

I

La forme est l'unique manifestation de la nécessité affective. Est-il surprenant qu'une réaction émotionnelle toute puissante, l'émotion érotique par exemple, se lie étroitement à la recherche de la jouissance esthétique, s'assouvisse partiellement en elle, s'y retrempe purifiée, et trouve là une vigueur nouvelle ? Déjà la poétesse Sappho nous en dit quelque chose. La perception de la forme parfaite, achevée, du corps humain provoque, renforce et perpétue l'émotion amoureuse :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler...²

Les deux soifs s'unissent de manière indissoluble quand la vie sexuelle est instaurée : L'amour sensuel, dit candidement Spinoza, c'est-à-dire l'appétit génésique qui naît de la beauté.³ Par extension et association secondaires (« transferts symboliques ») de nombreux objets doués de la vertu de forme – « a thing of beauty » – deviennent capables d'exercer une influence analogue. Du coup se dessine la différence capitale entre la fonction de perception formelle chez l'enfant, où elle est avant tout un instrument de connaissance du monde, et chez l'individu pubère, où elle est sexuellement active. Chez celui-ci le sens de la forme gratuite subit un déplacement de son centre de gravité dans la direction sensuelle, et devient consubstantiel à l'émotion érotique. Il s'y limite dans l'immense majorité des cas, mais conserve simultanément dans l'âme de l'artiste le rôle dominant pour la « possession du monde » : trait de survivance infantile, qui nous vient certainement de beaucoup plus loin dans l'échelle d'évolution des êtres vivants. Chez la plupart des hommes, à l'exception du génie créateur et faustien, Méphisto a supplanté le voyant, il tient enfermé Dionysos dans le réduit étroit de la luxure :

Avec ce breuvage dans la panse,
Bientôt tu pourras voir Hélène en chaque femme.⁴

- 11 -

Mais parfois le prisonnier s'échappe et règne de nouveau sur son royaume usurpé par l'intelligence. Fait significatif, C. G. Jung inclut le type intuitif dans son syndrome de la mentalité primitive ou infantile. Thomas

1 Cet essai parut pour la première fois dans *L'Art et le démonique*. Paris : Flammarion, 1978, pp. 349-358.

2 Racine, *Phèdre*, Acte 1, scène 3.

3 Spinoza, *Ethique*, IV, 19.

4 Goethe, *Faust I* (Hexenküche).

Mann, dans son essai sur Freud, insiste justement sur l'importance et la fécondité de cet élément archaïque au point de vue de la création d'art.⁵ Inversement, l'extrême utilité des expériences esthétiques est ainsi mise en relief. Elles constituent la racine de l'arbre de la connaissance. Par elles nous retrouvons la vision première de la réalité, telle qu'elle apparut sous un angle génétique. Nous rejoignons la source même de l'activité psychique, celle qui est à demi immergée dans l'être organique et forme la transition de l'individu à l'univers immémorial enfoui au fond de nous.

Le subtil Platon n'était guère aussi chimérique que Voltaire le prétend, lorsqu'il faisait reposer sur l'exercice régulier des « arts musiques » tout l'édifice de sa République.⁶ Ils forment, avec le pilier opposé ou dialectique, un support harmonieux et complet du comportement humain. L'artiste se définirait donc comme un être auquel le développement souvent remarquable des facultés corticales et la maturation sexuelle n'ont pas fait perdre l'usage des fonctions mentales primitives, vestiges de son contact récent avec la grande existence animale. Ni ange ni bête, l'humain se définit par cette bivalence. Telle est bien la qualité suprême reconnue à un Mozart, un Beethoven, et surtout à Goethe qui compléta la triade de l'éducation platonicienne par l'exercice du corps. La vieille image du centaure, immortalisée par Maurice de Guérin, et par Chiron dans le *Second Faust*, s'impose ici à l'esprit.

