Individu et évolution littéraire

Jan Mukařovský

« Individuum a literární vývoj », conférence
prononcée devant le Cercle linguistique de Prague le 26 mai 1943.
Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Květoslav Chvatík (éd.), Odeon, Praha, 1966, p. 226-235.

Dans les sciences culturelles comme dans la vie courante, le problème de la personnalité se pose de manière toujours plus pressante. La théorie comme la pratique mènent à un regain d'intérêt pour l'individu. Dans la pratique, il s'agit de la responsabilité de l'individu, qui est surtout évidente là où il s'exerce une influence directe sur le cours des événements ; quant à la théorie, elle ne peut pas impunément ignorer l'individu, si elle veut comprendre la complexité réelle du processus évolutif. Les problèmes de la *praxis* sont complexes et nous ne comptons pas les traiter ici. En ce qui concerne la recherche théorique, il apparaît qu'en prenant en compte l'individu, on court un danger : que l'individu devienne un prétexte confortable pour éviter des problèmes ardus et introduise dans la recherche scientifique un élément irrationnel (des affirmations invérifiables et autres), contraire à l'essence même de la pensée scientifique.

C'est pourquoi la noétique de la personnalité doit être pensée depuis la base. Chacun des domaines scientifiques concernés par ce problème doit le faire pour son propre compte et avec un sentiment de responsabilité vis-à-vis de son matériau. Il est probable qu'on verra apparaître à chaque fois un autre aspect du problème, mais il n'est pas possible d'aboutir à des résultats généraux de quelque utilité sans considérer un matériau déterminé. Dans une réflexion théorique, en tout temps et en tout lieu, pour arriver à ce que les conclusions générales soient relativement indépendantes d'un matériau trop spécialisé, le seul moyen d'est d'appliquer les résultats obtenus avec un matériau donné à tel autre matériau, en procédant à leur correction.

Cette étude a pour tâche d'examiner la noétique à travers des matériaux empruntés à l'histoire de l'art, notamment de la littérature. Le problème de la personnalité y apparaît de manière flagrante, dans la mesure où la langue, matériau de la littérature, se différencie en fonction des individus, avant même d'entrer dans le domaine de l'art : en outre, elle est le plus courant parmi les signes de communication (systèmes de signes) dont l'être humain dispose. Nous voulons étudier la personnalité comme facteur de l'évolution historique de la littérature. À la conception habituelle, statique,

de la personnalité comme totalité refermée sur elle-même et déterminée par elle-même, nous voulons opposer une conception dynamique de la personnalité comme force qui met sans cesse en mouvement l'évolution de la littérature.

Bien sûr, on ne peut pas ignorer les aspects statiques de la personnalité de l'artiste. Comme toujours lorsque nous problématisons un concept déjà existant et désigné par un terme traditionnel, il convient ici encore de veiller à ne pas confondre plusieurs concepts liés à une même chose et parfois même désignés par un même mot. Nous essaierons pour cela de distinguer un certain nombre d'aspects différents sous lesquels la personnalité de l'artiste peut nous apparaître, notamment pour tracer plus visiblement la frontière entre ses aspects statiques et dynamiques.

Partons de l'impression concrète que fait sur nous l'œuvre d'art. L'une de ses composantes les plus fondamentales est l'impression d'unité, qui opère même lorsque nous ressentons dans l'œuvre des contradictions qui viennent contrecarrer son unité. C'est même précisément là que nous en ressentons l'unité plus intensément, comme le dépassement de ses dissonances : de là vient la vieille définition de l'impression esthétique comme « unité dans la diversité ». Il est impossible de répondre à la question de savoir d'où provient cette unité, tant que nous ne considérons que l'œuvre d'art « matérielle ». L'unité de ses propriétés-composantes particulières se manifeste à nous seulement lorsque nous considérons l'état d'esprit que cette œuvre suscite chez l'observateur. L'unité réside dans cet état, ou plutôt cet acte psychique par lequel nous nous approprions l'œuvre d'art : il n'est certes pas fondamentalement différent de n'importe quel autre type d'aperception, mais dans l'œuvre d'art, comme aucune intention pratique ne vient le perturber, l'acte aperceptif se détache nettement dans sa totalité. Puisqu'on perçoit alors l'œuvre d'art qui le suscite comme instigatrice de cet acte et de sa totalité, et puisque l'œuvre d'art est extérieure à l'observateur, l'état psychique qui lui correspond est lui aussi projeté en dehors de l'intériorité de l'observateur et le vecteur présumé est celui qui a créé l'œuvre, à savoir l'artiste. La preuve en est la perception du théâtre comme œuvre d'art : tant que nous sentons qu'il y a quelqu'un derrière l'œuvre dramatique, qui fait agir ses personnages (autrement dit, tant que nous n'attribuons pas aux personnages eux-mêmes la responsabilité de leurs actes et de leurs paroles), nous jugeons les actes que nous voyons devant nous comme du théâtre ; dès le moment où nous serions gagnés par le sentiment que chacun des personnages agit de son propre chef et sous sa propre responsabilité, nous commencerions à percevoir la pièce de théâtre comme un événement réel, nullement comme une œuvre d'art. On sent donc toujours derrière l'œuvre la personnalité de l'auteur, quand bien même nous n'aurions pas la moindre information sur son créateur concret, ni sur sa vie psychique réelle ; elle n'est qu'une projection de l'acte psychique de qui la perçoit. On peut aussi exprimer cela autrement : l'œuvre d'art est un signe qui médiatise deux individus considérés comme membres d'une même collectivité, et, comme tout signe, elle a besoin pour accomplir sa fonction sémiologique de deux sujets : celui qui émet le signe et celui qui le reçoit. Seulement – à la différence des autres types de signes, où prévaut le rapport entre le signe et la chose qu'il représente (le rapport objectif) – dans l'œuvre d'art, ce signe autonome dont le rapport objectif est affaibli, c'est avant tout la corrélation entre le signe et le sujet qui passe au premier plan. Et c'est pourquoi le sujet qui perçoit ressent intensément, derrière toute œuvre d'art, le

sujet émetteur (l'artiste), comme responsable de l'état psychique que l'œuvre a suscité chez lui. De là à hypostasier le sujet créateur concret rien qu'en se fondant sur les présupposés fournis par l'œuvre, il n'y a qu'un pas. Il est clair que cette personnalité hypostasiée, que nous appellerons personnalité de l'auteur, ne recouvre pas forcément la personnalité psychophysique réelle de l'artiste.

