



Paul Valéry como académico em 1927.

(Imagem apanhada de Wikimedia Commons)

PRIMEIRA LIÇÃO DO CURSO DE POÉTICA Paul Valéry

Versão bilingüe francês – galego-português

Tradução e notas de José André Lôpez Gonçâlez

"Primeira lição do curso de poética"

Paul VALÉRY

1937

Palestra inaugural do curso de poética no Colégio da França, em Variété V, Nrf (Nouvelle Revue Française), Gallimard, 1944, 324 páginas, pp. 295-322.

SENHOR MINISTRO,
SENHOR ADMINISTRADOR,
SENHORAS, SENHORES.

É para mim uma sensação estranha e comovente subir a esta cadeira e começar uma nova carreira na idade em que tudo nos aconselha a desistir da acção e abandonar qualquer empresa. Agradeço-lhes, Senhores Professores, a honra que me mostraram ao acolher-me entre vós e a confiança que depositaram, em primeiro lugar, na proposta que lhes foi submetida para instituir um ensinamento que tem por título Poética, e depois para quem vós a submeteis. Vocês talvez podem ter pensado que certas matérias que não são propriamente baseados na ciência, e que não podem ser assim, por causa da sua natureza quase inteiramente interna e sua estreita dependência das próprias pessoas que estão interessadas nelas, poderiam no entanto, se não ser ensinadas, pelo menos, ser comunicadas de alguma forma como fruto duma experiência individual, longa já de toda uma vida, e que, conseqüentemente, a idade era um tipo de condição que, neste caso bastava, em particular, poder ser justificada. A minha gratidão também é dirigida aos meus colegas da Academia Francesa, que gentilmente se juntaram a vocês para apresentar a minha candidatura.

Por fim, agradeço ao Senhor Ministro da Educação Nacional por ter aprovado a transformação desta mesa como ter proposto ao Presidente da República o decreto de minha nomeação. Senhores, também não posso me envolver na explicação da minha tarefa, se antes não mostro os meus sentimentos de gratidão, respeito e admiração por meu ilustre amigo Joseph Bédier¹. Não é aqui que é necessário recordar a glória e os méritos do erudito e do escritor, honra das letras francesas, e não tenho que lhes falar da sua doce e persuasiva autoridade de administrador. Mas é difícil para mim dizer que é ele, Senhores Professores, que, de acordo com alguns de vocês, teve a ideia do que é realizado hoje. Ele me seduziu com o encanto da vossa Casa, da que está prestes a sair, e foi ele quem me convenceu de que eu poderia manter este lugar para o qual nada me levava a pensar. Finalmente, nalguma entrevista com ele, o próprio título desta cadeira foi tirado da nossa troca de perguntas e reflexões. Meu primeiro cuidado deve ser explicar o nome "Poética" que eu restaurei, num sentido muito primitivo, que não é o de uso. Ocorreu-me e pareceu-me o único adequado para designar o tipo de estudo que proponho desenvolver neste curso. Este termo é geralmente entendido como qualquer declaração ou coleção de regras, convenções ou preceitos relativos à composição de poemas líricos e dramáticos ou à construção de versos. Mas pode-se descobrir que envelheceu o suficiente nesse sentido com a cousa mesma, para lhe dar outro emprego. Todas as artes admitiram, há pouco tempo, serem submetidas, de acordo com sua natureza, a certas formas ou modos obrigatórios que foram impostos a todas as obras do mesmo tipo e que poderiam e deveriam ser aprendidas, como faz a sintaxe duma linguagem. Não foi acordado que os efeitos que um trabalho possa produzir, sejam poderosos ou felizes, sejam compromissos suficientes

¹ Charles Marie Joseph Bédier, nascido em 28 de janeiro de 1864 em Paris e morto em 29 de agosto de 1938 em Grand-Serre de Drôme, foi um filólogo romanista francês especializado em literatura medieval.

para justificar esta obra e assegurar o seu valor universal. O facto não levou o direito. Havia sido reconhecido muito cedo que havia práticas em cada uma das artes a serem recomendadas, e observâncias e restrições favoráveis ao melhor sucesso do projecto do artista, e que era de seu interesse conhecer e respeitar.

Mas pouco a pouco, e pola autoridade de muitos grandes homens, a ideia duma espécie de legalidade foi introduzida e substituída pelas recomendações no início de origem empírica. Foi fundamentado e o rigor da regra foi feito. Se exprimiu em fórmulas precisas; a crítica estava armada; e desta consequência paradoxal se seguiu que uma disciplina das artes, que se opusesse aos impulsos do artista de dificuldades fundamentadas, conhecia um grande e durável favor por causa da extrema facilidade que dava para julgar e classificar por referência a um código ou a um cânone bem definido. Outra facilidade resultou dessas regras formais, para aqueles que estavam pensando em produzir. Condições muito estreitas, e mesmo condições muito severas, dispensam ao artista algumas das decisões mais delicadas e o liberam de muitas responsabilidades em termos de forma, ao mesmo tempo em que, às vezes, o estimulam a invenções que toda uma liberdade nunca teria rejeitado. Mas, quer a deploremos ou nos regozijemos, a era da autoridade nas artes já passou há muito, e a palavra «Poética» desperta pouco mais do que a ideia de prescrições embaraçosas e antiquadas. Pensei, então, que poderia resumi-lo duma maneira que olha a etimologia, sem contudo ousar pronunciar Poiética, cuja fisiologia é usada quando se fala de funções hematopoiéticas ou galactopoiéticas. Mas é finalmente a simples noção de fazer o que eu queria expressar. Para fazê-lo, o poeta, que desejo ocupar, é aquele que termina nalguma obra, e que devo restringir em breve àquele tipo de obras que concordamos em chamar de obras da mente. São aquelas que a mente quer fazer para o seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que lhe possam servir. Como o simples acto de que falei, toda obra pode ou não nos induzir a meditar sobre essa geração e dar à luz ou não uma atitude interrogativa mais ou menos pronunciada, mais ou menos exigente, que a constitui em problema. Tal estudo não é necessário. Podemos julgá-lo vão e até podemos estimar essa pretensão quimérica. Mais: algumas mentes acharão essa busca não apenas vã, mas prejudicial; e até mesmo, eles deverão, talvez, achá-la tal. É concebível, por exemplo, que um poeta legitimamente tenha medo de alterar as suas virtudes originais, o seu poder imediato de produção, pola análise que faz delas. Instintivamente, ele se recusa a estudá-las de outra maneira, a não ser polo exercício da sua arte, e a entregar-se mais completamente ao mestre pola razão demonstrativa. Acredita-se que o nosso acto mais simples, o nosso gesto mais familiar, não poderia ser realizado, e que o menor dos nossos poderes nos seria impedido, se o fizéssemos presente na nossa mente e conhecê-lo completamente para exercê-lo.

Aquiles não pode derrotar a tartaruga se pensar no espaço e no tempo. Polo contrário, no entanto, pode ser que tal curiosidade seja tão intensamente interessada e tão importante de seguir, que se pode considerar com mais complacência, e mesmo com mais paixão, a acção que faz, que a cousa feita. É neste ponto, Senhores, que a minha tarefa deve necessariamente ser diferente daquela realizada por um lado pola História da Literatura, por outro lado pola Crítica dos Textos e das Obras. A História da Literatura procura as circunstâncias externamente comprovadas em que as obras foram compostas, manifestadas e produzidos os seus efeitos. Fala-nos sobre os autores, sobre as vicissitudes das suas vidas e do seu trabalho, como cousas visíveis e que deixaram marcas que podemos identificar, coordenar, interpretar. Recolhe tradições e documentos. Eu não preciso lembrar com que erudição e originalidade das visões este ensinamento foi dado aqui polo seu eminente colega M. Abel Lefranc². Mas o conhecimento dos autores e o seu tempo, o estudo da sucessão de fenômenos literários só podem nos aguilhoar para conjecturar o que poderia acontecer na intimidade daqueles que fizeram o que foi preciso para obter ser inscritos nos anais da História

² Abel Jules Maurice Lefranc, nascido em Élincourt-Saint-Marguerite o 27 de julho de 1863 e morto em Paris em 26 de novembro de 1952 foi um historiador da literatura francesa. Foi o principal defensor da teoria derbyta sobre Shakespeare que defende que William Stanley, sexto conde de Derby foi o verdadeiro autor das obras de William Shakespeare.

das Letras. Se o obtiveram, é pela concordância de duas condições que sempre podemos considerar como independentes: uma é necessariamente a própria produção da obra; a outra é a produção dum certo valor da obra, daqueles que conheceram, degustaram o trabalho produzido, que impuseram fama e asseguraram a transmissão, a preservação, a vida subsequente. Acabei de dizer as palavras «valor» e «produção». Eu paro por um momento. Se alguém quiser empreender a exploração do reino do espírito criativo, não deve ter medo de se manter em primeiro lugar nas considerações mais gerais que são aquelas que nos permitirão avançar sem ter que fazer muitos retornos nos nossos passos, e que também nos oferecerá o maior número de analogias, isto é, o maior número de expressões aproximadas para a descrição de factos e ideias que escapam mais frequentemente pela sua natureza até mesmo para qualquer tentativa de definição direta. É por isso que faço a observação deste empréstimo de algumas palavras à economia: pode ser conveniente para mim reunir sob os nomes únicos de produção e de produtor, as várias actividades e os vários personagens que teremos em ocupar a nós mesmos, se quisermos tratar o que eles têm em comum, sem distinguir as suas diferentes espécies. Não será menos conveniente antes de especificar que se fala de leitor, ouvinte ou espectador, de confundir todos esses agentes de obras de todos os tipos, sob o nome econômico de consumidor. Quanto à noção de valor, sabe-se que desempenha no universo da mente um papel de primeira ordem, comparável ao que desempenha no mundo econômico, embora o valor espiritual seja muito mais sutil do que o da mente, pois está relacionado a necessidades infinitamente mais variadas e incontáveis, assim como as necessidades da existência fisiológica. Se ainda conhecemos a *Ilíada*, e se o ouro permaneceu, depois de tantos séculos, um corpo (mais ou menos simples), mas notável e geralmente venerado, é que a raridade, a inimitabilidade e algumas outras propriedades distinguem o ouro e a *Ilíada* e torna-os objetos privilegiados, padrões valiosos. Sem insistir na minha comparação econômica, fica claro que a ideia de trabalho, as ideias de criação e acumulação de riqueza, oferta e demanda, estão naturalmente presentes no campo que nos interessam. Tanto pela sua semelhança como pelas suas diferentes aplicações, essas noções de mesmo nome nos lembram que, em duas ordens de factos que parecem muito distantes umas das outras, existem os problemas da relação das pessoas com o seu meio social. Além disso, tal como existe uma analogia econômica, e pelas mesmas razões, há também uma analogia política entre os fenômenos da vida intelectual organizada e os da vida pública. Existe toda uma política de poder intelectual, uma política interna (muito interior, é entendida) e uma política externa, sendo esta a competência da História literária da qual deveria fazer um dos principais objetos. Assim, política e economia são conceitos tão generalizados que, a partir da nossa primeira observação do universo da mente, e quando poderíamos esperar considerá-lo como um sistema perfeitamente isolável durante a fase de formação das obras, são essenciais e aparecem profundamente presentes na maioria dessas criações, e sempre se instalam na vizinhança desses actos. No decorrer do pensamento do cientista ou do artista mais absorvido na sua pesquisa, que parece ser o mais entrincheirado em sua própria esfera, face a face com o que ele é mais de si e mais impessoal, existe não sei que pressentimento das reações externas que o trabalho em formação provocará: o homem dificilmente está só.

