

d'une simple représentation. Dans les œuvres ainsi présentées nous ne songeons même pas à distinguer quelle est la part de perception réelle, quelle est la part de l'imagination. Croyons-nous voir ce que nous ne faisons qu'imaginer, croyons-nous imaginer ce que nous percevons vraiment ? Entre ces deux interprétations, nous ne nous prononçons pas. Nous avons plutôt l'impression de nous trouver en présence d'un objet étrange, de nature indécise, ni tout à fait idéal, ni tout à fait réel, que nous pouvons à volonté porter dans un sens ou dans l'autre par un simple jeu d'imagination. Quand bien même l'objet représenté serait de ceux que dans la réalité nous trouvons vulgaires et prosaïques parce qu'ils ne disent rien à l'imagination, le seul fait qu'il nous apparaisse ici dans un mirage, à travers une illusion, l'allège de son plat réalisme. La transformation d'art l'idéalise. Contempler de telles images, c'est déjà sortir de la réalité positive, c'est faire un premier pas dans le monde imaginaire.

Il faut l'avouer. L'imitation artistique ne peut atteindre à la plénitude, à l'intensité des effets que produit la nature. La nature dispose de moyens autrement puissants ; elle nous enveloppe, elle nous enchante, elle nous séduit par tous nos sens ; elle agit sur notre organisme entier, pour nous mettre dans les dispositions physiologiques les plus favorables à la contemplation rêveuse ; elle nous donne des heures d'ivresse, dans lesquelles notre imagination, exaltée jusqu'au lyrisme, donne à toutes nos sensations une magnifique résonance poétique. Mais que l'art nous fasse entendre seulement un écho affaibli de ces accords sublimes ; qu'il puisse nous rendre à un degré atténué cette harmonie intérieure et le souvenir de ces heures exquisés, c'est déjà beaucoup.

Un cas peut se présenter d'ailleurs, où l'art nous révélera la poésie des choses et nous la fera mieux sentir : c'est le cas où l'artiste sera plus poète que nous ne le sommes nous-mêmes. Alors il nous communiquera des émotions que nous n'avions jamais éprouvées à ce degré ; il nous fera contempler la nature à travers ses rêves ; il nous en présentera une image transfigurée, toute pénétrée de poésie, qui parlera plus à notre imagination que n'a jamais fait la réalité. Nous étions froids devant la nature, parce que nous la regardions de nos yeux ; ici nous la voyons par les siens. Il nous en signale les beautés. Il nous en fait comprendre le charme. Quand il n'aurait fait passer dans son œuvre et ne nous communiquerait qu'une infime partie du sentiment dont il était pénétré en la composant, ce serait plus encore que ce que nous éprouvions de nous-mêmes, devant le spectacle le plus émouvant de la nature. Ainsi s'explique ce fait en apparence étrange, que l'art, image nécessairement appauvrie de la nature, nous puisse parfois sembler plus riche de poésie.

Cette poésie, d'ordinaire, ne se dégage que lentement. L'imagination se met progressivement en activité. Essayons de montrer, en un cas particulier où elles se succèdent assez nettement pour pouvoir être observées, les diverses phases de cette évolution mentale.

Je prendrai pour exemple la contemplation d'un tableau.

Le premier moment est de perception positive et de jugement lucide. Nous regardons. Nous cherchons à nous rendre compte. Qu'est-ce que cette toile représente ? Nous émettons une hypothèse, d'après les indications qui nous sont fournies. C'est un travail d'interprétation.

Nous avons à résoudre empiriquement ce problème qui consiste, étant donnée la projection perspective d'un objet, à déterminer en géométral la forme solide de cet objet. Une première image nous est suggérée, que nous projetons mentalement dans le tableau, la retouchant au besoin pour l'adapter à toutes les données du tracé perspectif. Après quelques tâtonnements, que l'art du peintre cherche à nous épargner en nous donnant des indications assez claires¹, l'emboîtement se fait. Dès lors, l'image se fixe d'une manière définitive ; l'interprétation ne se modifiera plus. L'aspect du tableau s'est transformé. Nous ne voyons plus devant nous une surface plane, nous voyons à leur vraie distance, en grandeur naturelle et dans leur forme juste, les objets représentés. Le moment précis où cette opération de restitution visuelle est achevée se marque par ce fait, qu'aucune des parties de l'image ne nous paraît plus déformée.

L'habitude de regarder des dessins nous a d'ailleurs rendu ce travail d'interprétation si facile qu'il s'effectue comme de lui-même. Nous jetons un coup d'œil sur le tableau, avec un léger effort pour le voir dans l'espace : et l'image objective nous apparaît.

Alors nous contemplons à loisir. Nous nous donnons le plaisir d'entrer dans le tableau, de porter l'illusion à un plus haut degré, de nous figurer ce que nous éprouverions, si nous assistions réellement à la scène représentée. Nous évoquons le souvenir d'impressions analogues, qui puissent nous aider à reconstituer l'image intégrale de l'objet ; car c'est à cette intégration que

1. V. Helmholtz, conférence sur l'optique et la peinture, annexée aux *Principes scientifiques des Beaux-Arts*, Bibliothèque scientifique internationale, F. Alcan, 5^e éd., 1902.

tend d'elle-même notre pensée dans la contemplation artistique.

Voyons-nous figuré sur la toile quelque objet qui nous soit connu? Nous le reconnaissons, et nous en trouvons la représentation plus ou moins exacte, c'est-à-dire que nous la comparons à l'image de l'objet lui-même, auquel se reporte notre pensée. En même temps reparaît en nous quelque chose des impressions diverses que nous en avons reçues en réalité.

L'objet est-il nouveau pour nous? Il ne l'est jamais absolument. Dans toute représentation artistique il y a quelque chose de déjà vu, qui nous rappellera quelque impression analogue. Que pourrait nous dire une image qui ne ressemblerait à aucun objet connu? On peut même remarquer que nous nous plaisons surtout à la représentation des sites qui nous sont le plus familiers, des scènes qui évoquent en nous le plus de souvenirs.

Supposons un tableau composé sur ce thème : *un étang, le soir*. Le peintre nous montre une surface grise sur laquelle se détache en noir la silhouette de quelques roseaux ; au-dessus un ciel sombre, qui s'éclaire seulement à l'horizon d'une vague lueur. Mais cela, ce n'est pas un étang le soir ; ce n'en est que l'apparence visible fixée en un instant de la durée. Pour que cette scène de la nature à laquelle nous nous souvenons d'avoir assisté nous fût rendue dans sa réalité, il nous faudrait encore le dernier appel des oiseaux de rivage, le froissement des roseaux qu'écartait quelque bête invisible, l'eau qui clapotait sous un bond brusque, la brise du soir qui s'élevait et faisait passer des moires sur cette nappe grise ; la senteur de l'eau stagnante, la fraîcheur humide qui peu à peu nous pénétrait, la descente lente de la nuit, et ce sentiment de solitude qui commençait à

nous serrer le cœur. Toutes ces sensations nous manquent ; et c'est pour cela que nous voulons les retrouver. Le désir que nous avons de rectifier, de compléter, d'enrichir notre représentation pour la porter à toute son intensité, évoque de lui-même nos souvenirs ; ils s'élèvent des profondeurs de notre mémoire, nous rendant jusqu'à ces confuses réminiscences du passé, ces lointaines impressions d'enfance qui entrent pour une si grande part dans notre sentiment de la nature.

Enfin l'imagination, continuant à fonctionner de la sorte et se complaisant dans sa propre activité, fait surgir par jeu des images. Dans le loisir intellectuel que nous laisse une contemplation prolongée, nous nous abandonnons à la pente de la rêverie. Notre pensée devient aberrante. Nous nous rappelons une excursion que nous avons faite autrefois, un site qui ressemblait à celui-là et dont le caractère sauvage nous avait frappés, les incidents de la route. Ou bien, sous le coup de l'émotion que nous venons d'éprouver, nos pensées prendront une teinte triste ; nous nous enfoncerons à plaisir dans cette tristesse, pour en mieux savourer le charme mélancolique ; d'instinct nous évoquerons des images lugubres, qui nous entretiennent dans cette disposition mentale, et nous nous perdrons dans leur contemplation. Le tableau est oublié. Nous ne le regardons plus qu'avec des yeux vagues. Notre pensée s'en retire, distraite par les images que lui-même nous a suggérées. Elle s'abandonne au hasard des associations d'idées. Nous avons l'esprit ailleurs. Nous rêvons.

Ainsi nous avons passé de l'exercice actif de la pensée à une contemplation rêveuse, dans laquelle nous avons fini par perdre conscience de la réalité.

Il va sans dire que ce passage ne s'effectuera pas tou-

jours suivant la progression que nous venons d'indiquer, par périodes aussi tranchées : la première de réflexion, la seconde de contemplation, la troisième de pure rêverie. Il arrive assez souvent que ces périodes se confondent, ou se succèdent dans un ordre différent. Notre esprit s'enfonce dans l'illusion et s'en retire, s'abandonne et se reprend ; il entremêle les réflexions et les rêveries. Nous avons indiqué la marche typique, dans laquelle l'imagination atteint par degrés son plein développement. Elle est aussi la plus naturelle. Une œuvre d'art que nous contemplons, c'est un spectacle auquel nous allons assister pour notre plus grand agrément, et dont nous voulons retirer toute la jouissance esthétique qu'il comporte. Nous connaissons par expérience le charme de cette contemplation rêveuse ; il est donc tout naturel que nous la cherchions, et la prolongions à plaisir. Ainsi nous ne nous détacherons de l'œuvre qui commence à mettre en jeu notre imagination qu'après en avoir retiré tout ce qu'elle peut nous donner d'illusion et de poésie.

Dans toute œuvre d'art qui peut être qualifiée de poétique nous trouverons des suggestions de même ordre, un semblable appel à l'imagination ; et toujours le caractère poétique de l'œuvre sera d'autant mieux accusé que l'état de conscience, auquel elle nous convie, se rapprochera davantage de la pure rêverie.

L'œuvre prosaïque est celle qui nous dit immédiatement et complètement tout ce qu'elle peut nous dire. Elle nous présente, avec une sèche précision, quelque objet peu intéressant en soi. Nous la regardons avec un détachement parfait ; nous constatons qu'elle existe, et nous passons. Pourquoi nous attarderions-nous à la contempler ? Ce serait toujours la même chose.

L'œuvre poétique nous retient. On peut même la reconnaître à ce signe, que seule elle comporte une contemplation prolongée. Non seulement les rêveries qu'elle nous suggère, et qui sont en harmonie avec elle, lui donnent plus de charme ; mais elles soutiennent son intérêt ; elles nous préservent du désœuvrement mental où nous laisserait la simple vision. C'est un mouvement de pensée lent et paisible, qui sans effort nous porte d'une image à l'autre, occupe notre esprit sans lui donner de fatigue, et nous distrait assez de notre contemplation pour que nous puissions la prolonger indéfiniment sans ennui.

Comment l'artiste produira-t-il cet effet ? Ce sera quelquefois par la facture même de son œuvre. On sait combien un tableau, une statue gagne en poésie à ne rappeler la nature que par des indications sommaires, que nous soyons obligés de compléter en imagination. Ce sont précisément les sous-entendus de l'exécution qui donnent à l'œuvre son surcroît de valeur expressive. Un rendu plus minutieux serait moins suggestif. L'essentiel est que l'artiste nous donne la première impulsion, en accentuant dans son œuvre les traits expressifs, qui entraîneront notre pensée dans un sens déterminé. Une fois lancée, elle va de son propre élan. On sait l'effet d'une statue qui n'est pas encore tout à fait dépouillée de sa gangue de marbre ou que de parti pris on a laissée engagée dans le bloc, comme les colosses égyptiens, les captifs de Michel-Ange, les puissantes ébauches de Rodin.

Certains peintres aiment à nous faire entrevoir les objets dans un clair-obscur ou à travers une sorte de brume qui les rend mystérieux (Léonard de Vinci, Rembrandt, Carrière). Au jour cru qui accentue leur

réalité ils préfèrent la lueur matinale ou crépusculaire qui les idéalise (Corot, Pointelin). Ils les peindront en nuances pâlies et atténuées à l'extrême (Puvis de Chavannes) ou plus chatoyantes que nature, étrangement somptueuses, et même exaspérées (Watteau, Gustave Moreau, Besnard) comme pour nous avertir que les scènes représentées ne se passent pas dans le monde réel, mais dans le monde des symboles, de la fantaisie et du rêve.

L'art décoratif doit en grande partie sa vertu poétique au style conventionnel que sa technique lui impose ; ne pouvant représenter les choses que par des symboles, il est plus qu'un autre obligé de faire appel à l'imagination.

L'effet poétique d'une œuvre d'art pourra tenir encore au caractère propre des objets représentés. En reproduisant les spectacles de la nature qui sont le plus capables de nous charmer ou de nous émouvoir ; en s'inspirant de l'antique mythologie, de la légende, de l'œuvre écrite des romanciers et des poètes, en se faisant lui-même créateur de mythes et de symboles, l'artiste agira sur notre imagination ; et son œuvre sera poétique dans la mesure où elle présentera ce caractère imaginaire.

Une des attitudes que l'art représente le plus volontiers est celle de la méditation ; ce n'est pas seulement parce qu'elle est noble et calme, et qu'elle peut être longtemps soutenue ; c'est surtout pour son effet poétique. Par sympathie elle détermine chez le spectateur un état d'âme analogue. La Polymnie accoudée à son socle nous invite à rêver avec elle. Ces figures pensives, ces yeux dont le regard se perd au delà du monde réel, ces attitudes de mélancolie apaisent notre pensée ; libérée

du souci de la réflexion, elle se laisse aller à la contemplation rêveuse. — Comme figures analogues à celles du rêve et nous transportant par simple contemplation dans ce monde de l'imagination pure, je citerai certaines compositions de Bœcklin. D'autres peintres feront travailler leur imagination sur un thème littéraire, comme Burne Jones dans ses allégories ; ou bien, comme Gustave Moreau, ils reprendront les mythes qui ont autrefois passé par l'imagination humaine où ils se sont chargés de poésie, et s'ingénieront à les réaliser en visions intenses, à la fois précises et fantastiques ; ou bien encore, comme Klinger en quelques-unes de ses admirables gravures, ils traduiront en symboles expressifs leur conception de la vie humaine. Ce sont là des œuvres d'imagination, mais qui ont été composées, sinon à froid, du moins en pleine lucidité, avec un souci d'art et des intentions philosophiques. Bœcklin procède autrement. Que signifient cette femme aux yeux fixes, montée sur une hideuse licorne, qui passe dans le silence de la forêt ? Et ce centaure qui tranquillement se fait ferrer en plein village moderne, dédaigneux de l'anachronisme ? Et cette nymphe qui fuit épouvantée dans les vagues, ce centaure marin qui la poursuit, ce vieux triton jovial et cynique qui lui offre sa protection ? A chaque tableau ce seront de ces visions, déconcertantes pour la pensée logique, mais qui dans l'hypnose semblent toutes naturelles. Et c'est bien dans l'hypnose commençante qu'elles doivent avoir été conçues. On ne les inventerait pas de sang-froid. Ce sont de ces choses comme on en voit en songe, images fantasques qui se forment spontanément dans le cerveau un peu congestionné et lourd de rêverie. Ce sont des rêves transportés sur la toile, avec l'étrangeté radicale qui caractérise les

purs produits de l'imagination, et qui est comme leur marque de fabrique.

Pour agir sur l'imagination, l'art dramatique dispose de moyens exceptionnels : les artifices du décor, les costumes, la mimique, l'action théâtrale, au besoin l'orchestre et le chant, et par-dessus tout la parole humaine avec son incomparable puissance d'évocation poétique. Les arts les plus divers s'unissent ainsi dans le drame, chacun lui apportant ses moyens d'expression particuliers : il en résulte des effets pathétiques d'une extraordinaire intensité. Si la valeur d'un art se mesurait à la force des émotions qu'il peut produire, l'art dramatique tiendrait sans concurrence possible le premier rang. Il peut agir sur l'imagination et même sur les nerfs avec plus d'énergie que ne le fera jamais le roman ou le poème le plus passionné. Lui accorderons-nous la même primauté au point de vue de l'effet poétique ? Ici l'on peut hésiter. Considérons d'abord ce que j'appellerai le contenu poétique de l'œuvre, c'est-à-dire ce que l'auteur y a pu mettre de poésie en la composant. En fait, la représentation théâtrale, qui est l'achèvement de l'œuvre dramatique, est toujours précédée d'une longue période de pure élaboration mentale. Avant de faire jouer une pièce, on commence par l'écrire. Un drame est donc une œuvre littéraire, que l'on met en scène après coup, qui peut-être n'arrivera jamais à la rampe, et qui le plus souvent, remarquons-le, ne nous est connue que par la lecture. Nous n'avons donc pas besoin d'un grand effort d'abstraction pour nous rendre compte de l'effet que peut produire le drame en soi, indépendamment de sa réalisation scénique.