Mais la question qui nous importe ici, à propos de la personnalité de l'auteur, est de savoir si cette personnalité est dynamique ou statique, si elle est un fait historique ou statique. Si nous adoptons le point de vue d'un récepteur naïf (soit un récepteur sans formation théorique), alors il ne fait aucun doute que la personnalité de l'auteur est un fait anhistorique, ne serait-ce que parce que l'unité parfaite doit apparaître comme invariable à travers le temps. De même que l'état psychique suscité par l'œuvre apparaît au récepteur comme nécessaire et immuable (de là vient la théorie des valeurs éternelles de l'art), de même la personnalité de l'auteur construite sur cette base lui apparaîtra dans son immuabilité, indépendante sous tout rapport, notamment l'égard du temps. Toutefois cette invariabilité n'est qu'une illusion : on sait bien que la structure d'une œuvre se transforme au cours du temps (intégration d'une œuvre ancienne dans un nouveau contexte de l'évolution, lorsqu'elle est perçue un certain temps après sa création) et l'état psychique, qui est son équivalent (ou son corrélat) dans l'esprit du récepteur, se transforme donc nécessairement lui aussi, et avec lui l'image de la personnalité de l'auteur. Pour résumer : la personnalité de l'auteur n'est qu'une ombre, un simple reflet de la structure de l'œuvre dans l'esprit du récepteur. Elle ne présente pas en elle-même d'intérêt théorique, car elle ne comporte rien qui ne puisse être formulé plus précisément par une description objective et une analyse de l'œuvre elle-même. Elle ne devient intéressante que si on la confronte à la personnalité psychophysique réelle de l'artiste.

Passons donc à cet autre aspect. La personnalité psychophysique de l'artiste est un faisceau de dispositions en partie innées, en partie acquises (par l'éducation, le milieu, l'appartenance sociale, etc.). Comme chacune de ces dispositions peut être simultanément innée et modifiée par des influences extérieures, il n'est pas aisé de distinguer précisément ces deux strates. Néanmoins l'analyse psychologique de la personnalité de l'artiste doit se concentrer sur les dispositions innées ; elle doit donc tendre à saisir la personnalité de l'artiste comme une unité qui trouve finalement sa raison d'être en elle-même, dans l'acte de sa naissance, et donc comme une unité anhistorique. Mais le matériau n'est pas constitué seulement par l'œuvre, loin s'en faut, mais par tout ce que l'auteur a exprimé durant sa vie, les mots qu'il a écrits et prononcés, ainsi que ses actes. Lorsqu'une telle analyse est menée précisément, il apparaît bien souvent que la personnalité de l'artiste est plus large que la personnalité de l'auteur, que certaines dispositions de l'auteur sont restées en dehors de l'œuvre ou du moins qu'elles se sont manifestées dans la vie de l'artiste avec une autre intensité et d'une autre manière que dans son œuvre. Un seul exemple suffit, K. H. Mácha [1]. Les biographes de Mácha ont constaté avec un certain étonnement que ce poète, qui aimait user des mots surtout comme de valeurs sonores, et qui, par conséquent, sacrifiait délibérément la précision de leur association en des blocs sémantiquement déterminés, était, pour ce qui est

1. {Karel Hynek Mácha (1810-1836), auteur romantique qui marque le début de la littérature tchèque moderne.}

de sa personnalité réelle, un bon mathématicien et un excellent juriste : il montrait donc dans sa vie d'autres dispositions que dans son œuvre. Pour ce qui est des modifications d'une seule et même disposition, il suffit de rappeler l'abîme qui sépare l'érotisme de *Mai* de l'érotisme du *Journal*[2] (on aurait un cas analogue avec *Sagesse* de Verlaine et les documents sur sa vie privée). Récemment, lors d'un entretien privé, l'un des meilleurs écrivains tchèques constatait à son sujet une différence entre la mémoire pratique et la mémoire qui lui donnait matière à création, bien que les deux types de mémoire aient le même matériau : la vie de l'artiste et ses impressions[3]. La contradiction entre la personnalité de l'auteur et celle de l'artiste peut aller jusqu'à l'opposition : dans d'autres cas, au contraire, il peut aussi se produire une coïncidence presque parfaite (voir Jakobson au sujet de la poésie moderne, dans l'essai « Qu'est-ce que la poésie ? » [1933-1934][4]). La relation entre la personnalité de l'auteur et celle de l'artiste est donc caractéristique de la création poétique, mais elle ne dépend pas de la volonté de l'artiste autant qu'on pourrait le croire. La personnalité de l'auteur, comme nous l'avons vu, n'est que la projection de la structure de l'œuvre dans le domaine psychique. Et la structure, à son tour, ne dépend pas seulement de la volonté de l'artiste, mais elle est prédéterminée surtout par sa propre évolution, qui constitue une ligne continue se développant dans le temps (par exemple, la structure de la poésie tchèque). C'est ainsi que la relation entre les dispositions du poète et la personnalité de l'auteur est déterminée de deux côtés à la fois : par l'évolution de la structure dans une tradition poétique donnée d'une part, et par les dispositions du poète qui reprend cette structure des mains de ses prédécesseurs d'autre part. Il n'est donc pas étonnant qu'on puisse suivre à travers les diverses périodes de l'évolution un rapport vraiment typique entre ces deux personnalités, rapport qui est à chaque fois caractéristique de la période en question, comme l'a indiqué Jakobson dans l'étude déjà citée, lorsqu'il compare un poète romantique avec un poète moderne (Mácha et Nezval[5]) du point de vue de l'érotisme. Et c'est ainsi que la personnalité psychophysique du poète, à première vue tout à fait anhistorique, à y regarder de plus près, s'avère liée à l'évolution de la poésie, ne serait-ce que par sa relation à la personnalité de l'auteur. En d'autres termes : même entreprendre une étude psychologique de la personnalité d'un poète ne peut se faire sans considérer l'évolution de la poésie.

Les deux aspects de la personnalité dont nous venons de traiter – la personnalité telle qu'elle se manifeste dans une œuvre donnée et la personnalité réelle – ont en commun la propriété d'apparaître tous deux, au moins à première vue, comme des aspects statiques. Il est cependant possible, autant que nécessaire, d'aborder le problème de la personnalité dans la perspective de l'évolution, par conséquent de concevoir la personnalité, dès le début, comme un fait historique et dynamique.

2. {On trouvera des traductions de ces textes dans Karel Hynek Mácha, *Pèlerins et brigands de Bohême*, Textes traduits du tchèque, présentés et annotés par X. Galmiche, Éditions Zoé, Carouge-Genève, 2007.}

3. Il arrive parfois que les auteurs de monographies considèrent qu'il est de leur devoir de cacher au public la part de la personnalité du poète restée en dehors de l'œuvre, de crainte qu'il ne perde ses illusions. Il n'est pas nécessaire de s'étendre sur le fait qu'une telle démarche est scientifiquement inacceptable.

