



St Hilda's College  
UNIVERSITY OF OXFORD

June 2026

**French:  
French/French and Spanish/English and French/Philosophy and French/French and  
Linguistics**

The French Tutors are delighted that you have been offered a place to read Modern Languages at St Hilda's, and we look forward to welcoming you in October. Please find enclosed the syllabus for the first-year course (the three-term Prelim) in French for which you will sit exams in Trinity (i.e. summer) Term 2027. As you will see, the course requires you to study a substantial number of prescribed literary texts from the time you start in Michaelmas Term.

To help you to prioritise your reading: we will begin in October with the shorter texts for commentary (Paper III), and move on to the longer texts (Paper IV) after Christmas.

It is very important that you obtain and read the texts prescribed *before* you arrive. The more reading you can do in advance, the more enjoyable your studies will be when you get here, since you will not have to worry about 'catching up' in the midst of a demanding Oxford term. Although cheap student editions can be readily found on the internet, many are not appropriate for academic study since they lack parts of the text. We strongly advise that you follow the guidance in the enclosed reading list regarding which editions are best for your studies. You should retain the receipts for your book purchases as you will be able to apply for a College book grant to claim back up to £60 in total.

Please do not hesitate to write if anything is unclear or if you have difficulty obtaining books. We hope you enjoy preparing for the course and offer all good wishes for the coming months.

Yours sincerely,

H. J. Swift

Prof Helen Swift, Fellow in French

Dr Luke O'Sullivan, Fellow in French



## Modern Languages & Joint Schools Prelims (French)

You will find a more detailed setting out of the information below in the Faculty Handbook for French Prelims for the academic year 2026-27 once it is uploaded in the summer. *You can find the handbook on Canvas, the Faculty Virtual Learning Environment:*

[https://canvas.ox.ac.uk/courses/20010/modules#module\\_393804](https://canvas.ox.ac.uk/courses/20010/modules#module_393804)

**The papers that you study in the first year are examined in what's called the Preliminary Examination ('Prelims') in June at the end of the year.**

The following two papers will be taught throughout your first year, in classes with language tutors at St Hilda's. You will also have regular oral classes in College.

- **Paper I.** Language I (3-hour in-person assessment)

The paper will consist of: (a) 10 short sentences to translate into French, testing common points of grammar; (b) a passage of 150-200 words of English (post-1950) to be translated into French; (c) summary in French (150-180 words) of a passage of French (500-600 words) of a reflective, analytical or critical nature.

- **Paper II.** Language II (3-hour in-person assessment)

**IIA.** Unprepared translation: translation into English of a passage of French (post-1900) of about 250 words.

**IIB.** Prepared translation: translation into English of a passage of about 300 words from one of the texts set for Paper IV, excluding *La Chastelaine de Vergi*.

The following two papers will be taught sequentially: Paper III in the first term and the start of the second; Paper IV in the second half of the second term and into the third term. You will have lectures in the Faculty, and a combination of discussion seminars and tutorials (for which you'll produce written work – commentaries or essays) with your literature tutors at St Hilda's.

- **Paper III.** Literature I: Short texts for commentary

This paper will be taught in the first term, so you may wish to prioritise the short texts in your vacation reading. You will have difficulty finding time to read primary texts during term, so using the time over the summer before you arrive to read them in the original is invaluable.

Candidates will be required to study four brief but self-contained works. You will certainly need to show that you know the texts well by establishing the context of the passages, but the skill is to show that you can comment pertinently and in detail on the words and ideas in front of you. When commenting on texts written in verse, you are required to show an awareness of the author's use of versification.

Recommended editions are mentioned below:

**Montaigne**, 'Des cannibales' from *Essais*, volume I. Recommended edition: *Des Cannibales' and 'Des Coches'*, ed. by Michel Tarpinian (Paris: Ellipses, 1998);

**Racine**, *Phèdre*, ed. by Raymond Picard (Gallimard 'Folio', 2015);

**Verlaine**, *Romances sans paroles*, ed. by Arnaud Bernadet, (GF Flammarion, 2018 [2012]);

**NDiaye**, *Papa doit manger* (Éditions de Minuit, 2003).

This paper will be examined by commentary in the form of a 3-hour online open book examination, with candidates required to answer on *three* texts.

- **Paper IV.** Literature II: Narrative fiction

This paper will be taught across the second and third terms. Whilst you will have some time in the two vacation periods at the end of Michaelmas and Hilary terms to read for Paper IV, we strongly encourage reading *all* your literature texts at least once over the summer before you start the course.

**La Châtelaine de Vergy**, (édition bilingue), ed. by Jean Dufournet and Liliane Dulac (Folio, 1994);

**Laclos**, *Les Liaisons dangereuses* notes and Préface by Michel Delon (Livre de Poche, 2001);

**Sand**, *Indiana [1832]*, ed. by Béatrice Didier (Paris: Folio Gallimard, 1984);

**Condé**, *Traversée de la mangrove* (Paris: Folio Gallimard, 1992)

The paper will be examined by essay in the form of a 3-hour online open-book examination, with candidates required to answer on *three* texts. There will be a choice of questions on each.

A range of reference books are available for consultation in the College library. You will definitely want to buy your own dictionary and grammar books. You will need as good and as large a **bilingual dictionary** as you can afford: the *Collins-Robert French-English/English-French Dictionary* is particularly recommended. You will also need a **French grammar**; we strongly recommend Hawkins and Towell, *French Grammar and Usage*. You may additionally wish to buy a monolingual dictionary such as *Le Petit Robert* is extremely useful. We also recommend buying Bescherelle, *La Conjugaison pour tous* (Hatier 2006).

**Wherever possible, we strongly encourage you to stick to the recommended editions of texts in this reading list. Do remember to keep receipts so that you can claim your College book grant (£60) once you arrive in Oxford.**

A useful website for buying titles in French at a good price is [www.amazon.fr](http://www.amazon.fr). **Do not buy cheap mass paperback editions of your set texts, as they are liable to be incomplete.** You might also try [amazon.co.uk](http://amazon.co.uk) – or for a France-specific alternative: one possibility is <https://www.librairie-compagnie.fr/>. You can also order them from Blackwell’s bookshop ([www.blackwell.co.uk](http://www.blackwell.co.uk)), or from Grant and Cutler at Foyles (<http://foyles.co.uk/languages>).

- Candidates offering **French Sole** must do three additional papers:
- **Paper XI.** Introduction to French Film Studies

This paper will introduce you to four twentieth- and twenty-first century French film directors. We discuss the concepts of realism, documentary and avant-garde cinema and introduce the basic tools of film analysis.

In your essay writing you will be able to engage with the directors’ ideas and with their particular way of realising them. The films under discussion involve a wide range of themes such as love, power, gender relations and autobiography. Each director has a different style of filmmaking. The focus of the course is the question of how the film medium represents contemporary reality. We will look at the way each of these directors uses devices of storytelling to present a particular point of view upon the world we live in. You will be encouraged to watch more films by each of these directors.

### **Introductory Reading**

Michael Temple and Michael Witt (eds), *The French Cinema Book* (British Film Institute, 2004). A detailed introduction to French cinema as an industry.

David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art, An Introduction* (McGraw Hill, various editions). A very useful introduction explaining all the technical terms that are used to analyse a film.

### **Films**

**Jean-Luc Godard:** *Pierrot le fou* (1965)

**Maurice Pialat:** *À nos amours* (1983)

**Claire Denis:** *Beau Travail* (1999)

**Céline Sciamma:** *Portrait de la jeune fille en feu* (2019)

The teaching for this paper takes place in the first term, with seminars on the prescribed films in weeks 2, 4, 6 and 8. You will be required to submit to your seminar tutor an essay on three of the films and to do a seminar presentation on the fourth.

In addition to the seminars you must follow the modern languages lecture-series entitled *Introduction to Film Studies* in weeks 1-4 in the first term. These lectures present basic concepts of film analysis – montage, story, self-reference, and spectatorship – in four lectures devoted to four international films. These films are

used simply as illustrations for the lectures and are not (except for *Beau travail*) treated as set texts for examination purposes. The films are: Sergei Eisenstein: *Potemkin* (1925); Alfred Hitchcock: *39 Steps* (1935); Michelangelo Antonioni (1967): *Blow-up*; Claire Denis: *Beau Travail* (1999).

This paper is examined by certification: at the end of the course, your tutor will normally submit your last essay to the examiners for moderation.

- **Paper XII.** Introduction to French Literary Theory

This paper will introduce you to four twentieth-century literary critics. In your essay writing you will be able to engage with their ideas about literature and with their particular way of expressing them. You will be encouraged to apply these ideas to your own reading of texts.

**P. Valéry**, *Questions de poésie* and *Poésie et pensée abstraite* in *Théorie poétique et esthétique*, part of *Variété* (*Œuvres*, vol. 1 (Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957)), pp.1280-1293, 1314-1339.

These extracts are supplied in scanned copy together with this reading list; you do not need to obtain the book.

**J.-P. Sartre**, *Qu'est-ce que la littérature?* (Folio, 2001). Sections I and II to be studied ('Qu'est-ce qu'écrire?', 'Pourquoi écrire?', 'Pour qui écrit-on?')

**R. Barthes**, *Critique et vérité* (Seuil, collection 'Point Essais', 1999 [1966])

**H. Cixous**, 'Le rire de la Méduse' in *Le rire de la Méduse et autres ironies*, ed. by Frédéric Regard (Paris: Galilée, 2010). (This essay will be available electronically on Canvas; you do not need to obtain the book)

The teaching for this paper takes place in the second term weeks 5-8 and the third term weeks 1-4 in a combination of lectures and seminars. You will be required to submit to your seminar tutor an essay on three of the authors, and to do a seminar presentation on the fourth. The 3-hour online open-book examination in the third term requires you to answer three questions, each on a different author. There will be a choice of two essay questions on each author.

- **Paper XIII.** Key Texts in French Thought

This paper will introduce you to four thinkers from the seventeenth to the twentieth centuries. In both essay and commentary writing you will be able to engage with their ideas and with their particular way of expressing them.

**R. Descartes**, *Discours de la Méthode*, ed. L. Renault (Garnier-Flammarion, 2000)

**J.-J. Rousseau**, *Discours sur l'origine de l'inégalité* (Folio)

**S. de Beauvoir**, *Le Deuxième Sexe* (2 vols) (Folio)

[N.B. Both the French 'Idées' collection and the English translation have sections missing and cannot be relied upon.]

The extracts on which we will concentrate, and from which a passage for commentary will be set, are vol. I: 'Introduction', 'Mythes'; vol. II: 'La femme mariée', 'La mère'.

**F. Fanon**, 'Introduction', 'Le Noir et le langage', and 'Conclusion' in *Peau noire, masques blancs* (Seuil – Points Essais)

The teaching for this paper takes place in the first term weeks 5-8 and the second term weeks 1-4 in a combination of lectures and seminars. You will be required to submit to your seminar tutor an essay or commentary on three of the authors, and to do a seminar presentation on the fourth. Written work should include at least one essay and at least one commentary. The 3-hour online open-book examination in the third term requires you to answer three questions, each on a different text, one a commentary, the other two essays. There will be a choice of one commentary passage from each text and one essay question on each text.

certaines relations, ne serons-nous pas très voisins de notre indéfinissable *Esthétique* ?

Je viens d'invoquer devant vous le phénomène des complémentaires qui nous montre, de la sorte la plus simple et la plus aisée à observer, une véritable création. Un organe fatigué par une sensation semble la fuir en émettant une sensation symétrique. On trouverait, de même, quantité de productions spontanées, qui se donnent à nous à titre de compléments d'un système d'impressions ressenti comme insuffisant. Nous ne pouvons voir de constellation au ciel que nous ne fournissions aussitôt les tracements qui en joignent les astres, et nous ne pouvons entendre des sons assez rapprochés sans en faire une suite, et leur trouver une action dans nos appareils musculaires qui substitue à la pluralité de ces événements distincts, un processus de génération plus ou moins compliqué.

Ce sont là autant d'*œuvres* élémentaires. L'Art, peut-être, n'est fait que de la combinaison de tels éléments. Le besoin de compléter, de *répondre* ou par le symétrique, ou par le semblable, celui de remplir un temps vide ou un espace nu, celui de combler une lacune, une attente, ou de cacher le présent disgracieux par des images favorables, autant de manifestations d'une puissance qui, multipliée par les transformations que sait opérer l'intellect, armé d'une foule de procédés et de moyens empruntés à l'expérience de l'action pratique, a pu s'élever à ces grands ouvrages de quelques individus qui atteignent ça et là le plus haut degré de *nécessité* que la nature humaine puisse obtenir de la possession de son *arbitraire*, comme en réponse à la variété même et à l'indétermination de tout le possible qui est en nous.