Quand un artiste révèle sa première nature à travers le monde des formes, il met nécessairement en branle les désirs inconnus qui sommeillent en nous. Eros et Apollon trouvent dressé dans notre esprit un temple identique. Dans ce cas les deux pouvoirs majeurs d'une même fonction mentale agissent de concert et tendent à se pousser mutuellement au paroxysme. L'émotion amoureuse s'éveille d'autant plus poignante et plus profonde que la voie d'accès est moins directe, et que la réaction érotique, échappant à l'enquête de la censure dupée, surgit dans toute son ampleur indifférenciée sans mettre en marche les instruments de l'analyse et les mécanismes inhibiteurs qui accompagnent la démarche de la raison. Les poèmes de Mallarmé satisfont admirablement ces conditions. Par contre, la vulgarité pornographique se montre médiocrement efficace dans les arts : les derniers recueils de Verlaine en font preuve. Méphisto a gagné la dernière manche dans l'âme du pauvre Gaspard. La résonance profonde de l'être ne se laisse pas concilier avec des grivoiseries. On les chercherait en vain dans les grands poèmes de Rimbaud, ceux de sa « seconde période ». George Santayana exprime cette pensée dans une phrase d'une singulière acuité : « La beauté coupe le souffle avec une sublimité qui annule la luxure et la superstition. » Il entre toujours un élément de grandeur cosmique dans la meilleure poésie amoureuse. D'autre part, la poésie mystique la plus pure, la « lira » de saint Jean de la Croix, est pénétrée d'une atmosphère sensuelle indéniable qui se dégage de tout son symbolisme. L'art, réconciliant l'instinct érotique déluré par l'individuation avec les régions essentielles de l'esprit, permet sa rédemption. En même temps il le renforce, parce qu'il le rattache à une source qui le dépasse.

Le créateur de formes possède sur la pensée et le corps de l'être qu'il charme un empire d'une puissance insoupçonnée qui s'étend aux domaines les plus intimes. Ainsi s'expliquent la vénération avec laquelle les véritables passionnés d'art considèrent leurs auteurs favoris, la tendance à penser par exemple que les vers du poète préféré sont exactement ceux qu'ils auraient rêvé de faire pour la secrète délectation de l'oreille intérieure. Rilke dit quelque part que ses poèmes élus dans l'œuvre d'autrui lui paraissent être tous écrits par le même poète – le démon de sa propre jouissance. Ribot remarque dans son *Imagination créatrice* :

5 Thomas Mann, *Freud, Goethe, Wagner*. New York : Knopf, 1942, pp. 39-40.

6 Livres II, VII, VIII.

Quoiqu'on ait répété à satiété que la marque propre de la création esthétique est d'être désintéressée, il faut reconnaître, comme Groos l'a si justement remarqué, que l'artiste ne crée pas pour le seul plaisir de créer, mais qu'il vise aussi la maîtrise (affective) sur d'autres esprits. La création est l'extension naturelle du « self-feeling », et le plaisir qui l'accompagne est le plaisir de la victoire.⁷

L'artiste fait résonner en nous l'espace nocturne où les apparences les plus diverses de l'émotion sont encore confondues et solidaires. C'est seulement lorsqu'il prononce qu'elles entrent en conflit et s'entrechoquent dans une diversité neuve, mais simultanée. Ainsi la terreur, le sens du sublime ou du sacré s'allient très souvent à l'élément érotique : la tragédie racinienne porte cette tension à son comble. Il nous appartiendra d'examiner la nature, les causes et les effets de ces faisceaux émotionnels complexes, encore peu différenciés, que propose une œuvre d'art. Toujours complémentaires d'un violent pouvoir de suggestion formelle, ils accordent au magicien l'entière liberté de jouer sur le clavier affectif et nerveux de l'envoûtement.

