

ÉTUDES FRANÇAISES

fondées sur l'initiative de la
Société des Professeurs français en Amérique

VINGT-DEUXIÈME CAHIER

Tendances Nouvelles en Histoire Littéraire

par

PHILIPPE VAN TIEGHEM

1^{er} Juin 1930

Société d'Édition "LES BELLES LETTRES"

95, Boulevard Raspail

PARIS

Tendances nouvelles en histoire littéraire (*Études Françaises*, 1^{er} Juin 1930, pp. 1-66)

Philippe Van Tieghem

[1]

Avant-propos

On se propose, dans cette étude, de présenter les diverses thèses qui s'offrent actuellement en ce qui concerne la manière d'étudier l'œuvre littéraire du passé.

L'occasion de cette mise au point a été fournie par le débat qui s'est engagé dans la revue américaine *The Romanic Review* de 1926 à 1929. On a donc d'abord résumé ce débat en présentant successivement les thèses opposées, et en analysant revendications ou protestations souvent un peu complexes.

Mais on a cru que cette discussion présentée seule donnerait une idée fautive du débat plus ample et plu grave qui se joue à, propos de ces disciplines. Aussi a-t-on analysé, dans la seconde partie du volume, des théories émises par des savants bien différents de nationalité et de tendances, mais qui ont tous ceci de commun qu'ils veulent compléter l'histoire littéraire telle qu'on la pratique couramment dans nos universités et la replacer dans son [2] domaine propre ou trouver d'autres méthodes capables de rendre compte de la vérité dans tous ses aspects.

Nous nous sommes permis d'exprimer en dernier lieu, avant de conclure, quelques vues personnelles provoquées par la lecture des travaux d'autrui, mais à qui manque l'autorité que leur donnerait une œuvre savante déjà réalisée selon ces mêmes vues.

On a cru utile de compléter l'ouvrage par une bibliographie sommaire d'articles et d'ouvrages se rattachant à ces questions de méthodes.

La présentation qui suit paraîtrait bien partielle si l'on ne songeait que nous avons supposé connus les principes de la méthode proposée et si magistralement pratiquée par les fondateurs des écoles françaises d'histoire littéraire et de littérature comparée.

Elle peut d'autre part sembler bien incomplète. Elle l'est; nous le savons. Nous ne prétendons pas tout dire; nous ne voulons qu'indiquer quelques tendances susceptibles d'ouvrir des horizons et de faire réfléchir. [3]

Nuove tendenze nella storia letteraria (*Études Françaises*, 1 giugno 1930)

Philippe Van Tieghem
Traduzione di Josiane Tourres

[1]

Prefazione

In questo studio ci proponiamo di trattare le diverse tesi che attualmente si presentano per quanto riguarda il modo di studiare l'opera letteraria del passato.

L'opportunità di questa messa a punto è stata fornita dal dibattito avviato dalla rivista americana *The Romanic Review* dal 1926 al 1929. Abbiamo sintetizzato prima di tutto tale dibattito presentando le tesi contrapposte e analizzando rivendicazioni o proteste spesso un po' complesse.

Abbiamo creduto tuttavia che la discussione da sola, senza ulteriori approfondimenti, avrebbe dato un'idea sbagliata del dibattito più ampio e grave che si sta svolgendo a proposito di queste discipline. Perciò abbiamo analizzato, nella seconda parte del volume, alcune teorie pronunciate da scienziati tra loro molto diversi per nazionalità e tendenze, ma che hanno, tutti, in comune questo: intendono andare oltre la storia letteraria così come viene praticata nelle nostre università, ricollocandola nel proprio [2] ambito per individuare altri metodi in grado di rendere conto della verità sotto ogni aspetto.

Infine ci siamo permessi di esprimere, prima di concludere, alcuni punti di vista personali indotti dalla lettura delle ricerche altrui ma alle quali manca l'autorevolezza che sarebbe loro conferita da un'opera scientifica già realizzata secondo questi stessi criteri.

Abbiamo ritenuto utile integrare il testo con una bibliografia sommaria di articoli e opere inerenti a queste questioni di metodo.

La presentazione che segue potrebbe sembrare di parte se non si tenesse conto del fatto che abbiamo presupposto la conoscenza dei principi del metodo proposto e praticato in modo davvero eccelso dai fondatori delle scuole francesi di storia letteraria e di letteratura comparata.

D'altronde può sembrare particolarmente incompleta. E lo è; lo sappiamo. Non pretendiamo di dire tutto; vogliamo solo indicare alcune tendenze in grado di ampliare gli orizzonti e fare riflettere. [3]

1. *La discussion de la Romanic Review*

L'étincelle jaillit de la plume de M. Spingarn, Professeur à l'Université Columbia, N.Y. Rendant compte en 1926 dans le tome XVII de la *Romanic Review* d'une thèse récente¹, il posait à son sujet une question de méthode fort importante. L'auteur avait-il tiré tout le profit possible des nombreuses fiches qu'il avait recueillies? Ce demi-million de mots qui formait son ouvrage n'était-il pas disproportionné avec la valeur des résultats obtenus?

Je ne veux pas – dit-il – traiter légèrement ces patientes recherches, ni déclarer sans acception d'espèces la guerre à l'érudition en général, ce qui est à la mode aujourd'hui parmi les journalistes, mais ce qui serait fort déplacé sous la plume d'un savant.

Je veux seulement indiquer qu'un travailleur ne doit pas se contenter d'utiliser les matériaux qu'il a accumulés en donnant de longs extraits de tous les livres qu'il a lus et de grouper ces extraits suivant l'ordre chronologique, en ajoutant à l'occasion quelques commentaires épisodiques sur leur signification historique.

[4] Dans le cas particulier, l'auteur a beaucoup lu, mais il n'a pas lu assez, surtout des ouvrages étrangers, sur son sujet, ouvrages qui ont précédé et causé les textes français dont il s'occupe... Aucune étude de l'histoire locale d'un idéal n'est possible, si on ne comprend les modifications de cet idéal d'un pays à un autre...

L'auteur a étudié un grand problème social et un corps de théories sociales sans aucune compréhension réelle de leur provenance et de leur place dans l'histoire, faute de connaître leurs antécédents.

L'ouvrage en question a montré à M. Spingarn un danger si pressant que, dans son amour et dans son respect pour notre œuvre antérieure dans le domaine de l'histoire littéraire, il a cru devoir sonner le tocsin et prévenir les historiens du danger qui les menaçait.

A ses yeux ce danger est double:

D'abord l'auteur d'un gros ouvrage savant se contente de livrer au lecteur un stock de faits plus ou moins classés, mais nullement utilisés au service d'une hypothèse à prouver, nullement repensés, nullement assimilés, qui grossissent l'ouvrage sans profit, puisque les considérations que l'auteur en tirerait sont leur raison d'être, et que ces considérations manquent.

En second lieu, toute la perspective du phénomène dont M. Magendie nous parle est faussée parce qu'il se borne à étudier en vase clos un phénomène social qui n'est compréhensible que si on le rapporte à ceux qui l'ont précédé à l'étranger. L'étude ne sera riche en enseignements que si elle dose l'apport

¹ *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France de 1600 à 1660*, par M. Magendie, Paris, 1926.

1. *La discussione della Romanic Review*

La scintilla è nata dalla penna di J.E. Spingarn, professore alla Columbia University di New York. Nel 1926 facendo la recensione – per la *Romanic Review*, tomo XVII – a una recente tesi di Maurice Magendie¹, ha posto sulla materia una importante domanda di metodologia. Magendie aveva tratto tutto il vantaggio possibile dalle numerose schede da lui raccolte? Le cinquecentomila parole che costituivano la sua opera non erano forse sproporzionate rispetto al valore dei risultati raggiunti? Dice Spingarn:

Non voglio trattare con leggerezza queste pazienti ricerche, né, senza tener conto delle specificità, dichiarare guerra all'erudizione in genere, cosa che va di moda oggi tra i giornalisti, ma che sarebbe affatto inappropriato se scritto da uno scienziato.

Voglio solo indicare che un ricercatore non deve accontentarsi di usare i materiali accumulati proponendo lunghi brani di tutti i libri che ha letto e di raggruppare questi estratti seguendo l'ordine cronologico aggiungendo eventualmente qualche commento episodico sul loro significato storico.

[4] Nel caso specifico l'autore ha letto molto, ma non abbastanza, soprattutto opere straniere, sull'argomento di suo interesse, opere che hanno preceduto e dato origine ai testi francesi di cui si occupa... Non è possibile uno studio della storia locale di un'idea se non si capiscono i cambiamenti di tale idea da paese a paese...

Magendie ha studiato un importante problema sociale e un corpus di teorie sociali senza aver affatto capito la loro provenienza né il loro posto nella storia, in quanto non ne conosceva i precedenti.

L'opera in questione ha evidenziato a J.E. Spingarn un pericolo così pressante che, visto il suo amore e il suo rispetto per la nostra opera anteriore nel campo della storia letteraria, ha ritenuto di dover dare l'allarme e avvisare gli storici riguardo al pericolo che li minacciava.

A suo parere il pericolo è duplice:

Prima di tutto Magendie, autore di una così corposa opera scientifica, si accontenta di fornire al lettore un insieme di fatti più o meno classificati ma senza usarli a favore di un'ipotesi da dimostrare, ripensare, assimilare facendo crescere l'opera senza alcun vantaggio, dato che le considerazioni che l'autore ne potrebbe trarre, e che costituirebbero la loro ragion d'essere, mancano.

In secondo luogo, l'intera prospettiva del fenomeno di cui Magendie ci parla è falsata perché si limita a studiare per conto proprio un fenomeno sociale che è comprensibile solo se viene confrontato con quelli che lo hanno preceduto all'estero. Lo studio sarebbe ricco di insegnamenti soltanto se si

¹ Magendie 1925.

de la France dans [5] ce vaste mouvement européen. Elle ne peut le faire, puisque l'auteur, ignorant ce qui s'est passé ailleurs et auparavant, met sur le même plan ce qui n'est que copie servile de la mode étrangère et ce qui révèle une conception particulière de l'homme.

* * *

Le compte-rendu de M. Spingarn a incité M. Mornet à préciser le but de l'histoire littéraire. Il l'a fait dans le volume XVIII de la *Romanic Review*, n° 2, en avril-juin 1927.

M. Mornet estime que M. Spingarn se fonde sur une conception de l'histoire littéraire qu'il importe non de discuter dans l'abstrait, mais de juger sur ses résultats.

M. Spingarn aurait voulu voir M. Magendie embrasser d'un coup d'œil l'ensemble du mouvement des esprits qui, au xvii^e siècle, imposa l'idéal de l'honnête homme. On ne peut dire si ce qui aurait été fait aurait eu de la valeur; mais on peut discuter sur des études reprises, sur un autre sujet, avec la méthode même que suppose M. Spingarn.

C'est pourquoi M. Mornet étudie le livre de M. Folkierski: *Entre le classicisme et le romantisme*², donnant à la partie adverse cet avantage que l'ouvrage est incontestablement le produit d'un esprit supérieur, fécond en idées profondes ou puissantes, et que son sujet touche aux plus graves intérêts de l'esprit et du goût. [6]

M. Folkierski étudie la manière dont se sont posés, au xvii^e et au xviii^e siècle, les grands problèmes de l'esthétique, en France comme en Angleterre, en Italie, en Allemagne, partout où des penseurs ont essayé de comprendre cette mystérieuse nature du beau. Il y a dans ce genre d'ouvrages deux principes que je me permets de distinguer tout de suite, dont le premier est subordonné au second, la *philosophie* et l'*européanisme*. Ces deux principes en font une œuvre qui échappe au cadre de l'histoire littéraire telle que la comprend M. Mornet, puisque cette science doit, selon lui, être essentiellement *historique* et *nationale*.

En quoi la méthode appelée par M. Spingarn et appliquée par M. Folkierski n'est-elle pas historique? Parce qu'elle se soucie moins des rapports précis de cause à effet que des ressemblances.

Je vois bien, en effet, dans l'ouvrage de M. Folkierski que les problèmes esthétiques discutés par Saint-Evremond, Fontenelle, Fénelon, Dubos, Batteux, Diderot, etc... l'ont été également par Harris, Conti, Hurd, Home, Jonathan Richardson, Daniel Webb, etc... Mais les uns ont-ils connu les autres, directement ou même indirectement? [...] Jamais ou presque jamais M. Folkierski ne se pose la question. Quand il le fait, il s'en tient à quelques indications rapides [...] Or, tant que ces ques-

² Paris, 1925.

quantificasse il contributo della Francia in [5] quell'ampio movimento di idee europeo. Non lo può fare visto che l'autore, all'oscuro di quello che è successo altrove e prima, mette allo stesso livello quello che non è altro che una copia servile della moda estera e ciò che rivela una concezione specifica dell'uomo.

* * *

La recensione di J.E. Spingarn ha portato Daniel Mornet a precisare lo scopo della storia letteraria. Lo ha fatto sulla *Romanic Review* (XVIII, 2, aprile-giugno 1927).

Mornet ritiene che Spingarn si basi su una concezione della storia letteraria che non va discussa in termini astratti bensì giudicata a seconda dei suoi risultati.

Spingarn avrebbe voluto vedere Magendie abbracciare velocemente l'insieme del movimento degli spiriti che nel Seicento impose l'ideale dell'uomo onesto. Non si può dire se ciò che si sarebbe dovuto fare avrebbe avuto valore; ma si può discutere su studi avviati su un altro argomento con lo stesso metodo ipotizzato da Spingarn.

Perciò Mornet studia il libro di Władysław Folkierski *Entre le classicisme et le romantisme*², dando alla controparte il vantaggio di poter verificare se l'opera-test sia realmente il prodotto di un'intelligenza superiore ricca di idee profonde o potenti, e se il suo argomento sia attinente agli interessi più impellenti dello spirito e del gusto. [6]

Folkierski studia il modo in cui nel Seicento e nel Settecento si sono posti i grandi problemi dell'estetica, sia in Francia che in Inghilterra, in Italia e in Germania, in tutti i luoghi in cui i pensatori abbiano provato ad interrogarsi sulla misteriosa entità del bello.

In questo genere di opera ci sono due principi che mi permettono di distinguere subito, tra l'altro il primo è subordinato al secondo: la *filosofia* e l'*europismo*. Questi due principi portano ad un'opera che sfugge al quadro della storia letteraria così come la intende Mornet, visto che secondo lui questa scienza dovrebbe essere essenzialmente *storica e nazionale*.

In che senso il metodo evocato da Spingarn e applicato da Folkierski non sarebbe storico? Perché non si occupa di rapporti precisi di causa-effetto bensì di somiglianze.

Infatti vedo bene nell'opera di Folkierski che le problematiche estetiche discusse da Saint-Evremond, Fontenelle, Fénelon, Dubos, Batteux, Diderot ecc. ... sono state dibattute anche da Harris, Conti, Hurd, Home, Jonathan Richardson, Daniel Werbb ecc... Ma i primi hanno conosciuto i secondi, direttamente o anche indirettamente?... Folkierski non si pone mai o quasi tale domanda. Quando lo fa, si limita ad alcune indicazioni rapide. Ora, finché tali precise problematiche

² Folkierski 1925.

tions précises d'influences ne seront pas résolues, je vois bien ce que nous apporte une étude simplement «parallèle» de nos critiques français et des critiques anglais, italiens, espagnols, etc... Elle prouve qu'il y a eu en Europe des *simultanités*. La constatation de ces simultanités pose de vastes problèmes, passionnants sans doute, mais dont la solution, ni même [7] la description ne sont nullement nécessaires pour une histoire exacte et instructive de chaque littérature nationale.

Le danger de cette méthode de *littérature générale*, continue M. Mornet, c'est d'abord qu'elle est forcément incomplète. Qui nous dit que tels problèmes qui se sont posés en Angleterre et en Espagne ne se sont pas posés en Chine, même sans qu'on envisage une influence? C'est ensuite que le lecteur peut croire à des influences, alors qu'il n'y a que rencontre, et fausser l'originalité réelle de tel ou tel écrivain national. C'est enfin que l'auteur, dans son désir d'embrasser de vastes espaces, doit choisir:

Il n'y a pas en France, Angleterre, Italie, Allemagne, deux ou trois douzaines de théoriciens du goût, du beau, de la poésie. Il y en a deux ou trois centaines, à ne compter que ceux qui ont eu quelques lecteurs. Lesquels choisira-t-on? Si M. Folkierski s'en tient à ceux qui sont les plus grands, c'est un point de vue bien subjectif. Admettons-le pourtant. Mais on peut s'étonner de la présence dans son livre, pour la langue française, de l'abbé Batteux, de Crousaz, de L. Riccoboni, de Muralt même, et de l'absence de Marivaux, d'Alembert, La Harpe et de dix autres. S'il s'agit non pas d'étudier les doctrines les plus intelligentes, les vues les plus profondes, mais de faire l'histoire de celles qui ont eu le plus d'influence, qui ont agi le plus vigoureusement sur l'évolution des idées, toutes sortes d'écrivains que M. Folkierski ignore ou dédaigne devraient trouver place dans son livre.

Peu historique, cette méthode, par son but même, ne peut pas être nationale. Elle prétend atteindre [8] à une vue générale d'un phénomène humain, tout au moins européen, et cherche surtout à saisir les caractères les plus généraux, partant, dira-t-elle, les plus profonds, les plus essentiels, d'un mouvement de l'intelligence ou de la sensibilité qui a ébranlé des peuples bien divers. En conséquence, elle recherchera la matière la plus étendue. Elle dépassera les frontières et sera curieuse des aspects divers qu'une même tendance a présentés, ou de ce que présentent de commun ces aspects superficiellement divers.

Sans doute, ici, le principe ne peut être que loué. Mais, en fait, la critique de M. Mornet est double et porte sur deux objets. Ce qu'il appelle la philosophie de la littérature, c'est-à-dire l'effort pour construire de vastes synthèses historiques, a le louable désir d'embrasser de grandes périodes dans de grands espaces, mais le philosophe de la littérature doit opérer ses constatations sur des expériences jusqu'à présent incomplètes. La littérature générale, d'autre part, mettant souvent de côté le concept d'influence, pour se contenter de la *rencontre*, n'est plus de l'histoire de la littérature.

Mais on comprend que M. Mornet fasse d'une pierre deux coups et tente d'abattre à la fois ces deux audacieuses méthodes, puisque la philosophie de la

di influenze non saranno risolte, vedo il contributo di uno studio semplicemente "parallelo" compiuto da critici francesi, inglesi, italiani, spagnoli ecc. ... È la dimostrazione che in Europa ci siano state delle simultaneità. Constatate tali simultaneità fa sorgere ampie problematiche, senz'altro appassionanti, ma la cui soluzione e [7] descrizione non sono affatto necessarie per una storia esatta e istruttiva di ogni letteratura nazionale.

Il pericolo di questo metodo di *letteratura generale*, prosegue Mornet, sta prima di tutto nel fatto che è necessariamente incompleto. Chi ci può dire che tali problematiche sorte in Inghilterra e in Spagna non siano sorte in Cina, anche se non viene ipotizzata una sua influenza? Di conseguenza, il lettore può credere di trovarsi di fronte a influenze, mentre si tratta soltanto di incontri falsando in tal modo la reale originalità di tale o tal altro scrittore nazionale. Infine l'autore, desiderando abbracciare ampi spazi, deve scegliere:

In Francia, Inghilterra, Italia, Germania non esistono due o tre dozzine di teorici del gusto, del bello, della poesia. Ce ne sono due o tre centinaia, escludendo coloro che hanno avuto pochi lettori. Quali verranno scelti? Se Folkierski si limita a quelli che sono i più grandi, è un punto di vista molto soggettivo. Eppure dobbiamo accoglierlo. Ma possiamo stupirci della presenza, nel suo libro, per la lingua francese, dell'abate Batteux, di Crousaz, di L. Riccoboni, addirittura di Muralt, e dell'assenza di Marivaux, d'Alembert, La Harpe e altri dieci. Non si tratta di studiare le dottrine più intelligenti, i punti di vista più profondi bensì di fare la storia di quelle che hanno avuto maggiore influenza e hanno inciso con più vigore sull'evoluzione delle idee. Tutti gli scrittori che Folkierski ignora o trascurava dovrebbero trovare posto nel suo libro.

Questo metodo, poco storico per via del suo scopo stesso, non può essere nazionale. Pretende di raggiungere [8] una visione generale di un fenomeno umano, per lo meno europeo, e cerca soprattutto di cogliere i caratteri più generali a partire, a quanto dice, da quelli più profondi, essenziali, di un movimento dello spirito o della sensibilità che ha fatto vacillare popoli molto diversi. Di conseguenza tale metodo cercherà la materia più estesa. Andrà oltre i confini e sarà interessato dai diversi aspetti presentati dalla medesima tendenza oppure da ciò che questi aspetti superficialmente diversi presentano di comune.

Senz'altro qui si può solo elogiare il principio. Ma in realtà la critica di Mornet è duplice e verte su due oggetti. Quella che chiama la filosofia della letteratura, vale a dire lo sforzo per costruire ampie sintesi storiche, ha il lodevole intento di abbracciare grandi periodi in ampi spazi, ma il filosofo della letteratura deve compiere le proprie constatazioni a partire da esperienze fino ad allora incomplete. D'altra parte la letteratura generale, mettendo da parte il concetto di influenza accontentandosi dell'*incontro*, non è più storia della letteratura.

Ma si capisce che Mornet prendendo due piccioni con una fava provi ad abbattere due metodi audaci, visto che la filosofia della letteratura, per lo

littérature, telle du moins que la réalise l'ouvrage de M. Folkierski, négligeant les frontières et peu soucieuse d'observer avec précision la nature des échanges, étudie le même objet que la littérature générale.

Concluons. Il est bon qu'il y ait une philosophie de la littérature. On peut mettre dans ces études du talent ou [9] du génie. Il est bon aussi qu'il y ait des études strictement historiques qui cherchent seulement à dire exactement comment les choses se sont passées. Mais il est dangereux de brouiller le jeu en prétendant justifier la philosophie par une histoire sommaire, incomplète, où le faux sera toujours mêlé au vrai; comme c'est un mauvais calcul que de vouloir justifier une enquête historique hâtive par des «idées», une philosophie, ou ingénieuse ou solennelle.

Il est bon, il est souhaitable, qu'il y ait une histoire littéraire européenne ou même mondiale. Ce sera la plus belle des histoires. Mais elle ne sera que du bavardage ou de l'à peu près ou du provisoire tant qu'elle ne s'appuiera pas sur des enquêtes nationales précises où l'étranger n'aura à prendre que la place qui lui est due. Les synthèses générales vaudront ce que vaudront ces synthèses partielles [...] Je suis donc d'accord avec M. Spingarn. Ce qu'il nous faut, c'est une histoire de la civilisation. Et à chaque moment de l'histoire, l'intérêt est de comparer la France (ou un autre pays), de déterminer leur apport original. Mais pour le déterminer, ne faut-il pas commencer par décrire ce pays très exactement? [...] Il y a chez nous des historiens de la littérature qui ne se proposent pas d'être «philosophes», ni «européens», ni encore moins «nationalistes». Quand un sujet les intéresse, ils veulent seulement connaître la vérité; ils suivent la méthode qui doit les conduire à cette vérité. Ils ne se sont pas encore laissé convaincre qu'il faut, pour des enquêtes restreintes et précises, embrasser toujours tous les espaces des nations et les cieux de la métaphysique, au risque de laisser échapper la patiente, modeste et terrestre vérité d'une nation.

