

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



DRPS
FA
77



F8
1930

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

Arnold G. Rindenberg

ÉTUDES FRANÇAISES

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

QUATRIÈME CAHIER

1930

Tendances Nouvelles en Histoire Littéraire

par

PHILIPPE VAN TIEGHEM

1^{er} Juin 1930

Société d'Édition " LES BELLES LETTRES "

95, Boulevard Raspail

PARIS

erses
erne

ar le
anic
é ce
sées,
ivent

seule
plu
-t-on
éories
té et
qu'ils
tique
s son

FL DRPS FA/0077
0500257924

ASSOCIATION DES ÉTUDES FRANÇAISES

(Association internationale propriétaire des "Études Françaises")

COLLÈGE ÉLECTORAL CONSTITUTIF

DE L'ASSOCIATION DES ÉTUDES FRANÇAISES (1927)

La Société des Professeurs Français en Amérique, fondatrice.
Les Membres actifs de l'Association des Études Françaises.
La Société des Amis des Études Françaises.
Le Cercle de recherches sur l'Enseignement du français.

Président :

Paul HAZARD, Professeur au Collège de France.

COMITÉ DE CENTRALISATION

Linguistique : Joseph VENDRYÈS.

Littérature : Paul HAZARD.

Histoire et civilisation : Albert DÉMANGEON.

COMITÉ EXÉCUTIF DE COORDINATION

POUR L'AMÉRIQUE DU NORD

Jean-B. ZACHARIE, Président de la Société des Professeurs français en Amérique, *ex-officio*.

Louis CONS, University of Illinois.

RICHARD T. HOLBROOK, University of California.

André MORIZE, Harvard University.

Henry DUPONT, *Secrétaire pour l'Amérique du Nord*, Hunter College of the City of New-York.

Secrétaire général :

Jean THOMAS, École Normale Supérieure, 45, rue d'Ulm, Paris.

Déjà parus :

GUSTAVE LANSON : *Méthode de l'histoire littéraire.*

1^{er} Cahier des Études Françaises. — In-8° de 56 pages.

HENRY BARGY : *Description phonétique du Présent du Verbe.*

2^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 40 pages.

EUGÈNE FREY : *Quelques remarques sur l'Enseignement de la Grammaire française dans les classes.*

3^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 60 pages.

GILBERT CHINARD : *Pensées choisies de Montesquieu.*

4^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 88 pages.

ALBERT BÉDÉ et JEAN LE BAIL : *Anatole France vu par la critique d'aujourd'hui.*

5^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 66 pages.

RICHARD P. HOLBROOK : *Études et Aventures Pathéliniennes.*

RÉGIS MICHAUD : *L'étudiant et le scholar.*

FRANCK L. SCHOELL : « *Littérature comparée* » et « *Littérature générale* » aux États-Unis.

6^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 62 pages.

MAURICE ALLIOT et JEAN BAILLOU : *Ronsard et son quatrième centenaire.*

7^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 112 pages.

ANDRÉ MORIZE : *Organisation et programme d'un Cours général d'introduction à la littérature française, « Survey Course ».*

8^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 64 pages.

H. YVON : *L'imparfait de l'indicatif.*

9^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 52 pages.

J. J. SALVERDA DE GRAVE et ERIK STAAF : *L'enseignement du Français en Hollande et en Suède.*

10^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 52 pages.

130

erses
erne

ar le
anic
é ce
sées,
ivent

seule
plu
-t-on
éories
ité et
qu'ils
tique
s son

HENRI GIRARD et HENRI MONCEL : Pour et contre le romantisme.

11^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 94 pages.

JEAN PLATTARD : État présent des Études rabelaisiennes.

12^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 96 pages.

MISS GREY et H. BARGY : Plan d'une expérience d'étude consciencieuse de la prononciation française.

13^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 106 pages.

Cahier de l'Élève. — In-8° de 12 pages.

A. ARSÈNE-ALEXANDRE : La vie agricole dans la Picardie orientale depuis la guerre.

14^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 84 pages.

ALBERT DUBEUX : Les traductions françaises de Shakespeare.

15^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 81 pages.

JEAN THOMAS : Quelques aspects du romantisme contemporain.

16^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 67 pages.

GUY HARNOIS : Les théories du langage en France.

17^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 95 pages.

GONZAGUE TRUC : Classicisme d'hier et classiques d'aujourd'hui.

18^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 42 pages.

GEORGES GOUGENHEIM : La langue populaire dans le premier quart du XIX^e siècle d'après le Petit Dictionnaire du Peuple de J. C. L. P. Desgranges (1821).

