

Antun Polanšćak

Effort et style

Lorsque le coureur rompt le ruban triomphal sur le stade, lorsque chaque mouvement de son corps appelle un flot d'enthousiasme, aucun spectateur ne songe que, pendant des mois et pendant des années, ce champion victorieux faisait de l'entraînement, que c'est dans l'entraînement qu'il a cherché la synchronisation de la respiration avec l'effort des muscles, la précision et l'économie de la foulée, l'efficacité du rebondissement, la régularité du mouvement des coudes, en un mot, il a cherché pendant des mois et des années ce qui dans sa course finale paraît si naturel. Aucun spectateur ne songe à ce travail pénible de la recherche et du perfectionnement des mouvements spécifiques qui permettent à tout coureur de traduire en termes de vitesse des qualités sportives latentes. Le spectateur reste indifférent quant à la méthode qui a permis au coureur d'acquérir ses moyens d'expression sportifs; il est sur les tribunes du stade pour apprécier un succès, pour assister à une performance qu'il a peut-être, plus ou moins consciemment, souhaité réaliser lui-même, et qu'il a manquée. Sur cette route qui l'achemine vers la piste, devant les tribunes, le coureur est son propre juge et maître. Selon son appréciation personnelle il exécute uniquement les mouvements qui libèrent ses possibilités sportives individuelles; l'expérience lui a enseigné que nombre de mouvements qui, chez d'autres coureurs, libéreraient l'énergie physique, chez lui, au contraire, freinent cette même énergie; en sorte qu'au lieu de se transformer en vitesse, son énergie à lui s'use inutilement à vouloir faire siens des mouvements d'emprunt. Après avoir éprouvé ainsi toutes ses possibilités, après avoir retenu uniquement les mouvements qui lui conviennent à lui, après les avoir reproduits à plusieurs reprises et en public, pour en éliminer les moindres désaccords, c'est alors seulement qu'il peut sortir de l'anonymat, et s'identifier avec le mouvement même de la

course. Ce sceau que lui confère l'accord parfait entre ses qualités sportives et les mouvements spécifiques qui les expriment, cette identification, ce sera son «style».

La nature pousse l'homme à réaliser les possibilités qui sont enracinées profondément en lui et retiennent constamment son attention, celles qui constituent son être. Comme les plantes poussent, fleurissent et portent les fruits, ainsi les possibilités dans l'homme tendent d'elles mêmes à s'épanouir, à atteindre leur maturité. Celui qui a fermement senti ses possibilités, qui les cultive et les développe jusqu'à ce qu'elles aient atteint leur plénitude dans une expression sportive, littéraire ou autre, celui-là appartient à la famille des créateurs. Créer signifie être capable d'exprimer ses possibilités dominantes, les douer d'une vie indépendante en les projetant dans le monde extérieur. Un créateur, dans le cas présent un écrivain, découvre continuellement de nouvelles possibilités d'expression, de nouveaux liens entre les hommes et répand une lumière neuve sur le mouvement de la vie. Il entre en contact toujours plus intime avec les événements et participe toujours plus étroitement à leur aboutissement. Sa tâche consiste à découvrir, en restant entièrement honnête avec lui-même, la forme d'expression qui représente la réalité à laquelle il participe au point de s'y identifier. Ainsi l'oeuvre littéraire devient la réalité, une réalité d'un degré supérieur, une réalité dont la causalité interne est pleinement mise en lumière. La vie se manifeste par fragments, la vie découvre des phénomènes, l'écrivain réalise leur interdépendance. La réalité littéraire n'a pas besoin de commentaire et c'est là son avantage sur la réalité énigmatique de la vie. Rappelons l'anecdote selon laquelle, au cours d'une conversation qui roulait sur les éditeurs, Balzac avait interrompu un ami en disant: «Revenons à la réalité, parlons d'Eugénie Grandet». Comparée au monde équivoque des éditeurs parisiens, Eugénie Grandet est la solution nette d'une énigme, la totalité d'un événement dans toute sa clarté. L'écrivain vit l'univers qu'il porte en lui et au cours de ce processus son style se forme graduellement jusqu'au moment où cet univers interne arrivé à maturité, se détache de lui. L'écrivain suit le chemin qui va du moment vécu à la libération de ce même moment. De même qu'il n'y a pas deux stades de maturité, il n'y a pas deux styles pour exprimer le même contenu chez le même auteur.