La position de M. Mornet, telle que la définit cet article, est parfaitement nette. Il veut que le travailleur consente à chercher des faits exacts, contrôlés, précis. Or sa matière, pour qu'il puisse obtenir une [10] rigueur suffisante, doit être réduite. Il se bornera donc à étudier non pas des phénomènes propres à une littérature (y en a-t-il ?) mais l'aspect national de problèmes peut-être européens. Ces résultats limités, mais certains, seront sans doute plus tard utilisés par les auteurs de synthèses, par des esprits *philosophiques*, qui ayant pour chaque littérature des résultats assurés, pourront, sans perdre pied, s'avancer jusqu'aux constructions *métaphysiques* qui les utilisent. Il se défie des synthèses hâtives qui, effaçant les différences des temps, négligeant les influences, cherchent à reconstruire logiquement soit un mouvement de pensée, soit la pensée d'un écrivain, et rejettent en effet les méthodes de l'histoire pour prendre celles de la philosophie métaphysique. Pour ces raisons, philosophie de la littérature et littérature générale lui sont également suspectes.

Aux doutes de M. Mornet sur la légitimité d'études de littérature générale, répond l'article de M. Paul Van Tieghem paru dans la *Romanic Review*, vol. XX, n° 2, en avril-juin 1929. M. Paul Van Tieghem distingue les cas où il y

meno quella realizzata dall'opera di Folkierski, nel trascurare i confini e poco preoccupata di osservare con precisione l'entità degli scambi, studia lo stesso oggetto della letteratura generale.

Concludiamo. È bene che ci sia una filosofia della letteratura. Si possono inserire in tali studi talento e [9] genio. È bene che esistano studi prettamente storici che intendano dire esattamente come si sono svolte le cose. Ma è pericoloso confondere i giochi nella pretesa di giustificare la filosofia con una storia sommaria, incompleta dove si mescolerà sempre il falso con il vero; allo stesso modo è un calcolo sbagliato voler giustificare un'indagine storica precipitosa ricorrendo a "idee", a una filosofia, o ingegnosa o solenne.

È bene, è augurabile, che ci sia una storia letteraria europea o addirittura mondiale. Sarebbe la più bella delle storie. Ma non sarà altro che chiacchiera o approssimazione o provvisorietà finché non si appoggerà su ricerche nazionali precise in cui la letteratura straniera non avrà che occupare il posto che le è dovuto. Le sintesi generali varranno quanto le sintesi parziali... Concordo perciò con Spingarn. Ciò che serve è una storia della civiltà. E in ogni momento della storia, l'interesse è di confrontare la Francia (o un altro paese) e di determinare il suo (il loro) contributo originale. Ma per farlo, non occorre forse cominciare con l'esatta descrizione del paese?... In Francia ci sono storici della letteratura il cui intento non è quello di essere dei "filosofi" né degli "europei", e tanto meno dei "nazionalisti". Quando un argomento suscita il loro interesse, vogliono solo conoscere la verità; seguono il metodo che deve portare a questa verità. Non si sono ancora lasciati convincere dal fatto che occorra, in vista di ricerche circoscritte e precise, abbracciare sempre e tutti gli spazi delle nazioni e i cieli della metafisica, rischiando di lasciarsi sfuggire la paziente, modesta e terrena verità di una nazione.

La posizione di Mornet, come la definisce questo articolo, è molto netta. Vuole che il ricercatore si dedichi a fatti esatti, controllati, precisi. Ma affinché egli possa ottenere un [10] rigore sufficiente, la materia deve essere circoscritta. Perciò si limiterà a studiare non fenomeni propri di una letteratura (ce ne sono?) bensì l'aspetto nazionale di problemi (forse europei). Tali risultati limitati ma certi saranno senza dubbio utilizzati successivamente dagli autori di sintesi, da menti *filosofiche* che, siccome hanno per ogni letteratura dei risultati certi, potranno senza perdersi e utilizzandoli, dare avvio a costruzioni *metafisiche*. Il ricercatore diffiderà delle sintesi precipitose che, cancellando le differenze dei tempi e tralasciando le influenze, cercano di ricostruire logicamente sia un movimento di pensiero sia il pensiero di uno scrittore e respingono in effetti i metodi della storia per adottare quelli della filosofia metafisica. Per tali motivi filosofia della letteratura e letteratura generale sono per lui ugualmente sospetti.

Ai dubbi di Mornet sulla legittimità di studi di letteratura generale risponde l'articolo di Paul Van Tieghem pubblicato sempre sulla *Romanic Review* (vol. XX, 2, aprile-giugno 1929). Paul van Tieghem distingue casi in cui c'è

a influence, et dans ce cas, la littérature générale n'est qu'une extension dans l'espace de la littérature comparée, et les cas où il ne saurait y avoir influence.

Ces derniers cas apparaissent à l'auteur comme les plus dignes peut-être d'attention. Ils touchent à ce que la psychologie humaine offre de plus commun, partant de plus profond, puisque des modes intellectuelles senties nécessaires simultanément par des [11] esprits et des tempéraments aussi différents que ceux d'un Espagnol ou d'un Polonais ne peuvent venir que d'une partie de l'être assez profonde pour être essentielle à l'homme et non particulière à un groupe. Ce qu'offrent de spontané ces manifestations de la sensibilité est ce qui fait leur prix, par les révélations que ce caractère apporte sur le fond de l'être à certaines époques, sur les conséquences littéraires de faits sociaux, politiques, matériels, puisque rien d'autre n'étant commun entre deux littératures éloignées, la cause commune sera bien ce fait humain, cet état général des mœurs, ce je ne sais quoi qui flotte dans l'air et qui est peut-être bien la cause essentielle des œuvres, cause que des influences de détail non seulement prouvent, mais supposent aussi nécessairement.



L'article de M. Mornet amena dans la conscience de M. Bernard Faÿ, professeur à l'Université de Clermont-Ferrand, des réactions dont il nous livre les phases dans un remarquable article paru dans le n° 2 du vol. XIX de la même revue, en avril-juin 1928. Tandis que le premier considérait comme le véritable ennemi de l'histoire littéraire une philosophie de la littérature fondée sur une histoire générale des littératures, le second menace l'histoire littéraire d'un nouveau danger en proposant la méthode qu'il intitule: *Critique littéraire littéraire, ou histoire littéraire artistique*.

Les méthodes qui s'opposent véritablement et s'affrontent [12] aujourd'hui dans l'étude de la littérature sont, d'une part, les disciplines historiques à base et tendance scientifiques, d'autre part, les techniques littéraires proprement dites à base et tendance artistiques.

Ainsi, M. Spingarn, M. Mornet, M. Folkierski, M. Paul Van Tieghem, pour ne parler que de ceux qui sont directement ou indirectement intervenus dans le débat, seraient, selon M. Faÿ, assez proches parents. Tous, avec des réalisations plus ou moins minutieuses et précises, considèrent que la base des études littéraires est formée de faits historiques certains, nombreux, coordonnés. Ils ne différencieraient guère que sur les domaines où cueillir ces faits et sur leur utilisation. M. Mornet juge bon de les ranger et de les réserver pour le philosophe à venir en attendant qu'il y n ait assez pour que, selon le principe de Descartes, l'énumération soit complète. M. Spingarn voudrait les utiliser tout de suite en les intégrant à des systèmes que les faits découverts ensuite vérifieraient ou contrediraient. Dans ce dernier cas, on en serait quitte pour refaire un système.

influenza – e in tal caso la letteratura generale non è altro che estensione nello spazio della letteratura comparata – e casi in cui non ci può essere influenza.

Questi ultimi casi sembrano all'autore i più degni di interesse. Hanno a che fare con ciò che la psicologia umana offre di più comune partendo dal più profondo. Infatti le mode intellettuali percepite come necessarie allo stesso tempo da [11] spiriti e temperamenti così diversi come quelli di uno spagnolo o di un polacco possono venire solo da una parte dell'essere abbastanza profonda da risultare essenziale per l'uomo e non per un gruppo particolare. Ciò che queste manifestazioni di sensibilità offrono di spontaneo è ciò che fa il loro pregio in virtù delle rivelazioni che esse forniscono circa il fondamento dell'essere in alcune epoche, le conseguenze letterarie dei fatti sociali, politici, materiali. Siccome nient'altro accomuna due letterature lontane, la causa comune sarà proprio il fatto umano, lo stato generale dei costumi, il non so che circola nell'aria e che è forse la causa essenziale delle opere, causa che alcune influenze specifiche non solo provano ma presuppongono necessariamente.

* * *

L'articolo di Mornet suscitò nella coscienza di Bernard Fay, professore all'Università di Clermont-Ferrand, alcune reazioni di cui ci rivela le fasi in un articolo notevole pubblicato sul numero 2 del vol. XIX della stessa rivista (aprile-giugno 1928). Mentre il primo riteneva che il vero nemico della storia letteraria fosse una filosofia della letteratura basata su una storia generale delle letterature, il secondo segnala la minaccia di un nuovo pericolo proponendo il metodo definito: *Critica letteraria letteraria, o storia letteraria artistica*.

I metodi che veramente si contrappongono e si scontrano [12] oggi nello studio della letteratura sono, da una parte, le discipline storiche con una base e una tendenza scientifiche, dall'altra parte, le vere e proprie tecniche letterarie con una base e una tendenza artistiche.

Spingarn, Mornet, Folkierski, Paul van Tieghem – per citare solo quelli direttamente o indirettamente intervenuti nel dibattito – sarebbero quindi secondo Fay parenti abbastanza stretti. Tutti, con opere più o meno accurate e precise, ritengono che la base degli studi letterari sia costituita da fatti storici sicuri, numerosi e coordinati. Si distinguono tra loro solo per quanto concerne i settori dove raccogliere e utilizzare tali fatti. Mornet ritiene necessario disporli e riservarli per il futuro filosofo aspettando che ce ne siano abbastanza affinché, secondo il principio di Cartesio, l'elencazione sia completa. Spingarn vorrebbe utilizzarli subito inserendoli in sistemi in cui i fatti scoperti successivamente potrebbero essere verificati o confutati. In quest'ultimo caso saremmo costretti a rifare un sistema.

A cela près, ces maîtres sont et veulent être des savants. Le vrai leur importe plus que le beau, et ils obéissent en cela aux lois intellectuelles de notre époque:

En effet, c'est toute notre époque, à bien peu d'exceptions près, qui conçoit la Vérité comme quelque chose de concret, d'universel, d'éternel, et la Beauté comme quelque chose d'individuel, de vague, de changeant, de nébuleux. Depuis la Renaissance l'instinct du Vrai s'est développé dans les sociétés humaines au point d'absorber toutes les [13] forces de l'intelligence, tandis que l'instinct du Beau semble s'engourdir. On invente sans cesse des moyens nouveaux de prouver, de démontrer, d'établir. Ces méthodes finissent par être si précises qu'elles donnent l'impression de l'absolu.

Une étude littéraire vaudra donc dans la mesure où elle a obtenu un résultat certain, où elle a apporté un fait. Mais croire qu'il est possible de trouver un fait dans le domaine des œuvres littéraires du passé repose sur la conception d'un passé mort, figé, donné, accessible et entièrement intelligible.

Ne peut-on concevoir le passé comme à demi-vivant encore? Pouvons-nous en effet ne jeter sur lui que le regard froid d'un instrument, si l'on peut dire, qui enregistre un phénomène? La vie, la vie des hommes vivants, ne met-elle pas entre leurs yeux et le paysage un verre chaque fois différent, qui change «tout ce paysage et tout ce décor qu'ils nomment leur passé»? Le passé a sa vie propre qui est un peu le reflet de la nôtre.

Est-il donc si accessible? Est-ce une donnée si immuable proposée à notre intelligence? N'est-ce pas plutôt un aliment que nous détruisons pour nous en nourrir, que nous devons transformer pour en recréer de la vie?

Non seulement le passé ne peut s'étudier comme une matière figée, mais à cela s'ajoute dans le domaine de la littérature que tout est de l'homme, tout a le caractère d'humanité, tout «y est opinion, qualité, impression ou sensation, sur lesquelles le chiffre n'a pas de prise et qu'il représente grossièrement». [14]

En troisième lieu, le fait même est une sorte de découpage arbitraire dans le tissu complexe de la réalité, et ce découpage présuppose une hypothèse.

Il est vain de dire que vous ne formez aucune hypothèse, car vous ne sauriez vous engager dans une recherche sans être guidé par un certain plan, un certain parti pris, une certaine attente, ou la décision de vous en tenir à une certaine époque, ce qui déjà est un jugement et une hypothèse [...] L'une des plus grandes faiblesses de l'histoire littéraire scientifique me semble être d'ignorer l'usage de l'hypothèse et de chercher à s'en passer.

M. Faÿ touche ici à un point délicat et retourne contre M. Mornet sa prétention même à chercher le vrai. Celui-ci, en effet, se borne pour diminuer les chances d'erreur; il limite son objet pour le mieux embrasser dans son intégrité. Il le découpe soigneusement pour en analyser plus exactement la nature. M. Faÿ prétend que c'est justement ce découpage d'un objet menu dans une vaste réalité qui ôte à l'examen de l'objet toute chance d'obtenir le

Salvo che questi maestri sono e vogliono essere degli scienziati. A loro importa il vero più del bello, e in questo obbediscono alle leggi intellettuali della nostra epoca:

Infatti è tutta la nostra epoca, con pochissime eccezioni, a concepire la Verità come qualcosa di concreto, universale, eterno e la bellezza come qualcosa di individuale, vago, mutevole e nebuloso. Fin dal Rinascimento l'istinto del Vero si è sviluppato nelle società umane al punto da assorbire tutte le [13] forze dell'intelligenza, mentre l'istinto del Bello sembra intorpidirsi. Vengono inventati continuamente mezzi nuovi per dimostrare, provare e stabilire. Questi metodi finiscono con l'essere così precisi da dare la sensazione di assoluto.

Uno studio letterario sarà quindi valido nella misura in cui ha raggiunto un risultato certo e ha prodotto un fatto. Ma credere che sia possibile trovare un fatto nel campo delle opere letterarie del passato poggia sulla concezione di un passato morto, fossilizzato, determinato, accessibile e del tutto intelligibile.

Non si può forse concepire il passato come ancora semi-vivo? Possiamo infatti gettare su di esso solo lo sguardo freddo di uno strumento, se così si può dire, che registra un fenomeno? La vita, la vita degli esseri viventi non mette forse tra i loro occhi e il paesaggio una lente ogni volta diversa che cambia "tutto il paesaggio e tutta la cornice definiti da loro passato"? Il passato ha una vita propria che è un po' il riflesso della nostra esistenza.

Il passato è dunque accessibile? È un dato immutabile proposto alla nostra intelligenza? Non sarebbe piuttosto un alimento che distruggiamo per cibarcene e che dobbiamo trasformare per ricrearne la vita?

Non solo il passato non può essere studiato come una materia fossilizzata, ma a questo si aggiunge, nel campo della letteratura, il fatto che tutto è dell'uomo, tutto ha un carattere umano, tutto "è opinione, qualità, impressione o sensazione, sulle quali la cifra non ha presa e che rappresenta in modo grossolano". [14]

In terzo luogo, il fatto stesso è una sorta di ritaglio arbitrario nel complesso tessuto della realtà, e questo ritaglio presuppone un'ipotesi.

È inutile dire che voi non potete formulare nessuna ipotesi – perché non potreste impegnarvi in una ricerca senza essere guidati da un certo piano, un certo pregiudizio, una certa attesa, – o la decisione di limitarvi a una certa epoca, il che rappresenta già un giudizio e un'ipotesi... Una delle maggiori debolezze della storia letteraria scientifica mi sembra essere quella di ignorare l'uso dell'ipotesi e di cercare di farne a meno.

Faÿ affronta qui un punto delicato e ritorce contro Mornet la sua stessa pretesa di ricercare il vero. Infatti quest'ultimo si limita a diminuire le possibilità di errore; limita il suo oggetto per abbracciarlo meglio nella sua totalità. Lo ritaglia accuratamente per analizzarne più precisamente la natura. Faÿ ritiene che sia appunto il fatto di ritagliare un oggetto minuto in una vasta realtà a togliere all'esame dell'oggetto qualsiasi possibilità di raggiungere il vero. "Una

vrai. «Une vérité aussi étroite, dit-il, n'a plus aucun caractère de vérité» par son étroitesse même. Plus le découpage est menu, plus il est artificiel.

Au contraire l'hypothèse audacieuse, qui cherche à embrasser du regard une vaste matière, par le fait que sa matière est complexe et qu'elle déforme moins, ainsi, le véritable aspect des choses, aura chance, malgré sa rapidité et un examen incomplet de son objet, d'en avoir une vue plus juste. Certes la méthode de M. Mornet arrive à une certitude, mais cette certitude est inutilisable. La vérité n'est [15] pas, dans les choses humaines, un tout qu'on peut construire par une harmonieuse superposition de vérités de détail. Il n'y a de vérité que générale, que d'ensemble.

Ces petits faits, grossis démesurément par le labeur de l'érudit, et libérés du milieu vivant et réel qui les a produits, qui les expliquait, qui leur donnait un sens, sont de gratuites absurdités, à la fois mortes et mensongères, comme le sont les fiches innombrables isolées de leur contexte. Pour avoir voulu échapper à la discipline salutaire de l'hypothèse, qui leur paraissait trop dangereuse, ces historiens se sont condamnés à la stérilité, et à ne tirer de la mort que la mort. Par leur mépris de la forme, par leur défiance pour les idées, par leur éloignement pour les hypothèses, par cette sorte d'ascétisme scientifique, estimable peut-être, mais stérile, ils aboutissent à créer des œuvres sans réalité comme sans efficacité. Ainsi que le dit à juste titre M. Spingarn, la perspective intellectuelle y est absente, et la certitude à laquelle ils sont arrivés ne se concilie ni l'intelligence, ni la sensibilité, ni le sens esthétique du lecteur. Elle reste inefficace, prisonnière d'une perfection temporaire et chimérique en attendant que d'autres documents et d'autres modes de pensée viennent l'infirmier.

Les historiens de la littérature ont tort de vouloir faire du définitif; l'érudition doit permettre à l'imagination, par un élan, d'«écrire des pages où le passé revivie en sa réalité la plus présente». Comme ce présent deviendra du passé, l'hypothèse qui fut la cause du travail vieillira aussi, mourra à son tour, mais d'une mort qui n'est pas un néant et qui attirera peut-être nos descendants comme les œuvres passées ont attiré son auteur. [16]

On voit que M. Faÿ ne creuse pas un abîme entre l'objet de l'étude et l'auteur de l'étude. L'œuvre et la critique mourront, et il n'y a pas de raison pour que la critique, aussi éphémère, ne soit pas aussi glorieuse que l'œuvre.

A condition que l'éducation littéraire cultive plus le sens littéraire que le sens historique. Mais bien des raisons font que les maîtres poussent les disciples vers les méthodes scientifiques plus que vers les préoccupations littéraires et artistiques.

A l'heure actuelle, l'obsession des méthodes scientifiques, l'unification et la centralisation excessive de l'enseignement dans le monde entier, et particulièrement en Europe, risquent de rendre impossible tout enseignement de la littérature.

[...] Des études littéraires dignes de ce nom devraient chercher avant tout le «Beau» de quelque façon qu'on le définisse, ou plutôt de la façon dont le définissent les artistes créateurs contemporains, et non se vouer à la poursuite du scientifiquement vrai, de l'authentique ou du réussi socialement. Les facultés à développer dans

verità così limitata, dice, non ha più alcun carattere di verità”, per via della sua stessa limitatezza. Più il ritaglio è minuto più è artificioso.

Invece l’audace ipotesi, che prova ad abbracciare con lo sguardo un’ampia materia, per il fatto stesso che questa materia sia complessa e deformi quindi di meno il vero aspetto delle cose – nonostante la sua rapidità e un esame incompleto del suo oggetto – avrà l’opportunità di avere una visione più giusta. Il metodo di Mornet giunge certamente a una certezza, che è inutilizzabile. La verità non sta [15] nelle cose umane, in un tutto che si possa costruire grazie a un’armoniosa sovrapposizione di verità specifiche. Esiste un’unica verità, quella generale, complessiva.

Questi piccoli fatti, ingranditi smisuratamente dal lavoro dell’erudito, e liberati dall’ambiente vivo e reale che li ha prodotti, che li spiegava e dava loro un significato, sono delle assurdità gratuite, allo stesso tempo morte e mendaci, allo stesso modo delle numerosissime schede isolate dal loro contesto. Per aver voluto sfuggire alla salutare disciplina dell’ipotesi, che a loro sembrava troppo pericolosa, gli storici si sono autocondannati alla sterilità, a trarre dalla morte soltanto la morte. Disprezzando la forma, diffidando delle idee, allontanandosi dalle ipotesi, dimostrando una sorta di ascetismo scientifico, forse apprezzabile ma sterile, arrivano a creare opere prive sia di realtà che di efficacia. Come dice a ragione J.E. Spingarn, manca loro la prospettiva intellettuale; e la certezza a cui sono giunti non si concilia né con l’intelligenza né con la sensibilità né con il senso estetico del lettore. Rimane inefficace, prigioniera di una perfezione temporanea e chimerica nell’attesa che altri documenti e modi di pensare la confutino.

Gli storici della letteratura sbagliano a voler fare qualcosa di definitivo; l’erudizione deve permettere alla fantasia, attraverso uno *slancio* di “scrivere pagine dove il passato possa rivivere nella sua realtà più presente”. Siccome questo presente diventerà passato, l’ipotesi che fu all’origine del lavoro invecchierà ugualmente, morirà a sua volta, ma di una morte che non è un nulla e che attirerà forse i nostri discendenti così come le opere passate hanno attratto l’autore. [16]

Si vede che Fayë non crea un abisso tra l’oggetto dello studio e l’autore dello studio. L’opera e la critica moriranno, e non c’è motivo per cui la critica, anche effimera, non sia gloriosa quanto l’opera.

Purché l’educazione letteraria coltivi il senso letterario più del senso storico. Ma per tanti motivi i maestri spingono i discepoli verso i metodi scientifici piuttosto che verso le preoccupazioni letterarie e artistiche.

Attualmente l’ossessione per i metodi scientifici, l’unificazione e l’eccessivo accentramento dell’insegnamento in tutto il mondo, e particolarmente in Europa, rischiano di rendere impossibile qualsiasi insegnamento della letteratura.

[...] Studi letterari degni di questo nome dovrebbero cercare prima di tutto il “Bello” a prescindere dal modo in cui lo si definisce (o piuttosto a prescindere dal modo in cui alcuni creatori contemporanei lo definiscono), invece di dedicarsi alla ricerca della verità scientifica, dell’autenticità o della resa sociale. Le facoltà da sviluppare

l'étudiant et dans le professeur de littérature seraient donc les facultés esthétiques, psychologiques et techniques. L'art d'exprimer des faits et des idées au moyen de mots n'est point si aisé qu'il puisse être méprisé et confiné à l'enseignement primaire et secondaire. La logique du langage (vocabulaire et grammaire, leurs ressources et leurs limites), l'esthétique du langage (sonorité, sons, rythmes, associations d'idées, de sentiments, de vocables), l'esthétique du style et des genres (leurs caractères, leurs ressources, leur évolution), l'esthétique des idées et des sentiments (conceptions, perceptions et expressions diverses [17] de la beauté et du plaisir littéraire dans les diverses littératures, mais surtout dans celle de notre civilisation et de notre temps, etc...) ne devraient-elles pas être enseignées aux étudiants ès lettres des Facultés ?

