BnF Gallica

L'art en silence : Edgar Poë, Mallarmé, Flaubert lyrique, le symbolisme, Paul Adam, Rodenbach, Besnard, Puvis de [...]

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BnF Gallica

Mauclair, Camille (1872-1945). L'art en silence : Edgar Poë, Mallarmé, Flaubert lyrique, le symbolisme, Paul Adam, Rodenbach, Besnard, Puvis de Chavannes, Rops, le sentimentalisme, etc. / Camille Mauclair. 1901.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisationcommerciale@bnf.fr.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

CAMILLE MAUCLAIR

L'Art en Silence

PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
Librairie Paul Ollendorff
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1901

Tous droits réservés.

DÉPÔT LÉGAL
Seine
N° 773
1901

L'Art en Silence

8° Z
15424

DU MÊME AUTEUR

ELEUSIS, causeries sur la cité intérieure.
SONATINES D'AUTOMNE, poèmes.
COURONNE DE CLARTÉ, roman féerique.
JULES LAFORGUE, essai critique.
LES CLEFS D'OR, contes.
L'ORIENT VIERGE, roman épique de l'an 2000.
LE SOLEIL DES MORTS, roman contemporain.
L'ENNEMIE DES RÊVES, roman contemporain.
AUGUSTE RODIN, essai.

A PARAITRE :

LES CRIMES MATERNELS, roman.
LE DÉMON INTÉRIEUR, roman.
L'AZUR TRAGIQUE, roman.
LES DANAÏDES, contes.
LE SANG PARLE, poèmes lyriques.
RELIGION ET SYMPHONIE, essais de psychologie musicale.
LE GÉNIE EST UN CRIME, drame moderne.

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous les pays, y compris la Suède, la Norvège, la Hollande et le Danemark.

S'adresser, pour traiter, à la Librairie OLLENDORFF, *50, Chaussée d'Antin, Paris.*

SAINT-DENIS. — IMPRIMERIE H. BOUILLANT, 20, RUE DE PARIS. — 13135.

CAMILLE MAUCLAIR

L'Art en Silence

EDGAR POE
MALLARMÉ — FLAUBERT LYRIQUE — LE SYMBOLISME
— PAUL ADAM —
RODENBACH — BESNARD — PUVIS DE CHAVANNES
ROPS — LE SENTIMENTALISME, ETC.

PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
Librairie Paul Ollendorff
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1901
Tous droits réservés.

Il a été tiré à part
cinq exemplaires sur papier de Hollande
numérotés à la presse.

CE LIVRE EST DÉDIÉ

A

PAUL ADAM

En signe d'amitié et d'admiration.

PRÉFACE

J'ai cru être utile et répondre à des désirs qu'on m'a souvent exprimés, en réunissant ici une série, concertée et refondue, d'études critiques et d'essais où se reflètent des préoccupations morales ou des idées directrices du temps présent — c'est-à-dire ses aspects historiques. L'art en silence, loin des discussions quotidiennes et des intérêts momentanés, écrits l'histoire spirituelle du siècle, dans les régions vraiment intellectuelles où il n'est aucun besoin de faire du bruit pour être entendu. Un beau livre est le cercueil d'une pensée vivante, et cependant ce cercueil lui survit et parle plus haut qu'elle. En art, les morts agissent avec la même autorité que les vivants. Il n'y a nulle part d'illusion plus grande sur le discernement entre la vie et la mort. Nous créons notre mort quotidiennement, notre existence la nourrit, jusqu'à la minute finale où cette existence étant consommée, c'est-à-dire notre mort accomplie, nous nous met-

trons à vivre une autre naissance. La mort n'attend pas la vie, elle l'accompagne et grandit parallèlement. On rencontrera ici quelques figures défuntes : elles ne sembleront pas moins animées que celles des vivants étudiés tout auprès. Et le conseil légué par Flaubert, Poe, Mallarmé ou Puvis de Chavannes nous parlera d'aussi près que si ces grands hommes nous tendaient encore la main. Leurs présences sont délivrées du temps, et leurs silences affranchis de nos agitations.

Il est parlé en ce livre d'êtres qui ont cultivé l'art en silence et ne se sont imposés à la foule qu'à travers lui. On y trouvera aussi des réflexions sur certaines maladies du sentiment, de l'esprit et de l'âme. Et à travers tout cela un spiritualisme passionné et un déisme fervent, qui donneront à cette série d'essais leur lien secret et leur sens général. Ma conviction est que, sur la dégénérescence des arts, la morale commence à devenir le tragique, le dramatique, le lyrique même, et que bientôt l'art n'aura plus pour objet que d'illustrer, d'orner, de signifier la morale. De sa corruption, la délicatesse de l'art récent s'est parfois nourrie, mais je crois bien que sa revanche est arrivée. J'ai été de ceux qui cédaient aux paradoxes tout en en souffrant au fond; et maintenant s'éclaire devant moi une route nue, lumineuse et pure et je sens que toute œuvre de l'esprit est vaine qui ne sert pas à l'élévation de l'âme, à un état constant de prière au sens absolu du mot. Notre époque a été vraiment au bout des féeries imaginatives, des rêveries

sentimentales, de la vanité du moi littéraire, et des plus ingénieuses façons d'éluder la vie.

Il ne reste que les joies sèches du jeu des idées, ou l'élucidation profondément fraternelle de la moralité humaine. Les héros sont morts : la conscience reste, héros abstrait et immortel dont les exploits et les souffrances n'ont pas fini d'intéresser. Nous allons connaître un art intérieur *que toutes les recherches de style et de procédés psychologiques ont préparé. Et cet art nous rendra la divine sincérité, que le grand et miséricordieux Tolstoï ramène seul en Europe du fond des dédales de la littérature cérébrale.*

L'art, en silence, a préparé par l'excessive ductilité des formes, un langage nouveau de la conscience, le credo *de l'artiste moderne. Nous sortons d'une pénible période d'études et de procédés, et ce livre dépeint quelques solitaires et beaucoup de chercheurs. Mais à présent il n'y aura plus de procédés ou de jeux du talent, ou plutôt tous les auront acquis : il y aura des révélations de consciences. Malheur à qui n'aura à exprimer que des métaphores, à qui ne sera qu'un artisan, un peintre de décors, un illusionniste, un égotiste, un paradoxal! La science de vivre passera avant cette acrobatie intellectuelle. Et ce siècle, qui a vu tant de fièvres et de larmes, ne pardonnera en mourant qu'à ceux qui s'agenouillent devant la simplicité et la pitié.*

Je ne publie ce livre, consentant mal, en principe, aux livres de fragments, que parce que tous ses chapitres, recueillis sur une période de six années d'incessante

production critique dans les revues françaises, s'inspirent de la même pensée de spiritualisme, d'altruisme et de foi. Je crois en la vanité des prérogatives sociales de ma profession et du talent pour lui-même. Je crois en la mission difficile, épuisante et presque toujours ingrate de l'homme de lettres, de l'artiste, du circulateur d'idées; je crois que l'homme qui, au nom d'un talent que Dieu lui a prêté, néglige son caractère et s'estime exonéré des devoirs urgents de l'existence humaine, désobéit à l'humanité et est puni. Je crois en l'acceptation de tous les devoirs par le secours de la charité et de la fierté, je crois en l'individualisme artistique et social. Je crois que l'art, ce silencieux apostolat, cette belle pénitence choisie par quelques êtres que leur corps fatigue et empêche plus que d'autres de rejoindre l'infini, est une obligation d'honneur qu'il faut remplir avec la plus sérieuse, la plus circonspecte probité, qu'il est de bons ou de mauvais artistes mais que nous n'avons à juger que les menteurs et les sincères, que la vanité est l'ennemie mortelle, la seule réellement terrible, de l'homme qui se sent doué de pensée et d'expression. Et je crois enfin que les artistes influent capitalement sur les âmes, qu'ils ont charge de consciences, et qu'ainsi les sincères seront exaucés dans le très haut ciel de la paix, alors que les brillants, les satisfaits, les menteurs seront frappés.

Je crois tout cela, parce que j'en ai déjà vu des preuves autour de moi, et que j'en ai ressenti la vérité en moi-même après avoir écrit plusieurs livres,

non sans sincérité ni travail, mais avec la confiance précipitée de la jeunesse. Tout est grave, profond, lent, silencieux, et le bruit des villes et de la gloire n'est rien et le rêve n'est rien. Il y a la conscience et Dieu, leur échange continuel, les menaces sourdes et les embûches de la nature et, contre elles, l'amour, l'idée que tout est passage, l'attente simple et loyale d'une unité harmonieuse et future.

Ceux dont j'ai parlé ici le savaient. Je me souviens du sourire triste de Rodenbach, de la souveraine bonté de Mallarmé. Il y a là des leçons muettes qui ne devraient laisser douter personne. Pour moi, je n'ai pas oublié le regard de ces deux amis. Et la seule récompense que je recherche sera d'avoir, au déclin de ma vie, cette expression dans les yeux, l'expression de l'art en silence, de la conscience en prière, délivrée de la vanité et de l'égoïsme qui sont les tares de l'écrivain tel que la société l'a déformé, et qui l'empêchent d'envisager avec une sérénité compréhensive et durable la beauté, la passion, la nature et la mort.

I

HOMMES ET ŒUVRES

EDGAR POE IDÉOLOGUE

A Marcel Schwob.

L'inclination de nombreux esprits parmi les excellents de notre époque est de penser que, malgré l'effet des mémoires et des documents, l'histoire demeure avant tout une science sentimentale, dont la vérité la plus immédiate est déjà une demi-légende, et dont les conclusions, dans l'esprit des foules à venir, seront comparables à ces « cimes indéterminées » dont parle un grand penseur. L'histoire morale vit sous la chronique des faits, et en usurpe graduellement la primauté. Il arrive toujours une heure où l'on ne s'entend plus sur les actes, et où l'excès même des témoignages ne crée plus que contradictions de détails, alors que le sentiment synthétique de ce qui fut accompli se dégage et s'impose, devenu seul nécessaire, à l'universelle conscience. Elle ne se trompe point, cette conscience, même si tels documents semblent lui donner tort; car elle se fait des événements une idée logique, elle les corrige, elle

en modifie l'arrangement en vue d'une vérité plus large. Il y a donc, sous l'histoire apparente, une histoire intérieure; les philosophes et les poètes l'écrivent. Shelley ne pensait-il pas à elle lorsqu'il disait que « les poètes sont les législateurs non reconnus du monde »? Mais il siérait que cette histoire, dont nous n'avons que des fragments lyriques ou spéculatifs, fût poursuivie avec une humble, une tenace, une scrupuleuse fidélité. Il faudrait que l'histoire de la mentalité pure fût une science fondée et cultivée, non plus seulement quant aux hypothèses philosophiques ou aux exaltations de la poésie, mais pour l'enseignement direct de la vie. Il serait beau qu'une époque proposât aux méthodes de l'histoire l'étude progressive de tous les sentiments. Et comme nous avons des récits de guerres et des exposés de diplomaties comparées, nous pourrions lire avec fruit, en des livres qu'on n'a pas osé faire, l'histoire de l'amour, de l'erreur, de la jalousie, de l'espoir, et de la bonté à travers les âges. Nous n'avons encore, pour exemples de ces choses, que le recueil disparate des actions qui en naquirent, et l'homme ne s'est pas levé qui eût su les associer et en faire une science, comme s'employèrent les historiens pour les événements collectifs qui ont étonné ou meurtri l'humanité.

Si l'histoire du malheur, avant toutes les autres, devait rencontrer son Tacite, voire même son Taine, une de ses plus attachantes enquêtes serait de dégager la beauté que la douleur donne, pour compensation devant l'avenir, aux âmes supérieures qu'elle visite. Et ne serait-ce point un complément presque constant à l'exposé des existences d'artistes? Car peu

d'œuvres ont été créées véritablement par la joie, qui est une sorte de plénitude, d'état négatif où l'âme ne demande plus rien et goûte le présent sans éprouver le besoin d'agir. « Tous les bonheurs se ressemblent, mais chaque infortune a sa physionomie particulière », dit Tolstoï au début d'*Anna Karénine*. Et en effet, la joie crée dans l'homme un art impersonnel, qui se contente lui-même et n'a pas à se déverser dans une expression. L'histoire du malheur, et, dans une acceptation plus profonde, l'histoire de l'*insatisfaction*, serait donc celle, opposée mais non renversée de l'art lui-même. Mais il y aurait de grandes subdivisions dans cette psychologie des intellectuels. Il faudrait distinguer ceux qui souffrirent à cause de leur œuvre, par sentiment d'impuissance, ceux qui souffrirent pour la foi qu'ils lui gardaient, et ceux qui s'y réfugièrent parce qu'ils ne trouvaient dans la vie que désespoir; et ceux enfin qui, dans leur vie et leur œuvre, eurent le sentiment hautain et sans merci que leur caractère dépassait leurs moyens. Ces estimations de douleurs seraient presque irréalisables, et pourtant l'on y pourrait établir des degrés. Il faudrait encore mettre à part ceux dont l'œuvre se trouva moins parfaite à cause des déboires personnels, et ceux qui, par réaction, parèrent leurs livres de tous les bonheurs qui leur étaient refusés. Et, quand tous ces classements seraient terminés, on trouverait enfin une catégorie : celle des êtres qui fusionnèrent tous ces modes de malheur à tel point qu'ils semblent avoir eu la vocation du désespoir et s'en être constitués les prêtres sur la terre, âmes si prodigieusement frémissantes que le toucher de tout ce qui a vie

ne pouvait que les blesser, comme ces cristaux presque vivants qui se brisent d'eux-mêmes dans le silence. Cette vocation même donne à ces hommes une sorte d'intangibilité, quelque chose de mystérieux : et il semble que le malheur ordinaire, l'accident quotidien, n'ose pas frapper à leur porte aussi délibérément qu'aux nôtres, mais cède la place à des réserves de maux plus rares. Ils ne connaissent point la menue monnaie de la douleur, il leur est promis quelque chose de grand, et leur œuvre, par-delà les sanglots, les terreurs et toutes les formes du mal, paraît se pacifier dans une sorte de spiritualité blanche, égale, sereine, qui est comme les places calmes que fait l'huile jetée au milieu des mascarets d'une tempête : c'est la région introublée de la contemplation métaphysique.

De ceux-ci, atteignant à force de calamité à cette étrange et lumineuse région intérieure, nul parmi les modernes ne paraît présenter une figure plus une, assumant l'extrême douleur à la fois et l'extrême grandeur, que cet Edgar Allan Poe sur lequel je hasarderai quelques réflexions. Il eut certes un considérable génie, et autant d'intuition que tout autre des choses les plus cachées de la sensibilité ; mais n'en fut-il point ainsi, il resterait un de nos semblables les plus passionnants à connaître, parce qu'il fut sans doute la victime la plus absolue, la plus constante, dirai-je la plus typique ? de la fatalité. Et j'imagine que personne n'a été plus méthodiquement malheureux.

*
* *

On ne concevra pas aisément une figure plus significative d'infortune que celle de l'homme pâle, aux yeux cernés et profonds, au front énorme, à la bouche dédaigneuse et bizarre, aux cheveux épais et sombres, à la face comme figée dans le bouleversement, dont nous témoigne un daguerréotype fait quelques mois avant la mort[1]. La grandeur intellectuelle ici visiblement naît d'une constante protestation intérieure contre la cruauté du sort : voici bien la tête de l'homme de génie qui ne consent pas la vie ordinaire, en récuse les pratiques et n'en accepte que les représailles.

Fils d'une belle et malheureuse actrice emportée par la phtisie la même année que son mari, orphelin à deux ans, adopté, élevé dans l'insouciante attente d'une honorable fortune, puis déshérité brusquement après des frasques de jeune homme, des voyages, un bref séjour à l'école militaire, Poe se retrouve à vingt-deux ans, face à face avec la misère originelle, ne sachant qu'écrire, — et alors commence, dans le pays de l'utilitarisme, le drame désolant d'une grande âme inutile, errante, avec l'Amérique pour prison, se débattant de ville à ville comme un oiseau fou contre les barreaux d'une cage, pendant dix-sept interminables années. Deux touchantes et tragiques femmes paraissent auprès de ce calvaire, la belle-mère et l'épouse de Poe, Maria Clemm et Virginia, sa fille; celle-ci mourant de langueur et de misère dans un

(1) Publié en tête de la *Vie d'Edgar Poe*, de M. John H. Ingram, Londres, 1880.

taudis, ensevelie dans un linceul donné par charité, et l'autre, la mère, portant dans des bureaux de rédaction, sous son pauvre châle de deuil, les manuscrits souvent refusés de celui dont elle admira jusqu'au bout le génie. Lui, cependant, au milieu de la souffrance morale, du dénûment, de la faim, offensé dans ses goûts de luxe, dans son amour, dans ses espérances intellectuelles, élève obstinément au-dessus de la vie une âme chimérique, impérieuse, isolée dans un idéal de dévorante harmonie; une énergie indomptable l'agite. Sa nature de logicien, trop éprise de la vérité supérieure pour l'accommoder aux lieux où elle s'énonce, l'engage à lutter sans cesse contre un pays où il rencontre l'ennemi par excellence, l'inertie. Il organise des revues, prête sa fière intelligence à des polémiques locales, erre de Boston à Philadelphie et à Richemond pour prononcer des conférences, promène dans les foules et dans quelques salons fascinés la haute beauté de son visage — le tout en vain. Après la déception de la pauvreté, l'effondrement de l'amour, il connaît la seule torture des êtres de sa race, l'incompréhension avec ses raffinements les plus cruels, des succès séduisants s'achevant en revers, de longs silences, de brefs réveils d'espoir, juste assez pour rendre plus pénible l'avortement, une série d'alternatives médiocres et perfides s'élevant entre l'homme et sa gloire, non pas même la catastrophe, la défaite totale dont l'adversité garde quelque chose de grand, mais les mesquineries de l'insuccès, des contretemps, des sournoiseries du sort, des atermoiements au bout desquels miroite un bien-être qui ne vient jamais, tous les achoppements

de la demi-mesure et de l'apathie publique, l'épuisement partiel, l'assassinat moral par des blessures semblant des piqûres, l'attente monotone. De tout cela est faite la vie d'Edgar Allan Poe, prononçant, au milieu de l'Amérique occupée d'autre chose, quelques-unes des paroles éternelles de l'artiste et de l'idéologue : force mentale si riche qu'elle se joue des mathématiques à la poésie et de la métaphysique aux soins les plus adroits d'une rédaction de revue, et dont personne pourtant ne veut, non point tant par la ligue des jalousies et des préjugés que par une molle, tranquille et constante incapacité de comprendre. L'homme ainsi va de misère en misère jusqu'à la tentation de l'alcoolisme devant la maladie de sa femme, savourant douloureusement les plus subtiles parcelles du chagrin, ne s'épargnant pas une nuance, va jusqu'à la mort, ramassé au ruisseau un matin d'octobre ; et, déchirée par l'insultante calomnie posthume du biographe Griswold auquel elle se confia imprudemment, cette haute mémoire se traîne dans la méconnaissance ou la diffamation jusqu'au jour où une lente justice se lève dernière : la magistrale traduction de Charles Baudelaire, le monument du cimetière de Baltimore en 1875, l'édition et la *Vie* parfaites et dignes de M. Ingram en 1880 — l'hommage des lettres universelles.

L'unité de malheur de cette existence saisira la sensibilité d'un moderne non point tant peut-être par l'acharnement étrange du sort que par la réfraction constante de beauté qu'elle suscite dans la grande âme qu'elle consterne : il semble que chacune des acrimonies de la vie matérielle élève d'un degré la

faculté de calme de l'écrivain, que tout désarroi extérieur se compense en lui par plus d'ordonnance, tout tumulte par plus de silence mystérieux, toute brutale intervention du réel par plus d'enfoncement dans les régions abstraites de la connaissance. L'œuvre essentielle de Poe, l'œuvre idéologique, se dégage progressivement de ses travaux simplement imaginatifs, à mesure que les événements épuisent l'homme. Il meurt par eux, mais il les écarte de sa pensée, de son art, de ses ressources d'expression. On dirait que chaque brisure de la vie se compense pour lui d'un attachement plus puissant à une autre existence. Il s'élève par l'excès de sa douleur, mais il ne l'introduit pas dans ses écrits, du moins sous sa forme véritable; celle qu'il peint avec tant de force est transposée, animée d'une réalité supérieure. Il n'en demeure qu'une intense expression générale de la fatalité, devant qui s'effacent tous les détails : Edgar Poe néglige les effets, et ne recherche que la cause. Il n'y a pas dans son œuvre trace des calamités qui lui advinrent. Là est le trait curieux de ce génie passionné et exact, qu'il ne consacre jamais ses facultés d'attention à révéler ses propres misères, et cependant ce n'est pas chez lui l'obstination à oublier l'inclémence du sort en décrivant une contrée heureuse et imaginaire. Rien n'est plus tragique et plus déchirant que ses songes. Mais les souffrances qui y paraissent sont concentrées dans la recherche constante de la fatalité, elles sont encore plus idéologiques que réelles; il leur donne le relief de la vie, mais d'une vie qui dépasse l'autobiographie. La progression du détachement intellectuel et de la pacification de la

pensée est régulière, tandis que l'existence matérielle se disloque de plus en plus. *La Chute de la maison Usher* est postérieure à *Ligeia*, le *Colloque entre Monos et Una, Silence, Puissance de la Parole*, leur succèdent en précédant la *Révélation magnétique*, en attendant *Eureka*, qui marque l'apogée de l'état contemplatif chez Edgar Poé : cette âme invinciblement s'achemine vers l'abstraction pure, route, à vrai dire, souvent interrompue par les nécessités du journalisme, de la fantaisie commandée pour un salaire trop mince, de la polémique, de la conférence, ou par quelque crise de misère ou de passion, mais toujours retrouvée et suivie à la lueur d'une conviction secrète et essentielle.

C'est ainsi que le malheur, loin de fournir à Poe les sujets de ses écrits, comme pour presque nous tous dans les lettres modernes, dissocie sa double personnalité, exalte l'une au prix de l'abattement de l'autre, et fait apparaître en cet esprit, par là même, un de ses traits les plus saisissants, l'écart grandissant entre la raison pratique et la raison pure : écart singulier, extrême, qui commande toute la figure littéraire et philosophique de l'homme non moins que son existence privée, et dont nul de nos contemporains n'offre un aussi vif exemple, hormis notre Villiers de l'Isle-Adam. (Il y faudrait adjoindre Paul Verlaine, si les qualités du sentitif ne l'eussent presque totalement emporté chez lui sur les dons de l'intellectuel.) Ce que nos contemporains mal instruits des traditions et des locutions religieuses appellent la mysticité ne saurait peut-être mieux se faire voir que par cette divergence entre les deux raisons : et il y a

là une force qui n'est point très différente de ce qu'on a confusément nommé la perversité intellectuelle, de ce que nous appelons ici mysticisme. Si l'on s'en tient au sens étymologique, qui a ici sa profonde raison d'être, la perversité est un détournement des voies de la vie normale, un angle grandissant entre l'intérêt matériel, l'instinct, l'envisagement des événements, et l'intérêt spéculatif qui sollicite l'âme vers d'autres régions et la passionne jusqu'à la désintéresser complètement de l'existence ordinaire. Cet angle, nous le constaterons chez Edgar Poe avec une évidence certifiée sans relâche au cours de sa carrière. Son étude obstinée fut celle de la perversité intellectuelle, il s'y attacha comme à la cause première de toute activité mentale, il en a présenté des conclusions qui ne périront pas. En même temps il en vécut, la démontra dans sa vie passionnelle, par la fusion désespérément idéalisée de la douleur et de l'amour. Et c'est ici qu'il convient de se séparer tout à fait du jugement, pourtant si lucide, de Baudelaire, de répudier l'erreur d'appréciation qui lui fait voir en l'ivresse et la névrose d'Edgar Poe la rançon fatale des plus nobles dons, et le pousse à en réclamer fièrement l'excuse en faveur de l'œuvre : l'assertion de suicide moral, d'exaltation méthodique de l'imagination par l'alcool, est une justification séduisante et ingénieuse où se reconnaît le goût de Baudelaire pour le romanesque tragique, mais que dément sans ambages l'existence intellectuelle tout entière de Poe, ainsi que ses soigneuses théories sur le travail de l'écrivain; son antipathie pour « l'inspiration » admise comme principe créateur ne s'est pas seulement formulée dans

la *Genèse d'un poème,* où elle revêt quelque ironie et se systématise un peu trop. Nous lui trouverons une sanction plus autorisée dans cette progression lente et incessante de l'état mystique opposé, chez Poe, et proportionnel aux accidents sensuels. Ce n'est pas un désir de contraste entre la vie de sa pensée et celle de son corps, mais par une loi intérieure, une conséquence originelle, que l'écart se constate de plus en plus grand entre la raison pure et la raison pratique de notre auteur. Et l'on peut dire que, s'il sera nommé le prince de la perversité intellectuelle, il n'y chercha pas une diversion, mais en fut l'exemple et n'eût été rien sans elle.

Si j'insiste à ce point sur la solidarité du malheur et du génie chez Poe, sur la nécessité où ils se trouvèrent d'être inséparables dans cette âme d'artiste — nécessité qui en causa le martyre, — c'est moins pour expliquer l'acheminement de son esprit vers l'idéologie à travers le tragique, que pour faire toucher combien il fut, dans son époque, un révélateur de la morale que nous venons à peine d'entrevoir. S'il a été parlé, de nos jours, d'une religion de la souffrance humaine, voici un penseur qui en fit la métaphysique ; et il y a tout juste la nuance d'un mot entre son fatalisme et le déterminisme, entre ce qu'il appelle le principe de perversité et la conception actuelle de l'inconscient. Un autre trait de Poe, et non des moins singuliers, qui corrobore en ayant l'air de démentir ce que je viens d'exposer, c'est son aversion pour les philosophes, son éloignement affecté, et souvent manifesté par d'injustes boutades contre l'hégélianisme, des attaques partiales contre Emerson

et Carlyle. Dans une note des *Marginalia*, très significative à ce point de vue, il raille les Swedenborgiens d'avoir reconnu justes les propositions de *Révélation magnétique*, qu'il traite de pures fantaisies, semblant enchanté d'avoir joué ce tour aux mystiques par un caprice ironique d'artiste et de conteur. En réalité, Poe ici se dupait lui-même; au reste, la lecture de ses critiques montre combien le sens critique lui manquait touchant les autres et soi, malgré son sens surprenant de la composition et son goût pour l'esthétique. L'état de mysticisme et la propension métaphysique étaient si instinctivement enracinés dans sa raison pure et formaient à ce point le fond de son intellectualité, que sa raison pratique ne voulait pas s'en apercevoir. Ce que le génie intérieur reconnaissait, le conteur, le polémiste, le passionné maladif le démentait. Ainsi s'élaboraient vraiment en Edgar Poe deux personnalités parallèles, la méditante et la souffrante, qui restèrent distinctes durant toute une vie, et ne s'aperçurent point l'une l'autre. Peu d'œuvres font prévoir une existence privée aussi dissemblable d'elles : on en demeure étonné. Et cependant une solidarité secrète unit cette œuvre et cette vie.

Les traits orageux, désordonnés, acerbes ou navrants de l'homme ne correspondent pas à la beauté indéfinissable et altière des écrits : les souffrances s'y unifient, s'y idéalisent, y deviennent, en des cadres opulents et singuliers, de pures angoisses cérébrales, et pourtant tout cela ne pouvait être écrit que par cet homme, il fallait que cette vie payât cette beauté. L'agonie de Mme Poe, la dureté de Mme Osgood, la malheureuse passion pour Mme Whitman devaient,

transposées par cette âme dont l'état mystique fut l'inconscient ressort, créer Morella, Ligeia, Bérénice, et toutes les créatures diaphanes, au sourire parlant de la mort, qui se lèvent du milieu de cette œuvre ténébreuse comme du sein d'une crypte hantée : la vaine tentative de se faire entendre d'une patrie rétive à l'art et à la pensée, le pèlerinage infructueux de cité en cité, l'horreur d'être captif dans un vaste pays indifférent devaient, travestis par une imagination dévouée à l'abstrait, créer ces exilés, ces errants, ces songeurs revenus de loin, l'homme des foules, Arthur Gordon Pym, l'échappé du maëlstrom, l'hôte de Roderick Usher, le rédacteur du manuscrit trouvé dans une bouteille, et tous ces voyageurs sombres et désespérés qui racontent les *Histoires extraordinaires :* l'hallucination alcoolique, la curiosité des mathématiques, devaient, alliées par cet esprit unissant en elles sa double nature, créer ces enquêtes sagaces sur le crime et le vol, ces psychologies de l'obscur qui inspirent *Marie Roget,* le *Scarabée d'or,* la *Lettre volée* ou le *Cœur révélateur ;* le goût du luxe jamais satisfait, l'élégance native de l'artiste contrariée par la pauvreté devaient, s'épurant dans l'esthétique, créer le *Domaine d'Arnheim,* l'*Ile de la fée,* le *Cottage Landor,* l'appartement de *Ligeia,* le paysage oriental que rêve Auguste Bedloe, et les contrées splendidement irréelles des *Poèmes.* Enfin, naissant de toutes ces exaltations, la puissance d'idéalisme accumulée et fortifiée dans Poe par tous les déchirements de la vie matérielle, la propension croissante à s'évader par le rêve d'une vie qui n'offrait aucune beauté, l'obéissance secrète à la perversité supérieure devaient, clarifiées et élevées à

la contemplation philosophique, créer ces visions magnétiques, ces conceptions éperdues, ces fusions éclatantes de poésie, de métaphysique, d'amour de l'infini, d'extase cosmogonique qui illuminent *Silence, Conversation d'Eiros avec Charmion, Révélation magnétique, Puissance de la Parole,* et, pour couronnement, *Eureka.* Le tout fondu dans un saisissant amalgame de terreur, de blancheur, de lyrisme, de minutie, d'ironie, de foi, se pénétrant par une endosmose mystérieuse sous l'unification d'un style sonore et austère, et obéissant à cette grande loi de la transposition qui, en investissant celui qui l'observe de la faculté d'élever tous les faits de vie à l'idée générale, caractérise les intellectuels supérieurs et révèle l'homme de génie.