II

Nous abordons ainsi un problème qui dépasse les cadres stricts de l'esthétique traditionnelle, et met en jeu la capacité irrationnelle de l'esprit d'entrer en contact affectif avec le monde extérieur. Il faudrait considérer ici l'aspect le plus général du problème ; notre enquête devrait embrasser la connaissance de tous les objets expressifs. Ceux dont nous avons l'expérience la moins indirecte sont les autres hommes. Comment pouvons-nous à première vue comprendre autrui, être touchés par les attitudes des hommes et par leurs œuvres, revivre intimement les expériences qu'ils suggèrent par certains signes, leur donner immédiatement une interprétation correcte ?

Il y a une manière scientifique de connaître les objets environnants, mais celle dont nous parlons ici n'est certainement pas de cette nature. Elle ne consiste guère en analyses, classifications et comparaisons systématiques. Elle est divination spontanée et adéquate de certains traits expressifs. Quels caractères recèlent ceux-ci ? Quel est le mécanisme de notre interprétation ? Le problème posé, nous n'allons pas tenter d'y répondre tout de suite. Un tour d'horizon critique doit précéder l'énoncé de la théorie explicative.

Tout poème a l'ambition de provoquer durablement les symptômes de transe lyrique décrits par Housman.⁸ Il vise, par un effort soutenu d'excitation, à empêcher l'émergence d'états moins tendus, et toute comparaison avec ces derniers dans l'âme du lecteur. Il existe pourtant des œuvres littéraires où la détente émotionnelle est nécessaire, imposée par le genre et la matière traitée. Baudelaire a vu la différence entre ces deux types d'expression : « La poésie lyrique s'élance, mais toujours d'un mouvement élastique et ondulé. Tout ce qui est brusque et cassé lui déplaît, et elle le renvoie au drame ou au roman de mœurs. »⁹ Bref, il y a des livres dans lesquels l'auteur ne se gêne pas pour écrire : « La marquise sortit à cinq heures. » Si nous avons la moindre chance d'approfondir les questions précédentes, c'est en comparant le moment lyrique avec des situations contraires. Nous ne pourrions isoler les objets encore flous de notre recherche qu'en les opposant à ce qu'ils ne sont pas. Ainsi, par triage et élimination

7 T. Ribot, *L'Imagination créatrice*, chapitre II. Paris : Alcan, 1900, p. 30..

8 A. E. Housman, *The Name and Nature of Poetry*. New York : Macmillan Co., 1933.

9 *Œuvres Complètes*, III. *L'Art romantique*. Paris : éd. Conard, p. 186.

Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », in *Œuvres complètes*. Paris : Laffont, 1980, p. 506.

circonspecte, les amènerons-nous lentement à la lumière. Il s'agira ensuite de rebrousser chemin, de déterminer les rapports qu'ils entretiennent avec leur contexte dialectique.

Un roman peut être conçu comme une œuvre d'analyse et de recomposition habile, effectuée après collection de matériaux finis, et montage soigneux d'un plan. Les romans bien faits de Jane Austen dérivent d'un tel principe. Le critique Percy Lubbock a montré l'adresse de la composition dans *Madame Bovary*. Une excellente caractérisation du roman vu sous son double aspect dialectique¹⁰ et lyrique se trouve dans l'étude d'André Le Breton sur *Le Roman français au XVIIIème siècle*. Parlant de Marivaux romancier, il écrit :

Cette nature humaine, savamment modifiée ou pervertie par les mœurs du siècle, il a excellé à en analyser les finesses acquises. Il y fallait une vue perçante, une main légère; il n'y était pas besoin du génie. La vie ainsi entendue devient une science et l'observateur en peut sans trop de peine découvrir les lois. Un homme, une femme de la vie élégante au XVIIIème siècle, c'est ceci et cela, c'est un certain nombre de calculs à connaître, de recettes à numéroter ; c'est un mécanisme parfait, mais qui se démonte. Il est autrement difficile d'expliquer les êtres qui restent tout près de la nature, en qui l'instinct parle et que mène la passion. Ceux-là sont les grandes énigmes ; et les grands maîtres sont ceux qui, d'Euripide à Racine, et de Prévost à Tolstoï, ont su voir clair en ce fond obscur, en cet infini.¹¹

Toute la différence entre un bon document historique et une bonne œuvre d'art se trouve là. Quitte à les rapprocher par la suite, à découvrir leurs zones d'interférence et la signification de celles-ci, il conviendra donc de distinguer provisoirement, dans le genre roman, entre ce qui appartient à l'analyse réfléchie, concertée, et ce qui vient de la création spontanée ou lyrique.