Ainsi considéré en lui-même et dans son contenu, le drame est une œuvre littéraire comme une autre, où

l'on peut mettre autant de poésie que dans un roman ou dans un poème. Si le dramaturge a l'âme d'un poète, il donnera cette âme à ses personnages ; il en fera des créatures idéales, tout imprégnées de grâce et de charme, ou vibrantes d'émotions lyriques ; il leur fera dire les mots magiques qui enchantent l'imagination. Tout dans son œuvre, situations, caractères, langage, pourra être de pure poésie. Il est des drames où vraiment déborde l'imagination lyrique : pour en évoquer des exemples saisissants, il me suffira de prononcer les noms d'Eschyle, de Shakespeare, de Goethe, de Byron, de Musset, de Victor Hugo, de Wagner, d'Annunzio. Ainsi donc, que les fictions dramatiques puissent contenir en elles-mêmes la plus haute poésie, cela ne peut être mis en doute.

Maintenant demandons-nous si le drame idéal qu'a conçu le poète gagne à être réalisé en une action scénique ; car, ne l'oublions pas, il est fait pour cela ; ce n'est qu'à cette condition qu'il sera vraiment un drame, et non simplement une œuvre littéraire rédigée par caprice du poète en forme dramatique. Voilà que ces fictions, dont la simple représentation mentale nous enchantait, sont transportées sur la scène. Je me demande jusqu'à quel point les décors, les costumes, le jeu des acteurs me rendront cet enchantement. Que l'œuvre gagne en vie, en émotion, en plénitude et intensité d'effet, cela est indéniable. Mais en effet poétique ? J'ai bien des doutes. Il est rare que la mise en scène puisse réaliser pleinement la conception du poète. Ou plutôt elle la réalisera trop. Elle l'alourdira. Il n'est personne qui n'ait éprouvé cette impression, ayant lu une pièce de théâtre et la voyant à la scène, d'être en un sens déçu. Ce n'est plus ce que l'on rêvait.

Le fait d'être incarnées en un acteur ôte à ces figures idéales quelque chose de leur attrait ; elles ne sont plus aussi poétiques, n'étant plus aussi imaginaires. Le comédien, bien qu'il soit transfiguré jusqu'à un certain point par son rôle et que sur la scène il prenne quelque chose de l'idéalité de son personnage, nous en présente néanmoins une image trop précise encore, trop limitée, trop objective : quoi qu'il fasse, il ne saurait nous rendre à chacun notre rêve. L'œuvre pathétique gagnera à l'exécution intégrale. L'œuvre poétique y perdra, et d'autant plus qu'elle sera plus poétique. Que devient par exemple, à la représentation, le symbolisme des drames d'Ibsen ? Quel effet poétique peut produire le fondeur de boutons qui propose à Peer Gynt de le remettre dans la cuiller, ou la chute de Solness le constructeur, ou Rubeck entraînant Irène vers les sommets glacés de l'idéal tandis que Maïa portée par son rude compagnon redescend vers la vie ? Ce sont là des métaphores qui représentées idéalement garderaient le sens symbolique qu'elles avaient dans l'esprit du dramaturge, mais qui figurées sur la scène et prises au sens réel déconcertent le spectateur par leur bizarrerie. Que reste-t-il, dans la mise en scène la plus ingénieuse, de la féerie des drames wagnériens ? Des tableaux rêvés par le dramaturge à ceux qui nous sont réellement présentés, il y a un déchet effrayant¹. La moitié du Faust de Goethe, la plus poétique, est injouable. Il se trouve donc que si le dramaturge s'est laissé trop librement aller à sa fantaisie, il sera très difficile de réaliser

1. Voir à ce sujet les amusantes boutades de Tolstoï (*Qu'est-ce que l'art*, trad. Halpérine-Kaminsky, Ollendorf 1898, p. 210 et suivantes).

au théâtre ses conceptions. Il devra s'en rendre compte d'avance, s'il est vraiment un homme de théâtre, qui voit toujours ses personnages en scène et compose au point de vue de l'effet scénique. Et cette préoccupation tendra à limiter son inspiration. L'imagination du dramaturge est donc moins libre que celle du pur poète ; elle se meut dans un champ moins vaste ; les exigences de la mise en scène la rappellent à la réalité.

L'épreuve de la représentation réelle nous fera constater encore une chose peut-être plus grave, c'est que trop de poésie peut nuire au théâtre, et même qu'il y a dans une certaine mesure conflit entre l'effet poétique et l'effet dramatique. Les scènes de pure poésie, qui nous charment le plus à la lecture, risquent à la représentation de paraître languissantes : elles suspendent l'action. Le drame demande du mouvement, de la passion, des conflits d'âme, non de la contemplation et du rêve. Il est rare qu'au théâtre les beaux vers soient en situation et que les créatures poétiques nous semblent assez vivantes. « L'art théâtral, disait Joubert, n'a pour objet que la représentation. Un acteur doit donc avoir l'air demi-ombre et demi-réalité. Ses larmes, ses cris, son langage, ses gestes, doivent sembler demi-feints et demi-vrais. Il faut enfin, pour qu'un spectacle soit beau, qu'on croit imaginer ce qu'on y entend, ce qu'on y voit, et que tout nous y semble un beau songe¹. » On ne saurait indiquer avec plus de finesse la condition

1. *Pensées*, titre XX, p. 260. Cette remarque pourrait être étendue à toute représentation artistique. Non seulement la convention est permise dans l'art, mais elle y est obligatoire si l'on tient à produire un effet poétique. Il faut que l'on garde cette impression, que le tableau n'est qu'un tableau, que la statue n'est qu'une statue, et que tout cela est imaginaire.

requisse pour qu'une pièce de théâtre produise un effet poétique. Mais on sait aussi combien cet idéal est opposé aux réelles tendances de l'art dramatique. La poésie veut l'illusion consciente. Le drame tend à se rapprocher toujours davantage de la réalité et de la vie.

Dans la musique au contraire, nous allons voir la tendance poétique devenir dominante. Il n'est pas de forme d'art qui lui soit comparable à ce point de vue. Nous arriverons même, en analysant les effets qu'elle produit, à constater que vraiment elle est plus poétique que la poésie même, je veux dire que l'art des vers. Nous nous trouvons donc en présence d'un cas éminent auquel il faut que notre définition de la poésie, si elle est exacte, s'adapte d'emblée. Supposons en effet qu'elle se justifie moins aisément dans le cas spécial où précisément le sentiment poétique acquiert toute sa pureté, l'épreuve serait suffisante : elle serait condamnée.

Dans le chant, nous trouvons la musique unie à la poésie verbale. Le seul fait de cette union, si intime qu'il en résulte une œuvre d'une homogénéité parfaite, prouve entre les deux arts une singulière affinité de nature. Ce n'est pas seulement par la forme qu'ils se ressemblent, par la commune recherche de l'harmonie sonore, par l'aisance avec laquelle ils s'adaptent aux mêmes rythmes ; c'est bien par le fond et par leur essence intime. Il serait absolument impossible de mettre en musique une ligne de vraie prose, par exemple l'énoncé d'un théorème de géométrie ; des vers un peu prosaïques se laissent difficilement chanter ; les beaux vers semblent appeler d'eux-mêmes, pour développer toute leur poésie, l'expression musicale. Il y a donc affinité entre la poésie verbale dans ce qu'elle a de plus poétique, et la musique dans ce qu'elle a de plus

musical. Les deux arts se rejoignent dans leur plus haute expression. En s'unissant à la poésie verbale, la musique donne, à tous les sentiments qu'exprime la parole, sa résonance profonde et prolongée; elle donne à la voix humaine une richesse de timbre, une variété d'intonations, une vibration, une ampleur, une puissance à laquelle ne saurait atteindre le simple parler : elle augmente d'une façon étonnante la valeur expressive de chaque mot prononcé. En même temps, par son charme propre, par l'harmonie dans laquelle elle nous enveloppe, elle nous amène rapidement à une sorte d'extase et d'ivresse lyrique dans laquelle notre imagination est prête à réagir d'une manière intense à toute suggestion verbale. Dans de telles dispositions physiques et morales, les images surgissent d'elles-mêmes, et prennent le charme de la mélodie qui accompagne leur évocation. On s'explique ainsi que le vers chanté produise un effet poétique que la simple lecture ne lui donnerait pas.

Mais la musique n'a pas besoin de l'aide de la parole pour exprimer ce qu'elle veut nous dire. Livrée à elle-même, par ses propres moyens, elle peut évoquer des images. A ce titre elle a droit d'être comptée parmi les arts *représentatifs*.

Elle nous suggérera, par le moyen des sons, des images sonores. L'imagination auditive en effet joue un certain rôle dans la perception des sons eux-mêmes. Quand par exemple un instrumentiste veut nous faire entendre une note déterminée, ce que nous percevons, c'est moins le son réellement émis que la sonorité idéale qu'il a la prétention de représenter; pourvu que l'exécution ne soit pas décidément trop défectueuse, nous nous contentons d'un à peu près dans la représentation; nous rectifions mentalement la note, de même que lors-

qu'on nous parle une langue qui nous est très familière, nous suppléons par la pensée aux défauts de l'émission vocale, et croyons entendre intégralement des mots dont on ne prononce que la moitié. C'est cette sorte de restitution mentale qui nous permet d'entendre avec plaisir un air joué sur un instrument un peu faux¹. Même phénomène se produit pour toute imitation musicale. Il nous suffit de reconnaître le son que la musique veut imiter pour nous imaginer que nous le percevons vraiment : l'image sonore que l'on veut nous suggérer est tellement présente à notre esprit, qu'à peine nous apercevons-nous de l'insuffisance de l'imitation. Le musicien pourra donc dessiner des images sonores d'un trait musical aussi bref, aussi sommaire, aussi conventionnel que la ligne par laquelle le dessinateur représente une image visuelle ; notre imagination complète cette figure schématique, la remplit de ses représentations, et nous fait apparaître l'image intégrale de l'objet. C'est ainsi que la musique représente sans les reproduire tout à fait les bruits de la nature, les murmures de la forêt, le chant des oiseaux, le rythme des vagues, le sifflement du vent, le tonnerre, le grondement du canon, le tintement des cloches, les accents d'une voix joyeuse, irritée ou plaintive. On a beaucoup discuté sur la légitimité de ces imitations. Quelques esthéticiens sévères n'y veulent voir qu'un divertissement puéril. Je crois qu'à la critiquer ainsi ils perdent leur temps. En fait les plus grands musiciens, dans des œuvres très sérieuses, l'ont pratiquée. L'imitation musicale est possible, nous y prenons plaisir et nous sommes libres. Il n'est donc pas probable que

1. V. Paul Roy, *Enseignement rationnel de la musique*, A.-H. Simon. Paris 1875, pp. 121 et 122.

nous y renoncions jamais. Quand elle ne serait qu'un jeu, l'art a droit au caprice. Tout ce que l'on peut lui demander, c'est d'être discrète, et plus symbolique que littérale. Mais il serait tout à fait injuste de méconnaître ce qu'il y a de poétique dans ces réminiscences de la nature qui passent de temps à autre dans la musique instrumentale.

Avec ces images sonores apparaîtront en même temps, évoquées par association d'idées, les images visuelles correspondantes. Ainsi une imitation même très discrète du bruit rythmé des vagues qui battent une falaise nous les fera voir, glauques, écumantes, bondissant à l'assaut des rochers. Nous ne pouvons entendre une marche funèbre sans nous représenter des images de deuil. Le timbre de certains instruments agit sur l'imagination visuelle d'une manière spéciale. « Les masses d'instruments de cuivre, dans les grandes symphonies militaires, éveillent l'idée d'une troupe guerrière couverte d'armures étincelantes, marchant à la gloire ou à la mort¹. » La harpe éveille des idées de triomphe, de gloire et de splendeur. « Les sons de la région aiguë ont un éclat cristallin et rayonnant, qui évoque à l'esprit l'idée de fêtes brillantes, de banquets magnifiques inondés de lumière, ou qui transporte notre imagination dans le monde gracieux de la féerie². » Le cor est un instrument essentiellement poétique. « Aucun instrument peut-être n'agit aussi puissamment sur la fantaisie de l'auditeur. Les sons du cor transportent

1. Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, p. 138.

2. F.-A Gevaert, *Nouveau traité d'instrumentation*, Lemerre 1885, p. 93.

l'esprit au loin, dans les libres espaces, au sein des vastes forêts, sous l'ombrage des chênes séculaires, ou dans les pays charmants du rêve et de la féerie, aux bords des claires fontaines où l'on entend par les belles nuits d'été résonner les notes mystérieuses du cor d'Obéron¹ ».

Telle peut être la puissance de la suggestion musicale, que les images secondaires passent au premier plan de la conscience, et nous fassent oublier la musique même; nous ne l'entendons plus que d'une oreille distraite, comme un accompagnement à notre rêverie; ou bien encore nous la faisons entrer dans notre songe, dans lequel elle se fond et se transforme. Ainsi le dormeur qui rêve de batailles pendant que la pluie fouette les vitres perçoit ce bruit sans en avoir conscience; il l'utilise en quelque sorte pour donner plus d'intensité à ses représentations; et ce qu'il croit entendre réellement, c'est le crépitement de la fusillade.

Jamais bien entendu ces suggestions de la musique n'auront la netteté que peut avoir une description verbale. La musique purement instrumentale ne doit même pas chercher à suggérer des images trop précises. Elle n'y réussirait que très difficilement, et pour l'avoir tenté risquerait d'être obscure. On peut dire que toujours, dans la musique descriptive à programme précis, quelque chose des intentions du musicien échappe à l'auditeur. Le mal ne serait pas très grand si la composition, abstraction faite de toute intention descriptive, restait assez musicale pour intéresser par elle-même. Mais cela précisément n'est possible que si l'auteur s'est abandonné à son inspiration sans chercher à

1. *Ibid.*, p. 210.

rendre avec précision telle ou telle image, c'est-à-dire s'il n'a pas suivi un programme trop déterminé. S'il a voulu représenter formellement quelque chose, voilà des intentions, étrangères à la musique pure, qui interviennent dans son inspiration ; intentions qui peuvent donner à l'œuvre plus de richesse et d'intérêt si elles sont comprises, mais qui troublent et inquiètent l'auditeur si elles ne le sont pas. On ne se laisse plus aller à ses impressions. On sent bien que cette musique a des prétentions symboliques, qu'elle veut dire quelque chose, mais quoi ? Le sens échappe ; et si l'on renonce à le chercher, l'œuvre, prise au sens propre, écoutée comme de la pure musique, paraîtra bizarre et incohérente. La musique descriptive devra donc se contenter d'entraîner l'esprit de l'auditeur dans une certaine direction, en laissant toujours à la fantaisie individuelle un certain jeu. Dans l'*Andante* de la symphonie pastorale, il n'est pas douteux d'abord que Beethoven n'ait voulu donner à sa scène musicale un caractère représentatif ; il l'a bien située mentalement *au bord du ruisseau*, et je puis ajouter en toute certitude, d'après le caractère de la phrase mélodique qui donne son accent à toute la scène, *dans la profondeur des bois*. Maintenant s'est-il proposé cette gageure puérile, de figurer aussi exactement que possible, par le moyen des sons, un tableau déterminé ? Ce serait lui faire injure, car ce serait supposer qu'il n'était ni musicien, ni poète. Nous devons concevoir tout autrement, et l'état d'âme dans lequel il a composé son œuvre, et la nature des suggestions qu'il veut nous donner. Il s'est transporté en imagination, comme fait le poète, au sein de la nature ; il a prêté l'oreille au chant des oiseaux, à leur appel mélancolique, aux rumeurs profondes de la forêt ; il s'est

rappelé ses rêveries de promeneur solitaire ; il a recueilli en lui-même, pour s'en pénétrer davantage, toutes les émotions qu'il en avait reçues. Et librement, pendant que passaient en lui ces images d'allégresse ou de mélancolie, il a chanté. Et de lui-même, parce que son âme était toute musicale, ce chant intérieur s'est mis en harmonie avec ces images. Il n'a voulu rendre ni le murmure du ruisseau, ni les rides légères qui passent à sa surface ; mais la mélodie qui s'est alors présentée spontanément à son esprit était celle que l'on peut concevoir, en pensant à ces choses ; elle était inspirée de ces rêveries, et elle les inspirait aussi, tantôt subordonnée, tantôt dominante, en sorte que parfois les réminiscences de la nature affleurent en quelque sorte dans la composition, que parfois elles s'effacent pour faire place à la musique pure. Qui pourrait déterminer le rapport qui s'établit entre ces images poétiques, fuyantes et mobiles, et le chant qui les accompagne ? Il doit être aussi variable que celui qui s'établit dans la parole émue, par exemple lorsque nous décrivons un spectacle émouvant auquel nous avons assisté, entre la pensée que nous voulons exprimer et les intonations de notre voix ; tantôt ces intonations répondent à l'émotion que nous avons éprouvée, tantôt par une sorte de mimique symbolique elles se font semblables aux objets dont nous parlons, elles en figurent de quelque manière le mouvement, la grandeur, le caractère et jusqu'à la forme même. Il ne faut donc pas se demander si tel effet musical exprime le miroitement de l'eau, ou son murmure, ou l'impression que nous en recevons ; il exprime un peu de tout cela, parce que tout cela était présent à l'esprit du musicien au moment de l'inspiration.