## POÉSIE ET PENSÉE ABSTRAITE

ON oppose assez souvent l'idée de Poésie à celle de Pensée, et surtout de « Pensée abstraite ». On dit « Poésie et Pensée abstraite » comme on dit le Bien et le Mal, le Vice et la Vertu, le Chaud et le Froid. La plupart croient, sans autre réflexion, que les analyses et le travail

de l'intellect, les efforts de volonté et de précision où il engage l'esprit, ne s'accordent pas avec cette naïveté de source, cette surabondance d'expressions, cette grâce et cette fantaisie qui distinguent la poésie, et qui la font reconnaître dès ses premiers mots. Si l'on trouve de la profondeur chez un poète, cette profondeur semble d'une tout autre nature que celle d'un philosophe ou d'un savant. Certains vont jusqu'à penser que même la méditation sur son art, la rigueur du raisonnement appliquée à la culture des roses, ne peuvent que perdre un poète, puisque le principal et le plus charmant objet de son désir doit être de communiquer l'impression d'un état naissant (et heureusement naissant) d'émotion créatrice, qui, par la vertu de la surprise et du plaisir, puisse indéfiniment soustraire le poème à toute réflexion critique ultérieure.

Il est possible que cette opinion contienne quelque part de vérité, quoique sa simplicité me fasse soupçonner qu'elle est d'origine scolaire. J'ai l'impression que nous avons appris et adopté cette antithèse avant toute réflexion, et que nous la trouvons tout établie en nous, à l'état de contraste verbal, comme si elle représentait une relation nette et réelle entre deux notions bien définies. Il faut avouer que le personnage toujours pressé d'en finir que nous appelons *notre esprit* a un faible pour les simplifications de ce genre, qui lui donnent toutes les facilités de former quantité de combinaisons et de jugements, de déployer sa logique et de développer ses ressources rhétoriques, de faire, en somme, son métier d'esprit aussi brillamment que possible.

Toutefois ce contraste classique, et comme cristallisé par le langage, m'a toujours paru trop brutal, en même temps que trop commode, pour ne pas m'exciter à examiner de plus près les choses mêmes.

*Poésie, Pensée abstraite.* Cela est vite dit, et nous croyons aussitôt avoir dit quelque chose de suffisamment clair, et de suffisamment précis pour pouvoir aller de l'avant, sans besoin de retour sur nos expériences; pour construire une théorie ou instituer une discussion, dont cette opposition, si séduisante par sa simplicité, sera le prétexte, l'argument et la substance. On pourra même bâtir toute une métaphysique — tout au moins une « psychologie » — sur cette base, et se faire un système de la vie mentale,

de la connaissance, de l'invention et de la production des œuvres de l'esprit, qui devra nécessairement retrouver comme sa conséquence la même dissonance terminologique qui lui a servi de germe...

Quant à moi, j'ai la manie étrange et dangereuse de vouloir, en toute matière, commencer par le commencement (c'est-à-dire, par *mon* commencement individuel), ce qui revient à recommencer, à refaire toute une route, comme si tant d'autres ne l'avaient déjà tracée et parcourue...

Cette route est celle que nous offre ou que nous impose le langage.

En toute question, et avant tout examen sur le fond, je regarde au langage; j'ai coutume de procéder à la mode des chirurgiens qui purifient d'abord leurs mains et préparent leur champ opératoire. C'est ce que j'appelle le *méthoyage de la situation verbale*. Pardonnez-moi cette expression qui assimile les mots et les formes du discours aux mains et aux instruments d'un opérateur.

Je prétends qu'il faut prendre garde aux premiers contacts d'un problème avec notre esprit. Il faut prendre garde aux premiers mots qui prononcent une question dans notre esprit. Une question nouvelle est d'abord à l'état d'enfance en nous; elle balbutie: elle ne trouve que des termes étrangers, tout chargés de valeurs et d'associations accidentelles; elle est obligée de les emprunter. Mais par là elle altère insensiblement notre véritable besoin. Nous renouons sans le savoir, à notre problème originel, et nous croirons finalement avoir choisi une opinion toute nôtre, en oubliant que ce choix ne s'est exercé que sur une collection d'opinions qui est l'œuvre, plus ou moins aveugle, du reste des hommes et du hasard. Il en est ainsi des programmes des partis politiques, dont aucun n'est (et ne peut être) celui qui répondrait exactement à notre sensibilité et à nos intérêts. Si nous en choisissons un, nous devenons peu à peu l'homme qu'il faut à ce programme et à ce parti.

Les questions de philosophie et d'esthétique sont si richement obscurcies par la quantité, la diversité, l'antiquité des recherches, des disputes, des solutions qui se sont produites dans l'enceinte d'un vocabulaire très restreint, dont chaque auteur exploite les mots selon ses tendances, que l'ensemble de ces travaux me donne l'im-

pression d'un quartier, spécialement réservé à de profonds esprits, dans les Enfers des anciens. Il y a là des Danaïdes, des Ixions, des Sisyphe qui travaillent éternellement à remplir des tonneaux sans fond, à remonter la roche croulante, c'est-à-dire à redéfinir la même douzaine de mots dont les combinaisons constituent le trésor de la Connaissance Spéculative.

Permettez-moi d'ajouter une dernière remarque et une image à ces considérations préliminaires. Voici la remarque: vous avez certainement observé ce fait curieux, que tel *mot*, qui est parfaitement clair quand vous l'entendez ou l'employez dans le langage *courant*, et qui ne donne lieu à aucune difficulté quand il est engagé dans le train rapide d'une phrase ordinaire, devient magiquement embarrassant, introduit une résistance étrange, déjoue tous les efforts de définition aussitôt que vous le retirez de la circulation pour l'examiner à part, et que vous lui cherchez un sens après l'avoir soustrait à sa fonction momentanée? Il est presque comique de se demander ce que signifie au juste un terme que l'on utilise à chaque instant avec pleine satisfaction. Par exemple: je saisis au vol le mot Temps. Ce mot était absolument limpide, précis, honnête et fidèle dans son service, tant qu'il jouait sa partie dans un propos, et qu'il était prononcé par quelqu'un qui voulait dire quelque chose. Mais le voici tout seul, pris par les ailes. Il se venge. Il nous fait croire qu'il a plus de sens qu'il n'a de fonctions. Il n'était qu'un *moyen*, et le voici devenu *fin*, devenu l'objet d'un affreux désir philosophique. Il se change en énigme, en abîme, en tourment de la pensée...

Il en est de même du mot Vie, et de tous les autres. Ce phénomène facilement observable a pris pour moi une grande valeur critique. J'en ai fait d'ailleurs une image qui me représente assez bien cette étrange condition de notre matériel verbal.

Chaque mot, chacun des mots qui nous permettent de franchir si rapidement l'espace d'une pensée, et de suivre l'impulsion de l'idée qui se construit elle-même son expression, me semble une de ces planches légères que l'on jette sur un fossé, ou sur une crevasse de montagne, et qui supportent le passage de l'homme en vif mouvement. Mais qu'il passe sans peser, qu'il passe sans s'arrêter — et surtout, qu'il ne s'amuse pas à danser sur la

mince planche pour éprouver sa résistance!... Le pont fragile aussitôt bascule ou se rompt, et tout s'en va dans les profondeurs. Consultez votre expérience; et vous trouverez que nous ne comprenons les autres, et que nous ne nous comprenons nous-mêmes, que grâce à la *vitesse de notre passage par les mots*. Il ne faut point s'appesantir sur eux, sous peine de voir le discours le plus clair se décomposer en énigmes, en illusions plus ou moins savantes.

Mais comment faire pour penser — je veux dire : pour *repenser*, pour approfondir ce qui semble mériter d'être approfondi — si nous tenons le langage pour essentiellement provisoire, comme est provisoire le billet de banque ou le chèque, dont ce que nous appelons la « valeur » exige l'oubli de leur vraie nature, qui est celle d'un morceau de papier généralement sale? Ce papier a passé par tant de mains... Mais les mots ont passé par tant de bouches, par tant de phrases, par tant d'usages et d'abus que les précautions les plus exquises s'imposent pour éviter une trop grande confusion dans nos esprits, entre ce que nous pensons et cherchons à penser, et ce que le dictionnaire, les auteurs et, du reste, tout le genre humain, depuis l'origine du langage, veulent que nous pensions...

Je me garderai donc de me fier à ce que ces termes de *Poésie* et de *Pensée abstraite* me suggèrent, à peine prononcés. Mais je me tournerai vers moi-même. J'y chercherai mes véritables difficultés et mes observations réelles de mes véritables états; j'y trouverai mon rationnel et mon irrationnel; je verrai si l'opposition alléguée existe, et comment elle existe à l'état vivant. Je confesse que j'ai coutume de distinguer dans les problèmes de l'esprit ceux que j'aurais inventés et qui expriment un besoin réellement ressenti par ma pensée, et les autres, qui sont les problèmes d'autrui. Parmi ceux-ci, il en est plus d'un (mettons 40 p. 100) qui me semblent ne pas exister, n'être que des apparences de problèmes : *je ne les sens pas*. Et quant au reste, il en est plus d'un qui me semble mal énoncé... Je ne dis pas que j'aie raison. Je dis que je regarde en moi ce qui se passe quand j'essaie de remplacer les formulés verbales par des valeurs et des significations non verbales, qui soient indépendantes du langage adopté. J'y trouve des impulsions et des images naïves,

des produits bruts de mes besoins et de mes expériences personnelles. *C'est ma vie même qui s'étonne*, et c'est elle qui me doit fournir, si elle le peut, mes réponses, car ce n'est que dans les réactions de notre vie que peut résider toute la force, et comme la nécessité, de notre vérité. La pensée qui émane de cette vie ne se sert jamais avec elle-même de certains mots, qui ne lui paraissent bons que pour l'usage extérieur : ni de certains autres, dont elle ne voit pas le fond, et qui ne peuvent que la tromper sur sa puissance et sa valeur réelles.

J'ai donc observé en moi-même tels états que je puis bien appeler *Poétiques*, puisque quelques-uns d'entre eux se sont finalement achevés en poèmes. Ils se sont produits sans cause apparente, à partir d'un accident quelconque; ils se sont développés selon leur nature, et par là, je me suis trouvé écarté pendant quelque temps de mon régime mental le plus fréquent. Puis, je suis revenu à ce régime d'échanges ordinaires entre ma vie et mes pensées, mon cycle étant achevé. Mais il était arrivé qu'un *poème avait été fait*, et que le cycle, dans son accomplissement, laissait quelque chose après soi. Ce cycle fermé est le cycle d'un acte qui a comme soulevé et restitué extérieurement une puissance de poésie...

J'ai observé d'autres fois qu'un incident non moins insignifiant causait — ou semblait causer — une excursion toute différente, un écart de nature et de résultat tout autre. Par exemple, un rapprochement brusque d'idées, une analogie me saisissait, comme un appel de cor au sein d'une forêt fait dresser l'oreille, et oriente virtuellement tous nos muscles qui se sentent coordonnés vers quelque point de l'espace et de la profondeur des feuillages. Mais, cette fois, au lieu d'un poème, c'était une analyse de cette sensation intellectuelle subite qui s'emparait de moi. Ce n'étaient point des vers qui se détachaient plus ou moins facilement de ma duréa dans cette phase; mais quelque proposition qui se destinait à s'incorporer à mes habitudes de pensée, quelque formule qui devait désormais servir d'instrument à des recherches ultérieures...

Je m'excuse de m'exposer ainsi devant vous; mais j'estime qu'il est plus utile de raconter ce que l'on a éprouvé, que de simuler une connaissance indépendante de toute personne et une observation sans observateur.

En vérité, il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie.

Ma prétention ici n'est pas de vous apprendre quoi que ce soit. Je ne vous dirai rien que vous ne sachiez ; mais je vous le dirai peut-être dans un autre ordre. Je ne vous apprendrai pas qu'un poète n'est pas toujours incapable de raisonner une *régle de trois* ; ni qu'un logicien n'est pas toujours incapable de considérer dans les mots autre chose que des concepts, des classes et de simples prétextes à syllogismes.

J'ajouterai même sur ce point cet avis paradoxal : que si le logicien ne pourrait jamais être que logicien, il ne serait pas et ne pourrait pas être un logicien ; et que si l'autre ne fût jamais que poète, sans la moindre espérance d'abstraire et de raisonner, il ne laisserait après soi aucune trace poétique. Je pense très sincèrement que si chaque homme ne pouvait pas vivre une quantité d'autres vies que la sienne, il ne pourrait pas vivre la sienne.

Mon expérience m'a donc montré que le même *moi* fait des figures fort différentes, qu'il se fait abstracteur ou poète, par des spécialisations successives, dont chacune est un écart de l'état purement disponible et superficiellement accordé avec le milieu extérieur, qui est l'état moyen de notre être, l'état d'indifférence des échanges.