Esta ação de presença deve sempre ser suposta sem medo de erro; mas é composto tão sutilmente com os outros fatores da obra, às vezes se disfarça tão bem, que é quase impossível isolá-lo. Sabemos, no entanto, que o verdadeiro significado da escolha ou do esforço dum criador está muitas vezes fora da própria criação, e resulta duma preocupação mais ou menos consciente pelo efeito que será produzido e as suas consequências para o futuro produtor. Assim, durante o seu trabalho, o espírito avança e volta dele Mesmo para o Outro; e modifica o que produz o seu ser mais íntimo, por essa sensação particular do juízo dos terços. E assim, nas nossas reflexões sobre uma obra, podemos tomar uma ou outra dessas duas atitudes que se excluem mutuamente. Se pretendemos prosseguir com tanto rigor quanto um tal sujeito admite, devemos esforçar-nos por separar cuidadosamente a nossa investigação da geração duma obra, do nosso estudo, da produção do seu valor, isto é, dos efeitos que pode gerar aqui ou ali, nesta ou naquela cabeça, em tal ou tal época. Para demonstrar isso, basta observar que o que realmente podemos saber ou crer saber em todos os domínios não é outra coisa do que podemos observar ou fazer a nós mesmos, e que é

impossível reunir num mesmo estado e numa mesma atenção, a observação do espírito que produz a obra e a observação da mente que produz algum valor desta obra. Não há mirada capaz de observar essas duas funções ao mesmo tempo; produtor e consumidor são dous sistemas essencialmente separados. A obra é para um o termo; para o outro, a origem dos desenvolvimentos que podem ser tão estranhos uns aos outros quanto desejemos. Deve-se concluir que qualquer julgamento que declare uma relação de três termos entre o produtor, a obra e o consumidor - e tais julgamentos não são incomuns nas críticas - é um julgamento ilusório que não pode receber nenhum significado e que a reflexão estraga-se se aplica a ela. Podemos apenas considerar a relação do trabalho com o seu produtor, ou a relação do trabalho com o que ele modifica uma vez feito. A ação do primeiro e a reação do segundo nunca podem ser confundidas. As ideias que um e outro têm sobre a obra são incompatíveis. Isso resulta em surpresas muito frequentes, algumas das quais são vantajosas. Existem mal-entendidos criativos. E há muitos efeitos - e dos mais poderosos - que exigem a ausência de qualquer correspondência direta entre as duas atividades envolvidas. Tal obra, por exemplo, é o resultado dum longo cuidado, e reúne uma série de testes, repetições, eliminações e escolhas. Exigiu meses e até anos de reflexão, e também pode assumir a experiência e aquisições duma vida inteira. No entanto, o efeito desta obra será declarado em alguns instantes. Uma olhada será suficiente para apreciar um monumento considerável, para ressentir o choque. Em duas horas, todos os cálculos do poeta trágico, todo o trabalho que gastou em ordenar a sua peça e formar um a um cada verso; ou todas as combinações de harmonia e orquestra que o compositor construiu; ou todas as meditações do filósofo e os anos durante os quais demorou, sustentou os seus pensamentos, esperando que percebesse e aceitasse a ordem final, todos esses actos de fé, todos esses actos de escolha, todas essas transações mentais finalmente acabam chegando ao estado da obra feita, para golpear, surpreender, deslumbrar ou desconcertar o espírito do Outro, abruptamente sujeito à excitação dessa enorme carga de trabalho intelectual. Existe uma ação de excesso. Podemos (muito mais ou menos se entende) comparar este efeito com o da queda em poucos segundos duma massa que teríamos levantado, fragmento por fragmento, no topo duma torre sem olhar para o tempo ou o número de viagens. Assim isso dá a impressão dum poder sobre-humano. Mas o efeito, vocês o sabem, nem sempre acontece; ocorre neste mecanismo intelectual que a torre é muito alta, a massa é muito grande e que é observado um resultado nulo ou negativo. Suponhamos, ao contrário, o grande efeito produzido. As pessoas que o sofreram e que foram tão subjugadas pelo poder, pola perfeição pelo número de golpes felizes, por belas surpresas acumuladas, não podem e não devem imaginar todo o trabalho interno, as possibilidades engolidas, as longas amostras de elementos favoráveis, os delicados raciocínios cujas conclusões assumem a aparência de adivinhações, numa palavra, a quantidade de vida interior que foi tratada pelo químico da mente produtora ou classificada no caos mental por um demo ao Maxwell³; e essas pessoas estão, portanto, inclinadas a imaginar um ser com imensos poderes, capazes de criar esses prodígios sem nenhum outro esforço além do que é necessário para proferir qualquer cousa. O que o trabalho produz então é incomensurável com nossas próprias habilidades de produção instantânea. Além disso, certos elementos da obra que chegaram ao autor por algum acaso favorável, serão atribuídos a uma virtude singular da sua mente. Desta forma, o consumidor se torna produtor, produzindo primeiro o valor da obra; e de seguida, em virtude duma aplicação imediata do princípio da causalidade (que é basicamente apenas uma expressão ingênua dum dos modos de produção da mente), torna-se o produtor do valor do ser imaginário que fez o que ele admira. Talvez, se os grandes homens fossem tão conscientes quanto grandes, não haveria grandes homens para si mesmos.

Assim, e este é o ponto onde queria chegar, este exemplo, embora muito peculiar, nos faz entender que a independência ou a ignorância mútua dos pensamentos e condições do produtor e do consumidor é quase essencial para os efeitos das obras. O segredo e a surpresa que os estrategistas costumam recomendar nos seus escritos são naturalmente assegurados aqui. Em suma, quando

³ Nome de uma criatura imaginária ideada em 1867 pelo físico e matemático escocês James Clerk Maxwell ilustrando a segunda lei da termodinâmica determinando o processo que permite voltar para um estado de temperatura desigual sem gastar energia diminuindo a entropia, o que seria, em princípio, impossível, ilustrando o paradoxo da lei.

falamos de obras da mente, queremos dizer o termo duma certa atividade ou a origem dalguma outra atividade e que são duas ordens de modificações incomunicáveis, cada uma delas nos pede uma acomodação especial incompatível com a outra. A obra em si permanece como uma coisa sensata. Esta é uma terceira consideração, bastante diferente das outras duas. Olhamos, então, uma obra como um objeto, puramente objeto, isto é, sem colocar nele algo que possa ser aplicado indistintamente a todos os objetos: uma atitude que é suficientemente marcada pela ausência de qualquer produção de valor. O que podemos fazer sobre este objeto que, desta vez, não pode fazer nada sobre nós? Mas nós podemos sobre ele. Podemos medi-lo de acordo com a sua natureza, espacial ou temporal, contando as palavras dum texto ou as sílabas dum verso; notar que tal livro apareceu em tal momento; que tal composição duma pintura é um decalque de outra; que há um hemistíquio em Lamartine⁴, que existe em Thomas⁵, e que tal página de Victor Hugo⁶ pertence, desde 1645, a um obscuro Padre Francisco. Podemos notar que esse raciocínio é um paralogismo; que esse soneto está incorreto; que o desenho desse braço é um desafio para a anatomia, e tal uso de palavras, incomum. Tudo isso é o resultado de operações que podem ser assimiladas a operações puramente materiais, pois elas retornam a formas de superposição da obra, ou fragmentos da obra, a algum modelo. Este tratamento das obras da mente não o distingue de todas as obras possíveis. coloca-o e o mantém no posto das cousas e lhe impõe uma existência definível. Este é o ponto a lembrar: Tudo o que podemos definir é imediatamente distinguível da mente do produtor e se opõe a ele. A mente é ao mesmo tempo o equivalente dum material sobre o qual ela pode operar ou um instrumento pelo qual possa operar. O que ele definiu bem, a mente o coloca fora do seu alcance, e é assim que mostra que se conhece a si mesmo e confia apenas no que não é ele.