4. {Dans Roman Jakobson, *Questions de poétique*, T. Todorov (éd.), M. Derrida *et alii* (trad.), Seuil, Paris, 1973, p. 113-126.}

5. {Vítězslav Nezval (1900-1958), poète actif au sein du groupe d'avant-garde Devětsil, puis fondateur du groupe surréaliste tchécoslovaque en 1934.}

Se pose ainsi la question de la relation entre évolution et individualité (personnalité). Si nous considérons que la tendance à la singularité, à l'inconditionné et à l'immuabilité, est le trait fondamental de la personnalité, celle-ci nous apparaît nécessairement comme le contraire de l'évolution immanente de tout domaine culturel où elle intervient [6] (il s'agit pour nous de l'art poétique). Du point de vue de la lignée en évolution, l'intervention de la personnalité apparaît d'une part comme une perturbation de sa continuité dans le temps, mais d'autre part – et tout à la fois, par le même acte – comme une force mettant cette lignée en mouvement. Plus la personnalité se manifeste intensément par ce qu'elle a de réellement singulier (les dispositions innées et surtout leur hiérarchie), plus son intervention sera visible pour l'observateur. C'est pourquoi une conception sommaire de la personnalité comme indépendante de l'évolution mène tout d'abord à la thèse de Carlyle, selon laquelle l'histoire du monde est une histoire des grandes personnalités, et aboutirait à la négation complète de l'évolution (la personnalité en dehors du temps) [7]. Cette conclusion est d'une absurdité flagrante, mais la thèse de Carlyle elle-même n'est pas juste. Sans parler du fait que l'évolution ainsi conçue se désagrège sous les mains des historiens en une série décousue d'explosions sans régularité ni ordre, deux questions posent problème : est-il seulement possible de penser une personnalité qui soit parfaitement inconditionnée ? Et dans le cas inverse, si nous admettons une part de conditionnement même chez les plus fortes personnalités – où en sont les limites ? Comment empêcher que même la plus forte personnalité ne finisse par glisser entre les doigts du théoricien, en une gerbe de conditionnements ?

Il faut chercher une certaine relation entre l'évolution – l'évolution immanente – d'un domaine donné, d'une part – et la personnalité, de l'autre, une relation qui permette, certes, de ne pas perdre de vue l'opposition entre évolution et personnalité, mais sans menacer le présupposé fondamental de l'évolution, à savoir la continuité de la lignée qui évolue. L'évolution, en tant que transformation des choses dans le temps selon des lois, est le résultat de deux tendances contraires : d'une part, la lignée qui évolue reste elle-même – car sans maintenir son identité, elle ne pourrait être saisie comme une ligne continue dans le temps – d'autre part, elle perturbe sans cesse son identité – sans quoi il n'y aurait pas de transformation. Ce sont les perturbations de l'identité qui entretiennent le mouvement de l'évolution ; sa permanence donne à ce mouvement son ordre, soumis à des lois. La tendance au maintien de l'identité a sa source dans la chose même qui évolue ; le domaine d'où proviennent les impulsions qui perturbent l'identité doit donc se trouver en dehors de la chose qui évolue. Du point de vue des lois de l'évolution, ces interventions extérieures sont des hasards. Les hasards qui peuvent intervenir ainsi dans la poésie au cours de son évolution sont nombreux : ils peuvent venir d'autres lignes de l'évolution culturelle (par exemple des autres arts, de la science, de la religion, de la politique, etc.), qui sont toutes le reflet des transformations de l'organisme social ; mais ils interviennent directement dans la littérature à travers la personnalité du créateur. Ces « hasards », bien sûr, ne sont des hasards absolus que du point de vue du domaine dont il s'agit en l'occurrence. Du

6. {Mukařovský établit un parallélisme entre la théorie de l'évolution en biologie et l'histoire culturelle : l'une et l'autre suivent des lignes évolutives qui permettent, d'un point de vue phylogénétique, de distinguer diverses branches ou différents domaines dans leur évolution. Nous traduisons donc le terme de *řada* en tchèque, selon le contexte, soit par « ligne » ou « lignée », soit par « domaine ».}

7. {Thomas Carlyle (1795-1881), philosophe, historien et critique social écossais, auteur du livre influent *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*, James Fraser, London, 1841.}

point de vue des domaines dont ils proviennent, ils apparaissent comme les résultats nécessaires de l'évolution immanente de chacune d'entre elles et peuvent être de ce fait objectivement décrits et définis. Du reste, même du point de vue de la lignée dont nous suivons l'évolution dans sa continuité (c'est-à-dire dans le cas présent, la poésie), le caractère « aléatoire » de ces interventions est limité par le fait que leur ordre, leur intensité et leur usage dans l'évolution dépend dans une large mesure des besoins de la lignée qui évolue. En outre, il est important de rappeler que toutes les interventions extérieures citées n'ont pas lieu sur le même plan. La relation de l'organisation sociale à l'égard de tous les phénomènes culturels est différente de la relation qu'entretiennent les phénomènes culturels entre eux, parce que la société est porteuse de culture et que son organisation est le lit de son évolution. Cela a des conséquences pour le poids relatif et la distribution des influences extérieures : tout changement dans la structure de la société se manifeste d'une manière ou d'une autre dans la structure générale de la culture et dans les relations mutuelles qu'entretiennent ses domaines particuliers, tels que les différents arts, sciences, etc., tandis que les influences que les domaines particuliers des phénomènes culturels exercent les uns sur les autres ont une portée beaucoup plus réduite.

La question se pose maintenant de savoir quelle est la position de la personnalité en tant que facteur extérieur de l'évolution littéraire : quelle est la part de son caractère aléatoire dans cette évolution et quelle est sa relation aux autres facteurs extérieurs que sont, par exemple, les autres arts, la science, l'organisation sociale ? En ce qui concerne la part de caractère aléatoire, il convient de reconnaître que la personnalité, dont la base, certes cachée mais néanmoins très active, est formée par les dispositions innées, est moins prédéterminée par des antécédents historiques – grâce à sa base, précisément – que les phénomènes culturels et l'organisation sociale ; c'est pourquoi, lorsqu'elle intervient dans l'évolution de la littérature, par exemple, comme une influence extérieure, elle peut y apporter plus d'imprévisible et perturber plus fortement l'identité de l'évolution littéraire qui l'a précédé. Cela étant, ce que nous avons noté plus haut et que nous développerons encore par la suite, à savoir que le caractère aléatoire et inconditionné de la personnalité est fortement limité par le fait que l'individu est membre d'un ensemble social dont il partage l'évolution, et que la poésie, comme tout autre domaine culturel, n'est pour l'individu qu'une part du patrimoine culturel commun, dont l'évolution et la portée dépassent de loin le champ d'influence et de décision de l'individu, reste bien entendu valable. L'individu, dans sa relation à la poésie, est donc lié par de très nombreuses attaches et loin d'être un hasard absolu, opérant à sa guise. Si nous disons toutefois qu'il représente une plus grande part de hasard vis-à-vis de l'évolution de la littérature, nous avons seulement à l'esprit le fait que l'intervention de la personnalité est relativement plus inconditionnée que ne le sont les autres interventions extérieures. La position de la personnalité est tout aussi particulière sous son rapport avec les autres facteurs extérieurs de l'évolution littéraire. S'il a fallu placer l'organisation sociale en dehors des autres facteurs extérieurs de l'évolution littéraire, parce que la société est la source et le support de la culture, il faut aussi réserver une place à part aux interventions de la personnalité, parce que la personnalité constitue le point d'intersection où toutes les influences extérieures qui peuvent affecter la littérature se rencontrent, et en même temps le foyer d'où elles