Voilà d'abord en quoi peut consister l'ébranlement initial et *toujours accidentel* qui va construire en nous l'instrument poétique, et surtout quels sont ses effets. Le problème peut se mettre sous cette forme : la Poésie est un art du Langage ; certaines combinaisons de paroles peuvent produire une émotion que d'autres ne produisent pas, et que nous appellerons *poétique*. Quelle est cette espèce d'émotion ?

Je la connais en moi à ce caractère que tous les objets possibles du monde ordinaire, extérieur ou intérieur, les êtres, les événements, les sentiments et les actes, demeurant ce qu'ils sont d'ordinaire quant à leurs apparences, se trouvent tout à coup dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste avec les modes de notre sensibilité générale. C'est dire que ces choses et ces êtres connus — ou plutôt les idées qui les représentent — changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que selon les modes ordinaires ; ils se trouvent (permettez-

moi cette expression) *musicalisés*, devenus résonnants l'un par l'autre, et comme harmoniquement correspondants. L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec ce que nous pouvons supposer de l'univers du rêve.

Puisque ce mot de *rêve* s'est introduit dans ce discours, je dirai au passage qu'il s'est fait dans les temps modernes, à partir du romantisme, une confusion assez explicable entre la notion de rêve et celle de poésie. Ni le rêve ni la rêverie ne sont nécessairement poétiques ; ils peuvent l'être : mais des figures formées *au hasard* ne sont que *par hasard* des figures harmoniques.

Toutefois nos souvenirs de rêves nous enseignent, par une expérience commune et fréquente, que notre conscience peut être envahie, emplie, entièrement saturée par la production d'une *existence*, dont les objets et les êtres paraissent les mêmes que ceux qui sont dans la veille ; mais leurs significations, leurs relations et leurs modes de variation et de substitution sont tout autres et nous représentent sans doute, comme des symboles ou des allégories, les fluctuations immédiates de notre sensibilité *générale*, non contrôlée par les sensibilités de nos sens *spécialisés*. C'est à peu près de même que l'état *poétique* s'installe, se développe, et enfin se désagrège en nous.

C'est dire que cet *état de poésie* est parfaitement irrégulier, inconstant, involontaire, fragile, et que nous le perdons, comme nous l'obtenons *par accident*. Mais cet état ne suffit pas pour faire un poète, pas plus qu'il ne suffit de voir un trésor en rêve pour le retrouver, au réveil, éincelant au pied de son lit.

Un poète — ne soyez pas choqué de mon propos — n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique : ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de le créer chez les autres. On reconnaît le poète — ou du moins, chacun reconnaît le sien — à ce simple fait qu'il change le lecteur en « inspiré ». L'inspiration est, positivement parlant, une attribution gracieuse que le lecteur fait à son poète : le lecteur nous offre les mérites transcendants des puissances et des grâces qui se développent en lui. Il cherche et trouve en nous la cause merveilleuse de son émerveillement.

Mais l'effet de poésie, et la synthèse artificielle de cet état par quelque œuvre, sont choses toutes distinctes ;

aussi différentes que le sont une sensation et une action. Une action suivie est bien plus complexe que toute production instantanée, surtout quand elle doit s'exercer dans un domaine aussi conventionnel que celui du langage. Ici vous voyez poindre dans mes explications cette fameuse PENSÉE ABSTRAITE que l'usage oppose à la POÉSIE. Nous y reviendrons tout à l'heure. Je veux en attendant vous raconter une histoire vraie, afin de vous faire sentir comme je l'ai sentie moi-même, et de la manière la plus curieusement nette, toute la différence qui existe entre l'état ou l'émotion poétique, même créatrice et originale, et la production d'un ouvrage. C'est une observation assez frappante que j'ai faite sur moi-même, il y a environ un an.

J'étais sorti de chez moi pour me délasser, par la marche et les regards variés qu'elle entraîne, de quelque besogne ennuyeuse. Comme je suivais la rue que j'habite, je fus tout à coup saisi par un rythme qui s'imposait à moi, et qui me donna bientôt l'impression d'un fonctionnement étranger. Comme si quelqu'un se servait de ma *machine à vivre*. Un autre rythme vint alors doubler le premier et se combiner avec lui; et il s'établit je ne sais quelles relations *transversales* entre ces deux lois (je m'explique comme je puis). Ceci combinait le mouvement de mes jambes marchantes et je ne sais quel chant que je murmurais, ou plutôt qui se murmurait *au moyen de moi*. Cette composition devint de plus en plus compliquée, et dépassa bientôt en complexité tout ce que je pouvais raisonnablement produire selon mes facultés rythmiques ordinaires et utilisables. Alors, la sensation d'étrangeté dont j'ai parlé se fit presque pénible, presque inquiétante. Je ne suis pas musicien; j'ignore entièrement la technique musicale; et voici que j'étais la proie d'un développement à plusieurs parties, d'une complication à laquelle jamais poète ne peut songer. Je me disais donc qu'il y avait erreur sur la personne, que cette grâce se trompait de tête, puisque je ne pouvais rien faire d'un tel don — qui, dans un musicien, eût sans doute pris valeur, forme et durée, tandis que ces parties qui se mêlaient et déliaient m'offraient bien vainement une production dont la suite savante et organisée émerveillait et désespérait mon ignorance.

Au bout d'une vingtaine de minutes le prestige s'éva-

nouit brusquement; me laissant sur le bord de la Seine, aussi perplexe que la cane de la Fable qui vit éclore un cygne, de l'œuf qu'elle avait couvé. Le cygne envolé, ma surprise se changea en réflexion. Je savais bien que la marche m'entretient souvent dans une vive émission d'idées, et qu'il se fait une certaine réciprocité entre mon allure et mes pensées, mes pensées modifiant mon allure; mon allure excitant mes pensées — ce qui, après tout, est bien remarquable, mais est relativement compréhensible. Il se fait, sans doute, une harmonisation de nos divers « temps de réaction », et il est bien intéressant de devoir admettre qu'il y a une modification réciproque possible entre un régime d'action qui est purement musculaire et une production variée d'images, de jugements et de raisonnements.

Mais dans le cas dont je vous parle, il arriva que mon mouvement de marche se propagea à ma conscience par un système de rythmes assez savant, au lieu de provoquer en moi cette naissance d'images, de paroles intérieures et d'actes virtuels que l'on nomme *idées*. Quant aux idées, ce sont choses d'une espèce qui m'est familière; ce sont choses que je sais noter, provoquer, manœuvrer... *Mais je ne puis en dire autant de mes rythmes inattendus.*

Que fallait-il en penser? J'ai imaginé que la production mentale pendant la marche devait répondre à une excitation générale qui se dépensait du côté de mon cerveau; cette excitation se satisfaisait, se soulageait comme elle pouvait, et, pourvu qu'elle dissipât de l'énergie, il lui importait peu que ce fussent des idées, ou des souvenirs, ou des rythmes fredonnés distraitement. Ce jour-là, elle s'est dépensée en intuition rythmique qui s'est développée avant que se soit éveillée, dans ma conscience, la *personne qui sait qu'elle ne sait pas la musique*. Je pense que c'est de même que la *personne qui sait qu'elle ne peut pas voler* n'est pas encore en vigueur dans celui qui rêve qu'il vole.

Je vous demande pardon de cette longue histoire vraie — du moins aussi vraie qu'une histoire de cet ordre peut l'être. Notez que tout ce que j'ai dit ou cru dire se passe entre ce que nous appelons le *Monde extérieur*, ce que nous appelons *Notre Corps*, et ce que nous appelons *Notre Esprit* — et demande une certaine collaboration confuse de ces trois grandes puissances.

Pourquoi vous ai-je conté ceci? Pour mettre en évidence la différence profonde qui existe entre la production spontanée par l'esprit — ou plutôt, par *l'ensemble de notre sensibilité*, et la fabrication des œuvres. Dans mon histoire, la substance d'une œuvre musicale me fut libéralement donnée; mais l'organisation qui l'eût saisie, fixée, redessinée me manquait. Le grand peintre Degas m'a souvent rapporté ce mot de Mallarmé qui est si juste et si simple. Degas faisait parfois des vers, et il en a laissé de délicieux. Mais il trouvait souvent de grandes difficultés dans ce travail accessoire de sa peinture. (D'ailleurs, il était homme à introduire dans n'importe quel art toute la difficulté possible.) Il dit un jour à Mallarmé : « Votre métier est infernal. Je n'arrive pas à faire ce que je veux et pourtant, je suis plein d'idées... » Et Mallarmé lui répondit : « Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des *mots*. »

Mallarmé avait raison. Mais quand Degas parlait d'idées, il pensait cependant à des discours intérieurs ou à des images, qui, après tout, eussent pu s'exprimer en *mots*. Mais ces mots, mais ces phrases intimes qu'il appelait ses idées, toutes ces intentions et ces perceptions de l'esprit — tout cela ne fait pas des vers. Il y a donc autre chose, une modification, une transformation, brusque ou non, spontanée ou non, laborieuse ou non, qui s'interpose nécessairement entre cette pensée productrice d'idées, cette activité et cette multiplicité de questions et de résolutions intérieures; et puis, ces discours si différents des discours ordinaires que sont les vers, qui sont bizarrement ordonnés, qui ne répondent à aucun besoin, *si ce n'est au besoin qu'ils doivent créer eux-mêmes*; qui ne parlent jamais que de choses absentes ou de choses profondément et secrètement ressenties; étranges discours, qui semblent faits par un *autre* personnage que celui qui les dit, et s'adresser à un *autre* que celui qui les écoute. En somme, c'est un *langage dans un langage*.

Regardons un peu ces mystères.

La poésie est un art du langage. Le langage, cependant, est une création de la pratique. Remarquons d'abord que toute communication entre les hommes n'a quelque certitude que dans la pratique, et par la vérification que nous donne la pratique. *Je vous demande du feu. Vous me donnez du feu* : vous m'avez compris.

Mais, en me demandant du feu, vous avez pu prononcer ces quelques mots sans importance, avec un certain ton, et dans un certain timbre de voix — avec une certaine inflexion et une certaine lenteur ou une certaine précipitation que j'ai pu remarquer. J'ai compris vos paroles, puisque, sans même y penser, je vous ai tendu ce que vous demandiez, ce peu de feu. Et voici cependant que l'affaire n'est pas finie. Chose étrange : le son, et comme la figure de votre petite phrase, revient en moi, se répète en moi; comme si elle se plaisait en moi; et moi, j'aime à m'entendre la redire, cette petite phrase qui a presque perdu son sens, qui a cessé de servir, et qui pourtant veut vivre encore, mais d'une tout autre vie. Elle a pris une valeur; et elle l'a prise *aux dépens de sa signification finie*. Elle a créé le besoin d'être encore entendue... Nous voici sur le bord même de l'état de poésie. Cette expérience minuscule va nous suffire à découvrir plus d'une vérité.

Elle nous a montré que le langage peut produire deux espèces d'effets tout différents. Les uns, dont la tendance est de provoquer ce qu'il faut pour annuler entièrement le langage même. Je vous parle, et si vous avez compris mes paroles, ces paroles mêmes sont abolies. Si vous avez compris, ceci veut dire que ces paroles ont disparu de vos esprits, elles sont remplacées par une contre-partie, par des images, des relations, des impulsions; et vous posséderez alors de quoi retransmettre ces idées et ces images dans un langage qui peut être bien différent de celui que vous avez reçu. *Comprendre* consiste dans la substitution plus ou moins rapide d'un système de sonorités, de durées et de signes par tout autre chose, qui est en somme une modification ou une réorganisation intérieure de la personne à qui l'on parle. Et voici la contre-épreuve de cette proposition : c'est que la personne qui n'a pas compris *répète*, ou *se fait répéter* les mots.

Par conséquence, la perfection d'un discours dont l'unique objet est la compréhension consiste évidemment dans la facilité avec laquelle la parole qui le constitue se transforme en tout autre chose, et le *langage*, d'abord en *non-langage*; et ensuite, si nous le voulons, en une forme de langage différente de la forme primitive.

En d'autres termes, dans les emplois pratiques ou abstraits du langage, la forme, c'est-à-dire le physique, le

sensible, et l'acte même du discours ne se conserve pas; elle ne survit pas à la compréhension; elle se dissout dans la clarté; elle a agi; elle a fait son office; elle a fait comprendre: elle a vécu.

Mais au contraire, aussitôt que cette forme sensible prend par son propre effet une importance telle qu'elle s'impose, et se fasse, en quelque sorte, respecter; et non seulement remarquer et respecter, mais désirer, et donc reprendre — alors quelque chose de nouveau se déclare: nous sommes insensiblement transformés, et disposés à vivre, à respirer, à penser selon un régime et sous des lois qui ne sont plus de l'ordre pratique — c'est-à-dire que rien de ce qui se passera dans cet état ne sera résolu, achevé, aboli par un acte bien déterminé. Nous entrons dans l'univers poétique.