Essas distinções no conceito de obra, que acabei de propor-lhes, e que o dividem, não por uma busca por sutileza, mas pela referência mais facilmente a observações imediatas, tendem a destacar a ideia de que introduzir a minha análise da produção das obras da mente. Tudo o que eu exprimi até agora é limitado nestas poucas palavras: a obra do espírito existe apenas em acto. Fora desse acto, o que resta é apenas um objeto que não oferece nenhuma relação particular com a mente. Levei a estátua que admirais num povo suficientemente diferente do nosso, será apenas uma pedra insignificante. Um Parthenon será apenas uma pequena pedreira de mármore. E quando o texto dum poeta é usado como uma coleção de dificuldades gramaticais ou exemplos, imediatamente deixa de ser uma obra da mente, já que o uso feito dele é totalmente estranho às condições da sua geração, e por outro lado, o valor do consumo que dá sentido a este trabalho é negado. Um poema no papel nada mais é do que uma escrita sujeita a tudo o que se pode fazer duma escrita. Mas entre todas as suas possibilidades, há uma, e apenas uma, que finalmente coloca esse texto nas condições em que ele terá força e forma de ação. Um poema é um discurso que exige e conduz a uma conexão contínua entre a voz que é vinda e a que deve vir. E esta voz deve ser tal que se impõe e excita o estado afetivo, cujo texto é a única expressão verbal. Tirai a voz e a voz certa, tudo se torna arbitrário. O poema se transforma numa série de sinais que só devem ser fisicamente desenhados um após o outro. Por estas razões, continuarei a condenar a prática detestável de abusar das melhores obras para criar e desenvolver o sentimento de poesia entre os jovens, tratar os poemas como cousas, cortá-los como se a composição não fosse nada que sofra, se não exigir, ser recitada da maneira que conhecemos, usada como prova de memória ou ortografia; numa palavra, desconsiderar a essência dessas obras, daquilo que as torna o que são, e não completamente outras, e que lhes dá a sua própria virtude e necessidade. É o desempenho do poema que é o poema. Além dele, são fabricações inexplicáveis, essas suítes de palavras curiosamente montadas. As obras da

⁴ Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine (Mâcon, 21 de outubro de 1790 – Paris, 28 de fevereiro de 1869), romancista, poeta, dramaturgo e político francês. Uma das grandes figuras do romantismo.

⁵ Thomas Campbell (Glasgow, 27 de julho de 1777 — Boulogne, 15 de junho de 1844), poeta escocês. A sua obra fundamental, *The Pleasures of Hope* (Os prazeres da Esperança), está escrita em dísticos heróicos.

⁶ Victor-Marie Hugo (Besançon, 26 de fevereiro de 1802 — Paris, 22 de maio de 1885), romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta, estadista e ativista francês. Autor, entre outras, de *Notre-Dame de Paris*, *Ruy Blas*, *Les Misérables*, *Les Travailleurs de la mer*, *Les Chansons des rues et des bois* ou *La Légende des siècles*.

mente, poemas ou outros, referem-se apenas ao que lhes fez nascer, ao que lhes deu origem e absolutamente nada mais. Sem dúvida, divergências podem se manifestar entre as interpretações poéticas dum poema, entre as impressões e os significados, ou melhor, entre as ressonâncias provocadas por um ou outro pola ação da obra. Mas eis que esta observação banal deve assumir, em reflexão, uma importância de primeiro tamanho: esta possível diversidade dos efeitos legítimos duma obra é a própria marca do espírito. Corresponde, além disso, à pluralidade de formas oferecidas ao autor durante o seu trabalho de produção. É porque todo acto da mente em si é sempre acompanhado por uma certa atmosfera de indeterminação mais ou menos sensata. Peço desculpas por essa expressão. Eu não consigo encontrar uma melhor. Coloquemo-nos no estado em que uma obra nos transporta, daqueles que nos obrigam a desejá-los tanto mais que os possuímos mais, ou porque nos possuem mais. Somos então divididos entre sentimentos incipientes cuja alternância e contraste são notáveis. Sentimos, por um lado, que a obra que age sobre nós nos convém tão de perto que não podemos concebê-la como diferente. Mesmo nalguns casos de supremo contentamento, experimentamos que nos transformamos de alguma forma profunda, para nos tornarmos alguém cuja sensibilidade é capaz de tal plenitude de prazer e compreensão imediata. Mas não sentimos menos fortemente e, por um sentido muito diferente, que o fenómeno que causa e desenvolve em nós esse estado, que nos inflige o seu poder, não poderia ter sido e, inclusive, nem deveria ter sido, e classifica no improvável. Enquanto o nosso gozo ou a nossa alegria são fortes, fortes como um facto - a existência e a formação dos meios, do trabalho generativo - da nossa sensação, afiguram-se-nos acidentais. Essa existência parece-nos o efeito dum acaso extraordinário, dum presente suntuoso de fortuna, e é por isso que (não nos esqueçamos de notá-lo) uma analogia particular é descoberta entre esse efeito duma obra de arte e de certos aspectos da natureza: acidente geológico, ou combinações transitórias de luz e vapor no céu da noite. Às vezes, não podemos imaginar que um certo homem como nós seja o autor dum feito tão extraordinário, e a glória que lhe damos é a expressão do nosso desamparo. Mas quaisquer que sejam os detalhes desses jogos ou dramas que sejam realizados no produtor, tudo deve terminar na obra visível e encontrar, assim, uma determinação final absoluta. Este fim é o ponto culminante duma série de modificações interiores tão desordenadas quanto querer, mas que devem necessariamente ser resolvidas no momento em que a mão actua, num mandamento único, feliz ou não. Agora, esta mão, esta ação externa, resolve necessariamente bem ou mal o estado de indeterminação de que falei. O espírito que produz parece noutro lugar, procura imprimir à sua obra marcas bem opostas às suas. Parece escapar numa obra a instabilidade, a incoerência, a inconsistência que se conhece e que constituem o seu regime mais frequente. E, portanto, opera contra as intervenções em todas os significados e de todos os tipos que deve sofrer a cada momento. Ele absorve a infinita variedade de incidentes; repele qualquer substituição de imagens, sensações, impulsos e ideias que cruzam outras ideias. Luita contra o que é obrigado a admitir, produzir ou emitir; e em resumo, contra sua natureza e sua atividade acidental e instantânea. Durante a sua meditação sussurra em torno do seu próprio marco. Tudo é bom para entretenimento. São Bernardo observou: «*Odoratus impedit cogitationem*»⁷. Mesmo na mente mais sólida, a contradição é a regra; a consequência correcta é a exceção. E essa correcção em si é um artifício de lógico, um artifício que consiste, como todos aqueles inventados pola mente contra si mesma, de materializar os elementos do pensamento, o que ele chama de «conceitos», na forma de círculos ou domínios, para dar uma duração independente das vicissitudes da mente a esses objetos intelectuais, porque a lógica, afinal, é apenas uma especulação sobre a permanência das notações. Mas aqui há uma circunstância muito surpreendente: esta dispersão, sempre iminente, importa e contribui para a produção da obra quase tanto quanto a própria concentração. O espírito na obra, que luta contra a sua mobilidade, contra a sua ansiedade constitucional e a sua própria diversidade, contra a dissipação ou a degradação natural de qualquer atitude especializada, encontra, por outro lado, nesta mesma condição, recursos incomparáveis. A instabilidade, a incoerência, a inconsequência de que falei, que são os seus obstáculos e limites no seu empreendimento de construção ou composição bem determinada, são tantos tesouros de

⁷Cheirar é um obstáculo do conhecimento.

possibilidades que ele sente a riqueza na vizinhança desde o momento em que se consulta. São reservas das quais ele pode esperar tudo, razões para esperar que a solução, o sinal, a imagem, a palavra ausente estejam mais próximas a ele do que ele vê. Pode sempre sentir na sua escuridão, a verdade ou a decisão procurada, que ele sabe estar à mercê dum nada, da mesma perturbação insignificante que parecia distraí-lo e afastá-lo indefinidamente. Por vezes o que desejamos ver aparece no nosso pensamento (e até numa mera lembrança), como um objeto precioso que seguramos e sentimos através dum tecido que envolve e esconde dos nossos olhos. Ele é, e ele não é nosso, e o menor incidente o revela. Às vezes, invocamos o que deveria ser, definindo-o por condições. Nós pedimos, presos na frente não sei por quais conjuntos de elementos que também são iminentes para nós, e nenhum dos quais ainda é destacado para satisfazer a nossa demanda. Nós imploramos ao nosso espírito uma manifestação de desigualdade. Apresentamos o nosso desejo como um ímã se opõe à confusão de um pó composto, do qual um grão de ferro se devedará subitamente. Parece que existem nesta ordem de cousas mentais, algumas relações muito misteriosas entre desejo e evento. Não quero dizer que o desejo da mente crie um tipo de campo, muito mais complexo do que um campo magnético, e que tenha o poder de chamar o que nos convém. Esta imagem é apenas uma maneira de expressar um facto de observação, ao qual retornarei mais tarde. Mas, seja qual for a nitidez, a evidência, a força, a beleza do evento espiritual que termina a nossa espera, que completa o nosso pensamento onde surge a nossa dúvida, nada é ainda irrevogável. Aqui, o instante seguinte tem poder absoluto sobre o produto do instante anterior. É porque a mente, reduzida a sua única substância, não possui o finito e não pode inevitavelmente se unir a si própria. Quando dizemos que a nossa opinião sobre este ponto é decisiva, nós o dizemos para referir isto: recorreremos aos outros. O som da nossa voz nos assegura muito mais do que a firme intenção interior que finge em voz alta o que estamos determinando. Quando julgamos que concluímos alguns pensamentos, nunca nos sentimos certos de que podemos retomá-los sem aperfeiçoar ou arruinar o que fixamos. É por este meio que a vida do espírito é dividida contra si mesma assim que se aplica a uma obra. Toda obra requer ações voluntárias (embora inclua sempre muitos constituintes em que o que chamamos vontade não terá parte). Mas a nossa vontade, o nosso poder expresso, quando tenta voltar-se para o nosso próprio espírito, e para se fazer obedecer, é sempre reduzido a uma simples parada, à manutenção ou à renovação de algumas condições. De facto, só podemos agir diretamente sobre a liberdade do sistema da nossa mente. Estamos diminuindo o grau dessa liberdade, mas quanto ao resto, quero dizer quanto às modificações e às substituições que essa restrição permite, estamos esperando simplesmente o que queremos que aconteça, porque só podemos esperar por ela. Não temos como conseguir exatamente o que queremos alcançar em nós mesmos. Para esta exatidão, este resultado que esperamos e o nosso desejo, são da mesma substância mental, e talvez se incomodem mutuamente pola sua atividade simultânea. Sabemos que acontece com bastante frequência que a solução desejada nos chega depois dum tempo de desinteresse polo problema, e quando a recompensa da liberdade retorna à nossa mente. O que acabei de alegar e que se aplica mais especificamente ao produtor, é verificável também no consumidor da obra. Neste último, a produção de valor, que será, por exemplo, a compreensão, o interesse excitado, o esforço que gastará numa posse mais completa da obra, daria origem a observações análogas.