atteignent l'évolution littéraire. Tout ce qui se passe en littérature arrive par le truchement de la personnalité. La personnalité est le seul facteur extérieur de l'évolution qui entre directement en relation avec la littérature ; les autres ne s'engagent dans cette relation qu'indirectement, par son intermédiaire. On peut subsumer tous les autres facteurs extérieurs sous la personnalité (mais non bien sûr réduire leur problématique au problème de la personnalité).

Aussi l'antinomie de l'évolution littéraire, que nous avons caractérisée plus haut, de manière abstraite, comme une contradiction entre l'affirmation et la négation de l'identité de la littérature, peut-elle être formulée concrètement, comme une contradiction entre la littérature et de la personnalité. De cette antinomie, les différentes étapes de l'évolution littéraire immanente constituent les thèses ; les antithèses en sont les personnalités qui interviennent dans l'évolution littéraire à une étape donnée ; elles fonctionnent comme antithèse, parce que c'est d'elles que provient la négation de l'identité de la littérature, sa tendance à changer en quelque chose d'autre que ce qu'elle était jusqu'alors. L'antinomie littérature / personnalité est donc la plus fondamentale de toutes les antinomies possibles de l'évolution littéraire, mais aussi la plus complexe, parce qu'elle implique toutes les autres antinomies.

Dès lors que nous avons conçu ainsi la relation de la personnalité à l'évolution, il devient encore plus clair que la question de la personnalité comme facteur de l'évolution ne peut être limitée seulement aux fortes personnalités, celles dont l'influence sur l'évolution est flagrante, vu qu'elle a pour conséquence une reconstruction radicale de la structure poétique. Même lorsque d'autres influences, impersonnelles, dépassent en visibilité l'action manifeste de la personnalité, il faut garder en mémoire que *toutes* les influences extérieures accèdent à l'œuvre par le truchement de la personnalité et que la problématique de la personnalité comme facteur de l'évolution ne perd pas de son importance, même lorsqu'on étudie de telles périodes [8]. La présence comme l'absence de personnalités fortes à une période donnée de l'évolution doivent être établies et expliquées scientifiquement. La personnalité, si on veut que l'examen de son action sur l'évolution de la poésie soit scientifiquement fécond, doit être conçue comme une force permanente, qui agit sans cesse comme un contrepoids à l'inertie immanente de l'évolution littéraire.

Envisagée comme un facteur permanent de l'évolution, la personnalité n'apparaît évidemment plus comme un corps étranger qui pénètre dans le contexte de l'évolution, afin d'en déchirer le tissu, mais comme la négation dialectique de l'évolution immanente, qu'elle accompagne nécessairement et dont elle découle de fait. Comme négation dialectique, la personnalité n'est pas toujours automatiquement dans une relation destructive vis-à-vis de l'évolution : il y a certes des étapes de l'évolution où elle inverse le sens de l'évolution en cours, ou du moins elle tend à l'inverser, mais il y en a aussi où elle apparaît comme le point culminant de l'évolution qui a précédé ou comme un facteur synthétisant en un seul courant d'évolution des tendances jusqu'alors dispersées. Elle n'est donc pas hors de l'évolution, mais bien plutôt en elle : elle en est l'aspect négatif. Pour éclaircir et démontrer clairement cette affirmation,

8. La personnalité comme agent de l'évolution dans le folklore.

nous allons essayer d'énumérer les liens par lesquels la personnalité est investie d'une fonction de facteur dans l'évolution et qui l'unissent à elle :

1. Le signe le plus évident qui témoigne de l'indépendance de la personnalité vis-à-vis de l'évolution est, semble-t-il, l'intensité avec laquelle les personnalités dites fortes œuvrent dans l'évolution littéraire. Une forte personnalité paraît être un pur hasard au regard de l'évolution et de ses lois. Et pourtant il y a des faits qui montrent que les conditions pour l'avènement d'une forte personnalité sont déjà réunies, non seulement dans l'atmosphère sociale et culturelle de certaines périodes de l'évolution, mais aussi directement dans l'évolution immanente de la littérature elle-même, et par conséquent, que même l'intensité avec laquelle une personnalité se manifeste n'est pas indépendante de l'évolution immanente. Exemple : au commencement de l'évolution de la poésie tchèque moderne, la personnalité de Mácha apparaît comme un sommet qui dépasse largement tous les autres. Les liens puissants qui le rattachent à l'évolution qui l'a précédé sont évidents : ainsi, par exemple, dans le domaine de la métrique, la nécessité de créer le iambe tchèque qui découle de cette évolution, la forme que lui a donnée Mácha étant étroitement corrélée aux autres composantes de la structure de *Mai*, comme le lexique, la structure phrastique et sémantique, etc. Mais tout cela n'ôte rien au caractère inattendu et surprenant de la prestation de Mácha, ni au fossé qui le sépare de ses contemporains. Rappelons toutefois que Mácha entre en scène à un moment de l'évolution où ce tournant était déjà en préparation : les combats théoriques et les initiatives pratiques visant à remanier le système métrique tchèque, après une série de tentatives expérimentales, étaient en passe de cristalliser sous leur forme définitive ; les efforts en vue de créer une œuvre de caractère monumental, qui avaient plusieurs fois dévié vers la démesure pure et simple (V. Nejedlý, Hněvkovský, Polák, Kollár [9]), devaient enfin arriver à la conclusion que la monumentalité ne consiste pas dans la taille de l'œuvre, mais dans la façon dont la matière est présentée (*cf.* un processus analogue dans la littérature russe – à ce sujet, voir Tynianov, *Archaïstes et novateurs* [10]. Par ailleurs, nous ne devons pas oublier que l'apparition de Mácha est d'autant plus frappante que sa situation l'a placé au début d'un nouvel essor de la poésie tchèque, après son déclin lors de la période baroque (la réduction de la poésie à un seul genre : la poésie spirituelle ; puis dans les premières décennies du XIXe siècle, les efforts hésitants, tâtonnants, pour recouvrer un spectre de thèmes et de genres plus large). Si nous voulions considérer également, outre la situation immanente, la situation culturelle et