Permettez-moi de fortifier cette notion d'*univers poétique* en faisant appel à une notion semblable, mais plus facile encore à expliquer étant beaucoup plus simple, la notion d'*univers musical*. Je vous prie de faire un petit sacrifice: de vous réduire pour un instant à votre faculté d'entendre. Un simple sens, comme celui de l'ouïe, nous offrira tout ce qu'il nous faut pour notre définition, et nous dispensera d'entrer dans toutes les difficultés et subtilités auxquelles nous conduiraient la structure conventionnelle du langage ordinaire et ses complications historiques. Nous vivons par l'oreille dans le monde des bruits. C'est un ensemble généralement incohérent et irrégulièrement alimenté par tous les incidents mécaniques que cette oreille peut interpréter à sa façon. Mais l'oreille même détache de ce chaos un autre ensemble de bruits particulièrement remarquables et simples — c'est-à-dire bien reconnaissables par notre sens, et qui lui servent de repères. Ce sont des éléments qui ont des relations entre eux qui nous sont aussi sensibles que ces éléments eux-mêmes. L'intervalle de deux de ces bruits privilégiés nous est aussi net que chacun d'eux. Ce sont là les *sons*, et ces unités sonores sont aptes à former des combinaisons claires, des implications successives ou simultanées, des enchaînements et des croisements que l'on peut dire *intelligibles*: c'est pourquoi il existe en musique des possibilités abstraites. Mais je reviens à mon objet.

Je me borne à remarquer que le contraste entre le

bruit et le son est celui du pur et de l'impur, de l'ordre et du désordre; que ce discernement entre des sensations pures et les autres a permis la constitution de la musique; que cette constitution a pu être contrôlée, unifiée, codifiée grâce à l'intervention de la science physique, qui a su adapter la mesure à la sensation et obtenir le résultat capital de nous apprendre à produire cette sensation sonore de manière constante et identique au moyen d'instruments qui sont, en réalité, des *instruments de mesure*.

Ainsi le musicien se trouve en possession d'un système parfait de moyens bien définis qui font correspondre exactement des sensations à des actes. Il résulte de tout ceci que la musique s'est fait un domaine propre absolument sien. Le monde de l'art musical, monde des sons, est bien séparé du monde des bruits. Tandis qu'un *bruit* se borne à éveiller en nous un événement isolé quelconque — un chien, une porte, une voiture — *un son qui se produit évoque, à soi seul, l'univers musical*. Dans cette salle où je vous parle, où vous entendez le bruit de ma voix, si un diapason ou un instrument bien accordé se mettait à vibrer, aussitôt, à peine affectés par ce bruit exceptionnel et pur, qui ne peut pas se mêler avec les autres, vous auriez la sensation d'un commencement, le commencement d'un monde; une atmosphère tout autre serait sur-le-champ créée, un ordre nouveau s'annoncerait, et vous-mêmes, vous vous *organiseriez*, inconsciemment pour l'accueillir. L'univers musical était donc en vous, avec tous ses rapports et ses proportions — comme, dans un liquide saturé de sel, un univers cristallin attend le choc moléculaire d'un tout petit cristal pour *s'affirmer*. Je n'ose dire: l'idée cristalline de tel système...

Et voici la contre-épreuve de notre petite expérience: si dans une salle de concert, pendant que résonne et domine la symphonie, il arrive qu'une chaise tombe, qu'une personne tousse, qu'une porte se ferme, aussitôt nous avons l'impression de je ne sais quelle rupture. Quelque chose d'indéfinissable, de la nature d'un charme ou d'un verre de Venise, a été brisé ou fendu...

L'Univers poétique n'est pas si puissamment et si facilement créé. Il existe, mais le poète est privé des immenses avantages que possède le musicien. Il n'a pas devant soi, tout prêt pour un usage de beauté, un ensemble de moyens fait exprès pour son art. Il doit emprunter le

*langage* — la voix publique, cette collection de termes et de règles traditionnels et irrationnels, bizarrement créés et transformés, bizarrement codifiés, et très diversement entendus et prononcés. Ici, point de physicien qui ait déterminé les rapports de ces éléments; point de diapasons, point de métronomes, point de constructeurs de gammes et de théoriciens de l'harmonie. Mais au contraire, les fluctuations phonétiques et sémantiques du vocabulaire. Rien de pur; mais un mélange d'excitations auditives et psychiques parfaitement incohérentes. Chaque mot est un assemblage instantané d'un *son* et d'un *sens*, qui n'ont point de rapport entre eux. Chaque phrase est un acte si complexe que personne, je crois, n'a pu jusqu'ici en donner une définition supportable. Quant à l'usage de ce moyen, quant aux modalités de cette action, vous savez quelle diversité est celle de ses emplois, et quelle confusion quelquefois en résulte. Un discours peut être logique, il peut être chargé de sens, mais sans rythme et sans nulle mesure. Il peut être agréable à l'oreille, et parfaitement absurde ou insignifiant; il peut être clair et vain; vague et délicieux. Mais il suffit, pour faire concevoir son étrange multiplicité, qui n'est que la multiplicité de la vie même, d'énumérer toutes les sciences qui se sont créées pour s'occuper de cette diversité et en étudier chacune quelque un des aspects. On peut analyser un texte de bien des façons différentes, car il est tout à tour justiciable de la phonétique, de la sémantique, de la syntaxe, de la logique, de la rhétorique, de la philologie, sans omettre la métrique, la prosodie et l'étymologie...

Voilà le poète aux prises avec cette matière verbale, obligé de spéculer sur le son et le sens à la fois; de satisfaire non seulement à l'harmonie, à la période musicale mais encore à des conditions intellectuelles et esthétiques variées, sans compter les règles conventionnelles...

Voyez quel effort exigerait l'entreprise du poète s'il lui fallait résoudre *conséquemment* tous ces problèmes... Il est toujours intéressant d'essayer de reconstituer une de nos activités complexes, une de ces actions complètes qui exigent de nous une spécialisation à la fois mentale, sensorielle et motrice, en supposant que nous soyons obligés, pour accomplir cette action, de connaître et d'organiser toutes les fonctions que nous savons y jouer

leur partie. Même si cette tentative à la fois imaginative et analytique est grossière, elle nous apprend toujours quelque chose. Quant à moi, qui suis, je l'avoue, beaucoup plus attentif à la formation ou à la fabrication des œuvres qu'aux œuvres mêmes, j'ai l'habitude ou la manie de n'apprécier les ouvrages que comme des actions. Un poète est, à mes yeux, un homme qui, à partir de tel incident, subit une transformation cachée. Il s'écarte de son état ordinaire de disponibilité générale, et je vois en lui se construire un agent, un système vivant producteur de vers. Ainsi que chez les animaux on voit tout à coup se révéler un chasseur habile, un constructeur de nid, un bâtisseur de ponts, un perceur de tunnels et de galeries, on voit se déclarer en l'homme telle ou telle organisation composée qui applique ses fonctions à quelque ouvrage déterminé. Pensez à un très petit enfant: cet enfant que nous avons été portait en soi mainte possibilité. Au bout de quelques mois de vie, il a appris dans le même temps, ou presque dans le même temps, à parler et à marcher. Il a acquis deux types d'action. C'est dire qu'il possède maintenant deux espèces de possibilités dont les circonstances accidentelles de chaque instant tireront ce qu'elles pourront, en réponse à ses besoins ou à ses imaginations diverses.

Ayant appris à se servir de ses jambes, il découvrira qu'il peut non seulement marcher, mais courir; et non seulement marcher et courir, mais danser. Ceci est un grand événement. Il a inventé et découvert du même coup une sorte d'*utilité du second ordre* pour ses membres, une généralisation de sa formule de mouvement. En effet, tandis que la marche est en somme une activité assez monotone et peu perfectible, cette nouvelle forme d'action, la Danse, permet une infinité de créations et de variations ou de figures.

Mais, du côté de la parole, ne trouvera-t-il pas un développement analogue? Il s'avancera dans les possibilités de sa faculté de parler; il découvrira qu'il y a bien plus à faire avec elle qu'à demander de la confiture et à nier les petits crimes que l'on a commis. Il se saisira du pouvoir du raisonnement; il se fera des fictions qui l'amuseront quand il est seul; il se répètera des mots qu'il aimera pour leur étrangeté et leur mystère.

Ainsi, parallèlement à la *Marche* et à la *Danse*, se pla-

ceront et se distingueront en lui les types divergents de la *Prose* et de la *Poésie*.

Ce parallèle m'a frappé et séduit depuis longtemps; mais quelqu'un l'avait vu avant moi. Malherbe, selon Racan, en faisait usage. Ceci, à mon avis, est plus qu'une simple comparaison. J'y vois une analogie substantielle et aussi féconde que celles que l'on trouve en physique quand on remarque l'identité des formules qui représentent la mesure de phénomènes bien différents en apparence. Voici, en effet, comment se développe notre comparaison.

La marche, comme la prose, vise un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque chose que notre but est de joindre. Ce sont des circonstances actuelles, comme le besoin d'un objet, l'impulsion de mon désir, l'état de mon corps, de ma vue, du terrain, etc., qui ordonnent à la marche son allure, lui prescrivent sa direction, sa vitesse, et lui donnent un *terme fini*. Toutes les caractéristiques de la marche se déduisent de ces conditions instantanées et qui se combinent *singulièrement* chaque fois. Il n'y a pas de déplacements par la marche qui ne soient des adaptations spéciales, mais qui chaque fois sont abolies et comme absorbées par l'accomplissement de l'acte, par le but atteint.

La danse, c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes; mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque objet, ce n'est qu'un objet idéal, un état, un ravissement, un fantôme de fleur, un extrême de vie, un sourire — qui se forme finalement sur le visage de celui qui le demandait à l'espace vide.

Il s'agit donc, non point d'effectuer une opération finie, et dont la fin est située quelque part dans le milieu qui nous entoure; mais bien de créer, et d'entretenir en l'exaltant, un certain *état*, par un mouvement périodique qui peut s'exécuter sur place; mouvement qui se désintéresse presque entièrement de la vue, mais qui s'excite et se règle par les rythmes auditifs.

Mais, si différente que soit cette danse de la marche et des mouvements utilitaires, veuillez noter cette remarque infiniment simple, qu'elle se sert des mêmes organes, des mêmes os, des mêmes muscles que celle-ci, autrement coordonnés et autrement excités.

C'est ici que nous rejoignons la prose et la poésie dans leur contraste. Prose et poésie se servent des mêmes mots, de la même syntaxe, des mêmes formes et des mêmes sons ou timbres, mais autrement coordonnés et autrement excités. La prose et la poésie se distinguent donc par la différence de certaines liaisons et associations qui se font et se défont dans notre organisme psychique et nerveux, cependant que les éléments de ces modes de fonctionnement sont identiques. C'est pourquoi il faut se garder de raisonner de la poésie comme on fait de la prose. Ce qui est vrai de l'une n'a plus de sens, dans bien des cas, quand on veut le trouver dans l'autre. Mais voici la grande et décisive différence. Quand l'homme qui marche a atteint son but — je vous l'ai dit — quand il a atteint le lieu, le livre, le fruit, l'objet qui faisait son désir et dont le désir l'a tiré de son repos, aussitôt cette possession annule définitivement tout son acte; l'effet dévore la cause, la fin a absorbé le moyen; et quel que fût l'acte, il n'en demeure que le résultat. Il en est tout à fait de même du langage utile: le langage qui vient de me servir à exprimer mon dessein, mon désir, mon commandement, mon opinion, ce langage qui a rempli son office, s'évanouit à peine arrivé. Je l'ai émis pour qu'il périsse, pour qu'il se transforme radicalement en autre chose dans votre esprit; et je connaîtrai que je fus *compris* à ce fait remarquable que mon discours n'existe plus: il est remplacé entièrement par son *sens* — c'est-à-dire par des images, des impulsions, des réactions ou des actes qui vous appartiennent: en somme, par une modification intérieure de vous.

Il en résulte que la perfection de cette espèce de langage, dont l'unique destination est d'être compris, consiste évidemment dans la facilité avec laquelle il se transforme en toute autre chose.

Au contraire, le poème ne meurt pas pour avoir vécu: il est fait expressément pour renaitre de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme: elle nous excite à la reconstituer identiquement.

C'est là une propriété admirable et caractéristique entre toutes.

