

Littérature

REVUE TRIMESTRIELLE

N° 35 OCTOBRE 1979

Comité de rédaction :

Jean Bellemain-Noël, Claude Duchet, Pierre Kuentz,
Jean Levaillant, Jean-Claude Mathieu,
Henri Mitterand, Claude Mouchard,
Jacques Neefs, Jean-Claude Passeron.

POÉTIQUES ET POÉSIE

sommaire

Gerard Mapley Hopkins

De l'origine de la beauté :
dialogue platonicien.

Serge Meitinger

Rilke entre deux interprétations :
phonocentrisme
ou « penser poétique ».

Henri Meschonnic

L'enjeu du langage dans
la typographie.

Stéphane Vogel

La vivante arabesque de la voix.

Jean-Marie Gleize

Guillevic, lettre, l'étang.

Laurent Jenny

Le souffle et le soleil :
rythme et symbolicité chez Artaud.

LAROUSSE

littérature

OCTOBRE 1979

**POÉTIQUES
ET
POÉSIE**

déjà parus :

1. LITTÉRATURE, IDÉOLOGIES, SOCIÉTÉ
2. RABELAIS, CONSTANT, FLAUBERT, SARRAUTE
3. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE
4. SÉMANTIQUE DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE
5. ANALYSES DU ROMAN
6. LECTURES
7. LE DISCOURS DE L'ÉCOLE SUR LES TEXTES
8. LE FANTASTIQUE
9. LA SCÈNE
10. FONCTIONNEMENTS TEXTUELS
11. RIMBAUD
12. CODES LITTÉRAIRES ET CODES SOCIAUX
13. HISTOIRE/SUJET
14. L'EFFET LITTÉRAIRE
15. MODERNITÉ DE FLAUBERT
16. IMAGES ET DISCOURS
17. LES JEUX DE LA MÉTAPHORE
18. FRONTIÈRES DE LA RHÉTORIQUE
19. ENSEIGNER LE FRANÇAIS
20. RÉSEAUX DU TEXTE
21. LIEUX DE L'UTOPIE
22. LECTURES SYMBOLIQUES
23. PAROLES DU DÉSIR
24. LITTÉRATURE ET RÉVOLUTION
25. LE SIGNE ET SON DOUBLE
26. IMAGINAIRE ET IDÉOLOGIQUE
27. MÉTALANGAGE(S)
28. GENÈSE DU TEXTE
29. LE TRAVAIL DES MOTS
30. MOTIFS, TRANSFERTS, RÉÉCRITURE
31. POÉTIQUE DU LEURRE
32. VIOLENCES ET AUTORITÉ
33. L'ÉCRIVAIN EN SCÈNE
34. A VINCENNES

à paraître :

- Rhétoriques romanesques
- L'institution littéraire
- Les manifestes
- Interrogations historiques

DE L'ORIGINE DE LA BEAUTÉ, DIALOGUE PLATONICIEN

Ce texte est extrait des Carnets (Notes and Papers, Oxford University Press, 1959), à la date du 12 mai 1865 — G. M. Hopkins avait 21 ans. La fiction du dialogue platonicien y met en scène le geste structuraliste : la structure ne peut s'effectuer que dans le regard qui décompose-recompose, que dans le moment même de l'énonciation qui la fait apparaître — d'où l'importance du caractère oral de ce texte, que nous avons tenté de conserver dans sa traduction. Jakobson fait allusion à ce texte dans Questions de Poétique (« Post-Scriptum »).

C'était au début des grandes vacances, et Oxford était presque désert. Le Professeur d'esthétique, dont la chaire venait d'être tout récemment créée, et dont personne n'avait suivi les cours pendant le trimestre, vint à pénétrer un soir dans les jardins de New College, où il trouva un boursier du collège, John Hanbury, en train de se promener. Ils se connaissaient, et ils avaient fait deux ou trois tours de concert sous les marronniers, lorsqu'un inconnu les aborda et leur demanda s'il était bien dans les jardins de Worcester.

« Vous êtes à New College, dit Hanbury, puis-je vous indiquer le chemin de Worcester? » Non, dit l'inconnu, il désirait seulement connaître le nom de l'endroit; et, exhibant ensuite un bloc à dessin, il demanda s'ils verraient un inconvénient à ce qu'il restât prendre quelques croquis. « Aucunement, dit Hanbury. Puis-je vous apporter une chaise? Ma chambre est à deux pas. » Il dessinait toujours debout, dit-il, et Hanbury et le Professeur s'éloignèrent.

« Et ce paradoxe dont vous me parliez, demanda le Professeur, sur la critique? »

« Oh, c'était peu de chose », dit Hanbury faisant machine arrière.

« Si, je tiens à vous l'entendre soutenir. Un bon paradoxe est toujours plaisant. L'auteur français a dit que les liens du mariage étaient dans tous les cas une mauvaise chose, car si les époux se lassaient l'un de l'autre, ils les atta-

chaient ensemble contre leur gré, et dans l'hypothèse contraire, ils étaient superflus. Cela me plaît. Et vous? »

« Mais le mien n'est guère fameux, dit Hanbury, c'est d'ailleurs à peine un paradoxe : en tout état de cause, je ne vois pas comment éviter la conclusion à laquelle il me conduit. Je disais qu'en poésie la critique de sens commun était à elle seule insuffisante : cela est vrai, n'est-ce pas? »

« Certainement. »

« Et la critique n'est pas plaider; elle est plutôt jugement, n'est-ce pas? »

« Elle devrait être jugement, oui. »

« Et les jugements reposent sur des lois, sur des lois établies. Or, le goût connaît peu de règles, et qui ne sont pas scientifiques, qui sont faciles à contester, et j'ajouterai, souvent contestées. Ai-je raison? »

« En tout cas, continuez! », dit le Professeur.

