

LES SOURCES DE LA POÉSIE

Mémoire, Imagination, Inspiration

Chaque poème constitue sans doute un effort du poète d'extérioriser une expérience intérieure et de communier¹ avec son auditeur-lecteur² inconnu, celui d'aujourd'hui et celui de demain³. «Ma voix, écrit Engonopoulos (*Bolivar*) est destinée uniquement aux siècles».

1. J. MARITAIN a quelque peu mis en doute la nécessité de cette communion. Cependant lui-aussi a accepté l'importance et son rôle fondamental dans le cadre général du phénomène poétique {1}. Il écrit: «L'intuition poétique demande à être objectivée et exprimée dans une œuvre. Il suffit que l'œuvre existe, que ce genre de monde ait été créé. Le fait que cela permet au poète de communiquer avec d'autres êtres humains, même le fait qu'il soit vu et entendu, est un effet de «surabondance», extrêmement important pour le poète, parce qu'il est humain, mais un effet additionnel par rapport aux exigences essentielles de la poésie. Et cela, en dernière analyse, est un heureux hasard pour le poète; car si son but primordial était de se faire comprendre, soit de réussir à transmettre dans sa totalité son expérience et sa vision intérieure, et que celles-ci soient vraiment comprises par d'autres gens, il serait le plus malheureux des hommes». On est toujours seul, disait P. PICASSO. Et cependant le phénomène de surabondance dont il a été question, la communication de ce «quelque chose» aux hommes, bien qu'on puisse la considérer comme complémentaire, joue, en réalité, un rôle non pas secondaire mais de premier ordre et nécessaire. Ceci est absolument essentiel du point de vue du lecteur ou de l'auditeur. Mais qu'est-ce ainsi communiqué? puisque l'œuvre est l'objectivation finale de l'intuition poétique, ce qu'il s'efforce, en fin de compte, à transmettre aux âmes des autres c'est la même expérience poétique qui a été ressentie dans l'âme du poète, non pas tellement comme créative mais cognitive de sa propre subjectivité ainsi que d'un éclat de réalité qui résonne le monde.

2. «Parce que la vraie poésie, observe G. BABINIOTIS {2}, ne vise qu'à la communication» et il ajoute: «d'une façon vraiment curieuse et certainement loin de la réalité.. nous laissons souvent se créer l'impression que le texte poétique est une 'une lettre sans destinataire' que l'on écrit pour écrire pour qu'un besoin esthétique quelconque soit émotionnellement détendu et comblé... Cependant la réalité est justement celle-ci: Le texte poétique, tout comme le texte littéraire en prose, constitue un acte de communication, chacun bien sûr, avec certaines caractéristiques différentes qui distinguent la poésie de la prose et de la simple communication ordinaire. «L'art, disait T. TSIRIMOCOS {3} est une prolongation du Verbe qui, jusqu'à un certain point, arrive à extérioriser la partie non exprimable par ce dernier».

3. Lors de la création poétique, le poète semble être seul et pourtant, au fond, il *converse*. Ses vers ne sont pas un monologue, comme on pourrait superficiellement le supposer, mais bien ce que F. Hölderlin a appelé «Gespräch», qui constitue la quintessence secrète de la poésie, une conversation diachronique avec un auditeur inconnu. «Un poème, écrit P. VALÉRY {4} est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continuée entre la voix qui est, et la voix qui vient et qui doit venir». Dans sa lettre adressée à Lady Beaumont en 1880, S.T. COLLERIDGE écrivait: «Ne t'en fait pas pour l'écho

Il s'agit d'un procédé de transsubstantiation du monde intérieur indicible du poète en sang et chair des mots, qui deviennent, comme le dit Chr. MALEVITSIS {8}: «des calices pleins du breuvage mythique, qui enivre. Ne méprisez pas, ajoute-t-il, ces gens ivres du breuvage du mythe. S'il existe quelque chose qui rende la vie digne d'être vécue c' est ce que ces gens ivres ont créé».

Ce «vécu» intérieur n'est pas un sentiment simple ou complexe, mais quelque chose de nouveau, indépendant et parfait en soi, que l'on a nommé «inspiration» ou «souffle des dieux» (θεοπνευστία ὡσεὶ πνεῦμα πνεῖ θεῖον) et qui en réalité se compose de souvenirs, personnels et collectifs, et est produit par l'action fabulatrice⁴ ou, selon une expression platonicienne, εἰδωλοποιούκῃ (faiseuse d'idoles), (*Sophiste*, 236 c, 266 d), de l'imagination féconde du poète. Mais prenons les choses dans l'ordre.

Du rôle primordial que jouent les souvenirs de toute sorte dans le processus poétique a parlé plus amplement, comme il est bien connu, W. SCHERER. Il a souligné l'influence décisive exercée sur le poète et son œuvre, non seulement par ses souvenirs personnelles, qui forment le substratum de sa conscience, mais aussi les souvenirs collectifs du peuple auquel il appartient. Chaque poète, selon SCHERER hérite d'un certain ensemble de formes d'expression et de sujets, qu'il a qualifié de «capital poétique», qui proviennent des traditions de son peuple. Il a nommé ce capital «hérité» (*Erebtet*)⁵, sur lequel vient se

que mes poèmes ont aujourd'hui. À quel moment du présent peut-on comparer ce que je crois être leur destinée? Je suis convaincu qu'ils vont continuer à rayonner longtemps après que nous - je veux dire ce que nous avons en nous de mortel- aurons pourri au fond de nos tombes» {5}. L'affirmation, par ailleurs, grandiloquente de P.M. SHELLEY à ce propos est bien connue: «Poetry arrests the vanishing apparitions which haunt the interlunations of life, and veiling them or in language or in form, sends them forth among mankind bearing sweet news of kindred joy to those with whom their sisters abide, abide because there is no portal of expression from the caverns of the spirit which they inhabit into the universe of things» {6}. (La poésie arrête les visions fugaces qui hantent les lunaisons de la vie, et en les voilant par le langage ou par la forme, les envoie de l'avant à l'humanité, pour apporter de bonnes nouvelles de joie à ceux avec qui leurs sœurs habitent, habitent parce qu'il n'existe aucun portail d'expression depuis les cavernes de l'esprit où elles demeurent vers l'univers des choses». Paraphrasant Elisabeth BROWNING je pourrais dire aussi que: «les poètes sont des hommes à taille de géants qui sont les seuls qui puissent parler assez fort de sorte qu'ils soient entendus par les temps futurs». Il s'agit en l'occurrence de ce que B.CROCE a nommé «éternelle renaissance de la poésie» et dont il a déploré l'absence dans certains cas: «... que de belles poésies demeurèrent ainsi pour des siècles sans être chantées par personne, combien en reste -t-il encore... combien ne pourront jamais, peut-être, monter du royaume des ombres à la lumière» {7}.

4. Περὶ ποιητικῆς καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἡ ποίησις (Aristot., *Poétique* 1447 a).

5. Se référant aux rapports du poète avec les «valeurs objectives de la littérature traditionnelle», soit avec ce capital «hérité», auquel il confère un contenu plus ample, H. READ observe {9}: «Le problème (de ces rapports) dépend de ce que l'on entend par cette phrase. Il n'existe pas une seule tradition littéraire, mais plusieurs. Il y a certes une tradition romantique comme il y a une tradition classique et même la première a une histoire plus longue. Comme je vois le problème je pense qu'il

superposer ce que le poète a obtenu par apprentissage, soit par sa propre expérience, qu' il a qualifié d'«acquis» (*Erlerntes*), ou de «vécu» (*Erlebtes*)⁶ [12]. Ces trois «bagages» du poète peuvent nous donner la clef pour comprendre et pour évaluer l'œuvre poétique. (Ces trois composantes du «capital poétique» selon W. Scherer, sont analysées et commentées par E. Staiger dans son livre «*Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, éd. Atlantis, Zürich 1953, pp. 10 - 16).