Je voudrais vous en donner une image simple. Pensez

à un pendule qui oscille entre deux points symétriques. Supposez que l'une de ces positions extrêmes représente la forme, les caractères sensibles du langage, le son, le rythme, les accents, le timbre, le mouvement — en un mot, la *Voix* en action. Associez, d'autre part, à l'autre point, au point conjugué du premier, toutes les valeurs significatives, les images, les idées; les excitations du sentiment et de la mémoire, les impulsions virtuelles et les formations de compréhension — en un mot, tout ce qui constitue le *fond*, le sens d'un discours. Observez alors les effets de la poésie en vous-mêmes. Vous trouverez qu'à chaque vers, la signification qui se produit en vous, loin de détruire la forme musicale qui vous a été communiquée, redemande cette forme. Le pendule vivant qui est descendu du *son* vers le *sens* tend à remonter vers son point de départ sensible, comme si le sens même qui se propose à votre esprit ne trouvait d'autre issue, d'autre expression, d'autre réponse que cette musique même qui lui a donné naissance.

Ainsi, entre la forme et le fond, entre le son et le sens, entre le poème et l'état de poésie, se manifeste une symétrie, une égalité d'importance, de valeur et de pouvoir, qui n'est pas dans la prose; qui s'oppose à la loi de la prose — laquelle décrète l'inégalité des deux constituants du langage. Le principe essentiel de la mécanique poétique — c'est-à-dire des conditions de production de l'état poétique par la parole — est à mes yeux cet échange harmonique entre l'expression et l'impression.

Introduisons ici une petite remarque que j'appellerai « philosophique », ce qui veut dire simplement que nous pourrions nous en passer.

Notre pendule poétique va de notre sensation vers quelque idée ou vers quelque sentiment, et revient vers quelque souvenir de la sensation et vers l'action virtuelle qui reproduirait cette sensation. Or, ce qui est sensation est essentiellement *présent*. Il n'y a pas d'autre définition du présent que la sensation même, complétée peut-être par l'impulsion d'action qui modifierait cette sensation. Mais au contraire, ce qui est proprement pensée, image, sentiment est toujours, de quelque façon, *production de choses absentes*. La mémoire est la substance de toute pensée. La prévision et ses tâtonnements, le désir, le

projet, l'esquisse de nos espoirs, de nos craintes, sont la principale activité intérieure de nos êtres.

La pensée est, en somme, le travail qui fait vivre en nous ce qui n'existe pas, qui lui prête, que nous le voulions ou non, nos forces actuelles, qui nous fait prendre la partie pour le tout, l'image pour la réalité, et qui nous donne l'illusion de voir, d'agir, de subir, de posséder indépendamment de notre cher vieux corps, que nous laissons, avec sa cigarette, dans son fauteuil, en attendant de le reprendre brusquement, à l'appel du téléphone ou sur l'ordre, non moins étranger, de notre estomac qui réclame quelque subside....

Entre la Voix et la Pensée, entre la Pensée et la Voix, entre la Présence et l'Absence, oscille le pendule poétique.

Il résulte de cette analyse que la valeur d'un poème réside dans l'indissolubilité du son et du sens. Or, c'est là une condition qui paraît exiger l'impossible. Il n'y a aucun rapport entre le son et le sens d'un mot. La même chose s'appelle *HORSE* en anglais, *IPROS* en grec, *EQUUS* en latin, et *CHEVAL* en français; mais aucune opération sur aucun de ces termes ne me donnera l'idée de l'animal en question; aucune opération sur cette idée ne me livrera aucun de ces mots — sans quoi nous saurions facilement toutes les langues à commencer par la nôtre.

Et cependant c'est l'affaire du poète de nous donner la sensation de l'union intime entre la parole et l'esprit.

Il faut considérer que c'est là un résultat proprement merveilleux. Je dis *merveilleux*, quoiqu'il ne soit pas excessivement rare. Je dis : *merveilleux* au sens que nous donnons à ce terme quand nous pensons aux prestiges et aux prodiges de l'antique magie. Il ne faut pas oublier que la forme poétique a été pendant des siècles affectée au service des enchantements. Ceux qui se livraient à ces étranges opérations devaient nécessairement croire au pouvoir de la parole, et bien plus à l'efficacité du son de cette parole qu'à sa signification. Les formules magiques sont souvent privées de sens; mais on ne pensait pas que leur puissance dépendît de leur contenu intellectuel. Mais écoutons à présent des vers comme ceux-ci :

Mère des Souvenirs, Maîtresse des maîtresses...

ou bien :

Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille...

Ces paroles agissent sur nous (du moins, sur quelques-uns d'entre nous) sans nous apprendre grand'chose. Elles nous apprennent peut-être qu'elles n'ont rien à nous apprendre; qu'elles exercent, par les mêmes moyens qui, en général, nous apprennent quelque chose, une tout autre fonction. Elles agissent sur nous à la façon d'un accord musical. L'impression produite dépend grandement de la résonance, du rythme, du nombre de ces syllabes; mais elle résulte aussi du simple rapprochement des significations. Dans le second de ces vers, l'accord des idées vagues de Sagesse et de Douleur, et la tendre solennité du ton produisent l'ineffable valeur d'un charme : *l'être momentané* qui a fait ce vers, n'eût pu le faire s'il eût été dans un état où la forme et le fond se fussent proposés séparément à son esprit. Il était au contraire dans une phase spéciale de son domaine d'existence psychique, phase pendant laquelle le son et le sens de la parole prennent ou gardent une importance égale — ce qui est exclu des habitudes du langage pratique comme des besoins du langage abstrait. L'état dans lequel l'indivisibilité du son et du sens, le désir, l'attente, la possibilité de leur combinaison intime et indissoluble sont requis et demandés ou donnés et parfois anxieusement attendus, est un état relativement rare. Il est rare, d'abord parce qu'il a contre lui toutes les exigences de la vie; ensuite parce qu'il s'oppose à la simplification grossière et à la spécialisation croissante des notations verbales.

Mais cet état de modification intime, dans lequel toutes les propriétés de notre langage sont indistinctement mais harmoniquement appelées, ne suffit pas à produire cet objet complet, cette composition de beautés, ce recueil de bonnes fortunes pour l'esprit que nous offre un noble poème.

Nous n'en obtenons ainsi que des fragments. Toutes les choses précieuses qui se trouvent dans la terre, l'or, les diamants, les pierres qui seront taillées, s'y trouvent disséminés, semés, avarement cachés dans une quantité de roche ou de sable, où le hasard les fait parfois découvrir. Ces richesses ne seraient rien sans le travail humain qui les retire de la nuit massive où elles dormaient, qui les assemble, les modifie et les organise en parures. Ces parcelles de métal engagées dans une matière informe,

ces cristaux de figure bizarre doivent prendre tout leur éclat par le labeur intelligent. C'est un labeur de cette espèce qu'accomplit le véritable poète. On sent bien devant un beau poème qu'il y a peu de chances pour qu'un homme, aussi bien doué que l'on voudra, ait pu improviser sans retours, sans autre fatigue que celle d'écrire ou de dicter, un système suivi et complet d'heures trouvailles. Comme les traces de l'effort, les reprises, les repentirs, les quantités de temps, les mauvais jours et les dégoûts ont disparu, effacés par le suprême retour de l'esprit sur son œuvre, certains, qui ne voient que la perfection du résultat, le regarderont comme dû à une sorte de prodige qu'ils appellent *INSPIRATION*. Ils font donc du poète une manière de *médium* momentanée. Si l'on se plaisait à développer rigoureusement la doctrine de l'inspiration pure, on en déduirait des conséquences bien étranges. On trouverait, par exemple, que ce poète qui se borne à transmettre ce qu'il reçoit, à livrer à des inconnus ce qu'il tient de l'inconnu, n'a donc nul besoin de comprendre ce qu'il écrit, dicté par une voix mystérieuse. Il pourrait écrire des poèmes dans une langue qu'il ignorerait...

En vérité, il y a bien chez le poète une sorte d'énergie spirituelle de nature spéciale : elle se manifeste en lui et le révèle à soi-même dans certaines minutes d'un prix infini. Infini pour lui... Je dis : *infini pour lui*; car l'expérience, hélas, nous enseigne que ces instants qui nous semblent de valeur universelle sont parfois sans avenir, et nous font enfin méditer cette sentence : *ce qui vaut pour un seul ne vaut rien*. C'est la loi d'airain de la Littérature.

Mais tout véritable poète est nécessairement un critique de premier ordre. Pour en douter, il faut ne pas concevoir du tout ce que c'est que le travail de l'esprit, cette lutte contre l'inégalité des moments, le hasard des associations, les défaillances de l'attention, les diversions extérieures. L'esprit est terriblement variable, trompeur et se trompant, fertile en problèmes insolubles et en solutions illusives. Comment une œuvre remarquable sortirait-elle de ce chaos, si ce chaos qui contient tout ne contenait aussi quelques chances sérieuses de se connaître soi-même et de choisir en soi ce qui mérite d'être retiré de l'instant même et soigneusement employé?

Ce n'est pas tout. Tout véritable poète est bien plus

capable que l'on ne le sait en général, de raisonnement juste et de pensée abstraite.

Mais il ne faut pas chercher sa philosophie réelle dans ce qu'il dit de plus ou moins philosophique. A mon avis, la plus authentique philosophie n'est pas dans les objets de notre réflexion, tant que dans l'acte même de la pensée et dans sa manœuvre. Enlevez à la métaphysique tous ses termes favoris ou spéciaux, tout son vocabulaire traditionnel, et peut-être constaterez-vous que vous n'avez pas appauvri la pensée. Peut-être l'aurez-vous au contraire soulagée, rajunie, et vous serez-vous débarrassé des problèmes des autres, pour n'avoir plus affaire qu'à vos propres difficultés, à vos étonnements qui ne doivent rien à personne, et dont vous ressentez véritablement et immédiatement l'aiguillon intellectuel.

Il est cependant arrivé bien des fois, comme nous l'apprend l'histoire littéraire, que la poésie s'est employée à énoncer des thèses ou des hypothèses, et que le langage *complet* qui est le sien, le langage dont la *forme*, c'est-à-dire l'action et la sensation de la *Voix*, est de même puissance que le *fond*, c'est-à-dire la modification finale d'un *esprit* ait été utilisé à communiquer des idées « abstraites », qui sont au contraire des idées indépendantes de leur forme — ou que nous croyons telles. De très grands poètes s'y sont parfois essayés. Mais, quel que soit le talent qui se dépense dans ces entreprises très nobles, il ne peut faire que l'attention portée à suivre les idées ne soit pas en concurrence avec elle qui suit le chant. Le *DE NATURA RERUM* est ici en conflit avec la nature des choses. L'état du lecteur de poèmes n'est pas l'état du lecteur de pures pensées. L'état de l'homme qui danse n'est pas celui de l'homme qui s'avance dans un pays difficile dont il fait le levé topographique et la prospection géologique.

J'ai dit cependant que le poète a sa pensée abstraite, et, si l'on veut, sa philosophie; et j'ai dit qu'elle s'exercerait dans son acte même de poète. Je l'ai dit parce que je l'ai observé, et sur moi et sur quelques autres. Je n'ai, ici comme ailleurs, d'autre référence, d'autre prétention ou d'autre excuse, que mon recours à ma propre expérience, ou bien à l'observation la plus commune.

Eh bien, j'ai remarqué, aussi souvent que j'ai travaillé en poète, que mon travail exigeait de moi, non seulement

cette présence de l'univers poétique dont je vous ai parlé, mais quantité de réflexions, de décisions, de choix et de combinaisons, sans lesquelles tous les dons possibles de la Muse ou du Hasard demeureraient comme des matériaux précieux sur un chantier sans architecte. Or un architecte n'est pas nécessairement lui-même construit en matériaux précieux. Un poète, en tant qu'architecte de poèmes, est donc assez différent de ce qu'il est comme producteur de ces éléments précieux dont toute poésie doit être composée, mais dont la composition se distingue, et exige un travail mental tout différent.

Un jour, quelque'un m'apprit que le lyrisme est enthousiasme, et que les odes des grands Lyriques furent écrites sans retour, à la vitesse de la voix du délire et du vent de l'esprit soufflant en tempête...

Je lui répondis qu'il était tout à fait dans le vrai; mais que ce n'était pas là un privilège de la poésie, et que tout le monde savait que pour construire une locomotive, il est indispensable que le constructeur prenne l'allure de quatre-vingts milles à l'heure pour exécuter son travail.