Il faudrait enfin cultiver avec soin les facultés de synthèse. Les œuvres d'art, livres en prose, romans, essais, poèmes, pièces de théâtre sont avant tout des essais d'architecture, des établissements de rapports. Au lieu de les dépecer par une analyse qui correspond à l'anatomie ou à la vivisection en chirurgie, il serait délicat et indispensable d'enseigner aux étudiants à les concevoir comme des tous et à en jouir ainsi. L'histoire, mais non point une histoire à prétentions scientifiques et à rêves de certitude, pourrait être utilisée pour cet usage, car elle apprend à voir des ensembles, elle développe le sens de la vie et elle habitue aux hypothèses précises. Bien plus, elle prête aux œuvres d'art une actualité nouvelle. Les œuvres littéraires se rouillent et deviennent ternes après un certain temps d'usage. Il faut les vivifier, les reprendre d'un point de vue original (comme on a vu récemment pour Stendhal et Gobineau, par exemple), c'est-à-dire, les grouper selon un ordre imprévu et les relier à des hommes, à des idées, à des sentiments nouveaux. Il faut les illuminer sans cesse d'hypothèses variées qui les éclairent vivement et leur prêtent une vie jeune à mesure que leur sève s'épuise. Ces hypothèses ne sauraient devenir des certitudes scientifiques, mais elles deviendront des réalités dans la mesure où elles permettront à de nouvelles générations de percevoir des œuvres anciennes, de s'attacher à elles, de les discuter, de leur trouver des rapports de similitude ou d'opposition avec elles. Une histoire littéraire ainsi conçue, hypothétique, humble, périssable, souple et artistique, serait l'un des meilleurs instruments pour développer le goût littéraire [...]

Voilà, dira-t-on, de beaux projets et des propositions bien [18] chimériques. Combien d'étudiants pourraient profiter d'un tel enseignement, combien de maîtres le donner? Sans doute, une telle formation ne peut être donnée que par des maîtres doués à des étudiants doués. Mais il y en a un bon nombre par le monde. Et n'est-il pas clair que nous instruisons en ce moment, sur toute la terre, des masses humaines qui ne sont point faites pour être instruites et n'y trouvent aucun bénéfice? [...] Enseignons à nos étudiants à faire avec hardiesse, intelligence, courage et goût des choses incertaines, dangereuses et belles. Qu'ils reprennent le sens de la qualité, que l'on ne peut prouver, mai, que l'on doit découvrir, reconnaître, apprécier et que l'on peut créer. Ils mourront, nous mourrons, et tout ce que nous faisons périra un jour, mais qu'ils aient été, grâce à nous, réels, personnels, humains, et non des machines à compter.

M. Faÿ est, comme on le voit, plus éloigné de M. Mornet que ne l'étaient M. Spingarn et les philosophes de la littérature. Ceux-ci en effet sont d'accord avec M. Mornet pour admettre la possibilité d'une connaissance plus ou moins

presso lo studente e il professore di letteratura sarebbero dunque le facoltà estetiche, psicologiche e tecniche. L'arte di esprimere fatti e idee tramite parole non è affatto così facile da poter essere disprezzata e confinata all'insegnamento primario e secondario. La logica del linguaggio (lessico e grammatica, le loro risorse e i loro limiti), l'estetica del linguaggio (sonorità, suoni, ritmi, associazioni di idee, di sentimenti e di parole), l'estetica dello stile e dei generi (le loro specificità e risorse, la loro evoluzione), l'estetica delle idee e dei sentimenti (concezioni, percezioni e espressioni diverse [17] della bellezza e del piacere letterario nelle diverse letterature ma soprattutto in quella della nostra civiltà e dei tempi nostri ecc...) non dovrebbero forse essere insegnate ai nostri studenti di Lettere?

Bisognerebbe infine coltivare accuratamente la capacità di sintesi. Le opere d'arte, i libri in prosa, romanzi, saggi, poemi, opere teatrali sono prima di tutto saggi di architettura, costruzione di rapporti. Invece di smembrarle attraverso un'analisi che corrisponde all'anatomia o alla vivisezione in chirurgia, sarebbe intelligente e utile insegnare agli studenti a concepire le opere come totalità e a goderne. La storia, ma non una storia con pretese scientifiche e che sogni certezze, potrebbe essere utilizzata a tal fine, perché insegna a vedere degli insiemi, sviluppa il senso della vita e abitua a ipotesi precise. Non solo, conferisce alle opere d'arte un'attualità nuova. Le opere letterarie si arrugginiscono e diventano scialbe dopo essere state usate per un po' di tempo. Occorre ravvivarle, riprenderle da un punto di vista originale (come si è visto di recente per Stendhal e Gobineau ad esempio), cioè raggrupparle seguendo un ordine impreveduto e collegarle a uomini, idee, sentimenti nuovi. Occorre illuminarle continuamente con ipotesi variegata che le chiariscano, le vivacizzino e attribuiscono loro una esistenza nuova man mano che la loro linfa si esaurisce. Tali ipotesi non possono diventare certezze scientifiche, ma diventeranno realtà nella misura in cui consentiranno a nuove generazioni di percepire opere antiche, di legarsi ad esse, discuterle, trovare rapporti di somiglianza o opposizione nei loro confronti. Una storia letteraria concepita così, ipotetica, umile, deperibile ma duttile e artistica, sarebbe uno dei migliori strumenti per sviluppare il gusto letterario [...]

Qualcuno dirà, ecco bei progetti e proposte molto [18] chimeriche. Quanti studenti potrebbero trarre vantaggio da questo tipo di insegnamento e quanti maestri potrebbero impartirlo? Tale formazione può essere data senz'altro solo da maestri bravi a studenti bravi. Ne esiste un numero consistente nel mondo. Ed è ovvio che in questo momento istruiamo, nell'intero pianeta, masse umane che non sono fatte per essere istruite e non ci ricavano nessun beneficio [...] Dobbiamo insegnare ai nostri studenti a realizzare cose incerte, pericolose e belle con audacia, intelligenza, coraggio e gusto, affinché riacquistino il senso della qualità, che non si può provare ma che si deve scoprire, riconoscere, apprezzare e creare. Loro moriranno, noi moriremo, e tutto quello che facciamo perirà un giorno, ma speriamo che grazie a noi, loro siano stati reali, personali, umani invece che macchine contabile.

Come si vede, Fay è più lontano da Mornet di quanto lo siano stati J.E. Spingarn e i filosofi della letteratura, i quali infatti concordano con Mornet quando ammettono la possibilità di una conoscenza più o meno sistematizzata

systématisée et générale, mais en tout cas exacte, des faits littéraires passés. M. Faÿ ne croit pas cette connaissance possible, et la croirait-il possible qu'il la juge moins féconde que la réaction personnelle d'un esprit original à une œuvre passée rendue vivante par cette réaction même.

* * *

M. Mornet, dans sa réponse à M. Faÿ parue au n° 4 du volume XIX de la *Romanic Review*, en octobre décembre 1928, déclare admettre tort bien une [19] hypothèse préalable au travail. «A condition cependant que l'auteur ait fait toutes les recherches d vérification. Or pour certains hypothèses trop vastes, la vérification est humainement impossible.» D'où la nécessité de diviser les gros problèmes humain en petits problèmes nationaux.

Mais ce n'est point là l'objet essentiel de la pensée de M. Faÿ. Et ce qu'entend celui-ci par *hypothèse*, n'est-ce pas plutôt une attitude d'esprit non pas préalable à l'étude de la littérature, mais préalable seulement à la synthèse? M. Faÿ semble considérer deux moments dans l'étude de la littérature. D'abord une attitude de réceptivité esthétique et de critique personnelle qui place en face de l'œuvre ou du mouvement un tempérament plus ou moins bien doué qui écouterait avec soin les résonances en soi de cette œuvre. Cette réaction motiverait une hypothèse, un système, que le travail pourrait vérifier, transformer en une synthèse, et surtout expliquer, rendre plausible et intelligible. Or, comme c'est surtout la première attitude qui est passée sous silence dans la méthode que préconise M. Mornet, c'est surtout sur celle-là qu'insiste M. Faÿ, et il est ainsi amené à mettre au premier plan les qualités esthétiques de l'œuvre et la sensibilité esthétique du critique. A cela M. Mornet répond:

Il reste que, dans tout ce que je viens de dire, j'ai parlé de vérité, et jamais, jusqu'ici, de beauté. Et M. Faÿ a opposé avec vigueur et même avec une sorte de pathétique cette recherche de la vérité et le goût, l'étude de la beauté. Or il n'a pas tort de dire que la littérature n'existe que [20] par les œuvres qui sont belles; sinon les œuvres littéraires du passé ne seraient que des documents comme les cartulaires ou les pouillés. Que devient, dans la «méthode historique» ce sens, ce goût, cette culture, cet affinement du sens, du goût de la beauté? Et M. Faÿ oppose à l'idéal de «vérité» qui séduit – il dit presque: qui gâte – les générations contemporaines, l'idéal de beauté dont ont vécu d'autres civilisations.

Mais pourquoi M. Faÿ veut-il qu'en défendant l'un nous ayons renoncé à l'autre? Nous disons simplement ceci: il existe de grandes œuvres de la pensée humaine (où la pensée pure, l'action, l'art se mêlent diversement). Il est intéressant de les comprendre le mieux possible. Pour les comprendre plus exactement il est nécessaire de *commencer* par reconstituer les circonstances historiques, cette vie, cette réalité de l'auteur et de son milieu (que M. Faÿ nous reproche, je ne sais pas pourquoi, de méconnaître) [...] Après quoi, à un moment donné, qui varie avec chaque œuvre, l'utilité de l'histoire, de la vérité, de la «science», cesse. C'est alors qu'intervient, que doit intervenir, cette

e generale, ma comunque esatta, dei fatti letterari passati. Faÿ non crede che tale conoscenza sia possibile e quand'anche la credesse possibile, pensa che sia meno feconda rispetto alla reazione personale di una mente originale di fronte ad un'opera passata rattivata grazie a questa stessa reazione.

* * *

Nella sua risposta a Faÿ pubblicata nel n° 4 del volume XIX della *Romanic Review* nell'ottobre-dicembre 1928, Mornet dichiara di ammettere pienamente [19] un'ipotesi preliminare del lavoro: "Purché tuttavia l'autore abbia svolto tutte le ricerche di verifica. Ma per alcune ipotesi troppo ampie, la verifica è umanamente impossibile". Da qui la necessità di suddividere i grandi problemi umani in piccoli problemi nazionali.

Ma questo non è affatto l'oggetto essenziale del pensiero di Faÿ. Ciò che lui intende per *ipotesi* è piuttosto un atteggiamento mentale che non è preliminare allo studio della letteratura bensì soltanto alla sintesi. Faÿ sembra considerare due momenti nello studio della letteratura. Prima di tutto un atteggiamento di ricettività estetica e di critica personale che mette di fronte all'opera o al movimento un temperamento più o meno dotato capace di ascoltare con cura le risonanze dentro di sé di tale opera. Questa reazione stimolerebbe un'ipotesi, un sistema, che il lavoro potrebbe verificare, trasformare in una sintesi, e soprattutto spiegare, rendere plausibile e intelligibile. Ora, siccome è soprattutto il primo atteggiamento ad essere ignorato nel metodo raccomandato da Mornet, Faÿ insiste proprio su questo, ed è così portato a mettere in primo piano le qualità estetiche dell'opera e la sensibilità estetica del critico. Mornet a questo risponde:

Ciò non toglie che in tutto quello che ho appena detto io abbia parlato di verità e finora non ho mai parlato di bellezza. Faÿ ha contrapposto questa ricerca della verità al gusto e allo studio della bellezza con vigore e addirittura con una sorta di pathos. Ma non sbaglia quando dice che la letteratura esiste solo [20] grazie alle opere che sono belle; altrimenti le opere letterarie del passato non sarebbero altro che documenti come i faldoni o registri dei benefici ecclesiastici. Ma che fine fanno nel "metodo storico" il senso, il gusto, la cultura, il perfezionamento del senso, del gusto della bellezza? E Faÿ contrappone all'ideale di "verità" che seduce – dice quasi che corrompe – le generazioni contemporanee, l'ideale di bellezza che ha consentito ad altre civiltà di vivere.

Ma perché Faÿ vuole che prendendo le difese di uno si rinunci all'altro? Noi diciamo solo questo: esistono grandi opere del pensiero umano (dove il pensiero puro, l'azione, l'arte si mescolano in modo diverso). È interessante capirle nel miglior modo possibile. Per capirle con maggiore esattezza, è necessario *cominciare* con il ricostruire le circostanze storiche, la vita, la realtà dell'autore e del suo ambiente (cosa che Faÿ ci rimprovera, non so perché, di misconoscere) [...] Dopo di ché in un dato momento, diverso a seconda dell'opera, non esiste più l'utilità della storia, della verità, della "scienza". Allora interviene, deve intervenire la critica del

critique de goût, cette compréhension, cette suggestion du beau que M. Faÿ réclame et que je réclame comme lui.

Nous nous séparons seulement sur deux points, et c'est là toute notre opposition réelle, que l'on jugera grave ou petite, comme l'on voudra. Je réclame cette intervention du goût dans l'enseignement; je l'y juge indispensable. Je ne l'exige pas dans les études d'histoire littéraire, dans les articles ou livres. L'auteur peut s'en tenir à l'enquête historique, et c'est bien si l'enquête est bien faite et porte sur un sujet dont l'intérêt est immédiat ou différé. Il peut (il doit, seulement si le sujet l'exige) la continuer en l'élargissant par la critique esthétique, philosophique, etc ... ; *c'est mieux*, à condition que la médiocrité de son esthétique et de sa philosophie ne viennent pas gâter l'intérêt de son histoire. [21]

En deuxième lieu, M. Faÿ rêve d'un enseignement supérieur ou tout au moins de certains centres d'enseignement supérieur, où l'on n'aurait cure de nos recherches sur le vrai, où l'on ne cultiverait que le sens du beau. L'une des raisons qu'il en donne est qu'il est aisé d'enseigner à beaucoup les méthodes des recherches du vrai; mais qu'il faut une longue et difficile culture pour avoir et pour maintenir le sens du beau. Je suis d'un avis tout opposé. Ou plutôt je ne parlerai pas, pour ne pas m'attarder, de ce sens du beau. Mais je crois que rien n'est plus rare, plus difficile, à enseigner et à maintenir et en même temps plus nécessaire que ce sens, ce goût, cette passion du vrai. Pauvre vérité, dit M. Faÿ, après Pascal et bien d'autres, ployable à tous sens, et que chaque génération renverse! C'est fort possible. Mais je crois que la tâche essentielle de notre enseignement supérieur est de nourrir dans les âmes si facilement possédées par la passion et par l'injustice, cette aspiration vers une vérité qui serait vraie universellement et éternellement et que l'on conquiert par un long et patient effort, par le renoncement, au moins momentané, à soi-même, à l'orgueil et à la douceur de ses instincts ou de ses préjugés ou même de ses «idées» ou de ses «goûts».

Ainsi, selon M. Mornet, la méthode proprement historique ne serait qu'une *commencement*; elle ne ferait que préparer les voies aux méthodes philosophiques ou esthétiques; elle se contenterait modestement de leur fournir les matériaux pour qu'ils puissent construire leur œuvre.

M. Mornet, dans cette même revue (volume XX, n° 3, juillet-septembre 1929), revient sur un point de détail à propos de quelques études récentes sur des écrivains médiocres. Le sujet ne sera rendu [22] intéressant, explique M. Mornet, que si l'écrivain médiocre est étudié non comme un tout; non en lui-même, mais en fonction de son temps, de son milieu, de son siècle. Il faut montrer dans l'auteur étudié, non pas un génie, puisqu'il est d'une médiocre humanité, mais justement un exemple de cette médiocre humanité, qui forme à chaque époque la vraie masse de la société. Sans valeur par lui-même, le médiocre en prendra une grande s'il est érigé en type. [23]

gusto, la comprensione, la suggestione del bello che Faÿ rivendica e che rivendico insieme a lui.

Non concordiamo solo su due punti, e qui sta la nostra vera e propria divergenza, che verrà ritenuta grave o insignificante, a seconda dei punti di vista. Io rivendico l'intervento del gusto nell'insegnamento; giudico che vi sia indispensabile. Non lo pretendo negli studi di storia letteraria, negli articoli o libri. L'autore può limitarsi all'indagine storica e questo va bene se l'indagine è condotta bene e verte su un argomento il cui interesse è immediato o differito. Può (deve solo se l'argomento lo richiede) proseguirla estendendola attraverso la critica estetica, filosofica ecc.; *ed è meglio* così purché la mediocrità dell'estetica e della filosofia dell'autore non sciupi l'interesse della storia. [21]

In secondo luogo, Faÿ sogna un insegnamento universitario o per lo meno alcuni centri di insegnamento universitario in cui nessuno si curerebbe delle nostre ricerche sul vero e verrebbe coltivato solo il senso del bello. Uno dei motivi addotti da Faÿ è che, mentre è facile insegnare a molti i metodi della ricerca del vero, è necessaria una lunga e difficile acculturazione per avere e mantenere il senso del bello. Ma io credo che tale senso, tale gusto e tale passione per il vero siano molto rari e difficili da insegnare e da mantenere ma che allo stesso tempo siano necessari. Povera verità, dice Faÿ, dopo Pascal e tanti altri, piegata a ogni significato e che ogni generazione rovescia! È molto probabile. Ma ritengo che il compito fondamentale del nostro insegnamento universitario sia quello di alimentare nelle menti così facilmente dominate dalla passione e l'ingiustizia, l'aspirazione a una verità che sia vera universalmente e eternamente, da conquistare attraverso un lungo e paziente sforzo, la rinuncia, per lo meno momentanea, a sé stessi, all'orgoglio e alla mitezza dei propri istinti o dei propri preconcetti o addirittura delle proprie "idee" o "gusti".

Quindi, secondo Mornet, il metodo prettamente storico non sarebbe altro che un *inizio*; si accontenterebbe di predisporre la strada ai metodi filosofici o estetici e si limiterebbe semplicemente a fornire i materiali per costruire l'opera.

Mornet, su questa stessa rivista (volume XX, n° 3, luglio-settembre 1929), torna su un punto specifico riguardo ad alcuni studi recenti su scrittori mediocri. Come spiega Mornet, l'argomento diventerà [22] interessante solo se lo scrittore mediocre non verrà studiato come un tutto, ma a seconda del periodo, ambiente e secolo in cui vive. Nell'autore studiato non bisogna evidenziare il genio, se è di mediocre umanità, bensì appunto un esempio di questa stessa mediocre umanità che in ogni epoca costituisce la vera massa della società. Senza valore in sé l'autore mediocre, se assunto come tipo, risulterebbe di grande valore. [23]

2. *Diverses théories*

Nous avons essayé de résumer cette importante discussion et d'isoler les principaux éléments du problème. On est parti d'un petit compte-rendu pour aboutir à des professions de foi. Comme toutes les discussions aussi démesurément élargies, celle-ci est confuse et complexe, les données du problème étant minimales ou vagues, et chaque interlocuteur posant à vrai dire son problème. Déplions la carte, étalons-la sur la table et dégageons les grandes lignes du paysage. L'intérêt de cette polémique est de ne pas se suffire à elle-même, de n'être pas close, de suggérer plus qu'elle n'exprime et de laisser l'impression que les principaux interlocuteurs auraient plus à dire qu'ils n'ont fait.

Pour comprendre l'état actuel de la question, remontons à la fin du XIX^e siècle. Les études littéraires n'avaient pas de méthodes. Des tempéraments délicats ou puissants livraient au public le résultat de leur réaction devant nos grands auteurs passés et faisaient de la critique esthétique; des esprits philosophiques vérifiaient des théories avec les œuvres de ces auteurs, soit sur les lois des genres, [24] soit sur les rapports entre l'œuvre et ses causes. Mais Lemaître, Taine ou Brunetière étaient également dépourvus de l'esprit proprement historique. Le premier ne voyait dans les œuvres que des objets isolés; les autres que les éléments d'une démonstration.

Presque ensemble, deux méthodes sont nées, l'histoire littéraire et la littérature comparée.

M. Lanson est, après Sainte-Beuve, le créateur de l'histoire littéraire. Sa méthode consiste à expliquer ce qui dans l'œuvre est explicable par le principe de causalité, à dégager tout ce que l'auteur doit à son temps, à ses prédécesseurs, à sa vie, à ses lectures. Quand il ne s'agit pas d'une œuvre, mais d'un ensemble d'œuvres, elle consiste à observer avec exactitude l'histoire des genres, les transformations historiques du goût.

La littérature comparée, qui doit tant à M. Baldensperger, s'attache à discerner des filiations analogues, non plus dans une littérature, mais d'un pays à un autre. Lorsque l'historien a besoin de suivre à travers un grand nombre de littératures un mouvement de pensée ou de goût, cette méthode prend le nom de littérature générale.

Ces deux méthodes ont de très nombreux points communs et ne peuvent marcher que la main dans la main. Toutes deux ne prétendent ni juger ni reconstruire, mais dissocier patiemment la réalité complexe du monde littéraire en éléments rattachés les uns aux autres par un rapport de cause à effet. Elles cherchent à établir des séries de faits assurés, tantôt sous une forme linéaire, quand, par exemple, [25] elles suivent la trace d'une influence ou l'évolution d'un genre ou d'une pensée dans le temps; tantôt sous une forme concentrique, lorsqu'elles cherchent à grouper autour d'une œuvre ou d'un homme tous les

2. *Diverse teorie*

Abbiamo provato a sintetizzare quest'importante discussione e ad isolare gli elementi principali del problema. Siamo partiti da una breve recensione per arrivare a professioni di fede. Come tutte le discussioni estese in modo smisurato, anche questa è confusa e complessa, visto che i dati del problema sono minimi o vaghi e visto che ogni interlocutore, a dire il vero, pone un problema. Occorre dispiegare la mappa, stenderla sul tavolo per evidenziarne le grandi linee del paesaggio. L'interesse di questa polemica è di non esaurirsi in sé stessa, di non essere chiusa, di suggerire più che esprimere e di dare l'impressione che gli interlocutori principali avrebbero potuto dire di più rispetto a quanto hanno fatto.

Per capire l'attuale stato della questione, risaliamo alla fine del XIX secolo. Gli studi letterari erano privi di metodologia. Alcune persone sensibili o influenti fornivano al pubblico il risultato della loro reazione nei confronti dei grandi autori del passato e facevano critica estetica; alcuni filosofi verificavano teorie usando le opere di questi stessi autori, o le leggi dei generi [24] o i rapporti tra l'opera e le sue cause. Ma Lemaître, Taine o Brunetière erano anche sprovvisti di una mentalità prettamente storica. Il primo vedeva nelle opere soltanto oggetti isolati, gli altri ne vedevano gli elementi di una dimostrazione.

Quasi contemporaneamente sono nate due metodologie, la storia letteraria e la letteratura comparata.

Gustave Lanson è, dopo Sainte-Beuve, l'ideatore della storia letteraria. Il suo metodo consiste nello spiegare quello che nell'opera è spiegabile attraverso il principio di causalità, nel fare risaltare tutto ciò che l'autore deve al suo periodo, ai suoi predecessori, alla sua vita e alle sue letture. Quando non si tratta di un'opera, ma di un insieme di opere, la metodologia consiste nell'osservare con esattezza la storia dei generi e le trasformazioni storiche del gusto.

La letteratura comparata che deve così tanto a Fernand Baldensperger si impegna a discernere tali filiazioni non soltanto in una letteratura bensì in letterature di vari paesi. Quando lo storico ha bisogno di seguire attraverso un gran numero di letterature un movimento di pensiero o di gusto, tale metodo prende il nome di letteratura generale.

Questi due metodi hanno numerosissimi punti in comune e possono andare solo di pari passo. Nessuno dei due pretende giudicare o ricostruire, bensì dissociare con pazienza la complessa realtà del mondo letterario in elementi collegati gli uni agli altri grazie a un rapporto di causa-effetto. I due metodi tentano di stabilire serie di fatti certi, a volte sotto una forma lineare (quando ad esempio [25] seguono la traccia di un'influenza o l'evoluzione di un genere o di un pensiero nel tempo), a volte sotto una forma concentrica (quando provano a raggruppare intorno ad un'opera o

faits qui, dans tous les domaines, peuvent avoir provoqué l'œuvre ou modifié l'homme: circonstances politiques, sociales, sentimentales, lectures, voyages, conversations, etc...