Quer eu siga a página que devo escrever ou a que quero ouvir, entro nos dous casos numa fase de menor liberdade. Mas em ambos os casos, essa restrição da minha liberdade pode ser apresentada sob duas espécies completamente opostas. Às vezes, a minha tarefa me estimula a persegui-la e, longe de sentir isso como uma dor, como um desvio do curso mais natural da minha mente, me dedico a isso e avanço com tanta vida no caminho. Que o meu propósito é que a sensação de fadiga é diminuída, até o momento em que subitamente obscurece a mente de repente, e desfaz o jogo de ideias para reconstituir a desordem das trocas normais em curto período, o estado de indiferença dispersiva e repousante. Mas, por vezes, a restrição está em primeiro plano, a manutenção da direção cada vez mais dolorosa, o trabalho torna-se mais sensível do que o seu efeito, o meio se opõe ao fim, e a tensão da mente deve ser alimentada por recursos cada vez mais

precários e cada vez mais estranhos ao objeto ideal, cujo poder e ação devem ser mantidos, à custa duma fadiga que é rapidamente insuportável. Este é um grande contraste entre duas aplicações da nossa mente. Isso me servirá para mostrar-lhes que o cuidado que tomei para especificar que era necessário considerar as obras apenas em acto ou produção ou consumo, não tinha nada que se conformasse com o que pudéssemos observar; enquanto, por outro lado, nos dá o meio de fazer entre as obras da mente uma distinção muito importante. Entre essas obras, o uso cria uma categoria conhecida como obra de arte. Não é muito fácil especificar este termo se, no entanto, for necessário particularizá-lo. Em primeiro lugar, não distingo nada na produção das obras, o que me compele claramente a criar uma categoria da obra de arte. Eu encontro um pouco em todos os lugares, nas mentes, atenção, tentativas e erros, clareza inesperada e noites escuras, improvisações e ensaios, ou recuperações muito urgentes. Há fogo e cinzas em todos os lares da mente; prudência e imprudência; o método e o seu oposto; o acaso sob mil formas. Artistas, estudiosos, todos se identificam nos detalhes dessa estranha vida do pensamento. Podemos dizer que a cada momento a diferença funcional das mentes no trabalho é indistinguível. Mas, se olharmos para os efeitos das obras feitas, descobrimos nalgumas uma particularidade que as agrupa e se opõe a todas as outras. Algumas obras que separamos são divididas em partes inteiras, cada uma contendo algo para criar um desejo e satisfazê-lo. O trabalho nos oferece em cada uma das suas partes, tanto o alimento quanto a excitação. Ela desperta continuamente em nós uma sede e uma fonte. Como recompensa por renunciarmos à nossa liberdade, nos dá o amor do cativo que nos impõe e a sensação dum delicioso tipo de conhecimento imediato; e tudo isso, gastando, para a nossa grande satisfação, a nossa própria energia, que evoca de modo tão em conformidade com o rendimento mais favorável dos nossos recursos orgânicos, que a sensação do esforço é em si mesma intoxicante, e nos sentimos possuidores de ser magnificamente possuídos. Então, quanto mais damos, mais queremos dar, acreditando receber. A ilusão de actuar, de expressar, de descobrir, de compreender, de resolver, de conquistar, nos anima. Todos esses efeitos, que em alguns casos vão para o prodígio, são todos instantâneos, como tudo o que dispõe de sensibilidade; eles atacam pelo mais curto, os pontos estratégicos que controlam a nossa vida emocional, restringem a nossa disponibilidade intelectual, aceleram, suspendem ou até regularizam as várias operações, cuja concordância ou discordância nos dá finalmente todas as modulações, a sensação de vida, da calma plana à tempestade. O só tom do violoncelo tem uma dominação visceral real em muitas pessoas. Há palavras cuja frequência, num autor, revela-nos que são nele dotadas de ressonância e, conseqüentemente, de poder positivamente criativo, que não são em geral. Este é um exemplo dessas avaliações pessoais, desses grandes valores que certamente desempenham um papel muito bom numa produção da mente em que a singularidade é um elemento de importância primordial. Estas considerações nos servirão para esclarecer um pouco a constituição da poesia, que é bastante misteriosa. É estranho que alguém se esforce para formar um discurso que deve observar condições simultâneas perfeitamente heterogêneas: musicais, racionais, significativas, sugestivas, e que requerem uma conexão seguida ou mantida entre um ritmo e uma sintaxe, entre o som e significado. Essas partes não têm relações concebíveis entre elas. Precisamos dar a ilusão da sua profunda intimidade. Que bom é tudo isso? A observância de ritmos, rimas, melodias verbais dificulta os movimentos diretos do meu pensamento, e aqui não posso dizer o que quero ... Mas o que eu quero? Essa é a questão. Concluímos que devemos querer o que devemos querer, para que o pensamento, a linguagem e as suas convenções, que são emprestadas da vida externa, o ritmo e os acentos da voz, que são diretamente cousas do existir, concordem, e este acordo requer sacrifícios recíprocos, o mais notável dos quais é o que deve consentir o pensamento.

Irei explicar um dia como essa alteração é marcada na linguagem dos poetas, e que há uma linguagem poética em que as palavras não são mais palavras de uso prático e livre. Eles não mais associam de acordo com as mesmas atrações; são carregados com dous valores simultaneamente engajados e de importância equivalente: o seu som e o seu efeito psíquico instantâneo. Eles então fazem referência a esses números complexos de géometras, e o acasalamento da variável fonética com a variável semântica dá origem a problemas de extensão e convergência que os poetas

resolvem de olhos vendados - mas eles os resolvem (e é aí que é o essencial), de tempos em tempos ... De tempos em tempos, essa é a grande palavra! Essa é a incerteza, eis a desigualdade de momentos e indivíduos. Este é o nosso facta capital. Será necessário voltar por muito tempo, porque toda a arte, poética ou não, consiste em defender-se contra essa desigualdade do momento. Tudo o que acabo de esboçar neste exame sumário da noção geral da obra deve levar-me finalmente a indicar o viés que escolhi para explorar o imenso campo da produção das obras da mente. Tentamos, nalguns momentos, dar uma ideia da complexidade dessas questões, em que podemos dizer que tudo intervém duma só vez e se combina o que há de mais profundo no homem com muitos factores externos. Tudo isso é resumido nesta fórmula que, na produção da obra, a acção entra em contato com o indefinível. Uma acção voluntária que, em cada uma das artes, é muito composta, o que pode exigir longos esmeros, atenções do mais abstractas, conhecimentos muito precisos, adapta-se na operação da arte a um estado de ser. que é aquilo completamente irreduzível em si mesmo, a uma expressão finita, que não se refere a nenhum objeto localizável, que pode ser determinado e alcançado por um sistema de actos uniformemente determinados; e isso leva a essa obra, cujo efeito deve ser reconstituir em alguém um estado similar, - eu não digo semelhante (já que nunca saberemos nada sobre isso), - mas análogo ao estado inicial do produtor. Assim, por um lado, o indefinível, por outro lado, uma acção necessariamente finita; por um lado, um estado, às vezes uma única sensação produzindo valor e impulso, um estado cujo único carácter é corresponder a nenhum termo finito da nossa experiência; por outro lado, o acto, isto é, a determinação essencial, já que um acto é uma fuga milagrosa fora do mundo fechado do possível e uma introdução ao universo do facta; e esse acto, frequentemente produzido contra a mente, com todas as suas precisões; saída do instável, como Minerva, totalmente armada produzida pelo espírito de Júpiter, antiga imagem ainda cheia de significado! No caso do artista, acontece de facta - este é o caso mais favorável - que o mesmo movimento interno de produção lhe dá ao mesmo tempo indistintamente o impulso, o objetivo externo imediato e os meios ou os dispositivos técnicos de acção. Estabelece-se geralmente um modo de execução durante o qual há uma troca mais ou menos ágil, entre os requisitos, os conhecimentos, as intenções, os meios, todo o mental e o instrumental, todos os elementos da acção, uma acção cujo estímulo não está situado no mundo onde os objectivos da acção ordinária estão situados e, conseqüentemente, não pode dar origem a uma predição que determina a fórmula dos actos a serem executados a fim de alcançá-la seguramente. E é finalmente em representar para mim este facta tão notável (embora não muito notado, parece-me), a execução dum acto, como um resultado, uma determinação final dum estado que é inexprimível em termos finitos (isto é, que cancela exactamente a sensação causada) que adotei a resolução de tomar como forma geral deste Curso o tipo mais geral possível da acção humana. Eu pensei que era necessário a todo custo fixar uma linha simples, uma espécie de caminho geodésico através de observações e ideias de material inúmero, sabendo disso num estudo que, que eu saiba, não foi até aqui abordado como um todo, é ilusório procurar uma ordem intrínseca, um desenvolvimento sem repetição que permita enumerar problemas de acordo com o progresso duma variável, porque essa variável não existe. Desde que a mente esteja envolvida, tudo está envolvido; tudo é desordem, e toda reacção contra a desordem é do mesmo tipo que ela. É porque esta desordem é a condição da sua fecundidade: contém a promessa, uma vez que esta fertilidade depende mais do inesperado que do esperado, e mais do que não sabemos, e porque ignoramos mais do que sabemos. Como haveria ser diferente? O campo que estou tentando cobrir é ilimitado, mas tudo é reduzido a proporções humanas assim que tomamos o cuidado de não nos limitarmos à nossa própria experiência, às observações que fizemos a nós mesmos, aos meios que tem sido experimentados. Eu me esforço para nunca esquecer que cada quem é a medida das cousas.

“ Première leçon du cours de poétique ”

Paul VALÉRY

1937

Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France, in Variété V, Nrf, Gallimard, 1944, 324 pages, pp. 295-322.