En vérité, un poème est une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots. L'effet de cette machine est incertain, car rien n'est sûr, en matière d'action sur les esprits. Mais, quel que soit le résultat et son incertitude, la construction de la machine exige la solution de quantité de problèmes. Si le terme de machine vous choque; si ma comparaison mécanique vous semble grossière, veuillez observer que la durée de composition d'un poème même très court pouvant absorber des années, l'action du poème sur un lecteur s'accomplira en quelques minutes. En quelques minutes, ce lecteur recevra le choc de trouvailles, de rapprochements, de lueurs d'expression, accumulés pendant des mois de recherche, d'attente, de patience et d'impatience. Il pourra attribuer à l'inspiration beaucoup plus qu'elle ne peut donner. Il imaginera le personnage qu'il faudrait pour créer sans arrêts, sans hésitations, sans retouches, cet ouvrage puissant et parfait qui le transporte dans un monde où les choses et les êtres, les passions et les pensées, les sonorités et les significations procèdent de la même énergie, s'échangent et se répondent selon des lois de résonance exceptionnelles, car ce ne peut être qu'une forme exceptionnelle d'excitation qui réalise

l'exaltation simultanée de notre sensibilité, de notre intellect, de notre mémoire et de notre pouvoir d'action verbale, si rarement accordés dans le train ordinaire de notre vie.

Peut-être dois-je faire remarquer ici que l'exécution d'une œuvre poétique — si on la considérait comme l'ingénieur de tout à l'heure peut considérer la conception et la construction de sa locomotive — c'est-à-dire en rendant explicites les problèmes à résoudre — nous apparaîtrait impossible. Dans aucun art, le nombre des conditions et des fonctions indépendantes à coordonner n'est plus grand. Je ne vous infligerai pas une démonstration minutieuse de cette proposition. Je me borne à vous rappeler ce que j'ai dit au sujet du son et du sens, qui n'ont entre eux qu'une liaison de pure convention, et qu'il s'agit pourtant de faire collaborer aussi efficacement que possible. Les mots me font souvent songer, à cause de leur double nature, à ces quantités complexes que les géomètres manœuvrent avec tant d'amour.

Par bonheur, je ne sais quelle vertu réside dans certains moments de certains êtres qui simplifie les choses et réduit les difficultés insurmontables dont je parlais à la mesure des forces humaines.

Le poète s'éveille dans l'homme par un événement inattendu, un incident extérieur ou intérieur : un arbre, un visage, un « sujet », une émotion, un mot. Et tantôt, c'est une volonté d'expression qui commence la partie, un besoin de traduire ce que l'on sent ; mais tantôt, c'est, au contraire, un élément de forme, une esquisse d'expression qui cherche sa cause, qui se cherche un sens dans l'espace de mon âme... Observez bien cette dualité possible d'entrée en jeu : parfois quelque chose veut s'exprimer, parfois quelque moyen d'expression veut quelque chose à servir.

Mon poème *le Cimetière marin* a commencé en moi par un certain rythme, qui est celui de vers français de dix syllabes, coupé en quatre et six. Je n'avais encore aucune idée qui dût remplir cette forme. Peu à peu des mots flottants s'y fixèrent, déterminant de proche en proche le sujet, et le travail (un très long travail) s'installa. Un autre poème, *la Pythie*, s'offrit d'abord par un vers de huit syllabes dont la sonorité se composa d'elle-même. Mais ce vers supposait une phrase, dont il

était une partie, et cette phrase supposait, si elle avait existé, bien d'autres phrases. Un problème de ce genre admet une infinité de solutions. Mais en poésie les conditions métriques et musicales restreignent beaucoup l'indétermination. Voici ce qui arriva : mon fragment se comporta comme un fragment vivant, puisque, plongé dans le milieu (sans doute nutritif) que lui offraient le désir et l'attente de ma pensée, il proliféra et engendra tout ce qui lui manquait : quelques vers au-dessus de lui, et beaucoup de vers au-dessous.

Je m'excuse d'avoir choisi mes exemples dans ma petite histoire ; mais je ne pouvais guère les prendre ailleurs.

Peut-être trouvez-vous ma conception du poète et du poème assez singulière ? Mais essayez de vous figurer ce que suppose le moindre de nos actes. Songez à tout ce qui doit se passer dans l'homme qui émet une petite phrase intelligible, et mesurez tout ce qu'il faut pour qu'un poème de Keats ou de Baudelaire vienne se former sur une page vide, devant le poète.

Songez aussi qu'entre tous les arts, le nôtre est peut-être celui qui coordonne le plus de parties ou de facteurs indépendants : le son, le sens, le réel et l'imaginaire, la logique, la syntaxe et la double invention du fond et de la forme... et tout ceci au moyen de ce moyen essentiellement pratique, perpétuellement altéré, souillé, faisant tous les métiers, le *langage commun*, dont il s'agit pour nous de tirer une Voix pure, idéale, capable de communiquer sans faiblesses, sans effort apparent, sans faute contre l'oreille et sans rompre la sphère instantanée de l'univers poétique, une idée de quelque *moi* merveilleusement supérieur à Moi.



domination de la connaissance. Peut-être, par endroits, cette reine ténébreuse et voyante souffre-t-elle quelques sursauts et quelques diminutions de son empire, — car, ainsi que l'auteur le dit magnifiquement :

L'ardente chair rouge sans cesse  
Les durs serments qu'elle a jurés.

Mais quel poète pourrait s'en plaindre?

### QUESTIONS DE POÉSIE

DEPUIS quelque quarante-cinq ans, j'ai vu la Poésie subir bien des entreprises, être soumise à des expériences d'une extrême diversité, essayer des voies tout inconnues, revenir parfois à certaines traditions; participer, en somme, aux brusques fluctuations et au régime de fréquente nouveauté qui semblent caractéristiques du monde actuel. La richesse et la fragilité des combinaisons, l'instabilité des goûts et les transmutations rapides de valeurs; enfin, la croyance aux extrêmes et la disparition du durable sont les traits de ce temps, qui seraient encore bien plus sensibles s'ils ne répondaient très exactement à notre sensibilité même, qui se fait toujours plus obtuse.

Pendant ce dernier demi-siècle, une succession de formules ou de modes poétiques se sont prononcés, depuis le type strict et facilement définissable du Parnasse, jusqu'aux productions les plus dissolues et aux tentatives les plus véritablement libres. Il convient, et il importe, d'ajouter à cet ensemble d'inventions, certaines reprises, souvent très heureuses : emprunts, au xviii<sup>e</sup>, au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle, de formes pures ou savantes, dont l'élegance est peut-être imprescriptible.

Toutes ces recherches ont été instituées en France; ce qui est assez remarquable, ce pays étant réputé peu poétique, quoique ayant produit plus d'un poète de renom.

Il est exact que depuis trois cents ans environ, les Français ont été instruits à méconnaître la vraie nature de la poésie et à prendre le change sur des voies qui conduisent tout à l'opposé de son gîte. Je le montrerai facilement tout à l'heure. Ceci explique pourquoi les accès de poésie qui, de temps à autre, se sont produits chez nous, ont dû se produire en forme de révolte ou de rébellion; ou bien, se sont, au contraire, concentrés dans un petit nombre de têtes ferventes, jalouses de leurs secrètes certitudes.

Mais, dans cette même nation peu chantante, une surprenante richesse d'inventions lyriques s'est manifestée, pendant le dernier quart du siècle passé. Vers 1873, Victor Hugo vivant encore, Leconte de Lisle et les siens accédant à la gloire, on a vu naître les noms de Verlaine, de Stéphane Mallarmé, d'Arthur Rimbaud, ces trois Rois Mages de la poésie moderne, porteurs de présents si précieux et de si rares aromates que le temps qui s'est écoulé depuis lors n'a altéré l'éclat ni la puissance de ces dons extraordinaires.

L'extrême diversité de leurs ouvrages s'ajoutant à la variété des modèles offerts par les poètes de la génération précédente a permis et permet de concevoir, de sentir et de pratiquer la poésie d'une quantité admirable de manières fort différentes. Il en est aujourd'hui qui, sans doute, suivent encore Lamartine; d'autres prolongent Rimbaud. Le même peut changer de goût et de style, brûler à vingt ans ce qu'il adorait à seize; je ne sais quelle intime transmutation fait glisser d'un maître à l'autre le pouvoir de ravir. L'amateur de Musset s'affine et l'abandonne pour Verlaine. Tel, nourri précocement de Hugo, se dédie tout entier à Mallarmé.

Ces passages spirituels se font, en général, dans un certain sens plutôt que dans l'autre, qui est beaucoup moins probable : il doit être rarissime que le *Bateau Ivre* transporte à la longue vers *Le Lac*. En revanche, on peut ne pas perdre, pour l'amour de la pure et dure *Hérodiade*, le goût de la *Prière d'Esfer*.

Ces désaffections, ces coups de la foudre ou de la grâce, ces conversions et substitutions, cette possibilité d'être successivement *sensibilisés* à l'action de poètes incompatibles sont des phénomènes littéraires de première importance. On n'en parle donc jamais.

1214 - 1227

Mais, — de quoi parle-t-on, quand on parle de « Poésie » ?

J'admire qu'il ne soit point de domaine de notre curiosité dans lequel l'observation des *choses mêmes* soit plus négligée.

Je sais bien qu'il en est ainsi en toute matière où l'on peut craindre que le regard tout pur ne dissipe ou ne désenchante son objet. J'ai vu, non sans intérêt, le mécontentement excité par ce que j'ai naguère écrit sur l'histoire, et qui se réduisait à de simples constatations que tout le monde peut faire. Cette petite ébullition était toute naturelle et facile à prévoir, puisqu'il est plus facile de réagir que de réfléchir, et que ce minimum doit nécessairement l'emporter dans le plus grand nombre des esprits. Quant à moi, je me reprends toujours de suivre cet emportement des idées qui fuit l'objet observable, et, de signe en signe, vole irriter le sentiment partiel. J'estime qu'il faut désapprendre à ne considérer que ce que la coutume et, surtout, la plus puissante de toutes, le langage, nous donnent à considérer. Il faut tenter de s'arrêter en d'autres points que ceux indiqués par les *mots*, — c'est-à-dire — *par les autres*.

Je vais donc essayer de montrer comme l'usage traite la Poésie, et comme il en fait ce qu'elle n'est pas, aux dépens de ce qu'elle est.

On ne peut presque rien dire sur la « Poésie » qui ne soit directement inutile à toutes les personnes dans la vie intime desquelles cette singulière puissance qui la fait désirer ou se produire se prononce comme une demande inexplicable de leur être, ou bien comme sa réponse la plus pure.

Ces personnes éprouvent la nécessité de ce qui ne sert communément à rien, et elles perçoivent quelquefois je ne sais quelle rigueur dans certains arrangements de *mots* tout arbitraires à d'autres yeux.

Les mêmes ne se laissent pas aisément instruire à aimer ce qu'elles n'aiment pas, ni à ne pas aimer ce qu'elles aiment, — ce qui fut, jadis et naguère, le principal effort de la critique.

Quant à ceux qui de la Poésie ne sentent bien fortement ni la présence ni l'absence, elle n'est, sans doute, pour eux que chose abstraite et mystérieusement admise : chose aussi vaine que l'on veut, — quoiqu'une tradition qu'il est convenable de respecter attache à cette entité une de ces valeurs indéterminées, comme il en flotte quelques-unes dans l'esprit public. La considération que l'on accorde à un titre de noblesse dans une nation démocratique peut ici servir d'exemple.

J'estime de l'essence de la Poésie qu'elle soit, selon les diverses natures des esprits, ou de valeur nulle ou d'importance infinie : ce qui l'assimile à Dieu même.

Parmi ces hommes sans grand appétit de Poésie, qui n'en connaissent pas le besoin et qui ne l'eussent pas inventée, le malheur veut que figurent bon nombre de ceux dont la charge ou la destinée est d'en juger, d'en discuter, d'en exciter et cultiver le goût ; et, en somme, de dispenser ce qu'ils n'ont pas. Ils y mettent souvent leur leur intelligence et tout leur zèle : de quoi les conséquences sont à craindre.

Sous le nom magnifique et discret de « Poésie », ils sont inévitablement ou conduits ou contraints à considérer de tous autres objets que celui dont ils pensent qu'ils s'occupent. Tout leur est bon, sans qu'ils s'en doutent, à fuir ou à éluder innocemment l'essentiel. Tout leur est bon qui n'est pas lui.

On énumère, par exemple, les moyens apparents dont usent les poètes ; on relève des fréquences ou des absences dans leur vocabulaire ; on dénonce leurs images favorites ; on signale des ressemblances de l'un à l'autre, et des emprunts. Certains essaient de restituer leurs secrets, dessins, et de lire, dans une trompeuse transparence, des intentions ou des allusions dans leurs ouvrages. Ils scrutent volontiers, avec une complaisance qui fait bien voir comme ils s'égarant, ce que l'on sait (ou que l'on croit savoir) de la vie des auteurs, comme si l'on pouvait jamais connaître de celle-ci la véritable déduction intime

et d'ailleurs comme si les beautés de l'expression, l'accord délicieux, toujours... *providentiel*, de termes et de sons, étaient des effets assez naturels des vicissitudes charmantes ou pathétiques d'une existence. Mais tout le monde a été heureux et malheureux; et les extrêmes de la joie comme ceux de la douleur n'ont pas été refusés aux plus grossières et aux moins chantantes des âmes. *Sentir* n'emporte pas *rendre sensible*, — et encore moins : *bellement sensible*...

