tend au symbole comme à sa forme distinctive.

C'est une chose bien différente pour le poète de chercher l'image particulière en vue de l'idée générale et de voir l'idée générale dans l'image particulière. Du premier cas résulte l'allégorie, où l'objet particulier n'est qu'un emblème, un exemple de l'idée générale; mais le second procédé est, à proprement parler, l'essence de la poésie : elle exprime un objet particulier, sans songer à l'idée générale ou sans y faire allusion. Mais celui qui saisit vivante cette image particulière reçoit en même temps l'idée générale, sans le remarquer ou en ne le remarquant que plus tard ².

Je ne saurais signaler, dans la poésie française contemporaine, d'exemple plus juste de symbole

1. Pour Vigny « le symbole c'est une image choisie et organisée en idée ». LAUVRIÈRE, *Alfred de Vigny*.

2. Goethe à Schiller.

ainsi défini que *le Sommeil du Condor* de Leconte de Lisle :

Par delà l'escalier des roides Cordillères,
Par delà les brouillards hantés des aigles noirs,
Plus haut que les sommets creusés en entonnoirs
Où bout le flux sanglant des laves familières,
L'envergure pendante et rouge par endroits,
Le vaste oiseau tout plein d'une morne indolence
Regarde l'Amérique et l'espace en silence,
Et le sombre soleil qui meurt dans ses yeux froids. —
La nuit roule de l'Est, où les pampas sauvages
Sous les monts étagés s'élargissent sans fin ;
Elle endort le Chili, les villes, les rivages,
Et la mer Pacifique et l'horizon divin ;
Du Continent muet elle s'est emparée :
Des sables aux coteaux, des gorges aux versants,
De cime en cime, elle enfle, en tourbillons croissants,
Le lourd débordement de sa haute marée. —
Lui, comme un spectre, seul, au front du pic altier,
Baigné d'une lueur qui saigne sur la neige,
Il attend cette mer sinistre qui l'assiège :
Elle arrive, déferle, et le couvre en entier. —
Dans l'abîme sans fond la croix australe allume
Sur les côtes du ciel son phare constellé.
Il râle de plaisir, il agite sa plume,
Il érige son cou musculeux et pelé.
Il s'enlève en fouettant l'âpre neige des Andes,
Dans un cri rauque il monte où n'atteint pas le vent,
Et, loin du globe noir, loin de l'astre vivant,
Il dort dans l'air glacé, les ailes toutes grandes !

Il semble que ce qui intéresse le poète est exclusivement « l'objet particulier » ; aucune interprétation pré-

cise n'est proposée et, de fait, plusieurs interprétations, analogues mais diverses, sont plausibles; mais il n'est pas possible de saisir l'image sans recevoir l'idée, au moins à l'état indéterminé. Et voilà une des raisons, la principale peut-être, de l'intérêt profond, proprement pathétique, que nous prenons à cet oiseau, inconnu de nous, indifférent pour nous à tant de titres : une vaste idée s'est levée au battement de ses ailes, une idée qui plane, comme lui, « les ailes toutes grandes » ¹.

Le Symbole enveloppe et pourtant dévoile : en lui vient donc, par Silence et Parole, agissant de concert, une double signification. Et si, à la fois, la Parole est haute elle-même, et le Silence approprié et noble, combien expressive sera leur union !... C'est ici, en effet, que l'imagination avec son mystérieux monde de merveilles, se joue dans l'étroit domaine prosaïque des Sens et y trouve son incorporation. Dans le Symbole proprement dit, ce que nous appelons un Symbole, il y a toujours, plus ou moins

1. Du symbole à l'état pur, tel que je l'ai entendu, rapprocher le symbole où l'application est plus précisée et d'autant restreinte :

Qui que tu sois, Byron, bon ou fatal génie...
 La nuit est ton séjour, l'horreur est ton domaine;
 L'aigle, roi des déserts, dédaigne ainsi la plaine :
 Il ne veut, comme toi, que des rocs escarpés
 Que l'hiver a blanchis, que la foudre a frappés,
 Des rivages couverts des débris du naufrage,
 Ou des champs tout noircis des restes du carnage :
 Et tandis que l'oiseau qui chante ses douleurs
 Bâtit au bord des eaux son nid parmi les fleurs,
 Lui des sommets d'Athos franchit l'horrible cime,
 Suspend aux flancs des monts son aire sur l'abîme,

distinctement et directement, une incorporation et une révélation de l'Infini; l'Infini y est amené à se mêler au Fini, à paraître visible et en quelque sorte accessible ¹.

M. R. Doumic dit plus simplement :

Le symbole est une traduction de la vérité plus large et plus compréhensive que n'en serait l'expression dépouillée, toute sèche et toute nue. Ce qu'il conserve d'expliqué et d'indéterminé et de vague et de flottant est justement ce qui en fait la valeur et qui lui donne sa portée. Car la vérité dépasse toujours ce qu'il nous est permis d'en apercevoir avec netteté. Nous la diminuons et nous la rétrécissons pour la faire entrer dans nos formules précises. Elle retrouve dans le symbole sa largeur.

Et là, seul, entouré de membres palpitants,
De rochers d'un sang noir sans cesse dégouttants,
Trouvant sa volupté dans les cris de sa proie,
Bercé par la tempête, il s'endort dans sa joie.

LAMARTINE, *Premières Méditations*, II, L'homme.

L'aigle, c'est le génie ! oiseau de la tempête,
Qui des monts les plus hauts cherche le plus haut faite ;
Dont le cri fier du jour chante l'ardent réveil ;
Qui ne souille jamais sa serre dans la fange,
Et dont l'œil flamboyant incessamment échange
Des éclairs avec le soleil.

Son nid n'est pas un nid de mousse ; c'est une aire...

V. HUGO, *Odes et Ballades*, I. IV, ode 17, A mon ami S.-B.

Ceci est de l'allégorie, encore naturelle et spontanée. L'allégorie factice est la personnification d'une chose abstraite : Bel-Accueil dans le *Roman de la Rose* ; la Mollesse dans le *Lutrin* de Boileau ; la Déroute, dans l'*Expiation* de Hugo. Hugo arrive à lui donner la vie parce qu'il a le don d'universelle animation ; mais le procédé est artificiel, malgré tout.

I. CARLYLE, *Sartor resartus*.

Le symbolisme, c'est l'imagination s'ajoutant à la raison ; et l'imagination elle aussi est une faculté de découverte. Les grands savants sont en même temps de grands poètes. Le symbolisme met en œuvre certaines analogies qui relient le monde intérieur avec le monde extérieur. Il ne nous considère pas comme des êtres isolés. Et il rétablit ainsi l'harmonie qui unit tous les éléments de la multiple nature et toutes les parties du grand ensemble ¹.

D'ailleurs, développé ou indiqué seulement, l'emploi symbolique des réalités sensibles et, par suite, des mots qui en sont les signes est continuel chez les poètes, puisqu'il est vraiment, comme le dit Goethe, le procédé essentiel. Voilà pourquoi la poésie vivifie la langue d'un souffle imaginatif incessant ; voilà pourquoi le poète retrouve l'image toute neuve sous le mot, réduit par l'usage séculaire presque à l'état de signe algébrique : tel Hugo qui « entendait bruire dans chaque mot français les plus lointains sens étymologiques. Les mots, tels que savait les disposer son prodigieux génie verbal, rendent sensibles d'innombrables fils secrets qui relient chacun de nous avec la nature entière ² ». —

Cependant, pour être complet, je dois examiner ici le cas où, comme le philosophe, le poète exprime, en vers, mais par les seules ressources de termes abstraits,

1. R. DOUMIC, *De Scribe à Ibsen*. Un peu plus haut : « Le symbolisme est une tentative pour donner de la réalité une explication qui dépasse les faits : il consiste à exprimer dans sa plénitude l'idée dont les faits ne sont que la représentation matérielle et l'application restreinte. » C'est moins heureux.

2. M. Barrès.

une abstraction. Comment — sans tenir compte ici de l'effet dû au rythme et à la musique des mots en tant que sons, ce que j'étudierai plus tard — un vers, une strophe, une page, supposons-le, ainsi composés, pourraient-ils rester de la poésie et différer de la prose? Musset présente une réponse qui, pour être subtile, me paraît très juste :

Le poète n'écrit presque jamais la réflexion. Le prosateur n'est juste et profond que par elle. Le poète cependant doit la sentir, et plus profondément encore que le prosateur, par cette raison que, pour exprimer son idée, quelle qu'elle soit, quand ce ne serait que pour la rime ¹, il faut qu'il travaille longtemps. Or, pendant ce travail obligé, une multitude de commentaires, de faces diverses, de corollaires, se présentent nécessairement, à moins de supposer un idiot qui rime un plagiat.

Ces commentaires sont plus ou moins bons, brillants, justes, séduisants; ils détournent, ramènent, expliquent, enchantent; pour le prosateur, ce sont des veines, des minerais; pour le poète, les reflets d'un prisme. Il faut au poète le jet de l'âme, l'idée mère; il s'y attache, et cependant peut-il se résoudre à perdre le fruit de la réflexion? S'il n'a que quatre lignes à écrire, il faut donc que le reste y entre; de là ce qu'on nomme la *poésie*, c'est-à-dire *ce qui fait penser*. Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, *il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit* ².

1. Remarquons, en passant, l'aveu ! Musset conçoit l'œuvre poétique comme les classiques : traduction en vers de la pensée formée et arrêtée d'avance. Pour Hugo, c'est souvent la rime qui est génératrice du vers et le vers, du développement : le thème seul étant donné, thème émotif plutôt que rationnel.

2. MUSSET, 1839. Brunetière dit, au fond, la même chose

D'après cela, la composition poétique choisit plus sévèrement, parmi les développements accessoires, l'élément principal, l'idée mère, pour l'exprimer seule directement, sans pourtant abolir le reste, et le style poétique, plus essentiel, demeure d'autant plus suggestif. Il impose à l'idée centrale et féconde une contrainte qui la renforce; les autres, sans les enfermer en des formes verbales liées à elle, il sait les retenir autour d'elle, flottantes et vagues, comme un essaim lumineux et flou, ou comme une vapeur idéale. C'est, d'une autre manière, la synthèse de la Parole et du Silence.

Pour résumer, la poésie est, au fond, l'évocation d'un « au delà » des phénomènes : d'où sa tendance métaphysique. Cet « au delà » n'est point pour elle le résultat abstrait de la déduction rationnelle, il est une

quand pour aboutir à condamner deux quatrains de Sully Prudhomme, l'un sur saint Anselme, l'autre sur Bacon, il écrit : « Notez là-dessus, Messieurs, qu'on ne saurait guère mieux écrire, avec plus de précision ni plus de concision. Ce qu'il a voulu dire, tout ce qu'il a voulu dire et rien que ce qu'il a voulu dire, le poète l'a dit en ces quatre vers, et d'ailleurs, vous venez de le voir vous-mêmes, la netteté de l'expression n'a d'égale ici que la justesse, ou plutôt la vérité de la pensée. C'est Bacon, c'est parfaitement Bacon ! C'est saint Anselme aussi : celui de Rémusat n'est pas plus ressemblant. Mais quoi ! c'est justement là ce qui est grave; et puisque ces vers ne sont pas « poétiques », il faut donc, je le répète, que l'« art » même et la « pensée » s'aidant ou se soutenant l'un l'autre, ne suffisent pas à remplir la notion de la poésie ». *Evol. de la poésie lyr.* II, 14^e leçon. Brunetière ne parle pas de la vertu propre du rythme, de la différence qu'il doit y avoir, si le vers est autre chose qu'un arrangement typographique, entre quatre lignes de prose et quatre vers, à contenu semblable. J'y reviendrai plus loin.

perception directe et immédiate, excitée par les phénomènes : d'où sa tendance concrète ou, si l'on veut, « réaliste ». La synthèse de ces deux tendances, contraires seulement en apparence, s'opère d'elle-même, dans l'esprit du poète qui, loin d'opposer le phénomène sensible à cet au delà métaphysique, saisit d'une même prise l'un et l'autre; et dans le langage du poète, qui traduit l'abstrait par le sensible : d'où le symbolisme, caractère essentiel du style poétique.

... Il n'y a de vraiment poétique — disons de lyrique, si vous le voulez — que ce qui dépasse le cercle de la vie présente, ce qui la prolonge, en quelque façon, au delà de la réalité, ou en arrière, ou en avant, ou au-dessus d'elle-même¹.

Brunetière est ici poète lui-même. Il procède comme Hugo, exactement : le mot « prolonger » étant une métaphore qui implique la notion d'espace, il précise, dans l'espace, les directions possibles de ce prolongement du réel. Encore est-ce trop dire : il aurait dû se souvenir que l'espace a trois dimensions et non pas deux. Le prolongement ne pourra-t-il pas être sphérique? Et s'il reste dans un plan, comme j'avoue que le mot prolonger le suggère plus proprement, ce prolongement de la réalité ne peut-il se concevoir aussi comme au-dessous d'elle-même?

A vrai dire, la formule est à la fois trop et trop peu précise et la métaphore est une gêne plutôt qu'une aide.

1. BRUNETIÈRE, *Évolution de la poésie lyrique*, I.

En premier lieu, la poésie peut s'alimenter du mystère en lui-même, d'une manière indéterminée; du mystère, quel qu'il soit, qui enveloppe le monde, qui emplit l'univers tout entier; du sentiment, toujours actuel, quoique peut-être latent et diffus, que les choses baignent dans l'Inconnaissable, l'Incompréhensible, l'Ignoré.

L'homme est brumeux, le monde est noir, le ciel est sombre;
Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre; [bre;

Et nous, pâles, nous contemplons.

Nous contemplons l'obscur, l'inconnu, l'invisible.

Nous sondons le réel, l'idéal, le possible,

L'être, spectre toujours présent.

Nous regardons trembler l'ombre indéterminée,

Nous sommes accoudés sur notre destinée,

L'œil fixe et l'esprit frémissant.

Nous épions des bruits dans ces vides funèbres;

Nous écoutons le souffle errant dans les ténèbres,

Dont frissonne l'obscurité;

Et, par moments, perdus dans les nuits insondables,

Nous voyons s'éclairer de lueurs formidables

La vitre de l'éternité ¹.

De ce monde énigmatique Hugo a eu, lui, plutôt la curiosité que le tourment, car il a le sens de tout cela et son imagination de voyant éclaire tous les recoins les plus obscurs de l'Inconnu ². D'autres et beaucoup d'autres ont connu surtout l'angoissante et formidable

1. V. HUGO, *Les Contemplations*, VI, 14.

2. Cfr. R. CANAT, *Du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens*.

hantise de l'Infini, comme Pascal, comme Vigny. Le mystère leur est partout présent, et ils l'évoquent, et ils l'affirment, et ils en donnent l'impression et le frisson. Cela suffit pour élargir prodigieusement le monde, pour dépasser, prolonger en tout sens, quoique vaguement, la réalité, pour briser le cercle de la vie présente. Et cela suffit pour créer une poésie intense. Il importe d'ailleurs assez peu que l'attitude occasionnée par la présence inévitable du mystère soit positive ou négative, une acceptation dans la foi ou une suspension dans le doute : l'une sera plus sereine, l'autre plus douloureuse ; l'une et l'autre, par le fait seul qu'elles posent un « au delà », débordent le phénomène et ouvrent le grand domaine où se dilate le rêve.

Deuxièmement, le prolongement peut aussi, comme le veut Brunetière, fuir en arrière, dans le passé. Une réalité sommeille dans toute chose ancienne, un prestige émane d'elle pour n'être pas seulement d'aujourd'hui : elle est grandie de tous les âges qu'elle a vécus et cette vie qu'elle a enfermée en elle nous la rend mystérieuse et sacrée. Et quand je dis les choses, il faut entendre et les éléments mêmes du monde, et les vestiges des civilisations, et l'histoire primitive ou lointaine des hommes. Tout ce qui reste encore de ce qui fut n'est-il pas le signe naturel des choses abolies avec lequel il fut lié ? Toute chose passée n'a-t-elle pas incorporé un peu de ce passé ? Par le seul fait qu'elle est passée, elle est symbole, elle provoque à la fois et satisfait partiellement notre curiosité sympathique.

Un exemple au hasard :

Il est dans l'atrium, le beau rouet d'ivoire,
 La roue agile est blanche et la quenouille est noire;
 La quenouille est d'ébène incrusté de lapis,
 Il est dans l'atrium sur un riche tapis.
 Un ouvrier d'Égine a sculpté sur la plinthe
 Europe, dont un dieu n'écoute pas la plainte.
 Le taureau blanc l'emporte. Europe, sans espoir,
 Crie, et baissant les yeux, s'épouvante de voir
 L'océan monstrueux qui baise ses pieds roses.
 Des aiguilles, du fil, des boîtes demi-closes,
 Les laines de Milet, peintes de pourpre et d'or,
 Emplissent un panier près du rouet qui dort ¹.

Où est-ce? De qui s'agit-il? Peu importe! C'est dans le monde antique, « du temps que les reines filaient », dans des appartements somptueux tout pleins des légendes et des arts de la Grèce...

Telle est la poésie essentielle des siècles morts, des légendes ethniques, des mythologies, des cosmogonies, de la *Légende des siècles*, de la *Chute d'un ange*, des *Poèmes antiques et barbares*, des *Trophées*, de tant d'autres, qui nous prolongent nous-mêmes de tous les reculs de l'humanité dont nous sommes, qui nous font sentir combien le présent est peu de chose dans l'écoulement des âges, combien l'homme et la vie d'aujourd'hui sont peu de chose dans la durée des générations.

Ils nous rapprochent des origines et les origines sont nécessairement un mystère, un des premiers posés à notre pensée comme aussi l'un des plus permanents.

1. V. HUGO, *Les Contemplations*, II, 3.

M. J. Lemaître a montré par quoi le théâtre de Racine est poétique :

D'abord, par le lointain des personnages, dit-il, et ce que Racine appelle leur « dignité ». ... Ce qui fait la dignité esthétique des personnages de Racine, c'est qu'ils sont représentatifs... d'époques passées, et de pays lointains, et de plusieurs époques, et de plusieurs civilisations. Et ce que Racine appelle leur « dignité » nous l'appelons leur « poésie »...

La poésie, nous la trouvons encore en ceci, que chacun de ses sujets éveille en lui une « vision »; que chacune de ses tragédies se meut dans une atmosphère historique, légendaire ou mythologique qui lui est propre et, par suite, n'est plus seulement une tragédie, mais un poème...

Le drame poignant, et qui pourrait aussi bien être d'aujourd'hui, traîne après soi des lambeaux de légende trente ou quarante fois séculaires...

Les tragédies classiques sont charmantes parce qu'elles sont infiniment suggestives de souvenirs et de rêves ¹...

Ressusciter le passé, fût-ce principalement par ses dehors plastiques, fût-ce impassiblement comme les parnassiens, pourvu que la résurrection soit non pas exacte (cela n'importe guère !), mais caractéristique, qu'on ne l'oublie pas (et on l'oublie un peu trop), c'est faire œuvre de poésie. Les choses qui portent vivement marquées en elles les empreintes d'âges abolis signifient nécessairement plus qu'elles-mêmes. Cela ne veut pas dire qu'une évocation plus humaine, une évocation directe des âmes et de la vie disparues n'enferme pas

1. J. LEMAÎTRE, *Jean Racine*.

plus de substance poétique... Mais tel *trophée* de Hérédia, par là seulement qu'il se date lui-même et spontanément, est poétique pour quiconque sait lire.

Il faudrait marquer ici comment, dans une littérature savante et vieillie comme la nôtre, une poésie peut jaillir des allusions littéraires. Poésie livresque, dira-t-on ! Peut-être. Un livre ne peut-il être aussi évocateur que le contour d'un marbre ? M. Rostand ne fut-il point poète quand il intitula sa pièce *l'Aiglon* ? N'était-ce point d'un mot faire lever dans nos imaginations toute la poésie napoléonienne de V. Hugo, prolonger son œuvre de tous les souvenirs d'une autre œuvre ?

Je crois inutile enfin de faire observer que, sans remonter dans le temps, un effet analogue de poésie s'obtient par le prolongement dans l'espace¹ : c'est l'exotisme, c'est l'Espagne et l'Italie des Romantiques, après l'Amérique de Chateaubriand ; c'est l'Orient de Lamartine ; c'est Loti tout entier d'Islande au pays basque et de la Bretagne aux Indes, en Palestine, au Japon²...

Le mystère qui voile les origines couvre les destinées, et l'énigme établie aux deux extrémités de l'existence finie nous sollicite également. Et ce ne sont pas

1. « Les personnages turcs, quelque modernes qu'ils soient, ont de la dignité sur notre théâtre : on les regarde de bonne heure comme anciens. Ce sont des mœurs et des coutumes toutes différentes. » RACINE, *Bajazet*, préface de 1672.

2. Voir plus haut le *Sommeil du Condor*, poétique aussi en raison de son exotisme.

les deux termes seulement qui dérobent leur secret, c'est, en partie au moins, toute la durée intermédiaire qui s'embrume d'inconnu : l'avenir comme le passé s'enveloppe de problèmes. Voilà pourquoi tout ce qui prolonge « en avant », par les prophétiques perspectives, le présent éphémère, ouvre les frontières du domaine poétique.

L'avenir, le poète, qui est *vates*, le sait parce qu'il sait toutes choses; il le voit, parce qu'il déchiffre le présent et, dans la mobilité du monde, lit à travers la complexité des causes l'indéfinie liaison des effets. La poésie étant une révélation, il suffit que le devin projette devant lui son interprétation de l'univers pour qu'elle tourne à l'apocalypse, la seule différence entre les deux ne tenant qu'à une relation de temps.

Aussi les poètes prophétisent volontiers. Hugo l'a fait, comme il faisait toute chose, avec exubérance et intempérance. Et, dans ce goût commun à beaucoup d'autres, il s'est distingué par une véritable manie eschatologique. Il va sans dire que la fin assignée aux choses et au monde varie selon la conception actuelle. Hugo, par exemple, s'il a pour spécialité de « tutoyer l'abîme » ne lui tient pas constamment les mêmes propos. Il sait le mot de la grande énigme, mais ce mot change : il en a su plusieurs successivement et il lui est même arrivé d'en servir plusieurs en même temps. Ce *Mage, conducteur des êtres*, a été tout ce qu'a été le siècle : « tout, excepté matérialiste et athée à la fin ».

Il a été napoléonien, royaliste, catholique, monarchiste, libéral, déiste vague, panthéiste, *socialiste à tâtons*, républicain, démocrate absolu, croyant à la vertu du peuple et au sacerdoce de l'art, imbu des idées de déterminisme historique et de justification universelle, finalement inaccessible aux idées maintenant régnantes d'évolution mécanique et d'optimisme machinal, mais alors mystique, prophète plein de bénédictions et de malédictions, métempsychose, messianiste, manichéen et millénaire, sans jamais abandonner la croyance à la personnalité divine, à la Providence et à l'immortalité des personnes ¹.

On conçoit que cela prête à des oracles divers sur la fin du monde comme sur demain et toute la durée intermédiaire. A côté d'incommensurables bêtises, cela lui inspire aussi des poèmes admirables et, en tout cas, en elle-même, la prédiction est poésie par le seul fait qu'elle ajoute au présent l'avenir :

L'avenir ! l'avenir, mystère !

Pour nous tous, « demain, c'est la grande chose » et nous nous demandons toute notre vie :

De quoi demain sera-t-il fait ?
L'homme aujourd'hui sème la cause
Demain, Dieu fait mûrir l'effet.

Et le poète est, lui, dans le secret de Dieu, et il ouvre la « froide main » du « spectre toujours voilé qui nous suit côte à côte et qu'on nomme demain »...

Il l'affirme !

1. CH. RENOUVIER, *Victor Hugo, le poète.*

Les lois de nos destins sur terre
Dieu les écrit;
Et si ces lois sont le mystère,
Je suis l'esprit.
Je suis celui que rien n'arrête
Celui qui va,
Celui dont l'âme est toujours prête
A Jéhovah;
Je suis le poète farouche,
L'homme devoir,
Le souffle des douleurs, la bouche
Du clairon noir...
Donc, les lois de notre problème
Je les aurai;
J'irai vers elles, penseur blême,
Mage effaré.
Pourquoi cacher ces lois profondes?
Rien n'est muré.
Dans vos flammes et dans vos ondes
Je passerai;
J'irai lire la grande bible;
J'entrerai nu
Jusqu'au tabernacle terrible
De l'inconnu,
Jusqu'au seuil de l'ombre et du vide,
Gouffres ouverts
Que garde la meute livide
Des noirs éclairs,
Jusqu'aux portes visionnaires
Du ciel sacré;
Et, si vous aboyez, tonnerre,
Je rugirai ¹...

1. *Les Contemplations*, Ibo.

Une autre manière d'atteindre à la poésie est, d'après Brunetière, de prolonger la réalité présente « au-dessus d'elle-même ».

Le premier sens de la formule me paraît bien coïncider avec ce que j'ai développé plus haut, à savoir que toute poésie est une interprétation du monde, une métaphysique exprimée en symboles.

L'éternelle pensée en spectacle éternel :

tel est l'univers pour le poète.

Son œuvre est la traduction émue et vivante de l'univers ainsi compris. Chaque chose est donc soustraite aux fugitives contingences : elle naît à une forme supérieure d'existence en devenant pleinement intelligible dans l'ensemble qui l'enveloppe : elle se fait idée manifestée sensiblement : elle est esprit sans se muer en abstraction pure.

On pourrait dire : se complaire aux choses pour elles-mêmes, en un plaisir de désintéressement serein et, par un jeu supérieur, les reproduire, les « imiter », c'est faire œuvre de beauté. Si au lieu de m'arrêter là, je prolonge la réalité au-dessous d'elle-même, si je tire les choses en bas, si je les rends plus matérielles encore, n'atteindrai-je pas à une poésie nouvelle, en conférant à l'univers je ne sais quelle grandeur brutale et fatale de réalité plus compacte, plus épaisse, plus lourde?

La réponse a jailli d'elle-même. Cela, c'est une métaphysique encore, puisque c'est un sens universel prêté aux choses et manifesté par elles ; c'est une idée qui les

englobe et, par conséquent, les dépasse; c'est du spiritualisme à rebours, mais cela ne change rien au fond. Bien plus, nier seulement que les choses aient un sens et traduire cette négation par les choses mêmes, ne mènerait pas ailleurs.

Toute poésie est donc, en un sens, spiritualiste; mais évidemment, il y a des degrés.

Chez Hugo, par exemple, « cette imagination incomparable où toute la nature créée revit dans un éblouissant relief baigné de mystère ¹ », tout en exprimant « l'éternelle pensée », « le spectacle éternel », garde une solidité extraordinaire; chez Lamartine, il devient un « monde aérien, tout transparent de spiritualité », un « univers diaphane où la terre semble presque aussi éthérée que le ciel ».

Aussi Lamartine est-il, dans notre littérature, le poète spiritualiste par excellence.

Et sa poésie, on la trouverait exactement définie dans les *Pensées* de Joubert, qui ne pouvait en concevoir d'autre que purement spiritualiste :

Il faut qu'un ouvrage de l'art ait l'air, non pas d'une réalité, mais d'une idée.

La haute poésie est chaste et pieuse par essence; sa place naturelle la tient élevée au-dessus de la terre et la rend voisine du ciel. Semblable aux esprits immortels, elle voit les âmes et les pensées et peu les corps.

C'est surtout dans la spiritualité des idées que consiste la poésie.

1. CH. DE POMAIROLS, *Ascension*.

Il faut aussi apprendre à l'esprit à se jouer dans le vague; le monde moral et le monde intellectuel en sont pleins.

La véritable profondeur vient des idées concentrées.