Ainsi, rien d'anecdotique ne restreint, si l'on en étudie sérieusement l'ensemble et le sens, la portée de cette œuvre où paraissent les plus singuliers de tous les récits, au point que le lecteur n'en aperçoive d'abord que les sujets et s'en émeuve seulement. Et dans cette pensée l'on peut dire que ces contes si clairs ont une signification seconde totalement cachée aux âmes sans avertissement. La clarté même, l'agrément d'art, la curiosité de détail contribués par l'écrivain dissuadent de supposer qu'au delà du récit l'imagination se puisse étendre : il semble bien que rien n'ait été laissé à compléter dans la compréhension de ces études serrées, nettes, composées avec un souci littéraire très strict, détruisant derrière lui tout vestige des moyens employés et présentant l'œuvre finie avec une sorte de coquetterie soigneuse et jalouse d'en céler la naissance. Baudelaire lui-même,

malgré la perspicacité de sa vision, s'est laissé subjuguer par ce caractère qui répondait si bien à ses propres désirs, comme à ceux de Gautier, de Flaubert et de tous les hommes du second romantisme; il a trop vu l'artiste en Edgar Poe, l'idéologue lui a échappé presque entièrement. Peut-être sommes-nous présentement à une période où, fatigués de tous les récits, nous sommes plus portés à rechercher l'idéologie que les choses de l'imagination chez autrui : et je renoncerai à découvrir ailleurs la propension qui m'engage à mettre la littérature au second plan de cette étude. Mais il est véritable que la perfection de l'art ici suffit à créer l'admiration et excuse qu'on ne cherche pas plus loin. La réputation de Poe est, pour la généralité du public, notamment en Angleterre, où on ne semble pas le placer à son rang, celle d'un conteur fantastique extrêmement ingénieux, excellent à ménager ses effets et à faire goûter l'horreur; la magnificence grave de son style n'est guère apparue, par pressentiment, qu'à quelques personnes, à travers la magistrale traduction de Baudelaire; la beauté de ses figures féminines ne saisit point, et il n'est jamais fait mention d'*Eureka*. Quant à ses principes de criminologie et de magnétisme, qui sont, pour l'époque, de véritables traits de lumière, on n'aperçoit point qu'ils se séparent des contes où ils sont modestement mêlés, on les y lit sans s'arrêter : et les poèmes, hormis deux ou trois, sont connus des seuls lettrés. Tel est l'état de cette gloire : tel, qu'elle ne semblerait point valable, si par la justice immanente du sort ne s'en élevait une sorte de brume confuse de beauté, une vapeur voilant ce nom, Edgar Poe, avertissant

qu'un très grand homme est là qui ne désira pas seulement étonner ou faire peur, mais quelque chose de plus altier et de plus durable. Œuvre lucide à la façon de certaines gemmes, et inaltérable comme elles, à travers laquelle, par la translucidité même de la matière, s'entrevoient d'étranges irisations, des veines diffuses, de nuageuses formations — le cœur minéral et inconnu du joyau.

Il ne siéra point de consentir, cette fois encore, l'opinion générale, celle même de Baudelaire et des lettrés de son temps, en se bornant à admirer l'artiste et le narrateur des *Histoires extraordinaires :* ce n'en serait qu'envisager la face aisément visible. Dissimulé derrière sa propre clarté apparente, l'homme qui créa, lui aussi, « un frisson nouveau », a su le faire courir autour d'une mystérieuse et calme région de pensée ainsi défendue. C'est dans l'étude de cette région que nous trouverons l'explication de cette existence pensive qui paraît désorbitée, errante de la névrose à la métaphysique et de la terreur à l'ironie, alors qu'elle est une, cohérente et logique. Si Edgar Poe avait été simplement l'aristocrate, le styliste, l'esthéticien, le parfait homme de lettres en qui Baudelaire admira le reflet de ses propres goûts, en un mot l'Edgar Poe apparent, ce que l'écrivain américain, dans sa raison pratique, pensait de lui-même, — il ne serait point explicable de voir intervenir dans son œuvre, avec une lente et sûre insistance, des principes de métaphysique mystique si opposés au tragique immédiat des contes. L'Edgar Poe de raison pure ne coïnciderait pas avec l'autre ; le visionnaire de la perversité, l'idéaliste d'*Eureka* ne s'accorderait

point avec le polémiste frondeur qui railla les Swedenborgiens, Carlyle et Emerson, non point tant sur leurs opinions que sur l'objet même de leurs études, et qui fit du transcendantalisme un motif à ses brocards. Or, un principe mental relie pourtant ces deux personnages : le fatalisme dans les idées générales, la transposition dans les moyens d'expression, l'état contemplatif sous l'état dramatique, là est le véritable, l'entier Edgar Poe, bien au delà de la zone des terreurs, et c'est là qu'il nous faut essayer de l'atteindre.

La clarté de l'anecdote contenue sous chacune des *Histoires extraordinaires* est-elle trop vive pour permettre une erreur d'interprétation quant à l'histoire elle-même ? Aucune n'est allégorique ni symbolique dans son sujet et ses épisodes, toutes présentent le relief et la composition d'un fait de la vie réelle, les plus mystérieuses mêmes se terminent toujours par une explication plausible. On n'y voit paraître aucune figure conventionnelle, nulle force inventée par le caprice exclusif du conteur. Edgar Poe, comme artiste, répugne à toute supposition gratuite, à toute affirmation inexpliquée : il s'élève contre le pur romanesque avec l'insistance qu'il met à détester le style embarrassé et « l'inspiration » admise comme élément littéraire. Novalis, qu'il n'aimait pas, a écrit ces deux phrases : « Il serait à souhaiter que nous eussions une fantastique comme nous avons une logique... Les principes de la fantaisie ne seraient-ils pas ceux, opposés, de la logique? » Ces deux assertions sont faites pour être signées par Edgar Poe. Loin de tirer les effets de son fantastique d'une déformation arbitraire de la vie réelle, il le fait naître au contraire

d'une étude plus profonde, et plus directement appliquée, de cette vie réelle dont son intuition outrepasse les aspects connus. Son imagination consiste non pas à créer un monde chimérique éloigné du nôtre, mais à pénétrer notre monde et à en extraire l'étrangeté par les enquêtes psychologiques les plus imprévues. Quand nous avons lu un conte de Poe, nous n'avons pas oublié l'univers visible pour errer un instant au pays des songes; nous avons tiré un nouveau motif de songe de la contemplation plus attentive de ce qu'il y a autour de nous. Nous avons en quelque sorte augmenté notre idéalisme par les procédés du matérialisme lui-même. C'est en quoi l'imagination d'Edgar Poe est tout à fait dissemblable de celle des conteurs légendaires ou fantasmagoriques, et ferait dire à ceux-ci qu'il manquait totalement d'imagination. La sienne est propre aux occultistes, aux métaphysiciens et aux mystiques; c'est un contact instinctif avec les lois générales de l'univers, elle est l'action de la raison pure intervenant dans les constatations de la raison pratique. Par là même, elle est opposée à toute déformation du réel : si elle paraît démentir la vérité d'apparence, c'est pour lui substituer une vérité intérieure. Ce n'est pas en nous conviant à un assemblage de formes et de circonstances inusitées et purement fictives qu'Edgar Poe nous étonne, mais en nous révélant que le moindre fait quotidien, quand on sait le voir avec ses yeux, est incroyablement fécond en sujets de stupeur. Il ne nous emmène pas hors du monde, il nous prend par la main et nous y fait rentrer pour nous montrer des sources mystérieuses que nous ne connaissions pas.

La maison où se passent presque toutes les *Histoires extraordinaires*, où elles pourraient aisément se passer, n'est point un palais bâti sur des nuages et gardé par des chimères; c'est, juste assez ornée par l'artiste pour revêtir un caractère mystérieux, une maison pourtant analogue à la nôtre. Mais autour d'elle circulent, comme les réseaux d'un grand fleuve, les ondes d'une vie magnétique que nous n'avions pas soupçonnée. Ce fantastique est d'essence psychique; ce mystère de nous-mêmes, Edgar Poe ne le suppose jamais *a priori*, pour lui nous l'engendrons. Aussi procède-t-il de la constatation simple à l'ordonnance de plus en plus compliquée des déductions jusqu'à nous faire toucher au fond de nous-mêmes d'inattendues conséquences.

Jamais le fait initial d'un récit de Poe ne comporte l'intérêt entier de ce récit, tout au rebours des conteurs fantastiques en général, qui donnent à admirer leur ingéniosité à combiner des épisodes bizarres. L'imagination de Poe procède du simple au profond et de l'ordinaire à l'inquiétant. C'est par là que ses effets sont inexplicables et inimitables. C'est par là aussi qu'elle semble si évidente qu'on ne lui cherche pas d'abord de sens secret. Une allégorie, même mauvaise, induit le lecteur à supposer ce que l'auteur y voulut sous-entendre; mais le départ si clair et si réel d'un conte de Poe ne laisse point penser qu'il y ait quelque chose sous le fait, sous l'anecdote. Tout y semble expliqué et envisagé en soi-même; les déductions psychologiques très soigneuses et très frappantes qui y paraissent ôtent au lecteur l'idée qu'il ait à chercher plus loin, et la précision de la langue,

la sûreté de la composition achèvent de limiter apparemment l'histoire à elle-même. Tout cela cependant n'est que l'effet de l'art, tout cela ne fait que dissimuler davantage le point qui est l'essentiel dans l'esprit d'Edgar Poe, le point presque insaisissable où, de proposition simple en assertion vraisemblable, il dérive avec lui l'esprit naïf du lecteur, l'entraîne hors du monde visible, lui ouvrant des portes successives, toujours davantage dans les profondeurs de la terre jusqu'à le laisser brusquement en présence de contrées inconnues, aux tréfonds des puits intérieurs de l'âme, sans qu'il puisse comprendre à quel moment la route qui l'y conduisit cessa d'être naturelle.

Le signe de cette imagination, c'est son horreur de l'imprécis et de tout postulat, son amour de la vérité ; seulement, elle conçoit la vérité beaucoup plus complexe que celle qu'on admet, et dépassant infiniment le monde apparentiel. C'est l'imagination de l'idéologue ; savant, philosophe ou poète, à ce degré où elle est portée, ces titres divers ne désignent que les applications d'un mode ou d'une méthode uniques. Et c'est ainsi qu'Edgar Poe a pu tourner instinctivement son imagination et ses moyens esthétiques vers la science, tirer des mathématiques les effets les plus étranges, et formuler quelques-uns des principes essentiels de la criminologie, de la télépathie et de l'aliénation mentale en conservant à ses contes un parfait caractère d'art qui a su tromper tout le monde, même Baudelaire, et qui a laissé croire que tout cela n'était que caprices d'artiste, rencontres heureuses au cours d'une magistrale série de fictions illustrant les diverses formes de la terreur ou de la singularité.

L'homme de lettres a caché le penseur avec une savante coquetterie : au lieu de présenter sous une forme dissertante ses méditations, il les a introduites dans les histoires, qu'il s'est trouvé raconter assez admirablement pour donner à conclure qu'elles seules avaient suffi à solliciter l'effort de son génie. Mais les effets si puissants qui naissaient de ces histoires semblaient seulement en naître ; en réalité, ils émanaient, à travers leurs formes changeantes, d'un système secret. Ce système, Edgar Poe l'a poursuivi durant toute sa vie ; il l'eût peut-être divulgué en un grand ouvrage succédant à sa cosmogonie d'*Eureka*, si le malheur écrasant sa trop brève existence ne l'en eût empêché. Il allait assurément vers ce vaste livre ; en lui l'idéologue se dégageait de plus en plus de l'artiste littéraire, et nous ne devons voir en les théorèmes de ses contes que des travaux préparatoires à une œuvre plus étendue. Si ses opinions sur la littérature lui commandaient de n'écrire que des contes, ce n'était pas qu'il répugnât au livre. Il a expliqué nettement qu'à son avis toute composition fondée sur « l'impression à produire » doit être courte, agir avec rapidité, pouvoir être envisagée en peu d'instants. Tout porte à croire qu'il ne limitait pas ici la puissance de l'écriture, mais qu'en adoptant pour ses propositions abstraites la forme du conte, c'est-à-dire la traduction par l'impressionnabilité, il ne considérait les *Histoires extraordinaires* que comme les prolégomènes d'un ouvrage définitif où il donnerait son explication des rapports de l'homme et du monde sensible. Il ne sacrifia pas à la pure littérature un volume entier, car on ne peut compter comme telles les *Aventures*

d'Arthur Gordon Pym; quelque admirables et poignantes qu'elles soient, elles ne sont cependant pas proportionnelles en importance morale à leur étendue vis-à-vis des autres œuvres de leur auteur. Il faut les ranger, comme le *Journal de Julius Rodman*, inachevé, comme le *Canard au ballon* ou *Hans Pfaall*, dans ces fantaisies de voyages propres à plaire au public américain, et que Poe faisait accepter des magazines plus aisément que ses œuvres à tendances abstraites. Il usa du dialogue philosophique. Beaucoup de ses contes commencent par une série de réflexions générales posant un problème et montrant clairement que le récit ne suit qu'à titre d'exemple. Le système secret de Poe se décèle ainsi dans presque toutes ses histoires, hormis celles qui sont simplement ironiques et qui portent, comme les récits de voyages, le caractère d'œuvres écrites pour les journaux. La négligence même de leur style les sépare des morceaux véritablement aimés de l'auteur; car il faut détruire la légende prétendant qu'Edgar Poe « écrivait mal » et gagne à être lu dans la traduction de Baudelaire. L'homme qui a signé les *Poèmes* et la majorité des *Contes* est un styliste de premier ordre. Le plus grand nombre se consacrent à des préoccupations mentales, illustrent les maladies de la personnalité. Tous, réunis, apparaissent comme les aspects fragmentaires d'une conception centrale. L'homme y est constamment en scène, toujours semblable, autobiographique, mû par des mobiles ramenés tous à un seul et même : la perversité intellectuelle. La femme aussi y montre sa figure individuelle, très particulière. Il n'y a dans tous les contes de Poe

qu'un seul homme et qu'une seule femme, tous ces contes ne sont que des chapitres préparés, des mémoires d'une même existence perpétuellement attirée par le principe de l'Inconscient. Et cet homme ne serait qu'un ingénieux ordonnateur de circonstances émouvantes ou bizarres, desireux de frapper l'imagination du public? Admettons alors que le mystique ou le philosophe n'écrivent que dans ce pauvre désir; aucun n'a plus que celui-ci la volonté évidente de parler de l'âme sous les anecdotes qu'il développe. Disons-le : Edgar Poe n'est pas un conteur fantastique, ou, s'il l'est, il tend à un bien plus vaste résultat. La violence bizarre d'Hoffmann, l'exquisité rieuse d'Andersen, contiennent tout Andersen et tout Hoffmann; nous en jouissons, nous les saisissons, ils sont à eux-mêmes leur fin. Mais celui-ci, Edgar Poe, constamment par le moyen du fait réel accomplit le miracle des grands poètes : *il fait allusion*, perpétuellement, aux puissances invisibles.

Si l'on entre rapidement dans une seconde lecture de cette série des *Histoires extraordinaires*, en n'ayant plus à en découvrir la fable et à en apprécier la tenue littéraire, en s'efforçant, frappé des réflexions qui précèdent, de trouver le lien de toutes ces aventures et derrière elles l'auteur — on apercevra un faisceau d'événements effrayants, déterminés par quelques lois et quelques inclinations : goût pour la méditation abstruse et solitaire, pour les demeures et les paysages anciens et mélancoliques, sensibilité affinée jusqu'à la névropathie, conception d'une existence à la fois luxueuse, secrète et triste, amour des voyages, des grands espaces, de tout ce qui revient de loin,

tendance à l'hermétisme, intellectualité ne servant qu'à donner une figure logique aux passions, affectivité maladive, romanesque, s'imprégnant en ce qui concerne les femmes d'un respect chaste jusqu'au mysticisme, tels sont les caractères des personnages de Poe, ou plutôt de son personnage, car tous se condensent en un seul qui, presque toujours, parle au mode personnel. A ces penchants correspondent, pour créer le tragique, des coïncidences de la fatalité : propension à l'hallucination, deuil, remords, maladie de l'infini. Mais toutes ces coïncidences se ramènent, comme tous les types, à un seul, à une cause effective : ces meurtres, ces apparitions spectrales, ces affolantes énigmes se résolvent dans la perversité. Cette réduction à l'unité de personnage et à l'unité de mobile est si obstinément poursuivie par la volonté cachée du conteur, que les effets passent au second plan de l'intérêt. On sera évidemment terrifié ou horripilé par l'arrachement des dents de Bérénice, le bruit croissant du cœur révélateur, la goutte de poison tombant des mains de lady Ligeia dans la coupe de sa rivale, le bruit des portes d'airain heurtées sous terre par Madeline Usher relevée de la tombe, l'œil sanglant du Chat noir, le croissant d'acier du Pendule dans le puits, la poignée de poils arrachée au singe de la rue Morgue, ou la voix de M. Valdemar. On éprouvera de tout cela le frisson d'une intense, d'une prodigieuse révélation de l'horreur. Et cependant, ce ne sont que des signes, que des phénomènes, que des conséquences d'un principe — et tout esprit intuitif ne pourra s'empêcher de songer que l'effrayant de toutes ces histoires est,

au delà d'elles, dans le principe qui les détermine. Si saisissante que soit une catastrophe, on l'oublie: l'humanité ne s'arrêtera pas devant son ombre. Mais la loi qui l'engendra et pourra la reproduire, voilà ce qui, de la catastrophe, demeure essentiel. Ainsi, au delà de la zone des terreurs, nous entrons dans une région de raison pure où toutes les causes sont placées les unes auprès des autres, où la nature ne montre ni notions de bien et de mal, ni préférences morales, mais uniquement des rapports de cause à effet, et nous ne sommes plus touchés par le drame, mais par ce qui est sous lui. Nous ne pouvons plus considérer comme ayant leur fin en eux-mêmes les détails extérieurs qui nous avaient épouvantés; ils n'ont servi qu'à nous conduire à la méditation. Si nous les prenions en eux-mêmes, il nous serait impossible, au bout de peu de temps, de les considérer avec moins de froideur que le meurtre d'Agamemnon ou la peste de Londres. Le tragique quotidien, dans le plus petit fait, nous toucherait davantage. D'où vient donc que, plus nous relirons Edgar Poe, plus nous observerons que, bien que la teneur du récit nous soit connue d'avance, le sentiment d'indéfinissable effroi nous ressaisit comme à la première lecture? D'où vient ce renouvellement d'émotion? Évidemment moins du sujet lui-même ou de l'habileté de la composition, dont le prestige de nouveauté ne dépend plus, que du sentiment de la loi abstraite que le conteur a su saisir, et qui, elle, est permanente. Les aventures les plus terribles finissent par ne nous paraître que des épouvantails d'enfants à côté de la sensation d'une présence de l'inconnaissable; et une

émotion de ce genre efface toutes les autres. C'est à elle que Poe s'est adressé dans tous ses écrits. C'est d'elle qu'il est hanté, c'est d'elle, dont le pressentiment et le fardeau lui faisaient publier tous ses maux matériels, c'est d'elle seule qu'il voulut démêler le mystère, elle qui usa sa vie et lui valut sa gloire. Véritable idéologue, par toutes les forces de son art, de son esthétique, de son individualisme, il revint à l'expression de cette unique fatalité. Il n'y a pas de personnalité de penseur plus une que celle de cet homme dont la vie semble désordonnée et le génie capricieux.

On comprend maintenant pourquoi, au début de cette étude, j'ai avancé que Poe était tout différent de ce que Baudelaire et le public s'en figurèrent; qu'il fut un esprit mystique et non critique; que sa raison pure était inversement proportionnelle à sa raison pratique; que la solidarité du génie et du malheur le constitua tout entier; que l'art lui fut non point un but, mais un moyen temporaire de son idéalisme; qu'on doit avant tout le considérer comme un philosophe. Je n'ignore pas que ces propositions étonneront. Le moindre sujet de surprise ne sera pas de me voir mettre au second plan, presque avec indifférence, cette expression de la terreur si admirable qu'elle suffit à légitimer sa gloire aux yeux du lecteur. Mais en vérité, tout, dans cette œuvre si mal envisagée, concorde à révéler un esprit métaphysique; et Poe n'a pas laissé de le certifier. Il y a dans les *Marginalia* un fragment que la longueur m'empêche de transcrire, où il définit sa faculté de retenir ses rêves avec une puissance que les plus étranges perceptions de Plotin ou de Swedenborg n'ont pas outrepassée.

Les réflexions du début du *Double assassinat dans la rue Morgue* sur l'analyse et l'imagination, les prolégomènes du *Démon de la Perversité* et de *Bérénice* constituent une psycho-physiologie absolument nouvelle à l'époque où elle fut formulée. La *Révélation magnétique*, la *Puissance de la parole*, le *Colloque entre Monos et Una* sont des témoignages d'un transcendantalisme pur. Mais cette phrase ne suffit-elle pas? Elle est si admirable, si nette, qu'elle pourrait être la formule et l'épigraphe d'une histoire des métaphysiques comparées :

« Les réalités du monde m'affectaient comme des visions, et seulement ainsi, pendant que les idées folles du pays des songes devenaient en revanche, non la pâture de mon existence de tous les jours, mais positivement mon unique et entière existence elle-même. »

Il n'existe pas de *credo* plus saisissant, et ce n'est ni celui d'un littérateur, ni celui d'un conteur fantastique.

*
* *

Pour étudier en détail la métaphysique d'Edgar Poe, tant dans *Eureka* que dans les pensées éparses aux *Histoires extraordinaires*, il faudrait un livre, et j'estimerais déjà d'un haut prix d'avoir pu rendre digne d'étude l'hypothèse précédemmeni avancée : d'avoir donné à penser qu'Edgar Poe eut l'imagination, l'unité de conception, l'habitude d'esprit qui caractérisent l'idéologue, alors qu'on n'a jamais consenti à voir en lui qu'un homme de lettres.

Il faudrait également un livre pour définir cette perversité intellectuelle qui fit le fond de son myscisme et de sa vie. Il est utile de faire remarquer que ce terme de perversité se dépouille ici de toute idée péjorative, et exprime simplement l'action magnétique des lois cosmiques s'opposant, chez l'être supérieur, à l'action des lois de l'instinct : une dépersonnalisation raisonnée. Insister sur le développement de ce principe entraînerait à des considérations trop abstraites pour ceux qui ne sont pas familiarisés avec ces questions, alors que les autres m'ont déjà compris : au surplus, la lecture d'Edgar Poe, faite soigneusement dans cette recherche, l'emporte sur tout commentaire. Il sied mieux de dire quelques mots de la psychologie de notre auteur : au demeurant, elle ne se sépare guère de sa métaphysique. L'attirance de l'infini, qui était à ses yeux le mobile de toutes les actions non conformes à la vie ordinaire, est *le seul sujet* de ses contes. Il s'est appliqué à n'en montrer dans ses personnages que des résultats nocifs, crimes, morts malheureuses, hallucinations, comme s'il eût voulu rendre plus compréhensible l'idée de la perversité en lui gardant, dans l'esprit du lecteur, son acception mauvaise, ou y transporter le malheur de sa propre vie à la fois exaltée et ruinée par le vertige de l'absolu : mais Poe n'était pourtant point pessimiste. Il était aussi foncièrement incapable du pessimisme que tout idéaliste pur.

Son étude essentielle, où il a vraiment posé les fondements de toute une conception contemporaine, ce sont les maladies de la personnalité. Il en laisse

une série d'illustrations éclatantes et terribles. Que ce soit la perversité de l'aveu contre l'intérêt, (le *Démon de la perversité*), du dédoublement psychique (*William Wilson*), de la spécialisation de l'amour (*Bérénice*, le *Portrait ovale*), de l'évidence (la *Lettre volée*), de la synchronie (*Ligeia*, *Morella*, les *Souvenirs de M. Auguste Bedloe*), toujours un principe mystérieux, un dissolvant venu d'au delà de l'univers visible désagrège les êtres qu'il présente et les ruine dans leur cérébralité en l'armant contre elle-même : image obsédante de la propre existence d'Edgar Poe! Aucune œuvre ne s'élève avec plus de force contre les dangers de l'intelligence, et nulle ne se consacre avec plus de sollicitude à la peinture de l'intellectualité raffinée. Elle s'y voue avec la sombre résolution d'une âme qui n'attend rien du bonheur ordinaire, et se délecte de jouissances mentales au-dessus de la misère du corps : « Le malheur est divers. Dominant le vaste horizon comme l'arc-en-ciel, ses couleurs sont aussi variées, aussi distinctes, et toutefois aussi intimement fondues. Dominant le vaste horizon comme l'arc-en-ciel! Comment d'un exemple de beauté ai-je pu tirer un type de laideur? du signe d'alliance et de paix une similitude de la douleur? Mais, comme, en éthique, le mal est la conséquence du bien, de même, dans la réalité. c'est de la joie qu'est né le chagrin... » Ainsi s'exprime l'amant de Bérénice, et, avec une gravité triste, il ajoute : « Dans l'étrange anomalie de mon existence, les sentiments ne me sont jamais venus du cœur, et mes passions sont toujours venues de l'esprit. Bérénice ne m'apparut pas comme un être de la terre, mais

comme l'abstraction d'un tel être; non comme une chose à admirer, mais à analyser; non comme un objet d'amour, mais comme le thème d'une méditation aussi abstruse qu'irrégulière. » Ainsi, au delà des satisfactions habituellement convoitées, l'homme présenté par Edgar Poe recherche une pure contemplation, se sent nativement disposé à ne demander qu'aux songes le repos de ses désirs. Toutes les manifestations de sa psychologie ne tendent qu'à l'état d'extase, pour lui seul il les met en œuvre. C'est pour l'atteindre que tous ces êtres, pseudonymes d'un seul, ferment derrière eux la porte de la vie courante, s'enferment dans la maison Usher, tuent le vieillard au cœur révélateur, errent avec l'homme des foules, se délivrent par l'aveu, ou se jettent dans les aventures lointaines, affrontent les mers, les maëlstroms, les abîmes du pôle. L'homme de Poe, sous tous ces symboles, est à la vie un perpétuel étranger. S'il se repose parmi les êtres, c'est au fond des plus obscures maisons des faubourgs les plus cachés, dans les ombres, courbé sur des cryptogrammes, entouré de cornues et des tomes d'une science bizarre, déchiffrant avec une sagacité maligne les cas les plus singuliers de crime ou de hantise, cherchant sous le pavé des places autant de mystère et de signes de l'infini que dans les paysages de la terre extrême. L'homme de Poe est l'intellectuel absolu; il n'y a pas, autour de lui, trace d'un bonheur ordinaire, ni famille, ni enfants. Cette haute figure solitaire se penche sur ces choses sans y participer: elle s'y intéresse pour y trouver ce que personne n'y cherche, d'abord des concordances avec l'infini. Elle

se réfugie, au delà des terreurs et des pitiés, dans la région blanche et neutre de l'idéologie. L'homme de Poe raconte ses crimes ou les calamités qu'il a vues avec une sorte de calme précis, une attention violente et méthodique, le sentiment d'un chirurgien sur un malade; on devine qu'il est absorbé par les lois des faits et non point par eux. Son royaume n'est pas de ce monde. Il n'est pas pessimiste, il est désintéressé personnellement de ce qui s'offre au contentement des foules, il est hypnotisé par *ce qui est profond.*

L'état affectif qu'il montre ainsi en présence du meurtre, de la tempête, du deuil, il le montre dans ses rapports avec la femme. Edgar Poe la fait paraître souvent aux côtés de ce solitaire. Mais elle ne ressemble à aucune autre : Ligeia, Morella, Bérénice, lady Madeline, Rowena, Eleonora, ne sont point des figures de pur rêve comme Béatrice Portinari. Elles sont décrites avec un réalisme minutieux dans leur beauté; et cependant, quoique nous sachions la forme de leurs bouches, la langueur de leurs corps, la souplesse de leurs cheveux, elles nous apparaissent protégées par un idéalisme taciturne. Dans les expressions d'amour souvent passionnées qui leur sont adressées, aucune ne concerne la chair. Ce sont des visions figées, on sent qu'elles n'appartiennent nullement à la terre. Elles se tiennent dans les limbes d'une lumière diffuse, on ne sait où commence leur matérialité, on s'étonne qu'elles projettent une ombre. L'attachement que leur témoigne leur singulier amant est encore, à travers leur pâle noblesse, une dévotion au profond, toujours poursuivi, entrevu dans ces regards et cette beauté, jamais atteint. Pas

plus en elles qu'en les cadavres, il ne veut constater la réalité convenue. Et dans son existence matérielle Poe fut ainsi à l'égard de Virginia Clemm sa femme, à l'égard d'Hélène Whitman, à l'égard de toutes les femmes vers qui son génie revint sans cesse avec une obstination que ne guidait pas la sensualité, mais une curiosité obscure, l'espoir que peut-être leurs formes seraient un signe plus parfait de l'invisible. Il semble avoir eu la croyance que la femme produit en circulation de sensibilité autant que l'homme en associations d'idées, et qu'elle est ainsi un régulateur de forces, un point neutre où s'équilibrent les énergies de la race, un passage essentiel vers l'idée pure. C'est la croyance de certains mystiques médianimistes; elle engage, après d'autres preuves, à ranger Poe dans cette catégorie d'esprits. La galerie de ses héroïnes est hors de comparaison avec les figures simplement poétisées qu'on rencontre chez d'autres écrivains; elles sont les révélatrices d'une patrie imaginative, de l'éternelle « région du feu sans mélange » où les mystagogues anciens font naître les daimones, où Plotin crée son ciel et Swedenborg ses limbes, en dehors de toute religion. Je ne vois guère que Rossetti, dans ce siècle, qui a su puiser dans son dévorant lyrisme assez de ferveur pour réaliser une transposition de la femme aussi parfaitement métaphysique.

