



LES FUNÉRAILLES DU STYLE

I

LES DEUX CLEFS DU COFFRE. — M. Albalat vient d'entreprendre encore une fois de nous guider par la main vers la conquête du style. Il nous donne le manuel du métier d'écrire, après en avoir rédigé d'abord la théorie (1). Ce manuel porte un titre redoutable, tout pareil à ceux que l'on épelait avec effroi jadis sur les grimoires et les clavicles, ou naguère au front chauve des traités d'économie politique. Le voici, formidable; c'est toute une physiologie, c'est un monde : *De la Formation du style par l'assimilation des auteurs* (2).

Il y a un maître et des apprentis. La leçon commence et développe ce principe : il faut lire. Tout le monde lit, pour se divertir, pour s'instruire; ce n'est pas cela. Il faut lire bien. Lire bien, c'est lire avec fruit. Lire avec fruit, c'est « lire les auteurs dont le style peut apprendre à écrire et laisser de côté ceux dont le style n'apprend pas à écrire ».

(1) En un premier ouvrage : *L'Art d'écrire, enseigné en vingt leçons*.

(2) Paris, A. Colin, éditeur, 1901, in-18.

Car il s'agit de s'assimiler des procédés; et là où il n'y a point de procédés, là où le génie fleurit dans toute l'innocence de sa sensibilité, la lecture sera improductive. Alors, à quoi bon ? La simplicité de ce raisonnement charmera tout d'abord les intelligences pratiques. Il est d'ailleurs irréfutable. S'il y a un art d'écrire, et si cet art se peut apprendre, il faut fréquenter les écoles où on l'enseigne. C'est avec des déductions de cette netteté et de cette force que M. Albalat a réuni autour de sa chaire, ses livres, un auditoire fidèle et reconnaissant. Ainsi jadis du Bellay, mais sur un autre ton, tout de même, et pour des besognes un peu différentes, poussait au pillage la troupe ardente des jeunes poètes : « Là doncques, François, marchez courageusement vers cete superbe cité romaine : et des serves despouilles d'elle (comme vous avez fait plus d'une fois) ornez vos temples et autels... Donnez en cete Grece menteresse, et y semez encore un coup la fameuse nation des Gallogrecs. Pillez-moi, sans conscience, les sacrés thresors de ce temple Delphique... » Du Bellay ne fut que trop bien compris. M. Albalat, venant, à son tour, nous enseigner la formation du style par l'assimilation des procédés homériques, vient-il à son heure ? Est-il un héraut ou un nécrophore ?

Donc, et encore comme du Bellay qui rejetait toute la vieille littérature française, éducatrice de l'Europe au profit de la France, vous mépriserez, candidats à l'assimilation, tous ces inutiles dont la compagnie est sans bénéfice. Vous ne lirez point Descartes; il n'a que des idées, et pas de style visible. Sa pensée a une peau qui tient à la chair et point de robe à ramages; et celle de Pascal non plus : elle est toute nue et parfois suante de fièvre,

jaunie par le jeûne, ou tout d'un coup rouge d'un sang qui fuit le cœur et le laisse glacé. Elle est nue comme une âme. Vous ne lirez point Pascal. Vous ne lirez pas non plus ce dédaigneux Retz, qui n'est couvert que d'une impudeur transparente, ni aucun de ces écrivains qui se rapprochent de la nature jusqu'à parfois se confondre avec elle. C'est du temps de perdu. Autant vaudrait presque vivre et sentir par soi-même, ouvrir les yeux, tendre les oreilles, exercer ses mains, méthode lente qui n'apprend à écrire qu'à ceux qui en ont reçu le don.

Ces écrivains nus ont un autre défaut, nous dit M. Albalat. Ils n'ont pas de goût. Or le goût c'est la clef de la méthode.

Qu'est-ce que le goût?

« On le définit : un discernement spécial, un jugement rapide, l'avantage de distinguer certains rapports... »

Mais je me récite *Bouvard et Pécuchet*. Reprenons.

Qu'est-ce que le goût?

Rien du tout, ceci : *trahit sua quemque voluptas*. Cependant, on arriverait, en décomposant cette notion, à l'idée de beauté (Pécuchet aussi y arrive), et le goût serait la tendance à ressentir certaines émotions qui éveillent l'idée de beauté. Ce que donne cette dernière idée à l'analyse, on le sait. La beauté, pour faire un emprunt à la mythologie transcendante de M. Jules de Gaultier, c'est un des pièges que nous tend le génie de l'espèce. Elle est variable, hormis en sa forme primitive, qui est le corps humain, et le goût, organe, varie selon ce qu'il doit goûter, par accommodation. Il y a toujours accord, à une certaine heure de l'évolution littéraire, entre la beauté et le goût; cela prouve bien

qu'ils se modifient de concert et qu'ils réagissent intimement l'un sur l'autre. Cependant, M. Albalat croit qu'il y a un goût absolu, de même qu'il tient pour très probable l'existence d'un beau immuable. Va-t-il le dire? Il le dit, et j'en suis tout ébloui:

« Les beautés littéraires sont fixes. »

Il ajoute, il est vrai, que leurs formes sont diverses. Mais qu'est-ce donc que ce beau en soi et qui hante le cerveau des esthéticiens, tel le fantôme d'Hippolyte, sans forme et sans couleur? Un mot et, pour préciser, un mot collectif. Nous donnons ce même nom de beauté littéraire à des sources d'émotion fort différentes, tellement qu'il y a là un abus de langage. Si *M. de Pourceaugnac* est une belle chose, qu'est-ce que *le Lac*? Une belle chose. Avouons plutôt que nous n'avons qu'un seul groupe de sons pour exprimer cinquante ou soixante sensations différentes et parfois contradictoires. Proféré isolément, sans aucun déterminatif, ce groupe de sons n'a pas un sens beaucoup plus clair que tel préfixe abstrait, *ante*, *cum*, ou *pro*. Il faut un complément. Ici il sera à la fois de temps et de lieu, et la formule générale se dira ainsi : Les beautés littéraires varient avec les royaumes et avec les époques.