C'est à l'imagination que les plus grandes vérités sont révélées.

L'imagination dans ce qu'elle a de meilleur est l'intelligence des choses invisibles, la faculté de les représenter.

Les poètes sont plus inspirés par les images que par la présence même des objets.

On rend presque démontré ce qu'on parvient à rendre sensible et on rend presque sensible ce qu'on rend imaginable. C'est donc un grand service à rendre aux vérités que de les rendre imaginables.

Vous allez à la vérité par la poésie, et j'arrive à la poésie par la vérité.

Dans le ciel personne ne sera poète, car nous ne pourrions rien imaginer au delà de ce que nous verrons; nous ne serons qu'intelligents.

Comme il est à prévoir, un moment vient où, à force d'alléger la pensée de son enveloppe sensible, il verse dans la philosophie pure. Mais, ici encore, il ne fait autre chose que de formuler en théorie la pratique lamartinienne. C'est une véritable prophétie. Il dit, sans doute :

Je n'aime la philosophie, et surtout la métaphysique, ni quadrupède, ni bipède; je la veux ailée et chantante.

Et cela, c'est encore de la poésie; mais il ajoute ailleurs :

Les meilleures pensées sont celles qui, pour paraître belles, n'ont pas besoin de la beauté de l'expression.

Et ceci, c'est bien la suppression de la poésie. Aussi n'hésite-t-il pas à déclarer :

Comme la poésie est quelquefois plus philosophique même que la philosophie, la métaphysique est, par sa nature, plus poétique même que la poésie.

J'ai signalé plus haut la confusion d'où naît ce paralogisme. Disons, pour ne plus y revenir, que la métaphysique est de la poésie en puissance et rien de plus.

Mais je tiens à souligner cette affirmation que la poésie est « pieuse par essence » pour la rapprocher de celle de Lamartine lui-même que j'ai citée déjà : « Plus il y a de Dieu dans une poésie, plus il y a de poésie, car la poésie suprême, c'est Dieu. » Et, à propos de Lamartine, mais dans une théorie générale des thèmes lyriques, Brunetière¹ arrivait à cette même conclusion : « que l'idée du divin est la condition de toute poésie, lyrique ou autre ». La raison en est précisément l'affinité entre la poésie et la métaphysique. Or, il n'y a pas « tant de manières de concevoir ou de se représenter Dieu, puisqu'on pourrait toutes les réduire à deux ». Si le nom de Dieu est synonyme d'*Immanent* et d'*Inconnaissable*, le mystère c'est « le divin » ; si Dieu est personnel, « la poésie suprême c'est Dieu ».

Normalement, la poésie spiritualiste aura aussi une tendance à devenir tout intellectuelle et bientôt didactique, pour courir le risque de se confondre presque avec l'éloquence. Et n'est-ce pas encore l'histoire de

1. BRUNETIÈRE, *op. cit.*, I, 3^e leçon.

Lamartine, en même temps que son aveu? Il écrivait à Virieu en 1835 :

Je vois se réaliser, ce que j'avais toujours senti, que l'éloquence était en moi plus que la poésie, qui n'est qu'une de ses formes.

Serait-il vrai? Et n'est-il pas essentiel à l'éloquence de tendre toujours à provoquer l'action? Au contraire, la poésie n'est-elle pas la forme la plus haute de l'œuvre purement artistique? Évidemment, et je ne m'arrête pas à cette nouvelle confusion. Quant à savoir si la poésie intellectuelle, au point de pouvoir s'appeler didactique, est de la poésie et se distingue de la philosophie, j'ai dit déjà en partie ce qu'il en faut penser et j'y reviendrai.

Il y a une autre manière de prolonger la réalité « au-dessus d'elle-même » : c'est de l'élever, non plus intellectuellement, mais sentimentalement. L'homme ne cherche pas à comprendre l'univers seulement par la pensée, mais tout autant et davantage peut-être par le cœur. Il a beau faire, cet univers qui l'environne, il ne saurait le voir avec le désintéressement d'une pure intelligence qui en saisit l'idée; il veut le sentir. Et ce sera, comme Lamartine, pour en goûter la sympathie toujours prête :

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime,
 Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours;
 Quand tout change pour toi la nature est la même
 Et le même soleil se lève tous les jours ¹...

1. *Le Vallon.*

Ou bien, ce sera, comme Vigny, pour souffrir de son impassible sérénité :

Elle me dit : Je suis l'impassible théâtre
Que ne peut remuer le pied de ses acteurs...
Je n'entends ni vos cris, ni vos soupirs; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine,
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs !...

Il n'importe ! C'est, après le mystère de l'esprit, le mystère du cœur.

Il va sans dire que le domaine de ce mystère est, par excellence, le cœur humain, le cœur des autres hommes et que le mystère des mystères est le sentiment de l'amour. C'est là que Musset a rencontré quelquefois la grande, l'éternelle poésie.

Mais, comme le mystère intellectuel, le mystère sentimental est partout. Or, il n'y a pas de sentiment sans la vie. Et, de même que, pour rendre sensible « l'éternelle pensée » de l'univers, le poète transformait en symbole « le spectacle éternel », de même pour exprimer l'universel sentiment, il dégage la vie universelle. La poésie devient une « animation » du monde, un « animisme » constant qui tend toujours à la personification ou finalement à une mythologie.

Pour le physicien, les éléments sont de la matière et les forces qui les meuvent suivant des lois sont des quantités dirigées qu'il range en formules abstraites. Pour le poète, les éléments sont des masses concrètes

douées de vouloirs à elles et les forces, des êtres actifs qui sentent et se passionnent et savent ce qu'ils font. Sans recourir au procédé un peu factice de l'allégorie, spontanément et directement, toutes les abstractions se mettent à vivre d'une vie individuelle, parfois confuse mais intense. Toute la nature se réjouit, souffre, lutte, se repose, produit, s'irrite, écrase, accueille; elle sent, elle agit, elle veut, elle vit. Et que dire de la fleur? Que dire de l'animal, notre frère inférieur, auquel, sans nous croire poètes, nous prêtons tous et sans cesse des sentiments humains ¹ ?

Il faudrait citer ici Hugo tout entier. Je me borne à un très petit nombre d'exemples :

Les éléments savent ce qu'ils font et où ils vont. Aucune force n'est aveugle. L'homme doit épier les forces et tâcher de découvrir leur itinéraire... La mer est secrète; on ne sait jamais ce qu'elle a; il faut prendre garde... la mer fait des maladresses... L'orage avait mal attaqué... Il y a quelqu'un derrière l'horizon. Quelqu'un de terrible, le vent. Le vent, c'est-à-dire cette masse de titans que nous appelons les souffles. L'immense canaille de l'ombre ².

La nuée et le vent passaient en se tordant...
 Ces deux athlètes faits de furie et de vent,
 Le tangage qui bave et le roulis qui fume
 Luttant sur ce radeau funèbre dans la brume...

La mer, les vagues, le vent, cela bouge, au moins, et le mouvement, surtout continu, suggère la vie.

1. Voir, encore une fois, le *Sommeil du Condor*.
2. *Les Travailleurs de la mer*.

Mais, le mot, par exemple, et remarquez-le, le mot écrit, le vers, la strophe? Tout cela sent :

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant.
La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant...
... Les strophes, oiseaux peints de mille couleurs,
Volent, chantant l'amour, l'espérance et la joie...
Tout à coup, sombre, grave et terrible au passant
Un vers fauve sortit de l'ombre en rugissant...
L'alexandrin saisit la césure et la mord...

On peut continuer. De fait, chaque fois que V. Hugo parle des mots, il les suppose vivants. Voyez la *Réponse à un acte d'accusation*. Mais encore, la philologie a bien assimilé le langage à un organisme vivant et nous avons eu des livres, qui ne voudraient pas être traités de poèmes, intitulés : la vie des mots.

Eh bien, c'est la mort même qui vit, non pas dans une personnification allégorique avec attributs emblématiques, comme dans la poésie et l'imagerie du moyen âge, mais la vraie mort devient un être agissant et passionné, comme le Sort, le Chiffre, l'Ombre, le Passé, le Temps, toutes les abstractions les plus froides, semble-t-il, les plus inertes et même les plus négatives. Pour Hugo, l'Abîme vit et aussi le Néant.

On dira sans doute : Tout cela est antiscientifique. La nature ni ne sympathise ni ne se désintéresse ; elle ne se souvient pas plus qu'elle n'oublie. Les poètes ne font donc que projeter au dehors leurs sensations et, comme aux âges primitifs de l'humanité, multiplient à plaisir les formes de vie pour traduire les phénomènes

naturels. Un art qui s'attarde à de telles naïvetés est-il encore fait pour notre temps?

— Avant de répondre à cette question, je ferai observer qu'il en est une autre qui ne s'est point posée. Il avait fallu se demander si la poésie pouvait être purement intellectuelle, vivre uniquement d'idées, de belles et de hautes ou de fortes et de fines idées, sans cesser d'être poétique. Pourquoi ne se demande-t-on pas si la poésie peut vivre de sentiment, si une poésie tout affective et émotive — naturellement en tenant compte de ce qu'il faut d'idée pour exprimer le sentiment même — est possible et est réellement de la poésie? Mais personne n'en doute!

Pourquoi donc? Parce que l'intelligence, laissée à elle-même, tend vers la netteté, la précision, la détermination, au risque de se raidir dans les arêtes trop vives et les contours trop secs de l'abstraction pure. Le cœur, au contraire, se dérobe aux limitations exactes; il épanche ses émotions, les exalte, les répand, tumultueuses ou paisibles, mais imprécises, mobiles, insaisissables. La pensée est une clarté qui tend à se concentrer en un point lumineux; le sentiment, une ardeur qui s'étale et s'épanouit. Et c'est un problème de savoir si la lumière ramassée et froide est poésie; ce n'en est pas un de savoir si le sentiment qui s'éploie tient assez de mystère pour être naturellement poétique.

Tu te frappais le front en lisant Lamartine...

Ah! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie. —

Et je reviens à la question posée. D'après Granier de Cassagnac, c'est « le propre des grands poètes, d'être toujours vrais, dans la science comme dans la passion ».

Lorsque Homère parle de médecine, il est cité par Galien; lorsqu'il parle de géographie, il est cité par Pausanias. Or, il est peu probable que l'on cite jamais la géographie qu'il y a dans *Mithridate* ou l'anatomie qu'il y a dans *Bajazet*. Que l'on prenne Eschyle, Sophocle, Euripide, on y trouvera toute la pensée grecque de leur temps; trouverait-on la pensée française du xvii^e siècle dans Corneille ou dans Racine ¹?

On peut en dire au moins autant de la plupart des romantiques et notamment de V. Hugo.

Les poètes des temps primitifs ont été des éducateurs populaires, et ceux des époques de culture, au moins les grands, ont en général reçu la plus large instruction accessible à leur moment, ou possédé ce qu'il fallait de connaissances alors encyclopédiques pour être au niveau des esprits les plus élevés dans tous les genres. Il n'en fut pas ainsi de Victor Hugo... Le *Cénacle* romantique de 1822-1832 était une réunion de jeunes gens, poétiquement doués, parmi lesquels Victor Hugo était l'aigle, mais qui, tous, à l'exception de Sainte-Beuve, étaient étrangers aux études approfondies ².

Il est très vrai. Nous admettrons sans difficulté que beaucoup de poètes français ont eu peu de science et ont sereinement chanté sans esprit scientifique. Mais

1. *Portraits littéraires*, « Du langage de l'amour en poésie. »

2. CH. RENOUVIER, *Victor Hugo, le poète*, ch. VII, « Ignorance et absurdité ».

Leconte de Lisle ne fut pas plus un ignorant que Sully Prudhomme et José-Maria de Heredia. Poétiquement furent-ils, pour autant, supérieurs à Hugo? Selon Granier de Cassagnac, il semblerait.

Le véritable poète est un esprit exact, en même temps qu'un esprit enthousiaste, et cela doit être, parce que la poésie élevée vit dans un monde bien plus abstrait encore que le monde des géomètres. Le géomètre fait abstraction des surfaces et des profondeurs pour ne conserver que les lignes; l'algébriste fait abstraction des lignes pour ne conserver que les quantités pures; le poète, lui, fait abstraction des quantités, c'est-à-dire de la matière, car il peut vivre et opérer dans l'idée. La sommité de toute chose, science ou art, matière ou esprit, erreur ou vérité, appartient au poète. Si l'arbre de la science porte une fleur, cette fleur, c'est la poésie ¹.

Il serait, je crois, malaisé de brouiller plus de choses en moins de mots. Comment, par exemple, les « quantités pures » de l'algébriste peuvent-elles s'appeler « de la matière »? Je ne veux pas insister. Mais les termes mêmes de l'objection fournissent la réponse. Le poète, dit-on, est un esprit enthousiaste. Le géomètre et l'algébriste peuvent en être aussi. Seulement ils ne mettront pas leur enthousiasme dans leurs théorèmes et leurs formules. Ils s'en garderont très soigneusement. Et voilà l'essentielle différence. Le fond des choses peut être commun au poète d'une part, d'autre part aux savants de toute spécialité. Mais les savants se

1. CH. RENOUVIER, *Victor Hugo, le poète*, ch. VII, « Ignorance et absurdité ».

tiendront, pour le traduire, en perpétuelle défiance contre l'imagination et le sentiment, créateurs de métaphores, assembleurs, sinon toujours de nuages, du moins de brumes irisées, magiciens féconds en prestiges, en mirages, en reflets, en halos. Ils ne veulent être qu'exactes. Et c'est une de leurs angoisses que les mots s'obstinent, ayant été faits par des hommes et pour des hommes, à faire, trop souvent, escorter leur notion d'une image. Le poète, lui, peut bien prétendre à l'exactitude, mais à l'exactitude d'un homme et non d'un pur cerveau. Il aura beau savoir que le vent est de l'air qui se déplace; le mot, un signe conventionnel; le présent et l'avenir, de simples « relations »; la mort, l'abîme, le néant, des « privations », ce n'est pas de la sorte qu'il les perçoit, qu'il en est affecté.

En somme, à ce point de vue, c'est le poète qui parle comme tout le monde et le savant autrement que tout le monde. Tous deux, à leur façon, parlent aussi mieux que tout le monde. Et tout le monde serait content d'eux, même de nos jours, s'ils disaient, au fond, la même chose. >

Presque tout ce qui exprime un sentiment ou une opinion décidés a quelque chose de métrique ou de mesuré : ce genre ne tient pas à l'art, mais à l'influence et à la domination du caractère sur le talent. &

Cette pensée de Joubert doit vouloir dire que l'émotion vive pour s'exprimer recherche d'instinct le rythme.

L'éloquence aime le nombre et le nombre est le nom

du rythme oratoire — nom malheureux, par parenthèse, puisque c'est le vers et non la prose qui évoque pour nous l'idée de compte. Or, l'éloquence est conviction émue, « opinion décidée » et « sentiment décidé ».

Et toute prose qui s'émeut est une prose qui se rythme, plus nettement, plus exactement. Il serait facile d'en faire la démonstration sur maint passage de Chateaubriand, par exemple.

Puisque la poésie procède de ce sentiment très vif, dont le terme est l'extase, et que j'ai appelé l'émerveillement, il est naturel qu'elle tende à trouver son expression dans un langage rythmé. Ce n'est qu'une application de la loi générale.

Mais il y a plus. Dans toutes les littératures il y a une forme de rythme qui constitue le vers, et le vers est susceptible de plusieurs emplois, mais il est d'observation absolument universelle que c'est à lui, comme à son expression la plus adéquate, que la poésie aboutit d'ordinaire dans sa recherche de langage rythmé. Elle n'est satisfaite que par « quelque chose de métrique et de mesuré ».

Et tout cela n'a rien que de très naturel.

Toute manière de rythmer le langage est nécessairement une manière d'y rendre sensible l'élément musical, et le vers est, théoriquement au moins, la manière d'introduire dans le langage toute la musique possible, de faire chanter la parole ou parler le chant. Or, la musique est par excellence l'expression de l'émotion et du sentiment. Elle l'est par la force de l'ébranlement

qu'elle nous cause ; elle ne l'est pas moins par le vague de son objet. Intensité, indétermination, ce double caractère de l'impression musicale se retrouvera dans l'effet produit par le vers, proportionnellement, dans la mesure exacte où le vers participe de la musique.

Aussi le vers est-il par excellence l'instrument qu'il faut au poète. Le poète doit parler, puisque la poésie est une interprétation, une métaphysique et qu'on ne communique des concepts que par des mots articulés : le vers est un langage. Mais le poète doit chanter, parce qu'il est ému d'abord et qu'il veut faire partager son émotion : le vers est un chant. Et le poète ne peut mieux faire que de chanter pour suggérer l'indéfini de cet au delà qui le hante, qui l'enthousiasme et qui l'obsède : le vers est une musique dont les vibrations prolongées évoquent indistinctement, par delà les notions et les images précises des vocables, tout un monde ultérieur, indistinct mais illimité, de réalités profondes.

Si le vers possède une vertu refusée à la prose, outre la plénitude de sens, dont il a été parlé plus haut, ce doit être cette richesse de suggestion imaginative et sentimentale. Par conséquent, ou bien il faut dénier au rythme toute valeur autre que l'agrément, ou bien il faut admettre que tout vers musicalement beau ne sera jamais réductible à un équivalent en prose.

Il me paraît donc que la poésie intellectuelle se légitime à un double titre : par la concentration qui

enferme plus de sens pour un nombre donné de mots, et par l'effet musical qui normalement met en branle la sensibilité et l'imagination. N'est-ce point pour cette double raison que la sentence, l'oracle, le précepte préfèrent la forme versifiée et qu'il existe une poésie gnomique?

Risquerais-je une formule?

La poésie est une représentation artistique qui manifeste à l'intelligence et au cœur, au moyen des dehors sensibles, généralisés en symboles et animés jusqu'au mythe, la secrète et profonde réalité latente dans l'univers. Elle s'exprime par le langage rythmé, de préférence à son état parfait, la forme versifiée.

La poésie, en littérature, suppose donc la beauté, mais en même temps la déborde. C'est à cause de ce qu'elles ont de commun qu'on les confond souvent; c'est à cause du caractère fuyant de ce que la notion de poésie ajoute à celle de beauté qu'il est si difficile de répondre à la question posée à Musset : Qu'est-ce que la poésie?

POÈTES ET PUBLIC

Musset a dit :

Je crois qu'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, vit à deux conditions : la première, de plaire à la foule, la seconde, de plaire aux connaisseurs. Dans toute production qui atteint l'un de ces deux buts, il y a un talent incontestable, à mon avis. Mais le vrai talent, seul, doit les atteindre tous deux à la fois. Je sais que cette façon de voir n'est pas celle de tout le monde. Il y a des gens qui font profession de mépriser le vulgaire, comme il y en a qui n'ont foi qu'en lui. Rien n'est plus fatal aux artistes...

Il faut consulter les connaisseurs, apprendre d'eux à se corriger, se montrer fier de leurs éloges; mais il ne faut pas oublier le public. Il faut chercher à attirer la foule, à être compris et nommé par elle... mais il ne faut pas lui sacrifier l'estime des connaisseurs ou, qui pis est, son propre sentiment...

Ne travailler que pour la foule, c'est faire un métier; ne travailler que pour les connaisseurs, c'est faire de la science. L'art n'est ni science ni métier. Il n'y a pas de plus grande erreur dans les arts, que de croire à des sphères trop élevées pour les profanes ¹.

Cicéron avait dit :

L'orateur qui parle de manière à plaire à la foule plaira du même coup et nécessairement aux connaisseurs...

1. MUSSET, *Salon de 1836*.

Jamais sur la question de savoir si un orateur est bon ou mauvais, entre les connaisseurs et le public le désaccord ne s'est produit ¹.

Et avant de donner cette réponse, il avait avoué, lui aussi, que « cette façon de voir n'est pas celle de tout le monde ».

A première vue, l'affirmation des deux passages ainsi rapprochés est identique. Même, à comparer les deux textes au complet, on ressent d'abord l'impression que la ressemblance ne doit pas être due à une rencontre fortuite.

Ce n'est là, pourtant, qu'une apparence : les deux critiques n'expriment pas la même idée.

La raison pour laquelle il y a, d'après Cicéron, coïncidence nécessaire entre le jugement du public et celui des connaisseurs sur l'éloquence, se tire, non pas de la nature de toute œuvre d'art, mais d'une propriété spéciale du genre oratoire. L'éloquence, en effet, est « pratique ». L'orateur vise un résultat ultérieur à la jouissance purement esthétique de son auditoire et subordonne à ce résultat, comme des moyens à une fin, tous ses effets proprement artistiques. Il doit agir sur des hommes assemblés, les influencer, les mener peu à peu vers un terme précis qui n'est autre que la persuasion. Persuader c'est causer la détermination de volontés libres et indépendantes de la sienne. Tel est le but. Le but est-il atteint? Nous tenons un

1. *Brutus*, 183-185.

véritable orateur, un orateur qui sait son métier. Il n'y a qu'à constater le fait et tout le monde, connaisseur ou profane, est capable de cette constatation. Elle s'impose à tous. Et voilà pourquoi il y a sur ce point accord unanime.

Le connaisseur peut, après cela, démonter l'œuvre, étudier l'agencement des pièces, le jeu de chacune d'elles, sa force, sa souplesse, son adaptation à l'ensemble; il peut approuver ou blâmer tel détail; il peut apprécier même, non seulement l'efficacité, mais la qualité des moyens et la qualité aussi de l'effet total comme son intensité; il peut, en un mot, se rendre compte « *intellegere* ¹ » : il doit se soumettre au fait. Cicéron est un réaliste en éloquence. Il entend que la théorie soit fondée sur l'observation et que la critique soit expérimentale :

Les qualités ou les défauts d'un discours, j'en jugerai si j'ai l'aptitude et la science requises, mais la faculté oratoire, c'est par ses effets qu'on en peut juger. Or, il y a, à mon sens, trois effets que doit produire l'éloquence : éclairer l'auditeur, le charmer, l'émouvoir fortement. Quelles qualités de l'orateur produisent chacun de ces effets; quels défauts l'empêchent d'y atteindre, ou le retardent, ou l'arrêtent : c'est affaire aux spécialistes d'en juger. Mais de constater si, oui ou non, l'orateur agit sur son auditoire comme il en a le dessein, c'est à quoi suffit l'applaudissement du public et l'approbation de la foule ².

1. *Intellegere est animo perspicere quæ sunt*, CICÉRON. Voir clair dans ce qui est, STENDHAL.

2. *Brutus*, 185.

Cicéron ferait-il sienne, pour d'autres raisons, la généralisation de Musset à l'œuvre d'art « quelle qu'elle soit »? Il y a lieu d'en douter.

Dans un autre ouvrage, il s'étonne du petit nombre des vrais orateurs, moindre encore, assure-t-il, que celui des grands poètes. Cette rareté lui semble d'autant plus étrange que l'éloquence est, de sa nature, plus obvie en quelque sorte, puisqu'elle trouve ses éléments dans la vie courante et le langage ordinaire. Il n'en va pas ainsi des autres arts, musique et poésie par exemple. Ils s'alimentent, eux, à « des sources secrètes et mystérieuses »; si bien, conclut-il, que

Dans les autres arts ce qu'il y a de plus exquis est ce qui s'éloigne le plus de ce que connaissent et perçoivent les profanes; en éloquence, au contraire, le défaut peut-être le plus grave est de s'écarter du langage vulgaire et du sentiment commun et habituel ¹.

Que veut-il donc dire au juste? D'abord, et au moins, que la poésie parle une langue spéciale, une langue qu'il faut apprendre parce qu'elle n'est pas celle de tout le monde. Il y faut un apprentissage et une « initiation ». Musset le dit aussi quand il déclare, de « cette langue immortelle »

Que le monde l'entend et ne la parle pas.

Mais, deuxièmement, Cicéron semble bien aller plus loin et n'être pas aussi certain « que le monde l'entend ».

1. *De Oratore*, t. I, C. III.

Ce n'est pas le « métier », la « technique » seulement qui serait une sorte de « cabale ». Le poète sait et perçoit ou conçoit des choses dont le public n'a, tout au plus, qu'une idée vague; et, en tout cas, entre le poète et le vulgaire il affirme qu'il y a une distance. S'il ne proclame pas tout net que, seuls, les « initiés » sont à même d'entendre les poètes, il laisse entrevoir quelque chose d'approchant.

Et voici à quel paradoxe nous arrivons : un poète romantique, aristocrate et dandy professe sur l'art une doctrine plus démocratique que celle des classiques français et, en revanche, un orateur classique latin, un « parvenu de l'antiquité », tient, sur la poésie, des propos de moderne Parnassien. Il y aurait même entre les deux contradiction formelle. Car Musset, quoiqu'il généralise ses affirmations, les produit cependant à propos des tableaux d'un salon et parle donc plus directement de la peinture. Au contraire, Cicéron part de la poésie et le raisonnement qui l'amène à se mettre en opposition avec Musset vaudrait autant, sinon plus, appliqué à la peinture.

Et si les mânes de Flaubert rencontrent dans les plaines élyséennes les mânes de Cicéron, ils lui clameront, en langage éloquent et vulgaire, les derniers arriérés de leurs mépris pour les mânes « bourgeois » de Musset...

Il se pourrait bien, en effet, que cette « question du public », posée, comme on voit, depuis quelque temps déjà dans ce bas monde, n'y ait pas encore été résolue.

Il se pourrait que l'on ait dit tour à tour, comme Musset : « L'art pour tout le monde ! » ; comme Flaubert : « L'art pour les artistes ! » ; et, comme Cicéron : « Il faut distinguer ! » Resterait à savoir ce qu'on en a fait en pratique et ce qui en est résulté.

Voilà ce dont je voudrais chercher à me rendre compte en limitant mon enquête à la littérature française et, plus particulièrement encore, aux poètes.

Née dès le XI^e siècle, la poésie épique couvre bientôt, et pour longtemps, de chansons de geste toute la terre romane. Végétation franche et robuste, fille spontanée du terroir, elle charrie successivement ou pêle-mêle dans le flot incessant et diffus de sa sève la « matière » de France, de Bretagne et de l'antiquité. Elle buissonne, elle s'étend, elle encombre ; bientôt elle déborde les frontières, elle envahit et conquiert l'Europe.

Digne de beaucoup d'intérêt à des titres multiples et divers, il faut bien reconnaître, d'autre part, que, prise d'ensemble, elle ne manifeste qu'une valeur d'art assez mince. Elle est gauche, d'un seul mot. Trop dépourvue d'éclat, de relief, de caractère, on peut bien déguiser sous les noms de spontanéité, de naïveté, son indifférence parfaite et sereine pour l'art, il n'en reste pas moins que l'épopée du moyen âge est d'une essence assez médiocre.

Or, ce qu'elle est le moins, c'est une plante de serre ou de salon. Elle évoque bien plutôt l'image d'une broussaille au bord du grand chemin banal et qui s'offre

à tout le monde. A qui d'ailleurs s'offrir quand seule la foule existe encore, s'il est vrai, comme l'assure Brunetière, que « l'homme du moyen âge ne semble avoir pensé, ou même senti qu'en corps, pour ainsi dire, et en groupe ou en troupe ¹ » ?

La condition de « plaire à la foule » a donc été longuement et amplement remplie par la première forme de poésie que nous rencontrions en France. Et les « connaisseurs », j'entends les connaisseurs d'art, lui ont été depuis unanimement sévères.