La qualité particulière du mystérieux dans l'œuvre de Poe tient tout entière à cette allusion constante au monde mental, à cet abandon insensible des circonstances passagères dérivant dans leurs modèles éternels, à ce retour irrésistible aux *figures primordiales*

supposées par Flaubert *dont les corps ne sont que les images*, à cette réduction du tragique humain à l'unité, fondue elle-même dans la lumière égale des causes premières. Le don de ce génie effrayant a été de rendre indiscernable la limite de cet évanouissement dans le rêve; nul, plus que lui, n'a su envelopper ses figures et l'univers ténébreux qu'elles peuplent d'une atmosphère dont la composition nous échappe, et qui baigne les grandes traditions de l'art idéologique. C'est elle qui emplit de sérénité ironique et triste les yeux et les sourires du Vinci, elle qui dérobe les fantômes dont Schumann agite la danse ondoyante et fiévreuse. Rien n'est plus déconcertant que ce mystérieux qui s'élève progressivement des circonstances vraisemblables, sans qu'il soit fait appel à aucun fantastique direct. Ce n'est plus ce clair-obscur livide des eaux-fortes de Goya, cet orage verdâtre et sulfureux des ciels de Delacroix que Baudelaire comparait à notre auteur; ces clartés sont encore réelles, il y passe encore des formes crispées et caricaturales, auxquelles s'adapteraient seuls certains personnages de Poe, secondaires. C'est, atteinte par et à travers la vérité, une autre vérité que nous ne connaissons que dans notre âme. La chambre de William Wilson, la maison Usher, l'appartement de Ligeia sont à peu près comme nos maisons et nos chambres, et cependant la lueur qui les éclaire, mordorée, tragique, n'est pas la lueur du jour ou des lampes, c'est l'âme des êtres transparaissant à travers leurs corps, comme à travers la chair des figures de Vinci et les rythmes des immortelles mélodies de Schumann s'élaborent d'inconnaissables

révélations magnétiques. Qu'il use de la prose ou du vers, Edgar Poe conserve cette suprématie de l'idéalisme; l'emportement des strophes d'*Ulalume*, de la *Dormeuse*, d'*Annabel Lee*, des *Cloches sous la mer*, ne fait qu'ajouter une sonorité verbale plus insistante à ces ondes d'énergie vaporeuse — car il n'y a pas d'autre expression possible — qui se propagent d'un bout à l'autre du poème en s'accroissant de leur propre gravité.

Lyrique, méditatif, psychologue fataliste, esthéticien, Edgar Poe apparaît comme l'un des créateurs de rêve les plus capables de volonté, d'unité, les plus appuyés sur une conception originale et précise du physique et du moral. Rien, ni la malechance de sa vie bouleversée, ni ses prédispositions à la névrose, ni l'alcoolisme intervenu à la fin de sa carrière, ni sa confiance exagérée, ni son humeur fantasque, alternant de l'activité excessive à l'abandon prématuré, — rien n'a pu empêcher que de toutes ces causes de trouble ne résultât la compensation d'un calme intérieur, d'une ordonnance cérébrale parfaite. C'était un grand poète et un grand esprit; il fut assurément organisé plus que tout autre pour ressentir les plus minutieux tressaillements de la douleur, et cette douleur lui donna le détachement de la vie nécessaire à clarifier ses méditations et à lui faire toucher le fond des choses, ces grandes lois immodifiables de la fatalité qui sont la climatologie et la météorologie spirituelles. On pourrait entreprendre un classement de ses œuvres, mettre à part les fantaisies ironiques, les voyages extraordinaires, les contes sur le médianimisme, les enquêtes de psy-

chologie criminelle, les dialogues cosmogoniques. A travers ces cinq divisions on retrouverait la même croyance à la perversité, principe de tout mouvement psychique, la même métaphysique de la douleur. L'unité de toutes ces histoires est saisissante. En même temps, on pourrait extraire de cette œuvre un cahier de pensées qui suffirait à déconcerter pour toujours les personnes qui n'ont su gré à Poe que de la curieuse horreur de ses récits. « En somme, dit-il au début de *Double assassinat dans la rue Morgue*, on verra que l'homme ingénieux est toujours plein d'imaginative, et que l'homme vraiment imaginatif n'est jamais autre chose qu'un analyste. » Cette proposition, nous renseignant avec netteté sur ce que Poe pensait du ressort secret de ses ouvrages, peut être l'épigraphe de sa vie d'écrivain. Les déductions du conte que je viens de rappeler, de la *Lettre volée* et du *Mystère de Marie Roget* demeureront des modèles immortels de ce que le mécanisme d'une imagination régie par l'analyse peut combiner de plus surprenant. Le prélude du *Démon de la perversité*, l'essence des sensations exprimées dans *Ligeia* et la *Révélation magnétique*, la définition du *double* de William Wilson, formulent sur la criminologie, l'irresponsabilité, la télépathie et l'interpénétration, des remarques qui devancent les récentes vérités admises par les psycho-physiologistes. Et cet homme, qui s'est toujours défendu de donner à ses récits aucune signification morale, a semé dans son œuvre une série de réflexions douloureuses et hautaines qui ont leur valeur éthique. C'est que Poe était véritablement un poète, c'est-à-dire nullement un ciseleur de

vers (encore qu'il ne soit inférieur à personne pour toute la préparation technique d'une œuvre d'art), — mais un esprit ouvert aux idées générales, un poète selon l'antique conception, un assembleur d'énergies cérébrales, indistinctement appliquées à l'abstraction ou à la plastique, concevant les diverses branches de la connaissance comme réductibles à une seule méthode : et pour lui cette méthode était intelligible, non au degré des connaissances expérimentales, mais au degré d'élévation de l'âme. Pour lui la contemplation ne fut pas un moyen d'étude, mais un état constitutif. « J'offre ce livre, dit-il en tête d'*Eureka*, à ceux qui ont mis leur foi dans les rêves comme dans les seules réalités. » Il n'a eu qu'à obéir à ses rêves pour être mis à même de parler avec sagesse de problèmes fort dissemblables. Si ce poète lyrique a su s'identifier les principes des mathématiques transcendantes, de la criminologie, du magnétisme, il a su avec une aisance pareille écrire le surprenant *Essai sur le principe de toute poésie,* débrouiller le mécanisme de l'automate de Maëlzel, et formuler dans le *Cottage Landor* et *la Philosophie de l'ameublement* une esthétique décorative très particulière : le tout procédant du jeu libre d'un esprit constamment élevé au-dessus de la vie et procédant de l'analyse à la synthèse.

Enfin, ce rêveur, ce fervent de l'idée pure, fut un peintre d'une intensité extraordinaire. J'ai assez volontairement écarté l'appréciation de son art pour ne songer qu'à mettre en lumière, dans cette étude ne pouvant tout comporter, ce qu'on aperçoit trop rarement dans Edgard Poe ; mais il est impossible de ne

point dire et redire après d'autres la puissance de sa vision et la beauté des cadres qui entourent ses peintures ombreuses. Les paysages d'*Arthur Gordon Pym*, du *Manuscrit trouvé dans une bouteille*, de la *Maison Usher*, de *Silence*, du *Domaine d'Arnheim*, du *Maëlstrom*, de l'*Ile de la fée*, de la fin du monde dans *Colloque entre Monos* et *Una*, les portraits de *Ligeia*, de l'*Homme des foules*, de Roderick Usher, d'Auguste Dupin, sont de magnifiques et pénétrants témoignages d'un art exacerbé par une faculté d'attention comme en ont possédé peu d'hommes. M. James Whistler seul, depuis Edgar Poe, dont il est d'ailleurs l'héritier intellectuel et le seul compatriote d'âme, a su peindre des effigies humaines aussi noblement et subtilement mystérieuses et nous donner, quand apparaissent à nos salons hâtifs ses œuvres déjà rehaussées du recueillement des musées, l'impression des harmonies luxueuses et éteintes. Quant aux marines tumultueuses, aux parcs, aux plaines de neige, aux gouffres, aux mornes étangs, aux appartements où s'élève la voix profonde de l'errant des *Histoires extraordinaires*, leur composition demeure énigmatique, tant elle se mélange de qualités picturales et de suggestions purement littéraires. Leur présentation est précise, et cependant un dessin ne les suivrait pas : il en a été fait des essais plus ou moins intéressants, demeurés infructueux. On ne pourrait guère leur confronter que les étranges rêveries dessinées de Blake ou de M. Odilon Redon, si celles-ci n'oubliaient la précision en recherchant le fantastique, par une impuissance naturelle de la peinture. Là encore le réel et l'irréel se fondent dans l'œuvre

de Poe sans qu'il soit possible d'en discerner le point de fusion : la transposition et l'allusion, permises à la littérature, lui sont des moyens infiniment vastes. Les fenêtres « pareilles à des yeux sans pensée » de la maison Usher, la silhouette gigantesque de l'Homme du pôle levée sur la mer des brumes, le vaisseau fantôme rencontré par Pym, le mur tournoyant du Maëlstrom où miroite la lune, imposeront immortellement leurs mirages à notre esprit sans que nos sens puissent les saisir. Derrière lui, Poe a effacé toutes traces de ses procédés, mais il a surtout enseveli avec lui-même sa faculté d'assimilation de l'invisible.

Il restera l'une des plus hautaines et des plus chères figures de l'art aristocratique et profond, de celui qui répudie les bénéfices de l'opinion et ne se déjuge jamais. « Pour moi, dit-il quelque part, la poésie n'a pas été la distraction brillante et apprêtée de quelques heures vaines, mais une passion : et il ne faut toucher à ses passions qu'avec le plus grand ménagement. Elles ne doivent pas, elles ne peuvent pas être suscitées à volonté, dans l'espoir des pauvres encouragements, des dédommagements plus pauvres encore de l'humanité. » Il garda dans sa vie la fierté de cette déclaration. Doué autant que tout autre des ressources les plus désirables du style, de la composition, du raffinement littéraire et des prestiges du talent, il ne s'arrêta pas à mettre ses fins en ces moyens qui eussent suffi à édifier bien des renommées. Il fut jusqu'au dernier jour, au milieu d'un pays affolé d'utilitarisme, le gardien obstiné, digne, strict et ardent tout ensemble, d'une tradition

intellectuelle dont sa patrie ne lui donnait pas d'exemple, et qu'il avait retrouvée seul dans l'hérédité secrètement internationale des hommes de génie. Il souffrit tout ce qu'un homme peut souffrir au monde et ne fit qu'en grandir; ses imperfections d'homme ne firent tort qu'à lui-même et à son corps, car il sut garder la dignité de sa carrière et l'intégrité de sa pensée.

Nous lui restons redevables d'un des cycles de visions les plus imprévues qui aient paru dans le monde. Par la constante présence des idées et des émotions générales, par la vérité supérieure, son œuvre reste hors d'atteinte de la caducité : les rares détails qui la datent s'effacent sans en rien altérer d'essentiel. Il n'a point tracé de caractère, et ses héros sont figuratifs; mais tous révèlent un caractère, qui est le sien propre, et celui-là ne périra pas. Il est, pour nous tous, un saisissant moderne, ayant le premier conçu l'application à l'art des méthodes expérimentales et l'adjonction des éléments scientifiques. Son œuvre demeure intacte, close, évidente et énigmatique. Il est tout un ordre de sentiments et de presciences que nous n'exprimions pas avant qu'il vînt : on ne peut dire davantage des plus grands. Il n'est d'ailleurs pas encore pleinement découvert : incompris durant sa malheureuse vie, jugé superficiellement quelque temps après, glorifié au rebours de ses mérites véritablement profonds, il est plutôt un précurseur pour nous qu'un prédécesseur; plus on s'avancera sur certaines routes, plus on sera étonné d'apercevoir la prodigieuse quantité d'hypothèses émises par Edgar Poe. J'ai essayé d'en faire ressortir

quelques-unes ; il y faudrait une voix plus autorisée. J'espère cependant en avoir dit assez pour qu'on ne s'étonne plus de me voir écarter l'éloge facile de l'homme de lettres, contester absolument le caractère de satanisme et de décadence accolé, élogieusement ou non, à son art jailli des sources les plus salubres de sa sensibilité, et ne retenir pour lui qu'un titre, le plus beau et le plus significatif de ceux auxquels puisse prétendre une mémoire : celui de penseur. L'être qui n'est plus que poussière au cimetière de Baltimore commence de se révéler maintenant « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change ». Il reste, sans imitateurs et sans aînés, un phénomène littéraire et mental, germé spontanément dans une terre ingrate, mystique purifié par cette douleur dont il a donné l'inoubliable transposition, levé outre mer, entre Emerson miséricordieux et Whitman prophétique, comme un interrogateur de l'avenir.

FLAUBERT LYRIQUE

A Lucien Herr.

Je connais une lithographie ancienne et belle, où l'on voit un homme primitif, à la carrure fruste et trapue, à la face confuse et méditante, qui marche dans un paysage désolé. Son bras, au-dessus du front courbé, se plie à demi pour saisir aux naseaux et attirer jusqu'à lui la tête osseuse et noire d'un gigantesque cheval, hôte triste et familier des pâtis de l'époque préhistorique, monstre camus semblant fossile, tant il y a de roideur et de minéralité dans le dessin et la consistance de ses membres. La bête piétine et penche avec gaucherie sur le poing de son étrange meneur un col musclé qui voudrait se dresser vers le ciel ; deux ailerons, deux moignons sans plumage naissent de son encolure et s'agitent misérablement. L'homme et l'animal ainsi, las et bizarres, l'un traînant ses jambes pesantes et balançant sa tête massive, l'autre voletant et sautillant, vont parmi des champs de pierres où se hérissent de maussades rochers sur

un ciel neutre. L'ombre de l'énorme cheval couche sur les cailloutis pointus un spectre chancelant et déformé. Et il y a par terre des plumes rompues et une tresse de lauriers. Et il est écrit au dos de cette singulière lithographie, au crayon : « Qui retient Pégase marche difficilement. » Et il n'y a pas de signature.

Pourquoi, lorsque revient devant mes yeux ou à mon oreille le nom de Gustave Flaubert, revois-je toujours le pluvieux quai de la ville étrangère où, d'une main hésitante parmi le fatras d'un carton, exposé au vitrage usé d'un vendeur de choses vieilles, bijoux, armes, poteries et bouquins, je fis sortir au jour cette lithographie jaune, chiffonnée, mal respectée par le temps, indifférente au caprice des flâneurs ? Il m'a toujours paru que Gustave Flaubert et cette estampe avaient des rapports étroits, et, pour mieux dire, que l'âme de l'écrivain et l'ébauche de rêve confiée à cette pauvre feuille coïncidaient exactement. Au point que je ne conçois pas d'illustration plus significative à l'œuvre éclatante et célèbre que ce crayonnage ignoré, et que la devise écrite au verso du papier de Hollande élimé est pour moi l'épigraphe lapidaire des œuvres et de la vie du travailleur génial qui signa *Madame Bovary*. Je n'ai retrouvé que devant certaines maquettes d'Auguste Rodin une intuition aussi vive de l'effort surhumain qu'il faut pour « retenir Pégase ». Et la stature disproportionnée du grand monstre morne et de son noir gardien hantera toujours mes réflexions devant Flaubert, Baudelaire, Poe ou Rodin, devant tous ceux qui se restreignent et se concentrent.

De Gustave Flaubert, je n'apporte point au lecteur la prétention de dire quelque détail inconnu, certes, puisque le temps, et les soins de maints commentateurs attentifs, se chargèrent d'éclairer cette existence et cette œuvre. On sait aujourd'hui à quel degré et dans quel esprit l'honneur de la prose française s'enrichit par un homme qui lui sacrifia tout lui-même. Il semble cependant que le privilège des grandes âmes soit de ne se dépouiller jamais totalement d'un mystère qui les environne, et les plus lumineuses s'en enveloppent comme les autres; on y découvrira chaque jour quelque trait nouveau. L'enquête biographique et critique la plus sagace n'atteint point le tréfonds des âmes supérieures, elles auront quelque chose à dévoiler lorsqu'on pensera en avoir tout dit. La vie, l'œuvre même, sont des sujets à épuiser; il demeure derrière elles une source intarissable, qui est la personnalité d'où elles sortirent et c'est de la personnalité de Flaubert que j'espère ici parler sans redites.

Que n'en écrivit-on! Peu de gloires s'édifièrent plus gravement, accrues de jour en jour par l'évidence, mises à l'abri des bénéfices et des inconvénients de l'enthousiasme, écartées de la mode; leur progrès lent et sûr les défend des retours injustes, les sauve du caprice des foules. C'est une gratitude constamment grandie, un respect constamment fortifié par leur étude, qui leur viennent, s'attachent à elles, et ne les quittent plus. Elles naissent comme le soleil, d'un mouvement naturel, émergent, montent et sont visibles en plein ciel sans que nul songe à protester. Ainsi la gloire de Gustave Flaubert

semble désormais hors d'âge dans les lettres françaises. On a peint l'homme, on a commenté les livres, on sait tout ce qu'on peut savoir des détails; mais des points restent mystérieux, la synthèse même de cet effort est encore à établir. Et disons-le : il semble que Flaubert lui-même ait voulu la dissimuler. Son horreur significative des explications, son effacement systématique de la personnalité créatrice ont tout fait pour laisser au public futur le soin de rassembler les liens secrets de ce surprenant cycle de livres. De ces liens il ne parla jamais. On les a peu recherchés. On trouvera dans la critique française un grand nombre de morceaux excellents sur chacun des romans de Flaubert; on n'y trouvera presque rien sur la conception qui les assemble. Elle accepte avec tranquilité la beauté psychologique et réaliste de *Madame Bovary*, de *l'Éduction sentimentale*, de *Cœur simple*, de *Bouvard et Pécuchet*, et, d'autre part, la beauté lyrique et philosophique de *Salammbô*, d'*Hérodias*, de *Saint-Julien* et de *la Tentation de Saint-Antoine*; mais elle ne paraît pas même réussir un parallèle entre ces deux séries. L'éloge principal porte sur la diversité de puissance de l'écrivain. Observez qu'un des étonnements de la critique a toujours été qu'un homme pût « traiter si bien deux genres si différents ». Or, il n'y a pas de genres, on ne traite rien, en art supérieur : tout procède d'un accord de la sensibilité et du raisonnement, et le premier trait du génie est l'utilité. Même les génies les plus étranges, les plus tumultueux, les plus désordonnés ont obéi à une unité; et celle de Flaubert est une des plus saisissantes. Mais on croirait qu'en

proclamant la nécessité, pour l'écrivain, de rester anonyme et invisible derière son œuvre, il a été trop bien écouté, et l'ironie du sort fait qu'on a fini par ne plus l'apercevoir lui-même. La critique a su trouver les hommages les plus déférents pour cette « dualité » de nature qui autorisait deux séries d'œuvres aussi dissemblables, et elle a fait de ceci le plus pur titre de gloire de Gustave Flaubert, le signe le plus notoire de la richesse de son tempérament. C'est cependant le desservir et l'amoindrir — et tout l'objet de cette étude sera de retrouver l'unité ainsi négligée.

Je ne sais guère que M. Adam qui ait, dans la belle préface du *Mystère des Foules*, rétabli cette conception une de Flaubert, et montré à quel point on le méconnaissait en admirant en lui deux « genres », deux tronçons d'un système intellectuel. Encore M. Paul Adam ne touchait-il à ce point que pour établir la théorie de l'*émotion de pensée* et saluer en l'auteur de *La Tentation de Saint-Antoine* l'un de ses plus purs exemples. Mais, de même que je le tentai en cette revue, récemment, pour Edgar Poe, en exposant que derrière le conteur fantastique on oubliait d'admirer l'idéologue, de même je tenterai aujourd'hui de montrer en Flaubert, derrière le styliste, le réaliste et le psychologue, un idéaliste chrétien et un poète lyrique, l'un conscient, et l'autre combattu par soi-même.

* * *

Un romancier philosophique conscient, ai-je dit. Et en effet, en parlant de l'unité intellectuelle des livres de Gustave Flaubert, j'espérerai ramener à une

seule idée — la plus grande du roman de ce siècle — cette double ordonnance, antique et moderne, de récits éclatants et graves, qui nous valut tant de dissertations ingénieuses et de « parallèles » compliqués. Encore ceux-ci s'avouèrent-ils toujours impuissants. « Nous ne pouvons pas comprendre, disent en résumé les critiques, comment un homme qui a écrit *Madame Bovary* peut écrire *La Tentation* de *Saint-Antoine ;* il faut pour cela une souplesse de talent incroyable, une virtuosité hors nature. » Et ils s'en émerveillent, sans se demander si, précisément, la cause même de leur étonnement n'est point une erreur secrète. Leurs éloges portent sur la beauté du style, comme s'il suffisait à expliquer l'immense écart de pensée qu'ils imaginent. En réalité, il n'y a pas d'écart de pensée — il y a en a une seule, et Flaubert n'a pas eu à se donner le mal inouï de raccorder par la magnificence du langage deux conceptions isolées. Il n'y a pas deux Flaubert, mais un seul. Il n'est ni souple ni virtuose, il ne se joue pas à plaisir des difficultés, qui lui coûtèrent un travail sauvage, il ne passe point d'un « genre » à l'autre pour exercer les diverses ressources de son art. Il est simple, massif, obstiné, très-synthétique ; il développe une seule idée durant toute son existence littéraire, et ses romans anciens ou modernes n'en sont que des faces diverses. Il ne se propose pas de décrire tour à tour le décor et l'âme de Salammbô, d'Emma, de Mme Arnoux, ou de Mme Bordin, et d'y assortir un jeu d'épithètes ; il se propose le développement d'une pensée abstraite, qui est *la déchéance morale des temps modernes.*

Cette pensée apparie étroitement Flaubert à quel-

ques esprits de son époque, à Villiers de l'Isle-Adam, à Baudelaire, à Poe ; elle l'éloigne tout à fait des Goncourt, d'Emile Zola et d'Alphonse Daudet, ses camarades apparents. C'était, chez Villiers de l'Isle-Adam, un dédain de grand seigneur catholique, chez Baudelaire un dégoût d'aristocrate froissé, chez Edgar Poe, la douleur d'une âme extrêmement mystérieuse habitant un pays sans âme. Chez Flaubert, c'est la révolte du sens de la beauté harmonieuse. « S'il avait *le sentiment,* dit de lui Villiers en une conversation qu'on nous a transmise, il aurait tout. » L'auteur de l'*Ève future* jugeait incomplètement : Flaubert l'éblouissait sans le toucher, par la grande allure hautaine et un peu « minéralisée » de son style — mais il y avait aussi *le sentiment* chez Flaubert : seulement lui-même le dissimulait et n'en voulait pas convenir. La beauté harmonieuse l'obsédait ; contre elle il usa son énergie et sa santé, en son nom il détesta cette époque qu'il a stigmatisée d'un nom devenu célèbre : le *panmuflisme.* L'oubli de la beauté plastique lui parut être le signe de toute une déchéance de la modernité, et il professa, en artiste exclusif, que la diminution du sens de beauté entraîne un abaissement de la moralité. Cet hégélianisme inspira toutes les pensées de Flaubert. Son journal, ses lettres, les mélanges de *Par les Champs et par les Grèves,* les conversations recueillies par les Goncourt reviennent constamment sur cette hantise. Ses joyeuses ou truculentes sorties contre « le Bourgeoisisme », qu'on a prises pour une simple tournure romantique de son esprit, et qu'on a taxées de puérilité, naissaient de cette conception latente. Peu d'hommes ont semblé plus « ouverts » que

Flaubert; observez que c'est le trait dominant des souvenirs de ceux qui le connurent. « Bon géant », « bon enfant », sont des expressions employées par tous. Peu d'hommes, en réalité, se sont plus obstinément clos dans leur âme. Sous le grand et fort Normand, sous l'ami indulgent de Bouilhet, sous le naïf et débonnaire conseiller de l'agaçante Mme Colet, sous le tonitruant causeur des dîners Magny, il y avait l'homme qui pleurait de désespoir devant les monceaux de ratures, qui, possédé du délire verbal, criait les phrases sonores, que l'épilepsie torturait, et qui gardait en lui le regret déchirant d'un monde antique qui seul eût suffi à contenir sa grande énergie, à contenter sa soif du tragique. Mais qu'il dissimulait ! De même qu'il s'imposa l'effacement de soi-même dans l'œuvre, de même qu'au nom de ce dogme, se condamnant à une sorte d'anonymat supérieur, il ne laissa parler ses passions qu'en les transposant, de même il cacha sa nature avec un soin jaloux : Flaubert est certainement un des êtres qui se sont imposé volontairement le plus de choses. Il y avait en lui un ascétisme mental qui s'étendait de sa personne à ses livres, et personne n'a recélé sous l'enjouement plus de volonté froide, de tension nerveuse, de dignité triste. Il avait tout un système secret de défenses, de corveés acceptées, de précautions, de constructions lentement édifiées sur le bouillonnement d'une âme violente et pleine de désespoir. Et surtout, comme presque toutes les natures puissantes, exubérantes et massives en apparence, il avait une chasteté d'âme, une pudeur de l'émotion, un instinct de céler aux autres et à soi-même une foule de délicatesses, de timidités peureuses, de

sensibilité frêles et inavouées qui constituaient sa quotidienne nourriture de douleurs.

Il aimait le mal d'écrire. Il aimait aussi sa timidité ; les âmes d'élite ainsi gardent par devers elles des motifs de chagrin qu'elles ne voudraient point abolir, et qui leur sont plus chers que la joie, parce qu'elles en tirent un meilleur usage. Contrairement aux Goncourt, à Zola, à Daudet, qui aimaient la modernité et se dévouaient à en exprimer les beautés, Flaubert ne l'aimait point : il y restait, en pensant à l'héroïsme disparu, et de ce regret est faite toute son œuvre. On a cru tout apercevoir en disant qu'après avoir essayé de s'intéresser à la vie contemporaine dans *Madame Bovary* ou l'*Éducation sentimentale,* il revenait à ses réelles amours en peignant *Salammbô* ou *Saint-Antoine*. Hélas ! c'eût été le fait d'un littérateur prodigieusement habile, se consolant par le talent ; mais comment expliquer, alors, le fond de tristesse essentielle de Gustave Flaubert ? Elle imprègne tous ses écrits ; il n'est pas plus épanoui en écrivant la série antique qu'en formulant ses terribles analyses modernes. On sent toujours le contemplatif sans bonheur : c'est qu'il *n'oublie pas* Pécuchet en exaltant Hamilcar, il y pense déjà, il y pensa toujours. La disposition méthodique de son esprit lui interdit de rien oublier : tout, en lui, se tient, à un degré prodigieux. Il ne s'illusionne pas, il ne se console pas, il ne rêve pas. Il voit, et souffre de voir, et il se défend de rêver. C'est à peine si nous surprendrons tout à l'heure quelques clartés fugitives de son âme véritable et inconnue. L'homme de lettres, en lui, désespère l'homme.

Il n'a fait qu'un livre, dont tous ses livres sont les chapitres. Un plan symétrique les oppose les uns aux autres : plan très simple, comme toutes les conceptions audacieuses et grandes. Il peint l'homme, ancien ou moderne, aux prises avec l'abstraction, qu'elle soit sentimentale, religieuse ou scientifique. Il décrit le seul drame intellectuel véritable, celui qui fait combattre l'homme avec le sentiment de l'infini.