Cependant, M. Albalat harnache, las de chevaucher l'absolu, cette maigre haquenée : Il y a un goût dominant, il y a aussi des goûts particuliers, on les négligera, et même le sien propre, pour se mettre en quête de la rose qui parle, du goût en soi. Le moyen de découverte est la lecture des livres « où il y a du talent ». C'est en les lisant qu'on se forme le goût. Mais comme il faut déjà du goût pour discerner le talent, me voilà enfermé dans une piste de cirque où la haquenée me promènerait, pendant l'éternité, si M. Albalat ne venait obli-

geamment m'ouvrir la porte de la prison. Il prend ma monture par la bride, nous guide et nous sert des rafraîchissements. « Il faut, nous dit-il, lire beaucoup d'auteurs du premier, du deuxième et du troisième ordre. » On commencera par les grands crûs, afin de se façonner un critère pour déguster les autres « qui pourront alors être lus sans péril ». Hé ! Dieu, comme dit le pauvre François Villon, que n'ai-je eu un tel maître « au temps de ma jeunesse folle » ! Je n'aurais pas pris la mauvaise habitude de lire sans discernement, sans souci des trois ordres, allant jusqu'au dixième, jusqu'au centième peut-être ! Victor Hugo prétendait ne lire que les livres que personne ne lit. J'ai une tendance à la même dépravation. M. Albalat sait où cela mène, qui se connaît en belles-lettres. Mais quoi ? Je n'ai pas remarqué que les livres que personne ne lit soient plus absurdes que ceux que tout le monde lit. Quant à la peur de se gâter le style, c'est bon pour un Bembo, qui use d'une langue factice. Le style peut se fatiguer, comme l'homme même ; il vieillira, de même que l'intelligence et la sensibilité dont il est le signe ; mais, pas plus que l'individu, il ne changera de personnalité, à moins d'un cataclysme psychologique. Le régime alimentaire, le séjour à la campagne ou à Paris, les occupations sentimentales et leurs suites, les maladies ont bien plus d'influence sur un style vrai que les mauvaises lectures. Le style est un produit physiologique, et l'un des plus stables, quoique dans la dépendance des diverses fonctions vitales.

« Les littérateurs, nous dit M. Albalat, lisent pour goûter le talent, les savants, pour s'instruire, et les femmes pour sentir. » Mais de quelle sorte est-il donc, ce littérateur qui ne veut pas s'instruire

et qui n'a pas de joie à sentir? Est-ce Goethe, par hasard, ou Sainte-Beuve, ou Flaubert? Suivons notre maître sans plus de questions indiscrètes. Goûter le talent, c'est, paraît-il, s'assimiler l'art. A quoi cela est-il bon? Nous le saurons, patience. S'assimiler l'art, c'est la seconde clef du coffre. Lire les bons auteurs, comment? M. Albalat nous conseille une aimable lenteur et sa propre méthode, qui est de ne pas prendre de notes, mais de « souligner d'un coup de crayon les passages à retenir ». Voilà enfin un trait de caractère. M. Albalat aime à lire ; il n'aime pas les livres.

II

LA PÂTE ET LE LEVAIN. — On voit, tout le long de cet élégant traité, confondues avec persévérance, l'imitation dans l'intérieur d'une même littérature et l'imitation entre deux littératures différentes. Il y a donc peu à retenir de ce que nous dit M. Albalat sur Virgile imitant Homère, Racine imitant Euripide, Corneille imitant Sénèque. Les uns et les autres se choisissent dans une littérature vénérée un maître selon leur tempérament ; les classiques français furent les élèves des Latins et des Grecs, comme les romantiques furent les élèves des Anglais et des Allemands. Une nouveauté en littérature, en art, en politique, en mœurs, ne peut jamais sortir du groupe ethnique même. Chaque groupe, une fois formé, une fois individualisé, est astreint à une production uniforme, ou du moins systématisée en variétés fixes ; la race, le sol, le climat déterminent la nature particulière de ses actes et de ses œuvres et en limitent la diversité. L'homme a cette faculté de pouvoir changer, mais il ne peut changer spontanément :

un ferment extérieur à la pâte est toujours nécessaire. Des botanistes ont admis cependant la « variation spontanée » ; si cela veut dire « variation sans cause, » cela est absurde ; si cela implique une cause, la cause étant nécessairement extérieure à l'objet, on lira tout bonnement dans cette expression un aveu d'ignorance. La Chine murée n'a que fort peu changé au cours des siècles une fois son ossification achevée. Les peuples qui changent le plus sont ceux qui reçoivent le plus d'étrangers ; ici le botaniste pourrait penser aux plantes qui reçoivent le plus d'insectes. L'Angleterre, dont plusieurs parties de l'organisme semblent immuables, est moins visitée, en la plupart de ses provinces, que l'Afrique centrale ou l'Amazonie ; un étranger y amène la populace ; les paysans de quelque Coventry crurent naguère à une invasion de Boers. L'Australie, à peine formée, est en dégénérescence, faute de ferments ; fermés à l'immigration, les Etats-Unis tomberaient en langueur, sans les voyages en Europe de leur aristocratie, sans la diversité extrême des climats, des sols et par conséquent des races en évolution dans ce vaste empire. Les échanges entre peuples sont aussi nécessaires à la revigoration de chaque peuple, que le commerce social à l'exaltation de l'énergie individuelle. On n'a pas pris garde à cette nécessité quand on parle avec regret de l'influence des littératures étrangères sur notre littérature. Il n'est pas un siècle, depuis le onzième, où la pensée française n'ait été ranimée par un nouveau ferment ; sa force fut de supporter sans peine tant de bouillonnements successifs et de se montrer, après chaque crise, plus fraîche et plus vive. Des femmes pareillement (et des hommes aussi) sont rajeunies

par un nouvel amour et trouvent en des passions presque ininterrompues le principe même de leur activité vitale. Au douzième siècle, c'est la légende celtique, le cycle de la Table Ronde, à quoi on rattache *Fristan*, qui rénova la chanson de geste; puis la légende grecque, *Eneas*, *Alexandre*; puis la courtoisie provençale avec Chrestien de Troyes; plus tard, ce sont les fabliaux, qui viennent de loin, du fond de l'Orient, et jusqu'à la Renaissance, où il gonfla en torrent, l'afflux étranger ne cessa d'enrichir normalement la littérature française, d'en permettre le renouvellement continu, de multiplier sur la vieille tige les jeunes fleurs.

L'esprit national n'est pas plus contrarié par ces apports que le sang d'un homme n'est vicié par une nourriture saine; il suffit que la nourriture soit saine. Si elle est mauvaise, l'organisme qui souffre fait un effort et s'en débarrasse. Nous avons failli, il n'y a pas longtemps, être empoisonnés par le lichen scandinave; il n'y paraît plus. Les particules alimentaires que contenait Ibsen ont été absorbées, non sans profit; mais Björnson a été vomé, qui nous faisait mal à l'estomac. Une maladie n'est pas toujours inutile, ni une débauche; l'influence dynamique d'une mauvaise littérature étrangère vaut encore mieux que l'atonie et que l'ennui où s'endort une pensée solitaire. Il faut agir, n'importe en quel sens; or, et c'est le principe même de la loi d'inertie, il n'y a pas de mouvement sans cause. Une force n'agit pas sur soi-même, mais sur d'autres forces. La rivière coule en vain, si les aubes d'une roue ne surgissent en travers de son courant. Mais quand on entend le tic-tac du moulin, la rivière se devine; chaque fois que vous voyez un mouvement dans une littérature, cherchez en dehors

de cette littérature la force qui l'anime. Il faudrait, si tel était l'objet de ces notes, distinguer entre l'influence d'une littérature sur une autre, qui provoque un plein virement, un tête-à-queue, et l'influence d'un mouvement littéraire sur un esprit particulier, laquelle peut se produire dans l'intérieur d'une littérature donnée. Ainsi, le génie de Flaubert est surexcité par le romantisme, précisément parce que le romantisme représentait pour Flaubert, mi-normand, mi-champenois, une véritable littérature étrangère. De là le choc. On pourrait presque déterminer scientifiquement quel devrait être, relativement à sa vitesse et à sa masse, l'éloignement initial d'un influx littéraire, pour que son contact soit fécondant. Une petite nouveauté venant de très loin peut fort bien valoir, en force utile, une innovation plus considérable, mais d'origine trop prochaine.