Cette dissociation en éléments simples rend nécessaire la méthode pratique dite des *fiches*. Chaque fiche est censée contenir un fait-unité, un atome, au sens propre du mot, de réalité, isolé momentanément et artificiellement d'un ensemble. Il sera à son tour intégré dans un ensemble, mais qui ne sera pas celui d'où on l'a extrait; ce nouvel ensemble formera un système, reconstruction sur le plan logique de la confuse réalité.

L'application de ces méthodes a soulevé d'abord des protestations dans deux camps. Les amateurs de belles-lettres ont souffert de voir l'érudit chercher à expliquer ce qui, selon eux, n'avait pas besoin d'être expliqué et gagnait à rester mystérieux: l'embryogénie de l'œuvre d'art leur semblait une science sacrilège et l'emploi continu de la dissection une pratique de maniaque.

L'autre critique vint de la jeunesse, encore transportée par la découverte de nos grands hommes, et qui supportait impatiemment de remplacer l'assimilation, le jugement hardi et vif, l'engouement passager, par l'analyse impartiale, scrupuleuse et lente.

Mais ces mêmes méthodes ne manquèrent pas de [26] faire pousser de grands soupirs de soulagement à tous ceux qui voulaient voir comment les choses s'étaient exactement passées et qui, fort sensibles à la valeur esthétique des textes et fort capables de comprendre les formes variées de la pensée humaine, avaient en outre, pour les motifs de cette beauté ou de cette pensée, une curiosité avide, impérieuse, difficile à satisfaire avec des phrases vagues et bien sonnantes, ou des systèmes trop rigoureux ou trop nébuleux.

Les critiques n'ont mérité la discussion que du jour où elles ont été faites par des hommes qui se plaçaient sur le même terrain et parlaient en connaissance de cause, avec l'autorité des travaux ou de la réflexion.

Sans insister davantage sur tant de remarquables travaux dus aux méthodes désormais classiques d'histoire littéraire et de littérature comparée, essayons de présenter quelques-unes de ces critiques fondées sur l'expérience et la réflexion.

Il va sans dire que les méthodes différentes que nous allons passer en revue, et qui s'offrent de divers côtés, n'excluent nullement l'histoire littéraire telle que la comprend M. Mornet; celui-ci déclare d'ailleurs que son dessein n'est pas de substituer à toute autre manière d'examiner la littérature la seule méthode historique. Il ne veut que revendiquer le droit à la vie de la méthode historique, sa légitimité dans certains cas, sa nécessité pour certains esprits.

D'où vient donc la nuance agressive qui se devine souvent dans la manière dont sont proposées d'autres méthodes? Sans doute de ce que la méthode historique [27] exerce un monopole de fait. Presque tous nos maîtres de l'enseignement supérieur ont été formés aux disciplines strictes de l'histoire littéraire. Une thèse d'État telle que l'habitude, sinon la théorie, la fait concevoir, ne peut

a un uomo tutti i fatti che, in tutti i settori, possono aver provocato l'opera o modificato l'uomo: circostanze politiche, sociali, sentimentali, letture, viaggi, conversazioni ecc.).

Tale dissociazione in elementi semplici rende necessario il cosiddetto metodo pratico delle *schede*. Ogni scheda dovrebbe contenere un fatto-unità, un atomo (inteso nel senso stretto del termine) di realtà, isolato momentaneamente e artificiosamente da un insieme. Quest'atomo di realtà sarà inserito, a sua volta, in un insieme che non sarà quello di provenienza; questo nuovo insieme costituirà un sistema, la ricostruzione sul piano logico della realtà confusa.

L'applicazione di questi metodi prima di tutto ha fatto sorgere proteste in due campi. Gli amanti delle Belle lettere hanno patito di vedere l'erudito che cercava di spiegare quello che secondo loro non era necessario spiegare e guadagnava a restare misterioso: l'embriogenesi dell'opera d'arte sembrava loro una scienza sacrilega e l'uso continuo della dissezione una pratica maniacale.

L'altra critica venne dai giovani i quali, ancora attratti dalla scoperta dei grandi uomini, aspettavano impazienti di sostituire l'assimilazione, il giudizio ardito e vivace, il passeggero entusiasmo con l'analisi imparziale, scrupolosa e lenta.

Ma questi stessi metodi [26] fecero respirare di sollievo tutti quelli che volevano vedere come le cose si fossero davvero verificate e che, molto sensibili al valore estetico dei testi e molto capaci di comprendere le forme variegate del pensiero umano, nutrivano inoltre nei confronti di tale bellezza o tale pensiero una curiosità avida, impellente, difficile da soddisfare con frasi vaghe e magniloquenti o sistemi troppo rigidi o nebulosi.

Le critiche hanno meritato di essere oggetto di dibattito solo dal momento in cui sono state fatte da uomini che si mettevano sullo stesso piano e parlavano con cognizione di causa, con l'autorevolezza delle ricerche o della riflessione.

Senza insistere su così tanti lavori notevoli dovuti ai metodi ormai classici di storia letteraria e di letteratura comparata, proviamo a presentare alcune di queste critiche basate sull'esperienza e la riflessione.

È ovvio che i metodi diversi che passeremo in rassegna e che ci arrivano da diversi lati non escludono affatto la storia letteraria così come la intende Mornet. Quest'ultimo dichiara tra l'altro che il suo intento non è quello di sostituire il metodo storico con qualsiasi altro modo di esaminare la letteratura. Non vuole fare altro che rivendicare al metodo storico il diritto di vita, la legittimità in alcuni casi, la necessità per alcune persone.

Da dove viene dunque la sfumatura aggressiva che spesso si intuisce nel modo in cui sono proposti altri metodi? Probabilmente dal fatto che il metodo storico [27] esercita un monopolio di fatto. Quasi tutti i nostri maestri dell'insegnamento universitario si sono formati sulle discipline rigorose della storia letteraria. Una tesi di Dottorato di Stato, così come l'abitudine o la teoria

guère être, en pratique, qu'un apport de faits précis dans le cadre de l'histoire littéraire. D'innombrables thèses d'Université et diplômes d'Études supérieures sont élaborés suivant ces méthodes. La valeur des maîtres qui préconisent ces méthodes exerce une sorte de fascination et l'extrême rareté des cas où ces recherches entreprises ne donneraient pas de résultats les rend relativement attrayantes; la conviction qu'une tâche modeste mais précise, apportant un petit fait nouveau, est une contribution à l'histoire de l'homme, ce qui est vrai, attire de ce côté nombre d'esprits, qui n'ont certes pas raisonné sur les principes de leur art, mais qui trouvent là un cadre commode pour une saine activité intellectuelle, un moyen assuré d'obtenir, avec du travail et du goût, un diplôme et quelque considération.

Ce n'est plus aujourd'hui la jeunesse des universités qui critiquerait ces méthodes; elle y trouve trop d'avantages; mais le nombre même des travailleurs d'histoire littéraire émeut certains savants et les pousse à avertir le public que cette méthode si triomphante, et si légitime en certains cas, n'est qu'une des manières d'étudier l'œuvre littéraire, peut-être pas la plus féconde ni la plus utile.

Pas plus que M. Mornet ne dénie le droit d'exister à des méthodes différentes de la sienne, ceux qui proposent d'autres méthodes ne veulent ruiner celle qu'adopte M. Mornet ou les comparatistes. Ils critiquent en général moins son principe que ses déviations, moins son usage que son abus. Ils s'efforcent surtout de mettre l'accent sur ce qui n'est pas elle, de souligner l'importance de ce qu'elle néglige, et cela parce que, comme toute entreprise florissante, elle a moins besoin d'encouragements que de critiques.



M. René Bray, professeur à l'Université de Lausanne, s'affirme comme historien de la littérature. Il ne veut nullement ruiner une méthode qui a déjà donné tant de fruits, et de si excellents. Il ne veut que corriger les tendances fâcheuses d'une discipline louable en soi.

Dans le concept d'histoire littéraire, la notion d'histoire finit parfois par prendre entièrement le pas sur la notion de littérature. On intitule études d'histoire littéraire des études où la méthode scrupuleuse qui établit la filiation des faits ne porte pas sur des faits littéraires au vrai sens du mot, et n'apporte, même de loin, aucun renseignement pouvant servir à la connaissance des œuvres d'art littéraires.

M. René Bray, a pu souligner ainsi, dans sa leçon inaugurale faite en novembre 1929³, cette curieuse déviation d'une méthode créée pour la meilleure compréhension des œuvres littéraires. Prenant l'exemple [28] d'un des maîtres de l'histoire littéraire en France, M. Abel Lefranc, dont les travaux sur

³ A paraître dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1930. Nous devons à l'amabilité de M. Mornet et de l'auteur d'en pouvoir publier dès maintenant quelques fragments.

la concepiscono, in pratica non può essere altro che un contributo di fatti precisi nell'ambito della storia letteraria. Moltissime tesi universitarie e lauree vengono elaborate seguendo tali metodi. Il valore dei maestri che raccomandano questi metodi esercita una specie di fascino e, nei rari casi in cui queste ricerche avviate non dessero risultati, tali metodi comunque rimarrebbero relativamente attraenti; l'idea che un compito modesto ma preciso recante un piccolo fatto nuovo sia un contributo alla storia dell'uomo (cosa vera) attrae verso questo metodo molte persone le quali, certamente, non hanno riflettuto sui principi della loro arte ma trovano in esso il comodo quadro di una sana attività intellettuale, il mezzo sicuro per conseguire, con impegno e passione, un titolo di studio e qualche riconoscimento.

Oggi non sarebbero più i giovani delle università a criticare tali metodi: ci trovano troppi vantaggi; ma il numero stesso dei ricercatori di storia letteraria impressiona alcuni scienziati e li spinge ad avvertire il pubblico che tale metodo così trionfante e in alcuni casi così legittimato altro non è che uno dei modi per studiare l'opera letteraria, forse non il più fecondo né il più utile.

Così come Mornet non disconosce il diritto di esistere a metodi diversi dal suo, coloro che propongono metodi diversi non vogliono rovinare il metodo adottato da Mornet o dai comparatisti. Di questo metodo in genere vengono criticati più il suo principio che le sue deviazioni, più il suo abuso che il suo uso. Coloro che propongono tale metodo si sforzano soprattutto di porre l'accento su quello che esso non è, di sottolineare l'importanza di quello che esso trascura e questo perché, come qualsiasi impresa florida, ha bisogno più di critiche che di incoraggiamenti.

* * *

René Bray, professore all'Università di Losanna si dichiara storico della letteratura. Non vuole affatto rovinare un metodo che ha dato già tanti ottimi risultati. Vuole soltanto correggere le incresciose tendenze di una disciplina in sé lodevole.

Nel concetto di storia letteraria, la nozione di storia finisce a volte con il prevalere interamente su quella di letteratura. Vengono qualificate come studi di storia letteraria studi in cui il metodo scrupoloso che stabilisce la filiazione dei fatti non verte su fatti letterari nel senso vero del termine e non fornisce neppure da lontano informazioni che possano servire alla conoscenza delle opere d'arte letterarie.

René Bray, in questo modo, ha potuto sottolineare nella sua lezione inaugurale tenuta nel novembre del 1929³ la strana deviazione di un metodo creato per la migliore comprensione delle opere letterarie. Facendo l'esempio [28] di uno dei maestri della storia letteraria in Francia, Abel Lefranc, i cui

³ Sarà pubblicata sulla *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1930. Grazie alla gentilezza di Mornet e dell'autore possiamo pubblicarne alcuni brani già da ora (*n.d.c.*: cfr. Bray 1930).

Rabelais nous ont tout appris sur cet auteur, à un certain point de vue, M. Bray fait remarquer que ces travaux, «d'un prix inestimable parce qu'il s'agit d'un Rabelais [...] laissent de côté l'artiste pour étudier l'homme et surtout la pensée de l'homme, côtoient constamment l'histoire proprement dite et tendent à sortir de l'histoire littéraire».

Sur une autre question à laquelle s'est attaché M. Abel Lefranc: Shakespeare est-il l'auteur du théâtre shakespearien? M. Bray remarque que l'histoire littéraire devrait étudier l'œuvre plutôt qu'en chercher l'auteur. En étendant ainsi le domaine de l'histoire littéraire, les maîtres comme les élèves «perdent de vue l'œuvre d'art elle-même qui devrait être pourtant l'objet de leur travail. L'histoire de la littérature, c'est l'histoire des œuvres d'art [...]. Nous n'avons pas à rechercher toute la vérité, mais la Vérité dans le domaine de la Beauté.»

Par une seconde déviation de leur dessein primitif, les historiens de la littérature «sont souvent tentés de traiter l'histoire des idées pour elle-même». «Je pourrais citer, dit plus loin l'auteur, vingt thèses récentes, et des meilleures, qui se présentent comme des ouvrages d'histoire littéraire et ne traitent pas de littérature. On est un peu effrayé de cet état de choses quand on sait quelle importante contribution les thèses de doctorat apportent en France à notre discipline.» Victor Hugo, Flaubert sont avant tout des artistes. Où trouver une étude de leur art? Ce n'est pas une, mais plusieurs qu'il faudrait sur chacun. [30]

Enfin, l'histoire littéraire a-t-elle intérêt, comme M. Mornet le laissait entendre dans un article des *Nouvelles littéraires* paru en 1929, à englober toutes les œuvres, les plus médiocres comme les meilleures? Certes les médiocres sont utiles à considérer par rapport aux grands. Mais que d'études où les médiocres sont examinés pour eux-mêmes! A côté de cela, tout, ou presque tout reste à dire sur les grands auteurs. Et ne serait-ce pas aux purs historiens plutôt qu'aux historiens de la littérature à utiliser la littérature comme document social?

Ainsi l'histoire littéraire oublie sa vraie mission, qui est l'examen de l'œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art, pour étudier des faits qui n'ont rien de littéraire et tomber dans le domaine de l'histoire proprement dite, ou étudier l'évolution des idées, ou enfin se perdre dans l'étude des médiocres.

Quels remèdes propose M. René Bray? Ne pas s'abuser sur le rôle de la science en histoire littéraire; laisser place à l'hypothèse; ne pas croire trop aux jugements quantitatifs; décrire autant qu'expliquer, décrire le génie et tracer son histoire; songer toujours que l'histoire littéraire est un moyen et non une fin, et qu'elle est un moyen d'arriver à la critique.

Il n'y a pas, il ne doit pas y avoir d'opposition entre l'histoire littéraire et la critique littéraire, entre l'histoire littéraire – science historique et la critique littéraire – technique artistique. Elles doivent s'entraider dans chacune de leurs démarches. L'objet de l'histoire littéraire est délimité par la critique littéraire. C'est un jugement esthétique, non une

lavori su Rabelais ci hanno insegnato tutto su quest'autore da un certo punto di vista, Bray fa notare che questi lavori "di inestimabile valore perché si tratta di Rabelais [...] lasciano da parte l'artista per studiare l'uomo e soprattutto il pensiero dell'uomo, procedono fiancheggiando costantemente la storia propriamente detta e tendono ad uscire dalla storia letteraria".

A proposito di un'altra questione della quale si è occupato Abel Lefranc – Shakespeare è veramente l'autore del teatro shakespeariano? – Bray osserva che la storia letteraria dovrebbe studiare l'opera piuttosto che cercarne l'autore. Allargando così il campo della storia letteraria, i maestri come gli allievi "perdono di vista la stessa opera d'arte che invece dovrebbe essere oggetto delle loro ricerche. La storia della letteratura è la storia delle opere d'arte [...] Non dobbiamo cercare l'intera verità, bensì la Verità nel campo della Bellezza".

Attraverso una seconda deviazione dal loro intento originario, gli storici della letteratura "spesso sono tentati a trattare la storia delle idee in sé per sé". "Potrei citare – dice più in là l'autore – venti tesi recenti, e fra le migliori, che si presentano come opere di storia letteraria ma di fatto non si occupano di letteratura. Siamo un po' spaventati da questo stato di cose conoscendo l'importante contributo che le tesi di Dottorato danno alla nostra disciplina in Francia". Victor Hugo, Flaubert sono prima di tutto degli artisti. Dove trovare uno studio sulla loro arte? Su ognuno di loro sarebbero necessari non uno ma svariati studi. [30]

Infine, la storia letteraria ha forse l'interesse – come lasciava intendere Mornet in un articolo su *Les Nouvelles Littéraires* uscito nel 1929 – a inglobare tutte le opere, le più mediocri come le migliori? Certamente è utile considerare gli autori mediocri in relazione ai grandi. Ma quanti studi esistono in cui gli autori mediocri sono esaminati in sé per sé! Inoltre, tutto, o quasi tutto, resta da dire sui grandi autori. E non spetterebbe, forse, agli storici puri piuttosto che agli storici della letteratura utilizzare la letteratura come documento sociale?

In tal modo la storia letteraria dimentica la sua vera missione (che consiste nell'esame dell'opera d'arte in quanto opera d'arte) per studiare fatti che non hanno niente di letterario cadendo nel campo della storia propriamente detta, oppure per studiare l'evoluzione delle idee, o ancora per perdersi nello studio degli autori mediocri.

Quali rimedi René Bray propone? Non sbagliarsi sul ruolo della scienza nella storia letteraria; fare spazio alle ipotesi; non credere troppo ai giudizi quantitativi; descrivere e al contempo spiegare, descrivere la genialità e tracciare la sua storia; pensare sempre che la storia letteraria è un mezzo e non un fine, ed è un mezzo per giungere alla critica.

Non esiste, non deve esistere una contrapposizione tra storia letteraria e critica letteraria, tra storia letteraria (scienza storica) e critica letteraria (tecnica artistica). Si devono aiutare a vicenda nei loro rispettivi percorsi. L'oggetto della storia letteraria è delimitato dalla critica letteraria. È un giudizio estetico, non è costituito distinta-

opération logique qui le constitue distinctement. Et le but de l'histoire littéraire, c'est [31] d'éclairer la critique littéraire. Mais celle-ci ne peut se passer des lumières de celle-là. L'analyse de l'œuvre d'art, fonction de la critique, doit être éclairée par la connaissance des rapports qui unissent l'œuvre d'art au génie créateur, fonction de l'histoire. Ainsi, à la base un jugement critique qui sépare ce qui est beau de ce qui n'est pas beau; sur ce qui est beau, une étude historique, guidée par des méthodes scientifiques ou inspirées de l'esprit scientifique, cherchant à faire connaître les rapports qui unissent l'œuvre au génie, s'appuyant sur la connaissance des rapports qui unissent le génie à l'homme porteur de ce génie, et l'homme lui-même à son temps; comme aboutissement et couronnement de cette étude historique, une analyse critique de ce qui fait la beauté de l'œuvre. Voilà comment nous concevons notre discipline. [...]

[...] Connaître pour goûter, telle doit être la devise de notre discipline.



Nul n'est mieux placé que M. Farinelli, le célèbre professeur à l'Université de Turin, pour donner un avis sur les méthodes d'histoire littéraire. Sa prodigieuse érudition, jointe au tempérament le plus sensible et le plus ardent, en fait naturellement un guide persuasif en même temps qu'un maître.

Mais, comme chez la plupart de ceux qui préfèrent la création à la discussion et l'œuvre aux principes, on ne peut guère trouver systématiquement présentées les idées de M. Farinelli sur le point qui nous occupe. Tout au plus ses travaux, où sa personne est toujours présente, peuvent-ils nous fournir quelques renseignements. [32]

M. Farinelli a d'abord appliqué les principes courants de l'histoire littéraire à des études, fort difficiles, d'influences ou de mouvements qui demandent une érudition qu'il est seul au monde à pouvoir posséder sur des sujets si divers. Son œuvre ni sa personne n'auraient donc pas à entrer dans cet ouvrage s'il ne semblait se produire en lui une sorte de crise de conscience révélatrice.

Après avoir fouillé avec une patience et une activité inimaginable les champs offerts par les littératures comparées ou les littératures nationales d'Italie, d'Allemagne ou d'Espagne, M. Farinelli n'en est-il pas venu à se demander si ces études, aussi minutieuses et approfondies qu'on les puisse imaginer, étaient capables de révéler au travailleur la vraie substance de la littérature et de lui apporter sa vraie richesse?

Ses publications récentes, les quelques passages où il laisse entendre ce qui lui paraît l'essentiel des recherches sur le passé littéraire, nous conduisent à penser qu'il brûle ce qu'il a adoré.

Il se pose en adversaire des fiches, ou du moins en adversaire de l'utilisation systématique des fiches, du classement, du compartimentage des données littéraires. Il est avant tout, maintenant, *non-historien*, et fait bien peu de cas des notions historiques d'écoles et d'*influences*.

Il ne nie pas l'existence des groupes de tempéraments dans le temps et dans l'espace; mais cette filiation, sans doute réelle, lui semble désormais moins essentielle à rechercher que l'âme individuelle de l'artiste. [33]

mente da un'operazione logica. E lo scopo della storia letteraria è [31] di illuminare la critica letteraria. Ma l'una non può fare a meno delle delucidazioni dell'altra. L'analisi dell'opera d'arte (funzione della critica) deve essere illuminata dalla conoscenza dei rapporti che uniscono l'opera d'arte con il genio creatore (funzione della storia). Così, a monte [vi è] un giudizio critico (estetico) che separa ciò che è bello da ciò che non è bello; su ciò che è bello [vi è] uno studio storico guidato da metodi scientifici o ispirati allo spirito scientifico che tentano di far conoscere i rapporti che uniscono l'opera al genio e che s'appoggiano sulla conoscenza dei rapporti che uniscono il genio all'uomo (portatore di genio) e l'uomo stesso al suo tempo; come esito e coronamento di questo studio storico, [vi è] un'analisi critica di ciò che fa la bellezza dell'opera. Ecco come concepiamo la nostra disciplina. [...]

[...] Conoscere per apprezzare, questo deve essere il motto della nostra disciplina.



Arturo Farinelli, il famoso professore dell'Università di Torino, è la persona più adatta per dare un parere sui metodi di storia letteraria. La sua prodigiosa erudizione, unita a un temperamento tra i più sensibili e entusiasti, fa di lui naturalmente una guida persuasiva e allo stesso tempo un maestro.

Ma come nella maggior parte di coloro che preferiscono la creazione alla discussione e l'opera ai principi, non si possono trovare in Farinelli idee sistematiche a proposito della questione che ci interessa. Tutt'al più i suoi lavori, in cui la sua persona è sempre presente, possono fornirci qualche informazione. [32]

Farinelli ha prima di tutto applicato i soliti principi della storia letteraria ad alcuni studi, molto difficili, relativi ad influenze o movimenti che richiedono un'erudizione che è l'unico al mondo a poter avere su argomenti così diversi. Né la sua opera né la sua persona dovrebbero entrare in quest'opera solo che in lui sembra verificarsi una specie di crisi di coscienza rivelatrice.

Dopo aver indagato con pazienza e un'incredibile attività i campi offerti dalle letterature comparate o le letterature nazionali d'Italia, Germania o Spagna, Farinelli è giunto al punto di chiedersi se questi studi, per quanto accurati e approfonditi, fossero in grado di rivelare al ricercatore la vera sostanza della letteratura e di metterne in luce la sua vera ricchezza.

Nelle sue recenti pubblicazioni, i pochi passi in cui lascia intuire quello che gli sembra l'essenziale delle ricerche sul passato letterario ci portano a pensare che stia bruciando quello che ha adorato.

Si mostra contrario alle "schede" o, per lo meno, contrario all'utilizzo sistematico delle schede, della classificazione, dell'incasellamento dei dati letterari. Adesso prima di tutto è un *non-storico*, e tiene in scarsa considerazione le nozioni storiche di *scuole* e *influenze*.