... La prolixie médiocrité de nos trouvères et de nos conteurs a conquis le monde... Peut-être plus profonds, plus passionnés, moins attachés aux faits sensibles et aux sentiments superficiels, nos écrivains eussent-ils été moins universellement compris, moins constamment goûtés. Moins médiocres, ils n'étaient plus aussi « moyens », aussi adaptés à la taille de tous les esprits. Qualités et défauts, tout en eux était « sociable », fait pour l'usage et le plaisir du plus grand nombre : tout destinait leurs œuvres à réussir dans le monde autant qu'en France ².

Ceci est grave, car il y a là-dessous une doctrine littéraire de portée universelle.

Vous entendez bien : la popularité européenne de l'épopée médiévale tient, en partie au moins, à son essentielle médiocrité. La raison en est que la moyenne intellectuelle du « plus grand nombre » — de la « foule » donc — n'est pas élevée. Or, comme une œuvre ne peut « plaire » que dans la mesure où elle est comprise,

1. *Manuel de l'histoire de la Littérature française.*

2. G. LANSON, *Histoire de la Littérature française.*

il s'ensuit que la poésie, pour « plaire à la foule », ne peut mieux faire que d'être médiocre. Évidemment, M. Lanson est un de ces égarés qui croient « à des sphères trop élevées pour les profanes ». Mais, d'autre part, être médiocre n'est guère le moyen de « plaire aux connaisseurs ». Il en est lui-même témoin.

Et puis, n'est pas médiocre qui veut. Il faut le don ! Et si, par hasard, on est dénué de cette qualité « sociable » (ah ! ce mot, c'est le plus grave !); si l'on est peut être affligé du travers de penser et de sentir pour son compte, faut-il s'attendre à ce qu'on se travaille systématiquement à conquérir la médiocrité ? N'est-il pas grandement à craindre qu'on ne se moque de la foule pour tenter de gagner le petit nombre ?

L'accord exigé par Musset n'est donc point chose aisée, même théoriquement ? Et c'est peut-être comme dans la fable :

Est bien fou du cerveau

Qui prétend contenter « tout le monde » ... et son père.

En même temps que les premiers chants épiques, et peut-être avant eux, la langue d'oïl tente la forme lyrique dans les chansons de toile ou d'histoire. Chants populaires encore, mais auxquels on reconnut par la suite si peu de valeur qu'on ne nous en garda que des bribes.

La Provence avait pris les devants. Et les poèmes lyriques de la langue d'oc n'entendaient avoir et n'avaient rien de populaire. Leur thème invariable,

l'amour « courtois », n'offrait aucun intérêt à la foule et les recherches de la forme faisaient de la chanson un jeu d'esprit aussi artificiel qu'aristocratique. Une élite d'initiés, de « connaisseurs » pouvait seule y trouver du charme. Elle en trouva et le charme fut si vif qu'il assura le succès d'abord en terre provençale, puis, vers le milieu du XII^e siècle, en terre d'oïl qui s'empressa d'accueillir, de cultiver et d'offrir aux délicats la jolie fleur du Midi. Car elle était bien jolie dans son parler natal, et parée d'une réelle valeur d'art ; elle ne le fut pas moins, transplantée dans le léger terreau français. Le fond demeura sensiblement identique et Brunetière reconnaît que, quant à la forme, « quelques-unes de ces *Chansons courtoises* sont peut-être ce que la littérature du moyen âge nous a laissé de plus achevé¹ ».

Il faut appuyer sur cette constatation. La littérature narrative, qui était populaire, — M. Lanson dirait volontiers : pour être capable de devenir universellement populaire, — n'eut qu'une valeur d'art médiocre ou nulle ; la littérature lyrique fut artistique avec délices et jusqu'à l'excès, et dut à cette qualité d'art, comme à ses défauts distingués, une brillante fortune aristocratique.

Dans le lyrisme savant, en résumé, rien n'est populaire, ni fond ni forme ; par le raffinement des pensées, par l'artifice des vers, ces œuvres procèdent d'une essentielle aversion pour le vulgaire naturel ; au bon sens elles

1. *Manuel de l'histoire de la Littérature française.*

substituent l'esprit et se proposent le plaisir d'une élite d'initiés, non l'universelle intelligibilité ¹.

Il y a donc dès lors une élite et le peuple ; il existe des « connaisseurs » distincts de la foule ; et, loin que l'accord se produise, la différence s'accroît jusqu'au conflit.

Tandis que la chanson courtoise analyse, subtilise et vocalise, déjà toute la poésie allégorise. Ce goût étrange qui date de loin va devenir une passion universelle et persistante, à laquelle l'art du moyen âge se livrera sans arrière-pensée, avec intempérance, avec ivresse. L'allégorie s'impose comme la forme nécessaire et exclusive où, bon gré mal gré, doit se couler toute matière de littérature, ou peu s'en faut. Elle caractérise toute une époque littéraire.

Et on découvre différentes causes historiques de ce phénomène ; mais quelles qu'aient pu être les influences du dehors, pour qu'on se soit abandonné si totalement à leur sollicitation ou à leur pression, il faut bien qu'il se soit rencontré des complicités profondes dans le secret des âmes humaines. La vraie raison, la raison dernière de cette impérieuse manie est, sans aucun doute, d'ordre psychologique et se tire, d'après Brunetière, « de la tendance des « beaux esprits » de tout temps à parler un langage qui ne soit pas entendu de tout le monde ² ».

1. G. LANSON, *op. cit.*

2. *Manuel de l'histoire de la Littérature française.*

Allégorie, le *Roman de Renart*, dont les lointaines origines se laissent entrevoir au XI^e siècle, tandis que les dernières « branches » descendent, à bout de sève, jusqu'au XIV^e. Allégorie, s'il n'est, au fond, qu'un « Ysopet » amplifié, ramifié, une vaste « fable » donc, et si la « fable » qui se réduit à substituer des bêtes aux gens, réalise une des formes de l'allégorie. Cette forme qu'il inaugure devient le passe-partout de la satire. Mais de « l'ample comédie » seul le cadre est tracé, avec l'idée entrevue du chef-d'œuvre à venir. Le chef-d'œuvre immortalisera l'idée et le cadre quand un artiste et un poète, quand La Fontaine y versera la vie « en cent actes divers ».

Tout de même, une découverte ingénieuse provient, une fois encore, de la tendance à parler un langage qui ne soit pas entendu de tout le monde. C'est ce qu'il me plaît d'en retenir, d'abord, et, en second lieu, ceci, que ceux dont on tient à ne pas être entendu, ce ne sont pas, cette fois, les « vilains », puisque l'on s'adresse aux petites gens, aux bourgeois des villes, surtout; mais il n'importe ! La satire emprunte à sa matière seule cette « popularité ». Ce n'est point dans l'intention de « plaire à la foule » qu'elle crée cette forme d'art, c'est principalement pour se couvrir de ceux qu'elle raille ou ridiculise. La forme ici procède d'une préoccupation primitivement étrangère à l'esthétique : la mère de la sécurité personnelle ¹.

1. Mais cette forme n'est possible cependant que par suite d'une certaine culture de ce qu'on appelle le « peuple ».

La preuve de cette indifférence de la forme au fond, le *Roman de la Rose* me la fournit. Le succès en fut prodigieux et la fortune égale au moins à celle du *Roman de Renart*.

Allégorie encore, allégorie en diptyque. La première partie, de Guillaume de Lorris, un lettré, un poète, allégorie à perte de vue sur l' « amour courtois » qui peut-être n'avait pas besoin de ce raffinement pour manquer de naturel et de vérité. « C'est un véritable manuel de la courtoisie ¹. »

Jean de Meung reprend, trente ou quarante ans après, l'œuvre inachevée, Jean de Meung qui est peuple, qui aime le peuple, assure M. Lanson, et qui allégorise inlassablement sur toutes choses, pour donner un semblant de forme à « un fatras, un chaos, un étrange tissu des matières les plus hétérogènes ² ».

Tout le monde pouvait donc trouver son compte dans l'énorme poème disparate. Il présentait les thèmes chers à tout le monde et sous des dehors familiers à tout le monde. Et tout le monde lui fit fête à l'envi. Pétrarque en est témoin. Il croit qu'il ne peut rien envoyer de mieux à Guy de Gonzague de Mantoue; « à moins, ajoute-t-il, que toute la France et Paris en tête ne se trompent sur son mérite ³ ». L'erreur universelle aurait duré, semble-t-il : Marot au xvi^e siècle récrivait le poème et la Pléiade n'en faisait point fi !

1. R. DOUMIC, *Histoire de la Littérature française*.

2. G. LANSON, *op. cit.*

3. Cf. BRUNETIÈRE, *op. cit.*

Ceci m'amène à penser que M. Lanson exagère peut-être à plaisir le caractère « peuple » de Jean de Meung. La note juste, il me semble que je l'entends en ce jugement de M. Faguet : « C'est un poème d'humaniste... Et si nous considérons la seconde partie, l'énorme seconde partie... non seulement nous sommes en plein humanisme, mais en pleine scolarité ¹ ».

Alors, le « peuple » n'a que peu de chose à voir là-dedans...

Mais, depuis le temps des chansons de geste, la position du problème a changé. Il y a maintenant des lettrés qui sont « peuple » ; il peut donc y avoir une poésie « populaire » en ce sens qu'elle s'adresse à une « classe », la classe des « vilains », par opposition à la « classe » aristocratique. Je l'ai indiqué seulement à propos du *Roman de Renart*. Le moment est venu d'y insister.

Il se trouve donc un « peuple » intellectuellement émancipé, un « peuple » qui lit le *Roman de la Rose* tout comme les seigneurs et les dames. Et puisque nous ne sommes plus au temps où la poésie chantait aux grincements de la vielle, sur la lèvre des jongleurs, puisque l'on écrit des vers en vue de la lecture, le « public », à présent, se compose de ceux qui lisent.

Eh bien, ce « public » est unanime à se plaire au *Roman de la Rose*. « Connaisseurs » et « foule » se récrient. C'est un universel et permanent triomphe.

1. *Histoire de la Littérature française*, t. I.

Et le *Roman de la Rose* n'est pas un chef-d'œuvre.
Et Jean de Meung n'est pas un grand artiste.

... Il lui a manqué d'être un grand artiste. Les plus apparentes et vulgaires beautés de l'art font défaut à son œuvre ¹.

Concluons. Il y a « connaisseurs » et « connaisseurs ». S'il faut leur plaire pour être sacré grand poète, quels sont-ils? de quel temps? de combien de temps?

De plus, il peut donc arriver, comme y songeait Pétrarque, « que toute la France et Paris en tête » se trompent et que l'erreur persiste plus d'un jour?

Je n'ai rien dit, et à dessein, des fabliaux. Je pourrais n'en rien dire. Littérature « populaire » par le fond, au même titre que le *Roman de Renart*, elle en diffère par l'absence de l'allégorie. Elle connut, comme la poésie épique, la gloire européenne, et Brunetière en est humilié pour le génie français s'il faut le rendre responsable de l'avoir inventée. Comme la poésie épique, encore, elle apparaît presque dénuée de valeur artistique. J'aime à l'entendre de M. Lanson parce qu'il trahit souvent quelque partialité pour tout ce qu'il croit « populaire ».

Dans la prolixité et la gaucherie de la plupart des *fabliaux* se fait sentir parfois une légèreté aisée, etc.

Ce n'est guère !

En ce genre encore, notre moyen âge français a eu la malchance de ne produire aucun génie supérieur.

1. G. LANSON, *op. cit.*

Moins que jamais, au XIV^e siècle, la poésie française paraît tendre à chercher l'art dans la liberté inspirée. C'est alors que s'organisent partout les « puy », bientôt « chambres de rhétorique ». Le « puy » c'est la « corporation » des poètes.

De chacun de ces centres poétiques un peu de vie littéraire rayonne. Leur existence seule atteste et entretient, sans doute, l'idée, le souci, le goût de l'art des vers. Il y a lieu de s'en réjouir.

Mais il est fort à craindre que ces minuscules académies locales ne dégénèrent rapidement en « cénacles » ou en « chapelles » ; qu'elles n'imposent à la poésie un rituel méticuleux, n'érigent en « règles » intangibles d'arbitraires raffinements de mode ; ne déterminent, comme dans les « corporations » des métiers, au « chef-d'œuvre » des conditions tracassières, léguées par une routine enrichie de complications nouvelles ; ne fassent ainsi de la poésie une « spécialité » fermée et n'aboutissent finalement, au lieu de stimuler le talent, qu'à l'emprisonner et à le paralyser dans la fixité des formes.

Cela ne manque pas d'arriver. De là procède ce code minutieux qui régit le rondel, la ballade, tous les poèmes à forme fixe ; la rime batelée, empérière, en écho, et toutes les subtilités de métrique et de facture.

Un autre danger réside dans « l'esprit de corps » qui est étroitement et jalousement exclusif et fait dire si facilement aux « confrères » ou aux « compagnons », avec un air de défi et de haine :

Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis.

Organiser la poésie, c'est un peu organiser les cabales littéraires. Et tout cela n'engagera guère les poètes à se soucier de « plaire à la foule ».

La poésie du moyen âge se résume au xv^e siècle dans l'œuvre de deux poètes qui représentent l'un la tradition aristocratique, l'autre la tradition populaire ¹.

Le premier est Charles d'Orléans. Pour lui « la poésie même est œuvre de fiction et de convention, moins propre à exprimer les sentiments les plus intimes qu'à divertir l'esprit : c'est un jeu très élégant ² ».

L'autre est Villon. « Il a toutes les qualités d'un grand poète et d'un poète lyrique... assez de virtuosité pour que personne en son temps ni depuis ne l'ait surpassé ou égalé dans la ballade ³. »

Il a donc, comme tous les poètes, versé son inspiration tumultueuse et plébéienne dans les moules factices du temps. Il n'a pas su créer une forme à son art et si le détail du style est d'un artiste, il n'a connu ni l'ordre, ni l'harmonie, ni la proportion, ni le goût ou le besoin du goût ⁴.

On peut se demander si, bohème comme il l'était, il ne doit pas le plus clair de sa valeur littéraire à la contrainte des formes établies. Nous sommes ravis qu'il y ait logé quelque chose. Ce qu'il avait à dire, cet

1. R. DOUMIC, *op. cit.*

2. R. DOUMIC, *op. cit.*

3. BRUNETIÈRE, *op. cit.*

4. Cf. G. LANSON, *op. cit.*

enfant perdu de l'aventure et ce coureur de bouges, ne l'aurait-il point jeté plus confusément encore dans des cadres moins précis, moins rigoureusement divisés, moins artificiels, je le veux, mais aussi moins élégants?

Parvenu au terme du moyen âge, il me sera permis de conclure comme les manuels. C'est à dessein que je les ai cités de préférence. Ne se bornent-ils pas à enregistrer et à répandre les données définitivement acquises ou censées telles? Et pour mon étude c'est cela même qui m'est nécessaire et me suffit.

Donc, à la littérature française du moyen âge il a manqué « le sentiment de la forme et le culte de l'art ¹ ».

La formule, un peu sommaire en sa justesse, ne serait-elle pas susceptible de quelques précisions ultérieures?

Qu'ils se soient adressés à la foule ou à une élite, les poètes ont fait preuve d'une impuissance peut-être égale, mais différente certainement. Les œuvres « populaires », médiocres, vulgaires ou même grossières et plates par la matière, valent moins encore par le traitement : composition diffuse ou gauche, organisation rudimentaire, forme lâche et fruste, ignorance ingénue du goût. Les œuvres « aristocratiques », pauvres de substance, insoucieuses de réalité, exclusivement éprises de convention intellectuelle ou sentimentale, expriment ces frivolités laborieuses, ces fuyantes et vaines subtilités par des recherches d'ingéniosité technique, des élégances tourmentées de langage,

1. R. DOUMIC, *op. cit.*

des raffinements de distinction menue et mièvre. Virtuosité se travaillant sur des riens : tant qu'on voudra ! Seulement : *materiam superavit opus!* Tout cet effort dépensé sur le vide ou, du moins, sur une matière ténue et raréfiée, aboutit à une indéniable habileté formelle. Cela pêche contre le goût, autant que les œuvres populaires, mais autrement : par excès d'art non par défaut. La poésie épique et les fabliaux épanchent d'un récipient amorphe une onde diluée, hasardeux brassin de liquides indifférents, insipides ou trop épicés. Les poètes courtois et leur lignée, qui se surpasse dans les grands rhétoriciens, chantourne, cisèle, polit, torture des fioles d'étagère — rondel, ballade, chant royal, lai, virelai — de petits vases mignards, au col et à la panse tellement resserrés et effilés qu'il n'y peut tenir que des gouttelettes fluides toujours prêtes à s'évaporer. Et le malheur veut que, dans ces précieuses burettes, au lieu de verser une essence de prix, ils n'insinuent qu'un filet de liqueur frelatée et pas même limpide — à moins qu'ils n'aient mieux n'y couler rien du tout. Il reste que, de la prétention de plaire aux connaisseurs, a procédé un souci de perfection formelle, mal comprise, mal réalisée, excessive et exclusive, mais constante. Et, par-ci par-là, est éclos un petit rien tout à fait joli.

Deuxièmement : le gros breuvage populaire, c'est l'Europe tout entière — et à deux reprises — qui s'y est désaltérée ; la volatile liqueur lyrique, c'est l'aristocratie tout entière qui l'a voluptueusement dégustée,

et la potion coupée, étendue, sophistiquée du *Roman de la Rose*, c'est la France tout entière — nobles et vilains, « foule » et « connaisseurs » — qui s'en est grisée pendant plusieurs générations.

Donc, le succès — restreint ou général, passager ou durable — par lui-même ne prouve rien : *stultorum iste magister est!* L'artiste peut « plaire à la foule » ou « plaire aux connaisseurs » ou plaire à l'une et aux autres à la fois, et ne point faire un chef-d'œuvre. S'ensuit-il qu'il soit plus certain d'en faire un, ou en plaisant à la foule sans plaire aux connaisseurs, ou inversement, ou en ne plaisant à personne, par refus de sacrifier, comme dit Musset, son propre sentiment?

Un seul point me paraît lumineux : ce problème, en vérité, n'est pas simple. Il y a plaire et plaire, il y a foule et foule, il y a connaisseurs et connaisseurs.

Négligeons de « Marot l'élégant badinage ». Quand il s'est dégagé du *Roman de la Rose*, qu'il traduit ; des allégories, qu'il ressasse ; des rhétoriciens, qu'il répète, ce qu'il donne de nouveau n'est que gentillesse. Il est une transition vécue. Il porte « dans la poésie aristocratique les meilleurs dons de la poésie bourgeoise ¹ ».

Voici venir des tempéraments autrement vigoureux et originaux.

A leur raffinement, à leur obscurité, à leur laborieuse aversion du vulgaire naturel, on serait tenté de ne voir

1. G. LANSON, *op. cit.*

en eux que la « queue » des grands rhétoriciens. Ils sont autre chose pourtant, car ils ont le sérieux et la sincérité¹.

Il s'agit de ce que l'on appelle « l'école lyonnaise » — et le nom seul annonce une chose toute nouvelle — il s'agit plus particulièrement de Maurice Scève.

M. Faguet dit de lui :

Il veut être obscur : il croit que le plaisir de la poésie c'est le plaisir de l'interpréter. Sa poésie est une poésie d'initiés. C'est pour cela qu'elle eut ses dévots².

M. Doumic ajoute :

Maurice Scève a le sentiment du grand art; il professe l'horreur du vulgaire.

En tant qu'il a le sentiment du grand art, il n'est plus du moyen âge; en tant qu'il professe quelque chose, il est chef d'école; en tant qu'il professe l'horreur du vulgaire, aussi bien qu'aux deux titres précédents, il est un précurseur de la Pléiade.

Et la profession n'est pas obscure, elle !

... Que répondrez-vous à ce que disent vos censeurs, que si par étranges façons de parler, vous tâchez d'obscurcir et ensevelir dans vos vers vos conceptions, tellement que les simples et les vulgaires, qui sont, jurent-ils, hommes de ce monde comme vous, n'y peuvent reconnaître leur langue, pour ce qu'elle est masquée et déguisée de certains

1. G. LANSON, *op. cit.*

2. É. FAGUET, *op. cit.*

accoutrements étrangers, — vous eussiez encore mieux fait, pour atteindre ce but de non être entendus, de ne rien écrire du tout?

Telle est la question. Ce sera l'épigramme de Maynard :

Ce que ta plume produit
Est couvert de trop de voiles ;
Ton discours est une nuit
Veuve de lune et d'étoiles.
Mon ami, chasse bien loin
Cette noire rhétorique ;
Tes ouvrages ont besoin
D'un devin qui les explique.
Si ton esprit veut cacher
Les belles choses qu'il pense,
Dis-moi, qui peut t'empêcher
De te servir du silence?

Je leur répondrai, dis-je, que l'intention du bon poète n'est de non être entendu, ni aussi de se baisser et accommoder à la vileté du vulgaire, duquel ils sont les chefs, pour n'attendre autre jugement de ses œuvres que celui qui naîtrait d'une tant lourde connaissance. Aussi n'est-ce en si stérile terroir qu'il désire semer la semence qui lui rapporte louange. Bien désirerait-il que ces chassieux, mais aveugles, eussent la vue bonne et pussent connaître que ce qu'ils cherchent sous le nom de facilité n'est rien moins que facilité, mais doit avoir nom d'ignorance peinte aux rudes linéaments de leurs grossières inventions ¹.

1. PONTUS DE TYARD, *Dialogues*. Publiés en 1552, ils exposent les idées du groupe. Ces idées sont antérieures à la date de la publication des *Dialogues* ou *Discours*.

Sur l'excellence et la supériorité du « poète », chef du vulgaire, les romantiques et leur descendance ne trouveront pas d'accent plus orgueilleux; sur la « vileté » de ce vulgaire, et la nécessité d'un art difficile, les parnassiens ne seront pas plus formels, et les symbolistes ne traiteront pas plus simplement de chassieux ou d'aveugles ceux qui avoueront ne voir goutte en leurs vers.

« Plaire à la foule » c'est déroger. Il ne peut germer aucune fleur de gloire en un terroir si stérile : car la foule n'a aucune compétence; sa connaissance est lourde. Lorsqu'elle comprend, lorsqu'elle juge que c'est facile, tant pis ! on n'a affaire qu'à une œuvre d'ignorance, à des inventions grossières. Le poète qui a conscience de sa dignité se bornera à souhaiter que la lumière pénètre les yeux de la foule, mais tant qu'elle est ce qu'elle est, il ne se baissera ni ne s'accommodera.

Le poète écrit pour des « connaisseurs », pour eux seuls; et les connaisseurs doivent être des savants, des spécialistes, s'il leur faut être à même d'apprécier des mérites techniques :

Je requerrais qu'à l'image des anciens, nos chants eussent quelques manières ordonnées de longueur de vers, de suite en entremêlement de rimes et de modes de chercher, selon le mérite de la matière entreprise par le poète, qui observant en ses vers les proportions doubles, triples, d'autant et demi, d'autant et tiers, aussi bien qu'elles sont rencontrées aux consonnances, serait digne poète musicien...

Types variés de vers, composés d'éléments régis par des relations numériques; appropriation d'un type déterminé au genre du sujet; combinaison variable de ces types; combinaison des rimes superposée à celle des rythmes; organisation, par suite, de « modes » proprement musicaux; le tout « à l'image des anciens »: voilà un aperçu bien net, mais on en conviendra, singulièrement technique de la poétique lyonnaise. S'il est exigé d'être ouvert à ces notions pour juger les poètes, autant dire qu'il est requis d'être « savant ».

La Pléiade va reprendre à son compte ces mêmes projets, les compléter, les détailler; surtout elle fera sienne la conception qui les inspire: celle de l'importance qu'il faut attribuer au métier, à la technique, à toutes les questions formelles, en poésie.

Il valait la peine de noter l'expression d'un pareil souci dans le programme de la première école littéraire.

Sans doute, les prescriptions elles-mêmes marquent une réaction contre le moyen âge, mais seulement en ce sens que l'on rejette les formes adoptées et transmises par les anciens poètes, nullement qu'on prétende laisser la forme jaillir spontanément de l'inspiration individuelle. Il y a une science prosodique, il y a un apprentissage technique, et l'une et l'autre méritent estime et long effort. Ce n'est pas au nom du « naturel » qu'on jette au rebut l'héritage médiéval, c'est au nom de l'art et l'art exige la forme. Le choix seul fut une

erreur, non le principe général ni la prétention à l'habileté.

Bref, l'art facile n'existe pas : il est profond, donc obscur, par sa matière ; il est savant, partant secret, par sa forme.

La Pléiade peut briller : les chassieux sont avertis que les sept étoiles ne leur accorderont pas un rayon. S'ils concevaient là-dessus le plus léger doute, Du Bellay à leur adresse a déclaré ceci, qui est intelligible à tout le monde :

Rien ne me plaît hors ce qui peut déplaire
 Au jugement du rude populaire.

« Rude » garde ici toute la force de son sens étymologique. Il s'oppose à « savant », comme « rudis » à « doctus » et signifie donc la même chose que « ignorant » dans cet autre texte parallèle : « Son œuvre, le poète ne la formera pas sur le goût d'un public ignorant et léger ¹. »

La Pléiade a

... considéré la poésie comme un art qui s'adresse à une petite élite de lecteurs et peut rester fermé à la masse du public. Du Bellay conseille à l'écrivain de « fuyr ce peuple

1. « Doctus » est l'épithète caractéristique du poète. *Doctissimi homines* = les grands poètes, dans la Milonienne, 8. — *Apud Græcos antiquissimum e doctis genus est poëtarum*. Tusc. I, I, 3. — *Me doctarum hederæ præmia frontium*, HORACE, Od. I, I. — Et la « docte et sainte ivresse » de Boileau, à propos de la prise de Namur, est une périphrase inspirée de l'antiquité pour « l'enthousiasme poétique ».

ignorant, peuple ennemy de tout rare et antique savoir : se contenter de peu de lecteurs ». Aucun précepte n'a été plus souvent répété ¹...

La Pléiade est aristocratique et érudite : elle a pour chef un courtisan, elle compte un helléniste qui n'a pour ainsi dire rien écrit en français ². *Odi profanum vulgus* est sa devise et son principe : dans l'école de Marot, c'est la toute populaire facilité, le terre-à-terre familier de la poésie frivole qu'elle poursuit. Elle méprise ces poètes de cour, guidés, comme dit Du Bellay

Par le seul naturel sans art et sans doctrine ³.

Comment, dans le système de la Pléiade, se traduit cet absolu dédain pour le grand public?

Le manifeste de l'école, paru en 1549, sous le nom de Du Bellay, et intitulé *Défense et illustration de la langue française*, s'en prend, d'une part, aux gens de collège qui s'obstinent à écrire en latin et, d'autre part, aux « rudes », aux « ignorants ». Il faut écrire en français, mais en élevant le français à la hauteur des langues classiques anciennes : le défendre et l'illustrer. On voit que, comme toutes les écoles, celle-ci est premièrement « contre » certaines gens et certaines idées.

La théorie principale de la poétique et de la rhétorique nouvelles concerne nécessairement l'imitation. Elle commande de « piller » les anciens et précise de quelle manière, encore qu'elle varie quelque peu là-dessus.

1. R. DOUMIC, *op. cit.*

2. DAURAT.

3. G. LANSON, *op. cit.* Notez le mot « doctrine » de « docte ».

Elle rejette les « genres » à forme fixe du moyen âge, « rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons et autres telles épiceries », toutes les formes traditionnelles et devenues populaires, pour y substituer les « genres » antiques : ode, épître, satire, tragédie, comédie, épopée et un « genre » italien, le sonnet.

Elle veut un style aristocratique, un style qui crée des mots par invention de vocables nouveaux, ou par reprise et rajeunissement de mots tombés en désuétude ; un style qui se modèle sur la période latine et même lui emprunte des tours de syntaxe.

Elle insiste enfin sur la richesse musicale de la rime et du rythme.