« Si un homme conteste votre jugement en matière de goût, comment prouver qu'il a tort? Si un homme trouve beau ce que vous trouvez mauvais, vous êtes bien obligé, en l'occurrence, de croire à sa sincérité; et s'il est cultivé, comment prétendre que son jugement est moins bon que le vôtre? De fait, *de gustibus non est disputandum*. Donc la critique en matière de goût ne peut être jugement. Et, nous en sommes convenus, la critique de sens commun est insuffisante. Ainsi, la critique en matière de goût n'a pas le moindre poids. Voilà, ne soyez pas trop sévère. »

« Je respecte votre paradoxe, mon cher Hanbury, je le respecte volontiers sans être cependant tout à fait convaincu que vous ayez fait la preuve de ce que vous avancez. Toutefois je ne vais pas vous répondre directement, car, pour revenir en arrière, savez-vous que je suis moins catégorique en ce qui concerne *de gustibus*? »

« Vraiment, dit Hanbury, eh bien, si vous pensez qu'il existe des lois vérifiables, je serai le premier à m'en réjouir, car lorsqu'on est moralement sûr d'avoir raison, il est bien dommage de ne pouvoir rapporter sa conviction à une base logique. »

« J'ai ma théorie, dit le Professeur, mais je crains... »

« Je tiens à l'entendre, dit Hanbury, je serai votre disciple, j'en suis sûr. »

« Alors, dit le Professeur, vous serez bien le premier. Mais, puis-je suivre la méthode socratique? Puis-je reprendre la raquette dialectique que vous venez de poser? »

« La raquette dialectique, dites-vous, je serai on ne peut plus ravi d'être... voilà que le nom m'échappe! cela fait bien treize ans que j'ai laissé les jeux d'enfants! le volant, bien sûr!... ravi d'être votre volant. »

« Voyons, par où commencer? dit le Professeur, je m'en vais commencer par ici », et il arracha un grand rameau aux branches les plus basses des marronniers. « Trouvez-vous ceci beau? »

« Ceci? Ce rameau de marronnier? Certainement, j'ai toujours pensé que le marronnier, entre tous les arbres, avait un feuillage des plus subtils. »

« Vous voyez qu'il se compose de sept feuilles, la médiane étant la plus grosse, qui diminuent en allant vers la tige, de sorte que celles situées le plus près de la tige sont les plus petites. »

« Je vois, dit Hanbury, mais je n'avais jamais encore remarqué qu'il y en avait sept. »

« Eh bien, si nous regardons un peu à proximité, nous allons découvrir... oui, en voici un. Voyez-vous ce rameau-là, avec seulement six feuilles? La nature est irrégulière en ce domaine. Pouvez-vous l'attraper? Eh bien, lequel trouvez-vous le plus beau, celui qui a six feuilles ou celui qui en a sept? Autant que possible, oubliez l'idée que celui de six feuilles est une anomalie ou une imperfection : considérez-le comme symétrique. »

« Eh bien, grâce à celui de six feuilles, le feuillage gagne sans doute en variété, mais en soi, celui à sept feuilles est le mieux fait. »

« Exactement, dit le Professeur, mais pouvez-vous en fournir une raison? »

« Je suppose que, puisqu'ils sont semblables de tous les autres points de vue, c'est parce que sept est un plus joli nombre que six, ce qui serait confirmé par la valeur mystique attachée au nombre sept. »

« Oui, mais je voudrais comprendre, dit le Professeur. Voyons, 101 est-il un plus joli nombre que 100? »

« 101? Je ne sais pas. Non, je crois que c'est 100. Non, bien sûr, en fait, tout le problème est de savoir 100 ou 101 quoi. »

« Supposons alors que j'ai deux grands rameaux de marronnier, l'un avec 100 feuilles, l'autre avec 101, lequel serait le mieux fait? Vous allez me dire que vous ne pouvez répondre sans les avoir vus. Or, conformément à la disposition de ces rameaux à six et à sept feuilles, il y aurait dans celui à 100 feuilles, 50 feuilles partant de chaque côté et un vide au milieu, dans celui à 101 feuilles, 50 de chaque côté et une feuille, la plus grande, au milieu. Vous me suivez? »

« Parfaitement. Et je pense que celui à 101 feuilles, ou en fait celui au nombre de feuilles impair, quel que soit ce nombre, serait le mieux fait; non pas, comme il semble ressortir de votre propos, à cause de la qualité abstraite d'un nombre impair, mais parce que... eh bien, à mon avis, parce que la présence de la plus grande feuille au milieu fait mieux. »

« Mais, lequel est le plus symétrique? demanda le Professeur. N'est-ce pas celui à six feuilles? »

« Les deux offrent une symétrie. Pourtant, comme vous l'avez dit, celui à six feuilles semble être davantage symétrique, à supposer, bien sûr, qu'il le soit réellement, ce qui n'est pas le cas de ce spécimen. »

« Cela ne tient-il pas, demanda le Professeur, à ce qu'il est naturellement divisé en deux parties égales de trois feuilles chacune, tandis que celui à sept feuilles n'est et ne saurait être symétrique de la même manière, à moins de couper physiquement en deux la plus grande feuille, par le milieu? »

« Oui, c'est cela, j'y suis », dit Hanbury.