Il semble que l'on comprendra facilement maintenant qu'imiter Euripide, ce qui, avec du génie, donne Racine, n'est pas la même chose, pour un poète français, que d'imiter Racine, ce qui, avec un peu de génie aussi, donne Voltaire. Aujourd'hui, l'influence d'Euripide pourrait encore déterminer, en un esprit original, d'intéressantes œuvres; l'imitateur de Racine dépasserait à peine le comique involontaire. L'étude de Racine ne deviendra profitable qu'à plusieurs siècles et seulement à condition que, complètement oublié, il semble entièrement nouveau, entièrement étranger, tels que sont devenus pour le public d'aujourd'hui Adenès li Rois ou Jean de Meung. Euripide était nouveau au dix-septième siècle; Théocrite l'était alors que Chénier le transposait. « Quand je fais des vers, insinuait Racine, je songe toujours à dire ce qui ne s'est point encore dit

dans notre langue. » André Chénier a voulu exprimer cela aussi, dans une phrase maladroite ; s'il ne l'a dit, il l'a fait. Horace a bafoué les serviles imitateurs ; il n'imitait pas les Grecs, il les étudiait. Un artiste n'imité pas un peintre en faisant de ses tableaux des gravures ou des dessins. « Dieu dont l'arc est d'argent » n'était pas une imitation ; cela ne s'était jamais lu en français.

M. Albalat confond aussi l'imitation des sujets et l'imitation du langage, quoi qu'il n'y ait rien de plus différent. Le sujet, en art, n'a d'intérêt que pour les enfants et les illettrés. Quel est le sujet du plus beau poème de la langue française, de notre *Odyssée*, *l'Education Sentimentale* ? L'imitation des sujets n'est pas seulement permise, elle est inévitable. M. Georges Polti a catalogué les situations dramatiques et n'en a trouvé que trente-six. On a classé les thèmes des contes populaires ; leur nombre est fort limité. J'ai dit quelque part que Maupassant avait inventé presque tous les sujets de ses récits ; c'est inexact. À les bien étudier, on les reconnaît presque tous ; ce qui les dénature superficiellement, c'est le dénouement pessimiste que leur impose le romancier, alors que dans la littérature orale, le conte finit toujours « bien ». Cette disette des sujets est même le grand obstacle aux recherches sur l'origine des contes populaires, la même histoire ayant pu être inventée dans plusieurs pays différents. La peinture et la sculpture ne vivent que de traiter éternellement les mêmes sujets. Nous vivons dans un relatif dont la circonférence n'est pas très grande ; le changement n'est qu'un retour au passé et le futur, plein d'inconnu, ne contient, en somme, que des vieilles lunes.

Laissons donc de côté l'imitation des sujets ;

Goethe imitait un sujet en écrivant *Faust*, et il y a eu, depuis Goethe, cinq ou six *Fausts* dont l'infériorité ne tient pas à ce qu'ils reposent sur une fable devenue banale. Laissons. M. Albalat s'est engagé à nous donner d'heureux exemples d'imitation stylistique entre écrivains de même langue. Cela est excitant. Écoutons, car il s'agit de nous laisser persuader que l'originalité s'acquiert par l'imitation. Voici un exemple : « La Bruyère, qui a immortellement imité Théophraste.. » Hélas ! la confusion continue ! M. Albalat n'arriverait-il donc jamais à comprendre que La Bruyère, écrivain français, n'a pu, au sens réel et péjoratif du mot, imiter Théophraste, écrivain grec ? Il l'a traduit, il l'a commenté, voilà tout. Il l'a traduit en La Bruyère ; il a transposé son style en un autre style, tout différent et très personnel. Et encore je songe, en écrivant cela, à la traduction même des *Caractères* de Théophraste ; la suite, les *Caractères* de La Bruyère ne doivent au grec que ce que l'auteur français en a pris, non par nécessité, mais par superstition. La manie de l'antiquité poussait les écrivains de ce temps-là à des actes et à des professions de modestie qu'il ne faut accepter qu'avec crainte. Inconnu, La Bruyère se couvre d'un nom célèbre ; ainsi avaient fait Corneille, Boileau, Racine. La mode était à se défier de soi-même ; il en fallait au moins la feinte. L'imitation des anciens n'est, au dix-septième siècle, qu'un prétexte à des créations dont on n'osait prendre la responsabilité. Jamais, en somme, l'originalité du style ne fut plus nette qu'à cette époque merveilleuse où des maîtres naïfs se traitaient humblement en pauvres écoliers.

Voici enfin une allusion au véritable sujet du livre. M. Albalat cesse d'éluder la difficulté et n'hé-

site pas à nous apprendre que Chateaubriand, en écrivant « la palpitation des étoiles », ne fait qu'imiter une expression antérieure, « le scintillement des étoiles ». Parler des étoiles, c'est imiter plusieurs milliards d'êtres humains, vifs ou morts; en parler dans les termes qu'emploie Chateaubriand, c'est n'imiter personne, en un cas où l'imitation et la banalité seraient l'écueil des plus grands écrivains. De tous les exemples que pouvait choisir, pour défendre sa thèse, M. Albalat, celui-ci est à coup sûr le plus mauvais. La sensation vulgaire éprouvée par le monsieur (ou la dame) qui contemple la « voûte éthérée », est celle de lumière. L'élève de M. Albalat consulte en vain le dictionnaire des lieux communs littéraires, celui de Goyer-Linguet, par exemple, qui s'appelle mirifiquement *le Génie de la Langue française* (1846); il verra les étoiles, s'allumer, briller, scintiller, rayonner, flamboyer, étinceler, rire, rougir, pâlir; il apprendra qu'elles ont des yeux, des regards, qu'elles lancent des lueurs, qu'elles sont pareilles à des diamants, qu'elles sont la parure du firmament; il pourra même noter cette expression « les tremblantes étoiles », et ce sera toujours l'idée de lumière. Dans Chateaubriand, c'est l'idée de vie; elles brillent et elles tremblent, mais comme un collier de diamant sur une gorge nue; le monde s'anime, la nuit est une femme couchée au-dessus de la terre... On trouve cela, quand on a une grande sensibilité et quand on a longtemps, depuis son enfance, contemplé le ciel nocturne; on ne trouve pas cela en s'essayant, selon la méthode Albalat, à réparer de vieilles phrases, comme on répare de vieux souliers, en leur mettant des épithètes neuves, en leur mettant des semelles neuves.