Il semble en effet étrange qu'un penseur profond et méticuleux, tel que Scherer, ait sous-estimé, dans une large mesure, le rôle de l'imagination dans la création poétique, ou qu'il l'ait envisagée comme simple produit ou corollaire de la mémoire. Seule explication reste le fait qu'il appartenait à l'école de la pensée historique positive⁷ et que naturellement il éprouvait une certaine hésitation devant les composantes ésotériques difficiles à délimiter, et, par conséquent, il orientait son attention et ses préférences vers les critères objectifs qui, de ce fait, sont facilement reconnaissables.

K. DIMARAS [13] a également fait allusion aux souvenirs individuels et collectifs en tant que «composantes principales du poème», les plaçant toutefois au même niveau d'importance que l'intuition et la volonté: «... le souvenir d'un livre, écrit-il, un ou deux mots⁸, qui viennent et reviennent avec insistance à la mémoire du poète, un certain rythme qui n'a ni sens ni paroles, qui se promène en lui cherchant de trouver un 'vêtement'», et encore plus loin: «le monde mythique de sa génération, qui coule dans ses veines, tout ce qu'il a vécu, appris et désiré...».

Je ne nierai pas, bien entendu, l'existence d'une relation étroite entre

s'agit une fois de plus d'une question de bon jugement, de ce jugement qui intervient automatiquement toutes les fois où la personnalité est libre. C' est certainement un mauvais jugement que de rejeter l'expérience qui se trouve dans la tradition du passé, mais c'est encore pire que de rejeter l'expérience qui se trouve dans le présent. Le seul devoir du poète dans ce cas est de refuser d'obéir aux normes académiques».

6. G. SÉFÉRIS [10], lui aussi, fait allusion, comme le note N. VAGENAS [11] à une distinction entre le subconscient individuel et le (subconscient) collectif. «Le premier doit se trouver immédiatement en dessous de la ligne de la conscience. Le second s'enfonce plus profondément, là où l'âme individuelle rencontre celle de tous. Plus les racines d'un poème plongent dans le subconscient général plus le poème devient universel», et il ajoute: «La langue de la poésie est un des moyens les plus importants pour une pareille plongée».

7. Parmi ses œuvres les plus importantes sont celles qui ont trait à l'histoire de la langue et de la poésie (Allemande), comme: *Geschichte der deutschen Sprache*, Berlin 1868; *Geschichte der deutschen Dichtung im 11. und 12. Jahrhunderts*, Strasbourg 1875; *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin 1883 etc.

8. «Des poèmes, écrit J. ONIMUS [14], sont nés d'un mot qui a obsédé le poète comme une mélodie obsède un compositeur... il suffit parfois de prononcer tel mot pour que s'éveille en nous un monde»; et P. VALÉRY [15] confesse: «Le premier vers est un don de Dieu, le reste est le fruit du travail du poète». Souvenons -nous, enfin, de l'analyse faite par E. Poe de la façon dont le «never more» lui a été donné.

l'imagination et la mémoire⁹ mais je ne crois pas que l'on puisse les considérer comme interdépendantes et encore moins de reconnaître à l'une une prépondérance par rapport à l'autre.

«Il semble, écrit ALAIN {16}, que le souvenir soit esthétique par lui-même et qu'un objet soit beau principalement parce qu'il rappelle un autre».

Pour ce qui est de l'imagination¹⁰, cet «œil de l'âme», selon une heureuse formule {18}, qui appartient par excellence au domaine poétique (au sens purement étymologique du terme), il faudra noter qu'elle constitue l'élément principal qui exprime et, en même temps, réalise la liberté qui la caractérise, et qui doit caractériser tout art en général. Par ailleurs, considérant les courants poétiques récents, tels que le surréalisme et les autres tendances contemporaines, nous nous trouvons devant le postulat de libération de l'imagination de toute limitation. Une imagination vraiment déchaînée qui rejette tout contact avec le réel pour pouvoir évoluer dans un monde elliptique au delà de toute sorte de frontières ou de clôtures.

La mémoire et l'imagination sont liées intérieurement et profondément¹¹ à tel point qu'il est impossible à l'une d'exister sans l'autre.

Se référant aux réflexions afférentes de D. Solomos, KOSTIS PALAMAS écrivait {20}: «L'imagination n'est autre chose que la mémoire dans son intensité maximale. Il est par exemple impossible de rappeler quelque chose dans notre mémoire, voir de penser à quelque chose, sans l'imaginer»; «οὐδέποτε νοεῖ ἄνευ φαντάσματος ἢ ψυχῆ», écrivait Aristote (*De l'âme*, 431 a 17. Cf. aussi, *De la Mémoire et du Souvenir* 450 a 12, 13 et b) et il est tout aussi hors du possible que d'imaginer quelque chose dont, au moins, les éléments structuraux n'existent pas dans le dépôt¹² de notre mémoire. «ὅταν τε θεωρῆ ἀνάγκη ἅμα τι φάντασμα θεωρεῖν» (Aristote, *De l'âme* 432 a 8).

Or, la mémoire se trouve toujours au seuil de la création artistique¹³

9. La distinction aristotélicienne entre «mémoire» (μνήμη) et «souvenir» (ἀνάμνησις), (*De la Mémoire et du Souvenir*, 451 a 17 suiv.) est déjà presque abandonnée. Ainsi ces deux termes ont été utilisés indifféremment dans le texte présent. On a cependant essayé de les faire correspondre, autant que possible, à leur contenu aristotélicien.

10. Parmi les nombreuses définitions de l'imagination, je trouve particulièrement réussite la suivante, donnée par J.-P. SARTRE {17}: «Représentation intellectuelle d'une réalité absente».

11. Le premier en avoir parlé de la liaison étroite et du fonctionnement interdépendant de la mémoire et de l'imagination, dans le cadre du mécanisme de la «jonction» (σύζευξις) des phénomènes de l'esprit humain, fut, comme il est connu, le philosophe anglais Th. HOBBS {19}.

12. Saint AUGUSTIN fut le premier à faire allusion à une «ingens memoria aula» (vaste cour de la mémoire), «..comme si nous pouvions imaginer autre chose, note G. JAMATI {21}, que ce qui est déjà en nous, du moins à l'état de virtualité, lié au réel, contenu dans le réel». «.. Imaginer, remarque aussi V. HUGO (*Cromwell*, Préface, éd. Garnier - FLAMMARION, Paris 1968 p. 89), se référant à LA HARPE, ce n'est au fond que se ressouvenir».

13. Platon aussi a parlé de «souvenir» qui intervient au cours du processus de la création poétique. Ce souvenir cependant appartient au domaine de la mémoire extatique et transcendante: «τοῦτο δ' ἐστὶν ἀνάμνησις ἐκείνων ἃ ποτ' εἶδεν ἡμῶν ἢ ψυχῆ, συμπορευθεῖσα θεῶ καὶ

(poétique) et c'est à juste titre que S. KIRKEGAARD {23} qualifiait le poète de «génie du ressouvenir»¹⁴ tandis que P.A. MICHÉLIS {24} le nommait «collectionneur d'expériences vécues».

Par ailleurs, le rôle important de la mémoire dans la création artistique a été reconnu et souligné par l'antiquité hellénique qui appelait la mémoire (Μνημοσύνη) «mère des Muses».

D. APOSTOLOPOULOS, parlant du poète national D. Solomos remarquait {25}: «il savait quel trésor de souvenirs et d'impressions devait renfermer l'âme (du poète) avant l'irruption du premier vers».

Néanmoins le souvenir à lui seul et l'imagination «reconstituante»¹⁵ qui le réalise, ne suffisent certainement pas pour créer le phénomène artistique. Il en faudra encore un élément pour les transformer en leviers de création poétique.