Le coureur a maîtrisé toutes les formes de mouvement avant d'aboutir à l'expression de ses qualités physiques. Au lieu des mouvements du corps, l'écrivain doit maîtriser toutes les possibilités expressives de la langue avant d'aboutir à son propre style. Il est difficile d'imaginer un écrivain porteur

d'un univers interne (et il en existe cependant parmi les poètes), si les mots le freinent, s'ils l'empêchent de suivre sa voie et s'ils le forcent à devenir ce qu'il n'a pas envie d'être. Assimiler les possibilités linguistiques est donc la condition fondamentale pour que l'oeuvre arrive à terme, comme la puberté est l'étape inévitable sur le chemin de la maturité. Seul un écrivain techniquement formé sera en état de libérer son contenu. Balzac s'est vanté d'avoir écrit trois romans dans le seul but d'apprendre l'emploi du subjonctif de l'imparfait.

Si nous divisons les écrivains en deux types différents, d'après leur mode de travail, nous verrons que la recherche de l'expression représente pour le premier type un processus plutôt intellectuel, assez proche de ce qu'on appelle travail de laboratoire. Ni les mathématiciens, ni les physiciens ne sont plus prudents et plus précis dans la solution de leurs problèmes que ces écrivains dans le choix de leurs mots, dans la recherche de l'influence mutuelle des mots, dans l'analyse du processus verbal. Parmi tous les mots désignant la même idée, et dont chacun a sa couleur, sa chaleur et sa force, ils choisissent celui qui s'accorde avec le plus de précision à l'idée qu'ils cherchent à exprimer. Le maître incontesté de cette méthode de travail, parmi d'autres et après Mallarmé, est Paul Valéry. Il est l'un de ceux qui ont empêché la poésie française au début du XX^{ème} siècle de se perdre dans le verbalisme creux et dans la facilité. Fidèle continuateur de Mallarmé, il voyait avec inquiétude la société de son temps, saturée des plaisirs matériels, ne chercher dans l'oeuvre littéraire qu'une variante du divertissement et se comporter d'une manière toute passive envers les livres. Et il aboutit à la conclusion suivante:

La poursuite de l'effet immédiat et de l'amusement pressant a éliminé du discours toute recherche de dessin; et de la lecture, cette lenteur intense du regard. L'oeil, désormais, goûte un crime, une 'catastrophe', et s'envole.

Demander au lecteur qu'il tendît son esprit et ne parvint à la possession complète qu'au prix d'un acte assez pénible; prétendre, de passif qu'il espère d'être, le rendre à demi créateur, — mais c'était blesser la coutume, la paresse, et toute intelligence insuffisante.¹

Contre cet état de passivité totale Paul Valéry déclare que le livre qui ne demande aucun effort n'est d'aucune utilité pour le lecteur. Dans ses oeuvre il fera se succéder les difficultés l'une après l'autre pour forcer précisément le lecteur à fournir l'effort intellectuel nécessaire qui le rapprochera de l'auteur lui-même. Cet aspect hermétique de l'écriture ne

¹ P. Valéry, *Variété III*, Paris, 1936, p. 11.

signifie pas que l'oeuvre soit incompréhensible ou inaccessible, cela indique seulement qu'elle ne se livre pas d'elle-même au lecteur, qu'elle exige sa participation active, c'est-à-dire qu'elle est accessible seulement au prix d'un certain effort intellectuel. Paul Valéry considère chaque effort comme partie intégrante de toute satisfaction individuelle. Ce qui signifie que là où il n'y a pas d'effort, il n'y a pas non plus de satisfaction. La pureté intellectuelle est pour lui une des premières joies d'art et il veut que ses poèmes soient une fête de la raison où la pensée est exprimée par les images les plus puissantes, les plus élémentaire et les plus éclatantes. Pour la construction architectonique de sa vision intellectuelle il puise les matériaux authentiques dans les mots, dans la syntaxe et dans le rythme. Et c'est ainsi qu'il atteint à cette pureté classique de l'expression verbale et à cette précision architecturale de sa pensée poétique. L'effort qu'il exige du lecteur avant de lui permettre de pénétrer dans le monde des lignes, du rythme et de la connaissance a contribué à faire de Paul Valéry le représentant officiel de l'intelligence poétique de France.