Nous retrouverons Chateaubriand plus d'une fois, car c'est l'un des principaux personnages de la comédie du style. C'est en l'imitant, paraît-il, que Lamartine est devenu un grand poète. Comme M. Albalat ne spécifie jamais ce qu'il entend par imitation, on ne sait que dire. Sans doute, Lamartine, comme tous les jeunes gens de son âge, a subi Chateaubriand. Comment y aurait-il échappé? Cela est sensible en certains morceaux, *le Crucifix*, *l'Isolement*. D'avoir feuilleté ses œuvres, il est resté comme une odeur de Chateaubriand aux doigts du poète. Est-ce donc imiter que d'avoir été ému et d'incorporer à son œuvre un peu du souvenir de son émotion? On ne le dirait que par un abus des mots, et dans le sens où tout n'est qu'imitation. Vivre, c'est imiter. Il y a une forme générale de la sensibilité qui s'impose à tous les hommes d'une même période. Il arrive aussi que des œuvres qu'on a trop admirées on demeure comme imprégné. Alors il y a une sorte d'imitation lointaine qui devient fatale; elle est très différente de l'imitation voulue et systématique, préconisée par M. Albalat. « Le grand écrivain, dit Hello, donne son style, c'est-à-dire la parole. Il est permis de s'en nourrir. »

Cette nourriture est très capable, surtout versée en des organismes très délicats, de déterminer une tendance à l'imitation involontaire ou subconsciente. Nul écrivain, nul grand écrivain même, n'y échappe à ses débuts. Celui qui va devenir le plus orgueilleux novateur commence très souvent par imiter humblement, avec dévotion, avec naïveté. On répète un air, l'ayant entendu avec plaisir; il y a dans le beau style une mélodie qui s'impose au souvenir. Avec l'âge, le cerveau devient plus dur, moins docile, plus riche aussi en mouvements pro-

pres issus des sensations accumulées, et il résiste mieux aux suggestions de l'amour et de l'admiration. On voit pourtant des écrivains de talent original conserver longtemps une impressionnabilité presque juvénile; ce sont les plus ouverts, les plus curieux de nouveauté, les plus fiévreux: un livre lu les trouble comme un paysage contemplé. Un peintre, brusquement, « change de manière, » parce qu'il a été ému par une œuvre qui jusque-là lui était demeurée mystérieuse. Il ne s'agit pas de volonté, il s'agit d'émotivité. Sous les influences de Lamartine, de Théophile Gautier, de Leconte de Lisle, Victor Hugo, lui aussi, changea de manière, en demeurant toujours original; il n'eût pas, sans *les Mystères de Paris*, écrit *les Misérables*, et quelle distance pourtant de couleur et de style entre ces deux romans. Il faut accepter l'influence des œuvres au même degré que l'influence de la vie, dont elles sont l'expression; il ne faut ni la fuir, ni la chercher volontairement.

Ce n'est pas l'avis de M. Albalat, qui nous adresse cette admonestation: « On doit toujours avoir devant les yeux les grands modèles classiques, se préoccuper incessamment de leur pensée, de leur forme, de leur style... Il faut se demander après Longin: comment est-ce qu'Homère aurait dit cela? » Mais non. C'est absurde et Longin est un bas rhéteur. Il faut se demander: comment est-ce que je sens cela, comment est-ce que je vois cela? Et ne s'occuper ni des Grecs, ni des Romains, ni des classiques, ni des romantiques. Un écrivain ne doit songer, quand il écrit, ni à ses maîtres, ni même à son style. S'il voit, s'il sent, il dira quelque chose; cela sera intéressant ou non, beau ou médiocre, chance à courir. Mais travailler à duper les igno-

rants ou les imbéciles en transposant avec adresse quelque morceau célèbre ! Le vil métier et la sottise attitude ! Le style, c'est de sentir, de voir, de penser, et rien de plus.

III

LA VISION ET L'ÉMOTION. — C'est avec un sang-froid redoutable que notre guide en l'art d'écrire, après le chapitre de l'amplification (« D'une idée en faire deux. — Dédoubler les points de vue. — Ajouter des traits frappants. — Surenchérir »), aborde la question de la nature du style. Il le divise en deux sortes : il y a le « style descriptif ou le style de couleur » et le « style abstrait ou style d'idées ». Il faut donc, si M. Albalat ne se trompe pas, que Flaubert, ayant de la couleur, manque d'idées et que Taine, ayant des idées, manque de couleur. Cela ne va pas très bien. C'est qu'une telle classification n'a rien de scientifique. Souvenez-vous toujours du mot de Buffon qui, malgré M. Albalat, avait de la couleur à la fois et quelques idées. Buffon faisait de la science. « Le style est l'homme même » est un propos de naturaliste, qui sait que le chant des oiseaux est déterminé par la forme de leur bec, l'attache de leur langue, le diamètre de leur gorge, la capacité de leurs poumons. La question du style n'est du ressort des grammairiens que s'ils veulent bien s'appuyer sur de solides notions psycho-physiologiques.

Il y a bien deux sortes de styles ; elles répondent à ces deux grandes classes d'hommes, les visuels et les émotifs. D'un spectacle, le visuel gardera le souvenir sous forme d'une image plus ou moins nette, plus ou moins compliquée ; l'émotif se souviendra seulement de l'émotion que le spectacle avait sus-

citée en lui. Ainsi encore, ayant lu un roman, le visuel en retracerait facilement les scènes successives qui se maintiennent dans son cerveau à l'état de panorama ; l'émotif pur sait seulement que ce livre est beau, spirituel et ennuyeux, mais quelquefois il en pourra réciter des pages. Le savant Maury feuilletait un livre dans sa mémoire et le lisait avec autant de certitude qu'un livre réel. Restreinte aux seuls caractères d'imprimerie, la mémoire visuelle ne peut aucunement jouer dans l'élaboration du style le rôle des mémoires réellement concrètes ; s'il s'agissait d'un paysage et non d'un livre, ceux qui la possèdent ne se souviendraient plus que de l'impression que le paysage a pu faire sur leur sensibilité. Au point de vue du style, ce sont des émotifs.