« Et ainsi, le mieux fait est pour vous celui qui possède la symétrie la

moins marquée. Cependant, celui à sept feuilles ne manque pas de symétrie. Mais regardez maintenant l'arbre sur lequel je l'ai cueilli. Le préférez-vous tel qu'il est, ou avec des branches qui partiraient du tronc à la même hauteur, des deux côtés opposés, par paires symétriques? »

« Tel qu'il est, certainement. »

« Ou encore, regardez la coloration du ciel. »

« Mais, risqua Hanbury, la coloration n'est pas affaire de symétrie. »

« Non, mais qu'est-ce que la symétrie? N'est-ce pas la régularité? »

« Je dirais même la régularité la plus grande possible », dit Hanbury.

« Effectivement. Mais n'est-ce pas la sorte de régularité qui se mesure en longueur, largeur, épaisseur? La musique, par exemple peut être régulière, mais jamais symétrique, n'est-ce pas? »

« Tout à fait », dit Hanbury.

« Nous parlerons donc de régularité. Le ciel, vous le voyez, est bleu au-dessus de nous, vient ensuite une teinte pâle indescriptible, et enfin le rouge du couchant. Vous l'admirez, n'est-ce pas? »

« Beaucoup », dit Hanbury.

« Mais, le rouge est la couleur la plus riche, n'est-ce pas? »

« Dans ces conditions, oui. »

« Alors, préféreriez-vous que le ciel soit tout entier d'un même rouge uniformément riche? »

« Certainement pas. »

« Ou que le rouge et le bleu se terminent brutalement, par une ligne droite, sans rien d'intermédiaire? »

« Non, j'aime la gradation. »

« Ainsi, encore une fois, la variété l'emporte à vos yeux sur l'uniformité absolue. Et la variété s'oppose à la régularité, n'est-ce pas? Alors que l'uniformité est régularité. N'en est-il pas ainsi? »

« Certainement. Dès lors, je suis amené à conclure que la beauté est produite par l'irrégularité », dit Hanbury.

« Ah! Vous allez bien vite, dit le Professeur. Je n'ai jamais dit cela. Je dois encore une fois, si vous le voulez bien, expédier mon volant vers le ciel. Nul doute que, grâce à votre empenage, vous ne distinguiez mieux que moi, considérant l'écran que les bâtiments du collège font à ma vue, ces bandes de nuages qui s'étirent régulièrement à l'ouest du ciel. »

« En tout cas, dit-il, je les aperçois. »

« Pensez-vous qu'ils gagneraient à être supprimés? » demanda le Professeur.

« Non, ils ajoutent à la beauté du coucher du soleil. »

« Remarquez toutefois qu'ils sont passablement symétriques. Ils sont droits, parallèles à l'horizon et entre eux, d'une couleur uniforme, et ils possèdent d'autres éléments de symétrie. Les admireriez-vous davantage s'ils étaient uniformes? »

« Je ne crois pas », dit Hanbury.

« De même, lorsqu'on dit de quelqu'un qu'il a les traits réguliers, est-ce laudatif ou péjoratif? »

« Laudatif. »

« Nous parlions des marronniers, de leur manière asymétrique de pousser. Or, le chêne est-il un arbre asymétrique? »

« Absolument. Oui, un arbre tout à fait heurté, d'une irrégularité audacieuse; et cela même est, selon moi, l'une des raisons qui font qu'on le pare de certaines qualités en poésie et dans la sensibilité populaire et nationale », dit Hanbury.

« Très bien observé. Vous l'entendez, bien sûr, d'un chêne qui pousse en liberté, plutôt que discipliné, soumis à une taille ou tout autre contrôle. »

« Oui. Ma remarque vaut bien sûr d'autant plus que l'arbre n'est pas soumis à l'emprise de l'homme. »

« Très bien. Or, avez-vous remarqué que lorsque le chêne a atteint sa pleine stature en toute liberté, sa tête dessine une longue courbe, quelque chose, à mon sens, comme une parabole qui, si vous regardez l'arbre d'un peu loin, est d'une correction quasi mathématique? »

« Ça alors! vous croyez? Non, je ne l'avais jamais remarqué, mais maintenant que vous le dites j'éprouve bien une impression qui confirme vos dires. »

« Vous rappelez-vous, demanda le Professeur, ce magnifique chêne au sommet de la colline qui domine Elsfield, et d'où l'on a une vue si étendue? »

« Bien sûr, oui, un arbre tout à fait magnifique. »

« Si vous aviez analysé la source de votre admiration, je crois que vous l'auriez attribuée, pour une bonne part, à ce contour strictement parabolique. Ou encore, si l'on arrache l'une des trois feuilles latérales de ce rameau de marronnier à sept feuilles, il sera moins beau, n'est-ce pas? Et cela, je suis sûr que vous en conviendrez maintenant, parce que la symétrie est rompue. »

« Oui, dit Hanbury. Alors la beauté, direz-vous peut-être, est un mélange de régularité et d'irrégularité. »

« La beauté complexe, oui. Mais poursuivons encore notre enquête. Qu'est-ce que la régularité? N'est-ce pas l'obéissance à une loi? Et qu'est-ce qu'une loi? N'est-ce pas que plusieurs choses, ou toutes les parties d'une seule chose, sont semblables entre elles? »

« Je voudrais bien comprendre », dit Hanbury.