« Vivre, écrit Ibsen, c'est batailler avec les spectres nés dans les chambres de notre cerveau. » Que signifie Hamlet, songeur, rêvant une vengeance au-dessus de ses forces ? « Il est, dit Stéphane Mallarmé, l'être latent qui ne peut devenir. » Toujours les grands intellectuels en reviennent à ce sujet. Il n'en est pas d'autre qui ne s'y ramène, dès qu'on poursuit un but plus profond que celui de raconter ingénieusement des histoires. Flaubert reprend ce même sujet, éternel, et l'illustre par une série d'exemples. A ce point de vue, tous ses personnages sont analogues. Mâtho, c'est l'intuition de la délicatesse mystérieuse du féminin s'éveillant dans une nature fruste et barbare. Salammbô, c'est l'intuition de la force simple et de l'instinct primitif de l'amour s'éveillant dans une nature affinée et épuisée par une hérédité de voluptueux mystiques, hantés de symbolismes, alanguis par le luxe et l'hiératisme.

Sur tous deux plane l'intuition des fatalités et de l'inconnu exprimés par Tânit, et tous deux sont vaincus par elle. Hérodias, c'est l'intuition de la grande âme nouvelle, du Dieu nouveau prêché par le blanc vociférateur, révoltant l'âme obscure, luxurieuse et cruelle des vieilles royautés finissantes. Saint Julien,

c'est l'intuition de la miséricorde immense prosternant, sans un événement concerté par le destin, un cœur farouche et vierge. La servante humble du *Cœur simple,* c'est l'intuition de la charité passive annihilant une pauvre conscience embryonnaire et la sublimisant tout ensemble. Antoine, c'est l'intuition du déisme universel se développant, à travers les dogmes innombrables qui sont les reflets du visage de Dieu, dans le miroir de la conscience, — se développant tumultueusement dans un cœur primitif qui leur emprunte sa beauté. Emma Bovary, c'est l'intuition du rêve, étouffé par la vie de province et la platitude ennuyeuse du devoir social, se corrompant dans une âme trop faible et nativement déréglée par les déceptions du sensualisme. Charles Bovary, c'est l'intuition de l'amour, normal et pourtant admirable, demeurant stérile et ridicule dans une intelligence débile, n'osant faire taire la voix du préjugé sous le grand cri de l'instinct. Frédéric Moreau, c'est l'intuition de l'héroïsme, du rejet de la vie mesquine, de la pureté de l'amour, s'étiolant dans une nature gâtée par le scepticisme paresseux, l'impuissance d'agir du siècle. Mme Arnoux, c'est l'intuition de l'amour absolu tourmentant une âme exquise et brisée que l'idée du devoir humain, même absurde, emprisonne à jamais. Bouvard et Pécuchet, enfin, c'est l'intuition de la science, du relèvement intellectuel, de la contemplation, la fièvre immortelle du savoir, écrasant deux caractères asservis à la lettre des choses, insensibles à l'esprit, et les réduisant à la stupidité. Lamentables héros usés par la fatalité, les uns périssant avec gloire, les autres dégradés par « le guignon » qui est

la fatalité des médiocres! Tous confondus sous l'écrasante main du sort, ils luttent en vain et s'arcboutent contre son terrible roidissement. Un spectre hante leurs consciences, vit dans leur cerveau, et les dévore, spectre de beauté qu'ils ne saisiront point. Un seul recours, dans cette galerie lamentable, épargne certains, Antoine, Julien, la servante du *Cœur simple;* ce recours, c'est la foi. Mais tous les autres sont des figures désespérantes. Qu'elles portent le diadème, le ceinturon d'airain, la redingote élimée ou le châle romantique, elles sont unies par Flaubert dans la même destinée pessimiste; sur les purs cheveux blancs de Mme Arnoux comme sur les torsades poudrées de sable violet de Salammbô, la visite du mauvais génie est pareille, la même ombre apporte la langueur et la mort.

Mais si l'esprit assombri de Gustave Flaubert décrète pour tous ses personnages cette communion dans le malheur, il les sépare cependant en deux classes; et l'artiste ici remplace le philosophe, et accorde aux uns la beauté. C'est là précisément qu'il condamne les modernes au « guignon » et réserve aux anciens l'honneur douloureux du « Fatum ».

Ces personnages s'opposent symétriquement les uns aux autres. La consomption de Salammbô, repoussant Mâtho par devoir et mourant de sa mort, fauchée du même coup, c'est la consomption de Mme Arnoux repoussant Frédéric Moreau par devoir conjugal et s'étiolant. A travers les siècles ces deux âmes féminines se touchent; qui les sépare? L'héroïsme et la beauté. La fille d'Hamilcar meurt en princesse et en vierge; Mme Arnoux, salie par son mari et appauvrie,

traînera une vieillesse mesquine dans la platitude de l'existence provinciale. La lueur d'amour mystique qui s'allume en Mâtho et l'hypnotise par sa douceur inconnue, c'est la lueur que Julien, souple et farouche, voit briller entre les cornes du grand cerf. Mais elle conduit le Libyen à payer du martyre le pressentiment de la volupté des âmes amoureuses, tandis que sur le front du chasseur devenu ascète elle se change en auréole et reflète déjà les paradis. Il n'y a pas plus de fierté et de tragique courage dans la mort de Salammbô, de Mâtho, de Julien ou d'Iaokanann que dans celle d'Emma Bovary, mangeant à même la poignée d'arsenic dans l'arrière-boutique puante de Homais. Et pourtant, malgré son allure shakespearienne, concentrée, sobre, épouvantante, cette mort d'Emma est « médiocrisée » par la modernité. Si elle a une beauté, c'est une beauté « de caractère », un élément impressionnant et sans valeur plastique; nous avons vu depuis naître à Emma une sœur, l'une des sombres filles d'Ibsen, Hedda Gabler l'amazone, qui veut, elle, avant tout, « mourir en beauté ». Et ce désir l'a menée à se brûler la cervelle dans sa chambre, après une pòlka et un éclat de rire, enceinte, entre un mari grotesque et un amoureux essayant du chantage, venant d'apprendre que son frère d'âme s'est tué chez une fille, d'un coup de pistolet dans le bas-ventre. Pour la pâle, grande et blonde Hedda, méprisante et séductrice, pas plus que pour la femme romanesque, pliante et câline de Charles Bovary, il n'y a de beauté dans ce que le décor moderne peut offrir. L'impassible peintre de leur agonie leur refuse cette consolation; Ibsen, comme Flaubert, n'accorde à la modernité que

« la beauté de caractère » dont la laideur elle-même est susceptible.

Qu'est-ce qui sépare, enfin, Bouvard et Pécuchet de saint Antoine? La beauté, et rien de plus. Ce sont des personnages identiques. L'ermite est, comme les deux bourgeois, timide, borné, effaré de ce qu'il voit. Son ébahissement devant Simon le magicien, Apollonius de Tyane, Ennoïa ou Hilarion, les troubles de sa pauvre cervelle dans les disputes des théologiens, ressemblent fort aux stupéfactions comiques de Bouvard et de Pécuchet devant la médecine ou la géologie. Qu'était Antoine, avant le cénobitisme, sinon un humble Pécuchet de son époque? Il voit se dérouler devant lui tous les mythes, toutes les philosophies, tous les mirages du luxe et de la volupté ancienne, tous les paradis, toutes les fois, toutes les esthétiques et toutes les magies, et il reste béat, comme Bouvard et Pécuchet examinant successivement toutes les branches de la science contemporaine. C'est la même confrontation d'esprits simples au cycle des sujets de pensée; c'est encore le sentiment de l'infini, de l'idéal, de l'absolu et de l'abstrait frôlé comme une lampe par de pauvres âmes qui viennent s'y brûler. Et Bouvard, Pécuchet ou Antoine sont aussi irrésolus, aussi touchants et aussi risibles les uns que les autres, dans leur posture gauche, comme des paysans abandonnés dans un musée merveilleux. Car, observons-le, les deux rentiers ne sont pas, pour si bouffons qu'ils se montrent, constamment dérisoires; il y a quelque chose d'intéressant dans leur tentative de s'élever l'esprit. C'est, après tout, ce à quoi ils désirent employer leur pécule et leurs loisirs, ils ne sont pas

toujours vaniteux dans leurs recherches, ils sont confusément hantés du désir d'apprendre, et bien des bourgeois emploieraient leur fortune à des satisfactions purement matérielles. En ceci nous pouvons être touchés de leur intention et attristés de leur insuccès. Ils sont affolés par les contradictions des sciences, par l'absurdité des commentaires, par l'illogisme des méthodes ; c'est navrant, mais non ridicule. Antoine, comme eux, est affolé par le chaos des mysticismes et des spectacles, passe, comme eux, d'une philosophie à l'autre. Il est leur frère dans le doute et la misère d'esprit. *Bouvard et Pécuchet, la Tentation de Saint-Antoine,* ne sont que le même livre, l'un écrit, ou du moins conçu et rédigé dans une première version au commencement de la vie de Flaubert, l'autre écrit à la fin. Et ce n'est même pas un livre *retourné,* c'est exactement le même.

Cependant, quelle transposition fait de l'un une œuvre de poésie lyrique, et de l'autre une œuvre de comique triste? La transposition de la beauté. A l'un Flaubert consacre la beauté plastique, à l'autre il ne concède que « le caractère ». Novalis a écrit dans ses notes : « Les principes de la fantaisie ne seraient-ils point ceux, opposés mais non renversés, de la logique? » *Bouvard et Pécuchet* est construit sur la logique, et *la Tentation* sur la fantaisie.

Les détails risibles ne manquent pas dans la *Tentation*, mais ils sont héroïsés sans cesse. Ainsi Wagner nous permet de rire de Mime le bouffon, Homère de Thersite, Shakespeare de Polonius, mais nous sentons toujours que ce comique est surélevé par le drame, et que nous ne sommes pas sortis d'un

temple. Au lieu que les détails grotesques de *Bouvard et Pécuchet* ne se relèvent par aucune beauté ; à cause de cela notre rire est amer. Celui d'Achille voyant Thersite sur la plage n'était point mêlé d'amertume, et la bonne humeur de Siegfried devant les ruses de Mime ne se démentait point. Qu'est-ce qui fait d'Antoine, pauvre cénobite ignorant et grossier, un homme tout à coup sublimé, l'image même de l'homme tenté par l'infini ? C'est la foi. Dès l'instant où, étreint par le diable, il a levé les yeux au ciel, il devient un saint, et il voit la Luxure, la Mort, le Sphinx et la Chimère, les formes confuses et inférieures, les matérialisations primitives, les monades, sans être troublé. Au centre de chaque atome il aperçoit et révère Dieu. La tentation s'est évanouie dans l'unité de beauté de la foi.

Bouvard et Pécuchet ne restent dans la tentation et la misère spirituelle que parce qu'il n'y a aucun principe de foi dans leur examen des sciences. A partir de là, dans leur évolution jusqu'alors commune avec celle d'Antoine, ils divergent. Lui va au ciel, à la plénitude de l'âme, eux redescendent la montagne qu'ils avaient voulu gravir. Lui, lorsque tout s'est dérobé, fait le signe de la croix et se remet en prières ; eux rachètent une table et du papier, et se remettent à copier. L'un a été saisi par une vision où son âme s'est trouvée ; les autres par un mirage décevant et sans beauté, d'où leur vie intérieure n'a extrait aucune nourriture. Si belles que soient les péripéties de la tentation, on sent malgré tout qu'elles ne toucheront pas à la foi de l'ermite, qu'il les déjouera par son humble et prodigieuse vertu. La tentation moderne

des Antoines modernes, c'est la science, la stérile science matérialiste, non celle qui tend à révérer la divinité pour l'avoir mieux approfondie, comme la concevait la grande âme chrétienne de Pasteur, mais celle qui oublie sa mission véritable et ne recherche que des applications et des procédés. Le matérialisme et la vulgarisation, voilà les ennemis de Flaubert, voilà pour lui les sources de la déchéance morale du siècle. De même Edgar Poe considérait l'enseignement comme « l'hérésie capitale de la modernité » et Emerson déclarait la non-conformité, la vertu première d'un homme. Ce n'est pas la recherche, même maladroite, de la connaissance expérimentale, qui rend ridicules Bouvard et Pécuchet et les mène à l'abrutissement; c'est la conformité, la vulgarisation, le manque de foi et le défaut de moralité vraie sous l'entassement des notions acquises. Ainsi les deux « Tentations » se déroulent devant Antoine, devant Bouvard et Pécuchet, en produisant des effets contraires. L'homme antique se confronte à l'homme moderne, le chrétien primitif au chrétien dégénéré.

L'identité voulue par Flaubert se révèle même dans l'écriture. Si la *Tentation de saint Antoine* est un sonore et somptueux modèle de prose lyrique aux rythmes merveilleusement combinés, si des morceaux comme le dialogue du Sphinx et de la Chimère peuvent être considérés comme des périodes de vers libres, participant de la poésie pure par l'extrême importance de la musicalité des mots, si l'on peut chanter à pleine voix ces hymmes où la langue française acquiert une gravité inconnue, un retentissement de bronze, l'amateur de style ne contestera pas

que *Bouvard et Pécuchet* ne soit également un poème au sens exact du terme, un poème où la sonorité, employée comme effet de contraste avec la platitude des images atteint à un comique spécial, un *comique verbal*. Il est impossible de lire tout haut une phrase de ce livre sans être frappé de la qualité de grotesque qu'y introduit la musicalité ample des périodes. Il y a, dans l'œuvre de Flaubert, très peu de vers; il les évitait avec soin, encore que certains lui aient échappé. Mais on peut dire qu'il usait constamment d'un vers polymorphe, et la recherche de l'accent tonique lui offrait des effets de pompe et d'emphase qui provoquent un rire irrésistible. Voici par exemple une phrase prise au hasard dans *Bouvard et Pécuchet* :

« Il fut successivement épris d'une demoiselle de magasin, d'une danseuse de corde, de la belle-sœur d'un architecte, et enfin d'une petite modiste qu'il était même sur le point d'épouser, lorsqu'il s'aperçut qu'elle était enceinte d'un autre. »

Prononcez toutes les syllabes muettes, comme dans des vers, scandez fortement les périodes, accordez aux mots *successivement, architecte*, *même*, l'importance voulue, coupez la fin de la phrase après *aperçu, enceinte,* et laissez tomber la voix sur la grave syllabe du mot *autre*, et vous apercevrez un *comique verbal*, absolument distinct du comique froid contenu dans le sens de toute la phrase. Il en est de même pour le membre de phrase suivant (lorsque les deux amis font de l'hydrothérapie dans leur jardin et qu'on les voit nus par la clôture) : « ... et des personnes furent scandalisées ». Prononcez « des personnes » avec largeur, et vous découvrirez, à côté de

la signification risible, qui est calme et ressemble bien plutôt à l'humour anglais qu'à la plaisanterie française, un élément de drôlerie tiré exclusivement de l'assonnance, du rythme et des ressources verbales et poétiques de la langue. Or, tout *Bouvard et Pécuchet* est ainsi fait pour être lu à haute voix; c'est un poème lyrique, et si l'on trouve des pressentiments de ce comique verbal, par exemple dans Scarron, jamais il n'a été appliqué aussi continûment. Jamais un auteur n'a eu l'inouïe souplesse d'adapter à un sujet de bouffonnerie amère les mêmes principes de musicalité. *Bouvard et Pécuchet* est le seul poème comique qui existe en France à ce point de vue, et il est écrit comme la *Tentation*. Seulement, il y a de l'un à l'autre une transposition de beauté plastique. Le burlesque de Damis ou du dieu Crepitus dans la *Tentation* ne dérange pas cette beauté. Le burlesque de Pécuchet dans sa mésaventure amoureuse nous plonge dans l'amère méditation de la laideur.

La laideur! Flaubert l'attache à tout ce qui est moderne. Que sont les personnages de ses autres livres, d'Antoine aux deux copistes? Des « essayeurs » aussi, des tentés. Que sont donc Emma, Frédéric, Bovary, sinon les intermédiaires? Et la beauté leur est refusée parce qu'ils n'ont pas de foi. Seule Mme Arnoux se relève par une grâce mélancolique, celle que confère aux âmes fines l'excessive souffrance. Et la souffrance quotidienne, si elle ne crée pas dans ces âme la foi orthodoxe, leur en donne pourtant les vertus. Ainsi le goût natif de la beauté suffit à différencier les deux mondes dans l'esprit de l'écrivain. Hormis cette distinction, il n'a écrit qu'un seul livre,

une seule épopée. Les quelques analogies que nous venons de relever, nous pourrions les étendre à tous les personnages secondaires ; l'œuvre de Gustave Flaubert est d'un pessimiste, d'un amoureux de plastique, d'un fataliste et d'un chrétien. A ces quatre caractères on peut subordonner toutes ses créatures.

Et il fut, lui-même, marqué de ces quatre empreintes. Sa vie en donne l'exemple continuel ; ce que nous savons de son existence familiale, si orageuse, si tourmentée, nous enseigne sur la condescendance, la soumission, la timide charité de ce grand enfant dont on abusa jusqu'à sa mort, et qui subit tout avec bonne humeur, se consolant par son culte où il trouvait à la fois la torture et l'oubli, montrant une inépuisable bonté, acceptant les conseils de Bouilhet, se donnant le mal de diriger Mme Colet, importuné par ses parents, aimable, sans fiel, même au milieu des souffrances. En dessous l'âme fièvreuse et désespérée pleurait aux pieds de Salammbô, vociférait avec Iaokanann, et voyait rayonner au milieu du disque du soleil la face de Jésus-Christ. Le fataliste, l'hégélien, le pessimiste venait s'abattre au pied de la croix. Il ne croyait peut-être pas, au sens que l'on attache à ce terme, mais tout son être, toute son esthétique et toute sa morale aboutissaient à un déisme extrêmement puissant. A ce point de vue, l'œuvre de Flaubert ne donne qu'une consolation et une conclusion : *croire*. La victoire de l'esprit chrétien la domine toute entière. En l'étudiant à ce point de vue, on est frappé au point d'oublier l'intérêt littéraire. Non ! l'homme qui a fait cela n'est pas un amuseur de talent ductile « traitant un sujet » puis l'autre avec une égale

facilité. C'est un âpre et désolé travailleur s'obstinant à développer sous toutes ses faces une croyance : au-dessus de toutes choses il affirme la nécessité morale de la foi. Je suis toujours surpris qu'on n'ait pas compté Flaubert parmi les moralistes chrétiens plus encore que Villiers de l'Isle-Adam, dont le goût pour l'hermétisme et l'ironie font la plus grande partie. La philosophie de Gustave Flaubert est très évidente ; c'est une métaphysique hégélienne arrivant, par le culte de la beauté, à un déisme opposé au scientificisme matérialiste de notre époque. Et il n'y a certainement pas eu dans le siècle une conception du roman plus grande que celle qui oppose la *Tentation de saint Antoine* à *Bouvard et Pécuchet*, en fait le même livre, y consacre le même art, pose hardiment l'antithèse morale de deux mondes, crée l'émotion de pensée, élève le roman à la hauteur de l'écrit philosophique en le gardant lapidaire et lyrique, et décrit d'un seul trait la grande convulsion de l'idéalisme supplanté par la matérialité.

Flaubert n'a de réaliste que l'apparence, d'artiste impassible que l'apparence, de romantique que l'apparence. Idéaliste, chrétien et lyrique, voilà ses traits essentiels.

*
* *

Mais il fut timide ! Qui donc nous a fait croire à Flaubert impassible, invoqué par les Parnassiens ? A Flaubert réaliste, invoqué par les romanciers du naturalisme ? A Flaubert romantique et léonin, évoqué par ses amis ? Flaubert lui-même.

Il eut la pudeur de se montrer. Il se subordonna à la déesse abstraite, la littérature. Il se contint, il ratura son âme comme ses pages. L'*Heautontimorumenos*, c'est Gustave Flaubert.

Il supporta tout avec une humilité inconsciente. On sait quel médiocre fut Louis Bouilhet; on ne dira jamais assez le mal que cet écrivain essentiellement incolore, mais peut-être persuasif dans ses conversations, a pu faire à son génial camarade. Bouilhet semble avoir été l'un de ces modernes trop fréquents dont le goût critique, l'aisance d'élocution, l'apparente logique de second ordre dépassent infiniment les productions. Dès le début de la vie de Flaubert il influa : que savons-nous de la première rédaction de la *Tentation de saint Antoine?* Quelques traits de la *Correspondance* nous font pressentir que son « exagération d'images » effraya Bouilhet, et que sur son conseil l'auteur la mit de côté pour la refaire « plus sagement ». Hélas! lorsque nous voyons ce qui plaisait au pauvre dramaturge de *la Conjuration d'Amboise,* nous sentons ce que « l'exagération » devait être à ses yeux, et il nous a sans doute privés d'une effrayante et divine merveille. Flaubert céda. Il céda aussi aux sollicitations de Louise Colet, et corrigea ses piètres vers en s'extasiant; il se laissa ennuyer toute sa vie par sa famille, par des visiteurs, par n'importe qui... On eût dit qu'il faisait pénitence, s'imposait ces petites contrariétés d'amour-propre, ces petites importunités mesquines qui sont les cilices moraux de l'existence quotidienne du chrétien. Au surplus, n'étaient-elles rien auprès de la torture de son travail?

Nous savons cette torture : le purisme, poussé à ce degré, est une maladie mortelle ; comme l'amour de la macération, il conduit à l'épuisement de l'âme par la raréfaction de l'énergie vitale.

Mais ce ne fut pas seulement l'infini souci des consonnances, des dispositifs de la syntaxe, de la position des mots dans la phrase, de tous les soins du style, qui tourmenta Flaubert. La timidité, l'humilité systématique qui faisait le fond de sa nature chrétienne, devint dans son art l'anonymat. Il s'effaça soigneusement, se contint, se fit taire. C'est en cela qu'on a pu conclure à sa froideur, à son défaut de sentiment, à son désir d'une beauté glacée et impersonnelle. En réalité, il fut lyrique malgré lui. Le lyrique est avant tout une personnalité extensive et le premier personnage de son œuvre. Flaubert lutta toute sa vie contre ce bouillonnement intime. Il le fit par devoir moral, par théorème esthétique, par obéissance à son esprit d'humilité, par respect des formes. Ce fut là le grand combat. Il se tua à force de minutie dans l'exécution, s'imposant un labeur de linguistique quotidien pour se dissimuler lui-même le torrent passionnel qui grondait génialement dans son esprit. Et si Flaubert eut du génie, il fit tout pour n'en pas avoir par son caractère. Ce qu'il ambitionnait, c'était d'écrire selon le purisme, de conserver le don de l'analyse judicieuse, d'être un irréprochable grammairien, et d'avoir beaucoup de talent. Il eut tout cela, mais que de choses admirables et infiniment plus hautes crièrent en lui sans qu'il osât le croire ! La vieille image que j'évoquais au début de cette étude, je la vois toujours symbo-

liser cette étrange humiliation de l'homme par l'homme de lettres. Oui, Gustave Flaubert, dans une plaine aride et pierreuse, sans joie, sans fête, sans spontanéité se traîna, empoignant aux naseaux et courbant vers le sol un Pégase qui voulait toujours bondir au firmament et dont il avait coupé les ailes. Il fit de son imagination monstrueuse une bête domptée, sombre, lourde, primitive, accablée sous le faix des précautions, liée par toutes les entraves que le talent impose au génie; la bête suivit en piétinant, en se blessant, la route du siècle trop étroite pour elle, et devint presque aveugle à force de regarder le sol desséché et maussade que brûlait le soleil blafard de la logique, en regrettant le ciel d'or et de roses où s'exalte le vol héroïque des rêves! « Qui retient Pégase marche difficilement, » était-il écrit au revers de la singulière lithographie. Gustave Flaubert retint toute sa vie Pégase; il n'y a pas de joie dans sa vie, ni dans son œuvre. Près des lauriers coupés qui la jonchent gisent les plumes arrachées et rompues du monstre glorieux qu'il mata et dont il tordit les ailes. L'ascétisme de sa nature triompha de la fiévreuse magnificence de son imagination. Le symbole de Flaubert, c'est saint Julien, se contraignant à ramer, à passer les voyageurs dans la pluie et la empête, serrant sur sa poitrine la chair répugnante froide du lépreux, et s'élevant tout à coup au firmament dans une lumière mystique. Il a étreint sur son grand cœur résigné la médiocrité du siècle, l'ouverture du travail ingrat, et une pure clarté est née de cette étreinte.

Cette lumière lyrique sourdait à travers l'armature

compliquée de sa dialectique, de ses raffinements d'art, de sa logique savante et glaciale. Le style de Gustave Flaubert est d'une perfection qui arrive à donner la sensation de la monotonie. Il y a dans les plus grands chefs-d'œuvre quelque chose d'inachevé qui laisse à l'âme contemplative une issue pour s'évader au-dessus des chefs-d'œuvre eux-mêmes « Il n'est pas, dit Bacon, de beauté sublime sans quelque étrangeté dans les proportions. » Cette étrangeté permet à l'âme de s'élever et de parvenir à la contemplation pure, que les chefs-d'œuvre sont faits pour prétexter. Dans les livres de Flaubert, rien de tel ; nulle issue ne nous est donnée. Nous sommes enfermés dans une beauté définie, merveilleuse, qui est à elle-même sa propre fin, mais qui est tout de même une prison, et où notre âme se débat. La perfection d'une œuvre d'art indique sa limitation en même temps que sa plénitude. Nous savons bien, au fond de nous, que les images admirables de l'humanité engendrées par l'art sont insuffisantes à nous exprimer ; si nous devions mettre tout à coup devant quelqu'un, pour lui représenter notre jalousie, notre songe ou notre orgueil, Othello, Hamlet ou Don Juan, si belles que soient ces créations nous n'oserions pas nous en tenir à elles pour signifier ces sentiments. La faiblesse de l'œuvre d'art, son impossibilité de représentation totale, nous apparaîtrait dans un éclair. L'inachevé des grands chefs-d'œuvre est le signe de ce sentiment. Flaubert, en poursuivant une perfection méthodique, n'a pas su y atteindre. L'âme, dans ses livres, ne se sent plus illimitée : de là une sorte de tristesse. Ainsi que tous

les personnages sont captifs du destin, ainsi nous nous sentons captifs dans cette beauté savante, et d'y voir employé tout ce que le talent humain peut réunir nous concevons une mélancolie. « C'est très admirable, pensons-nous, mais l'homme ne peut-il aller plus loin que cela? » Au lieu que dans Shakespeare ou dans Wagner le mystère et l'inachevé nous exaltent; nous voulons participer à l'œuvre, suppléer à ce qui manque, chacun de nous superpose son rêve, et la sensation de «la limite » ne gêne plus l'exaltation intérieure de la beauté.

Entre les blocs de granit où Flaubert, pesamment, amoncela son labeur, la clarté de l'âme une et pure filtre rarement, et vient toucher nos mains avec ses rayons d'or, si nous écartons un peu les pierres. Le grand martyr de la forme travailla courbé sans apercevoir la lueur; on dirait qu'elle brille à son insu. Par moments, tout à coup, entre deux phrases ciselées ou sculptées, magnifiques et mornes, s'élève une mélodie lumineuse, d'une tendresse extatique infinie, d'un accent mystique qui saisit le cœur et laisse haletant. C'est le jet d'eau frêle et diamanté qui monte en tremblant dans les clairs de lune de Paul Verlaine, c'est l'hymne brisée et délicieuse qui s'élève dans les études de Schumann entre deux traits de virtuosité obscure, c'est le cri du lyrisme primitif naissant des profondeurs insondables de l'émotion humaine. Et tout disparaît, art, recherche de syntaxe et d'épithètes, combinaisons du talent, science, psychologie, ornements de l'esprit humain, tout s'annule devant cette expansion soudaine qui s'ouvre comme les yeux bleus d'une petite fille ou

pleure comme un violon magistral et tragique dans le frissonnement des nuits tièdes. Ce sont alors des couplets purs, blancs, immatériels, où Flaubert se délivre du travail et apparaît, par éclairs, *lui-même,* le lui-même qu'il eût été pleinement si son caractère d'humilité devant les hommes et les lettres ne l'eût toute sa vie torturé. Ces traits fugitifs, on pourrait les réunir, en faire un petit cahier; il serait le testament lyrique et surprenant de cette âme que personne n'a connue et qui n'osa jamais s'approfondir tout entière. « Les âmes, mieux que les corps, peuvent s'étreindre avec délire. » « Il est sur la terre des endroits si beaux, qu'on voudrait les serrer contre son cœur. » Et encore, dans la description même de la laideur moderne, l'âme lyrique survit. Écoutons la phrase désespérée, sanglotante et pure que trouve ce médiocre et indécis bourgeois, Frédéric Moreau, lorsque Mme Arnoux, les cheveux blanchis, se montre à lui pour la dernière fois :

« Votre personne, vos moindres mouvements me semblaient avoir dans le monde une importance extraordinaire. Mon cœur, comme de la poussière, se soulevait derrière vos pas. Vous me faisiez l'effet d'un clair de lune par une nuit d'été, quand tout est parfums, ombres douces, blancheurs, infini : et les délices de la chair et de l'âme étaient contenues pour moi dans votre nom, que je me répétais en tâchant de le baiser sur mes lèvres. »

De telles beautés parfois se révèlent dans cette œuvre constamment surveillée et concentrée par un esprit jaloux de latinité claire et sèche. Ce lyrisme vague et luxueux que seul Lamartine a su donner

aux lettres françaises et dont Shelley, Rossetti, Swinburne, Edgar Poe en ses poèmes, sont faits tout entiers, Flaubert l'a pressenti, l'a aimé, sans oser l'introduire dans ses écrits par crainte d'en déranger l'ordonnance. Peut-on dire qu'il fut la victime du classicisme? Non certes, puisqu'il laisse un monument compact de chefs-d'œuvre, et que cet héritier intellectuel de Châteaubriand semble en avoir construit le sauvage tombeau avec ses livres lapidaires, d'une beauté minéralisée et inattaquable. Mais nous eussions connu peut-être un Flaubert élégiaque, un surprenant chantre d'hymnes, s'il eût été moins dialecticien et moins rhéteur, au sens noble du terme. Nous eussions connu aussi un Flaubert chrétien et apostolique, si la dignité froide de l'artiste l'eût moins entravé, si l'humilité n'avait pas fait taire en lui l'indispensable orgueil qui anime les prophètes. Cet impassible fut ardent, ce pessimiste fut croyant, cet exact calculateur de rythmes et de syntaxes fut un souffrant, un sincère, un désespéré, un exalté. Toutes ses retenues de créateur profitèrent à son caractère secret et desservirent son caractère public. On n'enregistrera pas dans le martyrologe moral des artistes un plus étrange démenti d'un homme à lui-même. Auprès de l'enseignement extérieur de ses livres, Gustave Flaubert nous lègue la leçon morale la plus significative : l'alliance des dons les plus abondants à la timidité native, la lutte de l'être logique contre le génie spontané. Il retint perpétuellement Pégase : c'est pourquoi il marcha courbé, dans des landes pierreuses, sans joie, sans épanouissement. Et on ne s'expliquera jamais pourquoi il ne fut pas ce

qu'essaya d'être Villiers de l'Isle-Adam ; un théoricien moderne de la foi, la relevant au sein de l'époque avec les armes mêmes du matérialisme. L'hermétisme, le goût du symbolisme, la fantaisie ironique et bizarre, le romantisme, le désordre d'existence empêchèrent Villiers de tirer de l'*Ève future* la leçon générale qu'Ernest Hello concevait mais ne pouvait exprimer faute de moyens. Flaubert eût suppléé ces deux hommes, équilibré leurs dons par sa faculté de classement. La défiance de soi-même l'en empêcha sans doute, et l'amour des lettres fit taire le créateur de *Saint Julien* et du *Cœur simple*. L'amour des lettres est un amour exclusif et maladif, qui défend ses secrets et qui tait ses victoires. Il nous reste, au delà de ce que nous savons, le pressentiment d'une grande âme qui eût étonné le monde, et, surtout, la certitude qu'une voix grandiloquente eût pu retentir pour exalter l'idéalisme en plein siècle, si elle ne s'était restreinte à articuler des syllabes et à briser aux murs du cabinet de travail de Croisset l'écho admirable et vain des périodes engendrées par l'épouvantable labeur linguistique de Gustave Flaubert romancier, étouffant les cris et les prières de Flaubert chrétien et lyrique !