Il doit en être de même dans une description musi-

cale quelconque. Si elle est vraiment musicale, elle ne reproduira littéralement aucun des bruits que nous pouvons percevoir dans la réalité, la caractéristique de ces bruits étant de n'être pas musicaux ; elle les transposera ; elle ne nous en présentera qu'un équivalent. Et de même, ce sera par une transposition symbolique, par de véritables métaphores qu'elle représentera l'apparence visible des choses. Ce qu'elle nous fera percevoir en réalité, ce ne seront jamais que des notes, des accords musicaux, des mélodies et de l'harmonie, en un mot de la musique pure. Cette musique sera toujours de quelque manière en correspondance avec les visions qui l'ont inspirée. Mais le seul rapport constant que l'on puisse exiger entre ces deux termes, le seul d'ailleurs qui naturellement s'établisse, c'est un rapport d'*harmonie*. — Maintenant, que se passera-t-il dans l'esprit de l'auditeur, quand l'œuvre ainsi composée lui sera soumise ? Ici le mouvement psychique s'opère en sens inverse. Le compositeur allait de l'image au motif musical¹ ; l'auditeur devra aller du motif musical, qui seul lui est donné, à l'image. Il a peu de chances pour la retrouver exactement telle que le compositeur l'avait conçue. Que cela ne nous tourmente pas. N'essayons pas de deviner. La musique a bien autre chose à faire que d'exercer notre sagacité. Laissons-nous

1. Wagner a observé sur lui-même ce procédé de composition. Au sujet du prélude instrumental qui accompagne l'apparition d'Elsa sur le balcon, au deuxième acte de *Lohengrin*, il écrit à son ami Uhlig : « Je me suis rendu compte en revoyant ce passage de la façon dont les thèmes se forment en moi : ils se rattachent toujours à une apparition plastique et se conforment au caractère de celle-ci. » Cité par Maurice Kufferath. *Le théâtre de R. Wagner. Lohengrin*, Paris, Fischbacher, 1891, p. 134.

aller, sans nous imposer aucun effort de pensée, à la simple contemplation. Écoutons cette phrase musicale qui nous enchante comme nous écouterions le bruissement du feuillage, sans plus nous préoccuper de lui trouver un sens. D'elle-même la pente de la rêverie entraînera notre imagination dans le sens voulu. Les images qui spontanément nous apparaîtront se mettront en accord avec la mélodie ; elles en prendront l'allure, le caractère, la teinte sentimentale ; et il se trouvera que sans l'avoir cherché nous nous représenterons des scènes de la nature, sinon identiques, du moins analogues à celles que le musicien avait conçues. Nous sommes ainsi entrés dans son œuvre plus profondément que nous n'aurions fait, si nous nous étions appliqués à l'interpréter : nous en avons retrouvé l'intime poésie.

On s'expliquera de la même manière comment la musique arrive à représenter des sentiments complexes tels que l'espérance, le regret, le désespoir, la fureur, la haine ou l'amour.

Par les mêmes procédés qui lui servent à décrire les scènes de la nature, elle évoquera les drames de la vie intérieure. Le compositeur, pénétré du sentiment qu'il veut exprimer, et se donnant l'intense représentation de la scène morale qu'il veut décrire, se laissera simplement aller à l'inspiration musicale ; il ne cherchera pas des accords qui signifient qu'il éprouve cette émotion, mais des accords qui soient en harmonie avec elle et qui la lui rendent amplifiée de leur expression. Tous les mouvements de la passion qu'il éprouve pour son compte ou qu'il prête à son personnage imaginaire, élans ou prostrations, tensions et détentes, auront leur contre-coup dans le tracé de sa phrase mélodique ; ils s'y inscriront comme dans un graphique ; ils détermi-

neront les intonations de ce chant intérieur, thème initial, *toujours improvisé*, qu'ensuite on développe à loisir. L'auditeur à son tour, s'il a lui-même une âme passionnée en qui ces accents pathétiques doivent trouver un écho, éprouvera par contre-coup des émotions analogues ; et ce sont celles-là que la musique lui semblera exprimer.

Nous avons à chercher enfin quel état d'âme correspond à l'audition de la musique purement musicale, de celle qui n'a l'intention de figurer quoi que ce soit, et nous fait simplement percevoir des formes sonores en dehors desquelles nous n'avons rien à nous représenter.

Elle est poétique, elle aussi. Elle peut l'être à un degré éminent. Je ne sais si aucun poème, aucune œuvre d'art, aucun spectacle de la nature donne une impression de poésie comparable à celle que produisent certaines œuvres musicales, dont pourtant il serait impossible de dire ce qu'elles représentent ou ce qu'elles expriment. Notre théorie psychologique semble ici se trouver en défaut. Nous nous trouvons en présence d'une œuvre d'art à la perception de laquelle ne semble s'ajouter aucune rêverie, et pourtant elle est poétique. A quel titre, et j'allais dire de quel droit l'est-elle ?

La musique non descriptive a déjà cela de la rêverie, qu'elle ne fait aucun appel à la réflexion. Rien ici à interpréter, rien à expliquer. On parle bien d'idées musicales ; ce n'est qu'une façon de parler, assez défec- tueuse d'ailleurs ; ces prétendues idées ne sont que des thèmes musicaux, des formes sonores, qui n'ont avec une conception intellectuelle aucune analogie. Après quelques instants d'audition, la pensée, comprenant qu'elle n'a rien à faire ici, se désintéresse de ce qui se passe ; elle s'accorde un répit, et s'endort. On entre dans

l'état purement contemplatif. On assiste au défilé des images sonores. Et ce défilé, lent ou précipité, a toujours quelque chose d'émouvant, de pathétique. Car la musique non descriptive est néanmoins expressive. Elle l'est puissamment et constamment, au point qu'il n'est pas un accent de la mélodie, pas un accent rythmique, pas un accord qui ne corresponde à une nuance d'émotion particulière.

« La musique, dit Taine, a cela d'exquis qu'elle n'éveille pas en nous des *formes*, tel paysage, telle physionomie d'homme, tel événement ou situation distincte, mais les états de l'âme, telle nuance d'allégresse ou de mélancolie, tel degré de tension ou d'abandon, la plus riche plénitude de sérénité ou une mortelle défaillance de tristesse. Toute la population ordinaire d'idées a été balayée, il ne reste que le fonds humain, la puissance infinie de jouir et de souffrir, les soulèvements et les apaisements de la créature nerveuse et sentante, les variations et les harmonies innombrables de son agitation et de son calme¹. » Tels sont bien les sentiments dont nous affecte immédiatement la musique.

Mais agissant à ce point sur la sensibilité, comment n'exercerait-elle pas indirectement une action sur l'imagination ? Comment, nous trouvant dans cet état de détente intellectuelle si favorable au rêve, et par surcroît vibrants, émus, ne rêverions-nous pas ? Ce ne sera rien de précis. Mais il est impossible que ces accents pathétiques n'éveillent pas en nous des espoirs, des désirs, des regrets, des nostalgies, qui comme tous nos sentiments tendront à s'épanouir en souvenirs et en images. Cela bien entendu n'est pas obligatoire.

1. *Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*, ch. xxiv.

Nous avons parfaitement le droit de prendre la musique au sens propre, d'en goûter la facture, l'élégance, la beauté, l'expression purement musicale, et de ne pas nous dépenser à son sujet en émotions ou rêveries supplémentaires. Mais nous appellerons au contraire ces émotions et ces rêveries de tout notre cœur, si nous sommes poètes. Nous profiterons de cette occasion qui nous est donnée de mettre en jeu notre imagination. Nous irons au-devant des suggestions, loin de leur résister. Nous voyons donc que la musique non descriptive est éminemment poétique en ce sens que plus qu'aucune autre elle nous incite à la libre rêverie.

Elle l'est encore en ce sens qu'elle nous donnera, plus que des tableaux et des statues, plus qu'une action dramatique, plus qu'un poème, *la sensation de l'imaginaire*. La musique est toute d'invention humaine ; elle ne ressemble à rien. Le trait mélodique dessine son arabesque, reste un instant tout entier présent à la conscience, et s'évanouit. Des voix s'élèvent, frémissantes et passionnées, qui ne sont la voix d'aucun être. Parfois s'édifient de merveilleuses architectures ; l'instant d'après elles se trouvent différentes, plus mobiles et décevantes que les palais de la fée Morgane. La musique nous transporte dans un monde étrange et merveilleux, où nous perdons conscience de toutes les réalités. Après quelques minutes d'audition, quand elle nous a saisis tout entiers, elle ne nous donne plus l'impression d'un bruit réel que nous percevrions au dehors ; elle devient intérieure et toute psychique. Elle nous fait l'effet d'un rêve, plus riche, plus coloré, plus pathétique, plus délirant que ceux que peuvent suggérer le haschich ou la fièvre.

Je me souviens de m'être un jour trouvé dans cet état

d'esprit, d'une manière bien caractérisée, au cours d'une audition musicale. Ce jour-là s'était produit ce phénomène bien connu, cette émotion intense qui parfois prend un auditoire et revient aux exécutants, dont le jeu devient plus expressif encore : alors l'effet est incomparable. On ne voit plus rien. La foule pressée sur les gradins, les instruments, la salle, le scintillement des lustres, tout disparaît. Seule, la grande voix de l'orchestre s'élève comme d'elle-même, et plane dans le silence absolu. J'étais donc perdu dans cette extase. A quoi pensais-je ? A rien je crois. C'était un état de pure contemplation musicale. Mais pendant que je me laissais ainsi aller à cette contemplation, peu à peu, je m'en suis rendu compte après coup, mon attention achevait de se détendre ; je ne m'appliquais même plus à percevoir les formes sonores ; les sons, ne m'affectant plus que comme sensation, devenaient eux aussi un simple état de conscience. Et tout à coup je revins à la réalité. Qui m'y avait ramené ? Peut-être un incident extérieur, un bruit insolite, une sensation de gêne physique due à une immobilité prolongée ; peut-être un retour spontané de l'activité mentale, comme lorsqu'on se réveille simplement parce qu'on a assez dormi. Je regardai autour de moi. L'aspect de la salle, à ce moment, était curieux. Un millier d'êtres humains étaient là immobiles, les yeux fixes, en état d'hypnose, pendant que de son bâton le chef d'orchestre, avec de grands gestes, semblait épandre sur eux le fluide musical. Quelle chose étrange que la musique ! Vraiment je ne sais si nous pouvons jamais nous trouver, tout éveillés, dans un état mental aussi voisin du rêve proprement dit que dans l'audition musicale. Enfin ce rêve est esthétique de sa nature ; il l'est par obligation, il ne peut pas

ne pas l'être. La musique en effet se meut dans l'harmonie ; elle n'emploie que des combinaisons sonores qui présentent par elles-mêmes un caractère de beauté. La matière première qu'elle met en œuvre, le simple son musical est déjà quelque chose d'esthétique ; chacune des notes dont se compose une mélodie est en elle-même un pur accord ; dans son émission même il y a de l'art. Une ligne peut être dépourvue de beauté ; un motif musical ne le peut pas. Ainsi la musique est esthétique par essence. Je ne parle pas seulement de la grande expression pathétique qui sort de l'ensemble d'une œuvre donnée ; mais dans le détail, dans chaque mesure, dans chaque accord, il y a une beauté d'expression. Dans les belles œuvres musicales tout concourt à porter l'impression de poésie à son plus haut degré. Certaines symphonies doivent compter parmi les plus beaux rêves que l'homme ait jamais conçus.

CHAPITRE V

LA POÉSIE LITTÉRAIRE

§ 1. — EFFET SUR L'INTELLIGENCE.

Nous considérerons enfin une œuvre littéraire, et chercherons à nous rendre compte de ce qui se passe en nous au cours de notre lecture.

Quand je lis une page de *prose prosaïque*, mon esprit travaille. Je cherche à comprendre les phrases, à m'assimiler les idées. Alors même que l'on me parlerait de choses concrètes qu'il faut que je me représente (description d'une machine, récit d'un fait historique, etc.), je me sers de mon imagination pour me figurer les choses dans leur réalité. Jusqu'au terme de ma lecture, j'ai gardé ma pleine lucidité d'esprit.

Même effet si je lis des vers d'un caractère technique, didactique, philosophique, de ceux en un mot où l'auteur s'est proposé d'exprimer des idées. Je puis les lire avec intérêt, admirer leur ingéniosité, leurs qualités de facture, la justesse, la profondeur de la pensée. Ils peuvent exciter mon intelligence ; mais en fait, et pour

cette raison même, ils ne me donnent à aucun degré l'impression de poésie.

Je dois faire encore à ce sujet une remarque dont on verra tout à l'heure l'utilité : c'est que le sens d'une phrase abstraite et prosaïque est conçu par un acte très rapide de l'esprit et comme dans un éclair. On peut rester quelque temps avant de comprendre ; mais dès que l'intellection se produit, c'est une illumination brusque, instantanée. C'est que de telles phrases nous donnent seulement une *idée* des choses, et l'idée a cette particularité, de ne pouvoir séjourner dans l'esprit ; elle ne peut que passer ; elle est le moment de l'aperception.

Soit au contraire une œuvre poétique. L'allure qu'elle donnera à ma pensée sera toute différente.

Je prendrai à dessein mes exemples dans des œuvres très connues, que chacun ait présentes à l'esprit et sur lesquelles il soit facile de refaire l'expérience.

J'ouvre la Légende des siècles. Je relis le Petit roi de Galice :

Ils sont là tous les dix, les enfants d'Asturie.
 La même affaire unit dans la même prairie
 Les cinq de Santillane aux cinq d'Oviedo.
 C'est midi ; les mulets, très las, ont besoin d'eau,
 L'âne a soif, le cheval souffle et baisse un œil terne,
 Et la troupe a fait halte auprès d'une citerne.

Quand je commence à lire ces vers, ma pensée est lucide, mon attention excitée. Il me faut interpréter ce texte, comprendre ce que le poète veut dire, me mettre au courant de la situation. Je suis encore moi. J'ai conscience d'être dans ma chambre, un livre en main. Je vois la page imprimée. J'articule en moi-même les mots que je lis. Mais bientôt la suggestion poétique

tend à se produire. Des images m'apparaissent, encore vagues et indécises :

Vers le Nord, le troupeau des nuages qui passe,
Poursuivi par le vent, chien hurlant de l'espace,
S'enfuit, à tous les pics laissant de sa toison.
Le Corcova remplit le fond de l'horizon.

Mais je m'enfonce davantage dans ma lecture. L'intérêt dramatique du poème devient plus intense ; la suggestion opère avec plus de force :

Alerte ! Un cavalier passe dans le chemin.
C'est l'heure où les soldats, aux yeux lourds, aux fronts blêmes,
La sieste finissant, se réveillent d'eux-mêmes.
Le cavalier qui passe est habillé de fer ;
Il vient par le sentier du côté de la mer ;
Il entre dans le val ; il franchit la chaussée ;
Calme, il approche...

A partir de ce moment, le cours de ma pensée est décidément orienté dans le sens de la rêverie ; et ce moment précis, que l'on pourrait marquer dans toute œuvre d'imagination, est celui où le lecteur éprouve, pour un des personnages mis en scène, une émotion sympathique. Jusque-là, on pensait, on imaginait volontairement. A partir de ce moment, on est pris, saisi, entraîné. On entre dans l'état second, dans une sorte de transe, où l'on devient docile à toutes les suggestions. Nous nous plaçons au point de vue de ce personnage. Nous voyons de ses yeux, et avec la netteté que l'émotion donne à nos représentations, les événements qui vont se dérouler. Ces images visuelles, les premières apparues, vont amener les autres à leur suite. Quand s'engagera la scène épique, héroïque, où Roland, seul contre cent, tranchera de ses grands coups d'épée

géants et bandits, je n'aurai plus conscience de me la figurer, je croirai la percevoir. Qu'elle soit merveilleuse, invraisemblable, peu importe maintenant, puisque j'y assiste ! J'entends les chocs d'armure, les gémissements, les clameurs de la bataille.

Durandal, à tuer ces coquins s'ébréchant,
 Avait jonché de morts la terre, et fait ce champ
 Plus vermeil qu'un nuage où le soleil se couche ;
 Elle s'était rompue en ce labeur farouche ;
 Ce qui n'empêchait pas Roland de s'avancer ;
 Les bandits, le croyant prêt à recommencer,
 Tremblants comme des bœufs qu'on ramène à l'étable,
 A chaque mouvement de son bras redoutable,
 Reculaient, lui montrant de loin leurs coutelas ;
 Et, pas à pas, Roland, sanglant, terrible, las,
 Les chassait devant lui parmi les foudrières ;
 Et, n'ayant plus d'épée, il leur jetait des pierres.

Longtemps encore après que la lecture est terminée, on est hanté de cette tragique vision, d'autant plus obsédante qu'elle reste inachevée. Elle subsiste au plus profond de nous-mêmes alors même que nous n'y pensons plus, comme une chose réelle quand nous en détournons les yeux.

La poésie, avons-nous remarqué, n'est pas inhérente à la forme du vers. Nous aurions pu tout aussi bien en demander des exemples à la prose. Il est des pages de J.-J. Rousseau, de Chateaubriand, de Guyau, de Loti, de Mæterlinck, qui ont un charme comparable à celui des plus beaux poèmes.