« Je crains de manier ma raquette si brutalement que le meilleur des volants n'ait pas le temps de se stabiliser entre les coups; je vais calmer mon jeu. Une ligne droite n'est-elle pas régulière? et un cercle? »

« Rien ne saurait l'être davantage », dit Hanbury.

« Et toute partie d'une ligne droite ou d'un cercle est exactement semblable à une autre de la même taille, n'est-ce pas? »

« Exactement. »

« Ils sont en fait cohérents avec eux-mêmes, et semblables de bout en bout. »

« Oui. »

« La régularité, c'est donc la cohérence, l'accord, ou la similitude, soit d'une chose avec elle-même, soit de plusieurs choses entre elles. »

« Je comprends la première partie de votre affirmation, mais je regrette encore une fois de vous importuner... la seconde, pas tout à fait. »

« Cela est de ma faute, dit le Professeur. Je veux dire que bien qu'une feuille puisse avoir sur l'un de ses côtés un contour si irrégulier qu'aucune loi ne puisse y être repérée, cependant, si l'autre côté lui correspond exactement, vous direz qu'il existe chez cette feuille une loi ou régularité qui rend l'un des côtés semblable à l'autre. Ou, si la feuille d'un arbre était complètement irrégulière, à supposer qu'on trouve une telle chose dans la nature, et si pourtant toutes les feuilles de l'arbre lui étaient exactement semblables, ayant précisément cette même irrégularité, alors vous reconnaîtrez chez cet arbre la présence d'une loi. »

« Oui, maintenant je comprends parfaitement. »

« Alors, la régularité c'est la similitude, ou l'accord, ou la cohérence, et l'irrégularité c'est le contraire, c'est-à-dire la différence, ou le désaccord, ou le changement ou la variété. En est-il ainsi? »

« Certainement. »

« Alors, la beauté du chêne, et du rameau de marronnier, et du ciel, est un mélange de similitude et de différence, ou d'accord et de désaccord, ou de cohérence et de variété, ou de symétrie et de changement. »

« Il semble bien, oui. »

« Et nous ne les trouverions pas si beaux si nous ne percevions pas la similitude, et nous ne les trouverions pas non plus si beaux, si nous ne percevions pas la différence. La beauté que nous décelons résulte de la comparaison que nous opérons entre les choses et elles-mêmes, en voyant leur similitude et leur différence, n'est-ce pas? »

« Oui, mais que je réfléchisse un peu. Telle est peut-être la nature de la beauté dans les choses dont vous avez parlé et dans bien d'autres, mais je ne vois pas du tout comment cela s'applique à toutes choses, et je voudrais vous demander de rendre compte de certaines d'entre elles. Laissez-moi rassembler quelques exemples. »

Il s'immobilisa dans la contemplation d'une ouverture dans l'une des tours du vieux mur. Pendant ce temps, le faiseur de croquis, qui n'avait pas arrêté de dessiner sans suite, abandonna sa faction, comme dans l'intention de se promener. Il s'était intéressé davantage à cette Philosophie dans le Jardin qu'à ses croquis, car, dans l'air pur du soir, il avait entendu presque tout ce qui se disait, et celui qui posait les questions comme celui qui y répondait avaient élevé la voix; il était peu disposé à perdre la fin du débat. Hanbury, l'entendant bouger, se retourna et lui demanda s'il voulait entrer prendre un thé. Il le remercia et accepta la proposition. La question fut alors posée de

savoir si la compagnie devait ou non rentrer immédiatement, et ils tombèrent d'accord pour continuer à se promener, du moins pour le moment. Hanbury, par courtoisie, aborda divers sujets insignifiants, mais l'inconnu les pressa de poursuivre leur discussion.

« Je crains, dit-il, d'en avoir entendu plus que je ne devais, mais mon intérêt est devenu si fort que je... l'amour de la peinture sera la meilleure excuse à l'intérêt ainsi porté à une discussion sur la beauté. Peut-être pourrai-je servir de volant de remplacement, pendant que M. Hanbury — il avait entendu ce nom de la bouche du Professeur au cours de la conversation — rassemble ses exemples. Je ne suis guère sûr d'avoir compris la dernière remarque. »