Cet élément complémentaire constitue la libération du dynamisme du souvenir et son lancement¹⁶ dans les espaces de la mémoire dite créative. Cette

ὑπεριδούσα ἃ νῦν εἶναι φαιμέν καὶ ἀνακύψασα εἰς τὸ ὄν ὄντως (*Phèdre*, 249 c 1-4). Le souvenir que la vue d'un idole intramondain de l'Idée provoque au poète, le met, selon Platon, dans un état pareil à celui de la «fureur causée par les Muses» (τῆς ἀπὸ Μουσῶν μανίας) (ibid., 245 c 5), «ὅταν τὸ τῆδε τίς ὄρων κάλλος τοῦ ἀληθοῦς ἀναμνησκόμενος πετρῶται» (ibid. 249 d 5) {22}.

14. Il est vrai que S. KIRKEGAARD se référait en l'occurrence à la poésie épique, mais cette qualification, je pense, peut être applicable à tous les genres poétiques.

15. La psychologie distingue plusieurs types d'imagination, ou plutôt plusieurs manifestations de celle-ci. Nous ne nous proposons certainement pas de nous lancer ici dans la phénoménologie de l'imagination ni dans l'analyse des différentes formes de ce phénomène psychique, qui, par ailleurs, ne concernent pas l'objet de l'exposé. Nous nous bornerons donc à noter simplement que l'on distingue en général deux sortes d'imagination: a) l'imagination dite reconstituante (représentative ou percevante) et b) l'imagination créative ou libre. La première se meut toujours dans le cadre des données réelles car elle projette dans la conscience des images du passé, ou sans les localiser dans l'espace et le temps, pour rendre ainsi possible, par le recours à ces genres originaux (πρωτότυπα εἰδῶν, selon Aristote) la perception de choses nouvelles, (cette fonction de l'imagination a été soulignée particulièrement par le fondateur de la phénoménologie E. HUSSERL), ou les faisant revivre dans leurs paramètres d'espace et de temps, s'identifiant ainsi complètement avec la mémoire. De cette imagination reconstituante, reproductive ou «re-mémorative», il a été question pour la première fois dans le *Philèbe* de Platon (39 b 3,6): ἀποδέχου δὲ καὶ ἕτερον δημιουργὸν ἡμῶν ἐν ταῖς ψυχαῖς...ζωγράφον ὃς μετὰ τὸν γραμματιστὴν τῶν λεγομένων εἰκόνας ἐν τῇ ψυχῇ τούτων γράφει», mais aussi, plus tard, Saint Thomas appelait l'imagination «une sorte de trésor des formes perçues par les sens» (*quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum*, *Summa Theolog.* I 78, 4 co). Par contre, la seconde, c'est-à-dire l'imagination créatrice ou «re-productive», partant elle aussi des expériences vécues enregistrées par la mémoire, se libère pour s'envoler aussitôt vers des espaces nouveaux et revêtir des formes originales {26}.

16. À ce point il faudra éviter la confusion habituelle entre l'imagination créative et la rêverie. Cette dernière est aussi produite par une libre fonction psychique, mais elle prend la forme d'un processus passif de combinaison d'images, où celles-ci, jaillissant du dépôt de la mémoire, s'entrelacent et se projettent dans le subconscient sans contrôle, tandis que l'imagination créative, qui se trouve à la base de la création artistique, oriente son élan, qui cette fois est positif, vers la création, demeurant toutefois libre et indépendante des impulsions extérieures {27}.

dernière¹⁷ a été appelée, tantôt «abstractive», lorsque l'élan créatif efface de la mémoire certains éléments¹⁸, tantôt «additive»¹⁹ lorsque elle y ajoute des composantes provenant d'autres expériences tout à fait différentes et encore «combinatoire», quand elle enlève certains éléments et en ajoute d'autres à fin de projeter sa nouvelle création.

L'imagination créative dépasse la réalité apparente et ose explorer les espaces de l'au-delà (ἐπέκεινα). Elle morcelle les données de la mémoire et construit avec les débris le «différent, l'autre» (*ex speciebus primo conceptis alias formare*, selon Saint Thomas d'Aquin). C'est ainsi que fut créé jadis un ange, écrit I. EVANGHELOU {31}, un sphinx, un centaure, et que naquit une chimère, une gorgone, une néréide etc. C'est une vision intérieure qui, comme le note J. ONIMUS {32}, «se risque au delà et atteint ainsi le dynamisme caché des choses et des cœurs», là où l'espace et le temps aussi bien que la ligne de démarcation entre le monde intérieur et le monde extérieur disparaissent²⁰.

Ces espaces non géométriques et l'a-temporalité dans lesquels se meut l'imagination créative²¹ du poète ont souvent causé des critiques injustes de

17. G. MOURELOS écrit à ce propos {28}: «Si nous voulons essayer de donner à l'imagination libre une définition quelconque, il faudra dire qu'elle est une fonction psychologique qui crée l'irréel. Son univers est celui de la solitude humaine, où naissent les rêveries les plus étranges, les hallucinations, les rêves nocturnes, les formes de la démence. C'est le domaine de l'irrationnel et de l'improbable, de celui qui refuse toute concession et tout compromis».

18. P.A. MICHÉLIS note {29}: «L'abstraction a été toujours une fonction fondamentale de l'imagination créative. Tout Art commence par une abstraction et finit à une abstraction».

19. La distinction de l'imagination, en imagination à effet ablatif et à effet additif est seulement d'ordre scholastique-didactique puisque, je crois, il s'agit toujours d'un processus additif. L'abstraction dans l'art, et plus particulièrement dans le domaine de la poésie, lorsqu'elle exprime un effort de libération du souvenir du dépôt délimité de la mémoire, n'est au fond autre qu'une addition au premier d'une image qui contient moins pour embrasser d'avantage. «Less is more (moins est plus), écrira MIES van der ROHE» et P.A. MICHÉLIS d'affirmer {30}: «Si étrange que ceci, puisse paraître, toute abstraction est en même temps une addition».

20. «Au sommet de l'expérience poétique, écrit J.ONIMUS {33} les frontières entre un monde intérieur et un mode extérieur s'abattent». Chaque produit de la créativité de l'esprit humain, remarque à son tour E. MOUTSOPOULOS {34}, a sa propre supertemporalité et sa propre superextensibilité car il convertit toujours et de sa propre façon l'espace et le temps en superespace et supertemps. Il offre donc une solution unique et non pareille en son genre à l'antinomie entre la réalité extérieure et intérieure. Cette solution devient possible grâce à l'intervention de l'imagination».

21. P.A. MICHÉLIS {35} écrit à ce sujet: «Si la mémoire abolie la distance du passé, l'imagination abolie celle de l'avenir». Bien que cette affirmation soit foncièrement correcte, elle risque, par sa formulation générale et épigrammatique d'exprimer un rapport qui ne correspond pas tout à fait à la réalité. La mémoire ranimée par l'imagination représentative n'abolit pas toujours la distance du passé. Tout au contraire, bien souvent elle évoque des souvenirs en les localisant dans le temps du passé personnel. «Bedingung (der Erinnerung) ist die ausdrckliche Lokalisierung des Errinerten in die Vergangenheit» (La localisation explicite dans le passé de ce dont on se souvient est une condition du souvenir) écrira K. OEHLER {36} et encore, «l'imagination (créative) n'abolit pas seulement la distance de l'avenir mais également celle du passé».