N'est-il pas admirable que l'on cherche et que l'on trouve tant de manières de traiter d'un sujet sans même en effleurer le principe, et en démontrant par les méthodes que l'on emploie, par les modes de l'attention qu'on y applique, et jusque par le labeur que l'on s'inflige, une méconnaissance pleine et parfaite de la véritable *question*?

Davantage : dans la quantité de savants travaux qui, depuis des siècles, ont été consacrés à la Poésie, on en voit merveilleusement peu (et je dis « peu » pour ne pas être absolu), qui n'impliquent pas une négation de son existence. Les caractères les plus sensibles, les problèmes les plus réels de cet art si composé sont comme exactement ofusqués par le genre des regards qui se fixent sur lui.

Que fait-on? On traite du poème comme s'il fût divisible (*et qu'il doit l'être*) en un *discours de prose* qui se suffise et consiste par soi; et d'autre part, en un *morceau d'une musique particulière*, plus ou moins proche de la musique proprement dite, telle que la voix humaine peut la produire; mais la nôtre ne s'élève pas jusqu'au chant, lequel, du reste, ne conserve guère les *mots*, ne s'attachant qu'aux *syllabes*.

Quant au *discours de prose*, — c'est-à-dire : discours qui mis en d'autres termes remplirait le même office, — on le divise à son tour. On considère qu'il se décompose, d'une part, en un petit texte (qui peut se réduire parfois à un seul mot ou au titre de l'ouvrage) et, d'autre part à une quantité quelconque de *parole accessoire* : ornements,

images, figures, épithètes, « beaux détails », dont le caractère commun est de pouvoir être introduits, multipliés, supprimés *ad libitum*...

Et quant à la *musique de poésie*, à cette *musique particulière* dont je parlais, elle est pour les uns imperceptible; pour la plupart, négligeable; pour certains, l'objet de recherches abstraites, parfois savantes, généralement stériles. D'honorables efforts, je sais, ont été exercés contre les difficultés de cette matière; mais je crains bien que les forces n'aient été mal appliquées. Rien de plus trompeur que les méthodes dites « scientifiques » (et les mesures ou les enregistrements, en particulier) qui permettent tous jours de faire répondre par « un fait » à une question même absurde ou mal posée. Leur valeur (comme celle de la logique) dépend de la manière de s'en servir. Les statistiques, les tracements sur la cire, les observations chronométriques que l'on invoque pour résoudre des questions d'origine ou de tendance toutes « subjectives », énoncent bien *quelque chose*; — mais ici leurs oracles, loin de nous tirer d'embaras et de clore toute discussion, ne font qu'introduire, sous les espèces et l'appareil du matériel de la physique, toute une métaphysique naïvement déguisée.

Nous avons beau compter les pas de la déesse, en noter la fréquence et la longueur *moyenne*, nous n'en tirons pas le secret de sa grâce instantanée. Nous n'avons pas vu, jusqu'à ce jour, que la louable curiosité qui s'est dépensée à scruter les mystères de la musique propre au langage « articulé » nous ait valu des productions d'importance nouvelle et capitale. Or, tout est là. Le seul gage du savoir réel est le pouvoir : pouvoir de faire ou pouvoir de prédire. Tout le reste est Littérature...

Je dois cependant reconnaître que ces recherches que je trouve peu fructueuses ont du moins le mérite de poursuivre la précision. L'intention en est excellente... L'*à-peu-près* contenue aisément notre époque, en toutes occasions où la *manière* n'est pas en jeu. Notre époque se trouve donc à la fois plus précise et plus superficielle qu'aucune autre : plus précise malgré soi, plus superficielle par soi seule. L'accident lui est plus précieux que la substance. Les personnes l'amuse et l'homme l'ennuie; et elle redoute sur toute chose ce bienheureux ennui, qui dans des temps plus paisibles, et comme plus

1314-1354

vides, nous engendrait de profonds, de difficiles et de désirables lecteurs. Qui, et pour qui, pèserait aujourd'hui ses moindres mots? Et quel Racine interrogerait son Boileau familier pour en obtenir licence de substituer le mot *miserable* au mot *infortuné*, dans tel vers, — ce qui ne fut pas accordé.

Puisque j'entreprends de dégager un peu la Poésie de tant de prose et d'esprit de prose qui l'accable et la voile de connaissances tout inutiles à la connaissance et à la possession de sa nature, je puis bien observer l'effet que ces travaux produisent sur plus d'un esprit de notre époque. Il arrive que l'habitude de l'extrême exactitude atteinte dans certains domaines (devenue familière à la plupart, à cause de mainte application dans la vie pratique), tend à nous rendre vaines, sinon insupportables, bien des spéculations traditionnelles, bien des thèses ou des théories, qui, sans doute, peuvent nous occuper encore, nous irriter un peu l'intellect, faire écrire, et même feuilleter, plus d'un livre excellent; mais dont nous sentons, d'autre part, qu'il nous suffirait d'un regard un peu plus actif, ou de quelques questions imprévues, pour voir se résoudre en simples possibilités verbales les mtrages abstraits, les systèmes arbitraires et les vagues perspectives. Désormais toutes *les sciences qui n'ont pour elles que ce qu'elles disent* se trouvent « virtuellement » dépréciées par le développement de celles dont on éprouve et utilise à chaque instant les résultats.

Qu'on imagine donc les jugements qui peuvent naître dans une intelligence accoutumée à quelque rigueur, quand on lui propose certaines « définitions » et certains « développements » qui prétendent l'introduire à la compréhension des Lettres et particulièrement de la Poésie. Quelle valeur accorder aux raisonnements qui se font sur le « Classicisme », le « Romantisme », le « Symbolisme », etc., quand nous serions bien en peine de rattacher les caractères singuliers et les qualités d'exécution qui font le prix et assurèrent la conservation de tel ouvrage à l'état *avant*, aux prétendues idées générales et aux tendances « esthétiques » que ces beaux noms sont présumés désigner? Ils sont des termes abstraits

et convenus : mais conventions qui ne sont rien moins que « commodes », puisque le désaccord des auteurs sur leurs significations est, en quelque sorte, de règle; et qu'ils semblent faits pour le provoquer et donner prétexte à des dissentiments infinis.

Il est trop clair que toutes ces classifications et ces vues cavalières n'ajoutent rien à la jouissance d'un lecteur capable d'amour, ni n'accroissent chez un homme de métier l'intelligence des moyens que les maîtres ont mis en œuvre : elles n'enseignent ni à lire, ni à écrire. D'abord, elles détournent et dispensent l'esprit des problèmes réels de l'art; cependant qu'elles permettent à bien des aveugles de discourir admirablement de la couleur. Que de facilités furent écrites par la grâce du mot « Humanisme », et que de naïvetés pour faire croire les gens à l'invention de la « Nature » par Rousseau!... Il est vrai qu'une fois adoptées et absorbées par le public, parmi mille phantasmes qui l'occupent vainement, ces apparences de pensées prennent une manière d'existence et donnent prétexte et matière à une foule de combinaisons d'une certaine *originalité* scolaire. On découvre ingénieusement un *Boileau* dans *Victor Hugo*, un romantique dans *Corneille*, un « psychologue » ou un réaliste dans *Racine*... Toutes choses qui ne sont ni vraies ni fausses; — et qui d'ailleurs ne peuvent l'être.

Je consens que l'on ne fasse aucun cas de la littérature en général, et de la poésie, en particulier. C'est une affaire privée que la beauté; l'impression de la reconnaître et ressentir à tel instant est un accident plus ou moins fréquent dans une existence, comme il en est de la douleur et de la volupté; mais plus casuel encore. Il n'est jamais sûr qu'un certain objet nous séduise; ni qu'ayant plu (ou déplu) telle fois, il nous plaise (ou déplaise) une autre fois. Cette incertitude qui déjoue tous les calculs et tous les soins, et qui permet toutes les combinaisons des ouvrages avec les individus, tous les rebuts et toutes les idolâtries, fait participer les destins des écrits aux

caprices, aux passions et variations de toute personne. Si quelqu'un goûte véritablement tel poème, on le connaît à ceci qu'il en parle comme d'une affection personnelle, — si toutefois il en parle. J'ai connu des hommes si jaloux de ce qu'ils admiraient éperdument qu'ils souffraient mal que d'autres en fussent épris et même en eussent connaissance, estimant leur amour gâté par le partage. Ils aimaient mieux cacher que répandre leurs livres préférés, et les traitaient (au détriment de la gloire générale des auteurs, et à l'avantage de leur culte), comme les sages maris d'Orient leurs épouses, qu'ils environnent de secret.

Mais si l'on veut, comme le veut l'usage, faire des Lettres une sorte d'institution d'utilité publique, associalier à la renommée d'une nation — qui est, en somme, une *valeur d'Etat* — des titres de « chefs-d'œuvre », qui se doivent inscrire auprès des noms de ses victoires; et si, tournant en moyens d'éducation des instruments de plaisir spirituel, l'on assigne à ces créations un emploi d'importance dans la formation et le classement des jeunes gens, — encore faut-il prendre garde de ne pas corrompre par là le propre et véritable sens de l'art. Cette corruption consiste à substituer des précisions vaines et extérieures ou des opinions convenues à la précision *absolue* du plaisir ou de l'intérêt direct excité par une œuvre, à faire de cette œuvre un *réactif* servant au contrôle pédagogique, une matière à développements parasites, un prétexte à problèmes absurdes...

Toutes ces intentions concourent au même effet : esquiver les questions réelles, organiser une méprise... Quand je regarde ce que l'on fait de la Poésie, ce que l'on demande, ce que l'on répond à son sujet, l'idée que l'on en donne dans les études (et un peu partout), mon esprit, qui se croit (par conséquence sans doute, de la nature intime des esprits), le plus simple des esprits possibles, s'étonne « à la limite de l'étonnement ».

Il se dit : je ne vois rien dans tout ceci ni qui me permette de mieux lire ce poème, de l'*exécuter* mieux pour mon plaisir; ni d'en concevoir plus distinctement la structure. On m'incite à toute autre chose, et il n'est rien

qu'on n'aille chercher pour me détourner du *divin*. On m'enseigne des dates, de la biographie; on m'entretient de querelles, de doctrines dont je n'ai cure, quand il s'agit de chant et de l'art subtil de la voix porteuse d'idées... Où donc est l'essentiel dans ces propos et dans ces thèses? Que fait-on de ce qui s'observe immédiatement dans un texte, des sensations qu'il est composé pour produire? Il sera bien temps de traiter de la vie, des amours et des opinions du poète, de ses amis et ennemis, de sa naissance et de sa mort, quand nous aurons assez avancé dans la *connaissance poétique* de son poème, c'est-à-dire quand nous serons faits l'instrument de la chose écrite, de manière que notre voix, notre intelligence et tous les ressorts de notre sensibilité se soient composés pour donner vie et présence puissante à l'acte de création de l'auteur.

Le caractère superficiel et vain des études et des enseignements dont je viens de m'étonner apparaît à la moindre question précise. Cependant que j'écoute de ces dissertations auxquelles ni les « documents », ni les subtilités ne manquent, je ne puis m'empêcher de penser que je ne sais même pas ce que c'est qu'une *Phrase*... Je varie sur ce que j'entends par un *Vers*. J'ai lu ou j'ai forgé vingt « définitions » du *Rythme*, dont je n'adopte aucune... Que dis-je!... Si je m'attarde seulement à me demander ce que c'est qu'une *Consonne*, je m'interroge; je consulte; et je ne recueille que des semblants de connaissance nette, distribuée en vingt avis contradictoires...

Que si je m'avise à présent de m'informer de ces emplois, ou plutôt de ces abus du langage, que l'on groupe sous le nom vague et général de « figures », je ne trouve rien de plus que les vestiges très délaissés de l'analyse fort imparfaite qu'avaient tentée les Anciens de ces phénomènes « rhétoriques ». Or ces figures, si négligées par la critique des modernes, jouent un rôle de première importance, non seulement dans la poésie déclarée et organisée, mais encore dans cette poésie perpétuellement agissante qui tourmente le vocabulaire fixé, dilate ou restreint le sens des mots, opère sur eux par symétries ou par conversions, altère à chaque instant les valeurs de cette monnaie fiduciaire; et tantôt par les bouches du peuple, tantôt pour les besoins imprévus de

1514 - 1289

l'expression technique, tantôt sous la plume héritante de l'écrivain, engendrer cette variation de la langue qui la rend insensiblement tout autre. Personne ne semble avoir même entrepris de reprendre cette analyse. Personne ne recherche dans l'examen approfondi de ces substitutions, de ces notations contractées, de ces méprises réfléchies et de ces expédients, si vaguement définis jusqu'ici par les grammairiens, les propriétés qu'ils supposent et qui ne peuvent pas être très différentes de celles que met parfois en évidence le génie géométrique et son art de se créer des instruments de pensée de plus en plus souples et pénétrants. Le Poète, sans le savoir, se meut dans un ordre de relations et de transformations *possibles*, dont il ne perçoit ou ne poursuit que les effets momentanés et particuliers qui lui importent dans tel état de son opération intérieure.