Non nega l'esistenza di gruppi letterari affini nel tempo e nello spazio, ma questa filiazione, senz'altro reale, gli sembra ormai meno essenziale per la ricerca quanto l'anima individuale dell'artista. [33]

Il écrit, dans les *Mélanges Baldensperger* (1930):

Qu'on me permette, maintenant, à cause de mon âge et de mon expérience, plongé que je suis dans ces recherches de filiations et d'influences qui m'absorbaient déjà dans un âge moins tardif, ne me laissant pas de repos, me poussant de rivage en rivage avec toute l'immense vanité des fièvres et des curiosités érudites, qu'on me permette d'émettre quelque doute touchant la valeur et l'importance des résultats obtenus par les rapprochements les plus minutieux et les plus patients, et de confesser la confiance de jour en jour moins grande en moi pour la rigueur systématique que l'on emploie dans ces études, pour la manie de fixer définitivement des limites et des catégories dans le domaine de la pensée, de parer de noms immuables et d'étiqueter les faits infiniment changeants du domaine de l'esprit, comme dans des herbiers où les plantes sèchent en bon ordre.

Cette manie de classer le choque particulièrement quand elle tend à établir une hiérarchie entre nations et littératures, sous le prétexte que certaines nations ont plus donné qu'elles n'ont reçu, et ce sont celles qui sont en haut de l'échelle, tandis que d'autres ont plus reçu qu'elles n'ont donné, et ce sont les parents pauvres du monde intellectuel. Qu'importe, pense-t-il, ce qu'on a reçu? Le génie, qu'il soit d'un individu ou d'une nation, sait imposer sa marque sur la matière d'autrui, et révéler son âme dans les formes les plus empruntées.

Prenant comme exemple l'Espagne, M. Farinelli montre qu'aux époques même où l'Espagne s'inspire le plus de ses voisines, et semble aux historiens préoccupés par le concept d'*originalité* moins intéressante [34] qu'elles, ce pays a vécu de la vie la plus profonde et la plus intense et que sa littérature étudiée sans parti pris peut nous en instruire.

Nous devrions, humblement, redescendre aux individus et abandonner les groupes, les systèmes complexes, nous reconnaître incapables de toute généralisation, même à la suite des études les plus patientes et enrichies par l'expérience. Contentons-nous de ces parcelles qui ont l'apparence du vrai et qui se détachent de la vérité absolue, éternellement voilée et inaccessible.

Les méthodes de l'histoire littéraire ne visent pas à autre chose. Mais à partir de ce point, M. Farinelli, qui tient aussi à la plus extrême prudence et qui se défie des systèmes au moins autant que M. Mornet, se sépare de celui-ci. Ces recherches prudentes et approfondies doivent tendre à révéler la vie intérieure du créateur d'art, vie sur laquelle influent bien peu les événements extérieurs, les *influences* livresques.

L'ambiance, la tradition, les écoles, l'imitation, tout ce qui nous frappe et que nous chérissons, tout cela ne touche pas à l'essence de l'esprit [...]. Cela s'ajoute accessoirement à la physionomie propre des individus [...]. L'addition de mille influences qui motivent la conception que se fait Shakespeare de la vie et du monde et déterminent ses prédilections, laisse inexplorée et pleine d'énigmes cette force naturelle

Nei *Mélanges Baldensperger* (1930) Farinelli scrive:

Che mi si consenta, adesso, per via della mia età e della mia esperienza, immerso come sono nelle ricerche di filiazioni e influenze – che mi assorbivano già in un'età meno avanzata, non lasciandomi tregua, spingendomi da sponda a sponda con l'immensa vanità delle passioni e delle curiosità erudite – che mi si consenta di manifestare qualche dubbio sul valore e l'importanza dei risultati raggiunti dalle comparazioni più accurate e pazienti e di confessare la fiducia ogni giorno meno grande in me stesso riguardo al sistematico rigore adoperato in questi studi e riguardo alla mania di fissare definitivamente limiti e categorie nel campo del pensiero, di attribuire nomi immutabili ed etichettare i fatti infinitamente mutevoli della mente, come negli erbari dove le piante seccano in buon ordine.

Questa mania di classificare lo urta, in particolare, quando tende a stabilire una gerarchia tra nazioni e letterature, con il pretesto che alcune nazioni abbiano dato più di quanto abbiano ricevuto, e sono quelle che si trovano in alto nella graduatoria, mentre altre hanno ricevuto più di quanto abbiano dato e sono la cenerentola del mondo intellettuale. Ma Farinelli pensa che non importa quel che si è ricevuto. Il genio, che sia di un individuo o di una nazione sa imporre il proprio marchio sull'altrui materia, e rivelare la propria anima nelle forme più contaminate.

Facendo l'esempio della Spagna, Farinelli dimostra che negli stessi periodi in cui la Spagna si ispira maggiormente ai paesi vicini e sembra meno interessante [34] rispetto a questi ultimi agli storici, preoccupati dal concetto di *originalità*, questo paese ha vissuto la vita più profonda e intensa e la sua letteratura studiata senza pregiudizi ce lo può testimoniare.

Dovremmo umilmente interessarci di nuovo agli individui e tralasciare i gruppi, i sistemi complessi; riconoscerci incapaci di qualsiasi generalizzazione, anche in seguito agli studi più pazienti e ricchi di esperienza. Accontentiamoci di queste briciole che sembrano vere e che si staccano dalla verità assoluta, eternamente velata e inaccessibile.

I metodi della storia letteraria non mirano ad altro. Ma a partire da questo punto Farinelli, che tiene anche alla massima prudenza e che non si fida dei sistemi tanto quanto Mornet, si allontana da quest'ultimo. Tali ricerche prudenti e approfondite devono tendere a rivelare la vita interiore dell'artista, una vita sulla quale incidono molto poco gli avvenimenti esterni, le *influenze* dei libri.

L'atmosfera, la tradizione, le scuole, l'imitazione, tutto ciò che ci colpisce e che amiamo, tutto questo non è attinente all'essenza della mente [...] E s'aggiunge accessoriamente alla fisionomia propria degli individui [...] La somma di mille influenze – influenze che motivano la concezione di Shakespeare sulla vita e sul mondo e che determinano le sue preferenze – lascia inesplorata e piena di enigmi la sua forza

indomptée et vigoureuse capable de toutes les exubérances et de tous les équilibres, créatrice de drames d'une si puissante vitalité [...].

[...] Toute mode littéraire est un vêtement qui recouvre l'épiderme; elle ne peut descendre jusqu'au cœur. Je [35] préfère les historiens des individus aux historiens des modes et des bizarreries collectives [...]. La personnalité, Goethe ne se trompait pas en l'appelant le bien suprême des fils de la terre. Elle comprend tout et les plus grands mystères de la vie se trouvent réunis en elle [...]. Dans ce centre unique de vie, que de forces différentes! Dans le caractère le plus clair et le plus net, que de replis, que de retraites cachées, que nous arrivons à peine à explorer! Nous ne nous demanderons pas à quelle famille d'entre les grands appartient la personnalité qui nous attire, mais nous essaierons de voir en quoi elle peut enrichir notre monde intérieur, comment elle a lutté et souffert pour atteindre à son plein développement et à sa libre manifestation.

Le renoncement de M. Farinelli à ses méthodes antérieures a quelque chose de tragique. Pressé de trouver ces lois et ces forces du monde, il pense désormais les mieux comprendre dans l'*homme* que dans les hommes; l'âme de l'artiste lui apportera, pense-t-il, un plus riche butin, une image plus exacte des choses essentielles.

Lui qui a tout su de ce que peuvent apprendre les méthodes d'histoire littéraire appliquées à bien des littératures différentes, il se demande si ce qu'il sait est bien l'essentiel. Il faut aller trouver l'âme individuelle. Par quelle méthode pratique? M. Farinelli ne le dit pas. Mais on peut s'en rendre compte d'après certains de ses ouvrages sur Manzoni, Calderón, et d'autres.

Il semble d'ailleurs que cette méthode individualiste soit réclamée avec plus d'insistance en Italie qu'ailleurs. Dans la mesure où les idées de B. Croce⁴ [36] s'appliquent à l'histoire littéraire, on y distingue la même défiance pour les formules, les cadres, les divisions, qui masquent l'apport unique et essentiel de l'artiste.



Nous nous écartons plus nettement des principes essentiels de l'histoire littéraire en abordant la jeune école russe.

On peut reprocher à l'étude historique des littératures d'être impropre à éclairer la forme de l'œuvre. Si on considère l'œuvre littéraire comme œuvre d'art, on conviendra que, comme pour la peinture ou la musique, la technique de l'artiste importe plus que le contenu intellectuel ou sentimental. Or l'histoire littéraire est plus habile à expliquer le contenu de l'œuvre que sa forme, obtient plus de résultats avec les œuvres à riche et neuve matière intellectuelle ou sentimentale qu'avec les œuvres où toute la valeur vient de

⁴ Nous laissons de côté les idées personnelles de B. Croce; leur examen nous entraînerait trop loin de notre sujet précis. Mais on ne doit pas oublier leur profonde influence toujours efficace.

naturale indomita e vigorosa, capace di tutte le esuberanze e di tutti gli equilibri, creatrice di drammi di una così potente vitalità...

[...] Ogni moda letteraria è un vestito che copre la pelle; non può scendere fino al cuore. [35] Preferisco gli storici degli individui a quelli delle mode e delle stranezze collettive [...] La personalità, Goethe non sbagliava quando la qualificava come un bene supremo dei figli della terra. Racchiude tutto e i maggiori misteri della vita vi sono riuniti [...] In questo centro unico della vita, quante forze diverse! Nel carattere più chiaro e netto, quanti recessi, quanti arretramenti nascosti che riusciamo a malapena ad esplorare! Non ci chiederemo a quale famiglia di "grandi" appartiene la personalità che ci affascina, ma proveremo a vedere in che modo possa arricchire il nostro mondo interiore, come abbia lottato e patito per giungere al suo pieno sviluppo e alla sua libera espressione.

La rinuncia da parte di Farinelli ai propri metodi precedenti ha qualcosa di tragico. Ansioso di trovare le leggi e le forze del mondo, pensa ormai di capirle meglio nell'*uomo* piuttosto che negli uomini; pensa che l'anima dell'artista gli rechi un bottino più ricco, un'immagine più esatta delle cose essenziali.

Farinelli che ha saputo tutto ciò che i metodi di storia letteraria, applicati a molte letterature diverse possono insegnare, si chiede se ciò che sa sia proprio essenziale. Occorre andare a cercare l'anima individuale. Attraverso quale metodo pratico? Farinelli non lo dice. Ma possiamo rendercene conto in alcune delle sue opere su Manzoni, Calderón e altri.

Sembra, tra l'altro, che questo metodo individualizzante venga rivendicato con maggiore insistenza in Italia che altrove. Nella misura in cui le idee di Benedetto Croce⁴ [36] vengono applicate alla storia letteraria, possiamo individuarvi la stessa diffidenza verso le formule, gli inquadramenti, le divisioni che mascherano l'unico e fondamentale contributo dell'artista.

* * *

Ci allontaniamo ora più nettamente dai principi essenziali della storia letteraria affrontando la giovane scuola russa.

Si può rimproverare allo studio storico delle letterature di non essere adeguato a chiarire la forma dell'opera. Se si considera l'opera letteraria come opera d'arte, si ammetterà che, come per la pittura o la musica, la tecnica dell'artista è più importante rispetto al contenuto intellettuale o sentimentale. Ora, la storia letteraria è abile nello spiegare il contenuto dell'opera piuttosto che la sua forma, raggiunge più risultati con le opere la cui materia intellettuale o sentimentale è ricca e nuova che con le opere in cui l'intero valore proviene

⁴ Lasciamo da parte le idee personali di Croce; il loro esame ci porterebbe troppo lontano rispetto all'argomento specifico che analizziamo. Ma non dobbiamo dimenticare la loro influenza profonda e sempre efficace.

la disposition de cette matière. Quand même on aura mis en lumière toutes les sources et toutes les allusions de telle *contemplation* de Hugo, nul ne niera que l'essentiel échappera encore.

C'est pour mieux saisir cet essentiel de l'œuvre d'art que les études littéraires russes se sont transformées depuis la guerre⁵. Les études littéraires russes [37] sont passées directement de la critique la plus subjective et la plus dogmatique à l'analyse la plus formelle.

Les premiers temps de la révolution virent porter sur la littérature russe des jugements aussi partiels que peu esthétiques. On jugeait les auteurs suivant leur civisme, rabaissant Pouchkine, à cause de ses compromissions bourgeoises, exaltant Nekrasov et son civisme. L'exagération même de cette critique tendancieuse fit naître une méthode de critique absolument opposée, liée d'ailleurs de la manière la plus étroite à un mouvement de la littérature très curieux. Théoriciens et critiques, «créateurs» et historiens de la littérature marchèrent en effet la main dans la main.

Les jeunes poètes d'après-guerre voulurent être de purs artistes. Khlebnikov lança son «mot pur» ou «mot en soi», *samobytnoe slovo*, qui fit fortune. Poussant à l'extrême, comme c'est le propre de toute doctrine jeune, une vue qui contient une part de vérité, cette école voulut voir dans le mot dépouillé de son contenu intellectuel l'élément suffisant de l'art d'écrire.

Parallèlement à cette école de poètes se développa une école de critiques dont nous avons uniquement à nous occuper ici. Veselovski peut en être considéré comme l'ancêtre, avec Potebnia (1905) et Peretz (1914-1922). Cette école fut appelée *Formalisme*, ou méthode d'étude par la forme. Nous lui garderons ce nom.

Dans la matière poétique, les *formalistes* écartent tout le contenu intellectuel et sentimental pour ne [38] considérer d'abord que la forme. L'étude approfondie de cette forme doit d'ailleurs permettre de retrouver idées et sentiments. Mais elle seule est probante et le vrai chemin de l'esprit critique doit partir d'elle.

Vers 1916 un groupe de jeunes théoriciens de la littérature essaya de se consacrer à l'étude du son poétique. Ossip Brik, dans son ouvrage: *Des répétitions phoniques* dispose les vers sur un plan uniquement phonique destiné à laisser apparaître ce qui fait à ses yeux la vraie charpente du texte, les rapports phoniques.

En élargissant un peu cette donnée, un Eichenbaum part de cette idée que l'évolution d'une littérature dépend non d'un apport de matériaux nouveaux, de modes nouveaux de penser ou de sentir, mais uniquement de nouveaux procédés techniques parfaitement conscients dans la disposition d'éléments toujours

⁵ Voir à ce sujet l'article très confus, mais plein de faits, donné par N. Gourfinkel dans *Le Monde slave* du 1. 2. 29, d'où sont tirés les renseignements qui suivent.

dalla disposizione di della sua materia. Quand'anche si mettessero in luce tutte le fonti e tutte le allusioni di un determinato poema delle *Contemplazioni* di Hugo, non si negherà che l'essenziale sfuggirà ancora.

È per cogliere meglio l'essenziale dell'opera d'arte che gli studi letterari russi si sono trasformati dopo la guerra⁵. Gli studi letterari russi [37] sono passati direttamente dalla critica più soggettiva e dogmatica all'analisi più formale.

Nei primi tempi della Rivoluzione la letteratura russa ha subito giudizi di parte e poco estetici. Gli autori venivano giudicati sulla base del loro impegno civile, sminuendo ad esempio Puškin per via delle sue ascendenze borghesi, esaltando invece Nekrasov e il suo civismo. La stessa esagerazione di questa critica tendenziosa fece nascere un metodo di critica assolutamente opposto, tra l'altro strettamente legato a un movimento letterario molto curioso. Teorici e critici, "creatori" e storici della letteratura infatti andarono di pari passo.

I giovani poeti del dopoguerra vollero essere veri e propri artisti. Chlebnikov lanciò la sua "parola pura" o "parola in sé", *samobytnoe slovo*, che ebbe fortuna. Spingendo fino agli estremi, come è tipico in ogni giovane dottrina, un'opinione che contiene una parte di verità, tale scuola volle vedere nella parola spogliata dal suo contenuto intellettuale l'elemento sufficiente dell'arte dello scrivere.

Di pari passo con questa scuola di poeti si sviluppò una scuola di critici, i soli di cui dobbiamo occuparci in questa sede. Veselovskij può esserne considerato l'antenato con Potebnja (1905) e Peretz (*n.d.c.* 1914; 1922). Questa scuola fu chiamata *Formalismo*, o metodo di studio attraverso la forma. Conserveremo questo nome.

In materia di poetica, i *formalisti* escludono l'intero contenuto intellettuale e sentimentale per [38] considerare prima di tutto solo la forma. Lo studio approfondito della forma deve, peraltro, consentire di ritrovare le idee e i sentimenti, tuttavia, essa resta l'unica ad essere probante e ad essere il punto di partenza del vero cammino dello spirito critico.

Intorno al 1916 un gruppo di giovani teorici della letteratura provò a dedicarsi allo studio del suono poetico. Osip Brik, nella sua opera sulle "Iterazioni foniche" (*n.d.c.* Brik 1917), predispone i versi su un piano unicamente fonico mirato a lasciar trasparire quello che ai suoi occhi rappresenta l'ossatura del testo, cioè i rapporti fonici.

Estendendo un po' questo dato, Èjchenbaum parte dall'idea che l'evoluzione di una letteratura non dipenda da un apporto di materiali nuovi, da nuovi modi di pensare o sentire bensì soltanto da nuovi procedimenti tecnici del tutto coscienti nella predisposizione di elementi sempre simili a sé stessi.

⁵ Vedere a questo proposito l'articolo molto confuso, ma pieno di fatti, pubblicato da Nina Gourfinkel su *Le Monde slave* dell'1.2.29, da cui sono tratte le informazioni che seguono. (*n.d.c.*: cfr. Gourfinkel 2016)

semblables à eux-mêmes. Il veut également montrer par l'étude de la nouvelle de Gogol' : *Le Pardessus* (*Šinel'*) et de sa facture exacte, que l'examen scrupuleux de la forme révèle le vrai contenu, ici social, de l'œuvre, son sens, sa portée.

Dès 1916, au congrès des professeurs de langue et de littérature russes, éclata un violent conflit entre les partisans de la méthode historique et idéologique et ceux de la nouvelle méthode esthétique et technique.

Mais, en 1920, la nouvelle école remporta un succès et entra dans un cercle officiel. L'Institut pour l'Histoire des arts, qui comptait déjà trois sections, une pour l'histoire des beaux-arts, l'autre pour celle de la musique, la troisième pour celle du théâtre, [39] s'augmenta d'une quatrième section : *histoire de l'art littéraire*. Rien ne montre mieux la volonté d'étudier l'œuvre littéraire comme une pure œuvre d'art que le rapport, publié en 1924, sur l'inauguration de cette chaire, qui dit à peu près ceci : La méthode d'histoire littéraire doit être historique et esthétique. [...] La poésie est faite de mots, comme la musique est faite de sons. [...] Il faut laisser aux facultés philologiques (nous dirions aux chaires d'histoire littéraire proprement dites) l'étude du texte pour tout ce qui lui est extérieur, ou intérieur comme les idées ou les sentiments, la critique du texte, la date, son sens, ses sources. [...] Ici, on n'étudiera que les procédés artistiques.

Le rapport du doyen de cette section précise encore l'objet de cet enseignement. La forme de l'œuvre, dit-il, c'est le fond rendu sensible. [...] L'œuvre, c'est la somme des procédés stylistiques. [...] L'évolution des littératures ne se fait que par la forme. «La nouvelle forme apparaît non pas pour exprimer un nouveau contenu, mais pour remplacer une ancienne forme ayant perdu son influence artistique». D'autres auteurs ajoutent : l'œuvre est originale par les procédés techniques ; les nécessités de la composition, par exemple, expliquent plus la psychologie des personnages que je ne sais quelle création ou expérience externe ou interne (cf. l'intéressante lettre de Tolstoï citée en note sur la composition de *Guerre et Paix*).

De très nombreux travaux ont été réalisés par les professeurs et les étudiants de cet institut, portant sur les procédés de style. Tous les éléments du style (lexique, sémantique, syntaxe, poétique, euphonie ...), [40] les lois des genres, les rapports intérieurs des parties, les thèmes, en tant qu'ils sont des sujets donnés (comme pour les peintres), sont examinés.

A cet institut a été adjoint une sorte de laboratoire de phonétique, dit *Cabinet d'étude du langage artistique*, où l'étudiant a à sa disposition les moyens de contrôler ses observations phonétiques, où se peuvent élaborer les vocabulaires poétiques de tel ou tel poète, le catalogue des formes métriques de telle ou telle époque.

On cite, entre bien d'autres, le travail de Vinogradov sur Gogol' (1919-1926). Une étude minutieuse de la littérature du temps de Gogol' telle que nous la montrent livres, journaux, revues, lui permet d'arriver à cette conclu-

Intende anche dimostrare attraverso lo studio del racconto di Gogol' *Il Capotto* (*Šinel'*, 1842) e della sua esatta fattura che l'esame scrupoloso della forma rivela il vero contenuto, qui sociale, dell'opera, il suo significato e la sua portata.

Fin dal 1916, in occasione del Congresso dei professori di lingua e letteratura russa, scoppiò un violento conflitto tra i difensori del metodo storico e ideologico e quelli del nuovo metodo estetico e tecnico.

Ma, nel 1920, la nuova scuola riscosse successo e entrò a far parte di un circolo ufficiale. L'Istituto per la Storia delle arti, che contava già tre sezioni, una per la storia delle Belle arti, l'altra per quella della musica e la terza per quella del teatro [39] aumentò di una quarta sezione dedicata alla *storia dell'arte letteraria*. Il rapporto pubblicato nel 1924 sull'inaugurazione della cattedra di Storia dell'arte letteraria evidenzia benissimo la volontà di studiare l'opera letteraria come una vera e propria opera d'arte. Dice più o meno questo: il metodo di storia letteraria deve essere storico e estetico. [...] La poesia è fatta di parole, nello stesso modo in cui la musica è fatta di suoni. [...] Occorre lasciare alle facoltà filologiche (diremmo alle cattedre di storia letteraria) lo studio del testo per tutto quello che gli è esterno, oppure interno come le idee o i sentimenti, la critica del testo, la data, il suo significato, le sue fonti. [...] In questa sede si studieranno però solo i procedimenti artistici.

Il rapporto del decano di questa sezione precisa ancora l'oggetto di tale insegnamento. Dice che la forma dell'opera è il fondo reso sensibile. [...] L'opera è la somma dei procedimenti stilistici. [...] L'evoluzione delle letterature avviene solo attraverso la forma. "Una nuova forma non viene creata per esprimere un nuovo contenuto ma per sostituire una forma vecchia che abbia perduto il suo valore artistico" (*n.d.c.* Šklovskij 1974 [1966], 45; orig. Šklovskij 1929 [1925], 31). Altri autori aggiungono: l'opera è originale grazie ai procedimenti tecnici; le necessità della composizione, ad esempio, spiegano la psicologia dei personaggi più di qualsiasi creazione o esperienza esterna o interna (Cfr. l'interessante lettera di Tolstoj citata in nota sulla composizione di *Guerra e Pace*).

Numerosissimi lavori sono stati condotti dai professori e studenti di questo Istituto e vertono sui procedimenti stilistici. Tutti gli elementi dello stile (lessico, semantica, sintassi, poetica, eufonia...), [40] le leggi dei generi, i rapporti interni delle parti, i temi (come per i pittori) vengono esaminati come soggetti dati.

A quest'Istituto è stata aggiunta una sorta di laboratorio di fonetica detto *Gabinetto di studio del linguaggio artistico*, dove lo studente ha a disposizione i mezzi per controllare le proprie osservazioni fonetiche, dove possono essere elaborati i lessici poetici di tal o tale altro poeta, il catalogo delle forme metriche di una tale o tale altra epoca.