19^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 220 pages.

G. T. CLAPTON et WILLIAM STEWART : Les Études françaises dans l'Enseignement en Grande-Bretagne.

20^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 160 pages.

PIERRE JOURDA : État présent des Études Stendhaliennes.

21^e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 119 pages.

ÉTUDES FRANÇAISES

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

Vingt-deuxième Cahier

1^{er} Juin 1930

TENDANCES NOUVELLES

EN

HISTOIRE LITTÉRAIRE

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 plus 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

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.

I

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...

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

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 de la France dans

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 entreprises, 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*¹, donnant à la partie adverse cet avantage que l'ouvrage-test 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.

1. Paris, 1925.

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 questions 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

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

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 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

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 laissés 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

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 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

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'affron-

tent 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 en 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.

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

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 ».

3 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 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

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 revive 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.

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 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

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

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, mais 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 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

hypothèse préalable au travail. « A condition cependant que l'auteur ait fait toutes les recherches de vérification. Or pour certaines hypothèses trop vastes, la vérification est humainement impossible. » D'où la nécessité de diviser les gros problèmes humains 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

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 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... ; et c'est mieux, à condition que la médiocrité de son esthétique et de sa philosophie ne viennent pas gâter l'intérêt de son histoire.

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'un 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

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.

II

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,

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,

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 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

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 histo-

rique 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 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 1929¹, cette curieuse déviation d'une méthode créée pour la meilleure compréhension des œuvres littéraires. Prenant l'exemple

1. 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.

d'un des maîtres de l'histoire littéraire en France, M. Abel Lefranc, dont les travaux sur 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.

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 opération logique qui le constitue distinctement. Et le but de l'histoire littéraire, c'est

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.

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 touillé 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.

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 inté-

ressante 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 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

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, Calderon, 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. Croce ¹

1. Nous laissons de côté les idées personnelles de B. Croce; leur examen nous entraînerait trop loin de notre sujet précis.

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 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 guerre ¹. Les études littéraires russes

Mais on ne doit pas oublier leur profonde influence toujours efficace.

1. 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.

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 partiaux 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

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 semblables à eux-mêmes. Il veut également montrer par l'étude de la nouvelle de Gogol : *Le Pardessus (Sivel)* 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,

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...),

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 conclusion 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 change-

ment, 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

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 encombrent l'histoire littéraire.

* * *

Plus uniquement esthétique encore, mais moins purement formelle est la conception de M. Dragomirescou¹.

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 contruire 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.

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

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

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.

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

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. Etudions, 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 saisissons 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 ? Etudier 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,

et nous donnera le maximum de renseignements sur ce monde inconnu.

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 ;

que cette science doit étudier ce qui crée cette beauté, analyser l'œuvre sous l'angle esthétique.

* * *

La position de M. Cysarz¹ 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 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

1. 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*.

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 *nisus* 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

essentiellement en cette limitation du *nisus*. 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.

III

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

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

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 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 ?

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

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 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

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

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 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

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

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 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

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

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, 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.

ESSAI DE BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE

- G. LANSON. — *Histoire littéraire : résultats récents et problèmes actuels* dans *Revue de Synthèse historique*, T. I (1900).
- G. RENARD. — *La méthode scientifique dans l'histoire littéraire*, Paris, Alcan, 1901.
- A. VERMEYLEN. — *La méthode scientifique de l'histoire littéraire* dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, t. VI (1901).
- L. ARNOULD. — *La méthode biographique de critique littéraire* dans *Le Correspondant* du 25 décembre 1904.
- H. C. MULLER. — *Lectures on the science of literature*, Harlem, 1904.
- F. BALDENSPERGER. — Préface des *Etudes d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907.
- A. BARTELS. — *Der Literaturhistoriker und die Gegenwart*, 1910.
- J.-B. HOSKINS. — *Biological analogy in literary criticism* dans *Modern Philology*, IV, 407, VII, 61 (1909-10).
- G. LANSON. — *La méthode d'histoire littéraire* dans *La Méthode dans les Sciences*, Paris, 1911.
- NEIL DODGE. — *A Sermon on Source-hunting* dans *Modern Philology*, IX (1911-1912).