Je consens que les recherches de cet ordre sont terriblement difficiles et que leur utilité ne peut se manifester qu'à des esprits assez peu nombreux ; et j'accorde qu'il est moins abstrait, plus aisé, plus « humain », plus « vivant », de développer des considérations sur les « sources », les « influences », la « psychologie », les « milieux » et les « inspirations » poétiques, que de s'attacher aux problèmes organiques de l'expression et de ses effets. Je ne nie la valeur ni ne conteste l'intérêt d'une littérature qui a la Littérature même pour décor et les auteurs pour ses personnages ; mais je dois constater que je n'y ai pas trouvé grand'chose qui me pût servir positivement. Cela est bon pour conversations, discussions, conférences, examens ou thèses, et toutes affaires extérieures de ce genre, — dont les exigences sont bien différentes de celles du tête-à-tête improprement entre le *vouloir* et le *pouvoir* de quelqu'un. La Poésie se forme ou se communique dans l'abandon le plus pur ou dans l'attente la plus profonde : si on la prend pour objet d'étude, c'est par là qu'il faut regarder : c'est dans l'être, et fort peu dans ses environs.

Combien il est surprenant, — me dit encore mon esprit de simplicité, — qu'une époque qui pousse à un point incroyable, à l'usine, sur le chantier, dans l'arène, au laboratoire ou dans les bureaux, la dissection du travail, l'économie et l'efficacité des actes, la pureté et la propreté

des opérations, rejette dans les arts les avantages de l'expérience acquise, refuse d'invoquer autre chose que l'improvisation, le feu du ciel, le recours au hasard sous divers noms flatteurs!... Dans aucun temps ne s'est marqué, exprimé, affirmé, et même proclamé plus fortement, le mépris de ce qui assure la perfection propre des œuvres, leur donne par les liaisons de leurs parties l'unité et la consistance de la forme, et toutes les qualités que les coups les plus heureux ne peuvent leur conférer. Mais nous sommes instantanés. Trop de métamorphoses, et de révolutions de tous ordres, trop de transmutations rapides de goûts en dégoûts et de choses raillées en choses sans prix, trop de valeurs trop diverses simultanément données nous accoutument à nous contenter des premiers termes de nos impressions. Et comment de nos jours songer à la durée, spéculer sur l'avenir, vouloir *léguer* ? Il nous semble bien vain de chercher à résister au « temps » et à offrir à des incertains qui vivront dans deux cents ans des modèles qui les puissent étonner. Nous trouvons presque inexplicable que tant de grands hommes aient pensé à nous et soient peut-être devenus grands hommes pour y avoir pensé. Enfin, tout nous paraît si précaire et si instable en toutes choses, si nécessairement accidentel, que nous en sommes venus à faire des accidents de la sensation et de la conscience la moins soutenue, la substance de bien des ouvrages.

En somme, la superstition de la postérité étant abolie ; le souci du surlendemain dissipé ; la composition, l'économie des moyens, l'élégance et la perfection devenus imperceptibles à un public moins sensible et plus naïf qu'autrefois, il est assez naturel que l'art de la poésie et que l'intelligence de cet art en soient (comme tant d'autres choses) affectés au point d'interdire toute prévision, et même toute imagination, de leur destin même prochain. Le sort d'un art est lié, d'une part, à celui de ses moyens matériels ; d'autre part, à celui des esprits qui s'y peuvent intéresser, et qui trouvent en lui la satisfaction d'un besoin véritable. Jusqu'ici, et depuis la plus haute antiquité, la lecture et l'écriture étaient les seuls modes d'échange comme les seuls procédés de travail et de conservation de l'expression par le langage. On ne peut plus répondre de leur avenir. Quant aux

esprits, on voit déjà qu'ils sont sollicités et séduits par tant de prestiges immédiats, tant d'excitants directs qui leur donnent sans effort les sensations les plus intenses, et leur représentent la vie même et la nature toute présente, que l'on peut douter si nos petits-fils trouveront la moindre saveur aux grâces surannées de nos poètes les plus extraordinaires, et de toute poésie en général.

Mon dessein étant de montrer par la manière dont la Poésie est généralement considérée combien elle est généralement méconnue, — victime lamentable d'intelligences parfois des plus puissantes, mais qui n'ont point de sens pour elle, — je dois le poursuivre et me porter à quelques précisions.

Je citerai d'abord le grand d'Alembert : « *Voici, ce me semble, écrit-il, la loi rigoureuse, mais juste, que notre siècle impose aux poètes : il ne reconnaît plus pour bon en vers que ce qu'il trouverait excellent en prose.* »

Cette sentence est de celles dont l'inverse est exactement ce que nous pensons qu'il faut penser. Il eût suffi à un lecteur de 1760 de former la contraire pour trouver ce qui *devait* être recherché et goûté dans la suite assez prochaine des temps. Je ne dis point que d'Alembert se trompât, ni son siècle. Je dis qu'il croyait parler de Poésie, cependant qu'il pensait sous ce nom tout autre chose.

Dieu sait si depuis l'énoncé de ce « *Théorème de d'Alembert* », les poètes se sont dépensés à y contredire !...

Les uns, par l'instinct mus, ont fui, dans leurs ouvrages, au plus loin de la prose. Ils se sont même heureusement défaits de l'éloquence, de la morale, de l'histoire, de la philosophie, et de tout ce qui ne se développe dans l'intellect qu'aux dépens des *espèces de la parole*.

Les autres, un peu plus exigeants, ont essayé, par une analyse de plus en plus fine et précise du désir et de la jouissance poétiques et de leurs ressorts, de construire une poésie qui jamais ne pût se réduire à l'expression d'une pensée, ni donc se traduire, sans périr, en d'autres termes. Ils connurent que la transmission d'un état poétique qui engage tout l'être sentant est autre chose que celle d'une idée. Ils comprirent que le sens littéral

d'un poème n'est pas, et n'accomplit pas, toute sa fin; qu'il n'est donc point nécessairement *unique*.

Toutefois, en dépit de recherches et de créations admirables, l'habitude prise de juger les vers selon la prose et sa fonction, de les évaluer, en quelque sorte, *d'après la quantité de prose qu'ils contiennent*; le tempérament national devenu de plus en plus *prosaïque* depuis le xv<sup>e</sup> siècle; les erreurs étonnantes de l'enseignement littéraire; l'influence du théâtre et de la poésie dramatique (c'est-à-dire de *l'action*, qui est essentiellement *prose*) perpétuent mainte absurdité et mainte pratique qui témoignent de l'ignorance la plus éclatante des conditions de la poésie.

Il serait facile de dresser une table des « critères » de l'esprit antipoétique. Elle serait la liste des manières de traiter un poème, de le juger et d'en parler, qui constituent des manœuvres directement opposées aux efforts du poète. Transportées dans l'enseignement où elles sont de règle, ces opérations vaines et barbares tendent à ruiner dès l'enfance le sens poétique, et jusqu'à la notion du plaisir qu'il pourrait donner.

Distinguer dans les vers le fond et la forme; un sujet et un développement; le son et le sens; considérer la rythmique, la métrique et la prosodie comme naturellement et facilement séparables de l'expression *verbale même*, des *mots* eux-mêmes et de la *syntaxe*; voilà autant de symptômes de non-compréhension ou d'insensibilité en matière poétique. *Mettre ou faire mettre en prose un poème; faire d'un poème un matériel d'instruction ou d'examen*, ne sont pas de moindres actes d'hérésie. C'est une véritable perversion que de s'ingénier ainsi à prendre à contresens les principes d'un art, quand il s'agit, au contraire, d'introduire les esprits dans un univers de langage qui n'est point le système commun des échanges de signes contre actes ou idées. Le poète dispose des mots tout autrement que ne fait l'usage et le besoin. Ce sont les mêmes mots sans doute, mais point du tout les mêmes valeurs. C'est bien le non-usage, le *non-dire* « *qu'il pleut* » qui est son affaire; et tout ce qui affirme, tout ce qui démontre qu'il ne parle pas en prose

1314-1359

est bon chez lui. Les rimes, l'inversion, les figures déve-  
loppées, les symétries et les images, tout ceci, trouvailles  
ou conventions, sont autant de moyens de s'opposer  
au penchant prosaïque du lecteur (comme les « règles »  
fameuses de l'art poétique ont pour effet de rappeler  
sans cesse au poète l'*univers complexe* de cet art). L'im-  
possibilité de réduire à la prose son ouvrage, celle de  
le *dire*, ou de le *comprendre en tant que prose* sont des  
conditions impérieuses d'existence, hors desquelles cet  
ouvrage n'a *poétiquement* aucun sens.

Après tant de propositions négatives, je devrais à  
présent entrer dans le positif du sujet; mais je trouverais  
peu décent de faire précéder un recueil de poèmes où  
paraissent les tendances et les modes d'exécution les plus  
différents par un exposé d'idées toutes personnelles en  
dépit de mes efforts pour ne retenir et ne composer que  
des observations et des raisonnements que tout le monde  
peut refaire. Rien de plus difficile que de n'être pas soi-  
même ou que de ne l'être que jusqu' où l'on veut.

## DISCOURS SUR L'ESTHÉTIQUE

MESSIEURS,

VOTRE Comité ne craint pas le paradoxe, puisqu'il a  
décidé de faire parler ici, — comme on placerait  
une ouverture de musique fantaisiste au commencement  
d'un grand opéra, — un simple amateur très embarrassé  
de soi-même devant les plus éminents représentants de  
l'Esthétique, délégués de toutes les nations.

Mais, peut-être, cet acte souverain, et d'abord assez  
étonnant, de vos organisateurs, s'explique-t-il par une  
considération que je vous soumetts, qui permettrait de  
transformer le paradoxe de ma présence parlante à cette  
place, au moment solennel de l'ouverture des débats de  
ce Congrès, en une mesure de signification et de portée  
assez profondes.

J'ai souvent pensé que dans le développement de  
toute science constituée et déjà assez éloignée de ses  
origines, il pourrait être quelquefois utile, et presque  
toujours intéressant, d'interpeller un mortel d'entre les  
mortels, d'invoquer un homme suffisamment étranger  
à cette science, et de l'interroger s'il a quelque idée de  
l'objet, des moyens, des résultats, des applications pos-  
sibles d'une discipline, dont j'admets qu'il connaisse le  
nom. Ce qu'il répondrait n'aurait généralement aucune  
importance; mais je m'assure que ces questions adres-  
sées à un individu qui n'a pour lui que sa simplicité et  
sa bonne foi, se réfléchiraient en quelque sorte sur sa  
naïveté, et reviendraient aux savants hommes qui l'inter-  
rogent, raviver en eux certaines difficultés élémentaires  
ou certaines conventions initiales, de celles qui se font  
oublier, et qui s'effacent si aisément de l'esprit, quand  
on avance dans les délicatesses et la structure fine d'une  
recherche passionnément poursuivie et approfondie.

Quelque personne qui dirait à quelque autre (par  
laquelle je représente une science) : *Que faites-vous ? Que  
cherchez-vous ? Que voulez-vous ? Où pensez-vous d'arriver ?  
Et en somme, qui êtes-vous ?* obligerait sans doute l'esprit  
interrogé à quelque retour fructueux sur ses intentions  
premières et ses fins dernières, sur les racines et le prin-  
cipe moteur de sa curiosité, et enfin sur la substance  
même de son savoir. Et ceci n'est peut-être pas sans  
intérêt.

Si c'est bien là, Messieurs, le rôle d'ingénu à quoi le  
Comité me destine, je suis aussitôt à mon aise, et je sais  
ce que je viens faire : je viens ignorer tout haut.

Je vous déclare tout d'abord que le nom seul de l'Es-  
thétique m'a toujours véritablement émerveillé, et qu'il  
produit encore sur moi un effet d'éblouissement, si ce  
n'est d'intimidation. Il me fait hésiter l'esprit entre l'idée  
étrangement séduisante d'une « Science du Beau », qui,  
d'une part, nous ferait discerner à *corp sûr* ce qu'il faut  
aimer, ce qu'il faut haïr, ce qu'il faut acclamer, ce qu'il  
faut détruire; et qui, d'autre part, nous enseignerait à  
produire, à *corp sûr*, des œuvres d'art d'une incontestable  
valeur; et en regard de cette première idée, l'idée d'une  
« Science des Sensations », non moins séduisante, et