Penseur et poète méditerranéen Paul Valéry a trouvé son double intellectuel dans le peintre impressionniste Edgar Degas. Le paradoxe de cette identification se trouve dans l'opinion établie selon laquelle Paul Valéry représente tout ce qui est diamétralement opposé à l'impressionnisme. A première vue cette affirmation paraît exacte. L'impressionnisme est le monde des premières impressions, tandis que l'oeuvre de Paul Valéry représente le monde de l'architecture intellectuelle. Cependant il ne faut pas oublier que le chemin qui conduit de la première impression personnelle à l'oeuvre littéraire, qui à son tour met en mouvement le mécanisme de l'impression pure, que ce chemin ressemble nettement à celui qui va de la pensée initiale et accidentelle de Valéry à l'architecture fragmentaire de son système rationnel. Paul Valéry était bien disciple de Stéphane Mallarmé l'un des symbolistes les plus abstraits qui soit, et pourtant c'est Claude Debussy, compositeur impressionniste, le plus grand et le plus sensuel, qui a mis en musique «L'après-midi d'un faune».

Valéry a découvert dans l'oeuvre picturale d'Edgar Degas le double de ses conceptions touchant la création poétique. L'oeuvre picturale de ce dernier lui a révélé sa propre méthode de travail. L'un et l'autre avaient tendance à remplacer le verbe être par le verbe créer (travailler dur); l'un et l'autre pensent que nous ne savons que ce que nous pouvons réaliser. Le premier emploie toutes ses forces pour trouver une pensée vive et imagée; le second puise dans ses connaissances de la géométrie pour trouver un mouvement vrai et précis. L'un

part de Descartes et de Fontenelle, l'autre de Poussin et d'Ingres. Degas est le seul impressionniste qui construit sa peinture sur un dessin classique. Il déclare: «Je suis coloriste avec la ligne».

Partout des preuves que la création d'une oeuvre d'art est chose sérieuse. Elle exige beaucoup d'effort et de soucis, une grande somme de travail et une «longue patience». Pour Paul Valéry une oeuvre n'est jamais finie, elle ne représente jamais la fin d'un travail; le travail est interrompu à un moment donné, et c'est tout. L'écrivain et le peintre doivent avoir la certitude de faire mieux un jour.

Il faut avoir une haute idée non pas de ce qu'on fait, mais de ce qu'on pourra faire un jour; sans quoi, ce n'est pas la peine de travailler.²

Ajoutons encore deux réflexions de nos deux poètes de l'effort intellectuel:

Degas:

La peinture n'est pas bien difficile quand on ne sait pas... Mais, quand on sait... Oh! alors!... C'est autre chose!³

Valéry:

En tous genres, l'homme vraiment fort est celui qui sent que rien n'est donné, qu'il faut tout construire, tout acheter; et qui tremble quand il ne sent pas d'obstacles; qui en crée... Chez celui-ci, la forme est une décision motivée.⁴

Ceci est une première manière d'atteindre son but, d'acquérir son style littéraire. Un second type d'écrivain procède différemment, sans que l'effort en soit pour autant diminué.

Alors que les premiers partent du mot, les seconds laissent le contenu lui-même découvrir ses symboles d'expression. Dans cette méthode d'investigation leur rôle ressemble à celui des pédagogues qui observent leurs sujets dans les conditions les plus variées et guettent le moment où l'un d'eux dévoilera son vrai caractère pour connaître leurs aptitudes fondamentales. Ces écrivains-là, dont Balzac et Proust, ne cherchent pas les mots, mais les faits «in flagranti», et leurs vocabulaires et leurs grammaires sont dispersés dans la réalité de la vie quotidienne.

² P. Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, 1938, p. 113.

³ *Ib.*, p. 122.

⁴ *Ib.*, pp. 118—119.