L'ESTHÉTIQUE
DE STÉPHANE MALLARMÉ

« *Nous n'avons su toutes ces choses qu'après sa mort.* »
VIE DE PASCAL, par Mme Périer.

Ce poète mystérieux est sans doute l'un des hommes dont le nom défraya le plus la presse littéraire de l'Europe depuis douze ou quinze années. La quantité de commentaires qu'il souleva est difficilement imaginable et peu de novateurs ont suscité autant d'irritation, de railleries et de polémiques. Stéphane Mallarmé, qui ne les cherchait jamais, s'attira les jugements les plus singuliers. Tout, de son œuvre, donnait à penser que le public moyen et les journaux ne s'en occuperaient point, et cependant une sorte d'exaspération mêlée de considération faisait que, par crises, les gazetiers et les personnes habituellement moins curieuses de littératures rares recommençaient à s'en soucier, à s'indigner, ou à demander qu'on leur « expliquât M. Mallarmé. »

C'était un point noir dans leur vie, et en quelque sorte une pierre d'achoppement dans leurs opinions toutes faites. Stéphane Mallarmé n'était point classable; de plus, il ne demandait pas à l'être, mais à rester seul. Il ne souhaitait même pas être compris : il désirait se tenir à l'écart et user du style selon les idées qui lui agréaient. Cette attitude, simple en apparence, suffit presque toujours à attirer autour d'un homme plus de bruit qu'il ne l'eût souhaité. Celui qui fut fait autour de Stéphane Mallarmé fut essentiellement cacophonique. Ce qu'on en a dit ne se peut concevoir. Je crois qu'il se vit adresser toutes les injures connues. Dans les derniers mois de sa vie, il recevait encore des lettres anonymes où des gens exaspérés de ne point comprendre ses travaux le menaçaient des pires avanies. n'y a pas de petit échotier, de rimeur de revues pour cafés-concerts, de nouvelliste infime, de chroniqueur qui n'ait jugé indispensable de donner sa note dans le concert des quolibets, et d'apprendre à l'auteur de *l'Après-midi d'un faune* l'usage de la langue française. On le représentait comme un fou, un orgueilleux, un mystificateur, un prophète manqué, un charlatan rendant des oracles, une sorte de sâr Péladan sans costume excentrique. On l'accusait de pervertir les jeunes consciences, tout comme Socrate; on eût, pour un peu, soupçonné une conspiration dans ses réceptions intimes du mardi soir. On dissertait sur sa perversité, sur son byzantinisme, sur les dangers de sa doctrine nébuleuse; à peine si le reproche d'immoralité ne s'ajoutait pas à ces griefs effarouchés. Stéphane Mallarmé, pour les critiques patentés des or-

ganes bien pensants, était le *monstrum horrendum*. Et cependant, on ne pouvait se défendre d'une certaine retenue. On sentait qu'on avait affaire à « quelqu'un. » Il faut croire que la conviction silencieuse, le travail quotidien et le mépris absolu de l'opinion et des avantages matériels de l'existence sont des forces magnétiques infaillibles, car le nom de Stéphane Mallarmé, en même temps qu'il soulevait les haros, sonnait avec une autorité singulière. Ne comprenant pas, les détracteurs mêlaient à leur ironie irritée une indéfinissable déférence. Pour qui ne saisit pas une chose qu'il n'a jamais vue, il y a humiliation, doute de soi et, malgré tout, considération obscure pour l'inventeur : ainsi les paysans regardent travailler un peintre et méprisent ses esquisses tout en les respectant. Les pires plaisants eussent, au fond, été enchantés de pouvoir dire qu'ils avaient compris, et s'en fussent estimés davantage. Par la force du temps, presque tous s'étaient tus ; la force indomptable d'une volonté indifférente avait triomphé par le simple moyen du silence. Mais il n'en est pas moins vrai que Stéphane Mallarmé fut traîné aux gémonies pendant vingt années de son existence. Quiconque le jugerait par les feuilles publiques n'en saurait penser, à de rares exceptions près, que folie, perversion, mystification, maladie d'âme et charlatanisme.

Voilà ce qu'on a dit de Stéphane Mallarmé. Ce qu'il fut n'a rien de comparable à ce qu'on écrivit. Ce fou fut un logicien parfaitement organisé, doué d'un cerveau philosophique extraordinaire, et dont les défauts mêmes furent des excès de rigorisme dans le raisonnement. Cet orgueilleux fut un simple, vivant

retiré dans un intérieur modeste dont le goût personnel faisait tout le prix avec quelques tableaux de maîtres modernes, presque pauvre durant toute son existence, refusant décorations et argent, n'allant chez personne, collaborant gratuitement à des revues de jeunes poètes. Ce mystificateur fut un sincère, un travailleur acharné, hanté de perfection, adorant sa langue natale, dévoué totalement à la littérature qui fut son unique passion, son bonheur, sa raison de vivre, et en même temps son martyre, car le mot n'est pas exagéré, et s'il fut appliqué justement à Flaubert, Mallarmé l'a mérité plus exactement encore. Ce charlatan sibyllin fut, personnellement, l'homme le plus courtois, le plus délicatement inspiré de la vraie politesse française, un gentilhomme du XVIIIe siècle dont la bonne grâce, la voix charmeresse, l'amabilité faisaient le délice de quiconque l'approchait. Le témoignage de ceux qui l'ont connu est unanime sur ce point. Mallarmé laisse dans deux générations d'artistes le souvenir d'un causeur incomparable, dont la parole rêveuse et lumineuse ne se retrouvera pas. Nombre de gens qui n'aimaient pas son œuvre et l'avaient raillée même méchamment se sentaient, mis en sa présence, conquis et transformés : ils s'en allaient regrettant leurs attaques. On a dit que Mallarmé professait, et enseignait la doctrine symboliste à des jeunes gens dont il faussait l'esprit. C'est absolument inexact : l'attitude que le poète eut toujours fut celle d'un individualiste, écrivant d'après une méthode purement applicable à sa propre inspiration, récusant tout enseignement et engageant chacun à ne se fier qu'à soi-même. Si de jeunes

hommes se sont faussé l'esprit en l'écoutant, c'est sans doute qu'ils étaient dépourvus d'originalité et interprétaient mal ces déclarations exclusivement limitées à leur auteur ; si Mallarmé eut une influence, c'est par le prestige de son caractère, de son désintéressement, de sa sobre élégance personnelle et de sa noblesse d'âme. Il n'y a rien là pour pervertir ni faire école : et quant aux formes mêmes de l'œuvre poétique et prosaïque de Mallarmé, personne n'en a fait usage que lui. A peine deux ou trois tournures de phrase, une certaine manière de placer les épithètes appliquées au sujet entre virgules, et un usage momentané de l'infinitif comme participe présent pour produire un effet spécial, ont-ils passé des écrits du poète à ceux de quelques-uns de ses amis. C'est tout ce qu'on peut constater, c'est-à-dire presque rien. La vérité est que, comme individu, comme esthéticien, dans le goût, la « couleur poétique », la mataphysique, et en toute chose en général du corps et de l'âme, Stéphane Mallarmé a été un homme inimitable, sans analogue dans son temps, un organisme dont le mystère naissait avant tout de ce manque total de similitude à qui que ce fût, qui ne pouvait être pastiché en aucune façon, et qui a formé un tout cohérent, ordonné, logique jusqu'à l'ascétisme et mû par une volonté farouche dissimulée sous une affabilité discrète. Lorsque M. Rodin, en revenant du cimetière où l'on venait d'ensevelir son ami, disait : « Combien de temps faudra-t-il à la nature pour refaire un cerveau pareil ? » il formulait avec netteté le sentiment d'exception qu'ont éprouvé tous les familiers de Mallarmé. Il était l'aboutissant d'une très

longue et très rare hérédité, et sa personnalité était construite sur l'absolutisme. Désintéressement, rigorisme de système, purisme de style, goût, ordre et tenue personnelle, tout en lui était absolu, sans défaillance, maîtrisé constamment par l'idée d'un devoir accepté une fois pour toutes.

Comment donc y a-t-il un si grand désaccord entre ce qu'on a dit de cet homme et ce qu'il était? Comment se fait-il que cette beauté individuelle fut si mal appréciée ? Comment se fait-il qu'après tant d'articles et de recherches critiques, de polémiques, de plaisanteries et d'hommages, notre temps n'ait pas encore su se faire une idée nette de ce que fut Mallarmé ? Il travailla vingt-cinq ans, tous les jours, avec une intensité folle ; il recueillit des injures en majorité, et, pour compensation, le respect de la jeunesse depuis 1884, et l'admiration de nombreux esprits étrangers. La plupart des écrivains remarquables d'Angleterre ou d'Europe centrale qui passaient à Paris venaient saluer avec déférence l'auteur décrié de l'*Hérodiade*. Pour eux, il était un des grands maîtres français. Mais ils le connaissaient mieux que les chroniqueurs parisiens. En réalité, si les critiques furent généralement inexactes, et appuyées sur des notions fausses, la moitié des éloges adressés à Mallarmé n'ont pas plus de valeur. Le poète ne s'en souciait pas. Il vécut toujours à l'écart, avec beaucoup de visiteurs et peu d'amis. Son existence intime fut très fermée. Édouard Manet, Mme Manet (Berthe Morisot), Théodore de Banville, Degas, Monet, Whistler, Odilon Redon, Rodin, Renoir, furent ses confidents de cœur et d'âme, avec quelques-uns des jeunes

poètes et musiciens d'aujourd'hui. La gloire lui vint comme l'invective, sans rien déranger en lui. Mais s'il ne montrait pas avec ostentation sa vie et sa personne, il ne les cachait pas non plus. On pouvait les étudier. On pouvait surtout constater, avant de le railler, qu'un labeur opiniâtre de tant d'années, surajouté à des œuvres de jeunesse que tout le monde tenait pour belles, n'aboutissait ni à une mystification ni à une démence, mais probablement à une conviction réfléchie, valant la peine et l'honneur d'être examinée de très près. Mais l'exemple n'a que trop démontré que ce genre de crédit n'est pas fait aux esprits qui sortent des voies ordinaires. Maintenant que nous avons à parler d'un mort, nous pouvons dire que nous avons réellement une revision de fond en comble à faire à son sujet ; et le mystère qui enveloppait de charme l'auteur ne doit pas persister autour de son œuvre. Elle doit être examinée au plein jour, elle peut le supporter. Il faut savoir pourquoi il y eut un tel désaccord entre Stéphane Mallarmé et ce qu'on en a dit ; ce qu'il voulait réaliser, ce qu'il a écrit, ce qu'il a formulé d'esthétique, il faut l'établir nettement et impartialement. Ce sera tout le but de ces réflexions.

*
* *

La carrière de Stéphane Mallarmé est connue ; elle n'offre pas grande curiosité, parce qu'elle est tout intérieure ; la vie des hommes voués à la méditation, « au rêve habitués », comme il se définissait lui-même, est entièrement tournée en dedans. Ses événements

sont tout spirituels, ses commotions et ses aventures sont abstraites. Ce fut dans le groupe parnassien, vers la fin de l'Empire, que Mallarmé apparut aux amis de Leconte de Lisle, à Coppée, à J.-M. de Heredia et aux autres. Il montra une personnalité discrète et concentrée, tout de suite tenue en observation par ses camarades, beaucoup moins songeurs, plus épris de beauté froide, et d'une plastique du vers excluant la musicalité. Mallarmé s'inspirait directement de la pensée sombre et douloureusement lyrique de Baudelaire; de plus, il était un fervent wagnérien, un amoureux de l'art symphonique, et le plus chaud partisan de la peinture de Manet et des premiers essais d'impressionnisme que l'auteur de l'*Olympia* tentait avec son ami Claude Monet. Ces tendances isolèrent rapidement Mallarmé du Parnasse, avec Villiers de l'Isle-Adam qui en partageait tout au moins le wagnérisme et le goût du lyrisme mystérieux. Léon Dierx aussi, sentimental et musical, d'une coloration assourdie et d'un lyrisme grave, était dissemblable des Parnassiens brillants et creux. Une séparation morale devait s'accomplir. Villiers de l'Isle-Adam se tourna vers l'occultisme et le roman idéaliste, qui ont, par sa plume, doté les lettres françaises de l'*Ève future* et d'*Axel*. Léon Dierx n'eut qu'à rester le solitaire qu'il fut toujours. Stéphane Mallarmé développait une méthode logique et philosophique trop ferme pour ne point rompre plus nettement encore. Lorsqu'il appliqua ses théories d'art dans un poème, l'*Après-midi d'un Faune*, ses camarades du Parnasse crièrent au scandale et, disait-il en souriant, « le morceau fut refusé avec un grand

ensemble ». De ce jour, Mallarmé se retira, gardant avec ses confrères des relations personnelles qui furent toujours à l'éloge de son caractère exquis. Il fut pour Théodore de Banville, jusqu'au dernier jour, un ami d'élite, que le grand charmeur appréciait d'ailleurs avec une noblesse égale, et dans les fortunes les plus diverses M. Mendès, M. Coppée, M. de Heredia, Leconte de Lisle se virent suivis avec un sourire et une loyauté invariables, du fond de sa retraite, par le camarade exclu. Mais désormais il agit seul, et commença contre l'opinion publique, la pauvreté, l'obscurité, le développement inflexible de ses convictions.

Sa vie, alimentée médiocrement par un traitement de professeur d'anglais en divers collèges, dont la retraite ne lui vint qu'environ quatre ans avant sa mort, s'écoula sans incidents remarquables.

On voyait aux promenoirs des concerts un petit homme aux yeux magnifiquement rêveurs, à la tête fière et calme, à l'allure aristocratiquement simple, on savait qu'il travaillait en silence, et ne publiait presque rien. Quelques poèmes d'une élévation et d'une forme magistrales avaient précédé l'*Après-midi d'un Faune*; on se redisait entre raffinés *Les Fleurs, l'Apparition, l'Azur, le Guignon, les Fenêtres*, et ces proses appelées *le Phénomène futur, la Pipe, Plainte d'automne,* et on attendait ce qui naîtrait de cet exil volontaire d'un grand poète. La traduction des *Poèmes d'Edgar Poe* fut considérée comme un chef-d'œuvre complétant pour une édition classique la belle interprétation que Baudelaire avait faite des contes du génial Américain. Il fallut y joindre une

préface au *Vathek* de William Beckford, et l'édition de l'*Après-midi d'un Faune* avec illustrations d'Édouard Manet. Mais à part ces témoignages, l'œuvre de Mallarmé restait invisible. Ses poèmes paraissaient en un luxueux album autographié, avec frontispice de Félicien Rops, d'un prix très élevé et d'un tirage restreint. Comme Verlaine, également échappé du Parnasse, et entraîné par sa fatale existence dans des routes très différentes, Mallarmé demeurait honni ou inconnu. Ce ne fut qu'en 1884 que la génération de jeunes hommes qui allaient être baptisés décadents, puis symbolistes, alla chercher chez lui le travailleur solitaire et en fit un maître. Stéphane Mallarmé ne ferma pas sa porte et ne refusa pas de livrer à des poètes nouveaux le fruit de ses réflexions sur l'art. Dès lors se fondèrent ces *mardis* devenus célèbres, et dont on a dit tant d'absurdités. L'excommunié se trouva chef d'école. En même temps que s'éveillait la verve de la critique, la gloire naissait.

Dès lors Stéphane Mallarmé, ne publiant que dans les revues des jeunes gens, à titre gracieux, n'ayant aucune attache aux journaux, ne gagnant rien avec ses écrits, partagea les vicissitudes de ses nouveaux amis, comme il avait partagé celle des impressionnistes. Toute sa vie cet homme paisible, sérieux et doux, ennemi de la réclame et du fracas, garant toujours sa personne des polémiques et des exhibitions, se trouva du côté des vilipendés et assuma leurs injures en surplus de celle qui lui revenaient. Au cours de ces années, de 1884 à 1898, parurent les *Pages*, où s'encadraient les *Notes sur la danse*, la *Rêverie sur Richard Wagner*, les *Impressions théâtrales*

d'abord publiées à la *Revue indépendante*, et la théorie du vers considéré dans ses ressources d'expression musicale. A divers intervalles s'ajoutèrent des *poèmes* et des *sonnets*, que Mallarmé présenta toujours comme des spécimens de ses essais linguistiques, où l'idée comptait peu et n'était qu'un prétexte à recherches de syntaxe et de style : la conférence sur *Villiers de l'Isle-Adam*; celles sur *la Musique et les Lettres*; divers articles sur la poésie, les concerts, la Loïe Fuller, la personne morale du poète. Le tout concentré en deux volumes de format ordinaire, l'un titré *Vers et prose*, l'autre *Divagations*. Stéphane Mallarmé travaillait avec une lenteur et un scrupule sans cesse grandissants : cette œuvre très restreinte lui coûta un amoncellement considérable de notes, que sa volonté dernière interdit formellement de publier, et où se trouvaient, si j'en crois le souvenir d'une conversation privée, la fin du poème *Hérodiade* et un drame. Dans les derniers temps de sa vie, Mallarmé s'était rangé à une conception spéciale du vers libre, après y avoir longtemps résisté. Il avait dirigé ses recherches sur ce point, et en avait même publié un exemple typique, dont je ne pense pas que la critique ait eu communication. Mallarmé recevait ses amis le mardi soir, assistait fidèlement aux matinées du dimanche de Lamoureux; il vivait six ou sept mois de l'année, depuis la liquidation de sa retraite, à Valvins, près de Fontainebleau, au bord de la Seine, où il canotait avec passion. C'est une vie si simple, si unie, si pacifiquement vouée à l'intimité et au travail qu'un spasme nerveux de la gorge a brutalement éteinte le 9 septembre 1897. Les vacances

firent que seuls les intimes suivirent des obsèques discrètes et dignes ainsi comme le mort lui-même.

Voilà tout ce que l'historiographe peut dire de ce solitaire. Quant à l'essence même de sa doctrine et de ses écrits, je tenterai d'en donner au lecteur un commentaire et un exposé, plutôt que de « l'expliquer ». Il n'est pas douteux que Stéphane Mallarmé ait été « un auteur difficile », selon la jolie expression de collège trouvée par M. Catulle Mendès. Je n'entreprendrai pas de démontrer que c'était son droit. Je me bornerai à dire pourquoi, et au nom de quelle profonde conviction, Stéphane Mallarmé fut un auteur d'accès malaisé. Être obscur n'est pas un défaut, mais une façon de comprendre l'art ou le travail mental que l'on cultive : Jacob Bœhme et Swedenborg sont fort obscurs, certains mathématiciens le sont, et certains théologiens aussi, qui ont pourtant un nom et une valeur considérables dans l'univers. Deux conditions suffisent à légitimer cette obscurité : en produire des raisons, et ne compter que sur un nombre de lecteurs et d'approbateurs proportionnés à l'hermétisme de ce qu'on leur soumet. Il y a des choses difficiles à exposer, parce qu'elles sont difficiles en elles-mêmes ; et l'obscurité n'est pas le désordre, l'illogisme ni le non-sens. Énoncer une chose obscure en elle-même, dans la forme qui lui sied, expose à l'obscurité. Les écrits difficiles de Mallarmé ne sont point obscurs par l'explication qu'il y donne de ses sujets, car cette explication est toujours logique et ordonnée ; mais il parle de problèmes esthétiques que peu de gens sont en état de discuter. C'est au lecteur de fermer le livre ou de s'instruire.

De l'ensemble d'idées exposé par Mallarmé dans ses différents écrits et dans sa conversation, ressort une conception complète de l'art littéraire et poétique. Je dis : dans sa conversation, car les conversations merveilleuses de Stéphane Mallarmé n'ont pas été notées par ses amis et nous devons tenir cette perte pour capitale ; on pourra sourire si je dis ici, faisant appel à mes souvenirs d'intime familier, que souvent ses amis et moi, à l'issue d'une causerie lumineuse et inspirée par le génie, nous déplorâmes de n'avoir pas imité les disciples de Socrate perpétuant la parole de leur maître. Mallarmé nous donna maintes fois l'impression haute de l'âme de Socrate, dont Verlaine nous évoquait le visage.

Mais l'interviewer moderne a rendu impossible le fait de se tenir, crayon et carnet en main, devant un homme qui énonce des pensées : nous eussions eu l'air de reporters ou de lycéens au cours. Les conversations de Mallarmé, qui formeraient un inimitable volume, ont contenu tout son rêve et formulé tout son désir d'art : car cet homme qui, dès qu'il écrivait, était torturé de scrupules, et pesait mille fois chaque terme, devenait, lorsqu'il parlait, le plus libre, le plus enthousiaste et le plus abondant des parleurs.

La conception fondamentale de Stéphane Mallarmé procède directement de l'esthétique métaphysique de Hegel, et l'on peut dire, si l'on veut résumer d'un mot sa personnalité, qu'il fut l'applicateur systématique de l'hegelianisme aux lettres françaises. L'idéalisme absolu de Hegel, de Fichte et de Schelling avait déjà tenté Villiers de l'Isle-Adam, dont la *Claire Lenoir* est une application curieuse de ce système;

Mallarmé en fit la base même de ses travaux. Pour lui, les idées pures étaient les seuls êtres virtuels et réels de l'univers, alors que les objets et toutes les formes de la matière n'en étaient que les signes. « Il doit y avoir quelque part des figures primordiales dont les corps ne sont que les images, » dit Flaubert. Cette formule est pour ainsi dire l'hegélianisme même. Les apparences du monde ne sont que des séries de signes, sans cesse détruits et réparés, d'un ensemble d'idées qui seules sont immortelles et indestructibles, à cause de leur abstraction même, et qui sont par conséquent les seules réalités dignes de ce nom. Ces signes transitoires s'appellent *symboles :* tout objet est le symbole passager de son idée-mère. Le monde n'est qu'un système de symboles subordonné à un système d'idées pures qui sont régies par des lois cosmiques, et dont la réunion constitue la divinité. Tout symbole est donc une manifestation et une incarnation de la raison centrale. L'univers est, pour ainsi dire, une écriture immense dont chaque objet est une lettre, et dont le total raconte le divin : en sorte qu'au fur et à mesure que les êtres doués de pensée prennent conscience de cette écriture symbolique, par la science, l'art et la religion, ils déchiffrent la divinité même et la créent progressivement.

Il s'ensuit que l'expression d'art doit se servir des réalités pour exprimer les idées pures, et seulement comme d'intermédiaires entre la conscience humaine et Dieu. Le réalisme, c'est-à-dire l'étude des symboles *pour eux-mêmes,* est donc une vaine occupation, méconnaissant la destination supérieure de

l'art. Il n'y a pas d'art sans emploi d'éléments matétériels, qui permettent à la pensée de communier avec les autres hommes; mais l'emploi des symboles doit être constamment rapporté à une idée essentielle, dont ils ne sont que le truchement. Un art symbolique doit donc s'interdire les réalités considérées comme but descriptif, de même qu'une religion ne considère les hosties, croix ou statues que comme des signes momentanés d'idées éternelles, ou que la science n'étudie les organismes que relativement aux lois permanentes qui les régissent; et l'art, la religion et la science ont une racine commune dans la recherche de Dieu à travers les formes qui évoluent continuellement. A mesure que nous étudions les symboles et trouvons sous les aspects variables les principes abstraits qui les constituent, nous nous faisons une idée plus claire de la divinité, notre conscience la réfléchit plus directement, et l'idéal est que, par une connaissance totale des lois cachées sous les symboles, la conscience et Dieu qu'elle reçoit s'identifient. Tout acte de travail cérébral est donc, à ce point de vue, un acte de foi religieuse.

Cette théorie fait de l'art une manifestation mystique. Une des conséquences de l'hegelianisme est de relier l'esthétique à la religion. L'étude des formes au point de vue de la beauté est en effet, suivant Fichte, l'étude des formes visibles de Dieu. La ligne et la couleur sont des éléments abstraits, imposés à la matière et distincts d'elle, car ils sont immatériels. Ce sont les traces du divin dans le monde. Le poète et l'artiste sont donc, en quelque sorte, des prêtres.

Ils apprennent aux hommes à voir Dieu sous les symboles. C'est aussi l'opinion d'Emerson. Pour s'en tenir à la poésie, cette théorie est conforme à ses origines mêmes, qui furent religieuses. La genèse du langage poétique appartient aux prêtres qui prononçaient les prières et les oracles en langage rythmé et chanté, ou accompagné par des instruments ; les sibylles proféraient leurs prédictions en versets limités par la respiration plus ou moins haletante, avec des retours de sonorités analogues; le scandement et l'usage des strophes a été de tout temps un procédé employé pour indiquer l'énoncé de choses importantes et spécialement liturgiques. La poésie est donc un chant exprimant musicalement et par symboles, une idée religieuse. La poésie lyrique est la seule digne de ce nom, et toute autre poésie narrative, descriptive ou oratoire est une déviation de la prose, c'est-à-dire de la langue propre à l'expression directe de la réalité. La poésie concilie en elle l'art plastique et l'art symphonique, par le fait qu'elle dispose d'épithètes et de sonorités verbales; mais elle ne doit se proposer ni d'éveiller les impressions que donnent la peinture et la sculpture, ni de n'être qu'un jeu de sonorités. Elle doit être une transposition de ces deux arts et en donner la fiction, en demeurant un langage sacré, le langage de la pensée pure de l'individu. Idéalisme et individualisme absolus sont les principes du système hegelien, autant dans la métaphysique que dans l'art ou dans la morale.

L'œuvre d'art ne s'y sépare donc point de l'œuvre religieuse ou de l'œuvre philosophique : cela sup-

prime toute application professionnelle et dilettante de l'esthétique. Le poète est distinct de l'écrivain, qui peut exprimer avec talent des notions sociales ou des réalités de son époque. Le poète est investi d'une mission particulière. « C'est, dit Shelley, le législateur non reconnu du monde. » La poésie est à l'écart de la littérature proprement dite, et les poètes forment dans les sociétés une caste méditante, comme les dominicains ou les chartreux. Ce sont des mystiques laïques qui ont pour devoir de dégager les sentiments, les passions, les rêves, c'est-à-dire les exaltations lyriques de l'homme vers la divinité — de leurs éléments passagers, et d'en exprimer les lois permanentes par des images symboliques. Leur langue ne doit pas être non plus celle des hommes ordinaires, appliquée à la conversation usuelle, mais une langue épurée, choisie dans le parler habituel et soumise à des lois spéciales, à l'exemple de tous les dialectes sacrés, extraits des dialectes courants de chaque pays.