9. {Vojtěch Nejedlý (1772-1844), prêtre et poète des débuts du mouvement de Renouveau national, auteur de longs poèmes épiques sur les souverains de Bohême. Mukařovský précise sans doute l'initiale du prénom de Nejedlý pour le distinguer de ses homonymes, en particulier son frère Jan Nejedlý, également écrivain. – Šebestián Hněvkovský (1770-1847), un ami proche de Nejedlý, est surtout connu pour son épopée héroïcomique *Děvín* [Le Château des filles] (1805), inspiré par les légendes tchèques de la guerre des filles. – Matěj Milota Zdirad Polák (1788-1856), militaire et poète célèbre en son temps pour le poème *Vznešenost přírody* [Majesté de la nature] (1819). – Jan Kollár (1793-1852), philologue et poète dont le recueil *Slávy dcera* [La Fille de Sláva] (1824-1852) est devenu l'œuvre phare du panslavisme tchèque. Tous ces écrivains ont tenté de rénover la littérature en langue tchèque par diverses expérimentations en matière de versification et de lexique.}

10. {*Archaisty i novatory*, Leningrad, 1929. Mukařovský se réfère surtout au chapitre « Les archaïstes et Pouchkine » (1921-1924). Voir Iouri Tynianov, *Formalisme et histoire littéraire*, traduit du russe, annoté et présenté par Catherine Depretto, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, p. 42-181.}

sociale en général, apparaîtraient encore, à coup sûr, d'autres circonstances qui contribueraient à expliquer objectivement la visibilité et la prééminence de l'apparition poétique de Mácha. Mais nous n'entendons aucunement prétendre qu'une fois ces circonstances épuisées, l'intensité de l'apparition poétique de Mácha serait expliquée jusque dans ses derniers retranchements comme le fait d'une évolution obéissant à des lois : nous n'oublions pas que toutes ces circonstances favorables se sont cristallisées à un moment donné autour d'un seul individu psychophysique, doué de telles ou telles dispositions et tel ou tel quantum d'énergie pour les faire valoir. Nous avons seulement voulu, par cet exemple, illustrer la thèse selon laquelle même ce qui, du point de vue de l'évolution, paraît aussi contingent qu'une forte personnalité, n'est pas sans lien avec l'évolution précédente. On pourrait aussi s'étendre sur un fait bien connu et répandu : dans l'évolution d'un certain art, il arrive souvent que les fortes personnalités apparaissent par pleines bottées, tandis que d'autres périodes en sont dépourvues. Et ce fait soulève aussitôt la question de savoir s'il n'y a pas là un lien entre une période donnée de l'évolution d'un certain art et la quantité de fortes personnalités qui se sont imposées pendant cette période-là. Nous ne développerons pas cette suggestion, mais cette mention de la coïncidence temporelle de plusieurs fortes personnalités nous conduit au point suivant.

2. Les différences individuelles entre contemporains qui se rattachent au même stade de l'évolution d'un art donné semblent en effet être aussi une manifestation directe du caractère inconditionné des personnalités et de leur indépendance à l'égard de l'évolution. Cependant, si nous considérons de plus près les différences qui distinguent des personnalités contemporaines, nous constatons que c'est là, justement là que se manifeste une certaine corrélation entre les personnalités comme facteurs de l'évolution. Ainsi, par exemple, apparaissent-elles à maints égards dans les relations du couple Mácha – Erben [11], où elles se configurent en une véritable opposition. Mais cette opposition n'est pas seulement le fait des dispositions individuelles des deux poètes, elle peut aussi être formulée objectivement comme l'opposition de deux tendances de l'évolution qui se complètent l'une l'autre du fait même qu'elles sont opposées, de sorte que la singularité de l'un des deux poètes ne saurait être correctement comprise sans être confrontée à celle de l'autre. R. Jakobson propose une formulation objective de l'opposition entre Mácha et Erben dans ses « Remarques à propos de l'œuvre d'Erben 1 » [Poznámky k dílu Erbenovu 1] (dans *Slovo a slovesnost* 1, 1935, p. 152), comme l'antinomie du romantisme révolutionnaire et du romantisme de la résignation, ou bien – sous un autre aspect – comme l'opposition entre deux modalités de l'expérience de l'effroi, l'une ontogénétique, l'autre phylogénétique. On peut même formuler cette opposition comme l'opposition de deux structures poétiques : la première, celle de Mácha, tendant à une absence de motivation des composantes et parties poussée à l'extrême ; la

11. {Karel Jaromír Erben (1811-1870), collecteur de chants et de comptines populaires, conteur et poète d'inspiration romantique, auteur du recueil de ballades *Kytice* [Le Bouquet] (1853), paru en français sous le titre *Kytice – Un bouquet de légendes tchèques*, édition bilingue, traduction du tchèque en français d'après la deuxième édition de 1861, travaux de l'Atelier de traduction littéraire de la section de tchèque, UFR d'Études slaves, et Arnault Maréchal (éd.), Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), année universitaire 1999-2000.}

deuxième, celle d'Erben, tendant à une motivation extrême. La personnalité de Mácha pourrait encore être soumise à d'autres comparaisons, notamment avec J. K. Tyl[12]. Là encore, le fond de leur rapport mutuel – de nouveau contradictoire – n'apparaîtrait clairement qu'à la comparaison des tendances de l'évolution qu'ils ont représentées dans la littérature – ce dont semblent témoigner la nouvelle de Tyl intitulée *Rozervanec* [Le désespéré], qui critique Mácha et met l'accent sur la rivalité littéraire entre les deux amis, ainsi que la lettre de Hindl à Svoboda affirmant que Tyl et Mácha « se tenaient pour rivaux (j'entends seulement en poésie) et *auraient dû devenir de plus en plus rivaux* » (c'est nous qui soulignons ; cité d'après la postface à l'édition Krčma de *Rozervanec*, Prague, 1932). Les différences entre les personnalités sont prédéterminées par l'évolution : cela se manifeste, encore plus clairement que dans les deux cas évoqués ci-dessus, dans la génération de *Máj* avec le trio Neruda – Hálek – Heyduk[13]. À les regrouper selon leurs relations humaines, Neruda et Heyduk sont plus proches l'un de l'autre que Hálek ne l'est des deux autres. Mais d'un point de vue poétique, il est clair que Heyduk se tient aux côtés de Hálek : dans la poésie lyrique, notamment, tous deux accomplissent cette tendance de l'évolution qui va vers un lyrisme d'une émotivité sans frein, tandis que la poésie de Neruda est sentimentalement très retenue. En l'occurrence, cette distribution des différences prend donc racine dans l'évolution littéraire, quand bien même l'absence de censure sentimentale, la spontanéité émotive était aussi un trait biographique marquant, notamment chez Heyduk (*cf.* à ce sujet, par exemple, la déclaration de Neruda dans son article « Rozmanitosti o Adolfu Heydukovi », dans *Kritické spisy J. Nerudy* 1, *Literatura* [« Varia *sur Adolf Heyduk* », dans *Écrits critiques de Jan Neruda* 1, *Littérature*], première partie, Prague, 1910 : « Il s'est joint à moi avec cette ardeur qui marque toute sa nature, vivante et même passionnée, sensible, riche » ; voir aussi les autres témoignages nombreux et les faits concrets contenus dans cette étude). La relation entre personnalités contemporaines est souvent déterminée, et dans une large mesure, non par les qualités personnelles des poètes, mais par les relations qu'ils entretiennent comme facteurs de l'évolution et représentants de diverses tendances de l'évolution.