Il peut arriver, mais cela est très rare, que la mémoire visuelle et la mémoire émotive règnent équilibrées dans le même cerveau. Le résultat donnera, selon la physiologie particulière de cet homme, selon sa race, selon le sol qui l'a nourri, un Chateaubriand, un Flaubert. Chez Flaubert l'équilibre est si parfait qu'on demeure, l'ayant bien étudié, frappé d'étonnement. Dans Chateaubriand, la mémoire visuelle est dominante. C'est pourquoi il fut jusqu'à la fin de sa vie la proie du style, tandis que Flaubert, dans sa dernière œuvre, avait pu le restreindre à son vrai rôle, qui est de second plan et d'accompagnement.

Ecrire bien, avoir du style, et, selon M. Albalat, user d'un style « descriptif ou de couleur », c'est peindre. La faculté maîtresse du style, c'est donc la mémoire visuelle. Si l'écrivain ne voit pas ce qu'il décrit, ce qu'il raconte, paysages et figures, mouvements et gestes, comment aurait-il du style, c'est-à-dire, en somme, de l'originalité ? Le peintre qui

travaille « de chic » a devant les yeux la scène imaginaire qu'il traduit à mesure. De fort belles œuvres ont été faites ainsi. Qui dit peintre, dit visuel. M. Jules Claretie a noté, à propos de Ziem, que presque tous les peintres « écrivent bien » ; c'est inévitable : ils racontent ce qu'ils voient et cherchent un à un les mots qui traduisent leur vision, comme ils feraient des couleurs, s'ils avaient à peindre. Si, à la mémoire visuelle, l'écrivain joint la mémoire émotive, s'il a le pouvoir, en évoquant un spectacle matériel, de se replacer exactement dans l'état émotionnel qui suscita en lui ce spectacle, il possède, même ignorant, tout l'art d'écrire. Des illettrés savent faire des récits où rien ne manque que le goût, c'est-à-dire l'art de conformer un don esthétique naturel à la mode littéraire et aux préjugés du jour. L'instruction alourdit souvent ce talent de prime saut, l'écrase même, l'étouffe ; et ce sont les élèves de M. Albalat qui brillent aux concours et dans les journaux, ayant acquis « par l'assimilation » ce style composite et baroque qui appartient à tous les « bons esprits » et à personne.

Sans la mémoire visuelle, sans ce réservoir d'images où puise l'imagination pour de nouvelles et infinies combinaisons, pas de style, pas de création artistique. Elle seule permet, non seulement de peindre au moyen de figures verbales les divers mouvements de la vie, mais de transformer aussitôt en visions toute association de mots, toute métaphore usée, tout mot isolé même, de donner en somme la vie à la mort. C'est de ce pouvoir que sont nées les allégories, les littératures, telles que *le Pasteur d'Herma*s, *la Consolation philosophique*, *la Vita nuova*, *le Romant de la Rose*, *le*

Palais de l'Amour divin ; le style de Michelet, celui de Taine (comme on le verra plus loin) sont le produit de cette faculté très heureuse de métamorphoser l'abstrait en concret, de faire respirer la pierre même et « palpiter les étoiles ». La langue est pleine de clichés (1) qui furent à l'origine des images hardies, d'heureuses trouvailles du pouvoir métaphorique. Tous les mots abstraits sont la figuration d'un acte matériel : penser, c'est peser. L'expression de Quinte-Curce, *pensare animi consulta*, montre comment, appliqué à une opération qui semblait alors sans lien avec la matière, un mot s'est, par cela même, peu à peu dématérialisé. Tout n'est qu'images dans la parole ; le discours le plus uni est un tissu de métaphores plus rugueuses qu'une page de Goncourt ou de Saint-Pol-Roux. On a dit : médailles usées ; c'est presque juste. Mais, usées ou neuves, médailles ; avec un avers qui est le sens de départ et un revers, qui est le sens d'arrivée. Il est des avers et des revers si effacés que l'imagination la plus tyrannique ne peut plus les animer. Cependant beaucoup de ceux qui se servent de ces monnaies avec prédilection se servent aussi de leurs yeux au moins pour classer les ternes richesses verbales entassées dans leur mémoire. Au lieu qu'au prononcé du mot *océan*, une immensité glauque ou une plage de sable ou des falaises, ou telle vision surgisse devant eux, ils voient, simplification admirable ! le mot même écrit dans l'espace en caractères d'imprimerie, Océan. Plus avancés intellectuellement que les visuels, ces individus privilégiés se

(1) Voir l'étude sur le *Cliché*, dans l'*Esthétique de la Langue française*, et celle sur le *Style ou l'Écriture* dans la *Culture des Idées*. La présente étude a pour but de rectifier et de compléter les deux premières : de là quelques répétitions indispensables.

groupent au pôle négatif de l'aimant dont les artistes occupent le pôle positif. Un grand pas a été fait vers la simplification ; au monde des choses s'est substitué le monde des signes. Mais le progrès est plus grand encore quand le monde des signes n'apparaît aux yeux sous aucune forme perceptible, quand les mots enfermés dans le cerveau, comme dans un appareil de distribution, passent directement de leurs cases au bout des lèvres ou au bout de la plume, sans aucune intervention de la conscience et de la sensibilité. C'est merveilleux, non moins que l'agitation systématique d'une fourmière ou d'une ruche. Tandis que les visuels doivent, même dans les phases subconscientes, traduire leur vision exactement comme un peintre, et chercher les mots et les combinaisons de mots comme un peintre les couleurs et les combinaisons de couleurs ; aux mécanistes, les mots, les épithètes viennent sans heurt, fluidement, tout le travail de passage du réel à l'idée et de l'idée au réel ayant été fait d'avance pour eux par les écrivains antérieurs. Ils se servent volontiers de tout ce qui a été sacré par l'usage, des phrases connues, riches de ferments émotionnels pour avoir traîné partout, des locutions, des proverbes, de tout ce qui abrège, de tout ce qui résume.

Mais, et voici le point capital, dans un début de roman aussi vulgaire que : « C'était par une radieuse matinée de printemps, » il peut y avoir une émotion vraie. Cela affirme, sans aucune contradiction possible, que l'auteur n'est pas un visuel, n'est pas un artiste, mais non pas qu'il soit dépourvu de sensibilité ; au contraire, il est par excellence un émotif ! Seulement, incapable d'incorporer cette sensibilité personnelle en des formes