Ces éléments doivent participer à la construction d'une œuvre d'art-type, où s'unissent toutes les expressions, la danse, la mimique, le dialogue, la peinture, la plastique, la symphonie et le vers. C'est la conception qui hanta Wagner et qui préside à la *Tétralogie*. Cette œuvre nécessite le concours de la foule : elle est comme la messe de l'esthétique. Le théâtre lyrique est une sorte d'église de l'intellectualité, et un lieu saint au même titre que tout édifice consacré aux cultes. Le livre est une réduction du théâtre : le poème et la prose peuvent y résumer la danse, la musique, la peinture et la pantomime, et le concours

du public n'y est pas nécessaire. L'homme peut être seul devant un livre, et faire œuvre d'art et de foi dans le silence de sa lecture.

Telles sont les premières déductions rigoureusement logiques que l'on peut tirer de la doctrine idéaliste de Hegel et de Fichte, spécialement quant à l'esthétique.

Mallarmé, pénétré de la justesse de leur point de départ, les développa jusqu'à leurs extrêmes conséquences, et sa personnalité s'en constitua tout entière. On peut dire que son œuvre est unique à ce point de vue : il n'y a pas d'autre exemple français d'une telle systématisation de l'art littéraire fusionnant avec la métaphysique symbolique, et son œuvre est la pierre de touche de la théorie hegelienne. Ayant exprimé dans ses premiers poèmes des sentiments d'un pessimisme noble, d'une fiévreuse beauté, Mallarmé céda progressivement à des considérations plus sereines, plus hautes, d'une portée plus élevée et plus étendue, et peu à peu conçut le plan d'une œuvre considérable. Mais plus son esprit lucide et volontaire concevait les fondements philosophiques de cette œuvre, plus il comprenait qu'elle entraînait toute une réforme, la refonte complète des moyens d'expression. Le puriste, l'amoureux de perfection et le théoricien qu'il y avait en lui se montrèrent de plus en plus exigeants et scrupuleux. L'œuvre resta à l'état de notes ; à chaque instant sa préparation soulevait de nouveaux problèmes, imposait la résolution de nouvelles difficultés, et Mallarmé est mort sans avoir pu recueillir et condenser les résultats de ses travaux. Du moins, si nous n'avons de lui que quelques poèmes

qui suffisent à attester un lyrique admirable, a-t-il eu le temps d'établir une des plus originales, des plus fortes et des plus intellectuelles esthétiques qu'on ait conçues en France. Il est le dernier représentant de cette science, et l'un des plus subtilement intéressants. Voici maintenant à quelles façons d'envisager les formes d'art il s'arrêta.

*
* *

J'ai prononcé le mot de martyre littéraire, en ajoutant qu'il n'était pas trop fort. Il est véritable que Stéphane Mallarmé se sentit enrayé dans son imagination qu'il avait très étendue et très belle, dans sa passion, qu'il avait fiévreuse et exaltée, dans son lyrisme, qui pénétrait ses moindres paroles et tout son être, par une éternelle question : celle de la perfection de la forme, et mieux encore, de la recherche d'une forme originale. « Ce labeur de linguistique par lequel, quotidiennement, sanglote de s'interrompre ma faculté poétique », dit-il tristement quelque part. Et en effet, il se retint toute sa vie dans ce scrupule : prisonnier de soi-même, il se refusa logiquement le droit d'édifier des œuvres avant de les avoir fondées sur une esthétique et des procédés renouvelés. Il lutta contre son envie de produire : inépuisable créateur d'images, comme le montrait sa conversation, il se condamna à l'impuissance, il se priva de la joie d'énoncer ses pensées, jusqu'à ce qu'il eût trouvé l'arrangement parfait de ses moyens d'expression. On conçoit quel supplice raffiné engendre une pareille résolution. On a parlé de la maladie de la perfection

qui faisait souffrir Flaubert. Mais au moins Flaubert put il se mettre assez en paix avec lui-même pour publier des œuvres où il montrait le résultat de son travail. Mallarmé n'eut pas cette joie. Il se faisait de l'art une idée si mystique et si absolue qu'il ne pouvait se décider à en donner un témoignage dont il se déclarât content. On n'imaginera jamais à quel point Mallarmé eut l'adoration ardente, religieuse et presque craintive de l'art littéraire; cette adoration conférait à sa personne quelque chose d'auguste, tant on y devinait l'esprit de sacrifice et la dévotion absolue aux arcanes de la poésie. « Que de fois, m'avoua-t-il un jour, j'ai résolu de me mettre à écrire les livres que je portais dans mon cerveau, en me contentant d'une forme française habituelle, d'un à peu près éloquent et expressif, avec des rythmes et une syntaxe d'usage courant, en me jurant à moi-même de secouer le joug; et puis, au moment de commencer, je sentais que je ne pouvais pas, que l'on n'a pas le droit de mésuser ainsi de la langue écrite — et je recommençais à étudier ce qu'elle exige. » Il a étudié jusqu'au dernier jour. Nous n'avons de lui que la construction résumée de son esthétique.

L'idée essentielle de Mallarmé, quant aux formes du style, était que le langage écrit est absolument distinct du langage parlé, et qu'on les a mélangés indûment depuis des siècles. Par « langage parlé » il entendait aussi les phrases écrites qui n'ont pas un but abstrait, mais servent à l'échange des rapports sociaux. Il appelait tout cela des conversations. Mais il n'admettait point que la même langue servît indifféremment à l'avocat, au médecin, au commerçant ou

au poète. L'erreur venait, disait-il, de ce que tous les arts ont leur technique et leurs instruments propres, pinceaux, ébauchoirs ou notes de musique, alors que la littérature semble n'en point avoir, et emprunter le langage courant. Mais ce n'est précisément qu'une illusion pernicieuse qu'engendre un détestable malentendu. Les profanes, qui ont le respect du pinceau, de l'ébauchoir ou des signes musicaux dont ils ignorent le maniement, se croient aptes à juger de plain-pied et sans étude préalable un livre, parce qu'il est fait avec les mots dont ils usent. Il en a l'air : en réalité, un livre n'est digne de ce nom que lorsque l'auteur a su tirer de ce langage courant des instruments personnels, aussi spéciaux que l'ébauchoir ou la palette — un style. Comme les mots demeurent les mêmes, c'est par leur disposition que le style se construit. La disposition des mots est : la syntaxe. Cette science à règles fixes est variable cependant à l'infini, comme les combinaisons de l'alphabet ou des chiffres, qui sont illimitées. Il y a deux façons de se créer un style original : par le choix des épithètes, et par la variété des combinaisons et des coupes de la phrase. Le choix des épithètes donne ce qu'on appelle la couleur d'un style : c'est le degré d'originalité le plus simple. Il peut aller très loin dans la rareté, la singularité ou la séduction, sans être pour cela le signe d'un grand écrivain. La variété des coupes de la phrase donne le rythme, c'est-à-dire l'élément vivant du style : c'est le second degré d'originalité. Il faut que celui qui le montre soit nécessairement un écrivain de race. Quant à l'originalité qui résulte de la syntaxe elle-même, c'est-à-dire de la construction

et des rapports des divers éléments grammaticaux entre eux, c'est la plus difficile et la plus subtile. Très peu de gens y atteignent. Les Goncourt ou P. Loti peuvent offrir l'exemple de la couleur; M. Paul Adam celui du rythme brisé et varié; Flaubert, qui a inventé deux ou trois positions de l'attribut et Renan, qui eut le secret de présenter d'une façon toujours neuve la proposition incidente dans ses phrases, sont des types de grands prosateurs, innovant dans la syntaxe et créant par là même dans la langue française des monuments impérissables. Les personnes qui croiraient pouvoir traiter ces choses en objets secondaires se tromperaient : autant que *Salammbô* et la *Prière sur l'Acropole,* les deux trouvailles grammaticales relatives à l'attribut et à l'incidente feront solides les gloires de Flaubert et de Renan et les rendront classiques. L'innovation syntaxique est très rare : elle sort de pair un écrivain. L'idée de Mallarmé relativement au style était donc de s'attacher à être original bien moins dans l'épithète rare que dans la variété des coupes et surtout dans la disposition réciproque du verbe, du sujet et des compléments. A ce point de vue, le programme des recherches comprenait une étude serrée de la ponctuation.

Enfin, il est tout un domaine ouvert à l'investigation du styliste et du linguiste, tant dans la prose que dans le vers, c'est la musicalité, qui est une combinaison du rythme ou mouvement des épithètes, c'est-à-dire que la place des mots soit régie avant tout par la nécessité d'une harmonie entre leurs sonorités particulières, en faisant servir le choc ou la fusion de ces sonorités à la cadence générale de la

phrase, et par suite à l'expression du sentiment gracieux, languissant, sombre ou rapide qu'elle exprime. Si la poésie lyrique est un chant, la prose en est un aussi, en ce sens que les mots comptent également par leur son et par leur signification, qui sont intimement liés d'après tout ce que nous savons sur les origines du langage, et qui agissent simultanément sur l'esprit et les sens de l'auditeur. (Le lecteur peut être considéré comme auditeur, puisqu'il entend tout bas, pour ainsi dire, en lisant, et se prononce à lui-même ce qu'il lit.) Dans la vie ordinaire, les gens attachent plus d'importance au sens des mots qu'à leur tonalité. La première condition d'une langue littéraire extraite du langage courant est donc de tenir un compte très grand du son des mots, puis de l'eurythmie, puis de la syntaxe. La marque personnelle d'un écrivain de grand style se proportionne à ses trouvailles dans cette direction.

« Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel. Narrer, enseigner, même décrire, cela va, et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui, en silence, une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains... Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée. « Ces phrases de Mallarmé sont des formules

parfaites de son esthétique et de sa métaphysique. Elles expriment nettement sa conception d'une langue littéraire absolument spéciale et de la nécessité. Il considérait en effet comme « un reportage » les romans contemporains. « Tout ce que j'ai fait, disait Villiers de l'Isle-Adam en mourant, ce sont des devoirs français. » C'est la même préoccupation exprimée différemment, ressortant d'une conception mystique du livre et du style. La phrase citée plus haut : « Parler n'a trait à la réalité... » nous résumera les transitions qui existèrent en l'esprit de Mallarmé entre l'écriture et le symbolisme.

Cette langue spéciale, soustraite à l'usage commun par la rareté des termes, la multiplicité des coupes, la tonalité des vocables et les usages spéciaux de la syntaxe, Mallarmé la considérait comme propre à exprimer non pas les symboles en eux-mêmes, car, ainsi qu'il le dit, parler n'a trait à la réalité (ou symbole) que *commercialement*, c'est-à-dire pour les usages sociaux courants ; mais comme propre à exprimer une allusion aux symboles, et à *distraire leur qualité* pour l'incarner dans une idée. Hegel n'eût rien dit de plus net sur sa propre doctrine. Ce procédé de l'*allusion*, de la fiction, de l'allégorie apparaissait à Mallarmé comme le seul logique. Tout, à ses yeux, ne pouvait être qu'allégorique et représentatif d'une vérité. Il excluait de l'art littéraire proprement dit, et de l'essence poétique, à l'exemple d'Edgar Poe, la narration, la description et l'éloquence, qui lui semblaient des genres étrangers aux lettres. Un art légendaire, mettant en scène des personnages fictifs, des entités idéologiques, était la

conséquence nécessaire de son système. Il fut aidé dans cette conviction par une faculté personnelle qu'il possédait à un degré incroyable : celle de l'analogie. Stéphane Mallarmé eut le sens des analogies développé jusqu'à stupéfier quiconque parlait avec lui. Il surprenait entre les objets ou les actes les plus disparates, d'un œil infaillible, le point de contact et de comparaison. Il concevait si nativement et avec une si grande force la plénitude indéfinie de l'univers, qu'à son esprit rien ne se présentait isolément, et que tout était système de signes cohérents et solidaires. C'était le caractère de clarté mystérieuse de sa causerie. Il fut donc amené sans efforts à se servir de l'analogie comme source d'images en littérature. Quant aux exemples analogiques, il en a laissé d'admirables et d'exquis. Les notes sur la danse, par exemple, en sont un recueil surprenant, Dans l'emploi de l'allégorie, Mallarmé se rapprochait extrêmement des conceptions wagnériennes. L'écrit si curieux, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, fixe précisément le degré du contact entre le poète musicien et le symphoniste littéraire et en même temps leur dissemblance. Car Mallarmé, tout en préconisant le développement musical du style, fuyait la confusion de la poésie et de la musique dont Taine prédisait la venue, et il prétendait garder absolument distincts ces deux domaines, l'un imaginatif, l'autre sensible. Et ceci nous amène à parler de ses idées relatives au vers.

Il ne considérait point que la distinction habituelle entre le vers et la prose fût capitale, pour la raison suivante. On a généralement considéré le vers comme

distinct du langage *prosaïque* et courant, et comme le seul littéraire. (Prosaïque, dans son acception de vulgarité, montre bien le cas qui était fait de la prose.) Le vers était, de par ses formes mêmes, une langue réservée. Or, Mallarmé exigeant que la séparation d'art et d'usage courant ne se fît plus entre le vers et la prose, mais entre le langage écrit et le langage parlé, vers et prose à ses yeux s'ennoblissaient et s'élevaient ensemble au rang de dialectes esthétiques. Les règles de la musicalité verbale et de la variété des coupes grammaticales leur étaient communes. Ce qui, pour lui, instituait le courant lyrique d'un écrit était avant tout le concours de l'harmonie des mots à la syntaxe. « Le chant poétique » naît du choc de ces deux qualités du langage, et il n'y a plus langage d'art lorsqu'elles se dissocient. Les caractères propres du vers aux yeux de Mallarmé consistaient surtout dans les dispositions typographiques, à qui il attribuait une importance particulière. Il considérait les blancs entre les strophes, et l'usage de l'alinéa, comme des signes musicaux. La ponctuation était pour lui l'équivalent des soupirs, dièses et croches de la musique, et devait être employée dans un but analogue. Enfin, il tenait que le vers est *un seul mot ;* « de plusieurs vocables, dit-il, le vers refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire. » Tel il concevait le vers régulier, fondé sur la rime comme principe rythmique, et sur la sonorité verbal comme principe lyrique, avec arrêts respiratoires au rejet du vers ou à sa fin. C'était pour lui le grand mode d'expression classique, et il n'admettait guère le vers libre qui comme repos ou jeu adjacent

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

à cette forme antique de la poésie. Vers la fin de sa vie comme j'ai dit, il essayait une sorte de compromis entre le vers et la prose, dont il publia un exemple : c'était l'essai de remplacer la ponctuation par des gradations typographiques dans la grandeur ou l'exiguïté des lettres selon l'importance des membres de phrase. Dans le vers, Mallarmé n'admettait guère l'usage de la ponctuation, qu'à son sens suppléaient le rejet des vers à la ligne et les blancs intervallaires qui, limitant la respiration et par suite l'élocution naturelle, ponctuaient mieux que tous les signes de la prose. Telles sont à peu près les principales idées de Stéphane Mallarmé sur les formes du style et la constitution d'une langue d'art. Symbolisme, allégorie, allusion, fiction — exprimés par la musicalité et une continuelle souplesse de syntaxe, très proche chez lui de la syntaxe anglaise, voilà ses éléments de travail. Il reste à dire l'œuvre à laquelle il les voulait appliquer.

***

Concevant le vers comme une expression de pensée intermédiaire entre le langage parlé et la musique, Mallarmé considérait cette expression comme fondamentale dans l'œuvre d'art synthétique. C'est-à-dire qu'à son sens il n'y avait que deux œuvres d'art valables : le livre et le théâtre. L'un pour la foule, et l'autre résumant les impressions de la foule et les ramenant à l'individu. Le vers était à ses yeux l'expression commune à ces deux ordres de conceptions.

Le vers était un orchestre réduit, une musique de chambre, comme il disait. C'était donc l'élément essentiel d'une œuvre.

Dans l'œuvre telle que Mallarmé la rêvait — et le secret de son culte pour Wagner est précisément que la *Tétralogie* en est le seul exemple approximatif qui soit paru — la fusion de la parole, du geste, du décor, du ballet et de l'expression musicale était indispensable. Le vers était le mode élocutoire de l'individu pensant, du *sujet*, de l'homme : les idées du drame s'énonçaient par sa bouche, et comme toute idée est une constatation du divin et par conséquent d'essence religieuse, une prière, le vers rythmé et musical l'exprimait selon son antique mission de langage abstrait et sacré. Le vers était l'élément idéologique et intellectuel. La symphonie, conçue selon le système du *leitmotiv* wagnérien, représentait l'élément sensitif et passionnel. Le geste était, par les combinaisons de la mimique, l'élément actif. Le ballet était l'élément animé du décor ; il représentait ce qui, de la nature, prenait part aux émotions de l'individu. Soit que, rangé au fond de la scène, il fût comme une incarnation du décor ; soit que, détachant une ou plusieurs ballerines, il en fît des sensations voltigeant autour du principal. De la sorte, l'homme énonçant une idée par la diction des vers, le mime faisait le geste commandé par ses paroles, le ballet intervenait pour exprimer l'effet sensible de ces actes dans la nature, et la musique énonçait les sentiments généraux du drame, un peu selon le rôle du chœur grec, en déterminant à la fois la mesure des gestes du mime et celle des évolutions du ballet. La tonalité et

le rythme du vers, élément central, réglaient les récitatifs et l'orchestre.

C'est la théorie même du drame wagnérien, avec cette différence capitale que le rôle prépondérant y demeure au personnage, et que la musique y est l'accompagnement de la littérature, au lieu que chez Wagner l'égalité des deux éléments se constate partout. Une autre différence est que Wagner, au jugement de Mallarmé, eut le tort de superposer ses ressources originales de passion et d'art à la légende toute faite, au « sujet » à développer, au lieu de créer à chaque fois un thème littéraire et idéologique de son propre fonds. Mallarmé estimait avec raison que le génie français tout spécialement répugne à l'acceptation de la légende. Son symbolisme était constamment renouvelé, et n'admettait pas qu'on « traitât » un sujet mythique connu, fût-il merveilleux.

Relativement à la danse, Stéphane Mallarmé la considérait à la fois comme une animation du décor et une émanation des sentiments du personnage. Entre le héros et la nature assistant à ses pensées, le ballet allait et venait selon ce double échange. « Tout, dit le poète, agit au théâtre par réciprocités, et relativement à une figure seule. » C'est la loi aussi de tout système fondé sur l'individualisme. La danseuse, irréelle presque, est un être prestigieux, hors la vie. « Elle n'est pas *une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe ou fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant par ses raccourcis et ses élans, avec une écriture corporelle, ce qu'il faudrait

de paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive pour exprimer, dans la rédaction. » Le ballet remplace, dans le théâtre idéal de Mallarmé, les descriptions de réalité qu'il n'admet point littéraires. Les danseuses sont des signes, elles portent des attributs, elles sont comme des pièces d'un échiquier vivant, et n'existent pas elles-mêmes : ce sont des signes d'une écriture d'images, en quelque sorte les parties d'un hiéroglyphe animé, détaché sur le fond des décors du ballet.

Un cas spécial, étudié par Mallarmé dans une page exquise, est celui de Loïe Fuller, supprimant ce fond du ballet et le remplaçant par un fond d'étoffes colorées qui dépend du rythme de sa danse, l'environne, et remplace les toiles peintes et les cartonnages inertes, en étant à elle-même son vêtement et son paysage. Mallarmé vit là une innovation précieuse pour l'art intellectuel qu'il rêvait.

Cette conception du théâtre est presque celle de la symphonie et de la fugue : une symétrie, un ordre, une constante réciprocité de toutes les formes d'expression esthétique devraient la régir. Mallarmé n'ignorait point quelle attention, quelle subtilité d'esprit exigerait chez le spectateur une telle représentation. Mais il répondait à cela que chacun prend du spectacle ce qui lui plaît ou lui parvient; que l'audition d'un morceau d'orchestre excite chez les uns un agrément indéfini, chez d'autres un enthousiasme, et chez les initiés ou les musiciens-nés une compréhension des thèmes, des timbres, des parties instrumentales que les profanes n'ont pas tout en trouvant leur plaisir ou leur intérêt dans la séance. Ainsi, disait-il,

toute chose vue contient en puissance des joies graves que découvrent plus ou moins les regardants : il n'y a pas à s'arrêter à cela, et en tout cas le théâtre vraiment complet comporte tous ces éléments logiques. Quant à la foule, Mallarmé en faisait une partie nécessaire du théâtre, et voici où sa mysticité intervenait. Pour lui, le sujet essentiel du drame était unique : sous mille anecdotes il se retrouvait pareil. C'était *la confrontation de l'être humain, doué de conscience, avec la nature.* « Dès que je vois, disait-il, au lever du rideau, un monsieur et une dame qui parlent d'aventures qui peuvent m'advenir, pour moi il n'y a plus théâtre ; je me dis, comme le paysan, que je suis indiscret en écoutant ces gens parler de leurs affaires. » La comédie de caractère et tout le théâtre psychologique ne trouvait donc pas à ses yeux une raison d'existence *littéraire.* C'était encore pour lui une conversation, une explication relative à la vie courante, et nullement une œuvre d'art. Il fallait que, dès le lever du rideau, d'un seul coup tout fût placé sur un plan général et abstrait, au-dessus du temps, « comme le symbolise, disait-il, l'élévation du plancher scénique ». Alors commençait l'exhibition de l'Homme, solennellement réglée par le génie anonyme d'un poète, devant les autres hommes ses semblables : en quelque sorte une messe, puisque la foule se réunissait pour voir un des siens énoncer des idées pures. Or, tout ce que les individus composant l'assemblée ne pouvaient être personnellement, riches, beaux, inspirés, l'homme héroïque placé devant eux l'incarnait, et ils venaient y reconnaître toutes les noblesses de l'humanité dont ils faisaient partie,

avant de redevenir dans la rue des passants vêtus avec uniformité. Le héros dramatique était le véritable prince de la modernité égalitaire, complété par un hémicycle d'êtres effacés, muets et noirs. En ce qui regarde les concerts, dont Mallarmé considérait le développement récent dans les mœurs démocratiques comme un signe frappant en faveur de son hypothèse, il faisait du chef d'orchestre un personnage analogue à l'acteur.

Pour Mallarmé, à chaque concert du dimanche la foule entrait, s'asseyait, se taisait, et après s'être contenue toute la semaine dans le travail quotidien, elle déposait au milieu d'elle-même ses rêves, ses élans de foi et de beauté, ses exaltations : de cela l'orchestre était fait, et sa mélodie exprimait tous ces songes individuels aux assistants qui les reconnaissaient, et n'existaient pour ainsi dire plus eux-mêmes, extatiques et éperdus devant ce jaillissement de beauté! « Cette multitude, dit Mallarmé, satisfaite par le jeu de l'existence quotidienne, comment se fait-il, cela repose-t-il sur un instinct que, franchissant les intervalles littéraires, elle ait besoin tout à coup de se trouver face à face avec l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots! » Il concluait de ce magnétisme du théâtre et de l'orchestre que la foule était parfaitement capable de comprendre une œuvre de fusion symbolique des arts et d'accepter le caractère religieux de ces réunions, grâce au costume spécial et aux attributs pour lesquels elle a le même instinct obscur de considération que pour les symboles liturgiques et la personne du prêtre.

Le livre, aux yeux de Mallarmé, résumait sous un

volume minuscule toutes ces conditions, à l'usage d'un seul lecteur. Les éléments scéniques y étaient en germe, sauf le ballet, que remplaçaient les métaphores. Le livre était « l'instrument spirituel » et en quelque sorte le mode d'action par excellence. Car, disait souvent Mallarmé, « il n'y a pas d'acte supérieur à la pensée qui l'inspire, et penser est essentiel ». Dans le même sentiment il formula cette phrase, qui fut très mal comprise et qu'on prit à tort pour l'expression d'un dilettantisme de mandarin : « Le monde est fait pour aboutir à un beau livre ». C'est-à-dire « l'hymne des relations entre tout. » C'est encore dans ce sens que le poète expliquait que le sens des analogies est la source de toute intellectualité, et que, par suite, nous ne devons exprimer des objets que leurs rapports entre eux, et leurs rapports à l'ensemble de l'univers idéologique. C'est enfin dans cette acception qu'il répondit, interrogé sur l'anarchisme et la propagande par le fait : « Je ne sais qu'une bombe, c'est le livre. » Il le mettait si haut, qu'il en faisait le symbole même du génie de l'homme, et qu'il se désolait de nos volumes modernes qui à ses yeux, étaient gâtés par l'influence du journal, : « L'influence du journal, écrivait-il, est fâcheuse, imposant à l'organisme complexe requis par la littérature au bouquin, une monotonie — toujours l'insupportable colonne qu'on s'y contente de distribuer, en dimensions de pages, cent et cent fois. Mais, entends-je, peut-il cesser d'en être ainsi? Je vais, dans une échappée (car l'œuvre sera un exemple préférable) satisfaire la curiosité. Pourquoi un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considé-

rable, phrase poursuivie en gros caractères, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il pas le lecteur en haleine, durant tout le livre, avec appel à sa puissance d'attention : alors que se grouperait autour, secondairement d'après leur importance, des explications, des compléments, des dérivés de la pensée centrale — un semis de fioritures? » Cette hypothèse de transformation typographique, indiquée dans la curieuse note que je reproduis ici, Mallarmé ne l'essaya, ou du moins ne nous en fit part, que dans le poème dont j'ai parlé précédemment, et dont la critique n'a pas reçu d'exemplaires. C'est peut-être son dernier travail terminé. Une telle conception du livre devait nécessairement le limiter : par *livre,* Mallarmé entendait, comme Edgar Poe, une condensation de pensée et d'émotion restreinte, une sorte de *vade mecum.* spirituel, éblouissant, profond et bref, dont le symbolisme très concentré contînt une série de motifs de méditation sur lesquels pût s'exercer le travail personnel du lecteur.

Voilà, dans ses grands traits, l'esthétique de Stéphane Mallarmé. Comme on le voit, c'est un système complet, qui traite des liens de l'art à la métaphysique, de la fusion des arts, de l'objet de l'art littéraire, de la réfection de ses moyens, de la syntaxe, de la poétique, du symbolisme, du livre, du drame, du ballet, du rôle social du poète, le tout ramené à une conception mystique de l'esthétique. Quel que soit le degré d'enthousiasme qu'on apporte à cette hypothèse, il est impossible d'en contester la logique, l'ordonnance, la forte constitution. Elle

s'impose par un caractère prononcé d'idéalisme absolu : aussi longtemps que l'hegelianisme, et sa dérivation par Fichte, Schelling et Wagner, trouvera des adeptes, aucun d'eux ne pourra négliger la tentative que Mallarmé fit, unique, d'appliquer leur doctrine aux lettres et de résoudre la fameuse antinomie « de l'art pour l'art » et de « l'art pour la morale » par l'introduction d'un élément mystique conciliant le poète et la foule dans une commune élévation lyrique vers la Divinité! Le système de Mallarmé, car le mot n'est pas exagéré, est issu d'une âme extrêmement pure, contemplative, septentrionale, beaucoup plus inspirée par le génie anglais ou allemand que par le génie français. Mallarmé se rattache plus qu'on ne penserait d'abord à la conception gœthienne, et il est très proche de cet Edgar Poe qu'il a si admirablement pénétré : on peut dire qu'il le suit chronologiquement à travers Baudelaire; Tennyson et M. George Meredith sont aussi des figures auxquelles on peut l'apparenter : il eut du premier une certaine suavité blanche dans le lyrisme, du second la subtilité profonde et sérieuse, la tenue rare et peu accessible de l'œuvre. Cependant il fut un Français, et c'est peut-être là le point qui est resté énigmatique sauf à ses intimes. Personne n'eut l'allure plus française que Mallarmé. Sa tenue, son accueil, ses façons, sa politesse étaient celles d'un homme du XVIIIe siècle : la manière dont il contait une anecdote était celle d'un mémorialiste de la Régence. Il adorait le style Louis XVI, et il était passionné de l'impressionnisme, qui est la tentative la plus française, la plus conforme au génie de la

race, qu'ait faite notre école de peinture depuis cinquante ans. Mais il y avait en lui une si radicale séparation en l'écriture et la vie ordinaire, que cet écart qui frappait tous ses familiers ne l'étonnait sans doute point lui-même.

Cette esthétique pourrait être formulée en un volume. Il la faut rechercher dans la série de méditations et de notes que Mallarmé nous a laissées, et, j'y reviens, dans ses causeries, qui en exposaient une infinité d'exemples et en éclairaient les plus délicates difficultés. Il est certain que le rigorisme logique qui préside à cette conception de l'art est fait pour étonner bien des consciences, qui ne se font pas des lettres une idée si haute et si complexe.