MONSIEUR LE MINISTRE,
MONSIEUR L'ADMINISTRATEUR,
MESDAMES, MESSIEURS,

C'est pour moi une sensation assez étrange et très émouvante, que de monter dans cette chaire et de commencer une carrière toute nouvelle à l'âge où tout nous conseille d'abandonner l'action et de renoncer à l'entreprise. Je vous remercie, Messieurs les Professeurs, de l'honneur que vous me faites de m'accueillir parmi vous et de la confiance que vous avez accordée, d'abord, à la proposition qui vous a été soumise d'instituer un enseignement qui s'intitulât Poétique, et ensuite à celui qui vous la soumettait. Vous avez peut-être pensé que certaines matières qui ne sont pas proprement objet de science, et qui ne peuvent pas l'être, à cause de leur nature presque toute intérieure et de leur étroite dépendance des personnes mêmes qui s'y intéressent, pouvaient cependant, sinon être enseignées, du moins, être en quelque manière communiquées comme le fruit d'une expérience individuelle, longue déjà de toute une vie, et que, par conséquence, l'âge était une sorte de condition qui, dans ce cas assez particulier, se pouvait justifier. Ma gratitude s'adresse également à mes confrères de l'Académie française qui ont bien voulu se joindre à vous, pour présenter ma candidature.

Je remercie enfin Monsieur le Ministre de l'Éducation nationale d'avoir agréé la transformation de cette chaire comme d'avoir proposé à Monsieur le Président de la République le décret de ma nomination. Messieurs, je ne saurais non plus m'engager dans l'explication de ma tâche, que je ne témoigne d'abord mes sentiments de reconnaissance, de respect et d'admiration envers mon illustre ami M. Joseph Bédier. Ce n'est pas ici qu'il est besoin de rappeler la gloire et les mérites insignes du savant et de l'écrivain, honneur des Lettres françaises, et je n'ai pas à vous parler de sa douce et persuasive autorité d'administrateur. Mais il m'est difficile de taire que c'est lui, Messieurs les Professeurs, qui s'accordant avec quelques-uns d'entre vous, eut la pensée que voici qui se réalise aujourd'hui. Il m'a séduit au charme de votre Maison, qu'il était sur le point de quitter, et c'est lui qui m'a persuadé que je pourrais tenir cette place à laquelle rien ne me conduisait à songer. C'est enfin dans quelque entretien avec lui que la rubrique même de cette chaire s'est dégagée de notre échange de questions et de réflexions. Mon premier soin doit être d'expliquer ce nom de « Poétique » que j'ai restitué, dans un sens tout primitif, qui n'est pas celui de l'usage. Il m'est venu à l'esprit et m'a paru le seul convenable pour désigner le genre d'étude que je me propose de développer dans ce Cours. On entend ordinairement ce terme de tout exposé ou recueil de règles, de conventions ou de préceptes concernant la composition des poèmes lyriques et dramatiques ou bien la construction des vers. Mais on peut trouver qu'il a assez vieilli dans ce sens avec la chose même, pour lui donner un autre emploi. Tous les arts admettaient, naguère, d'être soumis chacun selon sa nature, à certaines formes ou modes obligatoires qui s'imposaient à toutes les œuvres du même genre, et qui pouvaient et devaient s'apprendre, comme l'on fait la syntaxe d'une langue. On ne consentait pas que les effets qu'une œuvre peut produire, si puissants ou si heureux fussent-ils, fussent des gages suffisants pour justifier cet ouvrage et lui assurer une valeur

universelle. Le fait n'emportait pas le droit. On avait reconnu, de très bonne heure, qu'il y avait dans chacun des arts des pratiques à recommander, des observances et des restrictions favorables au meilleur succès du dessein de l'artiste, et qu'il était de son intérêt de connaître et de respecter.

Mais, peu à peu, et de par l'autorité de très grands hommes, l'idée d'une sorte de légalité s'est introduite et substituée aux recommandations d'origine empirique du début. On raisonna, et la rigueur de la règle se fit. Elle s'exprima en formules précises; la critique en fut armée; et cette conséquence paradoxale s'ensuivit, qu'une discipline des arts, qui opposait aux impulsions de l'artiste des difficultés raisonnées, connut une grande et durable faveur à cause de l'extrême facilité qu'elle donnait de juger et de classer les ouvrages, par simple référence à un code ou à un canon bien défini. Une autre facilité résultait de ces règles formelles, pour ceux qui songeaient à produire. Des conditions très étroites, et même des conditions très sévères, dispensent l'artiste d'une quantité de décisions des plus délicates et le déchargent de bien des responsabilités en matière de forme, en même temps qu'elles l'excitent quelquefois à des inventions auxquelles une entière liberté ne l'aurait jamais éconduit. Mais, qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, l'ère d'autorité dans les arts est depuis assez longtemps révolue, et le mot « Poétique » n'éveille guère plus que l'idée de prescriptions gênantes et surannées. J'ai donc cru pouvoir le reprendre dans un sens qui regarde à l'étymologie, sans oser cependant le prononcer Poïétique, dont la physiologie se sert quand elle parle de fonctions hématopoïétiques ou galactopoïétiques. Mais c'est enfin la notion toute simple de faire que je voulais exprimer. Le faire, le poïen, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler œuvres de l'esprit. Ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous les moyens physiques qui lui peuvent servir. Comme l'acte simple dont je parlais, toute œuvre peut ou non nous induire à méditer sur cette génération, et donner ou non naissance à une attitude interrogative plus ou moins prononcée, plus ou moins exigeante, qui la constitue en problème. Une telle étude ne s'impose pas. Nous pouvons la juger vaine, et même nous pouvons estimer cette prétention chimérique. Davantage: certains esprits trouveront cette recherche non seulement vaine, mais nuisible; et même, ils se devront, peut-être, de la trouver telle. On conçoit, par exemple, qu'un poète puisse légitimement craindre d'altérer ses vertus originelles, sa puissance immédiate de production, par l'analyse qu'il en ferait. Il se refuse instinctivement à les approfondir autrement que par l'exercice de son art, et à s'en rendre plus entièrement le maître par raison démonstrative. Il est à croire que notre acte le plus simple, notre geste le plus familier, ne pourrait s'accomplir, et que le moindre de nos pouvoirs nous serait obstacle, si nous devions nous le rendre présent à l'esprit et le connaître à fond pour l'exercer.

Achille ne peut vaincre la tortue s'il songe à l'espace et au temps. Cependant, il peut arriver au contraire que l'on prenne à cette curiosité un intérêt si vif et qu'on attache une importance si éminente à la suivre, que l'on soit entraîné à considérer avec plus de complaisance, et même avec plus de passion, l'action qui fait, que la chose faite. C'est en ce point, Messieurs, que ma tâche doit se différencier nécessairement de celle qu'accomplit d'une part l'Histoire de la Littérature, d'autre part la Critique des textes et celle des ouvrages. L'Histoire de la Littérature recherche les circonstances extérieurement attestées dans lesquelles les ouvrages furent composés, se manifestèrent et produisirent leurs effets. Elle nous renseigne sur les auteurs, sur les vicissitudes de leur vie et de leur œuvre, en tant que choses visibles et qui ont laissé des traces que l'on puisse relever, coordonner, interpréter. Elle recueille les traditions et les documents. Je n'ai pas besoin de vous rappeler avec quelle érudition et quelle originalité de vues, cet enseignement fut ici même dispensé par votre éminent collègue M. Abel Lefranc. Mais la connaissance des auteurs et de leur temps, l'étude de la succession des phénomènes littéraires ne peut que nous exciter à conjecturer ce qui a pu se passer dans l'intime de ceux qui ont fait ce qu'il a fallu pour obtenir d'être inscrits dans les fastes de l'Histoire des Lettres. S'ils l'ont obtenu, c'est par le concours de deux conditions que l'on peut toujours considérer comme indépendantes: l'une est nécessairement la production même de l'œuvre; l'autre est la production d'une certaine valeur de l'œuvre, par ceux qui ont connu, goûté

l'œuvre produite, qui en ont imposé la renommée et assuré la transmission, la conservation, la vie ultérieure. Je viens de prononcer les mots de «valeur» et de «production». Je m'y arrête un instant. Si l'on veut entreprendre l'exploration du domaine de l'esprit créateur, il ne faut pas craindre de se tenir d'abord dans les considérations les plus générales qui sont celles qui nous permettront de nous avancer sans être obligés à trop de retours sur nos pas, et qui nous offriront aussi le plus grand nombre d'analogies, c'est-à-dire, le plus grand nombre d'expressions approchées pour la description de faits et d'idées qui échappent le plus souvent par leur nature même, à toute tentative de définition directe. C'est pourquoi je fais la remarque de cet emprunt de quelques mots à l'Économie: il me sera peut-être commode d'assembler sous les seuls noms de production et de producteur, les diverses activités et les divers personnages dont nous aurons à nous occuper, si nous voulons traiter de ce qu'ils ont de commun, sans distinguer entre leurs différentes espèces. Il ne sera pas moins commode avant de spécifier que l'on parle de lecteur ou d'auditeur ou de spectateur, de confondre tous ces suppôts des œuvres de tous genres, sous le nom économique de consommateur. Quant à la notion de valeur, on sait bien qu'elle joue dans l'univers de l'esprit un rôle de premier ordre, comparable à celui qu'elle joue dans le monde économique, quoique la valeur spirituelle soit beaucoup plus subtile que l'économique, puisqu'elle est liée à des besoins infiniment plus variés et non dénombrables, comme le sont les besoins de l'existence physiologique. Si nous connaissons encore l'Iliade, et si l'or est demeuré, après tant de siècles, un corps (plus ou moins simple) mais assez remarquable et généralement vénéré, c'est que la rareté, l'inimitabilité et quelques autres propriétés distinguent l'or et l'Iliade, et en font des objets privilégiés, des étalons de valeur. Sans insister sur ma comparaison économique, il est clair que l'idée de travail, les idées de création et d'accumulation de richesse, d'offre et de demande, se présentent très naturellement dans le domaine qui nous intéresse. Tant par leur similitude que par leurs différentes applications, ces notions de mêmes noms nous rappellent que dans deux ordres de faits qui semblent très éloignés les uns des autres, se posent les problèmes de la relation des personnes avec leur milieu social. D'ailleurs, comme il existe une analogie économique, et par les mêmes motifs, il existe aussi une analogie politique entre les phénomènes de la vie intellectuelle organisée et ceux de la vie publique. Il y a toute une politique du pouvoir intellectuel, une politique intérieure (très intérieure, s'entend), et une politique extérieure, celle-ci étant du ressort de l'Histoire littéraire dont elle devrait faire l'un des principaux objets. Politique et économique ainsi généralisées sont donc des notions qui, dès notre premier regard sur l'univers de l'esprit, et quand nous pouvions nous attendre à le considérer comme un système parfaitement isolable pendant la phase de formation des œuvres, s'imposent et paraissent profondément présentes dans la plupart de ces créations, et toujours instantes dans le voisinage de ces actes. Au cours même de la pensée du savant ou de l'artiste le plus absorbé dans sa recherche, et qui semble le plus retranché dans sa sphère propre, en tête à tête avec ce qu'il est de plus soi et de plus impersonnel, existe je ne sais quel pressentiment des réactions extérieures que provoquera l'œuvre en formation : l'homme est difficilement seul.