3. Outre l'intensité avec laquelle une personnalité se manifeste comme maillon d'une ligne de l'évolution, outre la netteté avec laquelle elle se distingue de ses contemporains, c'est aussi l'image des dispositions psychophysiques du poète, telles qu'elles se manifestent aussi dans son œuvre, qui agit comme une manifestation immédiate, non conditionnée, de la personnalité. Nous avons certes montré plus haut que l'image de la personnalité qui apparaît dans l'œuvre et la personnalité réelle du poète ne se recouvrent pas nécessairement dans leur extension, voire qu'elles peuvent être radicalement divergentes, mais néanmoins

12. {Josef Kajetán Tyl (1808-1856), auteur de théâtre, prosateur et critique, représentant du courant sentimental du romantisme tchèque. Il est entre autres l'auteur du texte de l'hymne national tchèque, « Kde domov můj » [Où est ma patrie]. La nouvelle *Rozervanec* [Le Désespéré] (1840) donne une critique de l'œuvre et des idées de Mácha, qu'elle caricature en la personne de son protagoniste.}

13. {Jan Neruda et Vítězslav Hálek fondèrent en 1858 l'almanach littéraire *Máj*, qui réunit les nouveaux courants de la poésie et de la littérature tchèque. Le dessinateur et poète lyrique Adolf Heyduk (1835-1923), ami proche de Neruda, fut l'un des contributeurs les plus importants de cet almanach.}

on ne peut nier que même dans le cas d'une extension inégale, il existe une certaine coïncidence, et qu'on trouve même des cas où la personnalité du poète se manifeste dans l'œuvre pleinement et sans inhibition. Peut-on, dans cette situation du moins, parler sans réserve et sans restriction d'une intervention de la personnalité dans l'évolution, qui serait non conditionnée, indépendante de l'évolution ? Nous l'avons déjà dit plus haut : dans l'évolution de la poésie, les cas où toute la personnalité de l'artiste parvient à s'imposer sans voile sont conditionnés par l'évolution. Mais à part cela, les individus qui se lancent dans la création littéraire trouvent sur leur chemin, à quelque étape de l'évolution que ce soit, certaines conditions déterminées par l'évolution précédente qui ont, pour leur propre création, la valeur de postulats. Il est certes vrai qu'un individu qui doit fortement influer sur l'évolution à venir manifeste presque toujours la force de sa singularité en perturbant aussi largement que possible cet état (*cf.* le chapitre de Baldensperger sur les « inadaptés* [14] »), mais perturber l'état précédent de la structure artistique de façon à aboutir à un état différent de l'évolution – et nullement donc à l'éliminer sans laisser de traces – implique d'être largement d'accord avec cet état et d'avoir la capacité de s'y adapter. Les dispositions de l'individu, même de celui qui transforme considérablement l'état de la structure jusqu'alors en vigueur, sont donc dans une large mesure conditionnées par l'état de la structure poétique qui l'a précédé : seul un tel individu qui, par ses dispositions et par leur hiérarchie, correspondra à la structure sur laquelle il doit agir, apparaîtra comme un facteur puissant de l'évolution. À côté de ces accords, une forte personnalité présente aussi, nécessairement, des dispositions ne correspondant pas à l'état précédent de la structure et capables de ce fait de la transformer (inadaptés*). Mais ni l'orientation ni l'apparence que prennent ces discordances entre la personnalité et la structure poétique en vigueur ne sont toujours, ni nécessairement aléatoires du point de vue de l'évolution immanente de la poésie, parce qu'à un certain stade [de l'évolution], la direction de l'évolution à venir est déjà implicitement esquissée – au moins à grands traits. Si nous l'envisageons comme un processus réellement continu, l'évolution n'est pas un seul instant, même sur un très court segment, un état durable : l'œuvre achevée, qui semble stabiliser un certain moment de l'évolution, n'est porteuse du flux de l'évolution qu'à l'instant de sa création ; l'évolution de la structure se coule aussitôt dans des œuvres nouvelles. Ce mouvement ininterrompu suit bien sûr une direction : dans le présent sont toujours impliqués le passé et le futur, et c'est pourquoi même la perturbation provoquée par un désaccord partiel entre les dispositions du créateur (du poète) et l'état précédent de la structure n'est pas dépourvue de prédétermination. Même sous l'aspect d'une relation négative à la structure précédente, il faut sûrement présupposer le choix d'individus aptes à réaliser une certaine tendance de l'évolution. Ainsi, même le contenu propre de la personnalité, l'ensemble (à savoir qualité et hiérarchie) de ses dispositions, n'est-il pas sans entretenir de relations avec l'évolution immanente de la poésie, n'est-il pas aléatoire à l'égard de cette évolution.