œuvre poétique, toutes les fois où ce dernier est jugé selon les normes de la raison rigide. S. LANGE remarque {37} très pertinemment à ce sujet: «Les lois qui régissent la création poétique ne sont pas celles de la 'raison discursive' (*discursive logic*) mais celles de l'imagination. Bien sûr, ces lois s'appliquent sur tous les beaux arts mais l'art du Verbe constitue le domaine le plus saillant où cette différence par rapport à la raison dialectique devient plus visible²² du fait que l'artiste se sert des formes linguistiques qui, tout en obéissant aux lois de la raison (*the laws of discourse*), sont utilisés parallèlement à un autre niveau sémantique. C'est en cela par ailleurs que consiste le «drame» mais aussi la «grandeur» de la poésie. Le poète est obligé de se servir d'un matériau, tel les mots, que leur utilisation dans le raisonnement ordinaire a «nivelés», «déchéchés», «décharnés», rendu «insipides», et les transformer par son art divin, en clairs secrets susceptibles de réveiller les souvenirs et enflammer l'imagination. Mémoire, donc, et imagination créative, deux procédés psychiques qui s'entrelacent intérieurement et se complètent mutuellement²³, composent le fondement et la condition de la création poétique. Elles ne suffisent cependant pas pour mettre au monde le poème. Un troisième élément s'avère nécessaire qui, bien que de nature difficilement définissable, joue un rôle, généralement et sans réserve, reconnu décisif; la création artistique. On l'appelle habituellement «inspiration»²⁴ mais aussi «désir ardent de créer»²⁵ et encore «moment kairique»²⁶ selon l'aspect sous

22. Et S.LANGER d'ajouter: «the fact that something seems to be asserted leads into a curious study of 'what the poet says?, or what the poet is trying to say'. The fact is that they do not recognise the real process of poetic creation because the laws of imagination are obscured for them by the laws of discourse»(le fait que quelque chose semble être affirmé conduit à l'examen de la question «que dit le poète? et que s'efforce-t-il de dire ?» Le fait est qu'ils ne reconnaissent pas le procédé réel de la création poétique parce que les lois de l'imagination leur sont dissimulées par les lois de la raison discursive).

23. «Mémoire et imagination, écrit P.A.MICHÉLIS {38}, se rencontrent aux extrêmes. L'imagination fait naître la vision de quelque chose de nouveau et la mémoire le renvoie à son modèle éternel»; et ajoute: «la mémoire sans l'imagination n'est pas productive et l'imagination sans la mémoire est insoutenable». Pour ce qui est de cette dernière affirmation, dont la formulation en épigramme, dans ce cas aussi, manque d'exactitude, il est à noter que la mémoire sans imagination représentative est inconcevable et qu'elle devient productive seulement si elle est fécondée par la libre imagination. Encore, l'imagination sans mémoire n'est pas seulement impensable, mais aussi tout à fait impossible.

24. H. DELACROIX {39} examine de façon détaillée l'inspiration (esthétique) du point de vue psychologique et note, entre autres: «l'inspiration c'est donc le jeu d'un dynamisme mental que nous n'identifions pas d'emblée avec notre Moi. C'est quelque chose qui se passe en nous sans nous et quelques fois sans nous».

25. «Il faut donc, écrit P. CLAUDEL {40}, que notre imagination ait une idée vive et forte..il faut, en plus, que notre sensibilité soit placée...dans un état de désir...l'œuvre d'art est le résultat de la collaboration de l'imagination avec le désir».

26. «La présence du kairós, écrit E. MOUTSOPOULOS {41}, se révèle être au départ de la création». Le kairós en tant que concept philosophique est l'«occasion», le moment particulièrement propice à

lequel la pensée esthétique l'examine.

Ce que par habitude on appelle, de nos jours encore, «inspiration»- bien que le terme ne corresponde plus à sa signification initiale²⁷ - ou, selon E. MOUTSOPOULOS, «conception séminale»{44} constitue un fait psychologique spécial, souvent de courte durée et d'une charge affective intense, qui se projette dans la conscience de l'artiste (poète) sans intervention de la volonté ou de la raison. Il jaillit des profondeurs du subconscient comme un éclat soudain: une phrase, un mot, un certain rythme, ou «avec l'imprécision d'une ombre», comme le disait K. PALAMAS {45}. «*La flûte du Roi** tout entière, écrit-il {46}, a été développée d'un court poème dont je n'ai retenu dans ma mémoire que le tout dernier vers:

Προσκύνησα τὴν Παναγιά μέσα στὸν Παρθενῶνα
(J' ai prié la Vierge, dans le Parthénon)

Parlant d'inspiration, K. DIMARAS {47} remarque: «le défi est souvent mécanique. C'est ainsi qu'une phrase, un bout de phrase, un mot.. peut s'avérer suffisant pour tisser autour d'eux un poème, puisque ce minimum de 'corps solide' est assez pour qu'une perle puisse être formée autour de celui ci». Toutefois, dans la plupart des cas, l'inspiration est le résultat d'une fermentation et d'un mûrissement intérieur qui a lieu dans les ateliers impénétrables de l'âme sans que l'artiste en soit conscient, et qui l'agite et l'enivre. «...le processus de la création, écrit E. MOUTSOPOULOS {48}, peut être comparé au délire».

effectuer un acte quelconque (le «ἐν ἐν χρόνῳ» d'Aristote *Eth. Eud.* 1217 b 32,37,38.). «Dès lors, remarque-t-il {42}, le kairós qui se situe au croisement des catégories du «pas-encore» et du «jamais-plus», s'avère, en fait, une zone à la fois minimale et optimale dans laquelle la conscience, en tant que conscience de l'existence, se trouve elle-même être impliquée»{42}. Aux catégories kairiques du temps E. MOUTSOPOULOS classe le «moment décisif», dans le cadre d'une importante construction philosophique qui lui a conféré, à juste titre, le nom de «philosophe de la kairicité»(voir E. MOUTSOPOULOS *Χρονικαὶ καὶ Καιρικαὶ Κατηγορίαι* (Catégories Temporelles et Kairiques) dans *Φιλοσοφικοὶ Προβληματισμοὶ* (Problèmes Philosophiques) éd. TZOUNAKOS, Athènes 1971, vol 1 pp.97-123. La philosophie du Kairos et la Kairicité, *Revue des Travaux de l'Académie des Sciences Morales et Politiques*, dans *Comptes Rendus des Séances y afférentes*, vol. 131, 1978, et *Kairos, la Mise et l'Enjeu*, éd. Vrin, Paris 1991; plus spécialement de la kairicité de l'œuvre d'art, du même auteur, *Sur le Caractère Kairique de l'Œuvre d'Art*, dans *Congrès International de l'Esthétique*, Amsterdam 1964, pp 115-118. «... le moment de l'inspiration que l'artiste attend, écrit P. A. MICHÉLIS { 43} est le moment propice».

27. Ce terme, on le sait déjà, est d'origine mythologique, suivant laquelle la surexcitation affective qui caractérise cet état psychique, est causée par des forces surnaturelles (Dieux, Muses) qui insufflent à l'artiste (poète) le souffle divin grâce auquel il peut transgresser les limites des possibilités humaines, et atteindre la divination par la création.: «οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέου μὲν ποιεῖ αὐτή... πάντως γὰρ οἱ... ποιηταὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλά λέγουσι ποιήματα (Platon *Ion*, 533 e).

* Poème célèbre de Kostis Palamas.

«Il arrive que le vide précédant la création, écrit G. JEAN {49}, se trouve tout coup rempli par une sorte de miracle verbal. Ce premier vers donné par les dieux dont parle Valéry, n'est d'ailleurs pas un miracle, mais la cristallisation soudaine d'une longue attente. Parfois, et ce fut le cas pour Valéry lui-même lorsqu'il écrivit le *Cimetière marin*, le premier vers est un rythme et pas un sens»²⁸. L'inspiration remarque M. DUFFRENE, est en substance un phénomène de «réception», nous sommes donc en droit, de nous demander qu'est-ce qui inspire. Qu'est ce cet «autre» qui incite le poète, qui vient l'habiter et parle par sa voix?

Une première réponse, pourtant bien obscure, nous est donnée par les poètes mêmes. C'est la Muse, disent-ils.

Cette réponse vaut bien toute notre attention car, ainsi que le note R. HEIDSIECK (*L'inspiration*, p. 250), le recours à la métaphore de la Muse, trahit le sentiment intense de la distance qui sépare l'artiste de l'homme ordinaire. La Muse, symbole de la transcendance de l'inspiration, est cet «autre» qui incite.