Tout est savant : les sujets, les « formes », le style, le vocabulaire, la rythmique. C'est un compromis entre l'érudition qui parle latin et l'ignorance qui parle « populaire ». Il faut parler « vulgaire », c'est-à-dire français, mais doctement, aussi doctement que la poésie antique.

Ronsard, « un des trois ou quatre grands noms de la littérature française ¹ », Ronsard ne veut que « plaire aux connaisseurs ».

Il plut et beaucoup. Il eut un succès comparable aux plus fameux. Cependant, quand il mourut, en 1585, laissant inachevée sa *Franciade*, dont quatre chants avait paru en 1572, il survivait, depuis plusieurs années déjà, à son immense gloire !

1. É. FAGUET, *op. cit.*

Verscemême temps, Montaigne en son gîte songeait. Son gîte était sa « librairie ». Il songeait entre deux lectures, disparates peut-être, peut-être de deux poètes. Et, ayant bien songé, il écrivait, lui, « un des trois ou quatre plus grands écrivains de la France ¹ » :

Pour qui écrivez-vous? Les savants, à qui appartient la juridiction livresque, ne connaissent autre prix que la doctrine et n'avouent autre procédé en nos esprits que celui de l'érudition et de l'art. Si vous avez pris l'un des Scipions pour l'autre, que vous reste-t-il à dire qui vaille? Qui ignore Aristote, selon eux, s'ignore quant et quant soi-même.

Les âmes grossières et populaires ne voient pas la grâce d'un discours délié.

Or ces deux espèces occupent le monde.

La tierce, à qui vous tombez en partage, des âmes réglées et fortes d'elles-mêmes, est si rare, que justement elle n'a ni nom ni rang entre nous : c'est à demi-temps perdu d'aspirer et de s'efforcer à lui plaire.

Un autre jour, il notait :

L'estimation vulgaire et commune se voit peu heureuse en rencontre : et, dans mon temps, je suis trompé si les pires écrits ne sont ceux qui ont gagné le dessus du vent populaire.

Tâchons de bien entendre. La question vient d'être posée d'une manière nouvelle.

Comme par la Pléiade, le « peuple » est exclu : « Les âmes grossières et populaires ne voient pas la grâce

1. É. FAGUET, *op. cit.*

d'un discours délié. » Brutalement : on ne peut « plaire à la foule » qu'en renonçant à l'art. Voilà pourquoi ce sont les « pires écrits » qui « gagnent le dessus du vent populaire ». Constatation du fait et raison du fait.

Comme par la Pléiade, les « savants » aussi sont exclus : car « savant » est dans le contexte synonyme d'érudit et de pédant. Ils n'estiment que l'exactitude matérielle du savoir et condamnent en bloc l'homme et l'œuvre pour une erreur de fait. Ils ne découvrent la pensée et la valeur intellectuelle que dans les compartiments et sous les formules des systèmes établis.

A qui s'adresser? D'après la Pléiade à des gens qui tout en n'étant point pédants soient « doctes » et très doctes. — D'après Montaigne, à la tierce espèce « des âmes réglées et fortes d'elles-mêmes ». Il avoue qu'il ne sait ni où la placer dans la société, vu qu'elle n'y a pas de « rang »; ni comment l'appeler, vu qu'elle n'a pas de « nom »; qu'elle est, en effet, très rare. Elle ne constitue pas une classe : elle est faite en réalité d'âmes isolées, qu'il groupe, par la seule pensée, en une « espèce ». Cette « tierce espèce » comme telle, en tant que « public », n'existe pas.

La Pléiade, après avoir traité de haut en bas, d'un côté, les latiniseurs et grécianiseurs, de l'autre, les ignorants, avait-elle trouvé, dans la société d'alors, un public homogène et existant, le public « docte » exigé par sa théorie? Le « monde » était encore à naître et les mondains n'auraient pas consenti à cesser d'être frivoles pour pénétrer les laborieux mystères

de la « doctrine ». Beaucoup, évidemment, parmi la masse hétérogène essayèrent ou feignirent d'être de la docte élite qui comprenait : de là le succès, factice et d'autant plus vif, parce qu'il flattait ceux qui affectaient d'y prendre part ; mais la classe privilégiée n'avait, comme classe, qu'une existence idéale : de là, cette réaction si brusque et si totale, et, bientôt, cette sévérité, injuste et même ignorante, de Boileau pour Ronsard. Les œuvres de la Pléiade que l'on goûta vraiment, et il y en eut, furent celles qui ne réalisaient pas le programme de la Pléiade, du moins avec exclusivisme.

« Enfin Malherbe vint... »

Il eut l'heur de venir à son temps et de fixer des idées qui étaient dans l'air. Il restait bien des attardés ronsardisants, comme Régnier, qui croyait continuer Ronsard et Desportes, son oncle, et toute la Pléiade, et qui faisait presque le contraire, lui, le débraillé, en se réclamant de ses idoles au nom du naturel et de la facilité ! Il y avait aussi M^{lle} de Gournay qui pensait, de même, continuer son père spirituel Montaigne, et protestait, avec plus d'à-propos, en son nom, mais sans rien de son génie, en faveur de la facilité et du naturel. Il y en avait d'autres et il y en aura tout le temps.

Malherbe marque une réaction, naturellement.

D'abord, par l'idée qu'il se faisait de la dignité du poète et du rôle de la poésie. Il jugeait « que c'était sottise de faire des vers pour en espérer autre récom-

pense que son divertissement et qu'un bon poète n'était pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles ».

Deuxièmement, par son choix des idées et des thèmes poétiques, où l'on constate « un effort pour écarter le particulier, le subjectif : il choisit les sujets où son esprit communie avec l'esprit public, les sujets d'intérêt commun ¹ ». Et, comme la raison est plus universelle que le sentiment, la raison qui s'appelle le sens commun, c'est à cela qu'il donne la préférence « le sens commun, contre lequel... vous savez qu'il n'y a orateur au monde qui me pût rien persuader ».

Troisièmement, par son vocabulaire. Il se réfère à l'usage, l'usage du peuple de Paris et des crocheteurs de la Grève, mais révisé ou affiné par les « courtisans ». C'est encore du bon sens. On parle pour être entendu : il faut donc parler comme tout le monde, du moins avec les mots de tout le monde. Pour la même raison, il faut être dans son langage clair, et pour cela, exact, et la grande loi du style est, par conséquent, la propriété d'où résulte la netteté. Le terme propre est d'ailleurs soumis aux lois de la décence, du bon usage : c'est le principe de la noblesse du style. Mais pas de langue savante, pas de langue technique, la langue commune!

Quatrièmement, par sa syntaxe qui soumet les alliances, arrangements, groupements des mots, comme les mots eux-mêmes, et la structure et ordonnance des propositions, au bon usage.

1. G. LANSON, *op. cit.*

Il continue la Pléiade par son exigence d'un art soigneux, laborieux, son « goût de la chose bien faite ¹ », par ses rigueurs sur les questions de rimes et de rythmes, par l'adoption des grands « genres ».

Ce gentilhomme normand, qui avait le sens pratique d'un bourgeois, trouvait la conciliation du rationalisme et de l'art ².

Il écrivait pour les gens du monde et non pour les savants ³.

Il ne distingue la poésie de la prose que par le mécanisme, non point par la nature de l'inspiration ⁴.

En un mot, il s'adressait à un public réel et existant : le « monde », ni érudit, ni « peuple », ni « savant », mais cultivé, ouvert, éclairé ; il mettait la « poésie » à sa portée en la rendant avant tout « raisonnable » ; il sauvait l'art en exigeant le fini de la forme, dû à des mérites techniques, sans doute, mais intelligibles ; il avait l'air, enfin, de rendre viable tout ce qu'il réglémentait. Il ne faut plus parler de « plaire à la foule », ni de « plaire aux connaisseurs ». Il s'agit d'écrire pour le *public*, ce qui signifie... Ah ! c'est là ce qui manque encore de netteté ! On sait bien ce que cela ne signifie pas... Cela signifie, la « cour » et la « ville » et aussi le « monde »...

Seulement, tandis que le « grammairien en lunettes

1. BRUNETIÈRE, *op. cit.*

2. G. LANSON, *op. cit.*

3. G. LANSON, *op. cit.*

4. G. LANSON, *op. cit.*

et en cheveux gris », le « tyran des mots et des syllabes » « regratte » les mots, voici qu'un petit bêlement tendre, un bêlement d'agnelet qui a certainement une faveur autour du cou, un bêlement littéraire tremblotte à travers la France : et c'est l'*Astrée*. Et le « monde », la « société » s'en montre ravie. On pastoralise. Cela paraît le naturel même. Et c'est si charmant : car c'est guindé, recherché, raffiné, mais d'autant plus « mondain » et digne d'une « élite » aristocratique ! La facilité fluide et négligée de la forme est une élégance de plus !

Bientôt après, un crépitement discret, étouffé ; un bruissement de petits rires fins ; un rythme de volant minuscule dansant sur les raquettes ; un chœur en sourdine d'exclamations pâmées : c'est Voiture, c'est Rambouillet, c'est la préciosité. Oh ! ceci ne prétend pas au naturel. Mais le naturel est vulgaire. Il ne vaudrait pas la peine d'être d'une élite pour parler comme tout le monde. Il est du dernier bourgeois de ne point se distinguer en tout du bourgeois et, au risque de ne plus s'entendre, la règle par excellence est de n'appeler rien par son nom. Idées, sentiments, langue, gestes, toilettes doivent séparer du reste des mortels les bienheureux initiés.

Les « cours d'amour » et « les chambres de rhétorique » sont changées en « salons ». Sentir qu'on est d'une aristocratie par le cœur ou par l'esprit est, dans l'ordre des jouissances fines, une des plus douces de l'homme. Il suffit que les circonstances s'y prêtent

pour que ces amateurs de l'exceptionnel, du rare, du distingué forment un « public », restreint mais choisi. Et ce public trouvera toujours sa littérature.

Par bonheur, cette littérature, alors, ne parvint pas à être la littérature. Et ce « public » ne fut pas le public.

Nous arrivons aux grands classiques.

A qui veulent-ils plaire?

Corneille écrit, en 1634 :

Puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la cour et au peuple, et d'attirer un grand monde à leurs représentations. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles, afin de ne déplaire pas aux savants, et recevoir un applaudissement universel; mais surtout gagnons la voix publique; autrement notre pièce aura beau être régulière, si elle est sifflée au théâtre, les savants n'oseront se déclarer en notre faveur et aimeront mieux dire que nous aurons mal entendu les règles que de nous donner des louanges quand nous serons décriés par le consentement général de ceux qui ne voient la comédie que pour se divertir ¹.

Molière écrit, en 1663 :

Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun n'y soit pas juge du plaisir qu'il y prend?... Moquons-nous donc de cette chicane où ils veulent assujettir le goût du public, et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par

1. Préface de la *Suivante*.

les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir ¹.

Racine écrit, en 1670 :

Ils ont cru qu'une tragédie qui était si peu chargée d'intrigues ne pouvait être selon les règles du théâtre. Je m'informai s'ils se plaignaient qu'elle les eût ennuyés. On me dit qu'ils avouaient tous qu'elle n'ennuyait point, qu'elle les touchait même en plusieurs endroits et qu'ils la verraient encore avec plaisir. Que veulent-ils davantage? Je les conjure d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche, et qui leur donne du plaisir, puisse être absolument contre les règles. La principale règle est de plaire et de toucher, toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première... Toutes ces critiques sont le partage de quatre ou cinq petits auteurs infortunés qui n'ont jamais pu par eux-mêmes exciter la curiosité du public ²...

De ces trois textes, si explicites, nous ne pouvons directement tirer aucune conclusion pour notre étude. Pourquoi ?

Corneille, Molière, Racine sont hommes de théâtre et parlent ici comme tels, non comme poètes.

Le genre dramatique est un genre « commun » c'est-à-dire une forme d'art qui suppose des hommes assemblés et se trouve partiellement conditionnée par ce

1. *Critique de l'École des Femmes*, scène VI. Dorante traduit-il exactement la pensée de Molière lui-même? Il semble que, pour répondre, il suffit de rapprocher le passage de ceux de Corneille et de Racine.

2. Préface de *Bérénice*.

public réel, vivant, sentant et pensant en groupe. Il n'a point nécessairement, comme l'art oratoire, en dehors du plaisir qu'il cause, un résultat différent à atteindre. Cicéron parlant de l'éloquence la considérerait sous son aspect « pratique ». Les trois auteurs dramatiques constatent dans le théâtre son caractère de genre « commun », et raisonnent comme suit : Puisque la fonction essentielle de l'œuvre dramatique est d'amuser ou de toucher les hommes rassemblés qui forment le public du théâtre, il suffit de voir, ce qui est facile, si, oui ou non, une pièce procure aux spectateurs cette jouissance qu'ils y viennent chercher. En cas de succès, l'œuvre est bonne ; dans le cas contraire, elle ne saurait l'être entièrement. Les « règles », les fameuses « règles » ne peuvent rien contre le fait.

Entendons-nous ! L'œuvre qui réussit est bonne, comme théâtre, oui, elle a une réelle valeur technique, elle est faite de main d'ouvrier dramatique, d'ouvrier qui sait le métier. Mais c'est tout ! Le succès prouve cela, s'il prouve quelque chose. Il ne prouve que cela. La pièce qui réussit peut être de nulle valeur artistique¹.

La question ne se discute plus même depuis le long succès de Scribe, dont le théâtre est peut-être le « chef-

1. Certains poètes sont sujets dans le dramatique à de longues suites de vers pompeux, qui semblent forts, élevés et remplis de grands sentiments. Le peuple écoute avidement, les yeux élevés et la bouche ouverte, croit que cela lui plaît, et à mesure qu'il y comprend moins, l'admire davantage ; il n'a pas le temps de respirer, et il a à peine celui de se récrier et d'applaudir. J'ai cru autrefois et dans ma première jeunesse que

d'œuvre » du savoir-faire technique et n'en est pas moins dénué, non seulement de poésie, mais d'idées, d'art et de style.

Ces trois génies classiques raisonnent avec unanimité comme Francisque Sarcey. Ils ne sortent pas de la pièce « bien faite ».

On peut douter qu'ils eussent maintenu telles quelles leurs affirmations confiantes, Corneille à la suite de ses nombreux échecs; Molière, après le demi-succès du *Misanthrope*; Racine, au lendemain de l'insuccès d'*Athalie*!

Comme tous les auteurs dramatiques, ayant besoin de ce public mêlé des théâtres, ils ont proclamé leur foi en la foule. Hugo lui aussi chantera un hymne en prose à la foule.

... Cette immense foule, avide des pures émotions de l'art, qui inonde chaque soir les théâtres de Paris. Cette voix haute et puissante du peuple qui ressemble à celle de Dieu... Cette œuvre, non de talent, mais de conscience et de liberté, a été généreusement protégée contre bien des inimitiés par le public, parce que le public est toujours aussi, lui, consciencieux et libre ¹.

On voit, sans que j'y insiste, la différence !

Mais, même au beau temps des succès, échansons

ces endroits étaient clairs et intelligibles pour les acteurs, pour le parterre et l'amphithéâtre, que leurs auteurs s'entendaient eux-mêmes, et qu'avec toute l'attention que je donnais à leur récit, j'avais tort de n'y rien entendre : je suis détrompé. LA BRUYÈRE, *Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit. »

1. *Hernani*, Préface, 9 mars 1830.

d'optimisme, Corneille, Molière, Racine auraient-ils proclamé, comme Musset :

Vive le mélodrame où Margot a pleuré !

Car enfin ils nomment le « peuple » à côté de la cour et il nous importe de savoir ce qu'ils regardent comme le vrai public.

Écoutons Boileau :

On dit que Malherbe consultait sur ses vers jusqu'à l'oreille de sa servante ; et je me souviens que Molière m'a montré aussi plusieurs fois une vieille servante qu'il a chez lui, à qui il lisait, disait-il, quelquefois ses comédies ; et il m'assurait que lorsque des endroits de plaisanterie ne l'avaient point frappée, il les corrigeait, parce qu'il avait plusieurs fois éprouvé sur son théâtre que ces endroits n'y réussissaient point. Ces exemples sont un peu singuliers, et je ne voudrais pas conseiller à tout le monde de les imiter ¹.

Passé pour le cas de Malherbe. C'est peut-être une légende. Et puis le vieux pédagogue était un excéntrique. Mais l'impression de la vieille La Forest guettée par Molière pour vérifier un effet de comédie : c'est une confirmation de ce que j'avais plus haut. Il ne s'agit ici que de métier.

C'est à la foule que le drame s'adresse ; c'est au point de vue de la foule que la critique doit se placer ².

Sarcey avait « cette habitude qu'il a érigée en règle, et

1. Réflexion I sur Longin.

2. J. LEMAITRE, *Les Contemporains*, 2^e série, Sarcey.

qui est excellente pour le pronostic du succès et de l'échec, de ne s'intéresser au théâtre qu'à ce qui distingue essentiellement le théâtre de tous les autres arts, c'est-à-dire à l'intrigue et au dialogue. C'est ce qu'il appelait « le théâtre » et, en effet, c'en est, sinon l'essence, du moins le caractère distinctif et comme le signalement, et c'est à quoi le public s'attachera toujours plus qu'à autre chose, résistant toujours au complexe et, à chaque art, demandant plutôt ce qui le constitue différent des autres que ce qu'il peut emprunter aux autres pour s'enrichir ¹. »

Tout autre est la portée des paroles de Hugo et de Musset.

Vive le mélodrame où Margot a pleuré!

Mais... c'est le droit de juger rendu ou remis, confié par le poète à l'incompétence en personne, à Bernerette ou à Mimi Pinson ! C'est l'émotion banale, et vulgaire, et physique, — celle, comme on dit, qui nous tire les larmes des yeux, — posée, érigée en mesure de la valeur et de la beauté des œuvres ! C'est l'appel à la médiocrité ; c'est la négation de la critique enfin et de l'art même ²!...

Pauvre Musset ! Voilà donc ce que l'on gagne à vouloir « plaire à la foule »?

La meilleure preuve que les auteurs dramatiques du grand siècle n'ont pas versé dans une si lamentable erreur, se trouve dans leur parfaite communauté de vues avec les autres auteurs de leur temps. Ils par-

1. É. FAGUET, dans *Quarante ans de théâtre*, de Sarcey.

2. BRUNETIÈRE, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, I, 7^e leçon.

tagent les mêmes haines; ils se font la même conception de la poésie; ils tendent au même idéal.

Quelle est la pensée de Boileau, le censeur et l'oracle, sur le « public »? Dans la préface de ses œuvres, en 1701, il le remercie d'avoir eu la bonté d'acheter tant de fois ses ouvrages, et poursuit :

Je ne saurais attribuer un si heureux succès qu'au soin que j'ai pris de me conformer toujours à ses sentiments, et d'attraper, autant qu'il m'a été possible, son goût en toutes choses. C'est effectivement à quoi il me semble que les écrivains ne sauraient trop s'étudier. Un ouvrage a beau être approuvé d'un petit nombre de connaisseurs, s'il n'est plein d'un certain agrément et d'un certain sel propre à piquer le goût général des hommes, il ne passera jamais pour un bon ouvrage, et il faudra à la fin que les connaisseurs eux-mêmes avouent qu'ils se sont trompés en lui donnant leur approbation.

Qu'on veuille bien prendre garde aux termes : on ne trouvera point opposés des mots comme connaisseurs et foule ou peuple, mais bien l'approbation des connaisseurs et les sentiments du public ou le goût de tous les hommes. La différence est plus considérable qu'il ne paraîtrait d'abord.

Mais Boileau veut justifier son assertion que les écrivains ne sauraient trop s'étudier à « attraper » ce goût du public, lequel est la même chose que le goût universel. Voici son raisonnement :

Puisqu'une pensée n'est belle qu'en ce qu'elle est vraie, et que l'effet infaillible du vrai, quand il est bien énon-

cé, c'est de frapper les hommes, il s'ensuit que ce qui ne frappe point les hommes n'est ni beau ni vrai, ou qu'il est mal énoncé, et que, par conséquent, un ouvrage qui n'est point goûté du public est un très méchant ouvrage.

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable...
Aimez donc la raison, que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix ¹...

... Mais à présent il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas ²...

Et ce n'est point ainsi que parle la nature ³...

On pourrait citer à l'infini. Vérité, Raison, Nature, Sens commun, Naturel : tout cela, au fond, c'est la même chose et la Beauté de l'œuvre littéraire consiste à bien l'exprimer. Selon Nisard « l'art classique consiste à exprimer la pensée de tous dans le langage de quelques-uns ». Et ce langage, à son tour, se compose des mots de tous, utilisés d'une manière plus heureuse et groupés d'une manière plus parfaite.

L'homme est un animal doué de raison, l'objet de la raison est le vrai, le vrai, bien exprimé, est le beau littéraire, donc l'homme est, par nature, capable de connaître le beau littéraire. Là où l'homme ne connaît pas le beau, c'est ou bien que le vrai n'y est pas, ou bien qu'il est mal exprimé, ce qui est une autre manière de ne pas y être : et voilà !

1. BOILEAU.

2. LA FONTAINE.

3. BOILEAU, citant Molière.

Le gros des hommes peut bien, durant quelque temps, prendre le faux pour le vrai, et admirer de méchantes choses ; mais il n'est pas possible qu'à la longue une bonne chose ne lui plaise ¹...

La nature, en effet, est permanente ; or la nature tend au vrai, objet de la raison. L'erreur n'est jamais qu'accidentelle, partant, passagère.

Boileau, dans les *Réflexions sur Longin*, répète avec la même assurance :

Le gros des hommes à la longue ne se trompe point sur les ouvrages d'esprit.

Soit ! Mais encore, quelle étendue de durée couvre ce vague « à la longue » ? — La postérité, tout simplement !

Il n'y a, en effet, que l'approbation de la postérité qui puisse établir le vrai mérite des ouvrages. Quelque éclat qu'ait fait un écrivain durant sa vie, quelques éloges qu'il ait reçus, on ne peut pas pour cela infailliblement conclure que ses ouvrages soient excellents. De faux brillants, la nouveauté du style, un tour d'esprit qui était à la mode, peuvent les avoir fait valoir ; et il arrivera peut-être que, dans le siècle suivant, on ouvrira les yeux, et que l'on méprisera ce que l'on a admiré ².

Au cours des âges, toutes les causes perturbatrices du jugement s'étant neutralisées, l'accord ne peut se faire unanimement sans être l'expression de la nature

1. *Préface des œuvres de Boileau*, 1701.

2. *Réfl. sur Long.*, VII, 1693.

même, de la nature seule, et donc, de la vérité. Parmi les influences troublantes, Boileau vient de signaler différentes formes de la mode éphémère. Il en indique deux autres : l'amour-propre et l'envie suscitant la cabale :

... Je défie tous les auteurs les plus mécontents du public de citer un bon livre que le public ait jamais rebuté, à moins qu'ils ne mettent en ce rang leurs écrits, de la bonté desquels eux seuls sont persuadés. J'avoue néanmoins, et on ne saurait nier, que quelquefois, lorsque d'excellents ouvrages viennent à paraître, la cabale et l'envie trouvent moyen de les rabaisser et d'en rendre en apparence le succès douteux : mais cela ne dure guère ; et il en arrive de ces ouvrages comme d'un morceau de bois qu'on enfonce dans l'eau avec la main : il demeure au fond tant qu'on l'y retient ; mais bientôt, la main venant à se lasser, il se relève et gagne le dessus ¹.

Il en va ainsi parce que, dans les deux cas, la position « rabaisée » contrarie la nature. Le conseil pratique à retirer de tout cela est formulé par Longin, au chapitre XIII : « Il faut songer au jugement que toute la postérité fera de nos écrits. »

Il y a bien à cette solution un léger inconvénient : c'est que toute la postérité, c'est un peu long ; et nous n'y serons plus ; et, en attendant, à quelles gens faut-il demander leur avis pour avoir chance d'obtenir le jugement de « l'homme », cet « homme » d'un sens critique infallible qui a le tort seulement d'être un homme abstrait ?

1. *Préface.*

— Aux « gens universels », répond Pascal.

... Les gens universels ne veulent point d'intrigue, et ne mettent guère de différence entre le métier de poète et celui de brodeur, les gens universels ne sont appelés ni poètes, ni géomètres, etc., mais ils sont tout cela, et juges de tous ceux-là. On ne les devine point. Ils parleront de ce qu'on parlait quand ils sont entrés. On ne s'aperçoit point en eux d'une qualité plutôt que d'une autre, hors de la nécessité de la mettre en usage; mais alors on s'en souvient : car il est également de ce caractère qu'on ne dise point d'eux qu'ils parlent bien lorsqu'il n'est point question du langage, et qu'on dise d'eux qu'ils parlent bien quand il en est question. C'est donc une fausse louange qu'on donne à un homme quand on dit de lui, lorsqu'il entre, qu'il est fort habile en poésie; et c'est une mauvaise marque, quand on n'a pas recours à un homme quand il s'agit de juger quelques vers ¹.

— Aux « honnêtes gens », répond La Rochefoucauld.

Les honnêtes gens doivent approuver sans prévention ce qui mérite d'être approuvé, suivre ce qui mérite d'être suivi, et ne se piquer de rien.

J'entends parfaitement : Des gens qui « ne veulent pas d'enseigne », qui « ne se piquent de rien ». C'est négatif. En d'autres termes des gens qui ne se donnent pas pour des « spécialistes », des « connaisseurs »; qui ne sont pas « de la partie ». Et, d'autre part, des gens qui sont capables de juger. Pourquoi? — Parce qu'ils ont le jugement bon. — Voilà qui va bien... Mais il me semble que Montaigne m'en avait déjà parlé, de ces

gens-là, sous le nom « d'âmes réglées et fortes d'elles-mêmes ». Et je crois me souvenir qu'il était d'avis qu'elles ne pullulaient pas de son temps. Est-ce changé? Y a-t-il assez de « gens universels », « d'honnêtes gens » pour faire un « public »? C'est à supposer, puisque tout le monde affecte de croire, dur comme fer, au jugement du public comme à la raison même...

Ainsi qu'en sots auteurs,
Notre siècle est fertile en sots admirateurs.

C'est Boileau qui le dit et il le prouve abondamment par son œuvre satirique.

... Il y a peu de gens qui aient le goût fixe et indépendant de celui des autres...

... Il est très rare, et presque impossible, de rencontrer cette sorte de bon goût qui sait donner le prix à chaque chose, qui en connaît toute la valeur, et qui se porte généralement sur tout...

... Il y en a qui n'ont rien de faux dans le goût ni dans l'esprit. Ceux-ci sont très rares, puisqu'à parler généralement il n'y a personne qui n'ait de la fausseté dans quelque endroit de l'esprit ou du goût...

... Il faut que la raison et le bon sens mettent le prix aux choses et qu'elles déterminent notre goût à leur donner le rang qu'elles méritent et qu'il nous convient de leur donner. Mais presque tous les hommes se trompent dans ce prix et dans ce rang; et il y a toujours de la fausseté dans ce mécompte ¹.

... Il y a peu d'hommes dont l'esprit soit accompagné d'un goût sûr et d'une critique judicieuse.

I. LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions diverses*.

Ceux qui par leur condition se trouvent exempts de la jalousie d'auteur, ont ou des passions ou des besoins qui les distraient et les rendent froids sur les conceptions d'autrui : personne presque, par la disposition de son esprit, de son cœur et de sa fortune, n'est en état de se livrer au plaisir que donne la perfection d'un ouvrage ¹.