stylistiques de formation originale, il choisit des phrases qui, l'ayant ému lui-même, doivent encore, croit-il, émouvoir ses lecteurs. Il est même inutile de supposer un calcul là où il n'y a, en réalité, que l'association ingénue d'un mot et d'un sentiment. Les mots n'ont de sens que par le sentiment qu'ils renferment et dont on leur confère la représentation. Les propositions géométriques mêmes deviennent sentiments, a dit Pascal, en une de ces phrases prodigieuses que l'on a mis trois siècles à comprendre. Un théorème peut être émouvant et, résolu, faire battre le cœur. Il est devenu sentiment, en ce sens qu'il n'est plus perçu qu'associé à un sentiment; il peut contenir un monde de désirs, être un objet d'amour. Les mots les plus inertes peuvent être vivifiés par la sensibilité, peuvent « devenir sentiments ». Tous ceux dont abusent certaines philosophies politiques, justice, vérité, égalité, démocratie, liberté, et cent autres, n'ont de valeur que par la valeur sentimentale que leur attribue celui qui les profère. Non seulement le contenu du mot est devenu sentiment pour celui qui l'emploie, mais sa forme matérielle même, et l'atmosphère qui l'entoure. Tout mot, toute locution, les proverbes mêmes, les clichés vont devenir pour l'écrivain émotif des noyaux de cristallisation sentimentale. Ne possédant pas de jardin, il achète des fleurs et rêve qu'il les a cueillies. Inutilisée à créer, sa sensibilité demeure abondante; et d'ailleurs il n'en répand que des parcelles autour des mots qu'il veut embaumer; il lui en restera pour la vie, pour l'amour, pour toutes les passions. L'écrivain de style abstrait est presque toujours un sentimental, du moins un sensitif. L'écrivain artiste n'est presque jamais un sentimental, et très rarement un

sensitif; c'est-à-dire qu'il incorpore à son style toute sa sensibilité, et qu'il lui en reste très peu pour la vie et les passions profondes. L'un prend une phrase toute faite ou rédige une phrase facile, à laquelle il suppose, trompé par sa propre émotion, une valeur émotive; l'autre, avec des mots qui ne sont rien que des poignées de glaise, construit les membres de son œuvre et dresse une statue qui, belle ou gauche, lourde ou ailée, gardera tout de même, en son attitude, un peu de la vie qui animait les mains dont elle fut pétrie. Cependant le vulgaire ressentira plus d'émotion devant la phrase banale que devant la phrase originale; et ce sera la contre-épreuve: au lecteur qui tire son émotion de la substance même de sa lecture s'oppose le lecteur qui ne sent sa lecture qu'autant qu'il peut en faire une application à sa propre vie, à ses chagrins, à ses espérances. Celui qui goûte la beauté littéraire d'un sermon de Bossuet n'en peut pas être touché religieusement, et celui qui pleure sur la mort d'Ophélie n'a pas le sens esthétique. Ces deux catégories parallèles d'écrivains et de lecteurs constituent les deux grands types de l'humanité cultivée. Malgré les nuances et les enchevêtrements aucune entente n'est possible entre eux; ils se méprisent, ne se comprenant pas. Leur animosité s'étend en deux larges fleuves, parfois souterrains, tout le long de l'histoire littéraire.

IV

LE STYLE EST UNE SPÉCIALISATION DE LA SENSIBILITÉ. — Pour que nous puissions nous en servir, il faut qu'un mot représente quelque chose.

Laissé de côté le cas où il est le symbole d'un

objet réel, nettement déterminé, ce qui est fort rare (vie usuelle, sciences), il ne peut correspondre qu'à une sensation et, d'abord, à une vision, ou à une émotion, ou, dernière ressource, à une notion. J'ometts à dessin la source auditive, à cause de l'équivoque, mais je ne la méconnais pas. Je sais tout ce que doivent à leurs oreilles les poètes musicaux et les bons prosateurs. L'oreille est à la porte d'entrée des impressions rythmiques; par elle aussi toutes sortes d'idées pénètrent en nous, et même des images à l'état de reflet, déjà transposées en verbe; c'est-à-dire qu'en dehors de son rôle propre de perception des sons elle possède, comme l'œil, la propriété de recevoir, sous la forme de signes, une représentation du monde extérieur.

Porte des sons, elle a une influence capitale sur tout ce qu'il y a de musical dans le style; porte des idées ou des images verbales, elle ne peut pas plus influencer sur le style que l'œil considéré comme instrument de lecture. Il y a là deux organes qui ont des fonctions absolument différentes selon qu'il sont considérés dans leur rôle primitif ou dans leur rôle secondaire. C'est faute d'avoir songé à ce dualisme, que M. Victor Egger a pu écrire : « L'homme de lettres, prosateur ou poète, est toujours plus auditif que visuel; au fond, en principe, toute sa vie, il est un auditif. Quand il se compare au sculpteur ou au peintre, il se trompe ou il s'amuse. C'est au musicien qu'il ressemble; il est un compositeur qui remplace les notes par des mots, et la mélodie par des propositions plus ou moins complexes, versifiées ou non, et qui, en conséquence, compose des suites d'idées en même temps que des suites de mots. » Cette analyse est incomplète de tout le commencement

de l'opération. M. Egger confond deux choses : voir la vie et traduire sa vision.

Un musicien peut fort bien être un visuel, quand il se souvient; et ne devenir un auditif que quand il veut noter ses souvenirs ou les combiner imaginativement.

Il n'y a aucune contradiction initiale entre les deux types. Quand Beethoven compose une « symphonie pastorale », on peut supposer qu'il voit les arbres, les prés et les animaux en même temps qu'il les entend vivre; à moins que le musicien n'ait la faculté de localiser des souvenirs auditifs sans le secours de la mémoire visuelle. C'est possible (1). La mémoire auditive est fort utile au romancier et surtout au poète dramatique; mais sans la mémoire et sans l'imagination visuelle, les paroles de leurs personnages seraient de purs échos aptes à être proférés par des murs aussi bien que par des êtres humains. Quant à l'auditif pur qui se mêlerait d'écrire, ce serait un simple perroquet; de même que le type visuel (celui qui voit les idées et les choses sous la forme d'un mot imprimé) serait un simple copiste. Sans doute, la vision des écrivains se transforme en mots, c'est-à-dire en paroles, c'est-à-dire en sons; mais tous sont-ils conscients de la dernière de ces métamorphoses? On ne le croit pas. Il y a des styles si rudes qu'ils n'ont certainement pas été contrôlés par l'oreille. D'excellents écrivains, d'autre part, n'ont aucune mémoire auditive, ne peuvent retenir ni un vers, ni douze notes de musique. Enfin il est constant qu'il

(1) De mauvais musiciens furent des visuels plus peut-être que des auditifs. Je me souviens d'une phrase d'Adolphe Adam où l'on voit, dessinée comme avec le doigt, la « voûte sombre » de feuillages, sous laquelle, la construction achevée, il s'assied et s'endort.

y a des hommes en qui tout mot suscite une vision et qui n'ont jamais rédigé la plus imaginaire description sans en avoir le modèle exact sous leur regard intérieur.

Il peut arriver que le souvenir visuel passe inaperçu de la conscience et que la phrase surgisse toute faite des limbes où s'élaborent les phrases; ce ne sera pas un motif suffisant pour nier la vision initiale; et, en somme, un expert en styles la reconstituera très facilement. Le style fait de « choses vues » se reconnaît entre tous, non pas nécessairement à sa beauté, mais à une certaine ingénuité inaccessible aux simulateurs.