Citiamo un esempio fra i tanti, il lavoro di Vinogradov su Gogol' (1919-1926). Uno studio minuzioso sulla letteratura del tempo di Gogol' – così come ce l'attestano libri, giornali, riviste – gli consente di giungere alla conclusione

sion que la nouveauté psychologique de Gogol' n'est que la conséquence de son effort pour créer une stylistique nouvelle qui fût opposée à celle que banalisait une production abondante.

La littérature comparée, dont Jirmunski est en Russie le représentant, prend ici l'aspect de *Formalisme comparé* (cf. l'étude de Jirmunski sur Byron et Pouchkine où l'examen de la technique du vers et du style fait apparaître l'effort de ce dernier pour se dégager de l'influence de Byron, qu'il subit d'abord).

L'école *formaliste* n'est pas, comme bien l'on pense, sans rencontrer des adversaires. Jirmunski, par exemple, qui pratique par ailleurs le *formalisme* le plus strict, reconnaît que l'œuvre littéraire est une œuvre d'art, mais une œuvre d'art qui a ce privilège – ou cette tare – de supporter des idées et des sentiments; il reconnaît d'autre part que, si le *formalisme* peut admirablement déceler le changement, [41] beaucoup mieux que l'étude des variations du *contenu*, il ne peut expliquer les causes de ce changement. Le groupe de *formalistes* L.E.F. penche vers une *critique littéraire* qui ajouterait à l'analyse minutieuse des moyens techniques, l'intuition personnelle des résultats.

Cette évolution de l'étude de la forme pure à celle du contenu est visible dans Eichenbaum, qui, dans sa vaste enquête sur Tolstoï, est passé du formalisme pur à l'historicisme social.

En dépit de ces revirements ou de ces oppositions, la Russie nous offre un spectacle que, sur ce terrain aussi, on chercherait vainement ailleurs: la création d'une école de recherches littéraires qui, étroitement liée au début à la création d'une école littéraire proprement dite, a donné des résultats palpables dans des travaux très nombreux, scientifiquement construits, et, autant qu'on peut le deviner, fort intéressants.

Evidemment cette nouvelle école n'est pas née du dégoût pour notre école d'histoire littéraire; elle a été provoquée par le mépris de l'interprétation politique, sociale ou morale des œuvres littéraires, et a opposé à cette trahison un objectivisme scientifique. Néanmoins, elle indique une manière de comprendre l'œuvre d'art toute différente de celle que suppose l'histoire littéraire.

L'école *formaliste* conçoit essentiellement l'œuvre littéraire comme œuvre d'art et prétend découvrir et mettre à jour par des procédés scientifiques les ressources de cet art, la technique de l'artiste. Peut-être son enquête la mène-t-elle plus près de la véritable [42] activité psychologique de l'artiste créateur. En tout cas il est évident qu'elle ne peut s'occuper que des artistes et même des seuls grands artistes, qu'elle doit négliger tous les médiocres, si intéressants pour l'histoire sociale, mais si peu pour l'histoire esthétique, qui encombrant l'histoire littéraire.

che la novità psicologica di Gogol' non è che la conseguenza del suo sforzo di creare una stilistica nuova, opposta a quella banalizzata da un'abbondante produzione.

La letteratura comparata, di cui Zhirmunsky è il rappresentante in Russia, assume qui l'aspetto di un *Formalismo comparato* (cfr. lo studio di Zhirmunsky su Byron e Puškin in cui l'esame della tecnica del verso e dello stile fa emergere lo sforzo di quest'ultimo per liberarsi dall'influenza di Byron subita in un primo momento).

La scuola *formalista*, come si può immaginare, non manca di avversari. Ad esempio Zhirmunsky, che pratica tra l'altro il *formalismo* più rigido, riconosce che l'opera letteraria è un'opera d'arte, ma è un'opera d'arte che ha il privilegio – o la tara – di supportare idee e sentimenti; tra l'altro Zhirmunsky riconosce che se il *formalismo* può individuare il cambiamento a meraviglia, [41] molto meglio dello studio delle variazioni del *contenuto*, non può però spiegare le cause di tale cambiamento. Il gruppo di *formalisti* LEF (Levyj Front Iskusstv [Fronte di Sinistra delle Arti] 1922-1930) propende per una *critica letteraria* che aggiunga all'analisi accurata dei mezzi tecnici l'intuito personale dei risultati.

Simile evoluzione dello studio della forma pura verso lo studio del contenuto si vede in Èjchenbaum il quale, nella sua ampia indagine su Tolstoj, è passato dal formalismo puro allo storicismo sociale.

Nonostante tali inversioni di tendenza o tali opposizioni, la Russia ci offre uno spettacolo che anche in questo settore si cercherebbe invano altrove: la creazione di una scuola di ricerche letterarie che, strettamente legata, all'inizio, alla creazione di una vera e propria scuola letteraria, ha dato risultati tangibili in numerosissimi lavori, scientificamente costruiti, e, per quanto lo si possa intuire, molto interessanti.

In tutta evidenza questa nuova Scuola non è nata dal rifiuto nei confronti della nostra scuola di storia letteraria; è stata provocata dal disprezzo nei confronti dell'interpretazione politica, sociale o morale delle opere letterarie e ha contrapposto a questo tradimento un oggettivismo scientifico. Essa indica, tuttavia, una maniera di capire l'opera d'arte del tutto diversa rispetto a quella prevista dalla storia letteraria.

La scuola *formalista* concepisce l'opera letteraria essenzialmente come opera d'arte e pretende di scoprire e aggiornare attraverso procedimenti scientifici le risorse di questa stessa arte, la tecnica dell'artista. Può darsi che la sua indagine la porti più vicina alla vera e propria [42] attività psicologica dell'artista creatore. In ogni caso è evidente che tale Scuola non si possa occupare che degli artisti e anzi dei grandi artisti solamente, e che debba trascurare tutti i mediocri che ingombrano la storia letteraria e che sono interessanti per la storia sociale ma lo sono per la storia estetica.



Plus uniquement esthétique encore, mais moins purement formelle est la conception de M. Dragomirescou⁶.

La méthode est à la fois critique et constructive. Elle est présentée en trois volumes qui ne sont pas la moitié de l'exposé complet.

L'auteur s'oppose nettement aux méthodes de l'histoire littéraire historique et c'est contre ses principes autant que contre ses abus que la sienne est dirigée. Mais la critique tient peu de place dans son ouvrage; il a hâte de construire sur de nouvelles bases, sur des bases philosophiques, car il est, lui semble-t-il, nécessaire, d'élucider d'abord la nature du génie, et, autant que possible celle du moment créateur, avant de songer à en étudier les produits. Il va sans dire que notre méthode est toute contraire, puisque nous ne tenons pas plus à connaître la nature du génie que nous ne jugeons utile de connaître la fin des choses ou le principe unique avant d'étudier la nature. [43]

L'histoire littéraire, l'auteur le reconnaît, peut avoir une très grande utilité lorsqu'il s'agit d'exposer les rapports de l'œuvre avec la vie contemporaine, avec les autres œuvres antérieures ou postérieures, avec la personne même de l'auteur. Mais ces rapports ne devraient former, aux yeux de M. Dragomirescou, que le moindre objet de l'étude de la littérature. En effet, les méthodes de l'histoire littéraire s'appliquent mieux, beaucoup mieux, dit formellement l'auteur, aux œuvres sans valeur réelle, sans beauté réelle, qu'aux vrais chefs-d'œuvre. En tout cas, ce qu'elles expliquent dans les œuvres, ce n'est pas cette beauté, ce n'est pas l'essentiel.

C'est par une sorte d'abus de langage qu'on appelle littérature le bon comme le mauvais, le beau comme le laid ou l'insignifiant. La littérature, c'est l'ensemble des belles œuvres, et la science de la littérature ne doit s'intéresser qu'à ce qui est beau.

Le reste, la masse innombrable des écrits sans beauté, l'histoire peut s'y intéresser et y chercher des documents sur les mœurs, sur l'origine, les causes, les fluctuations de tel ou tel mouvement de pensée, mais elle n'aura pas à se soucier de ce qu'il peut y avoir de proprement littéraire dans l'œuvre.

En un mot, l'histoire littéraire doit faire place à l'esthétique, la science de la littérature doit être un chapitre du Beau dans l'Art.

Mais la critique ne nous offre-t-elle pas cette appréciation des beautés de l'œuvre en dehors pour ainsi dire du temps, en dehors de toutes ses causes? Sans doute, elle le peut, mais à condition que la critique ne soit pas une divagation *autour* de l'œuvre; elle doit [44] être un effort, certes difficile, pour revivre dans la mesure du possible la seconde de *génie* qui est la véritable cause de l'œuvre, et embrasser d'un seul coup d'œil cette *harmonie* intérieure qui en est la véritable marque.

⁶ M. Dragomirescou, *La Science de la littérature*, 3 vol. Paris, Gamber, 1928.



È ancora più prettamente estetica ma ancora meno puramente formale la concezione di Mihail Dragomirescu⁶.

Il suo metodo è allo stesso tempo critico e costruttivo. È illustrato in tre volumi che rappresentano solo la metà della trattazione completa.

L'autore si contrappone nettamente ai metodi della storiografia letteraria e rivolge la sua critica sia contro i suoi principi sia contro i suoi eccessi. Ma la critica occupa poco spazio nell'opera; Dragomirescu ha fretta di costruire su nuove basi, basi filosofiche perché, a quanto gli sembra, è necessario delucidare prima di tutto la natura del genio e, per quanto possibile, la natura del momento creatore, prima di pensare a studiarne i prodotti. Ovviamente, il nostro metodo è esattamente l'opposto, visto che non ci teniamo a conoscere la natura del genio nella stessa misura in cui non riteniamo utile conoscere il fine delle cose oppure il principio unico prima di studiare la natura. [43]

L'autore riconosce che la storia letteraria può essere di grandissima utilità quando si tratta di esporre i rapporti dell'opera con la vita contemporanea, con le altre opere precedenti o posteriori, con la persona dell'autore. Ma agli occhi di Dragomirescu questi rapporti dovrebbero costituire solo l'oggetto minore della letteratura. Infatti, i metodi della storia letteraria si applicano meglio, molto meglio, dice formalmente l'autore, più che ai veri capolavori, alle opere prive di valore reale, prive di bellezza reale. Comunque ciò che tali metodi spiegano nelle opere non è la bellezza che non è la cosa essenziale.

Attraverso una forzatura di linguaggio si chiama letteratura il buono e il cattivo, il bello e il brutto o l'insignificante. La letteratura è l'insieme delle belle opere, e la scienza della letteratura si deve interessare solo del bello.

Il resto, la consistente massa consistente di scritti senza bellezza, può essere oggetto di interesse per la storia che in effetti vi può cercare documenti sui costumi, l'origine, le cause, le fluttuazioni di tale o tale altro movimento di pensiero, ma nell'opera non potrà scoprire ciò che vi è di prettamente letterario.

In una parola, la storia letteraria deve lasciare spazio all'estetica, la scienza della letteratura deve essere un capitolo del Bello nell'Arte.

Ma la critica non ci offre forse questo apprezzamento della bellezza delle opere (se si può dire così) al di fuori del tempo, al di fuori di tutte le sue cause? Forse lo può, a condizione che la critica non sia una divagazione *intorno* all'opera; deve [44] essere uno sforzo, certamente difficile, per far rivivere, per quanto possibile, l'attimo di *genialità* che è la vera causa dell'opera e abbracciare con un solo colpo d'occhio l'*armonia* interna che ne è il vero marchio.

⁶ Dragomirescu 1928.

La *Science* ne semble pas avoir de place dans cet effort individuel de compréhension; n'est-ce pas justement pour sauver ses droits ou étendre son domaine jusqu'à l'Art, que les Allemands d'abord, puis surtout les Français, ont créé l'histoire littéraire?

M. Dragomirescou lui-même n'a-t-il pas l'ambition de créer une *science*?

En effet: il y a une méthode critique, et l'exposé de cette méthode est le centre de son gros ouvrage. La critique doit être fondée scientifiquement et ne peut se contenter de vagues jugements personnels. C'est cette méthode de la critique qu'expose le troisième volume, le plus intéressant, le plus précis, le mieux dégagé de ce jargon abstrait dont nous avons en France une si sainte horreur.

L'œuvre d'art est un tout qui n'est compréhensible qu'en tant que *tout*; ce tout n'obéit pas aux lois physiques, puisqu'il n'a aucune commune mesure avec les faits matériels ou même intellectuels qui peuvent sembler sa cause; c'est un tout *original* puisqu'il vient d'un individu absolument unique.

S'opposant donc à l'histoire littéraire qui veut grouper les écrivains d'après leur tendance, qui étudie l'évolution des genres, des sentiments, de la forme, comme s'il s'agissait d'un fleuve aux ondes égales et interchangeables, M. Dragomirescou met [45] fortement l'accent sur cette originalité des écrivains qui lui fait trouver parfaitement ridicule l'étude des courants et des influences. Cette originalité esthétique est la clef de l'œuvre. Étudions, développons cette équation personnelle de l'auteur dans tous les domaines de l'œuvre d'art (originalité élémentaire et subjective, originalité plastique, de rythme, de forme, d'harmonie) et nous saisisons ce que l'œuvre contient de vraiment *essentiel*.

Quant au reste, rapprochements divers, allusions à des faits contemporains, tout ce réseau si dense qui peut unir l'œuvre à ce qui n'est pas elle, tout ce bagage historique dont sont surchargées les notes de nos éditions scolaires et surtout savantes, M. Dragomirescou l'envoie au diable. Il aurait envie, comme ce professeur vieux jeu que j'eus jadis, de s'écrier: «Défense de déposer des notes au bas de cette page!» La meilleure édition d'un beau livre serait, selon lui, un texte exact sans une note. Tous ces fruits de l'érudition que nos commentateurs déversent à côté du texte lui gâtent visiblement sa beauté, et il ne craint pas d'affirmer que la compréhension esthétique de l'œuvre qui, rappelons-le, lui importe seule, n'en est nullement augmentée, au contraire.

Que faut-il donc faire? Étudier le texte en lui-même comme un tout dont les rapports internes sont infiniment plus importants que ceux qui l'unissent à ses causes sociales, sentimentales ou intellectuelles. Nous trouvons encore ici cette idée que c'est dans l'étude approfondie de la technique et de l'élément proprement artistique de l'œuvre d'art que se trouvera la clef qui nous ouvrira la porte du génie, [46] et nous donnera le maximum de renseignements sur ce monde inconnu.

La *Scienza* non sembra avere spazio in questo sforzo individuale di comprensione; non è forse per salvare i propri diritti o per estendere il proprio campo fino a quello dell'Arte che prima i tedeschi e poi, soprattutto i francesi, hanno creato la storia letteraria?

Lo stesso Dragomirescu non ha forse l'ambizione di creare una *scienza*?

In effetti esiste un metodo critico, e l'illustrazione di questo metodo è il cuore della sua consistente opera. La critica si deve basare scientificamente e non può accontentarsi di vaghi giudizi personali. È proprio il suo metodo critico ad essere esposto nel terzo volume, che è quello più interessante, preciso, lontano dal gergo astratto che aborriamo in Francia.

L'opera d'arte è un tutto che è comprensibile solo in quanto *tutto*, questo tutto non obbedisce alle leggi fisiche, dato che non ha niente in comune con fatti materiali o intellettuali che possono sembrare la sua causa; è un tutto *originale* poiché viene da un individuo assolutamente unico.

Opponendosi dunque alla storia letteraria che vuole raggruppare gli scrittori a seconda della loro tendenza, che studia l'evoluzione dei generi, dei sentimenti, della forma come se si trattasse di un fiume dalle onde uguali e intercambiabili, Dragomirescu pone [45] fortemente l'accento su tale originalità degli scrittori che lo porta a ritenere del tutto ridicolo lo studio delle correnti e delle influenze. L'originalità estetica è la chiave dell'opera. Studiamo, sviluppiamo questa prerogativa personale dell'autore in tutti i campi dell'opera d'arte (originalità basilare e soggettiva, originalità plastica, ritmica, di forma e di armonia) e coglieremo ciò che l'opera contiene di veramente *essenziale*.

Quanto al resto, paragoni diversi, allusioni a fatti contemporanei, tutta questa rete così densa che può unire l'opera a tutto quello che non c'entra con essa, tutto questo bagaglio storico di cui sono sovraccarichi le note delle nostre edizioni scolastiche e soprattutto dotte, Dragomirescu lo manda al diavolo. Avrebbe voglia di esclamare, come quel professore vecchio stile che ebbi una volta: "Vietato apporre note in fondo alla pagina!". L'edizione migliore di un bel libro sarebbe, secondo lui, un testo esatto senza una nota. Tutti i frutti dell'erudizione che i commentatori riversano in nota al testo visibilmente sciupano la sua bellezza, e Dragomirescu non teme di affermare che la comprensione estetica dell'opera che, ricordiamolo, è l'unica cosa che conti per lui, non è affatto migliore, anzi.

Che cosa fare dunque? Studiare il testo in sé stesso come un tutto i cui rapporti interni sono infinitamente più importanti rispetto a quelli che lo uniscono alle sue cause sociali, sentimentali o intellettuali. Troviamo ancora qui l'idea per cui è nello studio approfondito della tecnica e dell'elemento prettamente artistico dell'opera d'arte che si troverà la chiave che ci aprirà le porte della genialità [46] e ci darà il più gran numero di informazioni su questo mondo sconosciuto.

Comment étudier ce texte? Non point au hasard, certes, et en se fiant à je ne sais quelle intuition, mais selon des principes précis, des méthodes rigoureuses dont l'exposé fait l'objet du principal effort de M. Dragomirescou. Retenons-en surtout ceci, que ces procédés eux-mêmes, contrairement à ce que font les *formalistes* russes, ne doivent pas être étudiés historiquement, mais plutôt, si l'on peut dire, à l'intérieur du vase clos qu'est l'œuvre d'un auteur, telle œuvre même, je dirais presque tel vers.

Il va sans dire que cette manière de considérer l'œuvre est intimement liée à une théorie du génie. C'est sur ce point que M. Dragomirescou s'oppose à B. Croce, dont, par ailleurs il semble se rapprocher. Croce serait un intellectualiste et un formaliste, en ce sens qu'il admettrait comme voulus et consciemment utilisés les procédés formels qu'emploie le génie créateur et que, par suite, il croit que le critique peut refaire, mais en sens inverse, le trajet suivi par l'esprit créateur.

Pour M. Dragomirescou, il semble qu'il y ait dans la création artistique un moment «mystique» qui la rend incompréhensible, mais dont l'étude de la forme peut nous faire approcher, puisque la beauté est la traduction humaine de ce moment divin.

Sans nous perdre dans les détails de sa métaphysique du génie, retenons que M. Dragomirescou prétend que la science de la littérature n'a comme objet que les œuvres belles, c'est-à-dire belles par la forme, puisqu'il n'est de beauté que formelle; [47] que cette science doit étudier ce qui crée cette beauté, analyser l'œuvre sous l'angle esthétique.



La position de M. Cysarz⁷ n'est pas philosophique au sens où M. Mornet parlait de la philosophie de la littérature à propos de M. Folkierski. Mais elle est plus proprement celle d'un philosophe.

L'histoire littéraire, quand elle a accumulé ses documents, et qu'elle songe à les utiliser, ce qui ne se produit pas toujours, ne peut guère qu'en construire un système logique qui ne prétend nullement suivre la vie passée dans son illogisme, mais introduire, autant que faire se peut, de la raison, de la logique dans la masse confuse des faits. Elle laisse systématiquement de côté ce qui est proprement vital dans l'œuvre, puisque cet élément, ce *nisus*, dépouillé de réflexion logique, échappe à ses filets.

C'est cette vie de l'esprit que M. Cysarz considère comme essentielle. L'intéresseront plus particulièrement les œuvres momentanées et individuelles

⁷ H. Cysarz, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Kritik und System*, Halle a. d. S., Niemeyer, 1926, 304 p. Un résumé précieux, que j'ai utilisé pour cette présentation, a été donné par M.H. Lichtenberger dans les *Mélanges Baldensperger*.

Come studiarlo? Di sicuro non in modo casuale e non fidandosi di non so quale intuito, bensì seguendo principi precisi e metodi rigorosi la cui illustrazione è oggetto dello sforzo principale di Dragomirescu. Ricordiamoci soprattutto che questi stessi procedimenti, diversamente da come fanno i *formalisti* russi, non devono essere studiati storicamente ma piuttosto, se si può dire, se possiamo esprimerci così, all'interno del contenitore chiuso rappresentato dall'opera di un autore, da una data opera e, direi quasi, da un dato verso.

Ovviamente questo modo di considerare l'opera è intimamente legato a una teoria del genio. Su questo punto Dragomirescu si contrappone a Croce al quale tra l'altro sembra si avvicini. Croce sarebbe un "intellettualista" e un formalista, nel senso che ammetterebbe come volontari e coscientemente utilizzati i procedimenti formali che il genio creatore usa e pertanto crede che il critico possa rifare, ma in senso inverso, il tragitto seguito dallo spirito creatore.

Per Dragomirescu, pare che nella creazione artistica ci sia un momento "mistico" che la rende incomprensibile ma lo studio della sua forma può consentirne l'approssimazione visto che la bellezza è la traduzione umana di quel momento divino.

Senza perdersi nei particolari della metafisica del genio, ricordiamo che Dragomirescu pretende che la scienza della letteratura abbia come oggetto solo le opere belle, belle grazie alla forma, poiché non vi è bellezza se non formale; [47] pretende che questa scienza debba studiare ciò che crea tale bellezza e analizzare l'opera in termini estetici.



La posizione di Herbert Cysarz⁷ non è filosofica nel significato in cui Daniel Mornet parlava della filosofia della letteratura a proposito di Władysław Folkierski. Ma è più prettamente quella di un filosofo.

La storia letteraria, quando ha accumulato documenti e pensa di usarli (ciò che non accade sempre) non può che costruirne un sistema logico che non pretende assolutamente seguire la vita trascorsa nell'illogismo ma introdurre nella massa confusa dei fatti, per quanto possibile, ragione e logica. La storia letteraria tralascia sistematicamente ciò che è prettamente vitale nell'opera, visto che questo elemento, questo *nisus*, sprovvisto di riflessione logica, sfugge alle sue reti.

È questa vita dello spirito che Cysarz considera essenziale. Sarà infatti interessato, in modo particolare, alle opere momentanee e individuali che sono potute

⁷ Cfr. Cysarz 1926. Una preziosa sintesi utilizzata da me per questa presentazione è stata fatta da Henri Lichtenberger (1972 [1930]).

qui ont su devenir immortelles. Il adopterait cette parole de Goethe: Toute poésie est une poésie de circonstance. Il chercherait à toute œuvre la circonstance, la source vitale qui l'a rendue nécessaire dans tel moment, à tel esprit. L'œuvre d'art sera [48] un pont miraculeux jeté du domaine de la vie à celui de la Pensée; elle offrira la solution de cette antinomie Vie-Pensée.

L'examen des œuvres, la science de l'esprit, ou plus exactement la science des ouvrages spirituels devra donc «saisir la mobilité de la vie en des formes durables sans en tuer le nerf vital». L'historien ne pourra trouver qu'en lui cet élément vital qui a causé l'œuvre. Sa vie, avec les éléments intellectuels que lui offre la contemplation de l'œuvre, retrouvera, comprendra peut-être, sentira sans doute, celle de l'auteur. Mais il va sans dire que l'historien doit soumettre cette *sympathie* à une règle de raison; sa *sympathie* sera dirigée par l'objet et contenue par la nécessité de faire œuvre intelligible.