« C'est très aimable à vous, dit le Professeur, mais je crains d'avoir, dans l'ardeur du jeu, frappé le volant beaucoup trop fort pour obtenir en retour des réponses d'autant plus percutantes. Je sais très bien le genre d'arguments que Hanbury va sortir, et, pendant ce temps, je serais heureux de fortifier cette première position, où je n'ai pris en compte que ce qui concerne la beauté abstraite. Bien sûr, tout le monde admettrait comme un truisme que dans la fabrication de belles formes (et la même chose vaudra pour les autres genres de beauté abstraite), il ne faut pas que les choses soient trop symétriques, et la plupart des gens admettraient qu'il ne faut pas qu'elles soient trop asymétriques et heurtées; mais ils n'envisagent guère la signification et les implications d'une telle position. Laissez-moi alors prendre l'exemple de ces excellentes fresques dont on est en train d'agrémenter le nouveau fumoir de l'Union¹. »

« Excusez-moi, dit le peintre, je suis venu précisément peindre ces fresques, et peut-être allez-vous me trouver trop impliqué pour qu'elles vous soient de bons exemples. »

« Mais alors, dirent les autres, vous êtes M. Middleton, nous présumons. »

« Oui, dit-il, mais je vous en prie, que mes fresques ne viennent pas interrompre votre discussion. Vous trouverez, j'en suis sûr, un autre exemple. »

« J'en reviens donc au rameau de marronnier », dit le Professeur. Hanbury rentra préparer le thé, promettant d'être bientôt de retour, et le Professeur continua : « Chaque feuille est symétrique, n'est-ce pas? En partant de la nervure ou arête qui parcourt le dos de la feuille médiane, chaque côté répond à l'autre, n'est-ce pas? »

« Tout à fait. »

« A l'exception, continua le Professeur, de ces légères inégalités ou imperfections que l'on trouve toujours dans la nature. Et, en art, celles-ci n'apparaîtraient pas du tout dans un rameau de marronnier idéalisé, n'est-ce pas? Je ne veux bien sûr pas dire dans un paysage peint, mais dans la forme stylisée et conventionnelle que prendrait le rameau de marronnier en décoration, en architecture ou autre... »

1. Allusion aux fresques pré-raphaélites dont on venait de décorer le local étudiant (« union »).

« Oui, dit Middleton, il serait alors tout à fait symétrique.

« Mais, il n'en aurait pas pour autant perdu sa beauté, n'est-ce pas?... Mais j'ai vraiment honte de poser de telles questions. »

« Mais non, mais non, dit Middleton, je vous en prie. Non, il n'aurait pas perdu sa beauté. C'est en fait l'une des plus belles formes naturelles dont dispose l'art. »

« Et ce qui a été dit pour l'ensemble du rameau vaut aussi pour chacune de ses feuilles, elles sont symétriques; mais voyons maintenant à quoi revient cette symétrie. Car, d'abord, un côté correspond à l'autre, mais pourtant, il existe une feuille, la médiane, qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre côté. Hanbury et moi sommes tombés d'accord que ce contraste de deux choses opposées, la symétrie et sa violation, était ici préférable à la symétrie pure. Ensuite, il y a des rayons, mais le rayonnement des feuilles ne se prolonge pas en un rond complet. Pensez-vous qu'un rayonnement plus régulier aurait un meilleur effet? »

« Oh non! Quelles que puissent être les beautés du rayonnement régulier, la beauté particulière du rameau de marronnier repose sur l'absence d'un tel rayonnement. »

« Ici encore, le contraste est alors préféré à l'accord. Alors, les feuilles sont très très semblables, mais n'ont pas la même taille. Vous ne voudriez pas les voir de la même taille, je suis sûr, préférant ainsi, encore une fois, le contraste à l'accord; et l'on voit que, bien que différant, elles diffèrent selon une loi, étant donné qu'elles diminuent à mesure qu'on se rapproche de la tige; et cela, je présume, est plus beau que si elles différaient irrégulièrement, de sorte que le contraste entre régularité et variété est une fois de plus préféré à l'accord, l'accord qui existerait dans le cas d'une entière irrégularité. N'en est-il pas ainsi? »

« Je crois, oui. »

« Bien que, à cause de leur diminution, elles ne participent pas de la plus régulière d'entre les figures, à savoir le cercle, cependant, par leur diminution, elles forment une autre figure, n'est-ce pas? En partie régulière bien que contenant de la variété; je veux dire la figure d'un omega grec. »

« Oui, je vois ce que vous voulez dire. »

« Qui plus est, bien qu'il y ait une correspondance feuille à feuille de chaque côté de la feuille centrale, vous constaterez que les feuilles égales ne sont pas diamétralement opposées entre elles — j'utilise diamétralement au sens strict, c'est-à-dire comme la moitié d'un diamètre s'oppose à la moitié située de l'autre côté du centre —, à l'exception de deux d'entre elles. »

« Non, je vois, dit Middleton, la plus grande est opposée à la tige, qui est l'élément le plus mince du rameau; puis, les deux suivantes par ordre de grandeur, qui sont les plus proches de la feuille médiane, sont opposées aux deux plus petites, qui sont les plus proches de la tige; seules les deux feuilles situées entre les deux paires que je viens de mentionner sont à la fois opposées et cor-

respondantes. Tout cela, je le vois; et je comprends que vous voudriez mettre en relief le contraste formé par la régularité du diamètre continu, et l'irrégularité de ces rayons opposés et inégaux. »

« C'est exactement ce que je voulais dire, dit le Professeur. Alors, ce n'est pas le rayonnement qui fait la beauté du rameau, mais le rayonnement rehaussé par son interruption aux abords de la tige. »

« Oui. »