Veut-on des exemples de la suggestion portée à son degré le plus intense ? C'est dans l'épopée en prose, dans le roman que nous en pourrions trouver. Pour des raisons diverses sur lesquelles nous aurons à revenir, la prose peut ébranler l'imagination plus fortement encore

que le vers. La lecture d'un roman peut déterminer en nous de véritables hallucinations. Nous ne vivons plus de notre vie propre, mais de la vie des personnages dont nous suivons l'existence aventureuse. Nous souffrons de leur souffrance, nous nous épouvantons de leurs terreurs, nous aimons de leurs amours. Nous les voyons agir devant nous, et pourtant nous sentons que nous sommes en eux, comme dans notre double, comme dans un Moi qui nous serait extérieur. Notre rêverie prend absolument les caractères du songe ; nous sommes aussi étrangers aux réalités extérieures, aussi isolés dans nos représentations que nous pouvons l'être dans le sommeil le plus profond. Et de fait, sommes-nous vraiment éveillés ? Il me semble plutôt que nous entrons dans un état d'hypnose, accompagné de sensations assez particulières qui montrent que quelque chose dans les fonctions physiologiques du cerveau est modifié : c'est dans la tête une sensation de tiédeur un peu fiévreuse et pourtant agréable ; c'est une allure particulière des images qui se présentent par tableaux tout faits, comme des *images coloriées* que l'on regarderait et non comme de simples représentations. C'est à un degré à peine atténué ce qui se produit dans la somnolence d'une lourde après-midi d'été, quand sans fermer tout à fait les yeux on s'accorde quelques minutes de rêvasserie ; ou bien en wagon, dans cette sorte d'excitation cérébrale un peu trouble que cause la trépidation du train, dans cette demi-fièvre qui brouille et accélère les associations d'idées, qui fait apparaître et disparaître brusquement les images, « comme si l'on avait secoué la boîte à souvenirs de l'esprit ¹ » ; ou bien

1. André Chevrillon, *Dans l'Inde*. Hachette, 1891, p. 250.

encore au coin du feu, après une longue marche par la pluie et le vent, quand on s'engourdit dans le bien-être de la réaction physique, et que l'afflux du sang au cerveau fait reparaître en demi-hallucination les souvenirs de la journée. Tel est bien l'effet des romans, surtout lorsqu'il s'agit de ces récits merveilleux qui ont déjà par eux-mêmes l'allure du rêve : les Mille et une nuits, Cyrano de Bergerac aux pays du soleil, Gulliver à Lilliput, les Contes fantastiques d'Hoffmann, Andersen, E. Poe, Rudyard Kipling ! Visions hallucinantes qui nous font entrer si profondément dans le monde imaginaire, qu'il nous faudra un effort presque douloureux pour revenir à la réalité. Pendant que nous sommes ainsi hypnotisés, qu'un incident quelconque, une sonnette qui tinte, une voix qui nous interpelle, nous tire brusquement de notre rêve : nous avons ce regard effaré du dormeur qui se réveille en sursaut. Nous considérons avec stupeur les objets qui nous entourent, ne les reconnaissant plus. Nous revenons de si loin !

Nous avons étudié l'effet de la poésie dans des formes assez variées pour pouvoir en déterminer la nature.

Nous voyons d'abord que dans la lecture d'une œuvre poétique, notre esprit est plus actif qu'il ne le croit lui-même. Il nous semble que toute notre activité se réduit à la contemplation des images qui nous seraient présentées toutes formées dans l'œuvre même. C'est en effet de cet acte de vision intérieure que nous avons surtout conscience ; mais le meilleur de notre activité est consacré à la formation même de ces images. Elles sont en effet notre œuvre. Nous les attribuons au poète lui-même, parce que c'est lui qui les a le premier inventées ; nous nous figurons même, par une illusion presque irrésistible, les voir dans le texte que nous avons

sous les yeux, comme si elles en faisaient partie intégrante. Mais cette page imprimée n'est qu'une surface blanche maculée de noir. Ce n'est pas là qu'est le poème qui nous enchante : il est dans les pensées que nous suggère notre lecture, et ces pensées, nous ne pouvons les retrouver qu'en nous-mêmes, en les concevant à notre tour, c'est-à-dire en concevant des pensées analogues à celles que l'auteur avait dans l'esprit quand il écrivait ces lignes. Lire un poète, c'est faire œuvre de poésie ; c'est imaginer des tableaux conformément aux indications parfois très brèves qui nous sont fournies. Nous le faisons sans effort, car l'art du poète consiste justement à nous épargner tout effort ; il procède par suggestions si délicates que nous n'en prenons même pas conscience ; d'un mot, d'une inflexion de voix il sait réveiller la poésie latente dans l'âme la plus vulgaire. Je ne dis donc pas que nous ayons grand mérite à ce travail de restauration mentale. Je constate qu'il est bien notre œuvre, et que c'est bien dans notre propre esprit que se déroulent toutes les phases du poème, par une incessante création d'images qui est dirigée sans doute, déterminée en grande partie, mais qui demande pourtant une certaine initiative intellectuelle.

En second lieu, nous observons que d'ordinaire la phrase poétique ne nous livre toute sa signification que peu à peu, souvent même après coup. Il nous faut un certain temps pour entrer dans cet état de rêverie qui caractérise la contemplation poétique. Au moment où nous lisons un vers, nous n'en apercevons que le sens littéral : et puis les images apparaissent, en suggèrent d'autres, qui ouvrent à notre imagination des perspectives illimitées. Les beaux vers ne peuvent se lire que

lentement. Il faut que nous ayons le temps d'en évoquer toute la poésie latente. Les plus poétiques nous font le plus longtemps rêver. Après qu'on les a dits, on peut faire silence ; le poème ne sera pas pour cela interrompu ; longtemps encore il continuera de se développer en nous-mêmes par son mouvement propre ; et c'est peut-être dans cette période qu'il nous donnera l'impression la plus poétique. Ainsi le tintement d'une coupe de cristal se prolonge en vibrations d'une exquisite pureté, dont nous entendons encore la résonance idéale quand déjà notre oreille ne les perçoit plus.

Nous pouvons déterminer enfin avec quelle force une œuvre littéraire doit agir sur l'imagination pour produire l'effet le plus poétique.

Entre les œuvres purement intellectuelles que nous avons citées d'abord comme exemple de prosaïsme absolu, et les œuvres purement imaginatives qui déterminent de véritables hallucinations, il est des degrés à l'infini.

De ces degrés divers, quel est le plus favorable ? Examen fait, on reconnaîtra que c'est le degré moyen, où ne se produit que l'illusion consciente et lucide, caractéristique de l'état de rêverie.

Les poètes s'ingénient à donner à leurs œuvres les titres les plus divers ; ce seront des Harmonies, des Voix intérieures, des Chants du crépuscule, des Méditations, des Contemplations : en réalité, toutes pourraient aussi bien être intitulées des Rêveries, car elles ne sont pas autre chose.

Les suggestions trop intenses nous émeuvent comme le ferait la réalité, mais elles ne nous semblent pas plus poétiques. Relisez un poème très dramatique, vous reconnaîtrez que l'impression poétique se produit

surtout dans les instants où l'action se ralentit, et laisse la pensée prendre l'attitude contemplative : par exemple dans les descriptions qui servent de pause au récit. Alors les images se développent à loisir. Rappelons-nous quelques vers qui nous aient paru d'un charme poétique particulier : nous trouverons que ce sont des vers contemplatifs plutôt que dramatiques, qui ont dû être conçus dans un état de vague rêverie auquel ils nous ramènent.

Elle voulut aller sur les flots de la mer,
Et comme un vent bénin soufflait une embellie
Nous nous prêtâmes tous à sa belle folie
Et nous voilà marchant par le chemin amer.

Le soleil luisait haut dans le ciel calme et lisse
Et dans ses cheveux blonds c'étaient des rayons d'or
Si bien que nous suivions son pas plus calme encor
Que le déroulement des vagues, ô délice !

Des oiseaux blancs volaient alentour mollement
Et des voiles au loin s'inclinaient toutes blanches,
Parfois de grands varechs filaient en longues branches,
Nos pieds glissaient d'un pur et large mouvement.

Elle se retourna, doucement inquiète
De ne nous croire pas pleinement rassurés,
Mais nous voyant joyeux d'être ses préférés,
Elle reprit sa route et portait haut sa tête.

VERLAINE, *Romances sans paroles*.

Ce sont bien là de ces visions comme on en peut avoir, au cours d'une paisible traversée, en contemplant la mer bleue.

De toutes les pages vraiment poétiques que nous avons pu lire, en prose ou en vers, prenons les plus délicates, les plus exquis, celles qui nous donnent la plus pure impression de poésie.

Nous constaterons, le fait est significatif, que ce sont précisément celles où l'auteur *décrit un état de rêverie*. Parfois il parle en son nom personnel, se met lui-même en scène ; parfois il nous présente quelque personnage imaginaire, dont il nous décrit les pensées. Dans tous les cas les représentations auxquelles on nous convie sont de même ordre. L'état d'âme qui est exprimé dans ces pages, c'est bien la rêverie. On n'y voit pas la pensée au travail, faisant effort pour découvrir la vérité ou la démontrer, mais l'esprit détendu, se laissant aller à la contemplation de la nature, au songe intérieur, au jeu des pures représentations. Nous-mêmes, nous nous donnons cet état d'âme en nous le représentant, avec une vague conscience de ne nous en donner que le spectacle. Nous faisons les mêmes songes, mais sans les prendre tout à fait pour notre compte, puisque nous les rapportons à un personnage imaginaire. Alors même que l'auteur parle en son nom personnel, il n'est par rapport à nous qu'une âme étrangère à laquelle nous ne pouvons nous identifier qu'à demi. De là le caractère idéal de ces pages de pure rêverie, et l'exquise délicatesse des impressions qu'elles nous donnent ; en nous qui les lisons, elles sont la représentation imaginaire d'un état purement imaginatif : le rêve d'un rêve.

§ 2. — VALEUR POÉTIQUE DE LA PENSÉE.

Mais avant d'aller plus loin il importe de nous assurer que notre thèse jusqu'ici ne donne pas prise à la critique.

Que l'imagination joue en poésie un rôle prépondérant, le fait ne saurait être mis en doute. On trouvera

sans peine des poèmes de grande valeur littéraire qui ne sont que des rêves ; au lieu qu'il serait impossible de citer un seul poème fait uniquement d'idées pures et de conceptions abstraites : s'il en était de tels, ils n'auraient de la poésie que la forme verbale ; ils ne seraient que de la prose rythmée. On conçoit fort bien une poésie qui ne mette en jeu que l'imagination, on n'en conçoit pas qui exerce l'intelligence seule : et cela suffit à prouver que l'image est en poésie la chose essentielle, l'idée étant tout au plus de luxe. Avec une intelligence moyenne et une imagination vive, on peut être poète ; avec l'intelligence la plus lucide et la plus forte, si l'on est dépourvu d'imagination, on devra renoncer à écrire un vers. Nous pouvons aussi poser en fait, sans crainte d'être contredits, que la poésie attirera plutôt à elle les imaginatifs que les intellectuels, et qu'en nous mettant à son école nous tendrons plutôt à devenir des rêveurs que des penseurs. Mais nous sommes allés plus loin, nous avons dit qu'en poésie l'idée n'est rien, que l'image est tout. Non seulement la poésie s'adresse à l'imagination de préférence, mais elle est toute dans l'effet qu'elle produit sur l'imagination. Elle est pure rêverie.

Cette thèse semblera peut-être trop exclusive.

De quel droit, nous dira-t-on, restreignez-vous à ce point la fonction du poète ? Quoi donc ? N'admettez-vous pas qu'il ait des idées, et les mette dans son œuvre ? Quand il vous en apporte, les accueillerez-vous avec défiance, comme un élément étranger à la véritable poésie ? Et réserverez-vous votre admiration pour le poète incomplet, déséquilibré, en qui l'imagination s'est démesurément développée aux dépens de l'intelligence ? En fait il est des poètes, de très grands

poètes qui n'ont pas dédaigné de penser, et qui nous donnent à réfléchir¹. Il y a de fortes pensées dans Lucrèce ; il y en a de profondes dans Goethe ; d'ingénieuses et subtiles dans Sully-Prudhomme. L'historien de la philosophie ne saurait négliger la philosophie des poètes. Ainsi votre définition, que vous avez voulu faire aussi large que possible, est en réalité bien étroite, au point de choquer les véritables amis de la poésie.

Je suis allé au devant des objections. Maintenant il faut tirer ces idées au clair.

Qu'on ne se méprenne pas sur ce que je veux affirmer. Jamais je n'ai songé à dire que la pensée pure ne jouait et n'avait à jouer aucun rôle dans l'art des vers.

Sur la part qu'il convient de lui attribuer, je n'ai pas à me prononcer ici. Nous ne nous faisons pas tous de la fonction du poète le même idéal, et par conséquent des divergences se produiront toujours quand il faudra décider si telle œuvre donnée est ou n'est pas de bonne et vraie poésie. Les uns demanderont au poète de la

1. On trouvera dans *l'Esthétique* d'Eugène Véron un intéressant plaidoyer en ce sens. Il loue la poésie d'avoir, seule de tous les arts, le privilège d'exprimer directement des pensées et de s'adresser sans intermédiaire à l'intelligence. « L'effort pour exprimer directement une pensée par la sculpture ou la peinture est presque fatalement condamné à l'insuccès. La fusion entre les deux éléments ne se fait pas ou se fait mal, et laisse l'impression d'une sorte de placage. La poésie se prête bien plus facilement au mélange de l'idée et du sentiment. Elle passe de l'un à l'autre sans effort et souvent tire de cette union d'admirables effets. Quand le poète joint aux facultés spéciales de l'artiste la hauteur et la générosité de la pensée, il nous paraît deux fois grand et l'œuvre gagne à cette impression un redoublement de puissance... Les idées, en somme, ont leur poésie comme les sentiments, et il n'y a pas de raison pour que l'art néglige cette source d'émotions. » *L'Esthétique*, Reinwald, 1878, p. 404.

pensée, les autres des images, les autres du sentiment, les autres de la musique.

Entre ceux qui admirent Victor Hugo, ceux qui s'enchantent de Lamartine ou qui se délectent dans Mallarmé, il ne sera pas facile de s'entendre. Il est clair que chacun, jugeant des effets que doit produire la poésie d'après les impressions qu'il reçoit de son poète favori, les décrira différemment. Il est des vers, tels ceux de la poésie philosophique au XVIII^e siècle, qui n'évoquent que l'idée des choses et ne s'adressent qu'à l'entendement. A la fin du XIX^e siècle, en France, la poésie se charge d'images, de représentations concrètes ; certaine école affectera même d'en éliminer la pensée, et se complaira dans des séries d'images juxtaposées sans aucun lien logique. Nous nous trouvons donc en présence d'un certain nombre d'œuvres de caractère très différent, où l'élément pensée et l'élément image sont dosés en toutes proportions. Chacune a ses admirateurs, qui la tiennent pour le type exemplaire de la poésie. Choisissons-nous entre elles, en décidant que celle-ci représente la poésie plutôt que celle-là ? Un tel choix serait arbitraire. De ce qu'un idéal est le nôtre, il ne s'ensuit pas qu'il soit le vrai.

Quand on voit les goûts se partager à ce point, quand on constate de telles divergences entre esprits également sincères, également épris du beau, on comprend que l'on aurait mauvaise grâce à prétendre imposer son opinion personnelle : la conciliation s'impose. Faute de pouvoir choisir entre les diverses conceptions de la poésie, le psychologue les tiendra pour équivalentes.

Il les étudiera toutes avec un égal intérêt : aucune ne devra être exclue de ses analyses. Nous n'avons donc à entrer dans aucune querelle d'école. Nous faisons ici de

l'esthétique expérimentale, non de l'esthétique rationnelle. Nous cherchons d'où vient en fait, dans une œuvre poétique quelconque, l'impression de poésie. Nos préférences esthétiques n'ont que faire dans cette enquête, et ne doivent influencer en rien sur le résultat.

Ce que j'ai voulu dire, c'est que la pensée pure n'a rien de poétique, et par conséquent qu'elle ne doit pas entrer dans notre définition de la poésie.

Quand nous disons que la poésie ne s'adresse pas à l'intelligence mais seulement à l'imagination, on comprendra que ce qu'il y a de vraiment poétique dans un poème, ce ne sont pas les idées, mais les images : et je crois que personne ne fera difficulté de l'admettre. On ne nous objectera plus que certains poèmes valent aussi par la pensée, et ne nous font pas seulement rêver, mais encore réfléchir. Je suis le premier à le reconnaître. Je sais de très beaux vers qui ne disent rien à l'imagination ; ils valent par la beauté même de l'idée : mais personne ne songerait à dire qu'ils sont vraiment poétiques ; aussi devra-t-on être d'accord avec moi, quand je dirai que *cela n'est pas de la poésie*. Que le poète soit en même temps un penseur, rien de mieux : nous ne tenons nullement, en matière d'art, à la division du travail et à la séparation des genres. Nous n'exigeons pas que le poète soit uniquement poète, et le soit toujours, sans répit ni défaillance, à jet continu. Etant plus varié, il fatiguera moins. Etant plus complet, il produira une impression esthétique plus puissante. Tout ce qu'il mettra d'idées dans son œuvre nous la fera davantage admirer ; ses vers en seront d'autant plus beaux : mais ils n'en seront pas plus poétiques.

Toutes les observations que nous venons de faire sur la poésie des poètes, nous les aurions pu faire aussi bien

sur la poésie des prosateurs. Car elle est essentiellement de même nature. Peut-être même nous serait-il plus facile, sur des exemples empruntés aux prosateurs, de faire accepter notre définition de la poésie. On est accoutumé en effet, quand il s'agit des vers, à ne pas considérer à part l'élément spécialement poétique; idées abstraites, images, tout cela pêle-mêle contribue à nous donner une impression d'ensemble; on est donc porté à croire que tout le contenu des vers est de la poésie. De là les confusions que nous signalions tout à l'heure, et la résistance qu'on nous opposait. Considérant en bloc la manière de penser des poètes, on n'a plus pour la caractériser d'autre ressource que de l'opposer à la manière de penser des prosateurs; mais les différences ne sont pas très nettes; on voit bien d'une façon générale que la poésie agit davantage sur l'imagination; mais qu'elle consiste exclusivement dans l'effet produit sur l'imagination, cela paraît paradoxal et inadmissible.