Voilà ce qui oppose M. Cysarz aux historiens qui se contentent de présenter de leur objet une vue intellectuelle. Ce qui l'oppose à la science, c'est ceci: la science vise à trouver des lois; M. Cysarz ne considère que l'individuel, et un individuel qui lui-même est sans cesse en devenir. Mais qu'on s'entende bien: par *individuel*, M. Cysarz n'entend pas l'individu isolé; sera individuel un groupe, aussi bien dans le temps que dans l'espace.

Mettre en lumière le côté vital d'une œuvre, c'est résoudre deux problèmes. D'abord, rendre palpable le nîsus sans lequel les éléments de la pensée ou de la sensibilité ne se seraient pas exprimés; ensuite, donner à l'œuvre en tant qu'action la tonalité morale qui s'attache à toute action.

L'instinct égoïste qui est la cause nécessaire de l'expression est bridé par la moralité qui consiste [49] essentiellement en cette limitation du nîsus. La création artistique ne sera pleinement comprise que si la tonalité morale résultant de cette lutte est mise elle aussi en lumière.

Comme on peut le deviner par ce bref exposé, M. Cysarz voudrait une histoire littéraire capable de dépasser les faits pour retrouver la vie et susceptible de porter un jugement moral, non pas d'après une norme extérieure, mais d'après la seule intensité de la lutte intérieure entre l'instinct vital et le sens moral.

Malgré les apparences, M. Cysarz ne construit pas dans l'abstrait. Des travaux importants ont été réalisés suivant l'esprit de son livre. Il ne veut que donner à ces travaux une base, une loi et une justification. Si en effet la méthode qu'il préconise rend compte de travaux comme ceux de Gundolf, on peut lui faire crédit. [50][51]

3. Proposition et Conclusion

Je me permettrai, avant de conclure sur des avis si opposés, d'exprimer quelques remarques personnelles. Je ne me placerais pas sur le terrain philosophique. Je crois qu'on aboutit à la philosophie, mais qu'on ne saurait en partir

diventare immortali. Cysarz farebbe propria questa frase di Goethe: Ogni poesia è poesia di circostanza (*n.d.c. Gelegenheitsgedicht*), cercando in ogni opera la circostanza, la fonte vitale che l'ha resa necessaria in un dato momento, per un dato spirito. L'opera d'arte sarà [48] per lui un ponte miracoloso gettato tra il campo della vita e campo del pensiero; offrirà la soluzione all'antinomia Vita-Pensiero.

L'esame delle opere – la scienza dello spirito o più precisamente la scienza delle opere spirituali – dovrà dunque “cogliere la mobilità della vita in forme durature senza ucciderne il nervo vitale”. Lo storico potrà trovare solo in sé stesso l'elemento vitale causa dell'opera. La sua vita, con gli elementi intellettuali offerti dalla contemplazione dell'opera ritroverà, capirà, forse, sentirà, senza dubbio, quella dell'autore. Ma ovviamente lo storico deve sottoporre questa *simpatia* ad una regola di ragione; la sua *simpatia* sarà guidata dall'oggetto e contenuta dalla necessità di fare un'opera intellegibile.

Ecco ciò che oppone Cysarz agli storici che si accontentano di presentare dell'oggetto un punto di vista intellettuale. Lo contrappone alla scienza il fatto che la scienza mira a trovare delle leggi; Cysarz considera solo l'aspetto individuale che è in continua evoluzione. Ma non fraintendiamoci: con *individuale* Cysarz non intende l'individuo isolato; considera individuale un gruppo sia nel tempo che nello spazio.

Mettere in luce il lato vitale di un'opera significa risolvere due problemi. Prima di tutto, rendere tangibile il *nisus* senza il quale gli elementi del pensiero o della sensibilità non verrebbero espressi; successivamente dare all'opera, intesa come azione, la tonalità morale che accompagna ogni azione.

L'istinto egoista che è la causa necessaria dell'espressione è vincolato dalla moralità che consiste [49] soprattutto in tale limitazione del *nisus*. La creazione artistica sarà pienamente capita solo se la tonalità morale che risulta da questa lotta sarà anch'essa messa in luce.

Come si può intuire da questa breve esposizione, Cysarz vorrebbe una storia letteraria in grado di andare oltre i fatti per ritrovare la vita e in grado di esprimere un giudizio morale, non sulla base di una norma esterna bensì sulla base della sola intensità della lotta interna tra istinto vitale e senso morale.

Nonostante le apparenze Cysarz non costruisce nell'astrattezza. Sono stati condotti importanti lavori seguendo lo spirito del suo libro. Vuole soltanto dare ai propri lavori una base, una legge e una giustificazione. Infatti se il metodo che raccomanda rende conto di lavori come quelli di Friedrich Gundolf, possiamo fidarci. [50][51]

3. Proposizione e conclusione

Vorrei, prima di concludere su pareri così opposti, esprimere alcune osservazioni personali. Non mi metterò sul terreno filosofico. Credo che si debba arrivare alla filosofia, ma che non si possa partire da essa per trovare la

pour trouver un des chemins qui doivent mener à elle. Je partirai simplement du spectacle de la production d'histoire littéraire contemporaine, faisant sur une échelle plus vaste ce que M. Spingarn a fait à propos d'une œuvre.

Il importe d'abord de préciser que l'histoire littéraire a pour but de faire mieux connaître l'œuvre littéraire et non tout ce qui a été écrit; l'artiste et non l'homme; que l'on entend par littérature les œuvres douées de beauté, ou tout au moins faites en vue d'atteindre la beauté, non en vue d'exprimer une idée ou un sentiment; ces œuvres ne sont pas des signes d'autre chose qu'elles; elles sont des signes de soi, qui n'expriment en théorie rien qu'elles-mêmes; si en plus de leurs proportions elles expriment une idée ou un sentiment, l'objet propre de l'histoire littéraire n'est pas ce sentiment ou cette idée; elle ne doit les considérer que comme les éléments du [52] beau; il importe avant tout de séparer le domaine de l'histoire des mœurs ou des idées de celui de l'histoire littéraire. On dira: où commence le beau? quel critérium nous permettra de distinguer ce qui est beau de ce qui ne l'est pas? notre beau est-il celui de nos ancêtres? Au bout de quelque temps l'accord se fait, dès qu'il n'y a pas ignorance. L'objet de la littérature n'est d'ailleurs pas le *parfait*, mais ce sur quoi on peut porter des jugements esthétiques. Et si l'historien fixe son attention sur le côté esthétique des œuvres, le classement entre les œuvres se fera vite, la plupart lui apparaissant aussitôt comme inutilisables. La question n'est si difficile à résoudre en apparence que parce qu'on n'est pas habitué à considérer l'œuvre sous cet angle.

Or si l'on observe l'ensemble de la production savante de ces dernières années, on ne peut qu'être frappé de l'abondance des travaux où sont exposés des résultats fort intéressants pour les mœurs générales d'une époque. La littérature, la plupart du temps, n'est vraiment considérée que comme document, document sur l'auteur, document sur son temps, sur l'évolution des idées, de la sensibilité, du problème moral parfois; j'en veux pour preuve que les plus mauvais écrivains sont mis sur le même plan que les plus grands, ou sont même considérés comme plus importants, parce que, plus près de l'homme moyen, on les croit plus capables de refléter la vraie physionomie d'une époque. Il s'en faut de peu que le grand artiste ne devienne un peu gênant pour l'élaboration des systèmes simples et harmonieux.

Nous sommes ainsi relativement bien documentés [53] sur la physionomie des différentes époques, sur le public. Il y a des gens qui vont au spectacle pour observer le public, et, toujours, le public du poulailler, avec ses réactions vives. Le spectacle de la scène ne leur importe pas; celui de la salle est, à leur avis, seul instructif. L'historien de la littérature ne ressemble-t-il pas trop souvent à ce spectateur amateur d'humanité plus que d'art?

Si le centre de l'ouvrage est occupé par un grand artiste, on étudiera volontiers son influence, son influence sur les petits comme sur les grands, plutôt sur les petits que sur les grands, car les petits imitent plus que les

via per raggiungerla. Partirò semplicemente dallo spettacolo della produzione di storia letteraria contemporanea operando su una scala più ampia rispetto a ciò J.E. Spingarn ha fatto a proposito di un'opera [di Maurice Magendie].

Prima di tutto mi preme precisare che la storia letteraria ha come scopo di far conoscere meglio l'opera letteraria e non tutto ciò che è stato scritto; l'artista invece che l'uomo; con letteratura si intendono le opere dotate di bellezza o per lo meno fatte nella prospettiva di raggiungerla, e non in vista di esprimere un'idea o un sentimento; le opere non sono altro che segni di sé stesse; sono segni di sé che in teoria esprimono solo sé stesse; se oltre le loro proporzioni esprimono un'idea o un sentimento, l'oggetto specifico della storia letteraria non è tale sentimento o tale idea; devono essere considerate soltanto come elementi del [52] bello; importa prima di tutto dividere il campo della storia dei costumi o delle idee da quello della storia letteraria. Si dirà: dove comincia il bello? Quale criterio ci consentirà di distinguere ciò che è bello da ciò che non lo è? Il nostro bello è quello dei nostri antenati? Dopo un certo periodo di tempo l'accordo viene raggiunto dal momento in cui l'ignoranza sparirà. Tra l'altro l'oggetto della letteratura non è la *perfezione* ma ciò su cui si possono formulare giudizi estetici. E se lo storico fissa la propria attenzione sull'aspetto estetico delle opere, la classifica tra le opere si farà velocemente, visto che la maggior parte sembrerà subito inutilizzabile. Apparentemente la questione risulta di difficile soluzione solo perché non siamo abituati a considerare l'opera da questa angolazione.

Ma se si osserva l'insieme della produzione dotta degli ultimi anni possiamo essere solo colpiti dall'abbondanza dei lavori in cui sono esposti risultati molto interessanti per i costumi generali di un'epoca. La letteratura, nella maggior parte del tempo, è considerata solo come documento, un documento sull'autore, sulla sua epoca, sull'evoluzione delle idee, della sensibilità, a volte del problema morale; se ne può trovare la prova quando gli scrittori più scadenti sono messi allo stesso livello di quelli più grandi, oppure sono addirittura considerati più importanti perché più vicini all'uomo medio e si ritiene siano maggiormente in grado di rispecchiare la vera fisionomia di un'epoca. Ci vuole poco affinché il grande artista diventi ingombrante per elaborare i sistemi semplici e armoniosi.

Siamo così documentati abbastanza bene [53] sulla fisionomia delle diverse epoche, sul pubblico. Ci sono persone che vanno a vedere gli spettacoli per osservare il pubblico e sempre il pubblico dei loggioni con le sue reazioni vivaci. Non importa lo spettacolo sul palcoscenico; secondo loro quello in sala è l'unico istruttivo. Troppo spesso lo storico della letteratura rassomiglia a questo spettatore attratto dagli esseri umani piuttosto che dall'arte.

Se il centro dell'opera è occupato da un grande artista, si studierà volentieri la sua influenza sia sui piccoli sia sui grandi, piuttosto sui piccoli invece che sui grandi, perché i piccoli imitano di più rispetto ai grandi e in modo più

grands et d'une manière plus contrôlable; ou bien on étudiera les sources, ce qui nous ramène aux médiocres, car le grand artiste imite souvent pour ce qu'il dédaigne d'inventer, prend dans tel fait-divers une aventure, dans tel livre sans valeur un détail qu'il rend sublime, jamais, en tout cas, ce qui fait l'essentiel de son œuvre.

On répondra: en précisant tout ce qui lui vient d'ailleurs, on facilite la tâche de celui qui veut chercher ce qui est propre au grand artiste. N'est-ce pas un moyen bien détourné, et cette énumération peut-elle être complète? A-t-elle au surplus quelque valeur? Le propre de l'artiste n'est-il pas l'arrangement des choses? Ce qu'il faut saisir, n'est-ce pas cet agencement des matériaux, les lois de l'esprit qui les ordonne?

D'autre part, on dit que de si longues recherches doivent finalement ramener à l'œuvre d'art. Cette recherche n'est-elle pas bien souvent considérée comme une fin, non comme un moyen? [54]

Posant la question sur un plan plus moral que technique, on dit que cette recherche désintéressée du vrai est aussi noble et aussi nécessaire à l'humanité que celle du beau. Je le crois, et peut-être le danger n'est-il pas d'apporter de nouvelles armes à une passion de vérité qui remplirait nos cœurs modernes. La question n'est pas là; elle est de savoir si la discipline qui a comme objet des œuvres d'art doit y chercher du vrai ou du beau; elle ne peut y trouver du vrai; elle le cherchera donc en dehors; on ne peut pas dire que l'*Art de la Fugue* est vrai; on peut simplement établir des rapports vrais entre certains éléments de cette œuvre et d'autres extérieurs à elle. Et la vérité, malgré notre goût pour elle, est un dieu dont il faut en effet conserver soigneusement le culte.

Mais enfin, la science, c'est-à-dire l'étude désintéressée des choses, a un autre but que de fournir à l'homme une meilleure connaissance du monde et de l'instruire; elle doit le développer, c'est-à-dire lui faire connaître l'homme en révélant l'homme à lui-même; non l'accroître, mais l'éclairer; non lui apprendre quelque chose, mais lui faire comprendre les choses humaines; or c'est par la beauté que peut se faire cette éducation, parce que seule la beauté donne au vrai sa forme humaine, directement assimilable.

Or la forme de beauté la plus susceptible de donner cette éducation est pour nous occidentaux la forme littéraire. On pourrait certes la concevoir donnée par la musique ou l'architecture; mais la richesse intellectuelle plus directement sensible dans l'œuvre [55] d'art écrite, dans la poésie, a donné à celle-ci une avance trop considérable pour que les autres arts puissent rivaliser avec elle.

Cette forme littéraire de la beauté, on a confié à des maîtres la mission d'en dégager la leçon, car si la beauté sentie pleinement emporte avec elle, dans l'être en qui elle pénètre, toute sa richesse humaine, encore faut-il qu'elle soit pleinement sentie; il faut, pour sentir le beau, être invité à le faire, car l'homme a de nature l'esprit si incroyablement paresseux qu'il n'ira en général que de mauvais gré vers la beauté, surtout à une époque

controllabile; oppure si studieranno le fonti, e questo ci riporta ai mediocri, perché il grande artista imita spesso quello che disdegna di inventare, attinge da un fatto di cronaca una storia, da un libro senza valore un particolare che fa diventare sublime, ma mai comunque ciò che rappresenta l'essenziale della sua opera.

Mi si risponderà: precisando tutto ciò che gli viene da altrove, si facilita il compito di chi vuol cercare quello che è proprio del grande artista. In tutto questo non vi è qualcosa di fuorviante? E questa elencazione può essere completo? Ha forse qualche valore? La specificità dell'artista non è forse quella di sistemare le cose? Quello che occorre cogliere, non è forse la disposizione dei materiali, le leggi dello spirito che li ordina?

D'altra parte, si dice che ricerche così lunghe debbano alla fine ricondurre all'opera d'arte che molto spesso è considerata un fine e non un mezzo. [54]

Se si fa la domanda su un piano più morale che tecnico, si dice che la ricerca disinteressata del vero sia tanto nobile e necessaria per l'umanità quanto lo sia la ricerca del bello. Concordo; e il pericolo non è forse portare nuove armi a una passione di verità, tale da riempire i nostri cuori moderni? Il problema non è di sapere se la disciplina che ha come oggetto opere d'arte debba cercarvi il vero o il bello; non può trovarci il vero, lo cercherà dunque al di fuori; non si può dire che l'*Arte della fuga* sia vera; possiamo semplicemente stabilire rapporti veri tra alcuni elementi dell'opera e altri elementi esterni. E la verità nonostante la nostra passione nei suoi confronti, è un dio di cui occorre, in effetti, osservare accuratamente il culto.

Ma infine, la scienza, cioè lo studio disinteressato delle cose ha uno scopo diverso rispetto a quello di fornire all'uomo una conoscenza migliore del mondo e di istruirlo. Deve svilupparlo, cioè fargli conoscere l'uomo rivelando l'uomo a sé stesso, non deve accrescerlo, ma chiarirlo, non deve insegnargli nulla, ma fargli capire le cose umane; è attraverso la bellezza che questa educazione si può fare, perché soltanto la bellezza conferisce al vero la forma umana, direttamente assimilabile.

Ora, la forma di bellezza più in grado di dare quest'educazione è per noi occidentali la forma letteraria. Certamente la si potrebbe concepire conferita dalla musica o l'architettura; ma la ricchezza intellettuale più direttamente sensibile nell'opera [55] d'arte scritta, nella poesia, le ha consentito di essere molto in anticipo affinché le altre arti potessero competere con essa.

Si è affidato a maestri la missione di trarre la lezione di questa forma letteraria della bellezza, perché se la bellezza percepita pienamente porta con sé nell'essere in cui penetra tutta la sua ricchezza umana, deve tuttavia essere percepita pienamente; per sentire il bello occorre essere invitati a farlo perché l'uomo ha per sua natura lo spirito così incredibilmente pigro che, in genere, andrà solo contro voglia verso la bellezza, soprattutto in un'epoca

où l'esprit trouve dans la recherche du vrai une forme d'activité infiniment plus naturelle et aisée.

Il est peut-être artificiel pour l'homme, peut-être contre nature, de se nourrir du beau; cependant nous croyons sans doute que cette nourriture est bonne, puisque nous lui donnons tant de place théorique; mais on arrive à ce paradoxe que des objets qui doivent former par le beau, on tire des leçons de vérité et d'instruction.

Toutes nos études sur la littérature me semblent donc avoir comme but de dégager d'abord, et d'expliquer ensuite la beauté, non pas la beauté de pure forme, le masque creux qu'admirait si fort l'âne et que le renard sut voir vide de cervelle; mais cette beauté faite, comme toute beauté, de sens, de forme et de sensibilité. La beauté artistique est le lieu géométrique de la pensée, de la sensibilité et de la sensualité; elle parle à la fois à l'intelligence, à la sensibilité, aux sens. Ceux qui ont choisi comme rôle dans la vie de l'étudier doivent donc dégager cette [56] triple matière que le lecteur vulgaire n'y voit pas, ou qu'il n'y voit que sommairement.

Pouvons-nous espérer arriver à du définitif? Non pas. Nous n'avons pas cette ambition. La fouille peut être heureuse un jour, moins heureuse un autre. Telle œuvre nous parlera plus clairement, telle autre nous restera plus obscure. Nous changerons nous-mêmes dans l'interprétation du texte; nous changerons de chemin pour parvenir jusqu'au beau. A plus forte raison admettrons-nous que les générations successives l'interprètent différemment.

En tout cas, l'important est, à mon avis, de se placer avant tout dans le texte, d'y rester aux aguets, de prendre chaque mot, chaque effet, chaque phrase pour en retrouver la valeur; il faut trouver les rapports et dégager l'harmonie fondée sur eux, faire voir mille nuances de sentiment ou de pensée où le vulgaire n'aperçoit qu'une heureuse expression, dégager une beauté de détail que l'auteur a négligé de mettre en valeur; montrer la portée des idées qu'il aurait pu approfondir ou développer sans détruire les proportions ou choquer les lois du genre, analyser les multiples éléments d'un état d'âme dont l'auteur ne nous a livré que la vivante synthèse.

Ces opérations sont peut-être encore plus difficiles que celles qui mènent à la découverte d'un petit fait vrai; il est aussi nécessaire d'en donner le goût que de donner celui de la vérité; cela est même encore plus nécessaire, parce que le goût de la probité scientifique pourra être donné par l'histoire ou les sciences, tandis que celui de la culture par le beau ne peut être donné au commun des mortels, dans la [57] pratique actuelle de l'enseignement, que par les belles œuvres littéraires.

Il me semble que le critique ou le savant est dans une position intermédiaire entre le génie et le vulgaire. Du génie, il n'a pas le don de synthèse immédiate, il n'a pas la faculté créatrice, il n'a pas les moments de prodigieuse lucidité, ni le don de ramasser en quelques mots magiques de vastes pensées ou une psychologie

in cui lo spirito trova nella ricerca del vero una forma di attività molto più naturale e facile.

Per l'uomo è forse artificioso e contro natura nutrirsi di bello, crediamo tuttavia senz'altro che questo nutrimento sia valido, visto che gli concediamo un posto teorico così grande; ma si arriva al paradosso che dagli oggetti che devono formare il bello si traggono lezioni di verità e istruzione.

Tutti i nostri studi sulla letteratura mi sembrano dunque avere come scopo quello di evidenziare prima e di spiegare dopo la bellezza, non la bellezza dalla forma pura, non la maschera vuota ammirata così intensamente dall'asino e che la volpe fu in grado di vedere privo di cervello, bensì la bellezza fatta, come ogni bellezza, di significato, forma e sensibilità. La bellezza artistica è il luogo geometrico del pensiero, della sensibilità e della sensualità; parla allo stesso tempo all'intelligenza, alla sensibilità e ai sensi. Quelli che hanno scelto come ruolo nella vita di studiarla devono dunque evidenziare questa [56] triplice materia che il lettore comune non vede o vede solo in modo sommario.

Possiamo sperare di raggiungere qualcosa di definitivo? No, non abbiamo questa ambizione. Lo scavo può essere proficuo un giorno e meno proficuo in un altro. Un'opera ci parlerà più chiaramente, un'altra ci rimarrà più oscura. Cambieremo noi stessi nell'interpretazione del testo; cambieremo percorso per giungere fino al bello. A maggior ragione ammetteremo che le generazioni future lo interpreteranno in modo diverso.

Comunque, secondo me la cosa importante è entrare prima di tutto nel testo, rimanerci in agguato, prendere ogni parola, ogni effetto, ogni frase per ritrovarne il valore; è necessario trovare i rapporti e evidenziare l'armonia che si basa su di essi, fare vedere tante sfumature di sentimento o di pensiero in cui l'uomo comune intravede solo un'espressione felice, evidenziare una bellezza specifica che l'autore ha trascurato di mettere in valore, mostrare la portata delle idee che avrebbe potuto approfondire o sviluppare senza distruggere le proporzioni o offendere le leggi del genere, analizzare i molteplici elementi di uno stato d'animo di cui l'autore ci ha rivelato solo la vivace sintesi.

Queste operazioni sono forse ancora più difficili di quelle che portano alla scoperta di un piccolo fatto vero; è tanto necessario darne il sapore quanto dare quello della verità; questo è ancora più necessario perché il sapore della probità scientifica potrà essere dato dalla storia o dalle scienze, mentre quello della cultura attraverso il bello può essere dato al comune dei mortali, [57] nell'attuale pratica dell'insegnamento, solo attraverso le belle opere letterarie.

Mi sembra che il critico (o lo scienziato) si trovi in una posizione intermedia tra il genio e l'uomo comune. Del genio non ha il dono della sintesi immediata, non ne ha la facoltà creatrice, non ha i suoi momenti di prodigiosa lucidità, né il dono di racchiudere in poche parole magiche vasti pensieri o

complexe. Il a, de plus que le vulgaire, la faculté de ressentir, au contact du beau, une impression très forte et très complexe; il ne saurait exprimer cette impression autrement que par les mots mêmes qui l'ont créée; ou alors il tomberait dans la paraphrase; il doit expliquer cette impression, et tout son travail me semble être, en conséquence, de servir de truchement entre la foule et le génie, en employant les voies lentes et claires de la raison, de l'analyse, de la comparaison, pour faire sentir à la foule la matière et la qualité esthétique qu'elle ne soupçonnait pas.