Je pourrais allonger. A quoi bon? Ils s'accordent tous à se défier des « connaisseurs ou ceux qui se croient tels » ; à maudire les pédants, les précieux, les « coteries » ; à proclamer leur foi au sens commun ; à reconnaître que, par la force des choses, il est très rare ; à s'indigner contre les « sots » qui abondent ; à mépriser ce qu'il entre de psittacisme dans l'opinion ; à redire qu'il faut, malgré tout, s'en rapporter au « goût universel des honnêtes gens » et, enfin, à chercher un refuge dans la postérité :

Celui qui n'a égard en écrivant qu'au goût de son siècle songe plus à sa personne qu'à ses écrits. Il faut toujours tendre à la perfection ; et alors cette justice qui nous est quelquefois refusée par nos contemporains, la postérité sait nous la rendre.

... Ce juge même si infaillible et si ferme dans ses jugements, le public, a varié sur son sujet (Quinault) ; ou il se trompe ou il s'est trompé...

... Il ne faut pas vingt années accomplies pour voir changer les hommes d'opinion sur les choses les plus sérieuses, comme sur celles qui leur ont paru les plus sûres et les plus vraies ²...

1. LA BRUYÈRE, *Caractères*.

2. LA BRUYÈRE, *Des jugements*.

Pour les classiques, le voilà donc le public auquel il faut plaire : c'est celui où se retrouvent les honnêtes gens de tous les siècles. Et les honnêtes gens, ce sont les « hommes », dégagés, d'une part, de toutes les passions, qui faussent le jugement ; des préoccupations professionnelles, qui enlèvent la liberté d'esprit ; des influences sociales ou mondaines, qui imposent des partis pris — d'autre part, doués de rectitude, de fermeté, de sérieux, de curiosité intellectuelle très large, de compréhension supérieure. Ce public, comme public, n'est ni dans le temps, ni dans l'espace : il est dans l'idéal. Juge collectif, anonyme, successif, il émet des opinions variables, qui peuvent osciller entre les contradictoires, et qui cependant, après un nombre indéterminé de siècles, en vertu d'une conviction arbitraire et peut-être inconsciente, sont admises comme des arrêts irréfutables.

Conclusion : Dans ce qu'elle renferme de positif, la solution proposée au problème par le système classique entraîne évidemment une contradiction. Affirmer, d'une part, que les écrivains ne sauraient trop s'étudier à se conformer aux sentiments du public et à « attraper » son goût, tout en avouant, d'autre part, que c'est à la longue seulement que le gros des hommes ne se trompe point sur les ouvrages de l'esprit, cela revient à commander la soumission à un jugement sujet à l'erreur.

Dans sa partie négative, je veux dire dans la défiance qu'elle inspire du sens individuel, du goût

particulier, ou exceptionnel, cette solution est plus logique, puisque, tôt ou tard, c'est un jugement général qui exprimera la vérité. Il faut cependant bien reconnaître que le sens individuel peut, à tel moment, deviner, ou, sans plus, prévenir, fût-ce par hasard, le sens commun de la postérité.

Quoi qu'il en soit, c'est cette défiance du sens individuel qui a dominé toute la littérature classique. Et de là procède son développement paradoxal.

Malherbe, poète lyrique, chef d'une nouvelle école lyrique, pose les principes qui, dans son idée, vont assurer le triomphe du lyrisme en l'universalisant. Comme tous les autres novateurs lyriques, il fixe une forme qu'il veut, en homme conséquent, aussi « commune » que possible. Or, dans la réalité, l'art classique, délaissant le lyrisme, jette toute sa poésie et presque tout son art dans les genres « communs » : l'éloquence et le drame. Là peut se déployer le fonds « commun » d'idées et de sentiments; là triomphe le « lieu commun » dans sa large valeur « humaine »; là, style et langue, la « forme » doit être « commune ». Et c'est ce que j'entendais quand je disais que Malherbe avait l'air de rendre viable ce qu'il réglementait. Il le croyait aussi, sans doute ! Mais la logique des choses se joua de ses calculs. Du tombeau de l'individualisme le lyrisme ne peut renaître.

Une seule solution nouvelle reste possible : celle qui consiste à supprimer le problème. « Foule », « connais-

seurs », séparément ou ensemble et quelle que soit l'extension ou l'acception que l'on attribue à ces mots, le poète les ignore. Il ne s'adresse à personne, ou plutôt il ne sait pas à qui il s'adresse. La seule chose dont il soit certain, c'est qu'il n'y a personne au monde, pas même lui, qui puisse pénétrer le sens de ses chants. Telle est la solution du romantisme, du romantisme pur ou, si l'on veut, aigu; et, non point condensé en quelques formules conscientes, mais épars, diffus, très saisissable pourtant.

Savez-vous le meilleur symbole qui ait été donné du poète romantique? Il est dans la *Chute d'un Ange*. Vous vous rappelez le solitaire inspiré qui écrit, sur des feuilles métalliques, les fragments du Livre primitif? Un aigle vient, qui prend ces lambeaux de pensée divine et, du haut de l'éther lumineux, laisse tomber, parmi les hommes, au hasard, les tablettes miroitantes et sonores, burinées de pensées et de paroles divines. Cet aigle, c'est le poète. Dieu lui a livré son idée et son Verbe et, lui, de très haut, sans s'inquiéter de leur fortune, il les verse sur l'humanité inférieure.

Car nous sommes loin du temps où la littérature et la poésie n'étaient qu'un « divertissement ». Un gentilhomme normand du grand siècle le croyait et osait le dire, parce qu'il avait une âme de bourgeois. Les aristocrates lyriques, en prose ou en vers, du romantisme, ne descendent pas ainsi, pour rimer, de leur arbre généalogique, authentique ou non; ils se posent au

contraire « sur la plus haute branche » et sont tous pleinement convaincus qu'ils font lever sur le monde le soleil de la Pensée transcendante. Ils regardent, d'ailleurs, comme un bonheur et une gloire pour leurs ancêtres d'avoir, du lointain des siècles, préparé l'éclosion d'un poète.

Si j'écris leur histoire ils descendront de moi,

explique Vigny. Car

La guerre vagabonde

Régnait sur nos aïeux. Aujourd'hui c'est l'Écrit

... Colombe au bec d'airain, visible Saint-Esprit.

La révélation de cette pensée se fait dans le mystère de l'inspiration : mystère, car c'est une sorte d'état mystique, une extase, qui est plutôt subie que provoquée. Pour ces fêtes célestes, Alfred de Musset, nous raconte son frère Paul, allumait toutes ses bougies, comme pour la célébration d'un rite; les autres, ou bien s'enfermaient à l'écart, comme Vigny, pour de longues nuits solitaires, attendant l'heure; ou bien « regardaient la mer » ou vaguaient dans les forêts; ou dérivèrent dans un bateau sur les lacs; ou contemplaient les étoiles, « les mondes » : tous « rêvaient ». Et sans doute, le poète « comprend tout », mais il ne comprend pas toujours tout ce mystère qui se passe en lui, parce que ce mystère est transcendant. Il est là, dans le monde, et le monde

Fait reluire et vibrer *son* âme de cristal,

Son âme aux mille voix que le Dieu qu'*il* adore

Mit au centre de tout comme un écho sonore,

nous dit Hugo. Ou bien sa vie, alors, c'est comme pour Musset,

Écouter dans son cœur l'écho de son génie,
Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard...

Il ne doit compte à personne de ses vibrations, de ses rires, de ses pleurs, de ses chants : il ne s'en rend guère compte à lui-même. Tout cela, c'est son génie.

Et son génie a pour effet de le rendre « différent » selon le mot de Stendhal, « supérieur » comme l'« Obermann » qui est un « übermensch », un « surhomme » et, par conséquent, un « isolé ».

Il n'est rien de commun entre la terre et moi
gémît Lamartine ;

Seigneur, vous m'avez fait puissant et solitaire,
proteste Vigny ; et l'on trouverait chez tous, dans des cris amers ou des plaintes résignées, dans les fureurs ou parmi les dédains, cette même idée qu'ils sont d'une race à part et que personne ne les peut comprendre. Ils continuent de chanter, parce que telle est leur fatale mission, mais, même à la supposer intelligente, comment voulez-vous que l'humanité commune les entende pleinement ? Hugo l'expose dans la *Fonction du poète* :

O poète, ô maître, ô semeur !
Tout entier au Dieu que tu nommes.
Ne te mêle pas à ces hommes
Qui vivent dans une rumeur.

Va résonner, âme épurée,
Dans le pacifique concert !
Va t'épanouir, fleur sacrée,
Sous les larges cieux du désert !

O rêveur, cherche les retraites,
Les abris, les grottes discrètes,
Et l'oubli pour trouver l'amour,
Et le silence, afin d'entendre
La voix d'en-haut, sévère et tendre,
Et l'ombre afin de voir le jour !

Va dans les bois ! va sur les plages !
Compose tes chants inspirés
Avec la chanson des feuillages
Et l'hymne des flots azurés !
Dieu t'attend dans les solitudes ;
Dieu n'est pas dans les multitudes :
L'homme est petit, ingrat et vain.
Dans les champs tout vibre et soupire.
La nature est la grande lyre.
Le poète est l'archet divin !...

Le poète ne demanderait pas mieux. Mais il doit faire « son devoir de flambeau ». Il est mage, il est prêtre, voyant, prophète, penseur, organe divin ; il parlera : « Que celui qui a des oreilles pour entendre, entende ! »

Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies ;
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
C'est lui qui sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,

Dans sa main où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une torche qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir !

Il voit, quand les peuples végètent !
Ses rêves, toujours pleins d'amour,
Sont faits des ombres que lui jettent
Les choses qui seront un jour.
On le raille. Qu'importe ? Il pense.
Plus d'une âme inscrit en silence
Ce que la foule n'entend pas.
Il plaint les contempteurs frivoles ;
Et maint faux sage à ses paroles
Rit tout haut et songe tout bas.

Foule qui répand sur nos rêves
Le doute et l'ironie à flots,
Comme l'Océan sur les grèves
Répand son râle et ses sanglots...

.
Peuples ! écoutez le poète !
Écoutez le rêveur sacré !
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé !

.
Dieu parle à voix basse à son âme...
C'est lui qui, malgré les épines,
L'envie et la dérision
Marche courbé dans nos ruines
Ramassant la tradition...

.
Il rayonne ! il jette sa flamme
Sur l'éternelle vérité !
Il la fait resplendir pour l'âme
D'une merveilleuse clarté !

Il inonde de sa lumière
Ville et déserts, Louvre et chaumière,
Et les plaines et les hauteurs ;
A tous d'en-haut il la dévoile ;
Car la poésie est l'étoile
Qui mène à Dieu rois et pasteurs !

Cela est daté d'avril 1839. On voit que l'idée fondamentale de la fameuse pièce des *Contemplations* intitulée *les Mages*, est ici déjà tout entière, avec une évocation différente de l'élément imaginaire :

Pourquoi donc faites-vous des prêtres
Quand vous en avez parmi vous ?
Les esprits conducteurs des êtres
Portent un signe sombre et doux.
.
Ces hommes, ce sont les poètes ;
Ceux dont l'aile monte et descend ;
Toutes les bouches inquiètes
Qu'ouvre le verbe frémissant...

Investi d'une pareille fonction, porteur d'un pareil message, le poète, être surhumain, marqué du sceau de Dieu, peut-il songer un instant à « plaire » fût-ce à une élite humaine ? Non ! il fait son œuvre, mais il ne peut être que mal compris et méconnu. L'illusion n'est pas possible. Ce pouvoir mystérieux qui est en lui et lui fait chanter des chants et rêver des rêves en partie mystérieux pour lui-même, et, en partie, intraduisibles aussi, parce que l'expression est toujours plus ou moins une trahison, il ne s'attend pas que la foule les déchiffre jamais pleinement ni même à peu près.

Car, premièrement, le public est un sot : il est pour Obermann « la bêtise des idées et la brutalité des sensations ». Il est pour Musset, exactement comme pour Flaubert, le « bourgeois » et c'est tout dire : Dupont et Durand du premier en sont les types, comme Bouvard et Pécuchet du second. Vigny écrit au prince héritier de Bavière : « Lorsqu'un homme devient trop vite populaire il faut se méfier : car c'est presque toujours par son côté commun qu'il l'est. » Et, dans une autre lettre, on trouve : « Il faut au public quelque chose d'un peu grossier. » Dans son journal : « Je me méfie d'un livre qui réussirait sur-le-champ, sans un an au moins d'intervalle, pour que l'élite puisse y convertir la masse idiote. »

Encore ceci suppose-t-il qu'il y a une élite capable d'entrevoir la valeur de l'ouvrage. Mais il n'en est pas toujours sûr et son geste symbolique est de jeter « la bouteille à la mer », dédaigneusement, à tout hasard. Hugo trouve, lui, le symbole de Jéricho :

Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée !...
A la septième fois, les murailles tombèrent.

Hélas ! le nombre sept est lui-même un symbole dénué d'optimisme. Eux aussi, donc, se réfugient dans la postérité :

L'avenir importe seul... dit Obermann. Votre nom est-il inconnu et votre livre ne s'écoule-t-il pas ? Qu'un certain nombre d'exemplaires en soient déposés dans les bibliothèques : tôt, ou tard, cet écrit sera mis à sa place.

Entendez « en bonne place ». Car c'est par quoi, malgré l'apparente identité de la conclusion, les romantiques vont jusqu'à s'opposer aux classiques. Il n'est pas plus question de se soumettre au jugement de la postérité qu'à celui de l'« idiote masse » contemporaine, à Dieu ne plaise ! mais l'œuvre, parce qu'elle est l'œuvre de l'élu divin, finira par s'imposer à l'humanité.

Deuxièmement, le public est un méchant. Cruel au poète par sa sottise, il exerce par sa méconnaissance et sa vilénie (sa « vileté » de Pontus de Tyard) une nouvelle cruauté inconsciente.

Peut-être, dans la foule, une âme que j'ignore
Aurait compris mon âme et m'aurait répondu !

se demandait Lamartine en un vague retour d'espoir. C'est en vain. Moïse a le signe fatal, on ne peut l'aimer. Il souffre de sa puissance et de sa solitude :

Que vous ai-je donc fait pour être votre élu ?

Il souffre jusqu'à la mort comme, sur le *Mont des Oliviers*, l'autre symbole du poète, du surhomme, osé par Vigny. Et Chatterton, et Joseph Delorme souffrent de même, de n'être pas appréciés, estimés, admirés, aimés, de ne trouver nulle part les âmes capables de l'entière sympathie éclairée et constante. Ils ont beau se sentir supérieurs, ils sont hommes, et ils ont le mal de René.

Il faut lire, sur cette méchanceté des hommes, dans

les *Voix intérieures*, la pièce *A Olympio*, dont voici un passage :

Tu souffres cependant ! toi sur qui l'ironie
 Épuise tous ses traits,
 Et qui te sens poursuivre, et, par la calomnie,
 Mordre aux endroits secrets !
 Tu fuis, pâle et saignant, et, pénétrant dans l'ombre
 Par ton flanc déchiré,
 La tristesse en ton âme, ainsi qu'en un puits sombre
 Goutte à goutte a filtré !
 Tu fuis, lion blessé, dans une solitude,
 Rêvant sur ton destin....

Mais Olympio répond :

Ne me console pas et ne t'afflige pas.
 Je suis calme et paisible.
 Je ne regarde pas le monde d'ici-bas,
 Mais le monde invisible.
 Les hommes sont meilleurs, ami, que tu ne crois.
 Mais le sort est sévère...
 Dieu nous donne à chacun notre part du destin...
 Soyons grands. Le grand cœur à Dieu même est pareil..

Il y a une fatalité. Il faut comprendre cela ! Aussi, comme le soleil de Lefranc de Pompignan, le poète continue, lui le « puiseur d'ombre » à verser des torrents de lumière

Sur ses obscurs blasphémateurs.

Il ne leur en veut pas. Ils ne savent pas. Il a pitié. Mais, par exemple, à aucun prix il ne s'en remettra

à leur jugement sur son œuvre. Il fera cette œuvre qui les dépasse et ne les chassera pas loin d'elle. Rien de plus.

Les Parnassiens seront moins endurants. Délibérément ils fermeront leur œuvre à la masse « idiote ». Ils en trouvent deux moyens.

La forme, d'abord.

Au moment où le romantisme, cessant d'être purement une réaction et un renouveau, s'était avisé d'être une école, comme toujours les questions de forme avaient été agitées d'abord. Il faut voir, dans les *Pensées de Joseph Delorme*, quelle importance leur est attribuée, avec quelle minutieuse conscience on les aborde. En fin de compte, le programme romantique revendique, contre le classicisme — qui est pris en bloc, de Malherbe à la séquelle de Voltaire, — la liberté : liberté du vocabulaire :

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire ;

liberté du vers :

Je disloquai ce grand niais d'alexandrin ;

(et ce vers joint l'exemple à la parole, étant de rythme ternaire 4 + 4 + 4 : caractéristique de l'école nouvelle) ; on pourrait ajouter : liberté de la strophe ou du rythme d'ensemble. Les romantiques s'inspirent de l'irrégularité des *laissez* médiévales ; ils alignent des tirades d'alexandrins suivis ; ils changent de mètre à l'intérieur d'une pièce ; ils changent les combinai-

sons de vers dans des strophes équivalentes; en un mot, ils ne veulent ni de la forme régulière, ni de la forme fixe.

Ils ne touchent pas à la syntaxe, plus avisés en cela que Ronsard :

Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe !

C'est garder intacte l'armature de la langue, tout en lui conférant, par l'entière liberté du reste, une souplesse, une faculté d'évocation sensible, une musicalité dont le souvenir était perdu.

Les Parnassiens ne sont point satisfaits, ou plutôt, ils sont choqués. Cette forme n'est pas « artistique »; elle ne subsiste pas par elle-même, livrée qu'elle est aux arbitraires de l'inspiration subjective. Il leur faut quelque chose de plus plastique, de plus marmoréen, de plus objectif et définitif. Il leur semble que le fluide épanchement de Lamartine est du délayage — et il y a du vrai ! que l'exubérance colorée et sonore de Hugo n'est pas sans lâcheté : et Hugo avait dit lui-même :

Ne te dépense pas. Qui se contient s'accroît,

et il avait raison; que Musset avec son laisser-aller factice est tout bonnement agaçant. Gautier, rapin endurci, ne sera content que lorsque la poésie vaudra la peinture par la netteté de son évocation des lignes, des couleurs, des reliefs. Et pour arriver à cette par-

faite plasticité, il faut une forme serrée, précise, difficile :

Oui, l'œuvre sort plus belle

D'une forme au travail

Rebelle :

Vers, marbre, onyx, émail.

Ce sera le triomphe du métier et comme les « artistes » seuls sont « connaisseurs » en cela, l'insupportable bêtise du « bourgeois » n'y pourra plus rien voir, ce à quoi il fallait arriver :

Malheur aux productions de l'art dont toute la beauté n'est que pour les artistes... Voilà une des plus grandes sottises qu'on ait pu dire : elle est de d'Alembert ¹.

Ce n'est pas assez. Il faut changer les thèmes. Malgré leurs grands airs de dédain et de supériorité, les romantiques, dans leur lyrisme, n'étaient guère sortis des « lieux communs ». C'est pour cela qu'ils avaient été compris et goûtés : ils étaient, par le fonds de leurs idées et de leurs sentiments, populaires et vulgaires à souhait. Il y a, d'ailleurs, une vulgarité foncière à cet étalage du « moi » qui se déborde et s'exalte et s'affole pour un tas de petits accidents très peu remarquables, comme, par exemple, des mésaventures amoureuses ou des bonnes fortunes. Tout le monde est à même de s'élever jusqu'à ces banalités-là ! Et puis, cela ne produit aucun apaisement, parce que cela reste contin-

1. *Journal des Goncourt.*

gent, passager, en écoulement perpétuel. A bas le sentiment qui n'a rien de fixe ni d'immuable !

Qu'est-ce que tout cela qui n'est pas éternel ?

Et cette pitié, cet humanitarisme, quelle misère ! Soyons impassibles et enfermons-nous dans l'inaltérable durée de l'œuvre d'art : soyons objectifs et sereins et reflétons dans nos « vagues prunelles », un monde immobilisé, éternisé par l'Art :

Tout passe. — L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité...

Les dieux eux-mêmes meurent
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant !

De la beauté impersonnelle et froide dans une forme fixe, consistante, techniquement impeccable : voilà qui constituera une œuvre accessible exclusivement, non pas à une élite, mais à une élite d'artistes.

Les romantiques avaient recherché le tumulte des sensations splendides ou profondes; les parnassiens, la sérénité opulente et rare des sensations artistiques; les symbolistes se mirent en quête d'exceptionnel : ils

voulurent fonder un art sur des « synesthésies », c'est-à-dire sur certaines correspondances entre les diverses sensations, accords spontanés et directs, qui ne tiennent nullement à des associations d'idées. C'est ce dont parle le fameux *Sonnet des voyelles* de Rimbaud. Aussi, d'après Mallarmé, le poète doit se borner « à instituer une relation exacte entre les images, afin qu'il s'en détache un aspect fusible et clair, présenté à la divination ».

Le chef de l'École réclamant lui-même des « devins », je suis dispensé de toute exégèse.

Il serait temps de conclure.

Une première observation s'impose. Les mots que j'ai ramenés sans cesse et sur lesquels il aura semblé peut-être que je me laissais aller à jouer parfois, les mots « foule » et « connaisseurs » manquent de précision.

Par « foule » on peut entendre tout le monde indistinctement. L'œuvre d'art doit-elle nécessairement « plaire à la foule »? Je réponds résolument : Non ! Je pense que l'étude qui précède m'y autorise. Telle est d'ailleurs l'opinion que plusieurs penchent à admettre :

Il se peut que la foule aille toujours de préférence à ce qui a été écrit pour elle, et peut-être qu'en art une certaine médiocrité est la condition essentielle des gros succès ¹.

1. R. DOUMIC, *De Scribe à Ibsen*.

La littérature et l'art ne sont populaires qu'à la condition d'être médiocres ¹.

L'homme éminent éprouve le désir de répandre au dehors l'idée divine qui est en lui; mais ensuite il entre en contact avec le monde grossier; et, pour agir sur lui, il doit se mettre à sa mesure; par là il sacrifie une grande partie de sa propre prééminence, et, à la fin, il s'en dessaisit tout à fait; le divin, l'éternel s'abaisse et s'incorpore en des vues terrestres et il est entraîné avec elles dans des destinées passagères ².

Cette page, qui pourrait servir de justification philosophique à l'orgueil romantique, est la prophétie, en même temps, ou l'histoire de ce qu'il devient dans la vie réelle. La plupart des romantiques français ont ambitionné le succès de toute forme. Si Lamartine, en un rêve d'humanitarisme, a projeté, un jour, d'écrire un livre pour la foule la plus inculte, il n'a réalisé qu'une œuvre qui « mérite » — par ses qualités et ses défauts — d'être « populaire » : *Jocelyn*. Hugo, en revanche, a fait pour courtiser la foule du mélodrame pur et du pur roman-feuilleton, sauf l'inaliénable qualité du style.

Ils se sont mis, à partir d'un certain jour, dit Sainte-Beuve, à ne plus écrire que pour une classe plus nombreuse qu'éclairée; ils ont voulu accaparer le nombre, plutôt que se concilier la qualité. La quantité, plutôt que la qualité a été leur devise... Chacun a voulu la grosse gloire plutôt que la grande... Presque tous les hommes

1. E. FAGUET, *Politiques et Moralistes*.

2. GOETHE.

aiment encore mieux la banalité que la gloire. Ils prennent l'étendue et la masse pour la puissance¹.

Tout cela n'est pas tendre à l'endroit d'un « art populaire ». Rien n'est cependant plus à la mode à l'heure qu'il est. Mais l'art littéraire se trouve dans une condition spéciale, étant, par opposition à tous les autres, principalement et directement intellectuel. Or, il se peut — je n'en suis pas du tout certain — mais il se peut que, si les yeux et les oreilles ne sont pas universellement artistes, du moins la foule, comme telle, soit plus capable de finesse et d'élévation dans la jouissance qu'elle cherche aux arts plastiques et musicaux, jouissance avant tout imaginative et sentimentale. Il paraît incontestable, en tout cas, qu'elle est, dans ce domaine, plus susceptible d'éducation esthétique : les nobles et harmonieuses lignes des monuments, l'eurythmie des formes sereines de la statuaire exercent sur ces regards une suggestion permanente, et la musique peut imposer à son ouïe, grâce à leur caractère si aisément obsédant, la hantise de ses rythmes et de ses mélodies.

En va-t-il ainsi des données proprement intellectuelles? La « foule » est-elle sensible à la jouissance des « idées »? Suffit-il toujours, pour ne pas la rebuter seulement, que les idées soient « générales »? Ne faut-il pas souvent descendre jusqu'aux idées banales, voire élémentaires?

I. SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe littéraire.*

Cette vue théorique, l'expérience la confirme d'ailleurs positivement. Considérez les genres « communs ». Devant un public, assez vaste et mêlé pour être une foule, l'orateur peut-il s'inquiéter vraiment de « penser »? Il sait trop que sa parole doit être, avant tout, selon l'heureuse formule de Brunetière, « l'écho sonore ou la retentissante contradiction » de ce qu'attend son auditoire, de préférence, l'écho, « les hommes voulant impérieusement qu'on leur donne l'opinion qu'ils ont, qu'on leur dicte les idées qui sont en eux et qu'on leur apprenne ce qu'ils savent », prétend M. Faguet. Et alors c'est la « sonorité » qui importe presque seule.

Et le « théâtre d'idées » a-t-il connu, lui aussi, le succès populaire? Qu'il soit « du théâtre », à la bonne heure ! Il le faut pour « plaire à la foule » et le théâtre est « commun ». Mais il arrive précisément qu'en étant « du théâtre » et par cela même, s'il trouve le gros succès, il manque l'autre :

Il y a très réellement une petite minorité d'honnêtes gens aux yeux de qui quelques-unes des conventions proclamées nécessaires par M. Sarcey ne le sont point ou même sont presque déplaisantes. C'est de la meilleure foi du monde qu'ils ne prennent point de plaisir au théâtre de Scribe. Ce n'est pas leur faute s'ils ne sont pas curieux de « savoir ce qui arrivera », s'ils sont insensibles au plaisir d'être « mis dedans » et s'ils goûtent médiocrement les « mots de théâtre ¹ ».

I. J. LEMAITRE, *Les Contemporains*, 2^e série, F. Sarcey.

Si le mot « foule » se colore d'une signification sociale et en vient à désigner une « classe », « plaire à la foule » est la formule de l'art démocratique. Cet art est exposé à tous les inconvénients indiqués jusqu'ici, multipliés par tous ceux qui proviennent du parti pris de ne s'adresser qu'à un groupe limité. Il ne peut guère lui être avantageux de se faire aristocratique, mais à rebours.

Le terme « connaisseurs » est, lui aussi, d'une déconcertante élasticité.

Faut-il le traduire par « devins »? Nous ferons alors observer à Maurice Scève et à Stéphane Mallarmé que le plaisir de deviner, pour vif qu'il soit, est essentiellement le même qu'il s'agisse d'un rébus, d'une charade, d'un casse-tête chinois ou d'un poème symboliste. La « devinette » peut être un art, l'art n'est pas une « devinette ».

Faut-il voir dans les « connaisseurs » les gens du « métier », de la « partie », les « professionnels », les « techniciens »? Je persiste à croire qu'il est utile pour l'artiste de s'ingénier à leur plaire, à condition qu'il ne se flatte pas trop d'y réussir — du moins tant qu'il sera en vie. Ils triompheront confraternellement de la moindre défaillance, qui n'a aucune chance de leur échapper. Mais cela même est profitable. Si l'art n'est pas métier ni mécanisme, il y a dans l'art une « partie métier ». Il faut s'en rendre maître.