Cet «autre» serait-il quelque chose d'externe, venant du dehors de l'âme humaine, ou comme avec insistance, et justement à mon avis, l'affirme J. MARITAIN: «cette (Muse) idolâtre, étrangère et extérieure à l'âme, n'a aucun droit à l'existence et que la seule chose qui existe, est l'expérience et l'intuition poétique à l'intérieur de l'âme.

Mais, qu'est-ce, en fin de compte, la Muse?

La clef de cette réponse se trouve, peut-être, comme le croit J. DUCHEMIN²⁹ (*Pindare Poète et Prophète*, p.26) dans la racine étymologique «μεν» (comme μένος, manie = égarement d'esprit), de sorte que la Muse apparaisse comme fille de la manie. Cette opinion est partagée de nos jours par plusieurs philologues. La nature dionysiaque³⁰ de l'inspiration {30}, ce *quid divinum*, la distingue nettement des deux autres phénomènes psychiques apolliniens,

28. J. MARITAIN parle d'inspiration dans les termes suivants: «A kind of musical stir, of unformulated song, with no words, no sounds, absolutely inaudible to the ear, audible only to the heart, here is the first sign» {50} (Une sorte d'agitation musicale, un chant pas encore formé, sans paroles, privé de son, absolument imperceptible par l'oreille, audible seulement du cœur, voilà le premier signe).

29. «Nous ne savons pas, écrit Jacqueline Duchemin citée par M. DUFRENE {51}, s'il faut rattacher ce nom à la racine du μεν et faire d'elles (des Muses) primitivement des nymphes de la montagne Olympe ou Pelion ou s'il faut, suivant une étymologie de caractère abstrait, le faire dériver de la racine μεν non celle de μένος mais de μνήμη, faisant des Muses avant tout des filles de la mémoire».

30. Le Socrate de Platon considère le poète comme un être «possédé» par les dieux et guidé non pas par la raison (il l'appelle ἔκφρων = irrationnel) mais par la volonté divine, étourdit et transporté dans les vapeurs d'une ivresse dionysiaque.. «οἱ μελοποιοί... ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶτες οὐκ ἔμφρωνες ὄντες ὀρχοῦνται οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρωνες ὄντες τὰ καλά μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἀρμονίαν καὶ εἰς τὸν ρυθμὸν, καὶ βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βάκχαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρωνες δὲ οὔσαι οὔ (Ion, 534 a).

apparentés et parallèles: la mémoire et l'imagination «formatrice» {31}.

Aussi l'inspiration fait-elle jaillir quelque chose de nouveau tandis que les deux dernières se replient sur des réalités et des expériences du passé. Néanmoins la différence qui la distingue de l'imagination créative n'est pas tellement nette. Sans doute l'inspiration est habituellement suivie d'une charge affective particulière, d'une surexcitation psychique, qui n'est pas indispensable à l'imagination libre. Cette dernière est assoiffée de «nouveau», de «non vu» et d'«inédit», et s'envole pour atteindre les fontaines de miel (μελιρρυτες κρηνες) dont parle le Socrate de Platon (*Ion*, 534 b). Mais celles-ci se trouvent très haut, dans les jardins des Muses, dont elles gardent jalousement les clefs. Seule l'inspiration, son souffle divin et la tension psychique qui la caractérisent, permettra à l'homme-poète de s'élever jusqu'à ces jardins célestes, de boire, comme des abeilles dans les calices des fleurs divines, et rapporter des poèmes sur la terre: Λέγουσι γὰρ δῆπουθεν πρὸς ἡμᾶς, οἱ ποιηταὶ ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν ὀρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι... κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστίν...καὶ οὐ πρότερον οἶος τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ (*Ion*, 354 a, b).

«Il est aussi démodé de parler de Muse que d'inspiration, écrit M. THIRY {52}. Mais les poètes reçoivent des visites d'anges. Parmi ces messagers, il en est qui viennent leur porter l'initiation essentielle, ce trouble amoureux dont P. Valéry nota qu'il est si proche du berceau, cette émotion première d'où va naître le vers, et de là, si le dieu le veut, le poème ; ce sont là les anges des plus hautes hiérarchies, venus des sphères du mystère lui-même....commissionnés comme médiateurs du poète et du verbe»³¹.

P. EMMANUEL, poète mystique, s'exprime à propos d'inspiration {54} comme suit: «Cela, cette réalité qui parle la nuit, qui profère le silence nocturne - vient à

31. Pareille est l'analyse de H. READ {53} qui rappelle beaucoup ce que disait le Socrate de Platon à *Ion* à propos du poète inspiré, soit que: «ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ»: «..but we must ask by what process does...the unique creation of an individual, come into being? We say that the poet is inspired or possessed. He is no longer in his right mind, but is visited by voices that come, it seemed once from the sky, but we now say from deep within the self...When he is not in his right mind, then he is in another mind, a mind which from the point of view of the imaginative life is the mythical mind...which we all know, in our dreams, partially incoherently; but the poet knows it with a penetrating and selective validity». (Mais nous devons nous demander par quel procédé cette unique création d'une personne vient au monde? Nous disons que le poète est inspiré ou possédé. Il n'a plus le contrôle de ses facultés mentales, mais qu'il est visité par des voix qui, comme on le croyaient jadis, venaient du ciel, mais que nous disons qu'elles proviennent de l'intérieur de soi-même... lorsqu'il ne contrôle pas son esprit, il raisonne autrement. Son raisonnement est du point de vue de la vie imaginative un raisonnement mythique - que nous connaissons tous dans nos rêves - partiellement incohérent mais que le poète connaît par une perception sélective et perspicace).

moi du profond de toi-même³², et bien avant d'apparaître *donne de la voix*.
 Etrange voix pressentie plutôt qu'entendue, contraction angoissée du silence,
 état de celui qui ne sait ce qu' il veut dire, ni s' il le veut - mais cela veut se dire
 en lui. Ainsi le messenger de son cri n'est d'abord qu'un frémissement de
 l'espace, comme un fragment de nuit plus dense, il se détache par degrés de la
 nuit, forme vague, puis visage, corps...»

Mémoire, imagination créative et inspiration agissant de concert, sont les
 trois processus psychiques dont nous avons essayé d'analyser la nature - il est
 vrai de façon très sommaire mais suffisante pour les besoins du présent exposé -
 qui constituent la source d'où puise le poète. Les trois ensemble, forment une
 espèce de «matière première» immatérielle, fragmentaire, incohérente et
 informe, qui nécessitera un lourd travail³³ («χαλεπὰ τὰ καλὰ» rappellera
 Socrate à *Hippias major*, 304 c) et une intervention consciente du poète³⁴ en
 plus de sa pensée³⁵ et de ses connaissances techniques pour que le «poème

32. H. DELACROIX {55} s' exprime de façon similaire: «L'inspiration, écrit-il, c'est aussi la
 révélation inattendue d'un autre nous, même...La conscience, c'est comme on l'a dit, le Moi ordinaire
 orienté vers l'action, l'adaptation commençante vers la vie animale et sociale. Elle se condamne à
 n'apercevoir qu'une bien faible partie de la personne. Tout ce qu'on a appelé le Moi profond lui
 échappe. Dans des conditions favorables, quelques unes de ces virtualités émergent, comme une
 révélation de soi même...c' est en fin la conscience dissociée..Nous voyons donc apparaître les
 notions capitales qui nous permettent d'expliquer à la fois le conscient et l'inconscient».