Quand au contraire on parle de la poésie des prosateurs, il n'y a pas de méprise possible. Chacun comprend qu'il la doit chercher spécialement dans les passages qui produisent à son plus haut degré l'impression poétique, par opposition à ceux qui ne la produisent à aucun degré. On conçoit plus facilement que cette poésie doit consister dans une façon de penser particulière, dans un élément psychique spécial qu'il est possible de dégager, au moins par abstraction.

Nous maintiendrons donc en toute rigueur notre théorie, affirmant que la poésie est faite d'imagination, et non de pensée. Les idées peuvent être très belles, elles ne sont jamais poétiques. Tout au plus peuvent-elles servir comme d'introduction à la poésie, quand

elles sont de nature à frapper l'imagination et à déterminer un courant de représentations concrètes ; souvent une réflexion s'achève en rêverie, et finit ainsi par prendre le caractère poétique.

L'idée générale est si l'on veut de la poésie latente ; elle enferme à l'état virtuel, condensées en une brève formule, une multitude d'images que nous pourrions développer si nous en avions le loisir. Mais c'est précisément parce qu'elle les tient à l'état virtuel qu'elle est une pure idée générale : développez son contenu, ce n'est plus elle que vous concevez. La pensée réfléchie est une concentration ; la poésie est une expansion. Les deux mouvements sont inverses. Ils peuvent alterner, ils peuvent même s'appeler l'un l'autre ; mais ils s'excluent nécessairement. Toujours la poésie commence au moment où l'on cesse de penser et de réfléchir pour ne plus faire que rêver.

Je sais que pratiquement il est assez difficile, dans une œuvre donnée, de distinguer l'idée de l'image, la conception abstraite de la représentation concrète. Dans presque toute œuvre littéraire, l'intelligence et l'imagination travaillent en synergie¹. Il est très rare que l'idée se présente à l'état pur ; dans l'expression de la pensée la plus abstraite, on trouverait encore les métaphores inhérentes au langage, qui prouvent une intervention de l'imagination ; et d'autre part, dans l'interprétation de la phrase la plus imagée, l'intelligence joue

1. Il est à remarquer que chez les philosophes la profondeur de la pensée n'exclut nullement l'imagination. Il y aurait une étude spéciale à faire de la poésie des philosophes. Quelques-uns ont eu une merveilleuse imagination ; il y a peu de choses plus poétiques dans la littérature grecque que les mythes de Platon. Guyau, dans tous ses ouvrages, a fait une large place à la poésie (Voir par

toujours un rôle. Il y a d'ailleurs des degrés à l'infini dans l'abstraction; on ne saurait dire exactement où elle commence et où elle finit. Il est pourtant un moyen empirique d'opérer cette distinction. En fait l'idée est plus engagée dans les mots que l'image; elle est à peu près inséparable dans notre esprit de son expression verbale. Essayez de concevoir isolément le sens d'un mot abstrait, votre intelligence s'y refuse. Lisez une page de philosophie abstraite et demandez-vous, sans articuler en vous-même aucune phrase, ce que cela veut dire, c'est le vide mental, vous êtes impuissants à rien concevoir. Pour une raison ou pour une autre, peut-être parce qu'elle n'est elle-même qu'une abstraction, peut-être parce qu'elle est pure virtualité, l'idée des choses abstraites ne peut être réalisée dans la conscience en un acte distinct; elle n'est conçue qu'en fonction des mots qui l'expriment. Il n'en est pas de même des images. Nous n'avons que faire du langage pour nous les représenter. Ce sont des états de conscience réels, concrets, isolables, indépendants de toute expression verbale, au point que le difficile n'est pas de les dégager de la parole intérieure, mais plutôt de trouver des mots pour les rendre. Nous ne parlons pas nos rêveries. Les images passent; et silencieux, charmés, nous les suivons du regard. Nous avons donc ici un signe qui nous permet d'isoler par analyse dans une œuvre littéraire l'élément purement

exemple, dans *Irréligion de l'avenir*, l'allégorie de la fiancée toujours déçue qui tous les matins revêt sa robe blanche, ou du voyageur épuisé de fièvre qui suit des yeux l'onduleuse caravane de ses frères en marche vers les pays inconnus; dans la *Morale sans obligation ni sanction*, la page vraiment sublime qui dans les flots en mouvement nous montre le symbole du roulis éternel qui berce les êtres). Le style de H. Bergson est aussi très richement imagé.

poétique. Seules sont poétiques les pensées qui pourraient être aussi bien conçues sans le secours d'aucune expression verbale. Laissez tomber tout ce qui doit être dit pour être pensé ; conservez ce qu'il est plus facile de se représenter que d'exprimer : ce qui restera sera précisément l'élément poétique.

Nous disions tout à l'heure que la poésie n'est pas dans les livres ; nous comprenons maintenant à quel point elle est indépendante des mots eux-mêmes, et des artifices du style, et de toute forme verbale.

Peut-être Schiller avait-il raison de dire *qu'au point de vue de l'art* le fond n'est rien, que la forme est tout. Au point de vue poétique c'est tout le contraire : le fond est tout, la forme verbale n'est rien. La pensée poétique n'est pas contenue dans le vers comme dans un vase dont elle prendrait la forme plus ou moins élégante ; elle est simplement suggérée par le vers ; les mots que le poète assemble avec tant de soin ne sont que des signes conventionnels qu'il fera passer devant nos yeux pour déterminer en nous, par réflexe psychique, certaines représentations.

Certes on peut exiger que le poète soit passé maître dans l'art de manier les mots ; on comprend même qu'il ait, plus encore que le prosateur, le souci de l'expression verbale, les pensées qu'il veut nous suggérer étant de celles qui trouvent le plus difficilement une expression adéquate. Mais nous ne devons pas oublier que la façon dont l'image poétique nous est suggérée est chose après tout secondaire ; les effets de style sont un moyen d'expression, ils ne doivent pas être un but.

Aussi nous garderons-nous de leur attribuer trop d'importance ; nous nous rappellerons qu'en poésie surtout les mots ne doivent pas attirer l'attention ; ils sont

faits pour être oubliés ; seule importe la qualité poétique des représentations qu'ils nous auront suggérées, après leur passage dans l'esprit.

§ 3. — VALEUR POÉTIQUE DU SENTIMENT.

Il nous reste à déterminer quel est dans la poésie littéraire le rôle du sentiment.

Sur ce point les avis sont très partagés. Toute une école littéraire se refuserait à attribuer une réelle valeur poétique au sentiment. Elle concevrait plutôt la poésie comme un art de pure représentation, tout objectif, dont les sentiments personnels du poète devraient être autant que possible exclus. C'est une vieille idée d'Aristote. Le poète est par définition un imitateur. En composant sa fable, il doit se mettre les choses sous les yeux le plus exactement qu'il peut, et les décrire en termes tels, que nous nous imaginions assister à la réalité même. Personnellement il ne doit prendre la parole que le plus rarement qu'il peut ; car ce n'est point quand il parle en son nom qu'il est imitateur.

Nous retrouvons ces mêmes idées dans Goethe. La mission du poète est la représentation. Cette représentation est parfaite quand elle rivalise avec la réalité, c'est-à-dire quand ses peintures sont animées par le génie de manière à faire croire à la présence des objets. La poésie, à son plus haut degré d'élévation, est tout extérieure. Lorsqu'elle se retire au dedans de l'âme, elle est en voie de déclin. Le poète se mettrait donc au-dessus et en dehors de son œuvre ; il animerait ses personnages d'une vie intense et passionnée sans se départir lui-même de son olympienne sérénité. Pour conserver

toute sa liberté de création, pour que les produits de son génie puissent se développer avec un calme artistique, dans la paix et l'harmonie, il s'affranchira de toute préoccupation pratique, il contempera le monde d'un œil calme et libre.

Je cherche ce qu'il peut y avoir de juste dans cette théorie. En l'examinant, j'y vois l'exagération de quelques idées justes, et finalement une méprise.

Je lui donnerais raison si elle se contentait d'affirmer qu'il ne faut pas abuser de la poésie subjective et du sentiment personnel. Il est certain que trop de poètes restent enfermés dans leur Moi, s'analysant avec complaisance, épiaut leurs moindres sensations pour nous les décrire, ramenant avec une regrettable insistance la conversation sur leurs peines de cœur et leurs déceptions en amour. Ces confidences intimes sont de la poésie ; elles ne peuvent être toute la poésie. La description d'un Moi est décidément un sujet trop mince. Le poète, reclus en lui-même, n'a plus aucune occasion de se renouveler, de se développer ; il tourne dans un cercle d'idées et de sentiments de plus en plus étroit. En même temps qu'il se retire de nous, il nous éloigne de lui. Quelle sympathie réelle peut nous porter vers cet homme qui n'a pas une pensée pour nous ? Il restera donc enfermé dans son splendide isolement, et perdra presque toute action sur les âmes. — Que le poète commence donc par vivre sa vie personnelle ; que jeune il chante son amour, ses désirs et ses mélancolies. Mais cette poésie de la vingtième année ne saurait lui suffire. Qu'ensuite il sorte de lui-même. Qu'il s'aperçoive que les hommes existent, qu'il y a d'autres intérêts que les siens, d'autres souffrances que les siennes. Qu'il nous parle de nous-mêmes ; qu'il s'intéresse à tous les pro-

blèmes pour lesquels se passionne l'humanité ; ou qu'il se fasse créateur, qu'il compose une œuvre épique ou romanesque ; qu'il donne à ces êtres de fiction qu'il met en scène une telle intensité de vie, qu'à jamais ils resteront dans la mémoire des hommes, plus vivants qu'aucun être réel. L'heure de la poésie objective est venue. On a raison d'y voir un élargissement et une forme supérieure de la poésie : jusqu'ici nous sommes pleinement d'accord. Mais de ce que le poète s'affranchit des égoïsmes du sentiment personnel, on conclut à son impassibilité. C'est ici que commence la méprise, et que nous devons nous séparer. Ce qu'on ne voit pas, c'est que si le poète se détache ainsi de lui-même, ce n'est pas par indifférence, c'est par désintéressement et générosité de cœur. Ce passage à la poésie objective ne marque pas une restriction, mais au contraire une extension, un suprême épanouissement de la sensibilité. Comme le disait Guyau, dans son émouvant adieu à la poésie personnelle :

Quand on s'oublie assez soi-même
 On tait sa joie et ses douleurs ;
 Les yeux tournés vers ceux qu'on aime
 On n'a d'autres maux que les leurs.

L'art est trop vain, et solitaire ;
 Rêver est doux, agir meilleur ;
 En ce monde j'ai mieux à faire
 Que d'écouter battre mon cœur.

Que l'amour aux autres me lie !...
 Dans le cœur d'autrui je me perds ;
 — Rires ou larmes de ma vie,
 Valiez-vous seulement un vers¹ !

1. *Vers d'un philosophe*. F. Alcan, 1896, derniers vers.

Ce n'est pas d'un œil calme et libre que le poète contemple le monde ; c'est avec un intérêt passionné, avec une large sympathie. Sa fonction n'est pas de nous représenter les choses telles qu'elles sont, ou telles qu'elles nous apparaissent vues du dehors : un miroir y suffirait. Il faut qu'il nous présente une œuvre vivante et passionnée, qui frappe l'imagination en touchant le cœur ; il n'y réussira pas, s'il est lui-même rebelle à l'émotion et incapable d'aimer. L'impassibilité sied au savant, peut-être au philosophe. Elle conviendrait mal au poète.

J'admets encore que la poésie ne requiert pas des émotions d'une intensité extrême. Trop poignantes, elles nous saisiraient avec tant de force que nous ne pourrions plus en faire un objet de contemplation, et que toute impression de beauté disparaîtrait. Nous sortirions de la poésie, pour rentrer dans la vie réelle. Le seul fait de composer un poème suppose un certain calme, une possession de soi, un souci d'art, incompatible avec les crises de la passion. La sensibilité indispensable au poète est une sensibilité d'artiste, qui dans ses émotions les plus sincères garde le besoin de l'harmonie et le sens de la beauté. Certains sentiments sont trop intenses pour se traduire en vers. L'extrême douleur s'exprimera par un cri, par une plainte, par des paroles amères, par un mouvement de révolte, non par de la poésie. C'est quatre ans après la mort de sa fille, que Victor Hugo pouvait écrire les vers sublimes où s'est exhalée sa douleur de père.

Maintenant que du deuil qui m'a fait l'âme obscure
 Je sors pâle et vainqueur,
 Et que je sens la paix de l'immense nature
 Qui m'entre dans le cœur...

Contemplations : à Villequier.

Il fallait que sa douleur se fût apaisée, qu'elle fût devenue résignée, contemplative et comme stagnante pour comporter une expression poétique.

Tout cela est vrai ; mais tout ce que l'on en peut conclure, c'est que le sentiment poétique ne doit pas avoir une violence telle, qu'il exclue la libre rêverie ou qu'il enlève au poète tout son sang-froid. De là jusqu'à l'impassibilité, il y a loin.

Il est bien rare en somme que nos sentiments atteignent ce degré d'intensité, où ils cesseraient d'être poétiques. Le poète pourra même sans inconvénient dépasser un peu la mesure, aller au-delà de la poésie, oublier qu'il fait œuvre d'art, et mettre tout son cœur dans ses vers. Ces sentiments, qui ne sont plus poétiques pour lui, le seront encore pour nous, qui ne les éprouvons en effet que par sympathie, et par conséquent à un degré assez atténué pour pouvoir en faire, si intenses, si violents, si déchirants qu'ils soient, un objet de contemplation.

Nous n'avons donc aucune raison pour regarder le sentiment avec défiance, comme un élément perturbateur, que le poète doit autant que possible éliminer de son œuvre. L'excès de sensibilité est un défaut rare, et qui d'ailleurs, au point de vue poétique, n'aurait pas de grands inconvénients. Nous craindrions beaucoup plus la froideur, le défaut d'émotion.

Quand le sentiment décroît, l'effet poétique est moindre. Un poète qui réussirait à s'interdire toute émotion n'aurait fait que renoncer à son moyen d'action le plus efficace. A la rigueur il pourrait suppléer à ce défaut par d'autres qualités poétiques. S'il joignait à une certaine sécheresse de cœur une intelligence souveraine, une extraordinaire puissance d'imagination, il pourrait

encore écrire de très beaux vers, magnifiques d'images, superbes de pensée ; mais il y manquerait toujours quelque chose, cette puissance d'émotion sans laquelle il n'y a pas de complète poésie. Nous aussi nous contemplerons son œuvre d'un œil calme ; elle nous restera étrangère, ne nous touchant pas le cœur. Ou bien il faudra que le poète réussisse à nous émouvoir sans être ému lui-même, et cela est possible à force d'art. On peut composer à froid des vers passionnés. On peut jouer magistralement du cœur humain sans se laisser prendre soi-même à ce jeu. Mais cette sorte de ruse est-elle bien digne du poète ? Peut-elle réussir tout à fait ? Il sera bien difficile de donner aux émotions feintes l'intonation de l'émotion vraie. On les mettra trop en dehors, à la façon romantique, et elles se trahiront par leur emphase ; ou bien on affectera de les refouler en soi-même, de les comprimer par un puissant effort de volonté, et ici encore on mettra de l'exagération. Il est malaisé de jouer parfaitement la comédie ; le plus habile simulateur finit toujours par laisser percer l'artifice. Le plus sûr moyen d'avoir l'air ému, c'est encore d'éprouver une émotion réelle. — Mais s'il n'est pas dans mon tempérament d'en éprouver ? — Alors n'écrivez pas de vers ; ou faites de la poésie pittoresque, descriptive, didactique, philosophique. Le champ de la poésie est large ; il n'y manque pas de débouchés, même pour les esprits secs et les impassibles. Seules les régions supérieures leur sont interdites.

Je doute que l'on puisse citer un seul poète, vraiment poète, qui ait été dépourvu de sensibilité, un seul vers vraiment poétique d'où l'émotion soit absente. Je n'en trouve pas pour mon compte. Je ne crois même

pas que la chose soit possible¹. Il y aurait vraiment contradiction. Je vois seulement quelques poètes, quelques écrivains qui ont affecté l'impassibilité, d'ordinaire avec une exagération voulue, comme s'ils craignaient qu'on ne s'y trompât. Quant à ce ton d'ironie que prennent parfois les poètes les plus impressionnables pour parler de leurs émotions, il ne faut même pas y voir une affectation de froideur ; ce n'est qu'un effort pour refouler un sentiment excessif auquel ils craindraient de s'abandonner : ainsi l'on sourit quand on sent venir les larmes, pour réagir contre son émotion ; et c'est précisément quand on lutte contre elle qu'on en sent mieux la force.

Il nous paraît impossible en définitive d'exclure le sentiment de la définition de la poésie.