- P. HAZARD. — *La classification des travaux en littérature comparée*, dans *Revue Universitaire*, 1913.
- A. BARTELS. — *Einführung in die Weltliteratur*, Munich, 1913. — *Nationale oder internationale Literaturwissenschaft*, Munich, 1917.
- G. KALFF. — *Inleiding tot de studië der literaturogeschiedenis*, Haarlem, 1914 (2^e éd. 1923). — *Algemeene en vergelijkende literaturogeschiedenis*, dans *Vraagen des Tijds*, 1916.
- G. CASTELLANO. — *Introduzione allo studio delle opere di Benedetto Croce*, Bari, 1920.
- Fidelino DE FIGUEIREDO. — *A Critica litteraria como Sciencia*, 3^e éd., Lisbonne, 1920.
- P. VAN TIEGHEM. — *La synthèse en histoire littéraire dans Revue de Synthèse Historique*, T. XXXI, 1920.
- F. BALDENSPERGER. — *Littérature comparée : le mot et la chose* dans *Revue de Littérature comparée*, I, 1921.
- W. ORLO. — *The junction of literary criticism* dans *Edinburgh Review*, 1921. Cf. C.-R. de Croce dans *La Critica*, juillet 1921.
- L. CAZAMIAN. — *Quelques réflexions sur les problèmes d'influence (à propos du Goethe en Angleterre de J.-M. Carré)* dans *Revue Germanique*, 1921.
- J. POMMIER. — *De la méthode et du but de l'histoire littéraire*, dans *Revue internationale de l'enseignement*, 15 nov., 15 déc. 1922.
- BLANCK. — *Rydbergs Narkissos-myt och några principiella reflexioner* (sur la légitimité de la recherche des influences littéraires), dans *Samlaren*, 1922.
- A. BAYET. — *Histoire littéraire et sociologie* dans *Mélanges Lanson*, Paris, 1922.
- André MORIZE. — *Problems and Methods of Literary History...* Boston, 1922.

- G. RUDLER. — *La technique de la critique et de l'histoire littéraire en littérature française moderne*, Oxford, 1923.
- E. E. STOLL. — *Literature no document*, dans *Modern Language Review*, avril 1924.
- Pierre AUDIAT. — *La biographie de l'œuvre littéraire...* Paris, 1924.
- R. UNGER. — *Literaturgeschichte als Problemgeschichte*, dans *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft*, I. (1925).
- J. A. RICHARDS. — *Principles of literary criticism*, Londres, 1925.
- TEGGART. — *Theory of History* (ch. II et VIII), New Haven, 1925.
- (ANONYME). — *Compte-rendu de Diderot et l'Italie par Manlio D. Busnelli* (critique de méthode) dans *La Cultura*, 15 oct. 1926.
- KOISCHWITZ. — *Die Revolution in der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin, 1926.
- SPINGARN. — *Creative Criticism : Essay on the Unity of Genius and Taste*, Oxford, 1926.
- R. UNGER. — *Literaturgeschichte und Geistesgeschichte*, dans *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IV, 1926.
- ERIC PARTRIDGE. — *A Critical Medley... French and comparative literature*, Paris, 1926.
- G. LANSON. — *Méthode de l'histoire littéraire dans Etudes françaises*, I, 1927.
- P. KOHLER. — *L'étude de la littérature*, Berne, 1927.
- RICKERT. — *New methods for the study of literature*, Chicago, 1927.
- ED. VON JAN. — *Französische Literaturgeschichte und*

vergleichende Literaturbetrachtung, dans *Germanisch-Romanische Wochenschrift*, XV, 1927.

FRANK BAUR. — *De vergelijkende methode in de literatuurwetenschap*. (La méthode comparative dans la science de la littérature), Bruxelles 1927.

Alf. LOMBARD. — *La crise de l'histoire littéraire*, Neufchâtel, 1928.

J. PETERSEN. — *Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte* dans *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, VI, 1928.

J. NADLER. — *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg, achevé de publier en 1928.

PIUS SERVIEN. — *Sur les propositions d'histoire littéraire qui peuvent être établies au moyen de fiches*, dans *Revue des cours et conférences*, 1928-29.

O. KATANN. — *Zur Methode der Literaturgeschichte*, dans *Der Gral*, 4 janvier 1929.

F. BULL. — *Literaturforsknings prinsipper*, dans *Edda*, 1929.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	1
La discussion de la <i>Romanic Review</i>	3
Diverses théories.....	23
Proposition et Conclusion.....	51
Essai de Bibliographie chronologique.....	63

ver
Roi

Franc
wet
la l

Alf. I
192

J. P
ges
wis

J. N
un

Pius
qu
des

O. K
De

F. E
19

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 18 JUIN 1930
PAR F. PAILLART A
ABBEVILLE (SOMME)