« Ni l'accord de côté à côté, mais ce même accord en tant que mis en évidence par cette feuille dominante et unique qui n'appartient ni à un côté ni à l'autre. »

« Oui. »

« Ni la similitude des feuilles, mais leur similitude en tant que renforcée par leurs différences de taille. »

« Oui. »

« Ni leur inégalité, mais cette inégalité en tant que tempérée par leur diminution régulière. »

« Oui. »

« Ni le fait qu'elles aient chacune leur opposé diamétral, mais le fait que cet opposé soit celui qui leur corresponde le moins dans l'ensemble du rameau. »

« Oui. »

« Je pourrais même aller plus loin. Ce qui fait la beauté, semble-t-il alors, ce n'est pas l'excellence de deux (ou plusieurs) choses en soi, mais ces deux choses en tant que perçues à leur lumière réciproque. Comprenez-vous? »

« Je crois. Mais, puis-je vous demander de développer votre explication? »

« J'avais réservé pour la fin la preuve que je crois la meilleure, dit le Professeur. Les feuilles de la plupart des arbres peuvent être grossièrement décrites comme l'intersection de deux cercles égaux, c'est-à-dire en fait la figure qu'on appelle *vesica piscis*, mais les feuilles de ce rameau sont tout autres. Elles sont étroites près de la tige, se prolongeant vers l'extérieur par une longue courbe concave; ensuite, à un peu plus de mi-distance, s'incurvent pour former un double arrondi, comme des épaules, et enfin convergent brusquement vers leur pointe. Regardez ici, par exemple », et il en arracha une de l'arbre.

« Oui, la courbe est plus complexe que dans la plupart des arbres; mais, je ne suis pas sûr que ma préférence n'aille pas à la forme de feuille la plus commune. »

« Oui, dit le Professeur, mais alors que diriez-vous d'un rameau fait de feuilles communes? regardez ce rameau artificiel, que j'ai fabriqué avec des feuilles de tilleul². »

« Certainement pas, dit Middleton, la courbe la plus complexe est beaucoup plus belle dans ce rameau car elle laisse des interstices de lumière longs

2. Sur le manuscrit, « tilleul » rature « laurier ».

et étroits entre les feuilles, et, par ailleurs, la composition est plus riche et plus subtile. »

« Ah! voilà le fond du problème, sa composition. Mais j'ai peur de poursuivre; celui à qui je parle va rire de me voir tomber dans quelque piège si j'empiète sur son terrain. »

« Je vous en prie, poursuivez », dit Middleton.

« En ce cas, dit le Professeur, c'est en tremblant de peur que je vais poser mes questions suivantes. Les peintres ne parlent-ils pas d'équilibrage des masses entre elles dans la composition de leurs tableaux? »

« Si. »

« S'ils équilibrent les masses entre elles, la masse située dans l'une des parties du tableau sera déséquilibrée jusqu'à ce que celle située dans l'autre partie soit introduite. »

« Bien sûr. »

« S'il y a alors déséquilibre, le tableau est sans beauté. »

« De ce point de vue, oui. »

« Supposons maintenant que, lorsque le tableau est terminé avec ses deux masses équilibrées, on en fasse une copie, et qu'on y mette une masse, non pas celle qui était mise en premier dans l'original, mais l'autre, et qu'on arrête la copie à ce stade; le tableau serait alors tout aussi déséquilibré qu'auparavant, n'est-ce pas? »

« Oui, tout comme l'était le premier tableau. »

« Et il serait sans beauté, n'est-ce pas? »

« Oui. »

« Mais le tableau terminé, lui, était beau? »

« Oui. »

« Le tableau qui ne comprenait qu'une seule masse était sans beauté; or, puisqu'il devait devenir beau avec la présence des deux masses, on peut supposer que la beauté réside tout entière dans cette masse encore absente : toutefois, lorsque, dans notre deuxième tableau, désireux d'obtenir notre beauté aussi vite que possible, nous avons mis d'abord cette deuxième masse, riche qu'elle était de grâce potentielle, que s'est-il donc passé? Le résultat a été tout aussi inintéressant que lorsque nous avons mis la première masse seule. Qu'en conclure, alors? La beauté ne réside pas dans telle ou telle masse, mais dans quoi? dans une masse en tant qu'étayée par l'autre, et dans l'autre en tant qu'étayée par l'une. En est-il ainsi? »

« Exactement. »

« Et c'est ce que les artistes appellent composition. La beauté ne réside-t-elle pas alors dans le rapport entre les masses? »

« Il semble que oui. »

« Dès lors, la beauté est rapport. »

« Je suppose que oui. »

« Et les choses qui ont du rapport sont assez proches pour avoir quelque

chose en commun, sans l'être toutefois assez pour être absolument identiques, n'est-ce pas? »

« Oui. »

« Et, pour percevoir la similitude et la différence des choses, ou leur rapport, nous devons les comparer, n'est-ce pas? »

« Oui. »

« La beauté est donc rapport, et son appréhension comparaison. Le sens de la beauté est en fait comparaison, n'est-ce pas? »

« Il semblerait que oui. »

« Ce qu'est ce rapport, je n'en ai encore rien dit », fit le Professeur, lorsqu'il fut interrompu par Hanbury, qui était revenu depuis un moment.