L'œuvre de Marcel Proust nous offre une moisson abondante de passages poétiques. Il serait intéressant de déterminer les attitudes ou motifs internes dont ils procèdent. Mais Proust nous épargne cette besogne : il nous donne lui-même l'explication de son expérience artistique. Proust choisit de préférence la musique comme objet d'introspection esthétique. Il se montre en cela le digne descendant de la génération symboliste. C'est l'art qui éveille le plus directement la transe émotionnelle. Les représentations extérieures y sont réduites au minimum. Proust cerne ainsi sous une forme très pure le phénomène de l'extase. Les pages les plus significatives, qui se complètent mutuellement, se trouvent dans *Du Côté de chez Swann* (II), et dans *La Prisonnière* (II). La « petite phrase de Vinteuil » nous révèle les principes de la pensée créatrice de Proust :

Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification... Il savait que le souvenir même du piano faussait encore le plan dans lequel il voyait les choses de la musique... Quelques grands artistes... nous rendent le service, en éveillant en nous le

10 Est dialectique tout ce qui tend à satisfaire la faculté raisonneuse et critique de l'esprit. C'est, dit Kant, « l'art-de donner à toute nos connaissances la forme de l'entendement » (*Logique transcendante*, III) ; « nous avons nommé la dialectique en général une logique de l'apparence » (*Dialectique transcendante*, I). Cet art des rapports, tant révéralé de Platon, paraît fort spécieux à Kant. Sous une forme modifiée et dynamique il devient le principe de la philosophie de Hegel. La dialectique, selon Bergson, « est ce qui assure l'accord de la pensée avec elle-même » (*Evolution créatrice*, p. 259).

11 André Le Breton, *Le Roman français au XVIIIème siècle*. Paris : Boivin et C°, 1898, p. 78.

correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété cache à notre insu cette grande nuit impénétrable et décourageante de notre âme que nous prenons pour du néant... Le compositeur s'était contenté, avec ses instruments de musique, de la dévoiler, de la rendre visible, d'en suivre et d'en respecter le dessin d'une main si tendre, si prudente, si délicate et si sûre que le son s'altérerait à tout moment, s'estompant pour indiquer une ombre... La phrase de Vinteuil avait... épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d'humain qui était assez touchant... Nous périrons mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance... La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, ... l'en avait éliminée; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité... C'était comme au commencement du monde, ... dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate.¹²

Notre étude sur le démonique goethéen, la notion de l'« Urphänomen », la notion corollaire de l'imitation symbolique, nous dispensent de commenter ces lignes de Proust. Dans « Le septuor de Vinteuil », il précise sa pensée de la manière suivante :

Vinteuil, cherchant à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur, atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question que l'on pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond... C'est bien un accent unique auquel s'élèvent, auquel reviennent malgré eux ces grands chanteurs que sont les musiciens originaux... Vinteuil, malgré lui, submergeait tout... sous une lame de fond qui rend son chant éternel et aussitôt reconnu... Où Vinteuil l'avait-il appris, entendu ? – Cette patrie perdue, les musiciens ne se la rappellent pas, mais chacun d'eux reste toujours inconsciemment accordé en un certain unisson avec elle : il délire de joie quand il chante selon sa patrie... quand il entonne, quel que soit le sujet qu'il traite, ce chant singulier dont la monotonie – car quel que soit le sujet qu'il traite il reste identique à lui-même – prouve la fixité des éléments composants de son âme. Mais alors n'est-ce pas que de ces éléments, tout le résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, ... cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases, ... l'art... le fait apparaître ?¹³

De nouveau, la parenté étroite avec la pensée goethéenne nous frappe. Tout concorde, jusqu'à la notion de prétexte, d'unicité profonde du chant, et d'indifférence à l'égard du sujet traité.