Les « connaisseurs » sont-ils des « savants », des initiés, un groupe fermé, une coterie, une aristocratie

mondaine ou sociale? Il est moins malaisé de leur plaire; on n'a guère qu'à les flatter en ce qu'ils croient qui les distingue, les met à part ou au-dessus du commun des mortels. Mais cela pouvant être, suivant les cas, n'importe quoi, ce sera par hasard que l'art y trouvera son compte. Art n'est pas snobisme.

Si, enfin, l'on suppose que les « connaisseurs » pourraient être ceux qui s'y connaissent, comme l'étymologie tendrait à le laisser entendre, tout le problème consiste à définir quels ils sont et à quoi ils se distinguent. C'est le public. Il est partout, il n'est nulle part : il ne coïncide avec aucune classe sociale, mais il y a, dans toutes les classes, des gens qui ne sont ni des « primaires » ni des « spécialistes », mais qui sont cultivés. Je parle d'une culture générale et j'entends par là une culture à la fois étendue et approfondie. Les classiques ne demandaient pas davantage pour qualifier l'honnête homme. Il me semble, quoi qu'on puisse dire, qu'il faut exiger en plus, pour chaque catégorie des beaux-arts, une certaine somme de connaissances spéciales et un commencement d'érudition. Car, pour ne parler que littérature et poésie, n'oublions pas que si la poésie *française*, par opposition à la littérature *romane*, n'a jamais été, pas plus que la poésie latine, spontanée, mais procède partiellement d'emprunt, d'imitation et plutôt que « populaire » devrait s'avouer savante et même livresque, ce n'est pas pour avoir vécu plusieurs siècles, fidèle à ses origines, qu'elle a pu devenir « neuve » ou « naïve ». C'est

une littérature de « lettrés ». Il faut comprendre cela pour la comprendre. Elle veut être lue de près par des yeux exercés, parce qu'elle est pleine d'intentions.

Et le vers français, non plus, n'est point neuf. Si la vieille servante de Malherbe appréciait vraiment la valeur musicale des vers de son maître, c'est ou bien qu'elle était une servante extraordinaire, ou bien que son maître l'avait « entraînée », ou bien que cette musique était, parce que sommaire et si voisine de la prose, très obvie — ou bien, et probablement, pour ces trois raisons à la fois. Pouvait-elle être amenée à goûter Hérédia?

D'autre part, on ne peut nier que la « forme fixe » ait une valeur d'art. Il y a quelque temps que la preuve en est faite. Quand les Grecs combinaient des syllabes mesurées en strophe, antistrophe et épode, dessin rigoureux ; quand Horace, qui ne chantait plus, ordonnait des strophes sapphiques ou alcaïques ; quand Villon nouait d'un *envoi* les couplets symétriques et assortis d'une ballade ; quand, après Hérédia et la Pléiade, un poète cisèle quatrains et tercets pour les servir dans le cadre étroit et si fort du sonnet, c'est un même instinct permanent qui dicte des réalisations analogues. Il faut savoir, pour apprécier, pour s'y plaire, de quatorze vers distinguer un sonnet et ne pas s'exposer à voir de part et d'autre une pièce de vers un peu courte.

Pour toutes ces raisons, générales et particulières, je crois donc que le « public » capable de goûter la poésie française ne peut être qu'assez restreint. Multi-

plier les demi-lettrés n'y changera pas grand'chose. La culture générale est aujourd'hui aussi rudimentaire que vulgarisée et ne cesse d'être superficielle que pour renoncer à être générale en retombant dans les « spécialités ».

Nous avons vu Boileau se réfugier dans la postérité. De nos jours, on s'est de préférence retourné vers la Grèce, où le problème semblait s'être de lui-même résolu.

Donc, à Athènes, l'artiste, paraît-il,

... Quelle que soit la force de son originalité, s'adresse toujours à la foule, à l'âme collective du peuple, et non à un cénacle. Qu'il fasse une tragédie, une comédie, un poème lyrique, un discours, il ne sera pas jugé par quelques raffinés, mais par un public immense, vingt fois plus nombreux que celui de nos plus grands auditoires ordinaires... Cela n'empêche pas un Phidias, un Sophocle, un Euripide, de fréquenter les plus savants et les plus libres esprits d'Athènes; mais cela les oblige, quand ils font œuvre d'artistes, à traduire leur pensée profonde sous des formes qui soient intelligibles et sensibles à la majorité des Athéniens.

... La grandeur de l'art d'Athènes vient pour une large partie de ce qu'Athènes a été pendant deux siècles une démocratie active, intelligente et cultivée ¹.

M. Lemaître avait dit :

La vérité, c'est que jamais le public n'a été moins homogène qu'aujourd'hui, que jamais la distance n'a été

1. A. CROISET, *Les Démocraties antiques*.

aussi grande entre le « peuple » et les « habiles ». Ces questions que je viens d'indiquer ne se posaient guère pour les Athéniens. Tous, je crois, prenaient la même sorte de plaisir à une comédie d'Aristophane ou à une tragédie de Sophocle ¹.

Moi, j'en suis un peu moins certain. M. Croiset me dit que Platon « était choqué de voir un Athénien faire successivement tous les métiers et le premier venu décider du mérite d'une tragédie ». Je comprends Platon. Mais Athènes n'était pas une nation moderne; c'était une cité, une petite ville de nos jours; et il y avait là un grand nombre d'esclaves et une minorité (qu'elle qu'en ait été la proportion exacte) d'hommes libres, dont un certain nombre étaient, grâce à l'ensemble des institutions, très cultivés — d'une culture générale et commune à tous.

Toujours l'homme « universel », l'« honnête homme »; Michelet traduit : « l'amateur éclairé ».

1. J. LEMAITRE, *Les Contemporains*, 2^e série, F. Sarcey.

FORMES ET GENRES

Faisons, non pas, comme l'homme de Gogol, « un peu de classement », mais, s'il se peut, une classification des genres littéraires.

Le P. Longhaye fait observer que ce n'est point là perdre son temps : car « dans le commerce pratique des esprits, les mots sont les idées et les idées sont les choses, ce qui rend bien rares les simples questions et querelles de mots. On verra vite, je crois, que celle-ci n'est pas du nombre. Par ailleurs, si elle ne touche pas de près aux intérêts les plus graves, j'aurais peine à l'estimer futile, car c'est de la nature de l'âme et de celle des choses que la solution doit sortir. Et puis, dans ces problèmes d'art, qui ne sont pas, j'imagine, trop indignes d'un esprit sérieux, n'y a-t-il pas toujours quelque avantage à voir clair et à penser juste ¹? »

On ne saurait mieux dire. Et le seul fait que ce critique croit devoir reprendre encore une fois une question si souvent traitée au cours des siècles, prouverait peut-être qu'elle n'est pas tellement simple. D'ailleurs, en cherchant à démontrer que la solution qu'il propose est inadmissible, je viens fournir une nouvelle preuve de la difficulté du problème : c'est

réclamer, du même coup et par avance, l'indulgence pour la solution que je présenterai à mon tour.

Voici d'abord le système du P. Longhaye :

Tout le monde l'avoue... c'est par la poésie que commencent les littératures... D'où qu'ils viennent, tous ces chants antiques se réfèrent à deux ordres d'objets et semblent répondre à deux besoins ou instincts de nature. Nous dirions en style moderne qu'ils sont ou lyriques ou didactiques, expression d'un sentiment ou formule d'une doctrine. Encore est-il que doctrine et sentiment ont quasi toujours un caractère religieux; mais ce troisième fait, si grave à certains égards, ne vient pas directement à notre but actuel. Il suffit donc de noter le double aspect, le double objet des premières poésies : le sentiment, l'enseignement.

Tels sont les faits, tels que les relate l'histoire. L'observation psychologique en donne la raison :

On chante pour le satisfaire en l'exprimant mieux, un sentiment plus vif que de coutume, en présence d'un objet qui fait saillie sur la trame de l'existence vulgaire. Par ailleurs, on chante et on rechante, pour se mieux graver dans la mémoire ce qu'on souhaite de retenir.

Mais pour qu'un texte se prête au chant, il faut qu'il se plie au rythme : donc,

...On a mesuré la parole pour la chanter, on l'a chantée, soit pour donner aux mouvements de l'âme leur pleine puissance expressive, soit pour aider la mémoire et fixer les traditions.

Tel est le fondement psychologique.

Or, si les genres, comme les actes, se distinguent et se classent d'après leurs objets propres, voilà donc, sans doute, les deux genres absolument premiers et pères des autres. L'aîné de tous est appelé vulgairement *lyrique*, mais peut-être dirait-on mieux *pathétique*. Non que la passion ne doive plus ou moins se trouver partout, mais encore est-il que cette première et originelle poésie a pour but immédiat de lui donner libre essor. Quant au second, je n'aimerais pas l'appeler *didactique*, vocable un peu étroit et qui, dans l'usage, ne convient qu'à l'une de ses parties ou espèces. Ne le désignerait-on pas plus heureusement par le nom général de *mnémonique*? Ce serait dire sa raison d'être et sa vertu.

Il ne reste plus qu'à suivre, de génération en génération, la fécondité des deux « pères ». Tous les enfants lyriques se groupent d'eux-mêmes en une famille « pathétique ». Les traits de l'ancêtre « mnémonique » se retrouvent, plus ou moins nets, dans l'histoire et la légende, qui transmettent le souvenir de faits; dans les œuvres religieuses, philosophiques, morales, qui traitent de doctrines; voire dans la satire, la fable, la littérature scientifique, la poésie gnomique... Mais, le drame? C'est bien simple : le drame, qui est postérieur, est né d'un croisement !

Le dramaturge n'a pas le droit d'être lyrique pour son propre compte; il ne peut l'être qu'à travers ses personnages et dans la mesure naturelle de leurs impressions. Mais à cela près, tout lui commande la chaleur, la passion, ce qui fait l'âme du lyrisme. De même, la tragédie ne

nous raconte pas les faits héroïques, elle nous les met sous les yeux. Mais, à tout prendre, elle est de l'histoire idéalisée, elle croirait justement s'amoindrir de prétendre nous émouvoir profondément avec un roman pur.

En d'autres termes, ce dernier né a une âme « pathétique » et un corps « mnémonique ». Et c'est là ce qui lui constitue un état civil. Il n'en continue pas moins à nous inquiéter. Comme il est évident qu'un drame n'est pas un drame parce que ce qu'il représente « est arrivé » et comme c'est même une question de savoir si le drame prétendument « historique » n'est pas voué à être moins dramatique que les autres ; comme, d'autre part, il existe entre le lyrisme et le drame une opposition telle qu'elle semble un antagonisme, définir le genre dramatique par les éléments qui constituent l'histoire et le lyrisme, cela paraît bien revenir à jouer sur les mots.

Et c'est ici qu'éclate l'erreur du P. Longhaye. Il a tenté de faire coïncider la genèse des genres littéraires avec leur classification logique. Théoriquement, il n'est nullement impossible que le développement et l'évolution fassent apparaître au cours des temps les œuvres humaines dans l'ordre où les classerait un philosophe d'après une considération abstraite de l'esprit. Mais ce n'est pas ainsi qu'il en va d'ordinaire. Et voilà ce qui nous met en défiance. Nous soupçonnons qu'on a dû simplifier d'abord, et ensuite solliciter les faits, pour qu'ils se rangent, d'eux-mêmes et si sagement, dans les cadres de la raison raisonnante.

Tel est bien le cas.

Il est certain qu'une formule rythmée et chantée se grave dans le souvenir et se transmet aisément. Le vers a sans doute, dès l'origine, servi d'aide-mémoire. Il n'a même jamais cessé de le faire, et, du décalogue au carré de l'hypothénuse, tout a été versifié à l'usage des écoles. Mais est-ce pour cette raison que l'Iliade est une épopée et non pas une ode ou une comédie? Et l'on chante, ou l'on peut chanter, parce qu'on est ému ou, du moins, pour l'avoir été. Mais est-ce parce que le vers est une manière d'exprimer l'émotion que la *Tristesse d'Olympio* n'est pas une satire?

Et comment se fait-il que l'épopée, à un moment donné, ne se chante plus, mais s'écrive et s'écrive en prose? Comment Dumas fait-il, en prose aussi, de vrais drames, et pourquoi ne chante-t-on pas en vers l'histoire vraie, celle qu'il faudrait surtout retenir?

Il y a là deux faits, solidaires l'un de l'autre : la vulgarisation de l'écriture et la naissance de la prose littéraire, dont le système ne tient pas compte et qui sont d'une importance presque incalculable.

Il faut donc choisir entre deux partis : ou bien suivre par la pensée le développement historique des œuvres littéraires, en marquer les étapes, en définir les époques, en saisir l'enchaînement, et si l'on peut, en rendre raison : c'est là étudier la littérature, comme l'on dit, du point de vue *dynamique* ; ou bien, les littératures étant prises comme des faits acquis et constitués, observer les œuvres réalisées, en déterminer les carac-

tères, en noter les ressemblances et les différences et trouver, au terme de l'analyse, un principe qui permette de les classer rationnellement : on les considère alors du point de vue *statique*. Si les résultats de cette double enquête coïncidaient, ce serait merveille : les œuvres de l'homme ne naissent pas plus, au cours des siècles, selon les nettes régularités de la logique que les plantes ne croissent groupées d'elles-mêmes dans les parterres symétriques d'un jardin à la française.

Dans la brève synthèse que voici, Zielinski, en utilisant les données sur lesquelles le P. Longhaye fonde son système, a grand soin de ne chercher dans l'histoire qu'une explication des origines et non un principe de classification des genres. Au cours de l'antiquité, dit-il,

Nous voyons de nos yeux la poésie épique naître, la première, d'une poésie primitive lyrico-épique. Comme l'écriture n'existe pas, la mémoire est seule à conserver ce qu'il faut savoir ; or, la mémoire a besoin de métrique et de mélodie. Aussi l'épopée contient-elle tout ce que l'on doit connaître, les actes des dieux et des ancêtres, les prophéties, les lois, les instructions nécessaires pour la vie et les travaux : c'est de là que provient la division de l'épopée en deux branches, héroïque et didactique. Le progrès de la musique a pour résultat de compliquer la métrique ; de l'épopée naît la poésie lyrique avec ses dérivés : l'élégie, la ballade, le chant, l'ode ; dans son évolution de plus en plus envahissante, elle finit par absorber l'épopée et produire en union avec elle le drame : la tragédie et la comédie.

Cependant, l'écriture, elle aussi, se propage de plus en

plus : la prose naît ; elle devient la rivale de la poésie comme gardienne des connaissances ; toutefois, l'on s'aperçoit que la poésie jouit d'avantages que ne possède pas la prose : la versification répond mieux à l'exaltation de l'âme ; elle continue d'exprimer les passions de la nature humaine et laisse à la prose l'élément intellectuel. L'épopée meurt et est remplacée par la prose historique et la prose philosophique.

Mais voici que la vie se développe sans cesse : les passions grondent dans les assemblées du peuple, elles grondent dans les tribunaux : il naît un nouveau genre de prose qui, lui aussi, peut exprimer la passion : la prose oratoire. Cet élément de la passion la rapproche de la poésie ; elle adopte une sorte de versification qui s'appelle prose rythmée, s'attache à donner une mesure régulière aux membres de la période et, parfois, pour lui donner plus de force, la relève par la rime.

Grâce à cet élément lyrique, la prose oratoire menace de faire disparaître la poésie ; disparition conjurée par l'amour dont les Grecs furent épris pour leur passé, après la perte de leur indépendance politique. C'est alors que paraît la poésie romantique de la période dite alexandrine : elle ressuscite les genres poétiques anciens et y ajoute l'idylle, qui est l'expression authentique de son âme romantique ¹.

Naturellement, je laisse à l'auteur la responsabilité de ses affirmations, dont quelques-unes seraient peut-être contestables ² ; mais on voit la différence : de ce

1. TH. ZIELINSKI. *Le Monde antique et nous*. Trad. E. Derume. Louvain, Uystpruyst, 1905.

2. Par exemple, ce que dit l'auteur de l'épopée (homérique évidemment) qui naît « la première d'une poésie primitive lyrico-épique », qui « contient tout ce que l'on doit connaître »,

que l'histoire procède de l'épopée héroïque, comme la philosophie de l'épopée didactique, il ne s'aviserait pas de les ranger dans un genre « mnémonique ».

Supposons donc, à notre tour, une littérature complètement constituée, où l'on trouve des œuvres nombreuses, en vers et en prose, de caractères très variés, d'époques différentes; supposons même plusieurs littératures, diverses, mais ayant en commun d'être composées d'œuvres artistiques, expressions de l'âme humaine.

Ces œuvres, comment les classer?

Puisque toutes, par hypothèse, sont des œuvres d'art, elles se trouvent avoir en commun, pour raison d'être, nécessaire et suffisante, la réalisation de la beauté et le langage comme moyen d'expression artistique.

Qu'on ne crie pas à « l'art pour l'art ». Si les origines de l'art sont sans doute utilitaires, l'art en lui-même

paraît inspiré par la fameuse conception d'une Iliade et d'une Odyssée « populaire », « spontanée » nullement artificielle ou « savante ». Pour M. Bréal, « les poèmes homériques... ont été composés en un temps qui était déjà un temps de culture et d'art, au milieu d'une population curieuse de *belles fictions*, amoureuse de légendes et de *poésie*. Parmi les épopées des différents âges, des différents peuples, l'Iliade est la première et la plus belle : mais elle n'est pas d'une autre espèce. » *Pour mieux connaître Homère*, p. 38. Epopée et histoire s'opposent toujours, sans doute, et la seconde procède de la première en s'en détachant, mais dans l'idée de M. Bréal, les auditeurs des aèdes ne prenaient point l'Iliade pour de l'histoire toute pure, mais bien plutôt pour un beau conte où se mêlait une part variable de vérité.

ne l'est pas ni ne peut l'être. Cela ne veut nullement dire qu'il soit inutile puisque l'on montrerait au besoin qu'il est, en un sens, nécessaire ; mais son utilité propre et sa nécessité se tirent de la nature même de la jouissance qu'il procure.

Comme toute œuvre humaine, d'ailleurs, l'œuvre d'art ressortit à la morale et, de plus, la sérénité, qui est l'un des caractères essentiels du plaisir esthétique, impose à l'artiste le respect de cette morale par une nécessité interne. Mais, d'autre part, un caractère non moins essentiel du plaisir esthétique, c'en est le désintéressement. Il s'ensuit que l'œuvre d'art ne tend pas, directement et par elle-même, à une fin quelconque d'utilité autre qu'elle-même. Elle est, par nature, indifférente à tout résultat pratique. C'est ce que l'on entend quand on maintient que l'art n'est pas utilitaire.

On conçoit, cependant, qu'il le puisse devenir. On entrevoit même que l'art qui s'applique à créer des objets utiles par destination, siège, table ou maison, par exemple, soit astreint à tenir compte, dans la réalisation même de la beauté, de l'usage qui conditionne en partie la forme de ces objets. Sans doute, il ne faut pas pousser les choses à l'extrême.

« Une théorie moderne et fort répandue, dit M. R. de la Sizeranne, voudrait que la clarté de la fonction fût, dans les objets utiles, le critérium de la beauté. Selon cette thèse, le plus bel objet serait celui dont la forme définirait le mieux la fonction. Cette théorie est sédui-

sante, mais rien ne la vérifie¹. » En effet, elle devient fautive en exagérant jusqu'à l'exclusivisme ce qu'elle renferme de vérité. L'harmonie logique ne coïncide pas nécessairement avec la beauté plastique; mais il semble bien qu'elle ait ses droits et que la beauté plastique d'un objet utile ne puisse devenir totalement indépendante de l'idée d'utilité qui le définit à l'intelligence. Il y a là une délicate conciliation à ménager entre l'idée abstraite de la fonction et la beauté sensible du signe. Et je ne vois pas comment il serait possible de contester qu'à égalité de beauté sensible, un objet utile qui exprime mieux sa fonction l'emporte sur un autre, même en valeur purement esthétique. C'est de cette vue que découle la loi si chère à Viollet-le-Duc qu'il ne faut chercher la beauté architecturale que dans le traitement du membre utile.

L'architecture, en effet, est un art mixte. Un édifice doit servir à quelque chose. Évidemment, après tant de siècles de culture artistique, alors que la notion de beauté pure est parvenue à se dégager si parfaitement des origines utilitaires, au point de s'imposer à notre pensée dans une sorte de splendide isolement, nous ne demandons pas au Parthénon s'il est vraiment une demeure commode et pratique pour Pallas-Athénè. Il n'en reste pas moins vrai que le Parthénon n'existe pas pour sa seule beauté. Cette beauté est celle d'une *cella*, d'une demeure qui abrite une statue et elle dit

I. R. DE LA SIZERANNE, *Le miroir de la vie*, 2^e série. *Les dieux de l'heure*.

aussi clairement cette destination à notre esprit qu'elle charme nos regards par le rythme de ses lignes. Il n'en va pas ainsi de la Vénus de Milo. Elle ne sert à rien autre chose qu'à nous paraître belle. Et de même tous ces portraits d'inconnus et d'inconnues qui peuplent nos musées. A plus forte raison en faut-il dire autant des œuvres musicales. Elles servent à nous faire plaisir, ce qui est énorme ; mais elles ne servent qu'à cela, du moins directement et nécessairement.

Il y a donc des arts mixtes et des arts purs, selon qu'ils impliquent ou non, dans la notion même de beauté qui leur est spéciale, une idée d'utilité. Par lui-même l'art est non pas inutile, mais insoucieux d'utilité.

Mais la littérature ne serait-elle pas un art essentiellement mixte ? Quand on constate l'insistance de la critique la plus grave et la plus forte à noter le souci commun à tous les grands écrivains des meilleures époques d'agir par leurs œuvres sur la pensée, sur les sentiments, sur les mœurs, en un mot, sur la vie de leurs contemporains ; quand on est amené, à la suite des historiens de la littérature, à voir dans cette préoccupation et dans cette prétention des maîtres classiques une des raisons de la beauté de leurs écrits, comment échapperait-on à cette conclusion que les belles-lettres ne peuvent pas se borner à être belles, sous peine d'être frivoles, ce qui voudrait dire, pour qui l'entend bien, sous peine d'être vides et, partant, sans beauté ?

D'ailleurs, on ne parle pas pour ne rien dire et si l'on dit quelque chose, c'est vraisemblablement pour le faire savoir. La littérature a donc toujours pour but d'instruire : elle est par essence didactique. De plus si ce que l'on dit est de nature à influencer sur la manière d'agir ou de vivre, probablement on s'en rend compte en le disant. Et la littérature devient alors « pratique ».

Enfin, on ne peut nier ni l'action de la littérature sur la vie, ni la conscience qu'en ont les écrivains, et les poètes parfois plus que les autres. Ne savent-ils pas qu'ils ont « charge d'âmes »?

Tout cela, qui est très vrai, ne laisse pas de faire impression. Cependant, par lui-même, l'art littéraire ne contient pas d'élément utilitaire.

Sans doute, quand on nous raconte une histoire, c'est bien pour que nous sachions cette histoire; il le faut bien. Mais cette connaissance n'est peut-être qu'une pure condition et le but restera tout simplement de nous faire plaisir parce que l'histoire est belle. Il n'importe d'ailleurs nullement à sa beauté qu'elle ne soit qu'une histoire au lieu d'être de l'histoire. Nous n'en serons pas plus « savants » pour la savoir, car elle n'est pas de la « science ». Il existe donc de beaux récits qui n'ont rien de « didactique ». L'Iliade est un beau conte pour nous; elle n'est que cela, sans en être moins belle.

D'autre part, il est, sans doute, impossible de nous dire quoi que ce soit sans avoir une action sur notre vie. Mais, d'abord, il en va ainsi de toute œuvre d'art et

même de tout ce qui pénètre en notre âme. Et puis, si l'influence est ici évidente et, souvent, plus directe, cela tient à ce que la littérature est un art intellectuel, que, comme tel, il formule à l'esprit tout ce qu'il met en œuvre, convertit toutes choses en idées et que les prises de l'idée sont plus nettes et plus aisément saisissables. Il s'ensuit que l'artiste littéraire, conscient de la puissance de son art, prétend en tirer parti et croirait justement l'amoindrir s'il en méconnaissait le rôle; il ne s'ensuit pas nécessairement qu'il subordonne partout et toujours la jouissance qu'il crée à un résultat ultérieur et déterminé. *La tristesse d'Olympio* n'aboutit pas au vote d'un ordre du jour et une tragédie qui ne prouve absolument rien a toute sa raison d'être dans sa beauté.

De tout cela je conclus, premièrement, que si les belles-lettres, comme telles, sont un art pur, la notion de but ne peut être d'aucun usage pour la classification des genres littéraires : toutes les œuvres proprement littéraires ont pour but commun de procurer le plaisir esthétique. Et ici je ne puis m'empêcher de relever l'étrange imprécision d'une formule du P. Longhaye, citée plus haut. « Les genres, dit-il, comme les actes, se distinguent et se classent d'après leurs objets propres. » Dans le contexte, le mot « objet », quand il s'agit des genres, a nettement le sens de *but*, de fin, de destination intentionnelle. Dans la proposition : « les actes se distinguent et se classent d'après leurs objets propres », le mot « objet » signifie ce sur quoi l'acte s'exerce.

Deuxièmement, s'il y a des groupes d'œuvres, comptées ordinairement comme « littéraires », qui se distinguent réellement par leurs *buts*, la conclusion s'impose inéluctablement : ces œuvres sont mixtes, ces groupes constituent des genres mixtes et la définition abstraite de ces genres contiendra des éléments qui ne relèvent pas de la seule esthétique.

Or, tel est réellement le cas.

Il y a d'abord des œuvres qui entendent bel et bien nous instruire, nous communiquer du savoir proprement dit, qui sont didactiques au sens rigoureux du mot. Il y a l'histoire par exemple. Et qu'on ne me chicanne pas ! Qu'on ne vienne pas dire que les auteurs d'épopées primitives prétendaient faire de l'histoire ; que l'Histoire ne s'est détachée de l'épopée que tardivement ; qu'un jour, dans l'histoire écrite au xx^e siècle, on démêlera pas mal de fables et que, enfin, les intentions de l'auteur ne font rien à l'affaire et ne peuvent, en tous cas, servir au départ des genres.

Il ne s'agit pas de savoir si Homère croyait que c'était arrivé, mais bien si l'Iliade en elle-même procède d'une conception de science ou d'une conception de beauté et, inversement, si les ouvrages de M. Masson expriment de l'épopée napoléonienne les mêmes aspects que les poèmes de V. Hugo.

Il y a ensuite des œuvres qui tendent non plus à communiquer le savoir aux intelligences, mais à influencer les volontés mêmes dans leurs déterminations, à intervenir dans la direction de la vie active, à pro-

voquer une décision ¹. Ce sont les œuvres proprement « oratoires », c'est « l'éloquence » au sens rigoureux et précis du mot, c'est le « discours » selon la notion technique. Voilà pourquoi, d'après Brunetière, « tout discours qui n'est pas l'écho sonore ou la retentissante contradiction de ce qu'attend un auditoire n'est pas un discours. » Car « on ne s'adresse aux hommes assemblés que pour leur dire : vous vous trompez — ou — vous avez raison... » ; et « de le leur dire : voilà ce qui est proprement oratoire ». Et cela c'est les « confirmer » ou les « inquiéter » dans les positions prises par eux, c'est s'immiscer dans leur vie morale, dans leur manière de se conduire : c'est être « cause morale » de leur action. Le genre oratoire est un genre « actif » ou « pratique ».