« Eh bien, dit-il, je dois avouer, malgré tout le désir pour une base logique que j'ai manifesté dans notre discussion sur le goût, que je trouve très décevant de penser que la beauté se réduit à un rapport. Cependant, peut-être que le genre de beauté propre au rameau de marronnier, qui semble être après tout un objet de type géométrique, peut s'expliquer comme vous dites; et vous vous êtes livré à une telle mise en pièces pour les besoins de votre démonstration que, ou bien je suis convaincu, ou bien je suis bien en peine d'imaginer la moindre objection; mais je suis bien certain qu'il existe dans les formes de beauté supérieures — j'en ai en tout cas le sentiment — quelque chose de mystique, quelque chose que je suis incapable de nommer. N'y a-t-il donc pas là quelque chose qui dépasse votre explication? »

« Oh, mon cher ami, si on part sur des a priori... je crains d'avoir perdu ma seule chance d'avoir un disciple. »

« Non, pas du tout, enfin je pense », dit Middleton.

« Non, non, dit Hanbury, si vous arrivez à expliquer par votre théorie ce que je vais maintenant proposer, alors je croirai qu'elle s'applique à toutes les autres choses. Mais, voyons, où est ce rapport dont vous parlez, et cette comparaison, dans l'exemple suivant?

O blithe New-comer! I have heard,
I hear thee and rejoice.
O Cuckoo! Shall I call thee Bird
Or but a wandering Voice³?

Voyons, n'y a-t-il pas là quelque chose de mystique, ou est-ce que tout y est clair et net? »

« Un objet mathématique, mesuré au compas, c'est à cela que je vais, selon vous, le réduire, n'est-ce pas? »

3. O Nouveau-venu allègre! Je t'ai entendu,
Je t'entends et je me réjouis.
O Coucou! t'appellerai-je Oiseau
Ou rien que Voix errante?

(Wordsworth, *To the Cuckoo*.)

« Eh bien, oui, je ne vous le fais pas dire. »

« Mais, continua le Professeur, si je dois entreprendre l'analyse d'un spécimen de beauté aussi subtil que celui dont vous m'imposez l'épreuve, puis-je bénéficier de l'aide d'une bougie? Car, voyez-vous, il fait maintenant sombre, le sol est humide, et j'ai l'impression que le froid nous gagne. Espérons qu'il n'a pas gagné le thé. »

« Mon Dieu, le thé! », dit Hanbury; et ils rentrèrent.

« Bon, dit le Professeur lorsqu'ils furent installés à table, dois-je considérer la strophe que vous avez citée en elle-même ou en référence au reste du poème? »

« Comment cela? », dit Hanbury.

« C'est un point assez important, et je dois m'expliquer un peu. Vous seriez prêt à dire que *La Tempête* (je veux dire la pièce de Shakespeare) est belle, n'est-ce pas? Et que les poèmes de Tennyson sont beaux; et je supposerai, pour les besoins de la discussion, qu'ils vous plaisent tous sans exception : mais est-ce la même chose de dire que *La Tempête* est belle et que les poèmes de Tennyson sont beaux? »

« Je suppose que oui, mise à part une différence dans le degré de mon admiration. »

« Aucune différence de nature? »

« Je n'en vois pas. »

« Supposez qu'on prenne le volume des poèmes les plus courts de Tennyson et qu'on en enlève une douzaine. Admireriez-vous moins ceux qui resteraient? »

« Bien sûr que non. Ils n'en seraient nullement affectés », dit Hanbury.

« Et votre appréciation de Tennyson serait assez semblable malgré cette absence; il en serait de même dans tous les cas semblables, sauf dans la mesure où chaque nouveau poème s'avérerait élargir la gamme ou ajouter à la diversité du texte; et, toutes choses égales, je suppose que c'est la diversité qui permettrait de placer tel grand homme au-dessus de tel autre. Ceci par parenthèse. En tout cas les poèmes restants n'en apparaîtraient ni plus beaux ni moins beaux. Mais si l'on omet maintenant deux ou trois scènes d'une pièce, allez-vous admirer celles qui restent autant que toutes les scènes prises ensemble? »

« Non. Mais bien sûr l'intrigue serait anéantie par cette omission, ou à tout le moins mutilée; et l'intrigue est si nécessaire à une pièce que... mais en fait il est clair qu'une pièce se réduit à presque rien si l'intrigue n'est pas développée à fond. »

« Ah oui, mais il y a bien plus que cela, dit le Professeur. Mon propos s'appliquerait aussi aux omissions ne portant pas préjudice à l'intrigue, omissions que je pourrais effectuer dans beaucoup de pièces. Par exemple on parle beaucoup de l'ironie tragique chez les dramaturges grecs, mais l'esprit que désigne cette expression a beau sous-tendre une pièce et être développé dans

des scènes particulières, il a cependant si peu de rapport direct avec l'histoire qu'un enfant comprendrait tout aussi bien la pièce si toutes les manifestations de cet esprit étaient omises. Les erreurs d'interprétation, les doubles sens produits inconsciemment, les prophéties et autres phénomènes vécus par les personnages, sont pour les poètes les voies favorites du pathétique et autres effets dramatiques. Ils ne sont pas indispensables à l'intrigue, ou plutôt seule est indispensable leur simple mention, mais d'un point de vue dramatique leur perte serait immense, n'est-ce pas? »