Quelle est cette « lame de fond » qui porte, malgré la volonté du poète, le vaisseau radieux de son chant ? On sait l'intérêt que Proust attachait aux phénomènes de la vie subconsciente et végétative de l'esprit. Aussi ne serons-nous guère surpris de le voir rattacher à ces domaines mentaux de nature primitive l'origine et la fonction de l'expérience esthétique. Comme Goethe dans le *Second Faust*, et Mallarmé dans *Le Tombeau d'Edgar Poe*, Proust conçoit l'art à la façon d'un langage primordial et mystique :

Et de même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu

12 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, II. Paris : Le Livre de Poche, 1969, pp. 417-421.

13 Marcel Proust, *La Prisonnière*, II. Paris : Gallimard Folio, 1972, pp. 307-308.



Nicole Guézou, *Chute d'eau*. Aquatinte.
Détails, pp. 45, 56, 68.

de suite... Mais ce retour à l'analysé était si enivrant qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres... me semblait d'une insignifiance extraordinaire.¹⁴

L'écrivain insiste à la fin du « septuor » sur l'ébranlement physique dont il est la proie : « Une phrase d'un caractère douloureux s'opposa à lui [l'appel du début], mais si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'était celle d'un thème ou d'une névralgie.¹⁵

Dans un chapitre de *Sodome et Gomorrhe* (II, 1), Proust donne une description détaillée d'un de ces états « viscéraux » communs à l'expérience esthétique et à l'univers du sommeil. C'est un état « qui aurait pu le mieux caractériser – comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible – ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable »¹⁶. Sur ces amorces d'une rédemption spirituelle, Proust nous donne quelques aperçus précieux :

Dès que je fus arrivé à m'endormir à cette heure, plus véridique, où mes yeux se fermèrent aux choses du dehors, le monde du sommeil (sur le seuil duquel l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus me disputer à la cruauté de mes impressions véritables) refléta, réfracta la douloureuse synthèse de la survivance et du néant, dans la profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés... ; dès que pour y parcourir les artères de la cité souterraine nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent... Je cherchai en vain celle de ma grand'mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres ; ... l'obscurité grandissait, et le vent ; mon père n'arrivait pas qui devait me conduire à elle. Tout à coup la respiration me manqua, je sentis mon cœur comme durci...¹⁷