Pour quiconque n'y cherche — et la foule s'y tient — qu'un agrément, voire une émotion, les exigences que Mallarmé y apportait sembleront excessives, et ses désirs obscurs : une telle réforme met en questions des habitudes indéracinables du public et de ceux qui lui racontent des histoires. C'est remonter un courant immense : du moins Mallarmé le fit-il avec une constance admirable, sachant très bien qu'il proposait au public des réflexions beaucoup trop ardues, et il se contenta d'être logique avec lui-même sans blâmer les autres écrivains, dont il désavouait l'œuvre tout en en goûtant avec empressement les beautés. Nul n'a jamais vu Mallarmé railler ou décrier un livre; fût-il le plus plat, le poète y trouvait encore, avec bonté, un côté intéressant ou méritoire, et cet homme, excommunié et bafoué toute sa vie, ignora l'amertume et la critique acerbe. Tout au plus se permettait-il une bonhomie narquoise

et souriante, mesurée et fine comme tout ce qui émanait de lui. La « prière d'insérer » qu'il rédigea lui-même pour le volume *Divagations* en donnera l'exemple : « Sous ce titre peut-être ironique, M. Stéphane Mallarmé réunit des morceaux rendus célèbres par les hauts cris qu'ils causèrent : on les accusait d'incohérence, d'inintelligibilité... Ce sera aux yeux du public, une curiosité de notre temps que de voir à quel point un écrivain, perspicace et direct, acquit une notoriété en contradiction avec ses qualités pour avoir, simplement, exclu les clichés, trouvé un moule propre à chaque phrase, et pratiqué le purisme. » Ce « peut-être ironique » et cette « notoriété en contradiction avec ses qualités », contrastant avec l'affirmation simple et fière qui termine, c'est tout le caractère malicieux et courtois de l'écrivain.

L'obscurité de Mallarmé ne provient donc que du degré d'inattention qu'on apporterait à le lire, et il est infiniment probable que toute personne le lisant comme un nouvelliste ne comprendrait pas plus ses théories qu'une page de Kant ou de Spencer lue dans un café. Les journalistes qui, les premiers, propagèrent autour de lui cette accusation vague, n'en prirent qu'une connaissance très insuffisante. Il ne s'ensuit pas du tout que nous devions ratifier à l'infini les jugements de la chronique, et méconnaître un des esthéticiens le plus sérieux et les plus hardis des lettres françaises contemporaines. Mais on se rejetait commodément sur la forme même des écrits de Mallarmé. Nous avons vu fréquemment des détracteurs se réfugier dans ce fort, lorsqu'en les pressant on leur démontrait que le corps d'idées résumé

plus haut était peut-être austère, tendancieux, rigoriste, mais à coup sûr intéressant, ordonné et clair. Il faut insister sur ce point, que Mallarmé n'a pour ainsi dire rien produit conformément à son système. Les quelques sonnets qu'il publiait de loin en loin sont des *exercices*. Il y essayait ses théories sur le remplacement de la ponctuation par des alinéas et les blancs intervallaires — d'où ces sonnets sans virgules, d'un seul morceau, qui ont si fort effrayé la critique : il y essayait des inversions, dont à son gré l'usage pouvait fournir beaucoup plus de ressources qu'on ne l'avait pensé jusqu'alors; il y essayait enfin des sonorités de mots et des variations du rythme. D'où ces contournements et ces ellipses fréquentes qui surprennent même des écrivains.

Mais quel art ne comporte pas ces recherches! Si l'on donnait au public un croquis de Rodin ou une esquisse de Manet pour juger sans préparation ces artistes, jamais il n'imaginerait leur grandeur. Si l'on jouait à un homme dont même l'oreille fut ouverte à la musique une partie de violon dans une symphonie de Beethoven, sans préparation, il est probable qu'il n'aurait aucune idée du génie de Beethoven. Ce sont choses qui n'ont d'intérêt que pour les techniciens; Mallarmé ne les publiait guère que pour intéresser les linguistes et les poètes. Quant à ses articles, écrits d'une façon intermédiaire entre la conversation et le style tel qu'il le concevait, ils affectent souvent la forme de causeries adressées à un interlocuteur invisible ou de monologues; en les examinant, on découvre effectivement les caractères indiqués par Mallarmé dans la note citée plus

haut. Il exclut les clichés, trouve un moule propre à chaque phrase, et pratique le purisme. Sa phrase elliptique et nerveuse, formulaire, se rapproche beaucoup du langage philosophique. L'emploi du présent y est constant : elle a quelque chose d'arrêté et de roidi dans les contours. Mais, intérieurement une variété incroyable de tournures y crée un balancement et une souplesse rares, et cette langue de dialecticien s'illumine, dans les moments les plus arides de la démonstration, d'images de pierreries où se révèle le poète. Les termes sont d'une propriété invariablement exacte : la seule bizarrerie qui puisse déconcerter le lecteur est dans le jeu si varié que Mallarmé fait du verbe, qu'il place dans la phrase, comme point culminant et essentiel, selon des inversions audacieuses, et très souvent là où l'on n'a pas coutume de le voir. Il arrive aussi que le poète emploie les mots dans leur stricte acception étymologique, à laquelle on n'est plus habitué. On peut relever aussi un emploi capricieux de l'infinitif tenant lieu de participe présent. Le tout, en réalité, est parfaitement correct, cohérent, et ces marques personnelles de Mallarmé ne sont pas plus exceptionnelles que par exemple la contention elliptique du style de Saint-Simon ou de Laclos.

Il y a gros à parier qu'un fragment de ces auteurs classiques, publié *ex abrupto* dans une de nos gazettes entre deux annonces ou deux échos, produirait le même effet qu'un fragment de Mallarmé, de même qu'un lion des portes de Mycènes ou un colosse du Serapeum exposé au Salon n'y soulèverait pas moins de stupeur que le *Balzac* de Rodin qui en procède.

Les relativités de lieux et de mode sont pour beaucoup dans ces accusations faciles d'obscurité. Voici, à titre de spécimen, une phrase de ce style « incohérent » de Mallarmé ; elle ouvre le morceau sur « Les ballets ».

« La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue ; c'est-à-dire que sans le semblant d'aide offert à un enlèvement ou à la chute par une présence volante et assoupie de gazes, elle paraît, appelée dans l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne. »

J'ignore si, pour qu'un écrivain amoureux des délicates ressources de la langue goûte une phrase de cette facture, il doit être fou, mystificateur, décadent, ou complètement immoral, comme l'affirmèrent gravement nombre de gens pendant de longues années ; mais le tour de cette phrase, son idée, son balancement, la suspension de l'incidente « qui danse... », le « c'est-à-dire... » et la place du « mot italien » sont des mérites qui n'auraient certainement pas laissé indifférent Flaubert, ou tout homme ayant le respect et la divination de l'art littéraire. Tout, ici, est juste, simple et harmonieux, et il n'y a guère de prosateur original et maître des procédés de son art qui, sur le vu de cette seule phrase, ne reconnaisse un de ses pairs.

Le lecteur se reportant aux poèmes en prose, à l'*Hérodiade*, à l'*Apparition*, aux *Fenêtres*, à la série des *Pages*, trouvera à chaque instant des traits de synthèse admirable et des métaphores de la plus sévère beauté.

*
* *

Que restera-t-il de Stéphane Mallarmé? Écartons d'abord le « mallarmisme » qui est une invention des journaux. Je crois avoir suffisamment fait sentir par tout ce qui précède que Mallarmé fut un homme sans disciples, et absolument inimitable, parce que rien ne peut être détaché de son œuvre, et que quiconque emprunterait son système serait obligé de tout construire à sa mesure, et d'être aussi original que Mallarmé lui-même. L'auteur de l'*Après-midi d'un faune* a été un isolé, un individu complet et sans analogue dans ses confrères. Tout en lui, accueil, figure, idées, existence, écrits, procédait d'une originalité foncière et ne ressemblait à personne.

Il n'a pas eu le temps de réaliser une œuvre. Il nous reste son système, oral et noté suffisamment, et la mémoire de sa haute personnalité, plus les poèmes de sa première manière, qui sont d'une valeur considérable, et qui prendront place dans les témoignages géniaux et exceptionnels de la littérature française. Le chef des décadents ne fut chef de personne, mais ami de quelques hommes qui se passionnaient pour les mêmes questions intellectuelles. Le « prince des poètes », qui le fut sans l'avoir demandé, partagea avec Paul Verlaine l'admiration d'une minorité. Comme lui, il fut honni et tardivement respecté du public, plus sur son nom et son attitude qu'en égard à son labeur. Ce fut une intelligence incroyablement délicate, un organisme affiné douloureusement, un logicien armé contre sa propre sensibilité.

Mallarmé a eu la douleur de se tenir lui-même en garde contre son inspiration lyrique, et de s'entendre taxer d'impuissance alors qu'il ne devait qu'au scrupule cette impuissance prétendue. Il fut, comme Flaubert, un puriste, et ceux qui écrivent savent ce que ce mot recèle de tristesses et de fatigues. Le purisme est la racine même de la joie et en même temps de la douleur attachées à l'acte de créer : c'est une voie illimitée sur laquelle nul ne peut se retenir dès qu'il y a posé le pied. La maladie de la perfection est, comme l'absolutisme de la logique et du fanatisme, une émanation directe de la normalité et de la santé de l'esprit : admirables jusqu'à un certain degré, ces dons donnent des satisfactions immenses. Passé ce degré, ils torturent leur possesseur. On a raconté les souffrances de Flaubert, dans ces véritables accès d'ivresse verbale. On ne racontera pas celles de Mallarmé ; il les cachait noblement, et nous savons seulement qu'à cause d'elles il ne livra rien de son œuvre rêvée et ordonna en mourant que tout fût soustrait au public de ce qu'il laissait.

Nous aurons cependant de Stéphane Mallarmé un souvenir durable. Je crois que sa prodigieuse rareté y suffira ; je pense que les lettres en garderont la mémoire par exemple de Vauvenargues, qui fut de cette race mystérieuse et fière de songeurs, et qui laisse un beau nom et quelques écrits profonds. Un homme ne peut pas avoir été par lui-même, à ce point, exceptionnel, et s'abolir. Son esthétique ne sera pas imitée. Elle ne peut l'être. Cependant, sur bien des points, Mallarmé a eu des inspirations de véritable voyant. Les poètes consulteront toujours

en lui un répertoire unique d'analogies et de rêveries abstraites sur le principe de leur art. Ses notes, ses métaphores, ses comparaisons leur serviront. Il a dit sur la danse, notamment, des choses définitives. Quant aux métaphysiciens et aux mystiques, ils le reconnaîtront plus encore pour un des leurs : cette poésie spiritualiste, baignée d'une pâleur mystérieuse, ces rêves blancs flottant sur la vie, ces énonciations musicales, cette vision constamment transposée et symbolique, ce sont les traits caractéristiques de la mysticité : Novalis et Swedenborg sont les ancêtres directs de ce songeur. Il est comme la fleur de l'hegelianisme, la dernière de cette noble et irréelle esthétique. Sa place en tant que poète est auprès de Baudelaire, avec moins d'âpreté et peut-être plus de lyrisme naturel; en tant que dialecticien d'art, Mallarmé est en France le contre-coup direct de Wagner. La tentative si curieuse du vers libre, introduisant dans la prosodie traditionnelle des éléments plus expressément musicaux, est venue du wagnérisme, et a pris modèle sur les poèmes anglais. Mallarmé, par ses sympathies pour l'esthétique wagnérienne et ses affinités de lyrisme et de syntaxe avec l'Angleterre, se trouva être pour ainsi dire à l'intersection de ces deux courants pénétrant dans la littérature française. C'est là qu'il faut chercher le motif des sympathies universelles qu'il trouva chez les jeunes écrivains que ces courants entraînaient plus loin même qu'il ne l'eût voulu : car il considérait le vers alexandrin comme l'élément capital et traditionnel de la poésie française, et restait par là classique, opposé au renversement de la prosodie fondée sur la rime. A part

cette restriction, Mallarmé offrait à la génération qui s'est développée de 1883 à nos jours un exemple vivant de ses goûts. Il était au milieu d'elle une autorité morale et une référence respectée ; sa personne a tenu dans ce temps une place véritable. C'était un personnage et on le savait à l'étranger.

Il apparaîtra dans l'histoire du XIXe siècle, où son originalité aiguë et sa tentative exceptionnelle lui assurent un rang défini, comme un essayiste, poète philosophe et esthéticien tout ensemble, se composant de ces titres divers une figure curieuse et impossible à confondre avec nulle autre : l'aboutissant d'une très fine hérédité. Son essai aura été de faire de l'intellectualité absolue une racine suffisante de tous les modes d'expression humains, et de mêler intimement l'individualisme d'art au mysticisme. Très peu d'hommes ont pris cette direction : on ne la prendra peut-être plus après lui, mais, si on la prend, il sera impossible d'aller plus loin qu'il n'alla et de ne point repasser par les jalons qu'il posa, parce qu'il a construit quelque chose d'absolu, de stable, de cohérent dans l'audace. Il a le caractère du constructeur de systèmes, la fusion de la raison pure et de la raison pratique, l'aisance à se mouvoir dans l'abstraction comme dans la vie sans cesser d'être soi-même dans l'une et l'autre, et en conservant la même attitude et la même simplicité. Il a le trait dominant des mystiques, cette sorte de lueur égale et diffuse, à la fois voile et révélation, répandue sur ses écrits et sa personne, ce cristal indéfinissable entre la conscience et la réalité, cette intangibilité morale des contemplatifs purs. Et il n'est que juste d'avertir le public

français, puisque les écrivains le savent déjà, que nous avons perdu avec Stéphane Mallarmé les prodromes d'une grande œuvre, et une des plus nobles figures qui aient honoré la littérature nationale.

GEORGES RODENBACH

A ceux qui l'ont connu.

Il est mort la veille de Noël, à la fin de cette cruelle année où disparurent ceux que nous aimions entre tous : Gustave Moreau d'abord s'en alla, puis Félicien Rops, puis encore Stéphane Mallarmé. Nous pensions avec angoisse que cette funèbre série était close, lorsque Puvis de Chavannes s'éteignit. Et voilà qu'au dernier moment la mort s'est ravisée, comme si, après ces aînés glorieux, ces victimes illustres, elle voulait encore une proie plus jeune, un espoir et une promesse à faucher après ces travailleurs parvenus au déclin; et alors elle a pris Georges Rodenbach dans la nuit de la Nativité.

Il pressentait d'ailleurs le frôlement de la visiteuse, et il avait quelquefois l'ombre de ses ailes sur le visage : mais il souriait très vite de ce sourire fatigué et fin que nous lui avons connu, et il parlait d'autre chose. Dans le monde, on s'apercevait mal de sa tristesse native. Il fallait le regarder de très près : il était

le charme même, disert, éloquent et lyrique, et tout à coup la mélancolie paraissait dans ses prunelles, et il avait un moment d'abandon, un abaissement las de ses mains nerveuses généralement à demi tendues pour appuyer du geste la voix alerte. Mais, doué d'une silencieuse énergie, il se roidissait si adroitement qu'on ne devinait pas le sens douloureux de cette apparente nonchalance. Je crois qu'il était habitué à souffrir depuis longtemps : il avait cette douceur très particulière des gens qui vivent avec un mal caché et l'étudient lorsqu'ils sont seuls. J'ai vu parfois aussi un immense étonnement résigné dans ses regards, une acceptation navrante de victime, comme s'il avait aperçu tout son destin et s'était compris marqué pour mourir en plein bonheur, jeune, fêté, fortuné, avec la paix intime, un bel enfant et les promesses de la gloire. Cette expression, et un certain air précautionneux et frileux qui ne trompe pas non plus, je les vis en Rodenbach dès notre première rencontre, et je ne fus jamais abusé par son allure dégagée de causeur et de mondain. Dans la société des artistes de Paris, on se réjouissait de l'avoir, et il y fréquentait avec une bonne grâce qui le faisait aimer de tout le monde. Mais lorsque, le retrouvant dans des maisons amies, en entrant je l'apercevais au milieu des femmes parées qu'il touchait par sa voix claire et ses paradoxes délicats, dans cette blondeur pâle, ces yeux féminins et cette fébrilité, je pressentais toujours le signe de la mort précoce.

C'était un *averti*. Il ne tenait que très peu à la vie, et faisait mine de s'y intéresser. Il était plein de rêves crépusculaires, d'images de prière, de maladie

et de douleur : mais il aimait cacher ses plaies profondes sous une élégance stricte. L'élégance avait toujours eu cette utilité à ses yeux. A l'époque où, jeune Flamand plus sanguin et plus robuste, il écrivit ses premiers essais, peut-être fut-il enclin à la gaîté un peu lourde de sa race, mais vite il la quitta; la mondanité lui fut une transition vers la délicatesse maladive qu'il devait révéler si exquisement plus tard. Il avait aussi pour Baudelaire une admiration totale, dévoué à l'homme autant qu'à l'artiste, et les principes de dandysme imposés par le sombre maître à l'écrivain de race étaient devenus la règle de sa vie publique. Cacher ses larmes et souffrir correctement était sa règle, et jamais il n'y manqua. Il a été jusqu'au bout le plus courtois, e plus séduisant de ceux que Stéphane Mallarmé appelait noblement « nos douloureux camarades ». Il ne tenait sérieusement à rien de ce monde. Rodenbach aurait eu une brillante fortune littéraire; en réalité il n'était pas ambitieux. Il estimait très haut sa profession, et se faisait du rôle et du rang moral d'un poète une idée très orgueilleuse. Il entendait que tous les honneurs fussent rendus à celui qui crée : mais, pour lui-même, il se jugeait sévèrement. La conviction d'appartenir à une caste intellectuelle le remplissait de fierté, non pour lui mais pour la fonction. En revanche, s'il était de l'école morale de Flaubert et de Baudelaire par cet aristocratisme, c'était avant tout pour le dur labeur qu'il commande à ses adeptes. Rodenbach s'imposait un travail lent et acharné, une recherche patiente, un scrupule de plus en plus grand. Son journalisme même faisait honte aux professionnels : il écrivait

des pages, et non pas des articles. Et ses poèmes et ses proses étaient les produits d'une très soigneuse réflexion.

Nous l'avons connu ironique, enthousiaste, spirituel et nerveux; mais il était avant tout un mélancolique, même dans le sourire. Nous le sentions moins étranger de par sa voix et certains signes extérieurs que lointain de par une singulière faculté de réserve. Ce cordial était isolé d'âme. Il y avait dans cette face blonde et fine, dans cette bouche mince, dans ces yeux attirants, une langueur et un fatalisme qui n'allaient point sans étonner. « Il est heureux, pensions-nous, et cependant qu'a-t-il ? » Il avait le goût attentif et la compréhension de la mort. Il se tenait au seuil de l'existence, et n'y entrait pas, et de ce seuil il nous regardait tous avec une tristesse profondément délicate. A présent il a repris le chemin éternel : c'était un passant charmant, qui n'a pas dit toute sa pensée dans ce monde. Il était hanté par une mysticité minutieuse et étrange, il évoquait tout ce qui est défunt, recueilli, purifié par l'immobile pâleur des repos séculaires. Il portait partout son cloître intérieur, et s'il a désiré être enseveli dans cette Bruges qu'il aima tant, on peut dire que son âme y était endormie déjà dans la pacifique beauté d'une mort harmonieuse.

Rodenbach a été l'amant fidèle d'une ville morte, et il n'a écrit que pour elle. Il y a ainsi des attirances mystérieuses des choses. « Il est sur la terre des en-

droits si beaux, écrit Flaubert, qu'on voudrait les serrer contre son cœur ! » Rodenbach est tout entier dans cette phrase. Son âme, ses facultés d'expression, son esprit, son goût, coïncidaient exactement avec Bruges : du jour qu'il la vit, il y concentra son existence morale. La race flamande est mêlée de tragique et de réalisme : ce peuple placide et soigneux dissimule un goût violent pour le macabre et le fantastique, une mysticité aussi ascétique que benoîte. Rodenbach était profondément marqué de ces caractères nationaux. Il apparaîtra, devant l'avenir, un des hommes qui contribuèrent le plus à rehausser les lettres belges d'expression française tout en exprimant l'âme de leur nation, ses coutumes, les signes de son terroir. Il avait l'aversion baudelairienne pour le désordre romantique de « l'inspiration » et il sertissait les métaphores avec une subtilité ouvragée. Ses images poétiques étaient d'une perfection ingénieuse où le talent parfois gênait l'émotion spontanée, et où l'on retrouve le souci ornemental, la patience géométrique des vieux peintres primitifs flamands. Il gardait de cette conception une certaine froideur, une raideur aussi dans l'ordonnance littéraire. On sentait le scrupule, l'effort, le goût de la symétrie, et c'étaient les défauts inhérents à sa probité d'ouvrier littéraire.

Rodenbach eût pu paraître un rhéteur, au jugement superficiel, à cause de cette constante retenue, de cette distinction correcte et de ces images exécutées par un esprit artiste, un peu décadent et enclin aux concetti ; en réalité, sa rhétorique venait d'un besoin instinctif de règles très fermes et d'un idéal tout clas-

sique du style. Et comme elle servait à énoncer des sentiments très nuancés et des impressions indécises et fuyantes, il y avait désaccord. Rodenbach adorait l'art moderne, la peinture de Besnard et de Degas, les notations impressionnistes des Goncourt; sa sensibilité extrême l'inclinait à une littérature analogue, mais ses principes le retenaient et l'entravaient. Peut-être eût-il, en cédant à l'improvisation, développé tout à coup une esquisse vaste, superbe et suave; mais il se contenait, polissait et raturait. Il était en cela très pareil à Stéphane Mallarmé. Ils s'aimaient beaucoup, c'étaient deux âmes très closes et deux fières consciences littéraires de l'ancienne lignée, des fils de Flaubert, de Baudelaire et de Poë, ayant pour idéal le chef-d'œuvre concentré, bref, enfermant toujours la passion dans une forme inaltérable et classique. Ils étaient semblables aussi par leur supériorité de causeurs, qui était exceptionnelle dans ce temps : nous avons perdu en eux les deux hommes qui savaient parler en princes des choses de la poésie. Ils eurent ce trait commun de la « maladie de perfection » et d'un purisme absolu et presque illimité.

Sous son style lapidaire, aux constructions symétriques, aux images moins lyriques que logiques, Rodenbach laissait voir un esprit très subtil, très inquiet et follement épris de demi-teintes, de nuances changeantes et de presciences. Ce contraste se retrouvait dans l'œuvre et dans l'homme; de même qu'il montrait une silhouette élégante, nette, vive et très stricte, voilant l'avertissement profond de la mort, de même le poète cachait sous un langage d'une ornementation toute classique un monde d'indécisions et

de sensations tremblantes. Sa poésie n'avait aucun jaillissement, et ne recherchait aucune originalité rythmique. C'était une lente et enivrante évocation de spectacles en clair-obscur par la juxtaposition savante d'images, par des associations d'idées et de mots imprévues, « une mosaïque sur l'impalpable », selon l'expression d'un artiste contemporain. Rodenbach avait un goût frappant pour l'allusion et le symbole. Il choisissait dans la vie, avec la sagacité d'un joaillier, des points de vue très rares, des analogies dont les rapports ne fussent jamais apparus à la généralité des hommes, et il composait ainsi un langage exceptionnel, une suite d'images qui était pour lui la poésie, l'expression individuelle d'une âme non conforme au public, une poésie de couleur et de métaphysique beaucoup plutôt que de sonorité. Dans le dernier volume qu'il ait laissé, le *Miroir du ciel natal*, là seulement Rodenbach avait songé à user du vers libre, d'ailleurs avec la délicate habileté qu'il savait appliquer à toutes choses; auparavant il s'en tint à l'alexandrin ordinaire, sans curiosités de rythmes. Ce n'était pas un écrivain musicien, et pourtant ses sensations participaient de la musique plus que de tout autre aspect de l'art. Sur ce point il était éloigné de la conception de Mallarmé; mais leur manière d'esprit, touchant l'usage de l'analogie, le chantournement des images et le classicisme puriste du style, était assez analogue pour qu'on puisse considérer Rodenbach comme un parent intellectuel du grand esthéticien de *L'Après-midi d'un faune* et des *Pages*.

Cette forme, ce roidissement archaïque, cette eurythmie sourde, régulière, cette tenue volontaire

dans une symphonie en gris et noir, tout prédisposait Rodenbach à peindre les choses du crépuscule et de la défaillance d'âme. Il était minutieux comme Van der Weyden, anguleux et grave comme Thierri Bouts, se tenait dans la langue musicale à un plain-chant très simple, monodique et voilé. Il était peintre, avant tout; il était symboliste, comme les vieux maîtres de sa race, d'une couleur assourdie dans ses tons puissants. Il était, de plus, chrétien avec un mysticisme attendri et compliqué, un mysticisme d'artiste érudit. C'étaient tous les caractères de la Flandre. Enfin, il avait pour la mort un amour maladif qui venait autant de sa constitution frêle et de ses avertissements secrets que de l'instinct natal. La Flandre a cette curiosité obstinée de la mort, cette passion, placide et tragique tout ensemble, de songer aux détails funèbres au sein même d'une vie bourgeoise, confortable et sensuelle. Sous sa lourdeur, cette race cache une lumière de prière très blanche, un reflet vierge et émacié de faces saintes éclairées par l'infini ; Bruges, entre toutes les villes du pays, émane ce double instinct. Rodenbach trouva dans la cité glauque l'exact prolongement de son hérédité et de ses rêves.

Il y trouva tout ce qu'il aimait, tout ce qu'il était né pour exprimer : les eaux silencieusement frissonnantes, les vieilles murailles usées comme des visages, les fleurs tremblantes au-dessus des miroirs, le mystère intime et frileux des demi-jours, la noblesse délaissée des arceaux gothiques et des ruines féodales, le sourire d'une campagne verdoyante et pacifique, la sonorité fantasque des carillons, le luxe fané des demeures, les souvenirs d'une gloire évanouie au fond

des siècles, la tristesse, la beauté, l'automne perpétuel, les lumières voilées, la piété douce, l'isolement, la mort harmonieuse, les cloîtres, les canaux, l'idée d'exil mêlée à l'idée de prière, et, par-dessus tout, le silence, la cristallisation de l'âme endormie loin de l'époque dans la paix, le saint silence, père des songes, la suave taciturnité qui laisse s'élever la mélodie intérieure, dans l'intimité de « la lampe angélique » et des chers livres, comme un ange lentement dégagé du corps.

*
* *

Ces possessions d'âme sont à vie. Lorsqu'un homme ainsi devient l'amant d'une ville, il faut qu'il l'exprime, et il n'en peut sortir. Rodenbach se fit l'historien moral et matériel de Bruges. A travers elle il a exprimé tout un ordre de consciences flamandes modernes, les côtés élégants, fins et mélancoliques de la classe intellectuelle, comme Émile Verhaeren révèle le tragique légendaire ou social du prolétariat et le paysage de la Belgique noire, comme George Eekhoud nous restitue les campagnards enluminés et brutaux, les champs féconds, les scènes du terroir poldérien. Verhaeren est dans la tradition des hallucinations de Jérôme Bosch et de Vander Helst; Eekhoud, des kermesses de Jordaens; Rodenbach, entre ces deux vigoureux coloristes de fumée, de pourpre et de sang, montre ses aquarelles tendres et ombreuses, chastement décolorées, très esthétiques et très fragiles, où s'estompe la silhouette des villes mortes, des villes reflétées et brumeuses, où s'étend

l'horizon de sable et d'eau grise des dunes qui avoisinent la Hollande. Entre deux vigueurs, il est le charme, un peu figé, un peu hiératisé, mais frissonnant, mais plein des grâces pliantes de la maladie. La Belgique actuelle n'a guère aimé cette morbidesse inattendue chez un de ses fils : elle ne verra que plus tard quelle qualité hautaine d'émotion psychique rachetait de légères tares de mièvrerie dans cette œuvre élevée à la gloire de sa plus noble cité.