« Oui, certainement. »

« L'unité indispensable à toute œuvre d'art et spécialement à une pièce de théâtre s'impose à nous à travers bien d'autres éléments que l'intrigue. Par exemple vous vous rappelez, dans Virgile, la malédiction de Didon à l'adresse d'Énée et de ses enfants. Seul le fait de la malédiction était indispensable à l'histoire, et encore. La première partie, celle concernant Énée, s'accomplit, vous le savez, mais dans un sens autre que celui voulu par Didon. Il me semble que cela, sans toucher en rien à l'intelligibilité de l'histoire, donne au livre une plus grande et plus noble unité que tout autre de ses traits. La deuxième partie,

Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor,
etc., renvoie par-delà l'époque d'Énée à celle des Guerres Puniques, qui est tout à fait étrangère à l'intrigue. Vous vous rendez compte, j'en suis sûr, de l'énormité de la perte. »

« Oh oui », dit Hanbury.

« Ceci bien sûr, continua le Professeur, implique un savoir du lecteur; mais la plupart, en fait la totalité, des œuvres d'art impliquent chez le critique la connaissance d'éléments extérieurs à ces œuvres; mais ceci est un vaste domaine dans lequel je ne dois pas pénétrer maintenant. Tout ce que je veux montrer, c'est qu'il existe un rapport entre les parties d'une chose et entre les parties et le tout, rapport qui doit être dûment préservé. Si j'enlève une douzaine de poèmes du volume, nous avons été d'accord que cela ne change rien, les poèmes restants n'en sont ni meilleurs ni pires. Mais si d'une œuvre d'art singulière, d'un tout, on enlève le moindre élément appréciable, une scène d'une pièce, une strophe d'un poème court, ou quoi que ce soit, il y a changement, le résultat sera forcément meilleur ou pire; dans l'œuvre d'un grand homme il sera, avec bien sûr des exceptions, pire. N'en est-il pas ainsi? »

« Oui, forcément, dit Hanbury, je vois. »

« Et, dit Middleton, est-ce qu'il n'y a pas aussi autre chose qui pourrait s'expliquer de la même manière? Je veux dire l'étrangeté ou le caractère nouveau que prend un passage que nous avons vu cité et que nous rencontrons maintenant dans son contexte. Cela ne vient pas dans ce cas, de ce que nous avons imaginé que la chose formait un tout par elle-même et découvert qu'elle n'était qu'une partie d'un tout, car on voit généralement tout de suite qu'une citation est quelque chose de détaché, mais plutôt de ce que la vague idée

que nous nous faisons, en gros, du contexte, s'avère fausse. Je dois dire que Wordsworth me déçoit souvent lorsque je tombe sur un passage que je connaissais en citation : il semble qu'il porte moins, qu'il soit moins excellent avec que sans son contexte. »

« C'est le cas, je crois, de Virgile », dit Hanbury.

« De ce point de vue, dit le Professeur, vous voyez bien que le petit nombre de mots d'une citation nous marque avec une beaucoup plus grande intensité que le texte d'un long morceau que nous lisons de manière continue. Cette intensité n'est donc pas à sa place, c'est comme si la citation se détachait sur la page avec éclat; on dirait une pièce neuve sur un vieux vêtement, *purpureus pannus*. En lisant un poète on s'élève petit à petit à son niveau, on respire son air, on s'accoutume, jusqu'au moment où les choses semblent moins frappantes et belles que lorsqu'elles formaient un contraste abrupt avec un style moins élevé, en tout cas différent, comme dans la citation. Tout ceci touche de très près à mes réflexions sur la beauté. Tout ce que je vous demande c'est de bien voir que c'est encore une question de comparaison car, tant que le point qui nous occupe ne sera pas fermement établi, le moment n'est pas venu de nous lancer dans les principes de base. »

« Oui, je vois, il y a là une comparaison d'un certain type », dit Hanbury.

« Cependant, dit Middleton, on s'imagine parfois qu'une citation forme un tout alors qu'elle n'est qu'une partie. L'effet est curieux. Ce à quoi je fais allusion s'expliquerait, je crois, par votre argument. Il m'est arrivé de remarquer cet effet à propos de ces citations, épigraphes et autres bribes de poésie qu'on voit ajoutées au titre des tableaux sur le catalogue de l'Académie. Soit un choix qui se serait porté sur cette strophe de Shelley :

Music when sweet voices die
Vibrates in the memory
Odours when violets sicken
Live within the sense they quicken⁴.

Or si l'on s'imaginait que cette strophe était une pensée isolée, un poème entier, ou au contraire (mais avec un résultat à sa manière aussi déplorable) que ces quatre vers provenaient par exemple d'une pièce du même mètre que ses vers écrits dans les collines euganéennes, ou je me trompe fort ou l'effet y perdrait beaucoup de la beauté qu'ajoute la strophe suivante :

Rose-leaves when the rose is shed
Are heap'd for the beloved's bed
And so thy thought when thou art gone
Love itself shall slumber on.

4. La Musique quand de douces voix meurent
Vibre dans le souvenir
Les Odeurs quand de douces violettes s'étiolent
Vivent dans la sensation qu'elles aiguissent.