Cette digression sur la mémoire auditive n'est qu'une parenthèse; nous ferons maintenant comme M. Albalat, qui semble ignorer son existence et son rôle très grand dans la poésie et la prose rythmée, et nous attendrons que ce maître de tous les styles, et même du non-style, nous donne « la formation du vers par l'assimilation des poètes ».

Les autres sens, le goût, l'odorat et le toucher, ont leur influence en littérature; des écrivains ont traduit par des mots les impressions qu'ils leur ont fournies; mais cela ne va pas très loin, la vision et l'émotion demeurant les deux grandes sources du style. Selon ce qu'il symbolise, le mot sera donc plastique ou émotif; cela dépend de la construction de la phrase, encore bien plus que de sa sonorité, de sa rareté ou de la pureté de sa race (qui constitue la beauté propre des mots, et peut-être toute beauté). A l'état de notion pure, le mot représenterait une idée; qu'est-ce qu'une idée? Si cela est immatériel, comment cela peut-il être *senti* par les cellules nerveuses, qui sont de bonne et réelle matière? Une idée n'est pas une chose immatérielle, il

n'y a pas de choses immatérielles ; c'est une image, mais usée et dès lors sans force ; elle n'est utilisable qu'associée à un sentiment, que « devenue sentiment ». Les deux catégories se reforment encore une fois, pour rejoindre définitivement les deux divisions de M. Albalat : style concret, style où la sensibilité s'incorpore et permet l'art ; style abstrait, style où la sensibilité restée extérieure, seulement associée par contact, ne permet pas l'art, ou ne permet qu'une sorte d'art très particulier, presque géométrique, d'insinuation, plus que de réalité.

De ces deux catégories, la seconde ne sera disqualifiée que si l'on attribue, comme M. Albalat, une importance extrême à une certaine manière d'écrire, au « style en soi ». Mais il faut se hâter de faire observer à M. Albalat lui-même et à ses nombreux élèves, que, si déplaisant que soit très souvent le style abstrait, la plupart des styles concrets sont bien plus mauvais encore. La qualité du style imagé répond à la qualité de l'œil, à la qualité de la mémoire visuelle, et aussi à la qualité de la mémoire verbale. On apprend à dessiner, on n'apprend pas à peindre ; le sens de la couleur est inné et le sens de l'équilibre est une acquisition. D'ailleurs, la plupart des styles excellents que M. Albalat qualifie d'abstrait sont réellement concrets. Voltaire, type banal de l'écrivain abstrait, est certainement un visuel, presque autant qu'un émotif. Que l'on ouvre sa correspondance : « ... Depuis Œdipe, il (Saint-Hyacinthe) m'a toujours suivi comme un roquet qui aboie après un homme qui passe sans le regarder. Je ne lui ai jamais donné le moindre coup de fouet, mais enfin je lui las... (Cirey, 16 février 1739). » Les choses de la vie ne sont point réparties symétriquement en de petites cases ; elles

chevauchent, elles s'emmêlent ; presque aucune n'est assez raisonnable pour se tenir à la place que lui assignent les professeurs de philosophie et de belles-lettres. Quand on a, avec beaucoup de peine, établi des catégories, il faut bien souvent se résigner à n'avoir rien à enfermer dans l'enclos : les jolies bêtes s'échappent et vont jouer dans la forêt voisine. C'est cependant une grande satisfaction pour l'esprit que l'établissement des catégories : on est rassuré ; on regarde la nature avec calme ; on garde l'intime conviction que les troupeaux, fatigués de leur liberté, regagneront un jour ou l'autre les délicieux **bercails** où le foin de la logique pend à toutes les **crèches**. Qui dit style dit mémoire visuelle et faculté **métaphorique**, combinés en proportions variables avec la **mémoire** émotive et tout l'apport obscur des autres sens. **Doser** la proportion, c'est analyser les styles ; on n'en trouvera aucun qui soit pur d'éléments hétérogènes. J'ai expliqué ailleurs que le style du visuel pur, le style **créé de toutes pièces**, composé d'images inédites, serait absolument **incompréhensible** ; il faut du banal et du vulgaire pour lier comme **par un ciment** les pierres taillées. Les deux catégories, **abstrait** et concret, ne sont que des limites.

Renan a écrit : « L'ouvrage accompli est celui où il n'y a aucune arrière-pensée littéraire, où l'on ne peut soupçonner un moment que l'auteur écrit pour écrire ; en d'autres termes, où il n'y a pas trace de rhétorique. Port-Royal est le seul réduit du dix-septième siècle où la rhétorique n'a pas pénétré. » Emporté par sa haine rationaliste de l'art (qu'il appelle rhétorique, par confusion volontaire), il ne recherche pas la cause réelle de cette immunité apparente de Port-Royal ; mais s'il l'a-

vait cherchée, peut-être ne l'eût-il pas trouvée. Elle est maintenant des plus faciles à formuler. Les solitaires écrivaient d'un style tout extérieur, où ils n'incorporaient presque aucune parcelle de leur sensibilité, la gardant toute pour leur vie, pour leur activité religieuse.

Ce n'est pas là un titre de gloire ; c'est un fait de psychologie, et rien de plus. Leurs livres avaient un but édifiant ou démonstratif. Ils voulaient prouver la bonté de leur cause ou gagner des fidèles à leur foi particulière ou encore, tout bonnement, travailler à la gloire de Dieu. L'art est incompatible avec une préoccupation morale ou religieuse ; le beau ne porte ni à la piété, ni à la contrition, et la gloire de Dieu éclate principalement en des ouvrages de la mentalité la plus humble et de la rhétorique la plus médiocre. Exempt d'art, à un degré inconcevable, Port-Royal cultiva, quoi que dise Renan, une rhétorique spéciale et glaciale où la ferveur de la foi se congèle en des phrases immobiles, en des épithètes paralysées. Que l'on prenne le discours préliminaire des « Vies des Saints Pères des déserts », d'Arnaud d'Andilly ; on y verra tous les artifices de la rhétorique pieuse : « La sainte et bienheureuse retraite où il a plu à Dieu de m'appeler par son infinie miséricorde — les délices saintes — les grands prodiges — les plus fidèles serviteurs — les âmes si pieuses — ces belles vies — les plus célèbres auteurs — ferventes prières — puissantes exhortations » — et pendant de longues pages mornes chaque substantif malingre est attaché à son tuteur par un brin d'osier pourri ! Vilaines fleurs de rhétorique dans un triste jardin ! Il n'est pas loyal de confondre l'art avec la rhétorique, Bossuet avec Arnaud. Lui aussi, Bossuet,

écrit pour édifier ou pour convaincre, mais sa sensibilité générale est si riche, sa vitalité si profonde, son énergie si violente, qu'il peut se dédoubler, et rester un écrivain en ne voulant être qu'un apôtre. La rhétorique est la mise en œuvre des procédés de l'art d'écrire préalablement décomposés par un habile homme — tel M. Albalat; l'art est l'exercice spontané et ingénu d'un talent naturel. Saint-Simon, extraordinaire artiste de style, est pur de toute rhétorique. Quand il écrivait, toute sa sensibilité passait dans ses longues et dures écritures, et avec elle toutes ses rancunes, toute sa rage d'être un duc si obscur, tout le dédain secret de l'homme qui juge pour des gens dont l'importance, par le jugement même qu'ils subissent, est amoindrie et limitée. Saint-Simon est un grand écrivain parce qu'il fut un médiocre homme d'action; très loin de son écriture, il devait être grossier, méchant, raide et maladroit.