On fera cette objection: si vous n'êtes pas instruit des sources de l'œuvre, vous risquez fort d'attribuer à l'auteur des qualités qui lui viennent d'emprunts, ou de ne pas mettre suffisamment en lumière ce qu'il a de proprement original. Je ne risque pas cela, parce que je ne cherche pas, par l'examen de l'œuvre, à faire saillir ce qu'apporte de neuf l'auteur. Ce concept d'originalité qui domine presque toutes les études littéraires de notre temps, s'il est nécessaire lorsqu'il s'agit de faire de l'histoire, devient inutile lorsqu'il ne faut que dégager le contenu de l'œuvre. Une étude approfondie des œuvres elles-mêmes aura [58] vite fait de montrer ce qu'apporte l'un qui n'était pas dans l'autre.

Qu'arrive-t-il en effet? De très nombreux travaux d'histoire littéraire paraissent chaque année. Beaucoup sont faits avec méthode et apportent des faits nouveaux et bien classés. Veut-on compter combien sont directement utiles à la compréhension d'une œuvre d'art? Combien s'efforcent de nous révéler les moyens techniques de l'auteur, les détails de sa pensée, les ressources de son art? On dirait que l'œuvre d'art elle-même et ce qui dans l'œuvre est le travail propre de l'artiste de génie sont objets si sacrés qu'on ne les peut aborder. Cette conception d'un génie travaillant avec des moyens si peu logiques que nous ne les pouvons connaître n'est pas plus conforme à la réalité que celle qui le représente simplement comme un homme habile. Sans doute son intuition géniale nous échappera toujours en tant qu'intuition, mais ce qu'il pense en bloc, nous pouvons le penser en détail; ce qu'il pense simultanément, nous pouvons le penser successivement. Encore faut-il y aller voir.

Je remarque ainsi deux déviations de l'histoire littéraire: elle a d'abord tendance à se transformer en histoire de la société ou en histoire de la pensée, et dans ces deux cas les textes ne lui servent que de documents. En second lieu, quand elle se fait proprement histoire de l'art littéraire, elle s'attache presque uniquement aux sources de l'art, aux causes extérieures de l'œuvre.

Il n'est pas nécessaire de justifier ces deux sortes de recherches; elles se justifient d'elles-mêmes pour [59] tout homme de bon sens; mais il convient d'ajouter qu'elles occupent trop de disciples, dont elles forment mal le goût, et trop de maîtres, dont le goût ne peut y jouer un grand rôle; qu'elles spéculent sur l'attrait paradoxal, mais indubitable, de la recherche historique pour entraîner dans cette voie la presque totalité des étudiants qui dépassent la licence.

Il se produit ce fait étonnant qu'il est plus agréable et plus vraiment instructif de parler de Stendhal ou de Dante avec tel homme cultivé, plein de

una psicologia complessa. Più dell'uomo comune il critico ha la facoltà di percepire, al contatto con il bello, una sensazione molto forte e complessa; o saprebbe esprimere questa sensazione attraverso le parole che l'hanno creata oppure cadrebbe nella parafrasi; deve spiegare questa sensazione e tutto il suo lavoro, conseguentemente, mi sembra servire da tramite tra la folla e il genio, usando le vie lente e chiare della ragione, dell'analisi, del confronto per fare sentire alla folla la materia e la qualità estetica che non sospettava.

Si obietterà questo: se non siete a conoscenza delle fonti dell'opera, rischiate di attribuire all'autore alcune qualità che gli vengono da prestiti o di non mettere abbastanza in luce quella che ha di prettamente originale. Non rischio questo perché non cerco, attraverso l'esame dell'opera, di fare sorgere quello che l'autore reca di nuovo. Il concetto di originalità che prevale in quasi tutte le opere letterarie contemporanee, anche se necessario quando si tratta di fare storia, diventa inutile quando occorre evidenziare soltanto il contenuto dell'opera. Uno studio approfondito delle opere dimostrerà [58] rapidamente il contributo di un autore, contributo inesistente in un autore diverso.

Infatti cosa succede? Moltissimi lavori di storia letteraria sono pubblicati ogni anno. Parecchi sono condotti con metodo e portano fatti nuovi e classificati bene. Vogliamo quantificare quanti sono direttamente utili per la comprensione di un'opera d'arte? Quanti cercano di rivelarci i mezzi tecnici dell'autore, i particolari del suo pensiero, le risorse della sua arte? Pare che la stessa opera d'arte e ciò che nell'opera è il lavoro specifico dell'artista geniale siano oggetti così sacri da non poter essere affrontati. Questa concezione del genio – che lavora con mezzi così poco logici che non possiamo conoscerli – è meno conforme alla realtà di quella che lo rappresenta semplicemente come un uomo abile. Il suo intuito geniale ci sfuggirà senz'altro per sempre in quanto intuito, ma quello che pensa in modo complessivo lo possiamo pensare nei particolari; quello che pensa simultaneamente possiamo pensarlo in fasi successive. Occorre tuttavia verificarlo.

Noto così due deviazioni della storia letteraria: prima di tutto essa tende a trasformarsi in storia della società o in storia del pensiero e in ambedue i casi i testi non le servono come documenti. Poi quando diventa vera e propria storia dell'arte letteraria, si interessa quasi unicamente alle fonti dell'arte, alle cause esterne dell'opera.

Non è necessario giustificare questi due tipi di ricerca; si giustificano da sé per [59] qualsiasi uomo sensato, ma conviene aggiungere che occupano troppe discipline di cui formano male il gusto e troppi maestri il cui gusto non può svolgere un ruolo consistente, che speculano sul fascino paradossale ma incontestabile della ricerca storica per trascinare su questa via la quasi totalità degli studenti post-laurea.

Si verifica un fatto sorprendente per cui è più piacevole e maggiormente istruttivo parlare di Stendhal o di Dante con un uomo colto, riflessivo e con

goût et de réflexion, qui a lu douze fois le *Rouge et le noir*, et deux fois la *Divine comédie*, qu'avec tel spécialiste qui a fait tant de recherches sur Stendhal, ou tel autre qui est si étonnant sur la politique des Blancs et des Noirs.

Ce contact étroit, permanent, assidu, avec l'œuvre d'art, cet effort pour la pénétrer, pour en tirer toute la matière intellectuelle et esthétique, pour en dégager des leçons de vie peut-être, de pensée et de goût sans aucun doute, comment se traduiront-ils dans la pratique? Par l'explication des textes d'abord.

L'explication des textes n'a pas très bonne presse. Le grand public l'ignore; ceux qui ont été étudiants n'en gardent pas toujours un excellent souvenir. Le genre ne se prête pas à l'obtention d'un diplôme; on ne fait pas un ouvrage, même une thèse d'université, avec une explication de textes. D'autre part il est sans doute beaucoup plus difficile d'expliquer correctement une fable de La Fontaine que d'apporter quelques précisions sur la vie et les œuvres de tel petit écrivain de jadis.

L'explication de textes n'a pas non plus l'estime [60] de tous les historiens de la littérature. Un d'entre les illustres, qui préside aux destinées d'un noble corps de savants, ne la traite-t-il pas de pratique barbare? N'appelle-t-il pas torture ce découpage artificiel d'un passage dans un ensemble pensé et exécuté comme tel par l'artiste? M. Lanson n'a-t-il pas eu, dans un article fort ancien, à défendre cette méthode contre des accusations analogues?

L'explication du texte est-elle un but, une fin en soi? Dans l'enseignement supérieur, non: elle servira de base à des travaux plus amples qui coordonneront toutes les remarques de détail et permettront de reconstruire soit sur le plan logique, soit sur le plan vital, l'œuvre. L'explication littéraire est une admirable discipline; c'est elle qui doit solliciter l'étude historique; l'histoire littéraire historique ne devrait entrer en jeu que quand l'examen du texte a impérieusement réclamé son assistance. L'analyse de l'œuvre aidée parfois par l'histoire littéraire sera le moyen essentiel d'arriver à une connaissance féconde de l'œuvre d'art.

Que le texte soit un tout qu'il ne faille qu'admirer longuement et assimiler en bloc et comme par une faculté non raisonnable; que ce texte soit au contraire analysable et intelligible; que l'examen en suffise, ou que les produits de l'analyse doivent servir à une construction logique; qu'on mette l'accent sur la valeur esthétique ou sur le contenu intellectuel et moral; qu'on cherche en l'étudiant à retrouver le [61] moment vital qui en est la cause, l'émotion qui en est la matière, ou des leçons de vie, un enrichissement personnel, dans tous les cas, n'est-il pas nécessaire de revenir à l'œuvre elle-même, et de jeter les yeux sur elle, après avoir si longtemps et avec tant d'ardeur cherché ses causes, ses conséquences, ses à-côtés?

Les méthodes que nous avons passées en revue sont bien diverses. Elles ont pour but les unes de découvrir l'histoire des procédés d'art, d'autres de retrouver le moment vital où l'œuvre fut conçue, d'autres de saisir l'âme essentielle de l'écrivain, d'autres encore d'analyser les éléments de la beauté ou, enfin,

tanto gusto che ha letto dodici volte il *Rosso e Nero* e due volte la *Divina Commedia* che con uno specialista che ha condotto tante ricerche su Stendhal, o un altro che è tanto informato sulla politica dei bianchi e dei neri.

Tale stretto contatto, permanente, assiduo con l'opera d'arte, tale sforzo di penetrarla per trarne la materia intellettuale ed estetica, per trarne forse lezioni di vita, senz'altro di pensiero e gusto, come si tradurranno nella pratica? Con la spiegazione dei testi prima di tutto.

La spiegazione dei testi non gode di buona fama. Il grande pubblico la ignora, chi è stato studente non sempre ne conserva un ricordo positivo. Non si presta al conseguimento di un titolo di studio; non si fa un'opera, neppure una tesi di Laurea con una spiegazione dei testi. Tra l'altro è forse molto più difficile spiegare correttamente una favola di La Fontaine che dare alcune precisazioni sulla vita e le opere di uno scribacchino di una volta.

La spiegazione dei testi non suscita neppure la stima [60] di tutti gli storici della letteratura. Uno fra i più illustri a capo di un nobile corpo di scienziati la definisce addirittura una pratica barbara. Definisce tortura la suddivisione artificiosa di un *brano* in un insieme pensato e eseguito in un dato modo dall'artista. In un vecchio articolo Lanson ha dovuto difendere la spiegazione dei testi contro analoghe accuse.

La spiegazione di un testo è uno scopo, un fine in sé? Nell'insegnamento universitario no: servirà di base a lavori più estesi che coordineranno tutte le osservazioni specifiche e consentiranno di ricostruire l'opera o a livello logico o a livello vitale. La spiegazione letteraria è una disciplina meravigliosa: deve sollecitare lo studio storico; la storia della storiografia letteraria dovrebbe essere in ballo solo quando la disamina del testo ha rivendicato in modo impellente la sua assistenza. L'analisi dell'opera a volte supportata dalla storia letteraria sarà il mezzo essenziale per arrivare a una conoscenza feconda dell'opera d'arte.

Che il testo sia un tutto che si debba ammirare solo a lungo e assimilare complessivamente e come attraverso una facoltà non ragionevole, che invece sia possibile analizzare e capire il testo, che ne basti l'esame oppure che i prodotti dell'analisi debbano servire a una costruzione logica, che si ponga l'accento sul valore estetico o sul contenuto intellettuale e morale, che studiandolo si cerchi di ritrovare il [61] momento vitale che ne è la causa, l'emozione che ne è la materia, oppure lezioni di vita, un arricchimento personale, in tutti i casi non è forse necessario tornare all'opera stessa, e gettare gli occhi su di essa, dopo averne così a lungo e con tanto ardore cercato le sue cause, conseguenze e aspetti accessori?

I metodi che abbiamo passato in rassegna sono molto diversi. Alcuni hanno come scopo quello di scoprire la storia dei procedimenti artistici, altri quello di ritrovare il momento vitale in cui l'opera fu concepita, altri di cogliere l'anima essenziale dello scrittore, altri ancora quello di analizzare gli elementi

de pénétrer les lois de l'esprit ou l'attitude humaine. Mais toutes ont ceci de commun que le point de vue purement historique leur est indifférent. Toutes marquent un effort pour ne donner comme matière à l'histoire littéraire que l'œuvre belle ou profonde, à la rigueur les causes immédiates de cette beauté ou de cette valeur intellectuelle.

Les uns proposent des méthodes que l'expérience n'a pas encore vérifiées; d'autres après une longue expérience proposent non une méthode, mais un but nouveau; d'autres ne veulent que remettre sur sa voie une méthode qui l'a perdue. Tous s'opposent aux excès de l'historicisme.

Que donneront ces vues nouvelles? L'expérience seule le dira. L'histoire littéraire historique s'est révélée féconde, trop féconde peut-être. Les méthodes nouvelles qu'on lui oppose vaudront ce que vaudront les travailleurs qui les appliqueront.

della bellezza o infine quello di penetrare le leggi dello spirito o l'atteggiamento umano. Ma tutti hanno in comune il fatto di essere del tutto indifferenti nei confronti del punto di vista prettamente storico. Tutti indicano uno sforzo per dare come materia alla storia letteraria solo l'opera bella o profonda, tutt'al più le cause immediate di questa bellezza o di questo valore intellettuale.

Qualcuno propone metodi non ancora verificati dall'esperienza, qualcun altro, dopo una lunga esperienza, non propone un metodo bensì uno scopo nuovo; qualcun altro vuole soltanto rimettere sulla strada giusta un metodo che se ne è allontanato. Tutti sono contrari agli eccessi dello storicismo.

Quale sarà l'esito di questi nuovi punti di vista? Soltanto l'esperienza lo potrà dire. La storiografia letteraria basata sulla storia letteraria storica è risultata forse troppo feconda. I metodi nuovi che le vengono contrapposti avranno lo stesso valore di quello dei ricercatori che li applicheranno.

*Riferimenti bibliografici**

- Lanson Gustave (1900), *Histoire littéraire. Littérature française (époque moderne): résultats récents et problèmes actuels*, *Revue de Synthèse historique* I, 1, 52-83; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101516m?rk=21459;2>> (11/2017).
- Renard Georges (1900), *La méthode scientifique de l'histoire littéraire*, Paris, Alcan; online <<https://archive.org/details/lamthodescienti00renagoog>> (11/2017).
- Vermeylen August (1900-1901), “La méthode scientifique de l'histoire littéraire”, *Revue de l'Université de Bruxelles* VI, 195-207.
- Arnould Louis (1904), “La méthode biographique de critique littéraire et Sainte-Beuve”, *Le Correspondant*, 25 décembre.
- Muller H.C. (1904), *Lectures on the Science of Literature*, Harlem, Vincent Loosjes; online <<https://archive.org/details/lecturesonscienc00mulluoft>> (11/2017).
- Potebnja A.A. (1905), *Iz zapisok po teorii slovesnosti*, Khar'kov, Izdatel'stvo M.V. Potebnja; online <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=48394785>> (11/2017).
- Baldensperger Fernand (1907), *Préface*, dans Id., *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, V-XXV; online <<https://archive.org/details/tudesdhistoire00bald>> (11/2017).
- Bartels Adolf (1910), *Der Literaturhistoriker und die Gegenwart*, Leipzig, Avenarius.
- Hoskins J.B. (1909-1910), “Biological Analogy in Literary Criticism”, *Modern Philology* VI, 4, 407-434; VII, 1, 61-82; online <www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/386781>; <www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/386796> (11/2017).
- Dodge Neil (1911), “A Sermon on Source-Hunting”, *Modern Philology* IX, 2, 211-223; online <<http://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/mp.9.2.3693733>> (11/2017).
- Lanson Gustave (1911), “Histoire littéraire”, dans Benjamin Baillaud, Léon Bertrand, Louis Blaringhem *et al.* (éd. par), *De la méthode dans les sciences*, Paris, Alcan, 221-264; online <<https://archive.org/details/delamthodedansle02boua>> (11/2017).
- Spingarn J.E. (1926 [1911]), *Creative Criticism. Essay on the Unity of Genius and Taste*, London, H. Milford-Oxford UP.
- De Figueiredo Fidelino (1920 [1912]), *A Critica litteraria como Sciencia*, Lisboa, Teixeira.
- Bartels Adolf (1913) *Einführung in die Weltliteratur (von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart) im Anschluss an das Leben und Schaffen Goethes*, München, Georg D.W. Callwey.
- Hazard Paul (1913), “La classification des travaux en littérature comparée”, *Revue universitaire*.
- Kalf Gerrit (1923 [1914]), *Inleiding tot de studie der literatuurgeschiedenis*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon.
- Peretz V.N. (1914), *Iz lekcij po metodologii istorii russkoj literatury* (Dalle lezioni sulla metodologia della storia russa), Kiev, Tip. 2 Arteli.
- Bartels Adolf (1915), *Nationale oder universale Literaturwissenschaft?: eine Kampfschrift gegen Hanns Martin Elster und Richard M. Meyer*, München, Georg D.W. Callwey.
- Kalf Adolf (1916) “Algemeene en vergelijoende lileratuurgeschiedenis”, *Vraagen des Tijds* XLII.

* N.d.c.: I Riferimenti bibliografici integrano le voci dell'*Essai de Bibliographie chronologique* redatto da Van Tieghem (pp. 63-66) e le adeguano alle norme redazionali di LEA.

- Brik O.M. (1917) "Zvukovye povtory" (Le iterazioni foniche), in Id., *Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka 2* (Raccolte di teoria del linguaggio poetico 2), Petrograd, Tip. 3. Sokolinskogo, 24-62; online <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=42101200>> (11/2017).
- Castellano Giovanni (1920), *Introduzione allo studio delle opere di Benedetto Croce. Note bibliografiche e critiche*, Bari, Laterza.
- Van Tieghem Paul (1920), "La synthèse en histoire littéraire", *Revue de Synthèse Historique* XXXI, 91-93, 1-27; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1016009?rk=21459;2>> (11/2017).
- Baldensperger Fernand (1921), "Littérature comparée. Le mot et la chose", *Revue de Littérature comparée* I, 1, 5-29; online <<https://archive.org/details/revuedelitttrat01pariuoft>> (11/2017).
- Cazamian Louis (1921), "Goethe en Angleterre. Quelques réflexions sur les problèmes d'influence", *Revue Germanique* 12, 1921, 371-378.
- Williams Orlo (1921), "The Function of Literary Criticism", *Edinburgh Review* 233, 125-135. Cfr. recensione di Croce in *La Critica* 19, 248-250; online <ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/download/7604/7586> (11/2017).
- Pommier Jean (1922), "De la méthode et du but de l'histoire littéraire", *Revue internationale de l'enseignement* 76, 340-350.
- Bayet Albert (1922), "Histoire littéraire et sociologie", dans Charles Flachaire, Pierre-Maurice Masson, Eugène et Léon Rigal *et al.*, *Mélanges offerts par ses amis et ses élèves à M. Gustave Lanson*, Paris, Hachette.
- Anton Blanck (1922), "Rydbergs Narkissos-myt och några principiella reflexioner", *Samlaren* 3, 208-220.
- Morize André (1922), *Problems and Methods of Literary History. A Guide for Graduated Students*, Boston, Ginn.
- Peretz V.N (1922), *Kratkij očerk metodologii istorii ruskoj literatury* (Breve saggio sulla metodologia della storia della letteratura russa), Petrograd, Izdatel'stvo Academia; online <<http://imwerden.de/publ-1434.html>> (11/2017).
- Rudler Gustave (1923), *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire en littérature française moderne*, Oxford, Imprimerie de l'Université.
- Stoll E.E. (1924), "Literature no document", *Modern Language Review* XIX, 2, 141-157.
- Audiat Pierre (1924), *La biographie de l'œuvre littéraire. Esquisse d'un méthode critique*, Paris, Champion.
- Lanson Gustave (1925), *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris, Société d'édition "Les Belles lettres"; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114231j>> (11/2017).
- Magendie Maurice (1925), *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France, au XVII siècle, de 1600 a 1660*, Paris, F. Alcan
- Richards J.A. (1925), *Principles of Literary Criticism*, New York, Harcourt Brace & World.
- Šklovskij V.B. (1929 [1925], *O teorii prozy*, Moskva, Federacija. Trad. it. di Maria Olsufieva (1974 [1966]), *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti.
- Teggart F.J. (1925), *Theory of History*, New Haven-London-Oxford, Yale University Press-H. Milford-Oxford UP.

- Unger Rudolf (1925), "Literaturgeschichte als Problemgeschichte", *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft* 1, 1-30.
- Anonimo (1926), "Compte-rendu de Diderot et l'Italie par Manlio D. Busnelli (critique de méthode)", *La Cultura*, 15 ottobre.
- Cysarz Herbert (1926), *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Kritik und System*, Halle an der Saale, Niemeyer.
- Koischwitz Otto (1926), *Die Revolution in der deutschen Literaturwissenschaft. Vortrag gehalten vor dem Verein deutscher Lehrer von New York und Umgebung am 6. März 1926*, Berlin, Ebering.
- Partridge Eric (1926), *A Critical Medley. Essays, Studies, and Notes in English, French and Comparative Literature*, Paris, H. Champion.
- Spingarn J.E. (1926), Recensione a Maurice Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France de 1600 à 1660*, *The Romanic Review* XVII, 1, 71-73; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k118478/f75.image.r=Spingarn#>> (11/2017).
- Unger Rudolf (1926), "Literaturgeschichte und Geistesgeschichte", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* IV, 177-192.
- Baur Frank (1927), *De vergelijkende methode in de literatuurwetenschap*, Bruxelles.
- von Jan E.D. (1927), "Französische Literaturgeschichte und vergleichende Literaturbetrachtung", *Germanisch-Romanische Wochenschrift* XV, 305-317.
- Kohler Pierre (1927), *L'étude de la littérature. Un discours suivi de treize notes*, Berne, Les éditions du chandelier.
- Mornet Daniel (1927), "Philosophie de la littérature ou histoire de la littérature", *Romanic Review* XVIII, 2, 103-13; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11852v/fl.item.r=mornet>> (11/2017).
- Rickert Edith (1927), *New Methods for the Study of Literature*, Chicago, University of Chicago Press.
- Dragomirescu Mihail [Dragomirescou Michel] (1928), *La science de la littérature*, Paris, Gamber.
- Lombard Alfred (1928), *La crise de l'histoire littéraire*, Neufchâtel, Secrétariat de l'Université.
- Petersen Julius (1928), "Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* VI, 36-61.
- Servien Pius (1928-1929), "Sur les propositions d'histoire littéraire qui peuvent être établies au moyen de fiches", *Revue des cours et conférences* XXX, 9, 379-384; online <<https://archive.org/details/p2revuedescourse30pari>> (11/2017).
- Katann Oskar (1932 [1929]), "Zur Methode der Literaturgeschichte", in Id., *Gesetz im Wandel. Neue literarische Studien*, Innsbruck-Wien-München, Verlagsanstalt Tyrolia, 189-210
- Bull Francis (1929), "Literaturforschnings prinsipper", *Edda* 29, 95-105.
- Nadler Josef (1929 [1912]), *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Bd. I, *Die altdeutschen Stämme. 800-1740*, Regensburg, Habel.
- Van Tieghem Paul (1929), "Influences et simultanités en histoire littéraire", *Romanic Review* XX, 2, 137-140; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11860g/f27.item.r=%22Van%20Tieghem%22>> (11/2017).

- Bray René (1930), “Les tendances nouvelles de l’histoire littéraire”, *Revue d’histoire littéraire de la France* VII, 1, 542-557; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57845174/f549.item>> (11/2017).
- Lichtenberger Henri (1972 [1930]), “Une méthode nouvelle d’histoire littéraire”, in Charles Andler, Paolo Arcari, Henri Bédarida *et al.*, *Mélanges d’histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, vol. II, Genève, Slatkine Reprints, 50-59.
- Gourfinkel Nina (2016), “Les nouvelles méthodes d’histoire littéraire en Russie / I nuovi metodi di storia letteraria in Russia (1929)”, *LEA* 5, 540-583, doi: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-20054>.