14. {Les termes suivis d'un astérisque sont en français dans l'original.}

Nous nous sommes efforcés d'établir que la personnalité est solidaire de l'évolution de la structure poétique, et il est apparu que la personnalité est intégrée dans l'évolution, y compris par ses aspects qui semblent à première vue les moins déterminés par l'extérieur, à savoir l'intensité de son activité, les différences par rapport aux autres personnalités contemporaines et l'ensemble (= qualité et hiérarchie) de ses dispositions. Il faut cependant souligner avec insistance que ce constat ne nous expose pas le moins du monde aux dangers du déterminisme. Aucun des aspects mentionnés de la personnalité, aussi lié soit-il avec le contexte de l'évolution dans des cas particuliers, ne peut jamais être abstrait du contexte qu'il forme avec son vecteur, de la structure de la personnalité dont il est une composante. Si la structure poétique forme une unité du point de vue de laquelle les interventions de la personnalité apparaissent comme des hasards qui perturbent l'ordre des lois immanentes, la personnalité elle aussi constitue une unité centrée sur elle-même et, de son point de vue, le hasard consiste dans cet ordre de l'évolution de la poésie, qui, en obligeant la personnalité à s'adapter à lui, perturbent son propre régime immanent. Chaque composante de l'œuvre poétique peut être vue dans sa relation avec la structure de l'œuvre, c'est-à-dire qu'on peut établir dans quelle mesure elle est soumise à des lois, ainsi que dans sa relation à la personnalité de l'artiste, c'est-à-dire qu'on peut établir dans quelle mesure elle est aléatoire du point de vue de l'évolution précédente de la poésie. Et à l'inverse, chaque composante de la personnalité du poète peut être considérée selon l'ordre de lois que lui impose la structure de l'individualité dont elle fait partie, et dans sa relation à l'œuvre, où elle doit se soumettre à la pression extérieure de lois étrangères. L'histoire de la poésie est le combat entre l'inertie de la structure poétique et les interventions violentes de la personnalité ; l'histoire d'une personnalité poétique, la biographie d'un poète décrivent la lutte du poète contre la force d'inertie de la structure poétique. La théorie de Croce sur l'œuvre poétique comme expression directe de la personnalité demande à être relativisée.

L'imprévisibilité de la personnalité poétique et, partant, son importance comme facteur de l'évolution ne peuvent cependant être appréciées à leur juste valeur tant que nous avons à l'esprit, à chaque fois, une seule personnalité. Il faut se rendre compte que, du point de vue de l'évolution générale de la littérature, le caractère aléatoire et imprévisible de la personnalité est donné d'une part par la succession des personnalités dans le temps, d'autre part par l'alternance des personnalités contemporaines les unes des autres. Le tableau de la succession des personnalités dans l'histoire de n'importe quel art n'est pas aussi simple que Vrchlický [15] a essayé de le résumer dans ce vers, loin s'en faut : « Nous nous transmettons le flambeau, de compagnon à compagnon ». Les personnalités qui se succèdent immédiatement peuvent provenir des situations géographiques et sociales les plus diverses, incarner les types de dispositions innées les plus variés, être fortes ou faibles ; il en va de même pour les personnalités contemporaines qui luttent pour prendre le dessus. Une fois qu'elle est intervenue, une personnalité devient un facteur dont les interventions ultérieures sont plus ou moins prévisibles, si ce n'est une véritable constante. En revanche, les personnalités qui se succèdent ou qui agissent en même temps sont des facteurs hétérogènes et incommensurables.

15. {Jaroslav Vrchlický (1853-1912), auteur et traducteur prolifique, notamment du français et de l'italien.}

C'est surtout pour cela que la personnalité est pour l'évolution une source d'inquiétude constante et un foyer de bouleversements. Ainsi en arrivons-nous de nouveau, par un autre côté, au même constat que nous avions fait plus haut : nous ne pouvons éprouver toute l'importance de la personnalité comme facteur de l'évolution que si nous envisageons la personnalité, non pas comme un point isolé dans le temps et dans l'espace, et qui ne saurait être reproduit, mais comme une force durable, exerçant sur l'évolution une pression ininterrompue, dont le sens et l'intensité, cependant, changent en permanence.

Il y a une autre circonstance qui permet de toucher du doigt le fait que la personnalité n'est pas déterminée par l'évolution. Nous avons certes dit que chaque étape de l'évolution, si nous la considérons au présent, implique pour une part l'étape précédente et pour une part l'étape suivante, en d'autres termes, que le sens de l'évolution à venir, dans une certaine mesure, est toujours déterminé par les nécessités qui découlent de l'évolution antérieure. Mais cette détermination ne concerne que la direction générale et non les réalisations concrètes. Admettons qu'à une certaine étape de l'évolution, apparaissent, en réaction à l'état qui l'a immédiatement précédée, et comme ses résultantes, les orientations concrètes a b c d, mises au jour par les personnalités A B C D. Il est rare qu'on puisse en conclure que ces orientations aient été d'une telle nécessité logique que l'une d'elle eût pu manquer si la personnalité correspondante n'avait pas été à disposition, ou bien que n'y eussent pu s'ajouter les orientations e f g et ainsi de suite, s'il y avait eu à ce moment donné plus de personnalités à disposition. Mais dans tous les cas, ce sont les orientations réalisées qui sont à la base de l'évolution ultérieure, nullement celles qu'on pourrait supposer, ou plutôt seulement deviner, lesquelles n'ont pas été réalisées. Ici, l'influence décisive de la personnalité sur l'évolution – avec tout ce qu'elle a d'aléatoire à l'égard de l'évolution – se manifeste donc pleinement. La situation que nous avons décrite est bien sûr abstraite : dans la réalité – du moins, dans la plupart des cas – il est vraisemblable qu'outre la personnalité du créateur, les lois qui conditionnent l'évolution et auxquelles une certaine orientation conviendra mieux qu'une autre, *a priori* également possible, exercent aussi une influence sur sa réalisation, ou non. Il nous importait seulement de démontrer ici comment la personnalité, par ce qu'elle a d'aléatoire, détermine la voie que prendra l'évolution immanente, qui en apparence est entièrement déterminée par des forces supra-individuelles.

Même le fait que la personnalité intervienne dans l'évolution comme le représentant d'un certain milieu, d'une certaine couche sociale, etc. ne signifie pas nécessairement qu'elle ne joue qu'un rôle passif. Il est au contraire évident, bien que difficile à démontrer concrètement, que la force relative des représentants de divers milieux (ou même de tendances immanentes) peut déterminer leur hiérarchie.

Si, par une telle méthode, nous détaillions toutes les composantes et tous les aspects d'une œuvre poétique, il apparaîtrait que chacun d'entre eux peut être en lien direct avec la personnalité du poète. Inférer de cela la dépendance absolue de l'œuvre poétique vis-à-vis de la personnalité du poète serait cependant aussi erroné que l'autre extrême, qui est de nier toute dépendance de l'œuvre vis-à-vis de la personnalité du poète. Chaque composante d'une œuvre poétique, aussi bien que sa construction gé-