Là où la fin poursuivie est d'instruire ou de persuader, le plaisir esthétique se subordonne comme moyen ; l'œuvre est utilitaire, elle n'est donc plus purement artistique. Le genre réellement didactique et le genre oratoire sont des genres mixtes.

Restent les œuvres purement littéraires.

Quel élément nous permettra de les distinguer en groupes logiquement homogènes ? Le but est commun : le plaisir esthétique ; commun le moyen d'expression : le langage ; commun l'objet : le monde intelligible en tant que source de beauté. Il n'y a plus que la forme qui puisse varier. Non pas la forme extérieure, qui est accidentelle et accessoire : ce ne sera pas classer les œuvres sérieusement que de placer d'un côté celles qui

1. *Regina rerum oratio.*

sont en prose et de l'autre celles qui sont en vers ; il ne saurait être question de genre « oral » ou de genre « écrit ». Ce que j'entends ici par la « forme », c'est une disposition interne de l'œuvre, sa structure organique, si l'on aime les métaphores biologiques ; une façon de se présenter à nous qui tienne à la manière même dont elle a été conçue par son auteur ; une forme donc, non pas matérielle mais esthétique.

Et je parviens à en distinguer trois, ni plus ni moins, selon le degré d'objectivité de l'œuvre réalisée.

L'artiste littéraire exprime le monde intelligible, non pas en tant que le monde est une réalité extérieure et belle en soi, mais en tant qu'il est personnellement affecté par les choses du monde. Ce qu'il livre directement, c'est le reflet ou l'écho en lui de ce qui n'est pas lui. Il nous parle lui-même et nous parle de lui. C'est la forme la plus « personnelle », ou la plus « subjective », — les deux termes étant synonymes ici — c'est la forme « lyrique ».

A l'extrême opposé, la personne de l'auteur disparaît entièrement de l'œuvre : ce n'est plus lui qui parle et personne ne parle de lui. L'œuvre s'est projetée hors de lui et s'offre indépendante, vivant par elle-même de sa vie autonome. C'est la forme la plus « objective », la plus « impersonnelle », la forme « dramatique ».

Entre les deux se place la forme dite souvent « épique » et qu'il semble plus clair d'appeler « narrative ». [L'artiste] intervient encore de sa personne, puisque c'est lui qui raconte. Il a la parole. Mais il nous pré-

sente les choses comme intéressantes en elles-mêmes et non pas seulement par rapport à lui ou « en fonction » de lui. Il est présent dans l'œuvre par l'intérêt personnel qu'il y prend ; il n'y est plus seul et le reste en lui : le reste au lieu d'être des modifications de son « moi » étant un monde consistant dont il se fait le révélateur et l'interprète.

Il existe donc trois genres purement littéraires : le lyrique, le narratif et le dramatique, et deux genres mixtes : le didactique ou scientifique ; le pratique ou oratoire.

Le genre littéraire est défini par M. G. Lanson « une forme esthétique, choisie à dessein pour éveiller un certain ordre de sentiments ou exprimer une certaine sorte de beauté ¹ ». Pour M. l'abbé C. Vincent, les genres littéraires sont « des formes générales et artistiques de la pensée qui ont leur caractère et leurs lois propres ² ».

D'après tout ce qui précède, je proposerais de définir le genre littéraire : une forme esthétique, ayant ses lois, ses caractères, ses procédés ; particulièrement appropriée à l'expression d'une certaine sorte de beauté ; et déterminée essentiellement par la part d'intervention, plus ou moins importante et directe, faite dans l'œuvre à la personne de l'auteur.

Comme un *même* paysage est *tout autre* selon qu'on

1. *Choix de lettres du XVII^e siècle*, introduction. Hachette.

2. *Théorie des genres littéraires*. Poussielgue.

le considère tour à tour de deux points extrêmes ou d'un point intermédiaire; comme une *même* scène animée est *tout autre* selon qu'elle se crée dans la rêverie, est rappelée par le souvenir, tombe directement sous le regard : ainsi une *même* donnée littéraire est *tout autre* selon qu'elle apparaît comme identifiée avec l'artiste ou comme procédant de lui, ou comme ne relevant que d'elle-même : comme en lui, ou hors de lui, ou sans lui. La relation de la donnée à l'auteur est donc bien ce qui « forme » l'œuvre en s'y manifestant : c'est bien là ce qui, par une nécessité interne, commande et entraîne tout le reste.

Il est, sans doute, d'autres éléments qui méritent d'être considérés. Le discours comme le drame est « parlé »; le drame et le discours sont « communs » puisqu'ils se produisent tous les deux devant des hommes assemblés; comme le lyrisme, l'éloquence est, en partie au moins, épanchement d'émotion personnelle, mais dans un milieu vivant et vibrant; comme le lyrisme contemporain, le récit est ordinairement silencieux et solitaire : on écrit un roman comme on écrit une ode et l'idée de poème s'accommode aussi bien d'une image d'écrivoire que d'une métaphore musicale. Victor Hugo peut nous parler du laboureur qui

règle

La page où s'écrira le poème des blés.

De tout cela il faut tenir compte; mais ce ne sont pourtant là que des *conditions*, qui peuvent bien mar-

quer des limites, imposer des modifications, voire des altérations : la *forme* est, logiquement du moins, antérieure à ces circonstances extérieures. Elle doit s'y ajuster dans l'élaboration de l'œuvre ; elle s'en trouve aidée ou contrariée ; il arrivera qu'elle en meure. Mais elle n'en procède pas.

Seules, trois attitudes de l'artiste en présence des choses sont capables de déterminer la forme esthétique : celle du « chanteur », celle du « conteur », celle du « monstreur » ; seules, elles sont assez nettes et assez distinctes pour donner naissance à des genres littéraires tranchés. Et je redis, une fois de plus, et peut-être de trop, qu'il n'y a que le genre lyrique, le genre narratif et le genre dramatique.

On ne manquera pas d'objecter qu'une classification est facilement rationnelle qui se défait d'une part énorme des choses à classer. C'est, à ce compte, toute une littérature qui est bannie de la littérature : le genre historique, parce qu'il instruit, et le genre oratoire, parce qu'il agit ; le genre descriptif, bucolique, épistolaire ; et la satire et la fable ; et les poèmes à la Delille sur les saisons ou les échecs ou le café ; et ceux sur la Religion ou l'Équivoque... D'une telle théorie le raisonnement n'a-t-il pas chassé la raison ?

Raisonnons pourtant. Si les choses sont réellement différentes, que gagnera-t-on à les affubler du même nom, sinon de ne pas bien s'entendre ou de s'encourager à les confondre ? Or, on aura beau faire : une œuvre qui a pour fonction essentielle de plaire est une

œuvre d'art ; une œuvre qui a pour fonction essentielle d'instruire est une œuvre de science ; une œuvre qui a pour fonction essentielle de persuader est une œuvre d'action. Il n'y a pas à sortir de là.

Et, de fait, on n'en sort pas.

Une fois que l'on a bien établi les lois générales de l'art littéraire, si l'on aborde le genre historique, à quelle difficulté se heurte-t-on d'abord ? A celle de marquer avec précision la conciliation des exigences artistiques et des exigences scientifiques. Tel est le problème, et le seul, et il est infiniment complexe. On peut dire qu'il n'a jamais été parfaitement résolu par personne, en aucune littérature et qu'il ne le sera sans doute jamais au gré de tout le monde. Et pourquoi donc ? Parce que l'histoire n'est ni un poème ni un procès-verbal. Elle doit être de la science artistique et elle risque toujours de pencher du côté de l'art ou du côté de la science alors que sa perfection est faite d'équilibre immuable.

Si c'est de l'éloquence qu'on entreprenne la théorie, on rencontre d'abord, grave, sur le seuil même du traité, le célèbre *Vir bonus dicendi peritus*. A-t-il droit à son adjectif : *bonus* ? Voilà le problème moral posé, qu'il faut résoudre avant de passer plus outre. Pourquoi se trouve-t-il là ? Est-ce uniquement parce qu'il a plu jadis à un vieux Romain de lancer cette formule ? Non ! mais bien parce que l'éloquence soulève la question à un titre nouveau. L'œuvre d'art pur est sans doute régie par la morale, directement et

positivement en tant qu'œuvre humaine; mais, en tant qu'œuvre esthétique, elle n'y ressortit qu'indirectement et négativement. Il en va tout autrement de l'œuvre oratoire, parce que l'orateur prétend influencer sur la vie morale d'autrui; il veut agir, il est cause morale : il est responsable, et responsable comme orateur, positivement et directement.

Un autre problème surgit bientôt après, toujours pour cette raison qu'éloquence implique action. On rencontre une certaine sorte d'éloquence nommée, en grec, « épидictique », en latin, « démonstrative », en français, « académique », et, comme les noms manquent de clarté, on finit par la baptiser, après enquête, « éloquence d'apparat ». Elle a ceci de particulier qu'elle garde les dehors du discours, mais renonce à la prétention d'intervenir dans la conduite des hommes. Elle est purement œuvre d'art, ne visant qu'à plaire sans aboutir à l'action. Est-ce encore de l'éloquence?

Depuis que, dans bien des cas, au lieu de parler l'on a pris l'habitude d'écrire, ce qui était, dans la bouche d'Isocrate, « discours épидictique » est devenu, sous la plume d'un G. Hanotaux, par exemple, article de grande revue.

Mais, du moins, quand il s'agit d'histoire et d'éloquence, se trouve-t-on en présence d'éléments définis. Le but, de part et d'autre, est net : on sait ce que c'est que d'instruire les hommes par des récits, de les mener en les persuadant. On voit, de même, avec une satisfaisante clarté, le rapport du plaisir esthétique au but

utilitaire. Ce n'est pas seulement pour se faire lire que l'histoire doit plaire, c'est aussi pour exprimer avec plénitude le monde humain qu'elle veut faire connaître; et, de même, s'il faut, sans doute, charmer les gens pour qu'ils vous écoutent, il ne le faut pas moins faire pour qu'ils admettent, l'ayant bien comprise et vivement sentie, une idée qu'on veut insérer dans leur vie. Un rapport analogue du beau à l'utile se dégagerait de l'architecture. Voilà pourquoi, parlant d'éloquence et d'histoire, je me suis contenté du terme de *genres mixtes*. Mais des cas beaucoup moins favorables m'imposent celui de *genres hybrides*. Je vise par là les genres prétendument « didactiques ». Entendons-nous bien : quoi qu'on veuille enseigner, exposer, expliquer, il est souhaitable qu'on le fasse avec art, ce qui veut dire avec charme. Aussi existe-il une vaste « littérature » scientifique, et même, quoique le nom sonne mal, une littérature de vulgarisation. Le XVIII^e siècle français y trouva sa gloire originale. Cette « littérature » est de la science bien écrite. Mais le poème didactique est une cote mal taillée. Il masque d'une promesse d'instruire l'unique souci de faire des grâces. « L'art de traiter un sujet n'est que l'art d'en sortir, » proclamait Delille. Donc, le « sujet » ne se pose là que comme un thème à variations : ce qui revient à dire que nous tenons une insipide contrefaçon du lyrisme. Pour le lyrique, du sujet, simple thème aussi, le développement jaillit spontanément par l'émotion; ici, au contraire, sous prétexte d'art, on évite ce que le sujet comporterait

de science authentique; et, sous prétexte de science, on s'interdit ce qu'il renferme de sentiment et de fantaisie. Le sujet n'est pas « traité », faute d'être abordé franchement.

On me dira que les *Géorgiques* passent généralement pour un poème estimable... Je prie qu'on ne confonde pas deux choses bien distinctes. Je ne dis pas qu'il ne puisse entrer de l'art et de la poésie même dans l'expression par les vers des données de la science : j'ai même dit ailleurs le contraire et j'ai tâché de montrer pourquoi; je ne dis pas surtout que, à force de sortir du sujet, on ne puisse écrire de belles choses et, précisément, les plus célèbres poèmes didactiques tirent le meilleur de leur célébrité des « épisodes » et les épisodes sont lyriques ou narratifs et se détachent de l'œuvre sans effort; mais je maintiens que le « genre didactique » est un faux genre, comme il est un genre faux. Il ne correspond pas à une attitude mentale franche et nette, c'est un compromis.

La *satire* ne cesse d'être un traité de morale que pour rentrer dans le lyrisme. Elle ne se distingue, en réalité, des autres productions que par la nature du sujet. Quand elle trouve l'émotion, la passion, colère ou haine; quand elle n'expose plus, mais chante, elle en devient tellement personnelle qu'elle tourne aux personnalités. Brunetière l'a dit assez haut à propos des *Châtiments*.

A plus forte raison doit-on refuser de voir un « genre » dans le groupe des *poèmes bucoliques* : encore une fois,

la nature seule du sujet, aggravée d'une convention, peut bien établir entre eux une unité tout extérieure; mais de forme interne commune et distincte, ils n'en ont point : chants, drames, récits, ils se rangent d'eux-mêmes dans les genres fondamentaux.

Reste le « genre épistolaire », dont M. Lanson dit avec une parfaite justesse :

Il n'y a pas de *genre épistolaire* : du moins dans le sens littéraire du mot *genre*. Autant vaudrait dire de *genre oral*, pour y faire rentrer à la fois les conversations privées, les entretiens diplomatiques, et toutes les communications de pensées, qui se font de vive voix, en dehors du genre oratoire. La forme épistolaire, dans les véritables lettres, n'est pas une forme esthétique, choisie à dessein pour éveiller un certain ordre de sentiments ou exprimer une certaine sorte de beauté : ce n'est pas une intention d'art, l'idée préconçue d'un effet à produire qui la fait préférer, c'est la nécessité matérielle et brute qui l'impose. On *écrit* ce qu'on ne peut pas *dire*, et voilà tout.

Aussi les qualités littéraires d'une lettre ne sont-elles autre chose que les qualités sociables de la personne ¹.

En effet, une lettre est ou bien une communication de connaissances utiles, ou bien elle est faite d'anecdotes, voire de potins (genre narratif), ou d'épanchements (genre lyrique) ². Il est bien vrai que tout cela

1. *Choix de lettres du XVII^e siècle*, introduction. Hachette.

2. On entrevoit qu'une lettre puisse même emprunter la forme dramatique.

devra s'adapter pour entrer dans une lettre, mais ce qui conditionne une forme esthétique ne la constitue pas. Le papier à lettre, forme matérielle, et le protocole, forme morale, — de même que toutes les nuances de civilité et d'intimité — ne sont que des conditions, extérieures à l'art, dans les limites desquelles l'art, déterminant sa forme, doit réaliser l'œuvre de son choix.

Quant à l'*épître*, il suffit de lui appliquer ce qui vient d'être dit soit de la lettre, soit de la satire. Elle n'a pour caractéristique — et encore, bien vague — que sa liberté d'allure et la tonalité modérée de son style. Ce qui la représente le mieux dans la production contemporaine, c'est la chronique ou le feuilleton de fantaisie ; ce sont les pages délicieuses qu'un M. Lavedan réunit, après coup, en volumes sous le titre : *Bon an, mal an* : et il y a là-dedans de l'information, des récits, de la critique, de la philosophie, il y a surtout des *impressions*, et c'est le meilleur, mais les « impressions » c'est du « lyrisme » en sourdine ou à mi-voix.

Comment se fait-il que ceux qui rédigent sans inquiétude un code du « genre épistolaire » ne se soient pas avisés de nous définir, par exemple, le « genre sonnet » ? Évidemment la « forme » fixe du sonnet est chose tout extérieure ; mais au moins est-ce chose d'ordre rigoureusement littéraire : ce n'est qu'un cadre, mais au moins c'est un cadre artistique et même technique. S'il ne fait que conditionner l'exécution de l'œuvre *préformée*, comment veut-on que des éléments étran-

gers à l'art littéraire proprement dit puissent jouer un autre rôle?

Je résume et je conclus.

Outre son emploi d'utilité pure, le langage a un usage d'expression artistique. L'art littéraire qui s'exprime par lui peut se subordonner comme moyen à une double fin principale : à une fin d'enseignement, et l'œuvre est alors didactique; à une fin d'action morale, et l'œuvre est alors oratoire. Il peut aussi faire abstraction de toute fin ultérieure. Dans ce cas, suivant que l'auteur projette plus ou moins hors de lui son sujet, il lui impose mentalement une forme essentiellement différente. On distingue trois de ces formes artistiques pures. Ce sont les trois genres fondamentaux : lyrique, narratif, dramatique.

Les conditions dans lesquelles les genres se produisent peuvent varier beaucoup, mais toutefois dans certaines limites.

A proprement parler, les genres *n'évoluent* pas : les conditions seules changent et, par leurs changements, une fois la forme artistique venue à l'existence, modifient les œuvres régies par cette forme intérieure.

Il s'ensuit que l'on peut construire une théorie générale des genres littéraires, théorie abstraite, fondée sur l'observation psychologique, et que l'étude des genres, dans la réalité concrète de l'histoire, revient à déterminer les conditions qui leur permettent d'apparaître et de prospérer ou, au contraire, les contrarient jusqu'à les proscrire.

On comprend mieux aussi pourquoi il y a un ordre d'apparition des genres à l'origine des littératures; pourquoi certains genres prédominent à certains moments historiques; pourquoi des tempéraments artistiques sont voués à un genre et réfractaires à tout autre; pourquoi une œuvre réalisée en un genre se transforme si malaisément en une œuvre d'un autre, même voisin, comme un roman en un drame. Le genre n'est pas une forme fixe et clichée, mais c'est une réalité puissante et profonde.

VERS ET PROSE

Dans son beau livre sur Lamartine, venant à étudier la prose de ce poète, Ch. de Pomairols écrivait :

En écoutant cette suave musique, on se demande si l'harmonie de la prose ne peut pas devenir quelquefois supérieure à celle du vers : tandis que le rythme du vers est fixé dans certaines règles connues et peu variables, le rythme qui scande une prose comme celle de ce poète, en se modifiant à chaque phrase, garde sans cesse le secret de ses moyens, et c'est peut-être un charme plus doux de sentir l'observance juste d'une loi qui demeure cachée ¹.

Le critique, on le voit, ne tranche pas la question : il se borne à la poser, mais en des termes tels qu'il marque bien de quel côté vont ses préférences. Or, il me paraît qu'il s'est laissé prendre à un paradoxe subtil et séduisant.

Tout d'abord, le problème est proposé dans toute sa généralité. Donc, à supposer que la prose de Lamartine fût reconnue supérieure à ses vers, ce fait particulier ne prouverait rien, à moins d'admettre que le vers de Lamartine est la perfection absolue : ce dont personne ne s'avisera. Je n'insiste pas : Lamartine est moins un argument qu'une occasion.

1. CH. DE POMAIROLS, *Lamartine, étude de morale et d'esthétique*. Hachette, 1889, pp. 261-262.

Aussi bien l'argument vient ensuite. Avant de le discuter, je prends un exemple. Supposons une partie de billard et deux spectateurs, dont l'un connaît le jeu et l'autre l'ignore. L'ignorant jouira de constater comment, par des chemins variés, la bille du joueur finit toujours par toucher les deux autres et pensera que ce joueur est un habile homme; le connaisseur, moins sensible à ce fait matériel du carambolage réalisé, appréciera surtout mentalement la manière de le faire et ne confondra pas une prouesse avec un raccroc : le premier jouit surtout, par les yeux, du résultat sensible; le second, par l'esprit, des combinaisons qui l'amènent : pour l'un c'est un spectacle, pour l'autre une démonstration.

Supposons maintenant deux passages, l'un en prose, l'autre en vers, qui nous procurent une vive jouissance d'harmonie. Voilà le fait, le résultat sensible. Il suffit d'avoir l'ouïe un peu fine et un peu exercée pour le constater nettement. Mais s'il y a des lois qu'il faille observer pour le produire, cette observance ne se *sent* pas, elle se comprend et le plaisir qui en résulte est intellectuel : il réside dans un jugement. De plus, pour qu'il puisse naître, il faut que les lois soient connues; et il faut même que les lois soient bien connues pour que la justesse de l'observance soit une cause spéciale de plaisir.

Si, donc, le rythme de la prose « garde sans cesse le secret de ses moyens », s'il obéit à « une loi qui demeure cachée », la « juste observance » de cette loi ne peut

être proprement un charme intellectuel. Sans doute, la régularité du résultat sensible fera penser, comme tout à l'heure, que l'écrivain est un habile homme; et cela se *sent*, mais il faut avouer que l'appréciation est trop vague pour que le charme en soit très doux.

Si, au contraire, « le rythme du vers est fixé dans certaines règles », outre le plaisir sensible, il s'en dégagera un charme intellectuel dû à l'« observance juste » de cette loi.

Aussi je crois bien qu'il faut dire exactement le contraire de ce que semble admettre Ch. de Pomairols : l'élément fixe qui fonde le rythme du vers est précisément ce qui lui confère le pouvoir d'exciter cette jouissance intellectuelle. Si donc le vers dispose des autres éléments rythmiques du langage au même titre et aussi librement que la prose, il en faudra conclure à une supériorité, au moins théorique, du vers sur la prose.

Le rythme est, en général, le retour périodique d'un même phénomène. Par phénomène du langage, on entendra tout ce qui frappe suffisamment l'attention pour se laisser distinguer et reconnaître. Tout phénomène susceptible de retour à intervalle assez bref pour être remarqué est donc un élément du rythme total et peut, théoriquement, en devenir l'élément principal ou fondamental.

Essayons d'abord d'énumérer et de classer les phénomènes du langage.

Dans une suite de mots constituant une phrase,

nous prenons conscience, au passage, des syllabes liées par l'unité du mot, des mots liés par l'unité des membres de phrase, des membres liés par l'unité de la phrase. Certaines syllabes se prononcent plus haut que d'autres, et c'est la *note*; certaines, d'une émission plus ferme, et c'est l'*accent tonique* moderne; certaines plus longuement, et c'est la durée ou *quantité*; elles sont d'ailleurs formées de voyelles qui sont autant de *timbres* distincts, et de consonnes qui sont des *articulations* caractéristiques; nous en pouvons faire le compte, ou plutôt le nombre des syllabes prononcées paraît s'enregistrer spontanément, soit à la faveur des autres phénomènes perçus, soit grâce aux *pauses* variables qui séparent les mots en groupes. Enfin les mots et de même les groupes de mots sont mis en valeur et comme en saillie, par la voix, ou rejetés dans l'ombre selon leur importance relative de signification : et c'est l'*accent oratoire*. Ces phénomènes sont des qualités purement physiques des sons articulés, assemblés par le langage.

Il en est d'autres qui relèvent de la rhétorique : ce sont les phénomènes que les anciens manuels groupaient sous les étiquettes de *figures*, figures de style et figures de mots. Les figures de style sont des structures caractéristiques des phrases, comme l'interrogation, l'exclamation, la répétition et d'autres dont le détail importe peu; les figures de mots ou *tropes*, des emplois caractéristiques des mots, consistant essentiellement à leur imposer une signification autre que

leur sens ordinaire : la métaphore est le plus fréquent et le plus important des tropes. Aux figures il faudrait ajouter les *images*, pour être à peu près complet. Ici, on le voit, les mots ne sont plus des sons seulement, mais des signes et les groupes de mots, des combinaisons, significatives elles-mêmes, de ces signes élémentaires ¹.

Chacun de ces phénomènes, étant susceptible de retour périodique, peut concourir au rythme de l'ensemble. Il est d'ailleurs bien regrettable que la langue ne connaisse de nom spécial que pour un très petit nombre de ces retours. Elle distingue l'*allitération*, retour des consonnes (comme dans la formule de Sainte-Beuve : « cette *facilité* du talent qui en est la *félicité* »); l'*assonance*, retour des voyelles finales; la *rime*, retour des finales identiques, timbre et articulation. Le *nombre* n'a nullement l'acception précise d'un retour du même nombre de syllabes et les autres termes de *cadence*, de *rythme*, de *mesure* exigent des conventions minutieuses pour ne point prêter à de perpétuelles confusions.

Les qualités sonores des mots sont naturellement les phénomènes dont le retour est le plus fréquent. Mais il faut bien remarquer que l'importance de chacune d'elles varie d'une langue à l'autre. L'accent

1. Comme il n'est question que du rythme du langage, je me borne à indiquer qu'il existe aussi un rythme purement intellectuel, fondé sur les phénomènes de pensée. Évidemment on n'en parle que par analogie avec le rythme, sensible ou mixte, du langage.

tonique, qui était probablement dans le grec et le latin classiques une élévation, relativement considérable, de la voix, se marque dans les langues germaniques et certaines langues néo-latines par une forte intensité, et peut, ici comme là, occuper une place variable. Il est notablement atténué en français et tombe toujours sur la dernière syllabe sonore du mot. Il s'ensuit, d'une part, que les syllabes françaises se distinguent assez peu nettement en toniques et atones et, d'autre part, que la syllabe finale en intensifiant, légèrement mais toujours, la sonorité de son timbre, attire sur soi doublement l'attention : comme syllabe et comme finale. La voix, d'instinct, à travers les éléments du mot qu'elle traite en unités uniformes, court au terme qui semble concentrer son intérêt et s'y pose. Le centre d'attraction du français est la fin du mot. De là jaillit d'elle-même l'assonance ou la rime ; mais de là résulte aussi l'impossibilité de régulariser exactement l'alternance des toniques et des atones sans tenir compte du timbre.

L'attraction, en d'autres langues, s'exercerait plutôt en sens inverse et, en latin par exemple, si la rime était, sans doute, peu recherchée et peut-être même toute fortuite, l'allitération, surtout d'une finale atone avec une initiale tonique, paraît avoir charmé les oreilles classiques. Notre langue offre un certain choix d'allitérations en quelque sorte clichées : *sain et sauf, feu et flammes, gros et gras, bel et bien, fort et ferme*. L'intention n'y est pas douteuse, les deux termes étant

synonymes. Mais quelle pauvreté en comparaison de l'anglais ! Un petit fait est bien significatif à ce sujet. Très souvent le texte des « réclames » anglaises est composé de manière à en aligner tous les mots en regard d'une grande consonne qui leur sert d'initiale commune. Quand on imite ce procédé pour une « réclame » française correspondante, notre œil remarque bien la disposition typographique et s'en amuse, mais d'ordinaire notre ouïe est insensible à l'effet d'allitération. Des bouts rimés feraient autrement notre affaire !

Des remarques analogues s'appliqueraient à la qualité de durée : les longues et les brèves, qui avaient en latin un rapport défini, ou du moins s'y prêtaient moyennant une prononciation légèrement conventionnelle, se dérobent, en français, à toute détermination un peu précise. Voilà donc un phénomène dont la netteté et, par suite, l'utilisation ne peut être partout la même.

Mais, ce qu'il faut constater et retenir, c'est que tous interviennent dans le rythme du langage, et en prose aussi bien qu'en vers.

Écoutez plutôt ces phrases de H. Lavedan :

... Tous les verts têtus, et différemment assortis, de mai, purs et durs à la fois, innocents et loyaux, crient et rient à la lumière et sous le fouet des giboulées... Le pré, piqué de pâquerettes, donne des armes de velours à la dent du mouton et aux grosses lèvres du bidet velu en liberté...

Les deux passages se trouvent à quelques lignes de distance : et voilà bien des rimes authentiques et d'authentiques allitérations et que personne ne croira qui soient échappées à pareil écrivain ! Je prévois qu'on va me dire : Soit ! la prose allitère et rime, à l'occasion. Seulement il faut reconnaître d'abord qu'elle ne le fait guère, et même qu'elle évite d'ordinaire l'allitération et surtout la rime. Comment expliquer que la rime, déplaisante en prose dès qu'elle cesse d'être rare, devienne un élément régulier du rythme des vers ?