La littérature française viendrait tout entière, s'il le fallait, témoigner que le style est une spécialisation de la sensibilité et que plus un écrivain se rapproche de l'artiste, moins il est apte à faire figure dans les diverses manifestations de l'activité humaine. Dès qu'il commence à écrire, Jean-Jacques change de caractère; sa sensibilité tout entière passe dans son style. Il trouble et reste calme. Dans ses livres, il se montre passionné et discoureur; dans sa vie, il est revêché et muet. C'est un ours sensible; ours en réalité, sentimental en fiction. Elles ne sont pas absurdes, ces vieilles locutions : « écrire avec amour — caresser ses phrases amoureusement ». Racine, dont le style est si rarement plastique, garde pour ses maîtresses d'abord, pour Dieu ensuite, presque toute sa sensibilité.

Le sentiment profond de l'amour, qui était en lui, n'a passé que dans les actes de ses personnages ; ils expriment des passions extrêmes en un style abstrait, glacé et diplomatique. Musset : le sentiment se gonflait autour de ses vers ; ils répandaient comme un parfum de volupté. L'association, tout extérieure, a été fugitive, le parfum s'est évaporé et il reste des poèmes transparents, flacons dédorés qui laissent voir l'absence d'art intérieur et intime. Nul n'a jamais incorporé moins de sensibilité dans une œuvre pourtant sentimentale ; il vivait trop « avec amour », pour écrire encore « avec amour ». Pourtant il lui est arrivé, en des périodes sans doute de vie réelle moins intense, de laisser filtrer jusqu'au fond de son style un peu de cette sensibilité vagabonde : et c'est son théâtre. Type littéraire absolument opposé à Musset, Chateaubriand est d'une sérénité sentimentale absolue. C'est dans ses phrases qu'il met son cœur. Il est tout en sensations ; ses organes sont en communication constante avec le monde extérieur : il regarde, il écoute, il sent, il touche, et cette moisson sensorielle, il la verse sans réserve dans son style. Baudelaire est de la même famille physiologique, avec une prédominance des sensations de l'ouïe, du goût, de l'odorat et du tact. Victor Hugo, au contraire, représente le type visuel presque pur. Il est si peu auditif qu'il ne peut figurer une sensation musicale qu'en la transformant en vision :

Comme sur la colonne un frêle chapiteau,
La flûte épanouie a monté sur l'alto.

L'un et l'autre, Hugo et Baudelaire, mais Hugo plus absolument, incorporèrent à leur style toute la sensibilité générale dont ils disposaient. Hugo

est d'un mécanisme simple, presque élémentaire, et parfait. Toutes les sensations qu'il éprouve, et ce sont les yeux surtout qui l'enrichissent, il les traduit en verbe au moyen d'images visuelles, uniformément; et de même toute notion acquise par la lecture ou la parole devient, dès qu'il veut l'exprimer, une vision. Il dira, pour caractériser son influence linguistique, qui fut immense :

J'ai mis le bonnet rouge aux vieux dictionnaires.

Avec une telle faculté, on peut avoir un style barbare, excentrique, incompréhensible; on ne sera jamais banal. Placé devant le spectacle qu'évoque sa mémoire ou son imagination, l'écrivain doit devenir un peintre, ou s'abstenir. Il lui serait plus difficile d'user de clichés que d'ordonner des combinaisons de mots nécessairement nouvelles. Cependant le type paradoxal du visuel écrivant par clichés est possible; mais l'examen seul du style ne permet pas de le découvrir.

Toute sensation actuelle ou emmagasinée dans les cellules nerveuses est propice à l'art. Si, au lieu de sensations, de souvenirs matériels, le cerveau n'a gardé que l'empreinte d'une émotion, ou si la perception des sens s'est rapidement transformée en une notion abstraite, ou en une idée émotive, l'art n'est plus possible, car il n'y a d'art que plastique et la matière a fui, ne laissant que sa trace le long du chemin. On pourrait donc généraliser et diviser les écrivains en deux classes : les sensoriels et les idéo-émotifs; en d'autres termes : les plastiques et les sentimentaux. Laisant de côté la question du style, un peu étroite et accidentelle, on appliquerait assez bien, en tenant compte des nuances, ces deux couleurs fondamentales à toute

l'humanité civilisée. On saurait alors presque exactement ce que veulent dire les mots réalisme et idéalisme, ou plutôt spiritualisme (1). Récemment un groupe politique s'est lui-même appelé : les intellectuels. En réalité, ces intellectuels sont (ou étaient) des idéo-émotifs, des sentimentaux, des spiritualistes. Il n'y a pas de type intellectuel, l'intelligence pure ne pouvant entrer directement en contact avec la vie; tout son labeur, quelle qu'en soit la complexité apparente, se borne à prendre et reprendre éternellement connaissance du principe d'identité. Dans la vie, ce principe n'est valable qu'associé à des émotions qui le corrompent. Il n'y a de certitude que dans les chiffres sans contenu; les réalités sont incomparables et rebelles à l'identification. C'est pourquoi le témoignage des sens est supérieur au témoignage intellectuel, toujours vicié par une émotion née à propos de l'objet et non sortie de l'objet même. Même fausse, une sensation est vraie physiologiquement et peut avoir les effets mêmes de la réalité; l'idéo-émotion, toujours hallucinatoire, ne donne du monde extérieur qu'une image fantastique, vaine et inapte à réagir franchement sur la physiologie. Revenons au style: les idéo-émotifs s'épanouissent en déclamations; les sensoriels en descriptions. La matière aux uns est parfois trop abondante; aux autres, elle manque: c'est la disette, et ils poussent des cris de famine.

REMY DE GOURMONT.

(A suivre.)

(1) Il conviendrait en effet de réserver le mot *idéalisme* pour un état d'esprit philosophique beaucoup plus voisin d'un certain matérialisme que d'un idéalisme vulgaire: Nietzsche est *idéaliste*, c'est-à-dire *phénoménaliste*; M. Brunetière est *idéaliste*, c'est-à-dire *spiritualiste*.