Nous nous garderons aussi de l'excès contraire, de celui qui consisterait à ne voir dans la poésie que l'exaltation du sentiment. L'attention des théoriciens et des critiques s'est en général portée trop exclusivement sur les effets pathétiques de la poésie. Ils verront dans l'appétitude à être vivement ému la qualité essentielle du poète, et dans la transmission de ces émotions la fin suprême de son art. La valeur d'une œuvre se mesurera à l'effet qu'elle produit sur le sentiment. Ce sont là des idées courantes. Ce préjugé est tellement enraciné, que les réserves que je vais être obligé de faire sembleront à plusieurs choquantes ; elles feront l'effet d'une hérésie.

1. Th. Ribot a bien montré que l'imagination inventive doit toujours être stimulée par quelque émotion. « Toutes les formes de l'imagination créatrice impliquent des éléments affectifs .. Toutes les dispositions affectives quelles qu'elles soient peuvent influencer sur l'imagination créatrice. » *Essai sur l'imagination créatrice*. F. Alcan, 1900, p. 27 et 28.

Il le faut reconnaître pourtant. Le sentiment n'est pas et ne peut pas être en poésie la chose essentielle.

Avant d'exprimer des émotions, il faut que la poésie existe. La musique en exprime également ; et la peinture ; et la sculpture. Bien plus, ces différents arts pourront exprimer des sentiments de même nature. Ils diffèrent pourtant les uns des autres. Les définir principalement par la propriété qu'ils ont d'agir sur le sentiment, leur assigner cette fonction comme leur fin suprême, ce serait négliger justement ce qui les différencie les uns des autres, ce qui caractérise chacun d'eux et constitue leur essence propre. La vertu pathétique est une propriété commune à toute œuvre d'art ; une qualité que la poésie, elle aussi, doit posséder, sous peine d'être inférieure aux autres arts : ce n'est pas sa qualité essentielle et distinctive.

L'émotion qui nous reste de la lecture d'un poème est chose aussi précieuse que l'on voudra. La regarder comme la fin même pour laquelle a travaillé le poète ; ne voir, dans les vers qu'il nous présente, qu'un moyen d'exprimer cette émotion, ce serait un contresens esthétique. Appliquez cette conception à l'art. Quand vous regardez une œuvre sculpturale d'une expression pénétrante, par exemple le Monument aux morts de Bartholdi, estimerez-vous que la tristesse qui s'en dégage est le véritable objet de cette représentation, et la seule chose que nous en devions retenir ? Evidemment non. Tant de marbre, d'études successives, d'efforts de composition, pour nous suggérer seulement cette pensée, qu'il est triste de mourir, ce serait un labeur presque dérisoire. Quelques mots pathétiques, quelques accords musicaux suffiraient pour nous communiquer à moins de frais une émotion aussi intense. Dégager de l'en-

semble des suggestions produites, par une sorte d'abstraction, la tristesse que l'œuvre exprime, et n'y plus voir que cela, comme si c'était la chose principale et essentielle, c'est intervertir absolument les valeurs. Ce que l'artiste nous apporte, ce n'est pas de la douleur, c'est une magnifique et douloureuse vision. Il en est de même pour la poésie. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'elle exprime des sentiments purs ; elle nous suggère des images toutes pénétrées de sentiment et qui doivent à cette expression un surcroît de valeur esthétique, mais qui ont une valeur en elles-mêmes, abstraction faite de ce sentiment.

L'émotion, directement exprimée, n'a en soi aucune valeur poétique. « J'aime ! Je souffre ! » Ces émotions, exprimées avec force, ou bien analysées dans leurs nuances, peuvent être très intéressantes en elles-mêmes, exciter une vive sympathie : je ne vois là rien qui ressemble à de la poésie. Le sentiment, même le plus profond, le plus tendre, le plus délicat, n'est poétique que par son retentissement dans l'imagination ; et c'est précisément la fonction du poète, de développer ces images consécutives ou déterminantes de l'émotion. C'est en cela qu'il fait œuvre de poésie.

On ne peut dire qu'une œuvre d'art sera poétique par le seul fait qu'elle sera très pathétique. Il est des romans et des drames où l'émotion est portée à son maximum d'intensité, et qui pourtant ne nous donnent aucune impression de poésie. Cela pourtant devrait être impossible si la fin suprême de la poésie était d'exalter le sentiment.

On ne peut même admettre que toute émotion augmente la valeur poétique de l'objet qui nous la donne. Le sentiment n'a donc pas en lui-même et par essence

une vertu de poésie. Il sera poétique dans certaines conditions qu'il s'agit de déterminer. Mais dès maintenant nous pouvons regarder la discussion de principe comme close.

Le sentiment, disaient les uns, n'est rien en poésie. Il est tout, disaient les autres. Nous avons reconnu que les deux thèses étaient exagérées. La vérité est entre ces deux extrêmes. Nous regardons comme établi ce moyen terme, que la poésie, pour atteindre son optimum d'effet, doit de quelque manière toucher le cœur ; et c'est à cette formule que nous nous en tiendrons. Cela posé, nous pouvons avancer dans notre enquête, en cherchant de quelle nature sont ces émotions qui concourent de façon indéniable à l'effet poétique.

Nous avons déjà montré quel devait être leur degré d'intensité. Ce que nous cherchons ici, c'est quelle doit être leur nature. La poésie trouvera de préférence son aliment dans les sentiments contemplatifs, qui ne nous portent pas à l'action, et qui supposent plutôt un certain détachement de tout intérêt pratique ; car ce sont ceux-là qui sont le plus favorables à la rêverie. L'inquiétude, l'angoisse, la peur n'ont rien de poétique ; ce sont des sentiments qui donnent trop à réfléchir : ils tiennent l'esprit cruellement éveillé, ils donnent envie de se débattre contre l'avenir.

Dans sa *Jeune captive*, André Chénier, avec un tact exquis de poète, s'en est tenu au ton de la mélancolie ; ces belles stances n'expriment que le regret anticipé de la vie : la moindre allusion au supplice, un simple frisson en gâterait le charme.

Bien des poètes, en strophes désespérées, ont chanté la mort ; ils pouvaient la chanter parce qu'elle est fatale, et qu'il n'y a rien à faire contre elle ; la tombe

est d'avance ouverte ; tous y viendront ; un à un les vivants sont engloutis ; c'est une chose à laquelle on assiste, un lugubre objet de contemplation, qui n'inspire pas la terreur, mais plutôt la pitié, une large pitié qui s'étend sur l'humanité entière. La crainte d'un danger terrible, mais évitable, et surtout d'un danger personnel, produirait un effet beaucoup plus dramatique, mais beaucoup moins poétique.

Il est toute une catégorie de sentiments qui sont provoqués par de simples représentations. Ce sont ceux qui se rapportent à quelque chose de passé, ou de futur, ou de lointain, ou de fictif. Ils sont moins vifs mais plus poétiques que ceux qui impliquent la présence effective de l'objet. Cela se conçoit sans peine, la nette conscience de la réalité étant incompatible avec la condition essentielle de la poésie, qui est l'état de rêverie. Les regrets, les espoirs, les nostalgies sont au contraire très poétiques comme étant des sentiments rêveurs qui se rapportent à un objet tout idéal.

La plus exquise poésie sentimentale est celle des *sentiments imaginaires* ; j'entends par là ceux qui non seulement se rapportent à un objet idéal, mais qui sont eux-mêmes imaginés.

Quand par exemple on me montre un personnage de roman engagé dans quelque situation pathétique, en même temps que je me représente les objets dont il est ému, je me figure ses émotions ; elles deviennent pour moi un objet de contemplation ; et cette représentation du sentiment est plus poétique que le sentiment même. Elle lui donne l'idéalité des pures images, le charme de l'irréel. On dira peut-être, pour expliquer ce singulier état d'âme, que ces prétendus sentiments imaginaires sont tout simplement des émotions très réelles, que j'é-

prouve par sympathie en me représentant la situation du personnage, et que j'objective en les lui attribuant ; à ce compte, l'effet de la lecture serait d'exciter en moi des sentiments vrais, joie, tristesse, crainte, amour, que j'utiliserais en les faisant entrer dans les phrases où l'écrivain décrit l'état d'âme de son héros. Mais cette analyse me semble très défectueuse. Je ne nie pas la possibilité de ce contre-coup sympathique des sentiments exprimés ; il est très vrai que parfois, me mettant en imagination à la place du personnage romanesque, je finis par me laisser entraîner ; je me fais, des sentiments décrits, une émotion personnelle, qui m'étreint réellement le cœur ; comme le spectateur trop impressionnable quand vient une scène attendrissante, j'accorde de vraies larmes à de simples représentations. Mais ce n'est pas par là que je débute. Avant de sympathiser avec une émotion, il faut bien que nous ayons commencé par nous la représenter. Le plus souvent même, nous en restons là. Nous n'allons pas jusqu'à prendre à notre compte tout ce pathétique ; il reste pour nous un spectacle ; ou si ce spectacle nous émeut, notre émotion personnelle différera de celle que l'on nous représente, en sorte qu'il sera impossible de les confondre ; ainsi un poème douloureux m'inspirera de la pitié, une scène pathétique de l'admiration. On ne le peut nier : il y a des sentiments imaginaires, ou des images de sentiments, qui psychiquement diffèrent d'un sentiment réel autant que la simple représentation d'un objet diffère de sa réelle vision.

La différence n'est pas seulement dans le degré d'intensité. Se représenter la souffrance par exemple, ce n'est pas réellement souffrir, même à un degré atténué et d'une manière superficielle : c'est tout autre chose.

Se rappeler une joie qu'on a eue, ce n'est pas se réjouir ; quelquefois même c'est s'attrister. — Cette faculté de représentation concrète du sentiment comporte bien entendu des degrés divers ; elle doit être, comme les facultés de vision ou d'audition mentale, très inégalement répartie. On doit la supposer particulièrement développée chez les romanciers, chez les poètes, et chez toute personne qui se complait dans la lecture des poèmes et des romans, car c'est dans de telles œuvres que l'imagination sentimentale trouve le plus d'occasion de s'exercer.

J'indiquerais encore, parmi les caractères qui contribuent à rendre un sentiment plus poétique, le fait qu'il soit comme on dit *sympathique*, c'est-à-dire qu'il soit de ceux que nous comprenons, que nous admettons, et dans lesquels nous entrons volontiers.

Quand par exemple, lisant une œuvre d'imagination, nous y trouvons exprimés des sentiments qui sont en concordance avec les nôtres, l'expression la plus discrète de ces sentiments est immédiatement saisie ; nous la comprenons à demi-mot ; elle trouve dans notre propre cœur un écho qui la prolonge et achève de la développer. Si par excellence l'émotion exprimée est de celles qui sont universellement sympathiques, c'est-à-dire que tout homme est disposé à partager, l'expression pathétique de l'œuvre s'amplifie encore du sentiment de cet unisson moral.

Toute parole exprimant des sentiments égoïstes ou antipathiques a des intonations sèches : elle semble tomber, isolée, dans un silence froid. Toute parole exprimant un sentiment généreux nous semble plus vibrante. Les grands poètes sont ceux qui nous donnent ces grandes émotions collectives. Leurs sentiments les plus

personnels sont toujours largement humains ; ils enveloppent et engendrent d'autres sentiments à l'infini. De là cette magnifique sonorité que prend leur voix, comme si toujours un chœur invisible chantait avec eux.

Nous voici amenés ainsi à poser le caractère vraiment distinctif des sentiments poétiques, le caractère de *beauté*. Il faut que nous puissions trouver en eux quelque chose de charmant, de délicat, de touchant, de noble, d'élevé, en un mot que nous puissions leur appliquer quelque qualificatif d'ordre esthétique.

Dès que dans les sentiments qu'exprime une œuvre littéraire, nous pouvons soupçonner quelque chose de mesquin ou de bas, toute impression de poésie s'évanouit.

Ce caractère de beauté prime tous les autres ; il les résume et les implique. Le degré d'intensité des sentiments, leur caractère égoïste ou désintéressé, le rôle plus ou moins actif qu'y joue l'imagination, cela est secondaire ; cela n'a d'importance qu'autant que nous y pouvons voir une condition de beauté. Au point de vue de la poésie, seule la qualité esthétique des sentiments importe.

CHAPITRE VI

LA COMPOSITION POÉTIQUE

§ I. — MÉTHODE D'INSPIRATION.

Nous avons considéré l'œuvre poétique du dehors, cherchant à nous rendre compte de l'effet qu'elle produit au cours de la lecture sur notre imagination. Essayons de l'étudier du dedans, au cours de son élaboration, dans l'esprit du poète qui la compose.

On dit bien quelquefois que la véritable œuvre d'art doit être conçue d'ensemble, par synthèse immédiate, non par élaboration progressive, et que cette composition instantanée, si étonnante, si mystérieuse, si miraculeuse qu'elle soit, est justement la caractéristique de l'invention esthétique.

Je ne discuterai pas la possibilité de ce miracle ; je demanderais seulement qu'on voulût bien citer un seul exemple authentique d'une œuvre de quelque importance obtenue ainsi. L'inspiration apportera bien au poète un vers tout fait, une strophe peut-être, conçue tout d'un coup dans son ensemble, mais non un poème épique. Nous admettons ces intuitions d'ensemble ; nous croyons qu'elles sont en effet nécessaires à la composition

de l'œuvre d'art ; nous aurons occasion de les signaler ; mais nous montrerons justement qu'elles exigent un effort de réflexion intense, et que ce qu'elles nous font apercevoir, ce n'est pas l'œuvre toute faite, toute élaborée, dans sa forme d'art définitive, mais l'œuvre encore abstraite et en voie de formation.

Cela n'a donc aucun rapport avec ces prétendues illuminations de l'esprit, qui brusquement, comme un éclair dans la nuit, lui feraient apparaître des images merveilleuses.

Pour composer une œuvre poétique, deux méthodes sont possibles : on peut faire plutôt appel à l'inspiration ou se servir plutôt de la réflexion. Chaque poète, selon son tempérament, et aussi selon la nature de l'œuvre à composer, emploiera de préférence l'une ou l'autre méthode.

Parlons d'abord de la méthode d'inspiration.

Nous considérerons l'œuvre poétique aux diverses phases de sa genèse depuis l'apparition de l'idée première jusqu'au dernier travail de la mise en forme.

La première période est de création toute spontanée. D'où le poète tirera-t-il son idée initiale, qui est le sujet même de son œuvre ? Il ne peut la chercher, n'en ayant encore aucune notion.

Quelques écrivains affirment pourtant avoir obtenu l'idée initiale d'une œuvre littéraire par voie de déduction, en commençant par déterminer les conditions générales auxquelles l'œuvre devait répondre. Leur première attitude mentale serait donc celle du géomètre qui s'applique à résoudre un problème, c'est-à-dire l'effort de réflexion¹. C'est bien possible. Il y a des

1. Voir par exemple l'analyse que donne E. Poe de la genèse de

types intellectuels très divers. La réflexion peut intervenir dans l'élaboration d'une œuvre d'art en toutes proportions, et à un moment quelconque.

Mais en général l'idée première n'est pas obtenue par réflexion. Elle apparaît spontanément dans la libre rêverie. Tout ce que peut faire l'écrivain, pour en faciliter l'apparition, c'est de se mettre dans les conditions les plus favorables à la formation spontanée des images. L'imagination ne peut rien tirer du néant. Dans ses productions les plus originales on trouverait des réminiscences d'œuvres étrangères, un apport de l'expérience, des rappels de la réalité. L'invention poétique a besoin d'aliments. Pour être créateur, il faut que l'esprit soit nourri d'observations, de faits intéressants et suggestifs, de visions, de réminiscences de la nature et de la vie, tout cela bien assimilé, matière plastique qui s'organisera en formes nouvelles. Ces images latentes que le poète porte en lui se décomposent, se recomposent, se soudent l'une à l'autre dans un travail mystérieux dont la psychologie ignore encore les lois, mais où le hasard joue certainement un rôle. En nous s'élaborent incessamment des images confuses, incohérentes, que nous ne daignons pas remarquer et qui, à peine formées, se désagrègent, n'étant pas viables. Mais qu'au milieu de ces conceptions fantasques apparaisse une idée utilisable, nous la tirons à part, l'examinons un instant, et avant de la laisser aller, la marquons d'un effort d'attention pour la retrouver au besoin. Ainsi l'esprit du poète est hanté d'idées conçues par hasard, de projets d'œuvres auxquels il n'a pas donné suite,

son poème du Corbeau, ou les procédés de composition de Paul Hervieu (A. Binet, *La création littéraire, Année psychologique*, 1903).

d'images qu'il a laissées à l'état d'ébauches. Exercé comme il l'est, par entraînement professionnel, à surveiller en lui-même l'apparition des idées et à retenir par un effort de mémoire spécial celles qui lui semblent comporter un développement artistique, il en a toujours en lui-même une réserve dans laquelle il n'a qu'à puiser. Le plus souvent, il a plutôt l'embarras de choisir entre les idées diverses qui le sollicitent.

Dis-moi, quel songe d'or nos chants vont-ils bercer ?
D'où vont venir les pleurs que nous allons verser,
Chanterons-nous l'espoir, la tristesse ou la joie ?...