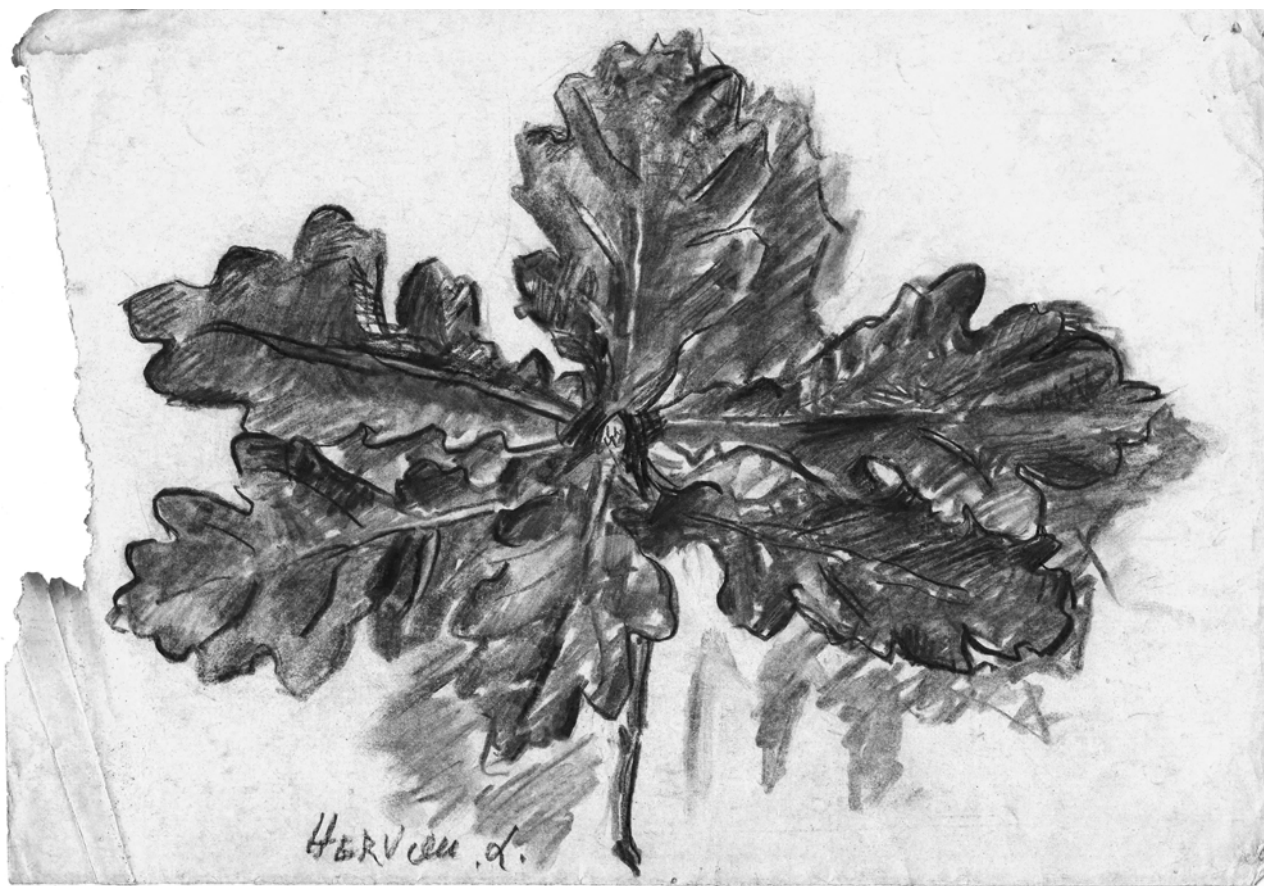
Ceci n'est pas un rêve ordinaire, mais une manifestation exceptionnelle, « un point de repère », la description d'une vision d'un type très particulier. Proust est si conscient de son caractère mythologique qu'il emploie le cliché du Léthé, le fleuve-serpent aux « sextuples replis », pour indiquer qu'il s'agit d'une descente aux enfers. Elle révèle le suprême mystère de l'existence, « la douloureuse synthèse de la survivance et du néant » par laquelle nous durons. Les « grandes figures solennelles », semeuses d'épouvante sacrée, les ténèbres infernales, le souffle du vent (association biblique), l'attente d'un guide qui serait en même temps le père, autorité suprême confondue avec les puissances divines désespérément absentes (« mon père n'arrivait pas qui devait me conduire à elle... »), la visite projetée aux ancêtres maternels (qui rappelle l'aventure d'Enée), rien ne manque à cette vision dantesque pour en faire l'exemple d'un mode archaïque de représentation, de nature symbolique spontanée, et de caractère violemment émotionnel : « Je sentis mon cœur comme durci... ». Voilà donc « cet ineffable... que l'art... fait apparaître ».

14 *Ibid.*, pp. 309-310.

15 *Ibid.*, p. 311.

16 *Ibid.*, p. 312.

17 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, II, 1. Paris : Gallimard Folio, 1972, pp. 184-185.



Louise Hervieu (1878-1954), *Feuilles de chêne*. Craie Conté.