Cette action de présence doit toujours se supposer sans crainte d'erreur ; mais elle se compose si subtilement avec les autres facteurs de l'ouvrage, parfois elle se déguise si bien, qu'il est presque impossible de l'isoler. Nous savons toutefois que le vrai sens de tel choix ou de tel effort d'un créateur est souvent hors de la création elle-même, et résulte d'un souci plus ou moins conscient de l'effet qui sera produit et de ses conséquences pour le producteur. Ainsi, pendant son travail, l'esprit se porte et se reporte incessamment du Même à l'Autre; et modifie ce que produit son être le plus intérieur, par cette sensation particulière du jugement des tiers. Et donc, dans nos réflexions sur une œuvre, nous pouvons prendre l'une ou l'autre de ces deux attitudes qui s'excluent. Si nous entendons procéder avec autant de rigueur qu'une telle matière en admet, nous devons nous astreindre à séparer très soigneusement notre recherche de la génération d'une œuvre, de notre étude de, la production de sa valeur, c'est-à-dire des effets qu'elle peut engendrer ici ou là, dans telle ou telle tête, à telle ou telle époque. Il suffit, pour le démontrer, de remarquer que ce que nous pouvons véritablement savoir ou croire savoir en tous domaines, n'est autre chose que ce que nous pouvons ou observer ou faire nous-mêmes, et qu'il est impossible d'assembler dans un même état et

dans une même attention, l'observation de l'esprit qui produit l'ouvrage, et l'observation de l'esprit qui produit quelque valeur de cet ouvrage. Il n'y a pas de regard capable d'observer à la fois ces deux fonctions; producteur et consommateur sont deux systèmes essentiellement séparés. L'œuvre est pour l'un le terme ; pour l'autre, l'origine de développements qui peuvent être aussi étrangers que l'on voudra, l'un à l'autre. Il faut en conclure que tout jugement qui annonce une relation à trois termes, entre le producteur, l'œuvre et le consommateur, – et les jugements de ce genre ne sont pas rares dans la critique – est un jugement illusoire qui ne peut recevoir aucun sens et que la réflexion ruine à peine elle s'y applique. Nous ne pouvons considérer que la relation de l'œuvre à son producteur, ou bien la relation de l'œuvre à celui qu'elle modifie une fois faite. L'action du premier et la réaction du second ne peuvent jamais se confondre. Les idées que l'un et l'autre se font de l'ouvrage sont incompatibles. Il en résulte des surprises très fréquentes dont quelques-unes sont avantageuses. Il y a des malentendus créateurs. Et il y a quantité d'effets – et des plus puissants, – qui exigent l'absence de toute correspondance directe entre les deux activités intéressées. Telle œuvre, par exemple, est le fruit de longs soins, et elle assemble une quantité d'essais, de reprises, d'éliminations et de choix. Elle a demandé des mois et même des années de réflexion, et elle peut supposer aussi l'expérience et les acquisitions de toute une vie. Or, l'effet de cette œuvre se déclarera en quelques instants. Un coup d'oeil suffira à apprécier un monument considérable, à en ressentir le choc. En deux heures, tous les calculs du poète tragique, tout le labeur qu'il a dépensé pour ordonner sa pièce et en former un à un chaque vers; ou bien toutes les combinaisons d'harmonie et d'orchestre qu'a construites le compositeur; ou bien toutes les méditations du philosophe et les années pendant lesquelles il a retardé, retenu ses pensées, attendant qu'il en aperçoive et en accepte l'ordonnance définitive, tous ces actes de foi, tous ces actes de choix, toutes ces transactions mentales viennent enfin à l'état d'œuvre faite, frapper, étonner, éblouir ou déconcerter l'esprit de l'Autre, brusquement soumis à l'excitation de cette charge énorme de travail intellectuel. Il y a là une action de démesure. On peut (très grossièrement s'entend), comparer cet effet à celui de la chute en quelques secondes d'une masse que l'on aurait élevée, fragment par fragment, au haut d'une tour sans regarder au temps ni au nombre des voyages. On obtient ainsi l'impression d'une puissance surhumaine. Mais l'effet, vous le savez, ne se produit pas toujours; il arrive, dans cette mécanique intellectuelle, que la tour soit trop haute, la masse trop grande et que l'on observe un résultat nul ou négatif. Supposons, au contraire, le grand effet produit. Les personnes qui l'ont subi et qui ont été comme accablées par la puissance, par les perfections par le nombre des coups heureux, des belles surprises accumulées, ne peuvent, ni ne doivent, se figurer tout le travail interne, les possibilités égrenées, les longs prélèvements d'éléments favorables, les raisonnements délicats dont les conclusions prennent l'apparence de divinations, en un mot, la quantité de vie intérieure qui fut traitée par le chimiste de l'esprit producteur ou triée dans le chaos mental par un démon à la Maxwell; et ces personnes sont donc portées à imaginer un être aux immenses pouvoirs, capable de créer ces prodiges sans autre effort que celui qu'il faut pour émettre quoi que ce soit. Ce que l'œuvre nous produit alors est incommensurable avec nos propres facultés de production instantanée. D'ailleurs, certains éléments de l'ouvrage qui sont venus à l'auteur par quelque hasard favorable, seront attribués à une vertu singulière de son esprit. C'est ainsi que le consommateur devient producteur à son tour producteur, d'abord, de la valeur de l'ouvrage ; et ensuite, en vertu d'une application immédiate du principe de causalité (qui n'est au fond qu'une expression naïve de l'un des modes de production par l'esprit), il devient producteur de la valeur de l'être imaginaire qui a fait ce qu'il admire. Peut-être, si les grands hommes étaient aussi conscients qu'ils sont grands, il n'y aurait pas de grands hommes pour soi-même.

Ainsi, et c'est où je voulais en venir, cet exemple, quoique très particulier, nous fait comprendre que l'indépendance ou l'ignorance réciproque des pensées et des conditions du producteur et du consommateur est presque essentielle aux effets des ouvrages. Le secret et la surprise que les tacticiens recommandent souvent dans leurs écrits sont ici naturellement assurés. En résumé, quand nous parlons d'œuvres de l'esprit, nous entendons, ou bien le terme d'une certaine activité, ou bien l'origine d'une certaine autre activité et cela fait deux ordres de modifications

incommunicables dont chacun nous demande une accommodation spéciale incompatible avec l'autre. Reste l'œuvre même, en tant que chose sensible. C'est là une troisième considération, bien différente des deux autres. Nous regardons alors une œuvre comme un objet, purement objet, c'est-à-dire sans y rien mettre de nous-mêmes que ce qui se peut appliquer indistinctement à tous les objets: attitude qui se marque assez par l'absence de toute production de valeur. Que pouvons-nous sur cet objet qui, cette fois, ne peut rien sur nous? Mais nous pouvons sur lui. Nous pouvons le mesurer selon sa nature, spatiale ou temporelle, compter les mots d'un texte ou les syllabes d'un vers; constater que tel livre a paru à telle époque; que telle composition d'un tableau est un décalque de telle autre; qu'il y a un hémistiche chez Lamartine qui existe chez Thomas, et que telle page de Victor Hugo appartient, dès 1645, à un obscur Père François. Nous pouvons relever que tel raisonnement est un paralogisme; que ce sonnet est incorrect; que le dessin de ce bras est un défi à l'anatomie, et tel emploi de mots, insolite. Tout ceci est le résultat d'opérations qu'on peut assimiler à des opérations purement matérielles, puisqu'elles reviennent à des manières de superposition de l'œuvre, ou de fragments de l'œuvre, à quelque modèle. Ce traitement des œuvres de l'esprit ne les distingue pas de toutes les œuvres possibles. Il les place et les retient au rang des choses et il leur impose une existence définissable. Voilà le point qu'il faut retenir: Tout ce que nous pouvons définir se distingue aussitôt de l'esprit producteur et s'y oppose. L'esprit en fait du même coup l'équivalent d'une matière sur quoi il peut opérer ou d'un instrument par quoi il peut opérer. Ce qu'il a bien défini, l'esprit le place donc hors de ses atteintes, et c'est en quoi il montre qu'il se connaît et qu'il ne se fie qu'à ce qui n'est pas lui.