33. *Piget corrigere et longi ferre laboris*, «chaque vers est porteur de lourde labeur» comme le
 confessait Ovide mais aussi K. PALAMAS: «...je me souviens, disait il, que pendant de longues
 années je concentrais toute mon attention sur une vingtaine de vers d'*Askraios*, pour pouvoir
 espérer que quelque chose en adviendrait et prendre courage pour aller de l'avant; je passais des
 années à tourner et à retourner voluptueusement dans ma tête ces vingt vers{56}». «J' invite les
 plus grands poètes de notre époque, écrivait P.M. SHELLEY, { 57} de dire si l'on a tort d'affirmer que
 les plus belles caractéristiques d'un poème sont le fruit de peine et de labeur». (Cf. aussi E.
 MOUTSOPOULOS, L'art comme travail et l'artiste comme travailleur, dans *Rotonde* 17/3 pp. 227-
 229). Il convient de rappeler ici le témoignage *de profundis* de I. STRAVINSKY (58): «Le non initié
 s'imagine que pour créer il faut attendre l'inspiration. Cela est erroné, loin de moi l'intention de nier
 l'inspiration. Bien au contraire. Elle est une force motrice que nous trouvons dans chaque activité
 humaine et que les artistes sont loin de monopoliser. Mais cette force se développe seulement si elle
 est stimulée par un effort, et cet effort c'est le travail. Comme l'appétit vient en mangeant,
 l'inspiration vient en travaillant, si elle n' est pas présente dès le début». G. BABINIOTIS
 distingue{59} les étapes techniques de la création du verbe poétique comme suit: «organisation»,
 «composition intellectuelle, «expression linguistique».

34. K. DIMARAS appelle cette intervention consciente: «volonté». Je ne crois pas, écrit-il {60}, à
 l'importance primordiale de l'inspiration, pas plus que je ne crois à la valeur exclusive de la volonté
 pour la naissance du poème». Naturellement, la volonté constitue une condition indispensable de
 chaque action qui se fait consciemment, et je ne pense pas que c'est ce que K. DIMARAS veut dire. Je
 crois plutôt que par «volonté» il entend «le désir poétique», qui n'est pas inspiration, mais cet
 «autre» qui fait de l'inspiration un acte poétique. «l'inspiration, ajoute-t-il, donne d'habitude un ou
 deux vers, tout au plus une strophe, le reste sera complété par la volonté».

35. L'imagination, écrit un philosophe contemporain français {61}, est le sang de la poésie. Mais
 elle n'est pas encore la poésie. Pour que l'imagination puisse nourrir le langage, il faut qu'

fini»³⁶ puisse naître.... «Le poète, disait K. PALAMAS {64} combine la pensée avec le sentiment et construit son palais entre l'univers intelligible et l'univers sensible».

À ce qui précède: à la mémoire, à l'imagination et à l'inspiration, il faut ajouter, l'«intelligence critique» et le «goût esthétique» du vrai poète qui commuera rationnellement l'inspiration fugace en «corps et en sang» constitué, avant d'en faire un vers et l'offrir à l'homme pour effectuer sa participation au mystère poétique. «Par l'intelligence, écrit P. CLAUDEL {65}, le poète qui ne reçoit le plus souvent de l'inspiration qu'une vision incomplète, qu'un appel ou un mot énigmatique³⁷ et informe, devient capable par une recherche diligente et audacieuse, par une sévère interrogation de ses matériaux, par l'abnégation de toute idée préconçue devant le but, de constituer un spectacle fermé, un certain monde intérieur à lui même dont toutes les parties sont gouvernées par des rapports organiques et par des proportions indissolubles.....la critique est pour ainsi dire le côté négatif de la création.»

«Une grande partie de la création poétique, comme le dit Y. PERES {69}, a déjà eu lieu avant que le poète prenne la plume «Paul Valéry - écrivait F. G. LORCA [70]- dit que l'état d'inspiration n'est pas l'état requis pour écrire une poème. De même que je crois à l'inspiration que Dieu envoie, je crois que Valéry est sur la bonne route. L'état d'inspiration est un état de recueillement et

qu'interviennent l'intelligence et la raison - car les richesses éparses ne sont pas de vraies richesses». «Vous savez sans doute, nous dira aussi notre poète national K. PALAMAS qu'un poème n'est pas seulement fruit de l'idée et de la passion, il est aussi le couronnement de l'œuvre d'un travailleur qui crée avec le matériel linguistique et construit avec la langue le vers, la plupart des fois après une lutte patiente en attachant le cheval fringant et insubordonné (récalcitrant) du Verbe avec les brides dorées du rythme, brides qui non seulement n'empêchent pas son vol céleste mais le rendent plus léger et plus facile». {62}

36. Le poème ne connaît jamais de fin. Il n'atteint jamais la perfection. Il est simplement abandonné par son créateur pour prendre son vol vers d'autres âmes, pour réveiller d'autres souvenirs, comme l'aimant transmet sa force d'attraction à tout objet de fer avec lequel il vient en contact en le transformant en aimant qui attire à son tour d'autres objets de fer et ainsi de suite infiniment. Comme le disait Platon: «Ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη... ὡς περ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐριπίδης μὲν Μαγνήτην ὠνόμασεν... Καὶ γὰρ αὐτὴ ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροὺς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις ὥστε δύνασθε ταυτὸν τοῦτο ποιεῖν, ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους, ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίοτε ὄρμαθὸς μακρὸς πάνυ σιδηρῶν δακτυλίων ἐξ' ἀλλήλων ἦρτηται» (*Ion*, 533 d, e). E. SOURIAU appelle le poème (l'objet d'art) {63} «Assembleur d'âmes» et ajoute: «il (le poème) crée une société dont il est la loi et le seul lien commun».

37. «Comme le dit fort bien P. VALÉRY {66}, les dieux nous donnent pour rien le premier vers. L'attaque de notre génie oriente notre riposte». «Une partie de cette donnée initiale, observe H. DELACROIX (67) s'accomplit donc dans une sorte d'état de rêve...à partir de cette donnée initiale, l'obscurité et la clarté, la création spontanée et le travail volontaire peuvent se mélanger encore. L'artiste conquiert l'inspiration». «..Celui qui veut écrire son rêve se doit être infiniment éveillé» {68}.

non de dynamisme créateur. Il faut laisser reposer la pensée pour qu'elle se clarifie. Je pense qu'aucun grand artiste ne travaille en état de fièvre. Les mystiques même ne travaillent qu'au moment où l'ineffable colombe de l'Esprit Saint abandonne leurs cellules pour se perdre dans les nuages. On revient de l'inspiration comme on revient d'un pays étrange. Le poème est le récit du voyage. L'inspiration donne l'image, mais sans revêtement. Et pour le revêtir il faut observer calmement et sans se passionner dangereusement la qualité de la sonorité du mot».

La confession suivante de R. CAILLOIS {71} est caractéristique: «Souvent j'ai travaillé la nuit entière sans qu'à l'aube il me soit resté un seul mot. D'autres fois, en temps de loisir, de paresse et de distraction, mes plus beaux vers sont nés sans mon aveu. Pourtant je n'ai pas maudit le travail et la peine. Je me suis souvenu qu'il était pour l'eau, entre la pluie et la source, un pénible et douteux cheminement. Je ne me suis pas présenté comme la source, produisant par miracle une eau pure, mais comme la terre et l'argile. Je filtrais comme l'une, je rassemblais comme l'autre. Les vers jaillissaient à la fin». Il écrira encore {72}: «.. Le premier mot d'un vers: hélas, il n'est que le premier. Ce n'est pas lui qui fait difficulté, ce sont les suivants».