Cependant, bien que seule la possession totale des moyens d'expression permette la formation du style littéraire (peut-être même à cause de cela) nous trouvons de nombreux exemples qui montrent un désaccord entre le style et les moyens d'expression qui conditionnent sa formation; une résistance du style contre les formes grammaticales. Ce n'est qu'après avoir assimilé tous les moyens techniques que l'écrivain peut leur opposer une résistance; et qu'il crée alors ses propres moyens d'expression en accord avec le contenu. Dans les grandes oeuvres littéraires nous trouvons des pages qui offensent en nous le respect que nous avons pour l'autorité grammaticale; qui nous confondent par leur irrespect des canons linguistiques. Prenons ces deux phrases dans *Interdiction*, scène de la vie privée de Balzac:

Plus loin une vieille femme, pale et froide, présentait ce masque repoussant du paupérisme en révolte, prêt à venger en un jour de sédition toutes ses peines passées. Il y était aussi l'ouvrier jeune, débile, paresseux, de qui l'oeil plein d'intelligence annonçait de hautes facultés comprimées par des besoins vainement combattus, se taisant sur ses souffrances, et près de mourir faute de rencontrer l'occasion de passer entre les barreaux de l'immense vivier où s'agitent ces misères qui s'entredévorent.⁵

Il est certain que le lecteur qui aime le rapport simple et clair entre les mots et les phrases sans lourdeur sera surpris par la pesanteur de ces expressions. Les épithètes nombreux et rudes repoussent le sujet au second plan. Pourtant si nous lisons ces phrases non comme les grammairiens qui cherchent les fautes de grammaire, mais comme un simple lecteur, nous allons sentir toute la puissance tragique de cette scène qui nous rappelle une sculpture bien connue, «Les bourgeois de Calais». Comme Rodin qui a entassé d'une manière rudimentaire et apparemment désordonnée le lourd matériau pour obtenir le mouvement dramatique de ses personnages, Balzac a, dans cette scène, procédé de la même manière avec les mots et les comparaisons pour obtenir la puissante expression de la révolte latente de la misère. L'image devient encore plus suggestive lorsque dans la suite le juge Popinot nous introduit dans le boudoir de la marquise d'Espard qui pille légalement son mari et ses propres enfants et où «*Tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté*». Ici Balzac ne rappelle plus Rodin, mais plutôt le subtil Despiaux.

Prenons encore un exemple de la résistance du style contre les formes établies de la langue. Ce n'est une découverte pour

⁵ H. de Balzac, *La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 27.

personne que de rappeler que Proust connaissait à la perfection la langue française, — chose plus rare qu'on ne pense. Ni la grammaire, ni l'étymologie, ni la sémantique, n'avaient de secret pour lui. Dans la technique de l'expression linguistique il connaissait toutes les ficelles et tous les trucs à tel point qu'il pouvait écrire à volonté comme Saint Simon, Balzac, ou Flaubert. Et que dira l'adorateur de la discipline et de l'ordonnance linguistique lorsqu'il se trouvera devant cette somptueuse image, peinte en deux phrases si peu géométrique, si peu rationnelles et si contraire à la grammaire.

Et le soir ils ne dinaient pas à l'hôtel où les sources électriques faisant sourdre à flot la lumière dans la grande salle à manger, celle-ci devenait un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l'ombre, s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges: (une grande question sociale de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger). En attendant peut-être parmi la foule arrêtée et confondue dans la nuit, y avait-il quelque écrivain, quelque amateur d'ichtiologie humaine, qui, regardant les mâchoires de vieux monstres féminins se refermer sur un morceau de nourriture engloutie, se complaisait à classer ceux-ci par race, par caractères innés et aussi par ces caractères acquis qui font qu'une vieille dame serbe dont l'appendice buccal est d'un grand poisson de mer, parce que depuis son enfance elle vit dans les eaux douces du Faubourg Saint-Germain, mange la salade comme une La Rochefoucauld.⁶

On peut douter que ces phrases entrent dans un manuel scolaire. La première est un bel exemple d'une longue phrase qui, à la différence de Descartes dont les phrases sont également très longues, n'a ni sujet grammatical, ni sujet logique. Au commencement nous nous attendons à ce que «ils» dans «Et le soir ils ne dinaient pas à l'hôtel ou les sources électriques...» reste le sujet principal de la phrase, mais ce sujet attendu disparaît aussitôt dans la cohue d'images neuves qui s'imposent avec tant de force que l'écrivain n'est pas en état de les éviter. Proust est comme le scaphandrier qui descend jusqu'au fond de la mer avec l'intention de découvrir le vaisseau englouti et qui remonte chargé d'images de poissons extraordinaires, de plantes inimaginables, de paysages fabuleux. Dans