Ces distinctions dans la notion d'œuvre, que je viens de vous proposer, et qui la divisent, non par recherche de subtilité, mais par la référence la plus facile à des observations immédiates, tendent à mettre en évidence l'idée qui va me servir à introduire mon analyse de la production des œuvres de l'esprit. Tout ce que j'ai dit jusqu'ici se resserre en ces quelques mots: l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte. Hors de cet acte, ce qui demeure n'est qu'un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière. Transportez la statue que vous admirez chez un peuple suffisamment différent du nôtre elle n'est qu'une pierre insignifiante. Un Parthénon n'est qu'une petite carrière de marbre. Et quand un texte de poète est utilisé comme recueil de difficultés grammaticales ou d'exemples, il cesse aussitôt d'être une œuvre de l'esprit, puisque l'usage qu'on en fait est entièrement étranger aux conditions de sa génération, et qu'on lui refuse d'autre part la valeur de consommation qui donne un sens à cet ouvrage. Un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture. Mais parmi toutes ses possibilités, il en est une, et une seule, qui place enfin ce texte dans les conditions où il prendra force et forme d'action. Un poème est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continuée entre la voix qui est et la voix qui vient et qui doit venir. Et cette voix doit être telle qu'elle s'impose, et qu'elle excite l'état affectif dont le texte soit l'unique expression verbale. Otez la voix et la voix qu'il faut, tout devient arbitraire. Le poème se change en une suite de signes qui ne sont liés que pour être matériellement tracés les uns après les autres. Par ces motifs, je ne cesserai de condamner la pratique détestable qui consiste à abuser des œuvres les mieux faites pour créer, et développer le sentiment de la poésie chez les jeunes gens, à traiter les poèmes comme des choses, à les découper comme si la composition n'était rien, à souffrir, sinon à exiger, qu'ils soient récités de la sorte que l'on sait, employés comme épreuves de mémoire ou d'orthographe; en un mot, à faire abstraction de l'essentiel de ces ouvrages, de ce qui fait qu'ils sont ce qu'ils sont, et non tout autres, et qui leur donne leur vertu propre et leur nécessité. C'est l'exécution du poème qui est le poème. En dehors d'elle, ce sont des fabrications inexplicables, que ces suites de paroles curieusement assemblées. Les œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes, et absolument à rien d'autre. Sans doute, des divergences peuvent se manifester entre les interprétations poétiques d'un poème, entre les impressions et les significations ou plutôt entre les résonances que provoquent, chez l'un ou chez l'autre, l'action de l'ouvrage. Mais voici que cette remarque banale doit prendre, à la réflexion, une importance de première grandeur: cette diversité possible des effets légitimes d'une œuvre, est la marque même de l'esprit. Elle correspond,

d'ailleurs, à la pluralité des voies qui se sont offertes à l'auteur pendant son travail de production. C'est que tout acte de l'esprit même est toujours comme accompagné d'une certaine atmosphère d'indétermination plus ou moins sensible. Je m'excuse de cette expression. Je n'en trouve pas de meilleure. Plaçons-nous dans l'état où nous transporte une œuvre, de celles qui nous contraignent à les désirer d'autant plus que nous les possédons davantage, ou qu'elles nous possèdent davantage. Nous nous trouvons alors partagés entre des sentiments naissants dont l'alternance et le contraste, sont bien remarquables. Nous sentons, d'une part, que l'ouvrage qui agit sur nous nous convient de si près que nous ne pouvons le concevoir différent. Même dans certains cas de suprême contentement, nous éprouvons que nous nous transformons en quelque manière profonde, pour nous faire celui dont la sensibilité est capable de telle plénitude de délice et de compréhension immédiate. Mais nous ne sentons pas moins fortement, et comme par un tout autre sens, que le phénomène qui cause et développe en nous cet état, qui nous en inflige la puissance, aurait pu ne pas être, et même, aurait dû ne pas être, et se classe dans l'improbable. Cependant que notre jouissance ou notre joie est forte, forte comme un fait, – l'existence et la formation du moyen, de l'œuvre génératrice – de notre sensation, nous semblent accidentelles. Cette existence nous apparaît l'effet d'un hasard extraordinaire, d'un don somptueux de la fortune, et c'est en quoi (n'oublions pas de le remarquer) une analogie particulière se découvre entre cet effet d'une œuvre d'art et celui de certains aspects de la nature: accident géologique, ou combinaisons passagères de lumière et de vapeur dans le ciel du soir. Parfois, nous ne pouvons imaginer qu'un certain homme comme nous soit l'auteur d'un bienfait si extraordinaire, et la gloire que nous lui donnons est l'expression de notre impuissance. Mais quel que soit le détail de ces jeux ou de ces drames qui s'accomplissent dans le producteur, tout doit s'achever dans l'œuvre visible, et trouver par ce fait même une détermination finale absolue. Cette fin est l'aboutissement, d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre au moment où la main agit, en un commandement unique, heureux ou non. Or, cette main, cette action extérieure, résout nécessairement bien ou mal l'état d'indétermination dont je parlais. L'esprit qui produit semble ailleurs, chercher à imprimer à son ouvrage des caractères tout opposés aux siens propres. Il semble fuir dans une œuvre l'instabilité, l'incohérence, l'inconséquence qu'il se connaît et qui constituent son régime le plus fréquent. Et donc, il agit contre les interventions en tous sens et de toute espèce qu'il doit subir à chaque instant. Il résorbe la variété infinie des incidents; il rebute les substitutions quelconques d'images, de sensations, d'impulsions et d'idées qui traversent les autres idées. Il lutte contre ce qu'il est obligé d'admettre, de produire ou d'émettre; et en somme, contre sa nature et son activité accidentelle et instantanée. Pendant sa méditation, il, bourdonne lui-même autour de son propre point de repère. Tout lui est bon pour se divertir. Saint Bernard observait: «*Odoratus impedit cogitationem*» . Même dans la tête la plus solide la contradiction est la règle; la conséquence correcte est l'exception. Et cette correction elle-même est un artifice de logicien, artifice qui consiste, comme tous ceux qu'invente l'esprit contre soi-même, à matérialiser les éléments de pensée, ce qu'il appelle les «concepts», sous forme de cercles ou de domaines, à donner une durée indépendante des vicissitudes de l'esprit à ces objets intellectuels, car la logique, après tout, n'est qu'une spéculation sur la permanence des notations. Mais voici une circonstance bien étonnante: cette dispersion, toujours imminente, importe et concourt à la production de l'ouvrage presque autant que la concentration elle-même. L'esprit à l'œuvre, qui lutte contre sa mobilité, contre son inquiétude constitutionnelle et sa diversité propre, contre la dissipation ou la dégradation naturelle de toute attitude spécialisée, trouve, d'autre part, dans cette condition même, des ressources incomparables. L'instabilité, l'incohérence, l'inconséquence dont je parlais, qui lui sont des gênes et des limites dans son entreprise de construction ou de composition bien suivie, lui sont tout aussi bien des trésors de possibilités dont il pressent la richesse au voisinage du moment même où il se consulte. Ce lui sont des réserves desquelles il peut tout attendre, des raisons d'espérer que la solution, le signal, l'image, le mot qui manque sont plus proches de lui qu'il ne le voit. Il peut toujours pressentir dans sa pénombre, la vérité ou la décision recherchée, qu'il sait être à la merci d'un rien, de ce même dérangement insignifiant qui paraissait l'en distraire et l'en éloigner indéfiniment. Parfois ce que nous souhaitons voir paraître à notre pensée (et même, un simple

souvenir), nous est comme un objet précieux que nous tiendrions et palperions au travers d'une étoffe qui l'enveloppe et qui le cache à nos yeux. Il est, et il n'est pas à nous, et le moindre incident le dévoile. Parfois nous invoquons ce qui devrait être, l'ayant défini par des conditions. Nous le demandons, arrêtés devant je ne sais quel ensemble d'éléments qui nous sont également imminents, et dont aucun ne se détache encore pour satisfaire notre exigence. Nous implorons de notre esprit une manifestation d'inégalité. Nous nous présentons notre désir comme l'on oppose un aimant à la confusion d'une poudre composée, de laquelle un grain de fer se démêlera tout à coup. Il semble qu'il y ait dans cet ordre des choses mentales, quelques relations très mystérieuses entre le désir et l'événement. Je ne veux pas dire que le désir de l'esprit crée une sorte de champ, bien plus complexe qu'un champ magnétique, et qui eût le pouvoir d'appeler ce qui nous convient. Cette image n'est qu'une manière d'exprimer un fait d'observation, sur lequel je reviendrai plus tard. Mais, quelles que soient la netteté, l'évidence, la force, la beauté de l'événement spirituel qui termine notre attente, qui achève notre pensée où lève notre doute, rien n'est encore irrévocable.. Ici, l'instant suivant a pouvoir absolu sur le produit de l'instant précédent. C'est que l'esprit réduit à sa seule substance ne dispose pas du fini, et qu'il ne peut absolument pas se lier lui même. Quand nous disons que notre avis sur tel point est définitif, nous le disons pour le faire tel : nous avons recours aux autres. Le son de notre voix nous assure beaucoup plus que ce ferme propos intérieur qu'elle prétend tout haut que nous formons. Quand nous jugeons avoir achevé quelque pensée, nous ne nous sentons jamais assurés que nous pourrions nous y reprendre sans parfaire ou sans ruiner ce que nous avons arrêté. C'est par quoi la vie de l'esprit se divise contre elle-même aussitôt qu'elle s'applique à une œuvre. Toute œuvre exige des actions volontaires (quoiqu'elle comporte toujours quantité de constituants dans lesquels ce que nous appelons volonté n'a aucune part). Mais notre volonté, notre pouvoir exprimé, quand il tente de se tourner vers notre esprit même, et de s'en faire obéir, se réduisent toujours à un simple arrêt, au maintien ou bien au renouvellement de quelques conditions. En effet, nous ne pouvons agir directement que sur la liberté du système de notre esprit. Nous abaissons le degré de cette liberté, mais quant au reste, je veux dire quant aux modifications et aux substitutions que cette contrainte laisse possibles, nous attendons simplement que ce que nous désirons se produise, car nous ne pouvons que l'attendre. Nous n'avons aucun moyen d'atteindre exactement en nous ce que nous souhaitons en obtenir. Car cette exactitude, ce résultat que nous espérons et notre désir, sont de même substance mentale et peut-être se gênent-ils l'un l'autre par leur activité simultanée. On sait qu'il arrive assez souvent que la solution désirée nous vienne après un temps de désintéressement du problème, et comme la récompense de la liberté rendue à notre esprit. Ce que je viens de dire et qui s'applique plus spécialement au producteur, est vérifiable aussi chez le consommateur de l'œuvre. Chez celui-ci, la production de valeur, qui sera, par exemple, la compréhension, l'intérêt excité, l'effort qu'il dépensera pour une possession plus entière de l'œuvre, donnerait lieu à des observations analogues.