nérale, peuvent être également conditionnées, *a priori*, par la personnalité du poète et par l'évolution de la structure. La recherche doit tenir compte de cette dualité, partir de là comme d'une hypothèse de travail et d'un principe heuristique. Cela signifie qu'il faut interroger chacune des parties aussi bien que l'œuvre poétique dans son ensemble pour savoir pour savoir quelle est en elles la part de motivation individuelle et la part de motivation provenant de l'évolution. En ce sens, toutes les influences des autres lignes d'évolution culturelle et l'influence de l'évolution de l'organisation sociale tombent sous la motivation individuelle, car c'est l'individu, comme on l'a dit plus haut, qui est le vecteur – nullement passif – de tout cela. Dès qu'une telle influence s'exerce sur l'évolution de la structure poétique, elle apparaît unie à elle, tant au regard du passé que du futur : on voit alors clairement que l'évolution en avait besoin et comment elle l'a utilisée. La nécessité de l'évolution ne coïncide toutefois pas avec la nécessité logique : il est toujours possible de supposer que la fonction évolutive exercée par l'influence d'une personnalité donnée pouvait être exercée par une autre influence, si une autre personnalité, provenant d'un autre milieu, etc. était intervenue ; l'évolution ultérieure qu'aurait entraînée cette autre influence aurait eu un aspect sensiblement différent de celle qui est réellement advenue. La ligne de l'évolution immanente, aussi stricte que puisse sembler son articulation, laisse toujours la plus grande liberté au hasard-individu, non pas au sens que l'individu pourrait briser la ligne directrice de l'évolution (une telle intervention est non seulement hors de portée de la volonté d'un individu, mais aussi en dehors de ses intentions, parce que l'individu entend changer l'état précédent, ce qui toutefois signifie également conserver l'identité de la chose changée), mais en ce sens que la tendance de l'évolution est beaucoup plus large que sa réalisation concrète : toute réalisation de la tendance de l'évolution n'est qu'une possibilité parmi de nombreuses autres, ou du moins plusieurs autres.

La prise en compte de l'individu, en tant que facteur de l'évolution, par la recherche théorique en littérature revient enfin à liquider définitivement la conception causale de la littérature. Tant que nous ne voyons que l'évolution immanente et, à côté, les autres lignes qui interviennent dans cette évolution au moment précis où elle en a besoin, et de la façon dont elle en a besoin, nous courons toujours le risque que le mot *loi*, quand bien même le chercheur le comprendrait de manière téléologique, recèle une certaine dose latente de causalité mécanique, tende vers le schéma des causes et des conséquences qui en découlent nécessairement et de manière univoque. Mais dès lors que nous avons à l'esprit que le hasard, représenté par l'individu (= l'individu comme genre), agit de manière invisible, constante et ininterrompue derrière ces lois, dont il est l'envers, le concept de loi se trouve débarrassé pour nous des dernières traces de causalité. Le hasard et la loi cessent de s'exclure mutuellement et s'associent en une véritable opposition dialectique, toujours dynamique et dynamisante. Mais le caractère inconditionné de la personnalité transparaîtra encore plus nettement, si au lieu de la regarder depuis l'intérieur de l'évolution, nous choisissons de la considérer de l'extérieur, c'est-à-dire que nous envisageons la personnalité comme une source d'impulsions et le point d'intersection des influences extérieures qui affectent la littérature. La personnalité nous apparaîtra alors (comme nous l'avons déjà dit plus haut) comme un faisceau de dispositions, en partie innées, en partie acquises (par l'éducation, l'in-

fluence du milieu naturel et social, la profession, etc.). Nous avons déjà dit aussi qu'il n'est pas facile de distinguer les dispositions innées et acquises, car très souvent la même disposition est à la fois innée et modifiée ensuite par des influences extérieures. Ce qui dans la personnalité est inné, tout comme ce qui lui a été ajouté par les aléas de la vie, comporte déjà en soi une part considérable de hasard ; mais les résultantes de la combinaison de ces composantes particulières, ainsi que la personnalité comme structure qui combine en un tout solide des forces parallèles et contradictoires, sont encore plus imprévisibles. L'unicité de la personnalité prise comme un tout est évidente et c'est pourquoi l'hypothèse du tainisme et des courants de pensée qui en sont sortis, selon laquelle il serait possible de déterminer intégralement une personnalité en décomposant ses origines biologiques (atavisme) et sociales (milieu, race) en ses constituants particuliers, est fondamentalement fausse. Pour réfuter cette erreur, il suffit au fond du célèbre axiome qui veut que le tout soit davantage, et quelque chose d'autre, que la somme des parties qui le composent.

Bien sûr, cela ne signifie pas pour autant que la recherche scientifique devrait renoncer à l'analyse et à la classification objective des personnalités. Nous avons déjà souligné plus haut qu'il était possible et nécessaire de tenter une description psychologique et une classification typologique de la personnalité créatrice, qu'il faut ensuite régler les questions générales de psychologie de la création, par exemple la question de l'invention poétique et de l'imagination, la question du rapport entre la vie sexuelle et la création artistique, tout cela évidemment à condition que le chercheur ne perde jamais de vue que les lois en apparence intemporelles qui sont tirées du matériau étudié peuvent être historiquement sujettes à variation. En revanche, il faut poser directement la question de la genèse de la personnalité du poète ; en d'autres termes, il faut penser une noétique de la biographie. C'est le devoir du biographe de dire quelles influences extérieures ont formé le poète et comment ; tous les actes du poète doivent être expliqués à partir de la structure de la personnalité du poète. La personnalité du poète, si on veut la saisir dans ce qu'elle a d'unique, doit être conçue comme une activité et non comme une formation permanente et figée. C'est pourquoi le biographe aurait tort de se limiter, de manière anhistorique, à louer ou blâmer les actions du poète, à héroïser sa personnalité, fût-elle positive ou négative (le poète comme héros du bien ou du mal) [16].

Cependant, si nous voulons voir la personnalité du poète comme une activité, il ne suffit pas de la décomposer mécaniquement en les composantes dont elle s'est progressivement constituée. Rien que l'ordre dans lequel ces composantes – les influences particulières – sont entrées dans la personnalité est devenu un élément de sa construction : il n'est pas indifférent que l'influence x ait affecté la structure d'une personnalité avant l'influence y, ou bien seulement lorsque la structure dans son ensemble avait été transformée par cette influence. En outre, le biographe doit toujours avoir en tête que le contact entre la personnalité comme structure et une certaine influence n'est ni mécaniquement nécessaire ni univoque. Ainsi, par exemple, le fait que le poète provienne d'une certaine couche sociale peut-il être – selon toute probabilité – un facteur de sa

16. Ajoutons que l'héroïsation est de toute façon une démarche non scientifique : c'est de la provocation – le poète, comme résistant à l'idéal conventionnel de l'humanité – ou bien du philistinisme – le poète accomplissant parfaitement l'idéal du citoyen rangé. De cette manière, la biographie du poète devient un traité moralisant, où seuls ont une valeur scientifique les faits qui y sont produits – s'ils sont inédits.

structure psychique, mais on peut aussi concevoir le cas extrême où il resterait sans effet – en particulier s'il est paralysé par une autre influence, plus forte. Si l'origine sociale est devenue un facteur, son influence n'est pas nécessairement directe : le poète peut être le représentant d'une autre couche sociale que celle dont il provient, ou bien de plusieurs couches sociales à tour de rôle. Il peut même devenir l'antagoniste de la couche dont il provient.

Traduit du tchèque par Jean Boutan