Ainsi la Muse de la *Nuit de mai* fait passer dans l'esprit du poète une série d'images qu'elle développe un instant pour le tenter, symbole poétique de ces suggestions spontanées de l'inspiration. Très souvent les meilleures idées sont trouvées par distraction, pendant que l'on travaille à en développer d'autres, comme si par une sorte d'irradiation nerveuse l'excès d'activité d'un des lobes du cerveau se propageait aux lobes voisins et les mettait en activité à leur tour. Ou bien c'est au cours d'une promenade, pendant que l'on croit ne penser à rien ; les idées viennent, justement parce que l'esprit se laisse aller à la libre rêverie. Le fait est même si fréquent que l'on pourrait voir dans la marche un des procédés les plus usités pour stimuler la faculté d'invention¹.

1. Voici à ce sujet un certain nombre de témoignages :

« La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées ; je ne puis presque penser quand je suis en place ; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit. » J.-J. Rousseau, *Confessions*, 1^{re} partie, livre IX.

G. Tarde trouve, au cours d'une promenade, sa théorie de l'imi-

Le sujet est enfin choisi. Une idée s'est imposée à l'esprit et veut être réalisée, développée. Alors on se met sérieusement à l'œuvre et la période de composition commence. Voici quel sera, dans la méthode d'inspiration, le procédé de développement : on attendra les idées, et quand elles seront venues on fera un tri entre celles qui se présenteront, pour conserver celles qui sont le plus utilisables. Tant que l'on sentira que l'imagination s'oriente dans le sens voulu, on se gardera d'intervenir. Si elle tend à s'écarter du sujet, ou si les conceptions qu'elle apporte manquent à quelque exigence artistique, on l'arrêtera net, on la remettra sur la voie pour de nouveau la laisser aller. Quand on aura tiré du sujet tous les développements qu'il comporte, autrement dit quand l'idée initiale n'en suggérera plus d'autres, on s'arrêtera. Comme on le voit, je n'admets pas que même dans ce genre de composition on reste tout à fait passif. Je suppose que l'on ne rêve pas seulement, mais que vraiment on compose. La volonté, l'intelligence, le goût critique interviennent donc de quelque manière, autant qu'il le faut pour stimuler et utiliser au mieux

tation (Cité par F. Paulhan, *Psychologie de l'invention*, p. 19. F. Alcan, 1901).

« La promenade facilite singulièrement le travail d'assimilation des matériaux intellectuels et leur mise en œuvre... J'avoue, pour mon compte, que toutes les idées neuves que j'ai eu le bonheur de découvrir me sont venues dans mes promenades. » J. Payot, *L'éducation de la volonté*. Alcan, 1894, p. 154 et 176.

« J'ai gardé de mon enfance le besoin de marcher rapidement lorsque je cherche à inventer quelque chose : c'est une façon de séquestrer mon esprit très facile à distraire. » F. de Curel (cité par A. Binet et J. Passy, *Études de psychologie sur les auteurs dramatiques*. *Année psychologique*, 1894, p. 137).

On pourrait multiplier à l'infini ces citations.

le travail spontané de l'imagination. Il reste cependant que ce travail est tout spontané, aussi spontané que peut l'être la germination d'une graine ou l'éclosion d'une fleur. La formation même des images reste absolument inconsciente. Tout le positif de la composition, tout ce qui est réellement trouvé a été obtenu par ce procédé. On invente par une libre improvisation dont après coup seulement on contrôle les résultats. L'imagination propose, l'intelligence et le goût disposent.

C'est bien ainsi, je crois, que l'on se représente communément la composition poétique, ce qui tend à prouver que cette méthode est en fait très usitée. Elle a bien des avantages.

Nous avons vu combien le laisser aller de la rêverie est favorable à la dissolution et recomposition spontanée des images. En s'abandonnant à son inspiration, le poète trouvera des combinaisons d'idées originales, que la réflexion ne lui fournirait pas¹. La méthode d'in-

1. « Ce n'est pas tant par son jeu régulier, par un développement normal que l'intelligence invente, que par le profit qu'elle sait tirer de l'activité relativement libre et parfois capricieuse de ses éléments... L'idée directrice générale intervient pour choisir, pour accepter ou rejeter les éléments qui lui sont offerts, mais ces éléments ce n'est généralement pas elle qui les évoque. Ils sont en bien des cas le produit du jeu spontané, quoique surveillé, des idées et des images, de tous les petits systèmes qui vivent dans l'esprit... Si les éléments ne s'affranchissaient pas parfois quelque peu, s'ils ne se livraient pas à leurs affinités propres en rompant les associations logiques habituelles, si la coordination de l'esprit était trop serrée et trop raide, trop uniformément persistante, l'invention serait beaucoup plus rare et resterait trop simple ». F. Paulhan, *Psychologie de l'invention*, F. Alcan 1901, pp. 4, 43, 56.

Voir aussi dans le reste de l'ouvrage un grand nombre d'observations très intéressantes sur les procédés intimes de l'invention littéraire.

spiration est particulièrement féconde. Les poètes qui l'ont employée de préférence ont eu une production plus abondante et plus riche. Leurs œuvres ont un développement plus large. Leur phrase même, considérée à part, se fait remarquer par son ampleur, l'idée principale se présentant toujours accompagnée de tout un cortège d'idées accessoires. Autant la phrase de l'écrivain réfléchi est nette, courte et ramassée, autant celle de l'écrivain inspiré est complexe.

Pour moi quand je verrais dans les célestes plaines
 Les astres s'écartant de leurs routes certaines,
 Dans les champs de l'éther l'un par l'autre heurtés,
 Parcourir au hasard les cieux épouvantés ;
 Quand j'entendrais gémir et se briser la terre ;
 Quand je verrais son globe errant et solitaire,
 Flottant loin des soleils, pleurant l'homme détruit,
 Se perdre dans les champs de l'éternelle nuit ;
 Et quand, dernier témoin de ces scènes funèbres,
 Entouré du chaos, de la mort, des ténèbres,
 Seul je serais debout, seul malgré mon effroi,
 Être infailible et bon, j'espérerais en toi,
 Et, certain du retour de l'éternelle aurore,
 Sur les mondes détruits je t'attendrais encore !

LAMARTINE (*L'immortalité*).

Quand on trouve, chez un poète, de ces suites de vers qui se déroulent en une magnifique période, on peut être certain qu'elles n'ont pas été écrites lentement, laborieusement, mais sans effort, à la volée, dans un superbe élan d'inspiration. On constatera aussi que presque toujours ce sont des périodes émues, très pathétiques, qui procèdent par conséquent d'un sentiment intense qui de lui-même a suscité les images.

L'inspiration, ne demandant aucun effort intellectuel,

n'apporte aucune fatigue. Accueillir les images qui se présentent d'elles-mêmes, ce n'est pas un travail, c'est une joie. Sentir en soi les idées affluer, c'est un ravissement. Le labeur de la composition réfléchie est plus pénible que tout effort musculaire ou tout travail manuel ; il semble que l'on s'arrache de force les idées de la tête ; chez certains écrivains, c'est une véritable agonie¹. L'écrivain qui ne prémédite pas d'effets, qui ne s'astreint pas à un travail de combinaison intellectuelle, mais se livre à son imagination, compose dans l'allégresse. Écrit-il des vers ? Dans une sorte d'extase, il écoute ses voix ; comme Lamartine, il se recueille pour percevoir ce chant intérieur, cette harmonie profonde qui d'elle-même se développe en lui. Compose-t-il un roman ? Comme Alexandre Dumas il sourira en voyant ses héros se lancer si témérairement dans de folles aventures, et contre toute vraisemblance en sortir à leur gloire. Comme George Sand, il se contera à lui-même de belles aventures, et pendant que sa plume court sur le papier, il se perdra dans ces visions romanesques. Dramaturge, il assistera avec curiosité aux évolutions de ses personnages, comme s'il était lui-même au spectacle.

L'aisance avec laquelle un poème est composé n'est pas chose indifférente au point de vue artistique. Elle ajoute à l'attrait de l'œuvre. Elle lui donne de la grâce. Le lecteur en jouit par sympathie. Parlant de Virgile et de Racine, Lamennais remarque que « les lignes de

1. On trouvera cités des exemples intéressants de cette difficulté de la composition dans *Le labeur de la prose*, de G. Abel. Paris, Stock, 1902. Voir notamment le fac-similé d'une épreuve corrigée de Balzac.

leur style ondulent avec la même pureté, la même finesse, la même grâce exquise, que celles des plus belles statues grecques¹ ». Telle est bien l'impression que donne cette allure souple et naturelle de la pensée qui se laisse aller à l'inspiration. L'effet à produire sur l'esprit du lecteur étant de l'amener à l'état de contemplation rêveuse, on conçoit qu'il sera plus facile d'obtenir ce résultat quand le poème lui-même aura ce caractère de libre rêverie : alors il nous suffira d'en suivre le mouvement, d'en prendre l'unisson. En le lisant, nous n'y sentirons aucune contrainte, aucun effort. Étant œuvre de pure poésie, il nous donnera une impression plus purement poétique.

Constatons encore que l'œuvre d'inspiration aura cette qualité éminente, la sincérité. Nous serons plus disposés à entrer dans l'état d'âme du poète, si nous sentons qu'il parle sans préparation, sans artifice, sous l'influence directe des sentiments qu'il exprime, dans la vision réelle des images qu'il nous décrit. — La poésie lyrique en particulier n'est possible que comme expression d'une effervescence intérieure, d'un sentiment exalté qui déborde en images. Elle ne saurait être préméditée, composée à froid. Soient par exemple ces belles stances lyriques.

L'abîme, où les soleils sont les égaux des mouches,
Nous tient ; nous n'entendons que des sanglots farouches
Ou des rires moqueurs ;
Vers la cible d'en haut qui dans l'azur s'élève,
Nous lançons nos projets, nos vœux, l'espoir, le rêve,
Ces flèches de nos cœurs.

1. *De l'art et du beau*. Garnier, 1872, p. 279.

Nous montons à l'assaut du temps comme une armée.
 Sur nos groupes confus que voile la fumée
 Des jours évanouis,
 L'énorme éternité luit, splendide et stagnante ;
 Le cadran, bouclier de l'heure rayonnante,
 Nous terrasse éblouis !

V. HUGO. *Contemplations.*

Pleurs dans la nuit.

La pièce a plus de 600 vers. D'un bout à l'autre c'est ainsi ; une suite ininterrompue de visions, évoquées avec une fécondité d'invention inouïe, chaque vers faisant surgir brusquement une image ; entre ces images, aucun lien ; elles se succèdent d'un mouvement indépendant, parfois glissant l'une sur l'autre, se fondant l'une dans l'autre de telle façon que l'une commence à se projeter sur le fond mental quand l'autre ne s'en est pas encore effacée, à peine reliées entre elles par ces rapports mystérieux d'association qui semblent tout naturels au rêveur et qui échappent à la pensée lucide ; dans la suite des strophes, aucune trace de plan. Évidemment le poète n'a rien prémédité. Ce qui achève de le prouver c'est que la pièce n'aboutit à aucune conclusion ; après quelques strophes de mise en train, elle atteint rapidement son maximum d'effet, et finit par épuisement. Comment le poète a-t-il procédé ? On peut se le représenter assez aisément. Il a senti s'abattre sur lui des idées sombres, et il a commencé à écrire ; les premières images qui se sont présentées à lui en ont appelé d'autres à leur suite, plus lamentables encore. Le rythme même de ses vers, le balancement monotone de la strophe ont fait sur lui l'impression d'un glas funèbre. Il s'est ainsi enfoncé dans une méditation de plus en plus lugubre. La réflexion n'avait pas à in-

tervenir. C'est l'imagination, stimulée par une émotion intense, qui a tout fait. De là l'incohérence, l'illogisme, le caractère presque délirant des images ; de là leur puissance d'expression et leur incomparable lyrisme.

Il est encore une occasion où la méthode d'inspiration s'impose : c'est dans le développement de l'action dramatique. Soit un personnage de tragédie ou de roman qui se trouve engagé dans une situation déterminée. Il s'agit de trouver ce qu'il doit penser, ce qu'il doit sentir, comment il doit s'exprimer. Cela n'est pas arbitraire. Les personnages dramatiques, si l'auteur disposait arbitrairement de leur vie intime, ne seraient plus des êtres vivants, mais de simples marionnettes dont il tirerait les fils. Mais d'autre part, il est impossible de déduire, du caractère que l'on a prêté au personnage, le détail des pensées qu'il concevrait, des sentiments qu'il éprouverait et qu'il exprimerait dans cette circonstance. Nous ne pouvons le savoir de science certaine, quelle que puisse être notre expérience de la vie et notre connaissance du cœur humain¹.

Telle est donc la situation paradoxale faite au poète ; dans le développement de l'action dramatique, il faut qu'il se conforme à des lois qu'il ignore. Ce problème, qui pour l'intelligence lucide serait insoluble, ne sera pour l'imagination qu'un jeu. Le romancier, le dramaturge s'efforcera d'entrer dans ses personnages, de s'identifier à eux ; il se pénétrera de leurs sentiments ; et puis il s'abandonnera au mouvement spontané des idées et des émotions que la situation lui suggé-

1. Voir le développement de l'opinion contraire par Paul Janet, La psychologie dans les tragédies de Racine. *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1875, p. 267.

rera¹. L'œuvre qu'il aura ainsi composée sera forcément vivante, puisqu'elle aura été réellement vécue. La suite des sentiments qu'il prêtera à ses personnages ne pourra manquer d'être conforme aux lois de la psychologie, puisqu'il aura fait jouer ces lois en lui-même.

Le seul inconvénient possible de cette méthode, c'est que le dramaturge, en se mettant dans ses personnages, risque de les faire trop semblables à lui-même. Beaumarchais leur prêtera son esprit, Dumas sa verve caustique, Hugo sa grandiloquence, Musset son humour fantasque². Il est bien rare que le romancier femme ne donne pas à ses héroïnes quelque chose de sa mentalité propre et même de ses traits physiques. Mais même dans ce cas on peut dire que si le poète est en défaut, ce n'est pas pour avoir appliqué la méthode imaginative, c'est pour n'avoir pas fait un suffisant effort d'imagination. Il ne s'est pas assez identifié à ses personnages pour se détacher de lui-même. Ce détachement de soi n'est vraiment accompli que lorsque, dans l'esprit du dramaturge, les êtres qu'il a créés commencent à s'objectiver, à vivre d'une vie indépendante, au

1. Sur l'objectivation des personnages dramatiques, voir F. de Curel (Lettre citée par A. Binet, *Année psychologique*, 1894, p. 133.) Ces observations, faites sur lui-même par F. de Curel, témoignent d'une remarquable faculté d'introspection et sont de précieux documents psychologiques. A remarquer tout ce qui a trait à l'utilisation de la rêverie, comme procédé d'invention.

2. « Ce n'est pas à dire que les romanciers se mettent en scène dans leurs livres, mais, dans les personnages qu'ils nous présentent et dans la façon dont ils nous les présentent, si minutieusement observés qu'ils soient d'ailleurs, il y a toujours quelque chose de leur âme. Ils sont pour ainsi dire marqués du sceau de la personnalité de leur père spirituel » L. Prat, *Le caractère empirique et la personne*, F. Alcan, 1906, p. 152.

point que désormais on ne leur fera plus faire ce qu'on veut : ils se refuseraient à accomplir des actions qui ne seraient pas dans leur caractère.

Alors le poète n'a plus à penser pour eux, à chercher ce qu'ils peuvent dire et faire. Il les laisse aller. Il n'a besoin d'intervenir que d'une manière intermittente, pour les remettre dans leur rôle s'ils s'en écartent. « Pendant que j'écris, dit F. de Curel, je ne suis pas absorbé du tout, mes personnages parlent pour leur compte, je ne suis là que pour juger les choses de style, de scénario, de convenances, etc. Presque un rôle de pion. Il m'arrive très bien, tout en écrivant, de me surprendre pensant à des choses, peu compliquées évidemment, mais absolument étrangères à mon travail. Je suis là comme une Providence qui gouverne ses créatures sans annihiler leur liberté. Mes personnages vont, viennent, discutent comme ils l'entendent ». Une fois le plan général d'une scène établi, non seulement le développement n'exige plus grande réflexion, mais il sera plus naturel, plus vivant, plus pathétique, s'il est fait en dehors de toute réflexion, par inspiration pure. Les scènes dialoguées, dans un roman, sont de beaucoup les plus faciles à écrire, et ne peuvent même être bien écrites que de verve.

Enfin l'inspiration est indispensable, dans toute composition littéraire, quand on en arrive au détail de l'exécution. Si préméditée que soit une œuvre, elle ne peut l'être que dans son ensemble ; les détails se trouvent sur le moment ; il faut bien qu'ils soient improvisés : si l'on s'imposait ce programme, de ne pas écrire une ligne sans savoir d'avance très exactement ce qu'on va dire, on ne commencerait jamais. Il arrivera donc toujours un moment, dans l'élaboration de l'œuvre

poétique, où l'on devra laisser l'imagination fonctionner d'elle-même, conformément à ses propres lois.