«Il est possible et même vraisemblable, écrit E MOUTSOPOULOS à ce propos{73}, de soutenir l'opinion des épistémologues, selon lesquels la création serait due à un dynamisme synthétisant plus général de l'esprit, un dynamisme qui se manifeste d'abord sous forme *séminale*³⁸, par la suite *évolutive* et finalement *décorative*. À la première manifestation correspond à ce que nous appelons inspiration, à la deuxième ce qui constitue l'organisation de la création et à la troisième ce que nous considérons le finissage de chaque cercle créatif». Nous pouvons donc dire que la poésie naît dans une ivresse dionysiaque mais s'accomplit dans une atmosphère apollinienne{75}. Il est pourtant certain, que les éléments extérieurs, que nous qualifierons de «leviers extérieurs à la raison», ont le rôle principal et je joindrais sans réserve H. READ {76} quand il écrit: *poetry is spontaneous and intuitive rather than deliberate and ratiocinative*. (La poésie est spontanée et intuitive plutôt que volontaire et mue par la raison réflexive).

Cependant les penseurs qui se sont penchés sur le phénomène de la poésie ne sont pas tombés d'accord sur ce qui serait l'élément principal, la source fondamentale, de la création poétique. La réflexion ou la sensibilité? un élément intellectuel ou esthétique?

Certains considèrent la poésie comme un résultat d'une recherche purement intellectuelle, un effet de volonté et du sens de l'ordre. De telles opinions ont été

38. «Pour moi, écrit L.S. SENGHOR {74}, c'est d'abord une expression, une phrase, un verset qui m'est d'abord soufflé à l'oreille comme un Leitmotiv, et quand je commence à écrire je ne sais ce que sera le poème».

formulées par E. A. Poe, en Angleterre et par P. Valéry en France. St. Mallarmé qui avait des idées similaires s'exprime ainsi: «Il faut donc revenir au travail intellectuel et se persuader d'abord que le poète doit être éveillé, conscient. Son grand ennemi est le rêve qui le plonge dans une léthargie où tout effort d'organisation devient impossible»{77}. A plusieurs reprises P. Valéry condamne formellement le rêve; «... la véritable condition d'un véritable poète, écrit-il (*Variétés*, p.56) est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve»{78}.

D'autres, par contre, ont soutenu que l'inspiration est un produit de sensibilité, d'enthousiasme et d'élan créateur provenant de sources intérieures non conscientes.

P. TRAHARD {79} note à ce propos: «Telle est en effet l'optique de ceux qui jugent aujourd'hui de l'expérience poétique. Les uns ne voient dans la poésie qu'un acte intellectuel fondé sur la raison, le jugement, la volonté, l'ordre. Les autres subordonnent l'expression poétique à l'intuition, l'enthousiasme, l'élan créateur. Pour les premiers l'inspiration c'est l'attention implacable et lucide s'appuyant sur la contrainte et les règles; pour les seconds elle est la suppression ou la suspension des facultés conscientes et des puissances logiques, un état de rêve, un laisser-aller, une écriture mécanique». Je crois que la meilleure réponse à cette question serait, comme d'habitude, celle qui se trouverait quelque part à mi- chemin entre les deux.

«La poésie, écrit I. EVANGHELOU {80}, est pareille à une fraction qui a comme numérateur l'intuition et la vue comme dénominateur. Plus le dénominateur augmente, plus le numérateur automatiquement diminue, au même titre que la poésie».

Je ne trouve aucun meilleur moyen pour résumer ces quelques lignes consacrées aux trois fonctions fondamentales psychiques dont jaillit la création poétique: mémoire, imagination, inspiration, que ce texte admirable du grand poète et mystique allemand, Rainer Maria RILKE {81}:

«Les vers ne sont pas, comme les gens s'imaginent, des simples sentiments, mais des expériences. Pour écrire un seul vers, le poète doit avoir vu des villes et des choses, avoir connu les animaux et le vol des oiseaux, et les gestes que font les petites fleurs lorsqu'elles ouvrent leur pétales aux premiers rayons du matin. Il lui faut pouvoir retourner en arrière par le souvenir à des chemins de lieux inconnus, à des rencontres inattendues, à des séparations depuis longtemps oubliées, aux jours de son enfance enveloppées dans le brouillard du passé... à des maladies d'enfance... à des jours où il était enfermé dans des pièces isolées, entourées de silence, à des matins au bord de la mer, à cette mer même, aux océans, aux nuits où il a voyagé, est volé haut, parmi les étoiles... et encore il ne lui suffit pas d'avoir pensé à tout cela. Il faut que viennent à lui des souvenirs de plusieurs nuits d'amour, chacune d'elles distincte et différente des autres, des voix de femmes en train d'accoucher ou pleurant près du lit de souffrance de leurs enfants. Et encore faut-il qu'il ait veillé au chevet d'un

mourant, ou qu'il se soit assis à côté d'un mort, dans une chambre obscure aux fenêtres ouvertes et aux bruits étranges. Et il n'est pas encore suffisant d'avoir des souvenirs. Il faut que le poète puisse les oublier quand ils sont nombreux, et faire preuve d'une énorme patience en attendant qu'ils reviennent.....C' est uniquement lorsqu'ils deviendront en lui: sang et regard, et geste, anonymes et inséparables de sa personne, c'est seulement alors, en un moment rarissime, que peut surgir le premier mot d'un poème».

Vassilis VITSAXIS
(Athènes)

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

1. MARITAIN J., *Creative Intuition in Art and Poetry*, Meridian Books, New York 1960⁹, p. 208.
2. BABINIOTIS G., *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία* (Linguistique et Littérature), Athènes 1991², pp.176 et 246.
3. TSIRIMOKOS M., *Τέχνη Ποιητική* (Art Poétique), Athènes 1934, p. 9.
4. VALÉRY P., *Introduction à la Poétique*, éd. Gallimard, Paris 1938, p. 41.
5. KNIGHT W., *The Philosophy of the Beautiful*, éd. Murray, London 1914, p. 98.
6. Cité par J. MARITAIN, (cf. supra n. 1) p. 209.
7. CROCE B., *La Poésie* (Introduction à la Critique et à l'histoire de la Poésie et de la Littérature), Trad. D. Dreyfus, P.U.F, Paris 1951, p. 63.
8. MALEVITSIS CHR., *Φιλοσοφία και Θρησκεία* (Philosophie et Religion), éd. de la Fondation Goulandris-Horn, Athènes 1985, p. 91.
9. READ H., *Collected Essays of Literary Criticism*, ed. Faber Faber, London 1938, p. 122.
10. SÉFÉRIS G., *Δοκίμεις* (Essais), vol. 2, Athènes 1974, pp. 48 et 289.
11. VAGÉNAS N., *Ποίηση και Μετάφραση* (Poésie et Traduction), éd. Stigmi, Athènes 1989, p. 36.
12. GEORGOULIS K.D., *Αισθητικά και Φιλοσοφικά Μελετήματα*, (Études Philosophiques et Esthétiques), éd. Sideris, Athènes 1964, p. 48.
13. DIMARAS K. Th., *Δοκίμιο για την Ποίηση* (Essai sur la Poésie), éd. Neféli, Athènes 1990², pp.104, 105.
14. ONIMUS J., *La Connaissance Poétique*, éd. Desclée de Brouwer, Paris (s.d.).
15. P. VALÉRY cité par FAZEKAS K., Traduire l'Intraduisible (Les Paradoxes de la Traduction Poétique), Actes du Colloque International, tenu à l'Université de Mons- Hainaut. les 29 et 30 Octobre 1992, éd. Fédération Internationale des Traducteurs de Littérature (*Translatio*, Nouvelles de la F.I.T.), Newsletter, Série XIV, 1994, N^{os} 1-2, pp.109-121.
16. ALAIN J., *Propos sur l'Ésthetique*, éd. P.U.F., Paris 1959, p.23.
17. SARTRE J.-P., *l'imagination*, éd. P.U.F. Paris 1948, p. 7.
18. ONIMUS J., (cf. supra n. 14), p. 70.
19. HOBBS T., *Λεβιάθαν. Μορφές και Έξουσία μιᾶς Ἐκκλησιαστικῆς καὶ Λαϊκῆς Πολιτικῆς* (Léviathan, Formes et Pouvoir d'une Communauté Ecclésiastique et Laïque), éd. Gnessi, Athènes 1989.
20. PALAMAS K., *Τὰ Πρῶτα Κριτικά* (Les premières Critiques), in: *Œuvres Complètes*, éd. Govostis, 2 vol., 3^e édition, p. 491.