Que je m'enchaîne à la page que je dois écrire ou à celle que je veux entendre, j'entre dans les deux cas dans une phase de moindre liberté. Mais dans les deux cas, cette restriction de ma liberté peut se présenter sous deux espèces tout opposées. Tantôt ma tâche même m'excite à la poursuivre, et, loin de la ressentir comme une peine, comme un écart du cours le plus naturel de mon esprit, je m'y livre, et m'avance avec tant de vie dans la voie que se fait mon dessein que la sensation de la fatigue en est diminuée, jusqu'au moment qu'elle obnubile tout à coup véritablement la pensée, et brouille le jeu des idées pour reconstituer le désordre des échanges normaux à courte période, l'état d'indifférence dispersive et reposante. Mais tantôt, la contrainte est au premier plan, le maintien de la direction de plus en plus pénible, le travail devient plus sensible que son effet, le moyen s'oppose à la fin, et la tension de l'esprit doit être alimentée par des ressources de plus en plus précaires et de plus en plus étrangères à l'objet idéal dont il faut entretenir la puissance et l'action, au prix d'une fatigue rapidement insupportable. C'est là un grand contraste entre deux applications de notre esprit. Il va me servir à vous montrer que le soin que j'ai pris de spécifier qu'il ne fallait considérer les œuvres qu'en acte ou de production ou de consommation, n'avait rien que de conforme à ce que l'on peut observer; cependant que, d'autre part, il nous procure le moyen de

faire entre les œuvres de l'esprit une distinction très importante. Parmi ces œuvres, l'usage crée une catégorie dite des œuvres d'art. Il n'est pas très facile de préciser ce terme, si toutefois il est besoin de le préciser. D'abord je ne distingue rien, dans la production des œuvres, qui me contraigne nettement à créer une catégorie de l'œuvre d'art. Je trouve un peu partout, dans les esprits, de l'attention, des tâtonnements, de la clarté inattendue et des nuits obscures, des improvisations et des essais, ou des reprises très pressantes. Il y a, dans tous les foyers de l'esprit, du feu et des cendres; la prudence et l'imprudence; la méthode et son contraire; le hasard sous mille formes. Artistes, savants, tous s'identifient dans le détail de cette vie étrange de la pensée. On peut dire qu'à chaque instant la différence fonctionnelle des esprits en travail est indiscernable. Mais si l'on porte le regard sur les effets des œuvres faites, on découvre chez certaines une particularité qui les groupe et qui les oppose à toutes les autres. Tel ouvrage que nous avons mis à part se divise en parties entières, dont chacune comporte de quoi créer un désir et de quoi le satisfaire. L'œuvre nous offre dans chacune de ses parties, à la fois l'aliment et l'excitant. Elle éveille continuellement en nous une soif et une source. En récompense de ce que nous lui cédon de notre liberté, elle nous donne l'amour de la captivité qu'elle nous impose et le sentiment d'une sorte délicate de connaissance immédiate; et tout ceci, en dépensant, à notre grand contentement, notre propre énergie qu'elle évoque sur un mode si conforme au rendement le plus favorable de nos ressources organiques, que la sensation de l'effort se fait elle-même enivrante, et que nous nous sentons possesseurs pour être magnifiquement possédés. Alors plus nous donnons, plus voulons-nous donner, tout en croyant de recevoir. L'illusion d'agir, d'exprimer, de découvrir, de comprendre, de résoudre, de vaincre, nous anime. Tous ces effets qui vont quelquefois au prodige, sont tout instantanés, comme tout ce qui dispose de la sensibilité; ils attaquent par le plus court, les points stratégiques qui commandent notre vie affective, contraignent par elle notre disponibilité intellectuelle, ils accélèrent, ils suspendent, ou même, régularisent les divers fonctionnements, dont l'accord ou le désaccord nous donne enfin toutes les modulations de la sensation de vivre, depuis le calme plat jusqu'à la tempête. Le seul timbre du violoncelle exerce chez bien des personnes une véritable domination viscérale. Il y a des mots dont la fréquence, chez un auteur, nous révèle qu'ils sont en lui tout autrement doués de résonance, et, par conséquent, de puissance positivement créatrice, qu'ils ne le sont en général. C'est là un exemple de ces évaluations personnelles, de ces grandes valeurs-pour-unseul, qui jouent certainement un très beau rôle dans une production de l'esprit où la singularité est un élément de première importance. Ces considérations nous serviront à éclairer un peu la constitution de la poésie, qui est assez mystérieuse. Il est étrange que l'on s'évertue à former un discours qui doive observer des conditions simultanées parfaitement hétéroclites: musicales, rationnelles, significatives, suggestives, et qui exigent une liaison suivie ou entretenue entre un rythme et une syntaxe, entre le son et le sens. Ces parties sont sans relations concevables entre elles. Il nous faut donner l'illusion de leur intimité profonde. A quoi bon tout ceci ? L'observance des rythmes, des rimes, de la mélodie verbale gêne les mouvements directs de ma pensée, et voici que je ne peux plus dire ce que je veux... Mais qu'est-ce donc que je veux? Voilà la question. On conclut qu'il faut ici vouloir ce que l'on doit vouloir, pour que la pensée, le langage et ses conventions, qui sont empruntées à la vie extérieure, le rythme et les accents de la voix qui sont directement choses de l'être, s'accordent, et cet accord exige des sacrifices réciproques dont le plus remarquable est celui que doit consentir la pensée.

J'expliquerai un jour comment cette altération se marque dans le langage des poètes, et qu'il y a un langage poétique dans lequel les mots ne sont plus les mots de l'usage pratique et libre. Ils ne s'associent plus selon les mêmes attractions; ils sont chargés de deux valeurs simultanément engagées et d'importance équivalente: leur son et leur effet psychique instantané. Ils font songer alors à ces nombres complexes des géomètres, et l'accouplement de la variable phonétique avec la variable sémantique engendre des problèmes de prolongement et de convergence que les poètes résolvent les yeux bandés, – mais ils les résolvent (et c'est là l'essentiel), de temps à autre... De Temps à Autre, voilà le grand mot! Voilà l'incertitude, voilà l'inégalité des moments et des individus. C'est là notre fait capital. Il faudra y revenir longuement, car tout l'art, poétique ou non, consiste à se défendre contre cette inégalité du moment. Tout ce que je viens d'ébaucher dans cet

examen sommaire de la notion générale de l'œuvre doit me conduire à indiquer enfin le parti pris que j'ai choisi en vue d'explorer l'immense domaine de la production des œuvres de l'esprit. Nous avons essayé, en quelques instants, de vous donner une idée de la complexité de ces questions, dans lesquelles on peut dire que tout intervient à la fois, et dans lesquelles se combine ce qu'il y a de plus profond dans l'homme avec quantité de facteurs extérieurs. Tout ceci se résume en cette formule que: dans la production de l'œuvre, l'action vient au contact de l'indéfinissable. Une action volontaire qui, dans chacun des arts, est très composée, qui peut exiger de longs travaux, des attentions des plus abstraites, des connaissances très précises, vient s'adapter dans l'opération de l'art à un état de l'être qui est tout à fait irréductible en soi, à une expression finie, qui ne se rapporte à aucun objet localisable, que l'on puisse déterminer, et atteindre par un système d'actes uniformément déterminés; et ceci aboutissant à cette œuvre, dont l'effet doit être de reconstituer chez quelqu'un un état analogue, – je ne dis pas semblable (puisque nous n'en saurons jamais rien), – mais analogue à l'état initial du producteur. Ainsi d'une part l'indéfinissable, d'autre part une action nécessairement finie; d'une part un état, parfois une seule sensation productrice de valeur et d'impulsion, état dont le seul caractère est de ne correspondre à aucun terme fini de notre expérience; d'autre part, l'acte, c'est-à-dire la détermination essentielle, puisqu'un acte est une échappée miraculeuse hors du monde fermé du possible, et une introduction dans l'univers du fait; et cet acte, fréquemment produit contre l'esprit, avec toutes ses précisions ; sorti de l'instable, comme Minerve tout armée produite par l'esprit de Jupiter, vieille image encore pleine de sens! Chez l'artiste, il arrive en effet – c'est le cas le plus favorable –, que le même mouvement interne de production lui donne à la fois et indistinctement l'impulsion, le but extérieur immédiat et les moyens ou les dispositifs techniques de l'action. Il s'établit en général un régime d'exécution pendant lequel il y a un échange plus ou moins vif, entre les exigences, les connaissances, les intentions, les moyens, tout le mental et l'instrumental, tous les éléments d'action d'une action dont l'excitant n'est pas situé dans le monde où sont situés les buts de l'action ordinaire, et par conséquent ne peut donner prise à une prévision qui détermine la formule des actes à accomplir pour l'atteindre sûrement. Et c'est enfin en me représentant ce fait si remarquable (quoique assez peu remarqué, me semble-t-il), l'exécution d'un acte, comme aboutissement, issue, détermination finale d'un état qui est inexprimable en termes finis (c'est-à-dire qui annule exactement la sensation cause) que j'ai adopté la résolution de prendre pour forme générale de ce Cours le type le plus général possible de l'action humaine. J'ai pensé qu'il fallait à tout prix fixer une ligne simple, une sorte de voie géodésique au travers des observations et des idées d'une matière innombrable, sachant que dans une étude qui n'a pas, à ma connaissance, été jusqu'ici abordée dans son ensemble, il est illusoire de chercher un ordre intrinsèque, un développement sans répétition qui permette d'énumérer des problèmes selon le progrès d'une variable, car cette variable n'existe pas. Dès que l'esprit est en cause, tout est en cause; tout est désordre, et toute réaction contre le désordre est de même espèce que lui. C'est que ce désordre est d'ailleurs la condition de sa fécondité: il en contient la promesse, puisque cette fécondité dépend de l'inattendu plutôt que de l'attendu, et plutôt de ce que nous ignorons, et parce que nous l'ignorons, que de ce que nous savons. Comment en serait-il autrement? Le domaine que j'essaie de parcourir est illimité, mais tout se réduit aux proportions humaines aussitôt que l'on prend garde de s'en tenir à sa propre expérience, aux observations que soi-même on a faites, aux moyens qu'on a éprouvés. Je m'efforce de n'oublier jamais que chacun est la mesure des choses.