⁶ M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. II, pp. 112—113.

ses phrases le sujet passe à travers tant d'évènements que souvent affaibli et épuisé, il se perd dans les circonstances extérieures, ou bien, lorsqu'il parvient à se frayer chemin à travers les méandres d'une vingtaine de lignes, il réapparaît à la fin de la phrases si timidement qu'on le remarque à peine. Proust s'abandonne d'abord entièrement aux impressions qu'il range ensuite l'une à côté de l'autre, qu'il renforce par des métaphores, puis il s'élançe bien en avant, revient sur ses pas, s'arrête un instant pour respirer, repart de nouveau, continuant son chemin tantôt plus vite, tantôt plus lentement, et ceci jusqu'au terme de sa phrase, où il arrive parfois essoufflé comme après une course, parfois calme comme après une promenade. On ressent dans ses phrases le battement de coeur, la tension et la détente des muscles, le jeu des nerfs et la circulation du sang, en un mot toute la physiologie de l'indigène parisien qui emploie toute sa force primitive et toute sa ruse pour pénétrer la vie qui l'entoure. Ce louvoisement de la phrase et ces errements du sujet ne prouvent pas l'absence de culture linguistique chez Proust, mais révèlent plutôt la tactique du génie dans la découverte des lois qui dirigent le devenir humain. Quelle différence avec la toute puissance de l'intellect classique?

Les exemples cités plus haut montrent que chez Balzac et chez Proust, comme chez Rabelais, Cervantes et Shakespeare, le style s'identifie avec l'abondance et la force de la vie. Les uns et les autres surprennent le bouillonnement humain «in flagranti». L'esthétique traditionnelle n'a pas réussi à les circonscrire dans ses moules raffinés; les stylistes classiques considèrent bien plutôt qu'ils ne savent pas écrire et les grammairiens du coeur humain sont scandalisés devant les débordements et le manque de tenue littéraire. Les oeuvres de ces grands écrivains posent les jalons de leur propre esthétique qui ne craint pas la critique traditionnelle. Leur style déplace les barreaux sur les viviers des mots et brise les murs de verre des formules merveilleuses. Il devient toujours plus fort à force de franchir les obstacles et de libérer ses propres forces, il est continuellement révolutionnaire dans la découverte de la réalité.

Les noms que nous avons cités prouvent combien d'effort dans l'approfondissement des problèmes de toutes sortes, combien de travail dans l'étude et l'assimilation des moyens d'expression représentent de telles oeuvres. Mais, pareils à ceux qui, connaissant parfaitement bien une langue étrangère, ne pensent, en la parlant, ni à la grammaire, ni au choix du vocabulaire, et donnent l'impression de ne jamais l'avoir étudiée, ces écrivains, au moment d'écrire, oublient tout ce qu'ils savent,

tout ce que les autres leur ont transmis, restent aussi «ignorants» que s'ils découvraient pour la première fois la vie autour d'eux.

L'effort qu'Elstir faisait pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence était d'autant plus admirable que cet homme qui, avant de peindre, se faisait ignorant, oubliait tout par probité, car ce qu'on sait n'est pas à soi, avait justement une intelligence exceptionnellement cultivée.⁷

Le fait de pouvoir devenir ignorant à volonté est la qualité de ceux qui ont le courage d'oublier tout ce qui vient des autres et qui peuvent devenir le miroir pur où se reflètent les événements. La différence entre un ignorant authentique et celui qui sait devenir ignorant à volonté est la différence qui existe entre un torrent de montagne détruisant tout, emportant tout sur son passage dans le seul but de dépenser son trop plein d'énergie et la rivière qui, au moyen de barrages savamment construits, transforme son impétuosité en lumière. L'écrivain est à la fois rivière et barrage. Sous la pression de la nécessité créatrice il utilise ses barrages de manière à réaliser la plénitude de ses possibilités.

Il y a là pour l'écrivain un autre effort, une autre manière de parvenir au style par l'effort.

⁷ Ib., t. III, p. 106.