21. JAMATI G., Le Langage Poétique, in *Formes de l'Art, Formes de l'Esprit*, Paris, P.U.F, 1951, p. 225.
22. DESPOTOPOULOS K., 'Η ποιητική του Πλάτωνος στον Διάλογο Φαιδρος (La Poétique de Platon dans le *Phèdre*), *Mélanges offerts à Roger Milliex*, Εταιρεία Ελληνικού και Λογοτεχνικού Ἀρχείου (Société des Archives Littéraires et Historiques), Athènes 1990, p. 200.
23. KIERKEGAARD S., *Crainte et Tremblement*, éd. P.U.F, Paris 1962, p. 16, cf. aussi PHILIPPE M. D., *L'Activité Artistique*, (Philosophie du Faire), éd. Beauchesne, Paris 1970, pp. 53,
24. MICHÉLIS P.A., *Αισθητικά Θεωρήματα* (Théories Esthétiques), 2 vol., Athènes, 1971², vol. 1, p. 92.
25. APOSTOLOPOULOS D., *Φιλοσοφία τῆς Τέχνης* (Philosophie de l'Art), éd. «Ton Filon», Athènes 1976, p. 240.
26. Les différentes types d'imagination in MOURELOS G., *Θέματα Αισθητικῆς και Φιλοσοφίας τῆς Τέχνης* (Questions d'Esthétique et de Philosophie de l'Art), éd. «Nea Poria», Thessalonique 1970, p. 42 sq.
27. Cf. note N° 3 à la 27^e Lettre de F. Shiller, dans LEONDARITOU K., Traduction et commentaires de F. SHILLER, *Γιὰ τὴν Αἰσθητικὴ Παιδεία τοῦ Ἀνθρώπου* (Pour l'Éducation Esthétique de l'homme) éd. Odysseas, Athènes 1990, p. 228.
28. MOURELOS G., (cf. supra n. 26), p. 69.
29. MICHÉLIS P. A., (cf. supra n. 24), vol. 2, pp. 124,128.
30. Voir *Ibid.*, vol. 2, p. 115.
31. EVANGHÉLOU I., *Ψηφίδες* (Éclats de Mosaïques), éd. «Sideris», Athènes 1970, p. 100.
32. ONIMUS J., (cf supra n. 14), p. 70.
33. *Ibid.*, p. 53.
34. MOUTSOPOULOS E., *Φιλοσοφικοί Προβληματισμοί* (Questionnements Philosophiques), 2 vols, éd. Tzounakos, Athènes 1971, vol.1, p. 392.
35. MICHÉLIS P. A., (cf. supra n. 24) vol. 1, p. 15.
36. OHLER K., Der Logischer Grund für die Notwendige Unvollständigkeit von Erinnerungsbildern, in *Du Vrai du Beau, du Bien*, (Études Philosophiques présentées à Evangelos Moutsopoulos), Paris, Vrin, 1990, p. 111.
37. LANGER S., *Feeling und Form, a Theory of Art Developed from Philosophy in a new Key*, éd. Ch. Scribners and Sons, New York 1953, p. 232.
38. MICHÉLIS P. A., (cf. supra n. 24), vol. 1, p.20.
39. DELACROIX H., *Psychologie de l'Art* (Essai sur l'Activité Artistique), Libr. Félix Alcan, Paris 1927, p. 198
40. CLAUDEL P., *Réflexions sur la Poésie*, éd. Gallimard, Paris 1960-1969, p. 92.
41. MOUTSOPOULOS E., *Kairos. La mise et l'enjeu*, Paris, Vrin, 1991, p. 74
42. IDEM, L'Avenir Anticipé, *Avenir*, Actes du XXI Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française, Athènes 1986, Paris, Vrin, 1987, p. 11.
43. MICHÉLIS P.A., (cf. supra n. 24), vol. 1, p.12.
44. MOUTSOPOULOS E., (cf. supra n. 34), vol. 1, p. 328.
45. PALAMAS K., *Ἄπαντα* (Œuvres Complètes), éd Biris (2^e édition), vol X., p. 538.
46. *Ibid.*, p. 539.
47. DIMARAS K., (cf. supra n. 13), p. 52.

48. MOUTSOPOULOS E., (cf. supra n. 41), p. 205.
49. JEAN G., *La Poésie*, éd. du Seuil, Paris 1966, p. 96.
50. MARITAIN J., (cf. supra n. 1), p. 202.
51. DUFRENNE, *Le Poétique*, éd. P.U.F. Paris 1963, p. 120.
52. THIRY M., *Le Poème et la Langue*, éd. La Renaissance du Livre, Bruxelles 1967, p. 129.
53. READ H., *Collected Essays of Literary Criticism*, éd. Faber & Faber, London 1938, pp. 102, 103.
54. EMMANUEL P., *Le Goût de l'Un*, éd. du Seuil, Paris 1963, p. 29.
55. DELACROIX H., (cf. supra n. 39), pp. 201, 202.
56. PALAMAS K. (cf. supra n. 45), p. 538.
57. Cité par B. CROCE (cf. supra n. 7), p. 216.
58. STRAVINSKY L., *Chroniques de ma vie*, éd. Denoël / Gonthier, Paris 1962, p. 188.
59. BABINIOTIS G., (cf. supra n. 2), p. 251.
60. DIMARAS K., (cf. supra n. 13), pp. 49 et 53.
61. JEAN G., (cf. supra n. 49), p. 79.
62. PALAMAS K., (cf. supra n. 45), p. 459.
63. SOURIAU E, cité par HUISMAN D., *L'Esthétique*, éd. P.U.F, Paris 1983⁹, Paris 1984, p. 94.
64. PALAMAS K., (cf. supra n. 45), p. 493.
65. CLAUDEL P., *Positions et Propositions* (Réflexions et Propositions sur le Vers Français), éd. Gallimard, Paris 1928⁵, p. 163.
66. Cité par H. DELACROIX, (cf. supra n. 39), pp. 172, 173.
67. DELACROIX H., (cf. supra n. 39), p. 173.
68. *Ibid.*, p. 169.
69. PERES Y., *Poésie pour tous*, éd. Seghers, Paris 1953, p. 71.
70. LORCA F.G., l'Image Poétique chez don Luis de Gongora, trad. française par J. Chapier et P. Seghers, dans *Art Poétique*, éd. «Seghers», p. 560.
71. CAILLOIS R., *Art Poétique*, éd. Gallimard, point X et pp. 97 sq.
72. *Ibid.*, n. 71, p. 99.
73. MOUTSOPOULOS E., (cf. supra n. 34), vol. 1, p. 398.
74. SEDAR SENGHOR L., *Ethiopiennes*, éd. du Seuil, Paris 1956, pp. 112, 113.
75. DELACROIX H., (cf. supra n. 39), p. 389.
76. READ H., (cf. supra n. 53), p. 120.
77. Cité par ROVER dans son livre *Malarmé*, p. 37. Cf. aussi TRAHARD P., *Le Mystère Poétique*, Bibliothèque de la Revue des Cours et Conférences, éd. Boivin et Cie, Paris 1940, p. 146.
78. Cité par TRAHARD P., (cf. supra n. 77), p. 146.
79. TRAHARD P., (cf. supra n. 77), pp. 131, 132.
80. EVANGHELOU I., (cf. supra n. 31), p. 95.
81. RILKE R. M., *The Notebook of Malte Laurids Brigge* (trad. John Linton) éd. Hogarth Press 1930, publié aussi en France: *Cahiers de Malte Laurids Brigge* (trad. française de M. Betz, Paris 1926, pp. 24-26.). Publié également en Grèce par les éd. Galaxias, Athènes 1965.