Nous avons admis qu'à la rigueur le sujet d'une œuvre pouvait être déduit de considérations abstraites ; mais il ne peut en être ainsi de toute la suite du développement ; autrement l'œuvre entière garderait ce caractère sec et abstrait ; à aucun moment elle ne serait artistique et vivante. Qu'une œuvre à composer se présente d'abord comme un problème à résoudre, soit. La réflexion peut poser le problème, ce n'est pas elle qui le résoudra. Cela est vrai d'un problème géométrique : si précises qu'en soient les données, la solution n'en ressort jamais par pure déduction : elle ne peut se trouver que par tâtonnement intellectuel, en choisissant parmi les idées qui se présenteront au hasard, dans cette méditation inconsciente qui est la rêverie du penseur. A plus forte raison cela sera-t-il vrai des problèmes d'art, qui sont autrement complexes, et ne comportent pas une solution déterminée, mais une infinité de solutions à peu près équivalentes. Pourquoi Edgar Poe, se proposant d'écrire un poème de l'effet poétique le plus intense, c'est-à-dire court, original, d'un caractère mélancolique, avec refrains, est-il justement tombé sur son poème du Corbeau ? C'est évidemment par une suite de hasards, c'est-à-dire parce que ces images se sont présentées spontanément à lui au cours de sa méditation, et lui ont paru répondre assez bien aux données du problème. Peut-être même cette idée le hantait-elle déjà, depuis quelque temps, et lui a-t-elle suggéré elle-même les raisons qu'il s'est données de la choisir. Si, partant de son intention initiale d'écrire un poème aussi esthétique que possible, il était vraiment arrivé par déduction rigoureuse à l'idée qu'il a mise en œuvre, il s'ensuivrait

que le Corbeau est le poème par excellence, et que se proposant d'écrire un beau poème on n'en saurait écrire d'autre. En réalité, par la même méthode qu'a employée E. Boutroux pour démontrer la contingence des lois de la nature, on pourrait prouver que la genèse d'une œuvre d'art n'est jamais déterminée par une nécessité logique; à chaque progrès qu'elle fait apparaissent en elle des éléments nouveaux, inattendus, produits de la pensée libre, qui pour son auteur même sont une surprise.

§ 2. — MÉTHODE DE RÉFLEXION.

Nous avons fait à l'inspiration sa part. Il nous reste à chercher quel rôle peut et doit jouer, dans la genèse de l'œuvre poétique, la pensée lucide et consciente.

Certains théoriciens seraient disposés à ne lui en accorder aucun. « Le génie doit créer comme l'imagination travaille, obéissant à une loi, poursuivant un but sans avoir conscience de l'un ni de l'autre. Une œuvre d'art, où nous constaterons l'action d'une réflexion consciente sur la disposition de l'ensemble, nous paraîtra pauvre¹. » Ce serait donc précisément par la portion qui échappe aux aperçus conscients de l'intelligence que l'œuvre d'art produirait son effet esthétique.

Nous reconnâtrons volontiers que dans une œuvre d'art il ne doit pas subsister trace de l'effort intellectuel qu'elle a coûté; et cela est vrai surtout de l'œuvre destinée à donner une impression de poésie. S'ensuit-il

1. H. Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, trad. Guérault, Masson, 1868, p. 479.

que l'effort soit inutile ? En dissuader le poète, ce serait le priver d'un de ses plus puissants instruments de travail. S'imaginer qu'une œuvre poétique de quelque importance, un drame, un poème épique, a jamais été obtenu par élaboration spontanée et inconsciente, sans calcul, ni réflexion, par une pure intuition du génie, c'est se placer en dehors de toute réalité. C'est supposer qu'un édifice peut se construire sans plan ni calcul, sans fondations ni échafaudages, à la façon dont s'édifiaient les palais d'Aladin. La production toute spontanée d'une grande œuvre poétique ne serait pas plus merveilleuse. Je me demande même comment cette étrange hypothèse a jamais pu être soutenue ; car enfin on devrait se douter de la façon dont les écrivains composent ; on les voit au travail ; on sait quel a été le labeur des grands romanciers et des grands poètes. Laissons donc de côté cette théorie du génie qui n'a avec la psychologie d'observation aucun rapport.

L'inspiration a un inconvénient, c'est de n'être pas à nos ordres ; il faut l'attendre, elle peut ne pas venir. Le compositeur qui ne compterait que sur elle risquerait fort de perdre bien des journées en flânerie intellectuelle ; son esprit se disperserait, s'éparpillerait, irait d'un sujet à l'autre sans en approfondir aucun.

La méthode d'inspiration a encore ce grave défaut, c'est d'abandonner au hasard la composition de l'œuvre. L'auteur ne sait d'avance où il va ; il s'engage dans des impasses ; d'ordinaire il commence bien, parce que l'inspiration est encore fraîche et vive ; puis tout se gâte. (Les romans de George Sand, par exemple, se ressentent trop du défaut de composition ; de même bien des poèmes de Lamartine). Au cours de la composition, le développement risque fort de dévier ; l'idée

principale se perd sous les idées parasites. L'imagination a vite fait d'entraîner l'auteur loin de son sujet, car elle est de sa nature distraite et aberrante. L'excitation même du travail mental développe cette tendance des images à la prolifération spontanée. Sans doute l'écrivain peut renoncer à ces idées rencontrées chemin faisant, les éliminer après coup ; il est rare pourtant qu'il le fasse : ces idées de distraction sont d'ordinaire si intéressantes qu'il en coûterait trop de les sacrifier. De là ces développements à côté, ces hors-d'œuvre, ces digressions dont s'encombre l'œuvre des conteurs ou des poètes à l'imagination trop féconde¹.

On ne peut donc abandonner tout à fait l'imagination à elle-même. Une œuvre poétique, qui prétend à produire une impression d'art, doit être *composée*.

Si nous nous observons d'un peu près, au cours d'un travail qui semblerait au premier abord ne mettre en exercice que notre imagination, nous n'aurons pas de peine à saisir en nous-mêmes tout un jeu subtil de pensées, qui enveloppent comme d'un réseau délié les images en voie de formation, qui les relient les unes aux autres, qui les attirent ou les écartent. Dans l'improvisation la plus rapide, quand nous pourrions croire que les images apparaissent spontanément et au hasard, nous pourrions nous rendre compte que leur formation est dirigée, surveillée, motivée ; elle répond à un programme, elle réalise des intentions, elle est intelligente et préméditée en grande partie. Nous pouvons tenir pour

1. V. par exemple les contes emboîtés l'un dans l'autre du Pancha-Tantra et des Mille et une Nuits, les récits parasites qui se greffent sur le récit principal dans le Don Quichotte, les monumentales digressions de Notre-Dame de Paris et des Misérables.

certain que dans toute élaboration littéraire il en est de même. Dans l'œuvre qui semble emportée du mouvement le plus puissant, on discernerait de même des calculs secrets, de petites ruses, des artifices de composition destinés à ménager un effet, à produire un contraste, à tenir la curiosité en suspens. Le véritable artiste, l'homme de génie sait ce qu'il fait ; quand on parle de son inconscience, il laisse dire, puisque c'est un compliment que l'on entend lui faire ; mais que l'on fasse mine de critiquer un détail quelconque de son œuvre, il sera prêt à en donner les raisons. Signalez-lui une faute, il répondra qu'il l'a faite exprès. Le dernier reproche qu'il accepte, c'est celui d'inadvertance.

Dans ce travail mental, il y a des moments pénibles, où l'effort intellectuel est porté à une telle intensité, qu'il en devient presque douloureux. C'est dans ces moments qu'il est le plus intéressant de l'étudier. Voyons donc, des diverses opérations intellectuelles que requiert l'invention consciente et réfléchie, quelles sont celles qui coûtent le plus d'effort.

Il faut d'abord s'obliger à penser sur le sujet choisi. C'est en partie un effort d'inhibition. Il s'agit, chaque fois que l'imagination part sur de fausses pistes, de couper court à ces digressions, de la remettre sur la voie. C'est déjà une tâche pénible ; il nous en coûte toujours de résister aux idées qui nous sollicitent. Mais cela même ne suffit pas. Il faut accomplir encore un effort positif, concentrer les pensées qui tendent à s'éparpiller, enfermer l'intelligence dans un cycle de plus en plus étroit ; pour cela, se bien définir ce que l'on cherche, se poser des questions précises. Le danger est que, plus les conditions de l'idée que l'on cherche sont déter-

minées, moins il y a de chance pour que le mouvement spontané de la pensée amène justement celle-là ; en même temps, on s'est interdit de penser à autre chose. Alors l'intelligence se rebute, on a la sensation douloureuse de l'effort à vide ; on se creuse en vain la tête. Parfois cet état se prolonge longtemps, c'est une véritable angoisse, jusqu'à ce qu'enfin l'idée féconde se présente d'elle-même (Ainsi Zola travaillant à grand-peine à composer son *Assommoir*, jusqu'au moment où l'idée lui est venue de faire rentrer Lantier dans le ménage de Gervaise). L'important, dans cette recherche des idées, c'est de les saisir au seuil même de la conscience, quand elles y apparaissent encore indécises, et de les tirer à soi de force. Souvent on a cette impression, que l'idée cherchée est prête à venir, qu'elle commence à se former, qu'elle affleure presque dans la conscience. On sent qu'il suffirait d'un léger surcroît d'effort pour la faire décidément apparaître, comme lorsqu'on cherche à se rappeler un mot que l'on a comme on dit sur les lèvres ; mais cet effort, on n'a pas l'énergie de le faire, et l'idée s'évanouit¹.

1. La réflexion jouera un rôle important, qui n'a pas toujours été suffisamment étudié, dans la genèse des types romanesques ou dramatiques. Nous avons vu comment ils se développent dans l'esprit du poète, par la méthode d'inspiration. Mais d'où proviennent-ils ? Il est assez rare qu'ils soient fournis directement par l'observation. Cela n'arrive guère que pour les personnages secondaires, épisodiques, que le poète fait intervenir dans son œuvre comme de simples figurants, pour faire nombre. Les personnages principaux sont presque toujours le produit d'une élaboration artistique, où la réflexion intervient. Ils sont inventés pour tenir un emploi, pour amener certaines situations, pour remplir un cadre déterminé d'avance. Celui-ci devra être l'Hypocrite (le *Tartuffe* de Molière, le *Begears* de Beaumarchais, le *Sampson Brass* de Dickens). Celui-

Les idées principales une fois trouvées, on peut songer à établir le plan de l'œuvre future. C'est une opération indispensable dans toute composition de quelque importance¹. Pendant qu'on y travaille, les idées s'éclaircissent, se complètent ; une fois effectuée, elle donne une plus grande facilité de développement ; elle permet de préparer des effets, d'amener une conclusion.

là sera le Distrain, ou le Rêveur. Parfois l'auteur se proposera de représenter un type ethnique (l'Américain dans le *Roi de la mer de Vogué*, le Basque dans *Ramuntcho*, le Slave dans l'*Aventure de Ladislas Bolscki*) ou un type social (Balzac, Zola) ou encore un type professionnel (le clergé, dans *Mon oncle Célestin* ou dans *Lucifer* ; la magistrature, dans *La robe rouge*, etc.). Dans toutes les œuvres à thèse (ainsi dans l'*Étape* de Bourget) les caractères sont composés précisément de manière à justifier les théories de l'auteur. Étant donné un type comique, le dramaturge aura soin de grouper autour de lui les types accessoires qui en sont comme les variétés (v. des exemples significatifs de cette théorie dans l'*Essai sur le rire* de H. Bergson). Un procédé très usité est la création des types par contraste. Don Quichotte exige Sancho pour lui faire pendant. Étant donné le caractère d'Augustin de Chanteprie, dans le beau roman de la *Maison du Péché* de Marcelle Tinayre, il fallait que Fanny Manolé eût son âme tendre, aimante et païenne. La petite Dorrit de Dickens étant toute abnégation, il fallait que son père fût tout égoïsme. On peut remarquer que dans les comédies et les romans, le mari et la femme ont toujours des caractères opposés. Tous ces exemples achèvent de prouver que le personnage romanesque ou dramatique apparaît tout d'abord au poète comme une formule abstraite, comme une sorte d'être schématique, produit de la réflexion, qu'il complètera ensuite, et auquel il infusera la vie.

1. Le but que l'on se propose, en composant un plan, n'est pas le même, selon qu'il s'agit d'une œuvre didactique, ou d'une œuvre d'imagination. Si l'on compose un livre de science, un livre d'histoire, c'est à fin de le rendre plus compréhensible et plus assimilable. Une œuvre d'imagination est surtout composée pour l'effet. Il résulte de cette différence dans la fin poursuivie des différences essentielles dans la forme du plan.

Il faut même que cette opération soit bien nécessaire pour qu'un écrivain et surtout un poète s'y résigne ; car de tout le labeur littéraire, c'est la partie la plus ingrate, la plus pénible de beaucoup et la moins poétique. Il faut mettre en ordre, disposer en série linéaire des idées qui se sont présentées à peu près au hasard, enchevêtrées l'une dans l'autre, en dépendance mutuelle ; il faut essayer toutes les combinaisons possibles, répondre à des exigences complexes et souvent inconciliables ; il faut faire un effort pour tenir simultanément présentes à l'esprit les images à disposer, ce que l'on ne peut faire que dans l'abstrait, en les réduisant à l'état de simples schèmes, sous peine d'encombrer l'esprit qui ne saurait embrasser à la fois plusieurs représentations concrètes. Souvent il est indispensable, pour préparer une situation ou un effet, de composer par régression : comme le disait Pascal, la dernière chose que l'on trouve en composant, c'est celle qui doit être mise la première. Toutes ces opérations doivent s'exécuter à froid, en pleine lucidité d'esprit, autant que possible avec l'intellect seul : car ce n'est qu'une sorte de géométrie, une *ars combinatoria*, où tout se fait dans l'abstrait¹. L'imagination représentative n'a pas à intervenir, si ce n'est tout au plus pour *visualiser* ces combinaisons : on se fera souvent du plan de l'œuvre projetée une sorte de figure schématique, dans laquelle on cherchera à mettre, comme dans un plan architectural, une certaine symé-

1. V. Sardou, en composant son scénario, évite avec soin de céder à sa verve. « Jusque-là, dit-il, j'ai écrit par raisonnement, j'ai fait des mathématiques et je me suis défendu contre l'entraînement de l'écriture. Je craindrais de mettre dans l'ébauche une certaine chaleur qui ne se trouverait plus dans l'exécution. » *Année psychologique*, 1894, p. 68.

trie. Mais ce n'est pas là le mode d'imagination que l'on mettra en œuvre au cours de la composition.

On voit combien ces opérations mentales, qui mettent surtout en jeu les facultés logiques, doivent coûter à un imaginaire ; et ce qu'il y a de plus irritant, c'est que ce labeur est au moins en apparence stérile ; de tant d'efforts, de tant d'heures passées en tâtonnements et en essais de combinaisons, il ne reste rien que quelques sèches formules, et une grande fatigue.

Le plan de l'œuvre une fois arrêté dans ses grandes lignes, l'œuvre de développement commence : ici encore la réflexion peut et doit intervenir pour forcer en quelque sorte l'inspiration. Il faut obliger l'imagination à remplir ce programme ; il faut la faire travailler sur commande.

Le difficile, c'est de l'astreindre à développer les idées dans l'ordre qu'on s'est fixé d'avance. Toutes les parties du plan, que l'on a simultanément présentes à l'esprit, sollicitent également la pensée ; elles tendent d'elles-mêmes à se développer ; spontanément elles nous suggèrent des images. On serait toujours tenté, quand on écrit, de vouloir tout dire à la fois ; et ce qu'il y a de plus gênant pour l'esprit, c'est qu'il est surtout sollicité par les idées finales, auxquelles il serait tenté d'arriver tout de suite, puisqu'elles sont le but.

Il y aurait bien un moyen d'é luder cette difficulté ; ce serait d'écrire son œuvre à rebours, en développant d'abord ces idées finales. Dans la composition d'un drame ou d'un roman, par exemple, on traiterai t d'abord les scènes essentielles, qui doivent être le point culminant de l'œuvre. Dans un poème lyrique on écrirait en premier lieu la dernière strophe ; dans un distique, le second vers. Ce procédé est tentant ; mais expérience

faite, on y renoncera toujours ; il ne saurait donner que des résultats défectueux. Il ne serait praticable que si l'on avait d'avance dans la tête un plan de l'œuvre assez détaillé, assez déterminé, pour être sûr de n'avoir à lui faire subir, au cours du développement, aucune modification essentielle ; alors en effet, l'œuvre serait vraiment composée d'avance, il n'y aurait plus qu'à l'écrire, et peu importerait par quel bout on commencerait. Mais il s'agit précisément ici de trouver ces détails ; nous devons supposer que l'on n'a arrêté encore que le scénario du drame, que le plan général du poème. Forcément, au cours de l'exécution, les idées se transformeront un peu ; les détails que l'on imaginera ne peuvent répondre absolument aux simples intentions que l'on avait, puisqu'elles les dépassent. Les situations, en se précisant, se compliqueront ; le caractère des personnages, qui se réduisait dans le scénario projeté à une définition verbale, à une brève formule, achèvera de se déterminer ; il prendra la complexité de la vie. L'œuvre s'enrichira donc, au cours de la composition, de détails imprévus qui devront entrer dans la composition des scènes finales, et contribuer à la déterminer. Ces dernières scènes, point culminant de l'œuvre, en sont en même temps la synthèse ; elles ne peuvent donc être écrites tout d'abord. Si l'on avait eu l'imprudence de les rédiger les premières, quand le moment serait venu de les mettre à leur place, on s'apercevrait qu'elles ne sont plus dans le ton, et il faudrait les recommencer. On peut préparer d'avance et tenir en réserve, pour l'intercaler au bon moment, un mot à effet, un vers, une phrase peut-être, mais non tout un développement. Une œuvre d'imagination ne peut croître que par développement progressif. Il faudra donc en revenir à la