Il suffit, me semble-t-il, pour résoudre cette anomalie, de constater que l'emploi de la rime s'était spécialisé longtemps avant la formation même du français. Les barbares rimaient en latin. La rime appartenait dès lors au vers. Et il est d'observation constante que la prose évite l'évocation du vers. Parmi les clausules favorites de la période latine on ne rencontrera pas la finale de l'hexamètre qui devait cependant obséder l'oreille et presque s'imposer. Il est probable, de même, que si l'allitération était encore pour les Anglais modernes, comme pour les anciens Germains, un élément constitutif de leur vers, ils l'excluraient habituellement de leur prose. Si donc nous chassons de notre prose la rime qui vient s'y glisser d'elle-même ce n'est point qu'elle nous paraisse en soi désagréable, c'est uniquement qu'elle rappelle le vers d'une manière trop directe et trop sensible.

La preuve en est que nous en usons de même quand un alexandrin de coupe trop franche s'introduit dans

notre prose et s'y détache. Ce groupe numérique, si familier à notre ouïe ne lui déplairait certainement pas plus qu'un autre, pourvu qu'il ne devînt pas relativement trop fréquent. Or, il suffit d'une apparition fortuite, mais frappante, pour nous donner l'impression que « ce grand niais d'alexandrin » fait sottie figure. Et nous le disloquons. Il a l'impardonnable tort d'être un vers en prose. Décidément, malgré tant de révolutions prosodiques dont l'effet semble toujours être de rapprocher vers et prose, jusqu'à faire redouter toujours une prochaine et définitive confusion, il faut croire qu'un instinct profond est en nous, ou qu'une lointaine hérédité nous a imposé une habitude aussi forte qu'un besoin primitif, de maintenir une distance et une différence entre ces deux sortes de rythmes : la prose et le vers.

Tout autant que le vers, certes, la prose a droit
A la juste cadence, au rythme divin, soit ;
Pourvu que, sans singer le mètre, la cadence
S'y cache, et que le rythme austère s'y condense.
La prose en vain essaie un essor assommant.
Le vers s'envole au ciel tout naturellement ;
Il monte, il est le vers ; je ne sais quoi de frêle
Et d'éternel, qui chante et plane et bat de l'aile ¹...

Si toutes les autres qualités du mot sonore peuvent entrer comme éléments dans le rythme de la prose aussi bien que du vers, le rôle principal doit forcément échoir de part et d'autre, en français, au nombre des

1. V. HUGO, *Les quatre vents de l'esprit*, I, 14.

syllabes, groupées entre les pauses et diversifiées par les jeux de l'accent tonique. Sinon, comment une phrase de prose pourrait-elle causer la désagréable surprise, même quand le sens en est plein, qu'elle est elle-même trop courte et tombe trop brusquement? Le prosateur choisit à son gré l'ampleur numérique de son début; mais du même coup il pose une base rythmique dont la suite dépend par une loi de proportion assez exigeante et l'ensemble régit le développement de la cadence finale qui doit être une véritable résolution du thème rythmique, indiqué, puis précisé par tous les membres antérieurs. M. Lanson analyse à ce point de vue quelques périodes de Bossuet :

On ne trouve pas seulement, chez lui, des mouvements, *allegro* ou *largo*, *largo* surtout, ni de la cadence symétrique: on trouve de vrais rythmes, des rythmes mathématiques, dont la base est un groupement numérique des syllabes. Bossuet évite le vers alexandrin, ses douze syllabes et ses coupes régulières : s'il accepte les douze syllabes, c'est avec une particularité qui les empêche d'être un vers du xvii^e siècle; il reçoit les mesures rares, impaires, sept, neuf, onze, treize, quinze... Mais la base du rythme est numérique... Tout le passage se distribue en membres de trois, quatre, cinq, six, sept, huit syllabes : ce sont les mêmes bases qu'aux vers; mais, dans les vers, il y a une loi d'assemblage ou de succession des retours périodiques, qui manquent dans la prose.

On remarquera comme, volontiers, revient ce groupe de douze syllabes coupé en sept et cinq : c'est l'équivalent, pour la prose, du vers alexandrin ¹.

1. G. LANSON, *L'art de la prose*, 7^e édit., pp. 102 et 104.

Tout cela se vérifie surtout des œuvres proprement oratoires. Les anciens, grecs et romains, réglèrent aussi d'une manière assez stricte leurs cadences ou clausules. Chez les latins de l'époque classique les syllabes finales d'un membre de la période qui précédait une pause devaient se plier à des combinaisons, en nombre restreint, de longues et de brèves. Plus tard, quand se fut perdu le sens précis de la durée syllabique, des combinaisons correspondantes de toniques et d'atones remplacèrent les *pièds* quantitatifs. C'est ce que l'on observe dans les anciennes oraisons liturgiques latines¹. La base du vers avait changé dans le même sens : au lieu de la quantité ou durée, c'était l'intensité ou accent tonique moderne qui déterminait les éléments ou pieds. Évolution bien curieuse ! Du latin classique au français moderne, toujours la prose oratoire emprunte au vers en faveur la base de son rythme : durée, intensité, nombre ; jamais elle n'adopte tels quels les groupes syllabiques construits sur cette base par les poètes. Ce parallélisme constant, doublé de cette dissemblance, s'explique parfaitement. D'instinct l'orateur tend à la netteté du rythme. C'est pour lui souvent, comme dans l'antiquité où l'éloquence se produisait en plein air, devant les foules, une nécessité matérielle. Il la prend donc où il la trouve le mieux réalisée, dans le vers ; mais, en même temps, il l'adapte : car sa parole doit rester « parlée », encore que,

1. Voir sur ce phénomène appelé « cursus », *Enseignement chrétien*, 1^{er} janv. et 1^{er} mai 1910, articles de L. Laurand.

forcément, il la « chante » plus que dans la conversation.

Si les qualités sonores du langage sont des éléments rythmiques communs à la prose et au vers, l'évidence me dispensera d'établir qu'il en va de même des autres phénomènes énumérés et catalogués par les traités de rhétorique sous le nom de figures. On le sait, comme le Père Bouhours, ou on ne le sait pas, comme Monsieur Jourdain. Mais on ne parle pas longtemps sans faire de figures. Et Hugo a beau clamer :

Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe!

il ne se distingue des autres qu'en faisant, à ses bons jours, de bonne rhétorique. Comme les mots de la langue sont à tout le monde et que tout l'art d'écrire tient dans l'usage personnel qu'on en fait, ainsi, seule, la manière de s'en servir révèle l'écrivain de génie obligé, comme tout le monde, d'user des figures. D'ailleurs, la prose et le vers de V. Hugo comme de Lamartine portent la marque de leur auteur. Cette marque les distingue l'un de l'autre aussi nettement qu'elle signe ce qui coule de la plume de chacun, vers ou prose. Ils ont chacun leur *style* personnel, et si leur *style* persiste dans leur prose comme dans leurs vers, il faut bien que les éléments fondamentaux en soient communs aux deux sortes d'expression. C'est trop peu dire : il y a peut-être plus de ressemblance entre les vers et la prose de chacun d'eux que de différence entre le style de l'un et celui de l'autre.

Il suit de tout cela que si tous les phénomènes du langage contribuent à produire le rythme de la prose aussi bien que du vers, les deux rythmes ne peuvent différer que par la régularité du retour de ces phénomènes. Le rythme d'un vers doit pouvoir se noter indépendamment de son contenu, puisqu'il est fixe. Mais il est évident que cette fixité ne peut atteindre la multiplicité des phénomènes. Il y en a donc un seul, ou, tout au plus, quelques-uns qui s'astreignent à la régularité. D'ordinaire, et dans nos langues classiques, ce sont exclusivement des qualités du mot sonore : le grec et le latin fondent leur vers sur la durée syllabique, ou quantité, qui détermine les groupes affectés de l'accent métrique ; le français retient les séries numériques de syllabes, précisées par le timbre similaire, assonance ou rime, des syllabes finales. Un autre phénomène intervient, mais secondairement, en français : l'accent tonique. Dans les vers régulièrement répartis en deux ou plusieurs groupes, il doit tomber sur la finale sonore de chacun d'eux.

Pour plus de précision, je restreindrai au cas du vers français les observations qui vont suivre.

Le phénomène, susceptible de retours et choisi comme base, est la série numérique de syllabes. Il existe une loi définie régissant ces retours. Le rythme propre qui en résulte peut donc s'exprimer, indépendamment des mots, par des chiffres : $6 + 6$ est la formule de l'alexandrin isolé. Mais la similitude des timbres finaux étant la marque de l'achèvement du

vers, la formule se complète d'un autre signe pour exprimer l'assonance ou la rime :

$$6 + 6 a$$

$$6 + 6 a$$

se traduit : deux alexandrins rimant entre eux.

Analysons d'un peu plus près cette dernière formule. Les premiers groupes sénaires ou premiers hémistiches se closent par la tonique finale suivie d'un temps d'arrêt; les seconds hémistiches de même, seulement la finale est en même temps une rime et la pause est plus sensible; enfin les deux vers se relient par le timbre final commun. En somme : quatre séries numériques égales, mais nullement indépendantes, l'unité du vers étant assurée par la netteté plus grande du phénomène qui le termine, et l'unité du groupe total ou distique par le lien de la rime.

Pourquoi cette base et non une autre? Le grave et un peu naïf Becq de Fouquières en a voulu donner des raisons astronomiques, voire cosmiques. Je ne crois pas que les lois de la versification française soient tombées des étoiles. Je ne crois guère non plus, comme Sully Prudhomme n'était pas loin de l'admettre, qu'elles soient écrites au fond de nous-mêmes et se fondent sur des convenances physiologiques. Il est certain qu'elles sont traditionnelles et cela en dit assez long. Mais, à vrai dire, il suffirait de constater qu'il en est ainsi et qu'il pourrait en être autrement. La question serait de savoir alors si les choses en iraient néces-

sairement mieux. Je dois ajouter que je suis, quant à moi, peu enclin à le penser. Puisque nous ne pouvons mesurer exactement la durée de nos syllabes, ni les répartir universellement en toniques et atones, il reste de les compter. Si l'accent tonique est faible relativement, il est unique aussi et, affectant toujours la finale sonore, sert de point de repère dans le compte des syllabes précédentes en même temps qu'il met en valeur le timbre où il se pose. Le choix de la base rythmique du vers français me paraît donc conforme au génie de la langue. Et la rime est peut-être un « joujou d'un sou » imaginée par un « nègre fou » comme le pensa Verlaine, mais c'est que la langue française est alors du « petit nègre » : car, on aura beau dire, elle se prête à la rime et elle en suggère l'emploi, tout comme elle est la patrie du calembour. Il faut sans doute en faire son deuil, à moins qu'il n'en faille prendre son parti. D'ailleurs, en soi, l'allitération est-elle d'ordre plus relevé, ou, aussi bien, tout autre phénomène du langage? Qu'on dise plutôt que le plaisir même du vers est un plaisir inférieur.

Il y en a qui le diraient volontiers. Je ne discuterai pas ce point-là : je préfère examiner en quoi il consiste. On a défini maintes fois le plaisir qui naît de la rime : une sécurité mêlée de surprise. Il faut en dire autant du plaisir produit par le vers tout entier. Il y a en lui un élément qui persiste, à travers le jeu, indéfiniment variable, de tous les autres. Le vers est un problème permanent, résolu sans cesse et toujours d'une manière

nouvelle. On dirait mal en le comparant à une trame fixe sur laquelle éclorait une floraison mouvante, car la trame ici naît en même temps que les fleurs et des fils mêmes dont elles sont faites. Les fleurs ici ce sont tous les phénomènes du langage, dont j'ai parlé, et qui se produisent chacun librement, causant leur plaisir propre, de manière cependant à produire, du même coup, ce phénomène unique choisi comme fondamental. Par exemple ce jeu continu, lui aussi, de l'accent tonique dans l'intérieur du vers, reste libre comme en prose : quelques points seuls sont marqués d'avance où on l'attend, où il ne manque pas de tomber, sans qu'on ait pu savoir par où il y tomberait : surprise et sécurité. Plaisir intellectuel, mais aussi plaisir sensible : l'attente est dans l'ouïe comme dans l'esprit, et de même l'assurance d'une nouvelle réussite par une combinaison nouvelle. Ce que l'on dit de la prose qu'elle crée perpétuellement son rythme est vrai du vers pour tout ce qu'il laisse à la liberté du poète et cela est presque tout, puisque, seul, un phénomène est astreint à la régularité des retours. Et cette conciliation artistique d'une seule contrainte, préalablement définie, avec la liberté dans l'usage de tous les autres éléments rythmiques offerts par le langage, est le charme spécial et caractéristique du vers. C'en est aussi la supériorité : il n'a rien perdu des ressources rythmiques, il a tout unifié. Or l'unité est, sans doute, la loi esthétique qui domine toutes les autres.

Donc, le *vers libre* n'existe pas. La notion de régu-

larité ne peut s'extraire de la notion même du vers sans la détruire. Stéphane Mallarmé l'avoue sans le savoir quand il écrit :

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tout rythme... Toutes les fois qu'il y a effort au style il y a versification.

Il faudrait dire : le rythme est partout dans la langue. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a effort à la netteté du rythme. Dans le genre appelé prose, il y a quelquefois un rythme admirable. Dès que la régularité s'introduit dans le rythme, il y a versification.

M. G. Kahn l'avoue de même :

Le vers libre, au lieu d'être, comme l'ancien vers, des lignes de prose coupées par des rimes régulières, doit exister en lui-même par des allitérations de voyelles et de consonnes parentes.

En d'autres termes : Le vers nouveau, libéré de la rime et d'autres choses encore, sera astreint à certaines règles d'allitération. Il n'a fait que changer de base. Il n'est pas libre, mais c'est un vers puisqu'il est régulier.

M. R. Doumic a dit excellemment : « La tentative verslibriste est, dans son essence, une entreprise pour substituer au rythme des vers le rythme de la prose ¹. »

1. *La question du vers libre.*

Nous en trouverons une preuve nette dans un passage de M. H. de Régnier, cité par le même critique :

Si tes lèvres ne m'ont pas maudit de tout le reproche de leur pâleur, si tes tristesses m'ont pardonné de toute la bonté de leur douleur, si ta bouche ne fut pas aride de m'avoir appelé en vain, si tes yeux ne furent point implacables d'avoir pleuré, si mon souvenir te fut doux de toute la peine endurée, si l'ombre du sépulcre (peut-être) garde la face calme, si ceux qui t'ont enlevée (peut-être) ont dit : Qu'elle est belle et douce dans la mort et pardonnable dans la mort ! oh ! laisse-moi rentrer dans la vieille demeure, je suis celui qui prie et qui pleure.

Il faudrait être affligé d'une ouïe singulièrement obtuse pour méconnaître la valeur rythmique de ce couplet. Seulement la présence du rythme admise et sentie, la question reste entière de savoir sur quels éléments il se fonde et si la répartition de cette strophe en lignes inégales ne serait point une disposition typographique, sinon arbitraire, du moins décevante.

La première de ces lignes se compose, dans l'original, des mots suivants :

Si tes lèvres ne m'ont pas maudit de tout le reproche de leur pâleur,

Je parviens à grand'peine, en comptant sur les doigts, à m'assurer que cela donne dix-neuf syllabes. Cette série numérique déconcerte entièrement toutes les habitudes de mon oreille. Elle ne m'est pas reconnaissable. Je ne vois pas, je n'imagine pas, je ne sens

pas surtout comment ni pourquoi cela peut être un vers. Par contre :

Si tes lèvres ne m'ont pas maudit...

groupe de neuf syllabes, coupées par une faible pause après la finale muette du mot *lèvres*, tout impair qu'il est et inégal comme à plaisir, me représente une série numérique saisissable, que je reconnaitrais dès son prochain retour. Cela pourrait être un vers. Mais l'auteur ne veut évidemment le regarder tout au plus que comme un hémistiche. Et alors, le second hémistiche, un décasyllabe sans coupe régulière, m'en fait perdre tout de suite la sensation et en abolit le souvenir. Un membre de phrase, d'une large plénitude, distribuant avec aisance les accents toniques, bien clos et cadencé par la rime allitérée de *leur* et *pâleur* ; un vers ? peut-être, mais de quoi formé ? Continuons.

Si tes tristesses m'ont pardonné de toute la bonté de leur douleur.

Toujours comptant sur les doigts, je m'aperçois qu'il y a là dix-neuf syllabes. Cela m'étonne. Serait-ce uniquement que l'excessive longueur de pareille série la rend difficilement reconnaissable ? En partie, sans doute ; mais de plus, elle se répartit en groupes différents des premiers : 5 + 4 et 6 + 4 au lieu de 4 + 5 et 5 + 5 (en tenant compte des muettes ; mais faut-il en tenir compte *comme en vers* ?)

Je distingue, par la suite, les séries et groupements que voici :

$$(4 + 6) + (6 + 2) : 18.$$

$$(3 + 4) + (4 + 4) : 15.$$

8 : octosyllabe traditionnel.

8 : octosyllabe traditionnel.

$$(7) + (3) + (6) : 16.$$

$$(8) + (2) + (2) : 12.$$

$$(3) + (3) + (3) : 9.$$

8 : octosyllabe traditionnel.

$$(6) + (6) : alexandrin traditionnel.$$

$$(4) + (5) : 9.$$

On trouverait facilement des paragraphes de Bossuet numériquement distribués d'une manière équivalente. M. G. Lanson en a décomposé plusieurs. Or, le rythme de Bossuet, quoique très sensible et très beau, ne nous donne nullement la sensation caractéristique du vers, nous l'avons vu.

Donc, la numération syllabique, volontairement irrégulière, est impuissante à faire de ces membres de périodes, d'ailleurs rythmés avec charme, des vers proprement dits.

Il y a bien, pour en préciser l'unité interne, l'appoint extérieur de quelques rimes, voire de rimes redoublées ou ramenées; mais, d'abord, elles sont séparées par de si longues séries syllabiques, elles sont tellement irrégulières, qu'elles cessent de frapper faute d'être attendues et elles en viennent, quand elles veulent bien se

présenter au bout des lignes, à paraître presque fortuites. Non ! il faut renoncer à retrouver ici les phénomènes que nous promettent d'habitude les lignes de longueur différente.

Ce qui partage, dessine, groupe et, en un mot, rythme ce texte, ce sont les *attaques* : cette répétition *oratoire* de la particule conditionnelle avec son effet de suspension et de prolongement ; ces exclamations initiales : « Qu'elle est belle !... » et « Oh ! laisse-moi... » ; ce sont encore et la répétition *oratoire* de la même finale *dans la mort* et la répétition *oratoire* de ce « peut-être » intercalé.

Le rythme est oratoire, et purement oratoire : il est fait essentiellement du retour d'*articulations oratoires* et les autres éléments rythmiques, secondaires et irréguliers, ne jouent pas de rôle plus important que dans les plupart des périodes un peu amples. En d'autres termes, le rythme est dû au type de la phrase et cette forme elle-même est engendrée par son contenu : il n'y a point là de formule rythmique existant par elle-même.

J'espère qu'on m'entend bien. Je ne reproche pas à ce rythme oratoire d'exister, mais bien, existant seul, de se donner pour ce qu'il n'est pas : un rythme proprement poétique. Hugo, par exemple, use et abuse de cette forme oratoire du *si* répété ; il a soin, et il a raison, de subordonner le rythme qui en résulte au rythme syllabique régulier et, d'ordinaire, il évite de prolonger la coïncidence entre le membre périodique

introduit par cette articulation conditionnelle et le groupe syllabique formant le vers. Je cite, au hasard, *Exil* dans *les Quatre Vents de l'Esprit* :

Si je pouvais voir, ô patrie,
 Tes amandiers et tes lilas,
 Et fouler ton herbe fleurie,
 Hélas !

Si je pouvais, — mais, ô mon frère,
 Ô ma mère, je ne peux pas, —
 Prendre pour chevet notre pierre,
 Hélas !

Dans le froid vermeil qui vous gêne,
 Si je pouvais vous parler bas,
 Mon frère Abel, mon frère Eugène,
 Hélas !

Si je pouvais, ô ma colombe...

Oratoire, certes, et trop, au point d'être rhéteur, Hugo n'a jamais identifié ces deux rythmes, l'oratoire et le prosodique ; il a fait mieux : il les a unis, comme on unit des éléments esthétiques, en faisant primer le second sur le premier.

M. É. Verhaeren en use d'ordinaire tout autrement. Quand il s'écarte de la versification traditionnelle, le plus souvent c'est pour faire céder le rythme prosodique devant le rythme oratoire. Il ne résiste guère, pour peu que le timbre final présente une rime ou une assonance, à détacher, en guise de vers complet, ces groupes de mots qui s'isolent d'eux-mêmes dans le discours et scandent la phrase.

Voici un petit exemple qui en dit long :

A Gand, c'étaient des cris;
 Ici,
 C'est le silence ¹...

Pourquoi pas :

A Gand,
 C'étaient des cris;
 Ici,
 C'est le silence...

Ou bien :

A Gand, c'étaient des cris;
 Ici, c'est le silence...

Uniquement à cause de ce petit *i* de *ici* ! Est-ce que j'exagère? La statistique suivante le montrera. Dans *les Rythmes souverains*, on compte quarante dissyllabes isolés. Or, sur ce nombre, treize sont de ces mots poétiquement incolores, mais doués, en revanche, d'une grande valeur syntaxique ou oratoire : *soudain*, deux; *alors*, deux; *là-bas*, deux; *déjà*, trois; *debout*, *pour-tant*, *bientôt*, *très haut*, on peut ajouter *si fort* (que). Les vingt-six autres, significatifs par eux-mêmes, ne doivent pas leur isolement à un simple rôle d'articulation; mais on y constate des redites. En tout cas, la proportion des éléments oratoires paraît assez forte pour trahir une tendance.

1. *Toute la Flandre. Les Héros. L'entrée de Philippe le Bel à Bruges.*

Le phénomène est d'ailleurs constant. Sur trente-cinq vers dissyllabiques dans *les Héros*, sept sont des particules oratoires. D'autres sont oratoires, non plus exclusivement, mais principalement. On se souvient du fameux : *Restait* cette redoutable infanterie... de Bossuet. Ce *restait*, naturellement, est un vers pour M. É. Verhaeren :

Survint

Et la misère et la ruine et l'effort vain.

On a noté, d'autre part, dans J.-K. Huysmans, cette habitude, poussée jusqu'à la manie, de rompre les membres qui terminent les phrases et de détacher, tout au bout, un mot. C'est, pour le poète, un vers :

Mais s'il pressure et s'il obère
 Sitôt que souffle, en son pays, la guerre
 Il est celui qui tout à coup défend
 Avec la fièvre au cœur, avec la rage aux dents,
 Tout au long de ses terres,
 Les gens.

Je me suis borné au cas du dissyllabe, comme indication. L'indication est nette. On la suit facilement pour les autres groupes numériques, et la conclusion naît d'elle-même : les modifications que M. É. Verhaeren introduit dans la versification traditionnelle ne lui sont pas inspirées par un sens plus délicat des séries syllabiques, mais lui sont imposées par une hantise impérieuse et permanente du rythme oratoire.

Cette question du vers libre est due, tout entière, à une confusion. Le vers français doit évoluer, s'il doit vivre ; mais ce n'est pas évoluer que de s'altérer et c'est, incontestablement, s'altérer, que de se rythmer comme la prose, puisque c'est tout juste renoncer à s'en distinguer.

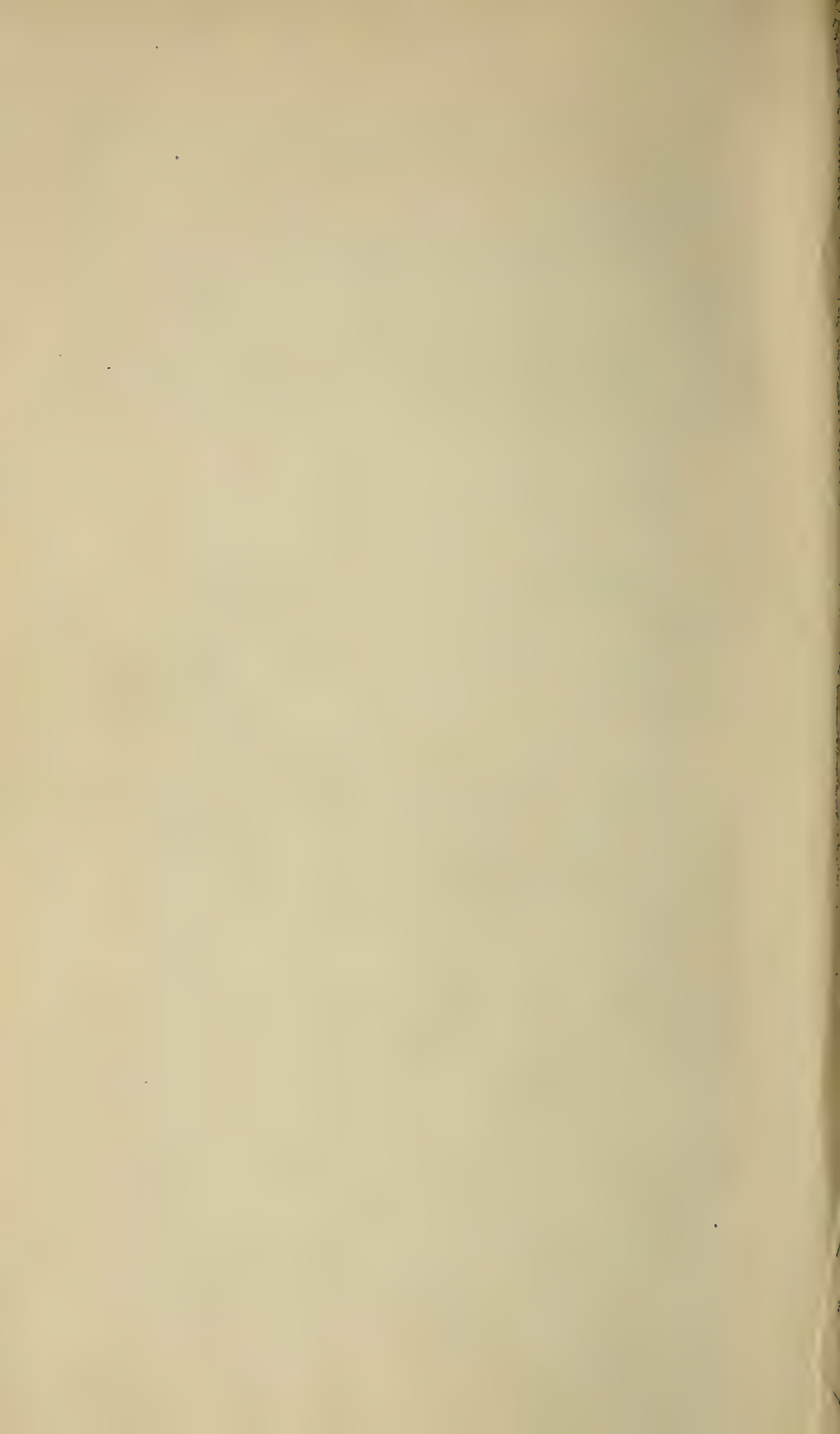


TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Avant-propos	5
Toile et cliché	13
Plume et pinceau	41
Arts et lettres	101
Poésie et beauté	129
Poètes et public	183
Formes et genres	253
Vers et prose	281



La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

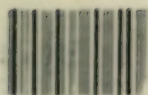
The Library
University of Ottawa
Date Due

10 DEC. 1993

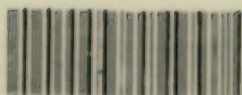
03 OCT. 1993

NOV 09 2003

UO OCT 21 2003



a39003



002152659b

CE PN 0045

.H85 1912

COO HUMBLET, LOU ESTHETIQUE

ACC# 1341186