S'il faut ranger dans les essais soulignés de diverses influences *la Jeunesse blanche, l'Hiver mondain* et même *l'Art en exil*, premières tentatives pour affiner sa pensée et son expression, le poète était déjà tout lui-même dans la plaquette *Du Silence,* éclose sans tapage il y a quelque onze ans, dans son harmonie grise et rose. Et depuis lors, le résultat d'une lente élaboration de soi-même fut cette sorte de mémorial de Bruges se confiant à un poète, qui racontait à Paris, au public fiévreux de l'art contemporain, les diverses apparitions de sa grande mémoire pensive. *Bruges la Morte* évoquait le drame d'un rêveur retrouvant dans sa seconde femme la pérennité de la première, l'étranglant avec les cheveux d'or de la morte au moment où elle allait en souiller le souvenir, et identifiant l'ombre de l'épouse primitive à l'âme évanouie de la ville, profanée par la modernité. Mais, après ce conte fantastique, cet essai de tragédie encadré dans le décor primitif et mélancolique qu'il débordait un peu, le poëme du *Règne du Silence* dégage le véritable tragique de Bruges, le tragique au-dessus de l'anecdote, tout intérieur, né de l'ombre et du sentiment de l'accumulation des siècles. Les choses révèlent leur vitalité

secrète, restituent la part d' « au-delà » qu'elles contiennent; elles commencent à vivre dans un lieu où l'humanité a cessé de s'agiter, elles deviennent les personnages véritables, et tandis que les vieilles gens et les béguines glissent comme des ombres, les pierres, les arbres, l'eau se mettent à exister intensément, à dresser dans le silence des visages significatifs que seul le vulgaire ne comprendra pas. Leur drame, leur hymne muet constituent toute une vie intellectuelle purifiée par le silence. Le *Voyage dans les yeux* va plus loin encore. Il ne suffit plus à la subtilité d'âme du poète de prendre pour héros les objets inertes et les décors taciturnes d'une ville; deux prunelles bornent et résument l'infini pour sa contemplation violente et étroite, il y devine tous les paysages, il y voit une ville renversée avec son ciel dans ces doux abîmes de cristal. Et voici, après les yeux aimés, les autres êtres qui hantent la ville mystique, voici *le Musée de béguines,* aux vies simples, aux âmes benoîtes, blanches comme la coiffe, le linge sur les prés et le linceul aussi. Voici *le Voile,* où passe si étrangement dans la chasteté d'une vierge le trouble de la vie inconnue. Voici, après les vieilles religieuses et la jeune fille, le jeune homme de *la Vocation.*

Celui-là, pensif, ardent, voué à la prêtrise, grandi dans Bruges, succombe au démon de la chair. Hans Cadzand, c'est l'effort de l'âme nouvelle se délivrant du pacte dur des anciennes traditions, mais pour s'ouvrir à l'inquiétude, c'est la déchéance de la vocation et de la foi, la punition du premier battement d'ailes instinctif secouant l'atmosphère de raison

lourde et de religiosité assombrie de la cité. Puis, après ces apparitions d'habitants, tourmentés et malheureux dès qu'ils veulent réagir contre la torpide beauté de leur pays, reprend avec le volume de poèmes des *Vies encloses* la symphonie élargie et aggravée des voix naturelles, des objets vivants, des existences gélives conservées dans le cristal des eaux immobiles. Enfin, au catéchumène de la *Vocation*, puni d'avoir offensé l'âme monastique et vierge de Bruges, s'oppose le *Carillonneur*, en ce beau roman qui résume tous les thèmes de l'orchestration, si je puis dire, écrite par Rodenbach sur sa patrie d'élection, et qui restera son plus solide livre de prose. Le carillonneur Joris Borluut est un passionné de sa patrie, un artiste, un rêveur, un Hans Cadzand à l'âme et à l'esprit mûris et épanouis. Il voit la solitude de sa vie natale, le trésor de ses traditions et de son mystère, sur le point d'être profanés par les idées modernes; on projette de faire de l'antique Venise du nord un port de mer, de lui rendre ainsi sa prospérité et son importance du moyen âge, alors qu'elle était le séjour favori de la Cour de Bourgogne, mais en même temps de troubler sa quiétude et de supplanter, par cette vitalité factice, sa beauté d'ombre et de dévotion. Contre ces ennemis du rêve, proposant à Bruges une pernicieuse grandeur, Joris se lève, défendant la vieille idéalité : en gagnant un port, on perdra une des merveilles de l'Europe septentrionale. Il lutte en poète contre l'indifférence des habitants eux-mêmes. Il est partagé entre l'amour de sa femme, Barbe, qui représente le sang espagnol infusé à la race avec la violence sensuelle, et l'adultère de sa

belle-sœur Godelieve, la blonde et tendre Flamande, incarnant la race première de Bruges. A la fin, cette faute aussi le condamne; dans la ville catholique, tout ce qui est instinct de chair offense les invisibles puissances. Joris voit se ruiner son amour, sa ville; les cris de sa femme jalouse chassent Godelieve et le poursuivent en s'unissant aux huées de la foule, votant pour l'établissement impie du port : un souffle ibsénien, digne de l'*Ennemi du peuple*, passe dans cette excommunication. Et Joris Borluut, moins vivace que le Dr Stockmann d'Ibsen, se pend dans la grande cloche de son carillon et exhale son âme sur les Flandres avec la vibration solennelle du bronze.

Ainsi se clôt cette symphonie en six volumes de prose et de vers sur une petite cité d'art et de rêve dormant au seuil du septentrion. On a reproché à Rodenbach de revenir à un sujet unique avec une lassante monotonie : c'était négliger la connexité de ces différents livres, et en méconnaître le plan d'ensemble, De l'incarnation de l'ancienne Bruges en une femme, dans *Bruges la Morte*, à son incarnation dans le *Carillonneur*, en passant par le regard, le silence, les saintes, les choses inertes et encloses, c'est l'idée de la mort, de l'évanouissement dans le rêve et du refus de la vie moderne qui demeure le thème fatal de la composition, monument littéraire exceptionnellement élevé à la gloire d'un lieu de beauté. Cette mort, le poète mondain, l'intellectuel d'accueil charmant la portait en lui, ai-je dit, et sur lui : on la devinait au coin tombant de ses yeux, au frémissement de sa narine, à la moue hésitante des lèvres, en tout son être. Il semblait toujours pareil aux portraits gris et

noirs encadrés sous une glace; il était effacé derrière un cristal indéfinissable, il était crépusculaire, comme dans le beau et pénétrant pastel où M. Lévy-Dhurmer nous l'a restitué avec toute son âme souffrante, détachant sa tête fine sur le paysage gothique et les eaux mornes de sa ville.

L'avant-dernière œuvre de Rodenbach est une exquise nouvelle, l'*Arbre*, où se concentrent toutes ses qualités de sobriété, d'émotion contenue et de pittoresque; elle se passe dans les îles de Zélande, dans cette singulière région aux coutumes bizarres et sauvages, battue par la mer farouche. Mais dans son dernier livre, il revenait par un suprême adieu à Bruges, comme s'il avait eu le pressentiment de sa fin : le *Miroir du ciel natal* est un grand poème mystique où paraissent sans voile cette fois des sentiments d'un christianisme tendre et attristé, où le poète chante les lampes de l'intimité, les cierges, les cloches et les mantes noires, les lumières qui tremblent dans l'eau, les communiantes blanches, les hosties, et offre finalement à Dieu ce livre à sa louange. Ainsi se clôture son œuvre : à présent sa dépouille mortelle va se confier au sol de la cité choisie. Elle aura gardé Georges Rodenbach jusqu'au delà de la mort.

Il fut le captif de ses miroirs d'eau éteinte, où les cygnes dorment blancs comme les pensées des enfants; il lui éleva un monument qui honore aussi toute la terre flamande, il fut l'amant fidèle de ses beautés, il en incarna la grâce triste par sa personne même. C'était un poète rare, non un porteur de lyre, mais un imagier patient et pieux. On l'a très peu com-

pris en somme, on s'est mépris sur son allure mondaine, sur sa fortune brillante de causeur, de chroniqueur dans les feuilles importantes, de personnalité très parisienne. On a goûté ses paysages littéraires qu'il pastellisait avec une maîtrise compliquée. Il y a — et ce sont peut-être les deux grandes classifications de l'univers spirituel — il y a des âmes qui craignent de quitter leur corps, et d'autres âmes qui le demandent. Georges Rodenbach fut l'asile d'une de celles-là. Il a fait ici-bas, avec une noble probité, son devoir d'artiste; il n'a dit qu'une partie de ses rêves, mais nous en savons assez pour regretter en lui l'un des plus sensitifs esprits de notre temps, un organisme merveilleusement fin, une âme dont les parois étaient si amincies, qu'à travers elles transparaissait une lueur étrange qui ne venait pas de la terre.

PAUL ADAM

M. Paul Adam apparut dans les milieux littéraires à l'époque où naissait (1884) ce symbolisme, ce *décadentisme* qui, défaillant aujourd'hui, a produit des théories insoutenables et quelques artistes excellents. Le premier roman de M. Adam, *Chair molle,* était une truculente étude naturaliste, qui à vingt-deux ans mena son fougueux auteur en cour d'assises; mais tout de suite un roman très fin, *Soi*, étude d'une femme doucement égoïste et calme, écrite dans le style subtilement impressionniste des Goncourt, révéla que M. Adam n'était point destiné à l'école de M. Zola, et fut sa transition vers autre chose, c'est-à-dire vers le petit groupe japonisant, paradoxal, occultiste et baudelairien qui aimait Verlaine, Mallarmé, et les premiers chefs-d'œuvre de Jules Laforgue. *Le Thé chez Miranda, Les Demoiselles Goubert,* nouvelles et proses écrites avec M. Jean Moréas, servirent d'entrée à M. Adam. D'une descendance de pure et ancienne noblesse française, très aristocratique, dandy, spirituel et lyrique, il inclinait, de naissance,

vers un art raffiné et idéologique : les qualités et les défauts du symbolisme s'accordaient à sa nature, et son évolution depuis lors n'a été que le dégagement admirablement logique de sa conscience à l'égard des défauts en conservant les qualités. M. Paul Adam est aujourd'hui un écrivain clair, simplifié, éloquent et d'une puissance presque sobre, et il l'est devenu à force de travail. A cette époque, il ne l'était point. L'impressionnisme des Goncourt et la couleur de Manet, fondus par lui imparfaitement, donnaient à son style une allure brutale, hachée, fiévreuse et lassante : de plus, son esprit débordant de connaissances et voulant tout dire à la fois l'engageait à des tournures elliptiques, à des raccourcis continuels, où on ne pouvait guère le suivre, et son aisance à se mouvoir dans le raisonnement abstrait l'empêchait de s'expliquer suffisamment pour le lecteur.

M. Paul Adam montrait un esprit de métaphysicien et une imagination lyrique d'un idéalisme absolu. De plus, il étudiait passionnément les sciences occultes. Ses amis connaissaient en lui un des plus érudits occultistes de l'époque, et ces travaux ont inspiré toute son œuvre et une partie de sa philosophie. M. Paul Adam, ainsi organisé, travailla. Il avait des dons descriptifs de premier ordre, une nervosité presque maladive, un chaos d'idées, le dédain de la foule et l'horreur des clichés; il avait donc tout ce qu'il faut pour ciseler des chefs-d'œuvre compliqués et s'enfermer dans la tour d'ivoire, en mage, en poète et en philosophe. Mais il avait aussi une conception politique révolutionnaire, et la prescience des forces et des grandeurs dont la foule est dépositaire : et cela

le rattacha à la littérature vivante et à l'époque, et cela le sauva. De plus, il fut pauvre et dut lutter pour vivre, écrire ses rêves, mais les rendre compréhensibles et les fonder sur l'humanité pour que celle-ci les reconnût : la lutte pour le pain, par le métier d'écrivain et de journaliste, sauve les forts de l'abstraction stérile. M. Paul Adam fut ainsi préservé.

Ses premiers livres dans la vraie voie montrèrent vite sa direction mentale. Il les orienta selon deux séries : l'une de romans rapides, au style impressionniste, notant des scènes de la vie moderne, établissant des enquêtes psychologiques sur tous les milieux sociaux, lui permettrait de satisfaire ses goûts de peintre, d'observateur pittoresque, et s'appellerait *L'Époque;* l'autre, comprenant des livres plus importants, écrits avec plus d'application et plus de recherches, définirait au-dessus de l'époque des figures supérieures de volonté, de force, de hauteur morale ou spirituelle, et lui permettrait d'énoncer son idéal, son mysticisme, ses élans lyriques ou ses hypothèses d'occultisme et d'intellectualité suraiguë; cette seconde série présenterait des *Volontés merveilleuses.* Sur ce plan d'ensemble, M. Paul Adam construisit toute son œuvre, non point sur un sujet unique, comme les *Rougon-Macquart,* mais plutôt à la façon de Balzac : il avait une nature douée bien moins pour ciseler patiemment un chef-d'œuvre que pour s'exprimer en beaucoup de livres, et « s'en offrir un » de loin en loin. La condition actuelle de l'écrivain, surtout lorsqu'il vit de sa plume et qu'il est combattif, nous force tous à ce système. Le temps nous l'impose plus que nous ne le choisissons. M. Adam

une puissance de travail infinie : vingt-cinq volumes en quinze ans représentent une fécondité et une robustesse cérébrale sans analogue dans l'époque. Il accepta sans peur les dures conditions que la vie contemporaine fait aux créateurs et aux idéologues; et l'homme charmant, fin, sans acrimonie, sans mauvaise humeur, à qui nous serrons la main et qui n'a pas un ennemi, nous a donné l'exemple d'une volonté calme et d'un caractère généreux, encourant avec une gaieté stoïque toutes les souffrances, toutes les secrètes blessures de l'artiste sans fortune et sans public. Si un jeune homme, débutant dans les lettres et apercevant la véritable misère que cache cette brillante profession, se plaignait et faiblissait, il n'y aurait rien d'autre à faire que de lui raconter les quinze années de lutte de M. Paul Adam. Il y trouverait une haute leçon morale.

Le développement de cette série de romans englobe à peu près tous les tons, tous les sentiments et toutes les situations, et il importe moins d'en énumérer tous les sujets résumés que d'en dégager les figures essentielles et les leçons philosophiques.

Les romans de *L'Époque* déroulent une série de fresques modernes. C'est l'intérieur élégant et la vie de château dans *Soi;* le monde judiciaire de province dans *Robes rouges*, ce très curieux essai de psychologie criminelle; le monde des cirques, des cabarets luxueux et de la folie parisienne dans *Le Vice filial,* aussi dans les *Cœurs utiles;* le monde médical et certains milieux ouvriers, politiques ou bourgeois dans *La Force du mal,* cette terrible peinture du choléra; le pays basque dans *L'Année de Clarisse,* et toutes

sortes de milieux d'une variété infinie dans les trois volumes de contes qui s'appellent *Les Images sentimentales*, *La Parade amoureuse* et *Les Tentatives passionnées*, et où il y a des chefs-d'œuvre. Les romans des *Volontés merveilleuses* contiennent aussi des fresques contemporaines; les milieux électoraux et l'admirable description de guerre qui clôture *Le Mystère des foules;* les sombres et fastueux décors orientaux d'*Être*, ce livre peu connu et d'une si profonde et sauvage beauté ; les cordes mystiques de *L'Essence de soleil;* les peintures d'une civilisation imaginaire des *Lettres de Malaisie*, et, à part, les combats de *La Bataille d'Uhde,* et les reconstitutions de Byzance, qui font des *Princesses byzantines,* Irène et Anne Comnène, un livre d'histoire d'une vie et d'un relief surprenants. *La Force* inaugure une troisième série, *Le Temps et la Vie,* par une description énorme des guerres de l'Empire. En tout cela se joue un talent de premier ordre dont la puissance confond. En dehors de toute conception, M. Paul Adam est un peintre extraordinaire d'intensité, de lumières violentes, un visionnaire lyrique et un observateur de gestes et de regards d'une acuité saisissante : sa phrase au rythme multiforme, bondissant, nerveux, désarticulé, cerne la vie avec ses périodes continuellement mouvantes. Elle se modèle sur la vie sans garder une ordonnance propre ; elle est au rebours du classicisme. C'est une langue plastique et non musicale, dont les effets ne proviennent pas du son, mais de la multiplicité des coupes, et où l'épithète rare s'isole et brille comme une pierre fermant le cycle tourmenté de la phrase. Le style de M. Paul Adam est la formule même de

l'impressionnisme littéraire, et avec sa multitude de petites phrases nettes et brutales, il construit d'immenses visions. Trois lignes parfois évoquent un monde. C'est un peintre de batailles et d'histoire comme nous en avons très peu vu dans les lettres, et dans ces procédés de notation rapide, haletante et très minutieuse, une hautaine âme lyrique circule, porteuse de vérités, messagère de rêves. M. Adam, imité outrageusement, volé, démarqué à plaisir, est le seul romancier épique de la France actuelle.

Mais s'il n'était qu'un descriptif, il penserait n'être rien. Ce décor nimbe une pensée brûlante et altière. M. Paul Adam a donné de l'art cette noble et profonde définition : « L'art est l'œuvre d'inscrire un dogme dans un symbole. » Cette formule est celle de tous ses livres. Au-dessus de la foule des personnages de *L'Époque*, névrosés, pessimistes, brutaux ou légers, planent les âmes savantes et méditantes de quelques personnages qui devinent, sous toutes les apparences de la tragi-comédie humaine, les lois du divin et la part d'éternité. La comtesse Mahaud, dans *Être*, dresse sa silhouette belle et mystique sur le paysage violent de la féodalité; Manuel Héricourt, dans *En Décor*, c'est la désespérance de l'âme moderne crevant d'un poing brutal la toile peinte qui couvre le néant de l'époque; Irène, Anne Comnène, Andronic, des chroniques sur Byzance, ce sont les figures de la force intelligente défiant son siècle; le procureur de Senci, dans *Robes rouges*, c'est la sèche logique du scepticisme professé par nos zélateurs du moi, et admettant même le sacrifice de l'innocence à l'ambition; Arsénius, du *Vice filial*, c'est l'ivresse d'art raffiné

menant à la mort ; les deux sœurs des *Cœurs utiles,* c'est le secret besoin, mal conscient, de se dévouer à quelque chose, de sortir de l'inertie morale des femmes ; Anne, du *Mystère des foules,* c'est la jeune fille, épanouie, orgueilleuse, intellectuelle, armée pour sa suprématie future, élevée au-dessus des joies sensuelles, et nous la retrouverons fatale, grande comme une héroïne d'Ibsen, dans le drame *Le Cuivre.* Dessling, du *Mystère des foules,* c'est l'intellectualisme moderne, anémié et fin, voyant la beauté et ne pouvant y atteindre, consentant à subir la vie ; le docteur Stival, de *La Force du mal,* c'est l'effort de la volonté pure chez l'homme jeune ; Clarisse, dans *L'Année de Clarisse,* c'est l'inconscient chez l'ancienne femme qui va se rénover ; Cavanon, des *Cœurs nouveaux,* c'est l'utopiste martyr du fouriérisme ; le général de Raxi, dans *La Bataille d'Uhde,* c'est l'énergie matérielle et la conception unitaire des foules considérée comme principe actif. Ainsi se précisent, de par l'ordonnance même des livres et des personnages, les idées personnelles de M. Paul Adam, les armatures de sa comédie humaine.

Il est historien à un point remarquable. Il a le sens de l'histoire vivante : lorsqu'il s'est épris de dresser la figure de l'impératrice Irène, il a écrit des pages que personne ne dépassera. Et il se sert de l'histoire très intelligemment pour corroborer le déterminisme mitigé qui est le fond de sa foi, et l'hérédité dont il accepte certaines conséquences.

Il est déiste aussi. Déiste hors du catholicisme, procédant directement des traditions kabbalistes, de l'interprétation hébraïque de la Genèse et de l'en-

semble de l'hermétisme oriental. Il relie avec aisance le darwinisme et la chimie moderne à la magie antique. Il a puissamment cette faculté qui caractérise les intellectuels de grande race : l'indifférence au temps et au lieu, la réduction de toutes choses à l'unité de pensée, le sentiment que le monde est plein, indéfini, discontinu dans le plan phénoménal et cohérent dans le plan idéologique. Il a le don de percevoir la continuité morale de l'univers, partout, toujours, sous les aspects disparates. Il est philosophe et métaphysicien, en ce sens qu'il ne prend jamais le décor, l'attribut, le signe de race, pour la vérité morale qui est une sous la bigarrure des mondes.

M. Paul Adam enfin est, dans le plan social, un révolutionnaire, un ennemi implacable de la classe possédante et de l'esprit bourgeois. *La Critique des mœurs* et le *Triomphe des médiocres* sont, à ce point de vue, deux terribles livres. Ces réquisitoires contre la société n'épargnent rien. Avec une logique mordante et nerveuse, une âpreté éloquente, une indignation lyrique et une belle allure de pamphlétaire, M. Paul Adam y a tracé des portraits de la courtisane, du capitaliste, du savant officiel, du moraliste de gazette, de l'enfant pauvre, des analyses du chauvinisme, du panamisme, des grèves, qui resteront d'étonnants exemples de polémique. Il fut, brave et simple, à une époque où les écrivains étaient menacés dans leur liberté, l'énonciateur intrépide de principes qui engageaient sa personne et compromettaient ses moyens d'existence, et il ne recula jamais.

Il est utopiste, aussi, à la façon de Saint-Simon,

antisocialiste au point de vue de l'égalitarisme moral, mais phalanstérien, et cette étonnante fiction des *Lettres de Malaisie*, aussi bien que l'installation d'usine des *Cœurs nouveaux*, expose les plus ingénieux rêves d'une société exploitant les dernières conquêtes de la science actuelle et les mettant au service de la surproduction, de la suppression de la guerre et du relèvement moral. Ces deux livres comptent parmi ce que les sociologues ont inventé de plus typique, et sont comme une illustration concrète du marxisme et du darwinisme. Sociologue, M. Paul Adam poursuit la grande idée qui est le fond de sa littérature. Pour lui, il n'y a qu'un sujet dans les livres et dans la vie : la lutte de la force et de l'esprit. Il oppose la force créatrice à la destruction, la fécondité active au nihilisme de la guerre, l'internationalisme au chauvinisme, les conflits de classes aux conflits de nations, l'intellectualisme au militarisme, Lucifer et Prométhée à Jupiter et à Jéhovah, dieux de la force brutale.

Comme artiste, il est symboliste. Toujours il caractérise un personnage par un signe, un état collectif par un objet ; il se sert constamment de l'analogie et de l'ethnologie. Il constate les identités d'âme entre Anne Comnène et l'Anne du *Mystère des foules ;* il constate les identités de masques entre les soldats modernes et les Germains ou les Northmans. Son effort est sans relâche de relier l'être à l'ensemble des mondes, de faire sentir, sous la discontinuité des aspects, la continuité de l'espèce. Moraliste, M. Paul Adam glorifie l'effort surproducteur; il hait la guerre, il déteste et méprise le culte du moi, et prêche l'altruisme ; il approuve la lutte de volonté et con-

damne la lutte de sang ; il admet en la compréhension la vertu essentielle de l'homme ; il considère en la femme un régulateur des forces naturelles, l'élément statique de la société où l'homme est l'élément dynamique ; la femme, à ses yeux, produit autant en circulation de sensibilité que l'homme en association d'idées. Il a créé quelques intellectuelles étranges, la comtesse Mahaud, Anne, Gisèle, Valentine Cassénat, et si l'admirable Clarisse est la statue même de l'inconscient, quelle grandeur n'y puise-t-elle pas ! Tous ces personnages libertaires, humanitaires, altruistes, se retrouvent à travers vingt volumes, enfants ici, grandis ou vieillissants là ; ils protestent tous contre le pessimisme, contre la destruction, contre la force stérile de l'épée, ils chantent la honte des puissants, exaltent l'avenir des foules, les cités futures, ils espèrent en la science pour aider au bien-être humain, ils enseignent le sacrifice de soi à l'idée pure, le mépris de l'égoïsme et l'amour de la douleur, ils prononcent, en levant des faces inspirées et ravagées, l'hosanna des premiers âges au Seigneur que salue leur clairvoyante mysticité. L'œuvre entière de M. Adam crie le dédain de l'argent, l'horreur du sabre, l'exaltation de l'âme à travers le corps qu'elle habite, et tandis que *La Comédie humaine* ou *Les Rougon-Macquart* laissent l'impression d'un pessimisme amer, l'œuvre cyclique menée à bien par ce jeune et audacieux nouveau-venu, lui troisième dans le siècle, célèbre la suprématie de l'idéalité énergique sur les principes destructeurs et prépare à un optimisme sérieux et profond, à la sérénité contemplative de l'infini. Il y a dans les livres de M. Paul Adam une

édification morale et une visée très haute et très rare en ce temps. Il y a surtout une substance intellectuelle si abondante que de chacun de ses livres on en pourrait tirer trois avec facilité. Vingt-cinq volumes n'ont pas suffi à épancher le flot d'aperçus, de curiosités et de rêves qui bouillonne dans cet écrivain.

M. Paul Adam, optimiste, mystique, philosophe, anarchiste, historien, symboliste, mène à travers un monde de personnages jaillis de son imagination fiévreuse une conception vivifiante de l'existence, et il n'a d'équivalents que les frères Rosny, qui, avec une méthode dissemblable, moins de fantaisie, pas de lyrisme et plus de gravité, cherchent aussi à justifier un déterminisme et un transformisme et à en tirer une morale consolante. Mais son effort inventif l'entraîne toujours plus loin, et il s'occupe aussi de renouveler des procédés littéraires. M. Paul Adam a apporté dans le roman français quelques innovations de composition, de plan, et à la phrase quelques tournures elliptiques qui lui sont propres. De plus, il cherche continuellement, depuis *L'Année de Clarisse,* à substituer au roman d'individus le *roman de foules*, où la foule serait le personnage essentiel. Il voudrait considérer la foule comme un organisme individuel; de même que l'on peut énoncer un sentiment sur lequel s'accorde le consentement de chacun en particulier, comme la jalousie d'Othello ou la tristesse d'Alceste, que chacun de nous reconnaît vraies en soi-même, ainsi ne peut-on énoncer des sentiments sur lesquels s'accorde le consentement collectif et public d'une nation, et ne peut-on considérer les diverses nations européennes comme des

personnages évoluant en famille ? Mais ces sentiments-là ne peuvent exister pour tout un peuple en parfaite communion ; ce ne peuvent être que des *idées*. Et c'est pourquoi M. Adam, qui est las de l'émotion de sentiment, propose noblement aux écrivains de lui substituer l'*émotion de pensée*. Il prétend qu'une idée intéressant la vitalité d'une nation et son génie, peut devenir une source d'émotion littéraire universelle, purifiée de toutes les tares du caractère humain et vraiment plus proche du rythme universel et plus inspirée du divin. Aux yeux de M. Paul Adam, l'intelligence peut, autant que la morale, élever les âmes et enseigner les caractères, et il a écrit quelques pages virulentes contre le sentimentalisme littéraire qui affadit tant d'écrivains et *décérébralise*, si je puis dire, la littérature contemporaine. *Le Mystère des foules, La Bataille d'Uhde* et *La Force* sont à ce point de vue trois vastes tentatives.

Il s'ensuit — et j'en viens aux défauts de M. Adam — une dispersion de l'émotion et une augmentation de l'intellectualité sèche et pure. En lisant, nous sommes pensifs, notre personne sociale est mise en jeu, mais nous ne sommes point touchés personnellement. Il faut que le héros du livre soit notre frère, et que nous pensions qu'à lui et à nous tout juste peut arriver l'aventure contée ; si on s'adresse à ce qui peut arriver à toute notre race, notre cerveau travaille, notre âme n'est point émue. Là est le point faible de l'essai de M. Paul Adam ; et ce besoin nous est tellement inné que dans ses romans de foules toujours nous cherchons chacun notre personnage favori pour nous y attacher, et lui-même aimera l'un

d'eux plus que les autres. Il faut dire que M. Paul Adam n'est pas un écrivain sentimental. Il n'a pas la faculté du charme. Sa conception séduit et fait travailler l'esprit, son art chatoyant amuse, son lyrisme entraîne, mais il ne captive pas le cœur ; peintre et intellectuel, il n'émeut pas les couches secrètes de notre âme par la musicalité profonde de la phrase n par le magnétisme de la sensibilité. Il extériorise, il s'adresse au cerveau des gens, il n'a point de ces concentrations psychiques qui ouvrent dans l'âme humaine des sources ignorées. Il est occupé d'autre chose ; s'il indique ce qui concerne un individu, au besoin c'est en quelques traits de réalisme, justes et sûrs, mais rapides, et vite il loge dans le personnage une idée mère, et là son idéalisme reparaît.

Mais si l'émotion perd ici en profondeur, si nous sommes plus éblouis que pénétrés, plus fascinés que touchés, si tout se passe au-dessus des couches profondes où dort l'âme que ce tumulte d'idées et d'images ne réveillera pas, du moins le spectacle est-il merveilleux de cet incessant déversement d'une intelligence s'épanchant par grandes ondes au milieu de l'époque roulant les caprices, les paradoxes, les fantaisies autant que les fièvres, les éloquences, les rêves et les revendications, contraignant notre esprit à secouer toute paresse et à envisager simultanément les points de vue les plus disparates. La beauté nue de l'idée pure règne ici : la passion n'y paraît guère, ni la tendresse. Les personnages sont intelligents avant tout, et l'instinct ne leur inspire aucune langueur, mais une luxure dont parfois M. Paul Adam pourrait être jugé trop nerveusement expressif. L'im-

pressionnisme violent du style n'est là que pour amuser et séduire en conduisant au système d'idées, à la vision de l'auteur sur la vie, symbolique au plan spirituel, mystique au plan psychique, anarchique au plan social. Et ce qu'il faut admirer avant tout, c'est M. Adam lui-même.

On l'a comparé à Balzac. Il en a la fécondité, le sens des silhouettes, la conception cyclique, le sentiment puissant des forces, et spécialement de la force d'argent. Mais il n'est pas peintre de caractères. L'individu n'est pour lui qu'un signe, au second plan, des forces permanentes ; il a l'art, que Balzac n'avait point, la recherche du style, — et il lui est très inférieur dans la composition du roman et des caractères, où Balzac est prodigieusement sûr et où M. Adam est souvent imprécis. Le furieux courant de création qui l'entraîne lui vaut ses beautés et ses défauts : voulant moins dire à la fois, et se retenir, il eût gagné en pénétration, évité des obscurités, des ellipses inadmissibles de psychologie, des brusqueries manquant le but. Mais quoi ! M. Adam est ainsi fait, que ses prodigieux dons d'écrivain ne suffisent pas à son âme dévorante. Nous avons des romanciers plus mesurés, plus châtiés, plus experts et plus « hommes de lettres. » Mais notre époque possède en M. Adam un prosateur lyrique dont l'envolée est incomparable, et le plus actif de ses circulateurs d'idées. Les tares de son talent révèlent en lui une lumière de génie, et je n'affirme pas à la légère, en usant de cette hautaine et périlleuse expression, qu'il y a beaucoup plus de génie que de talent dans le cas de M. Paul Adam. Il a l'ampleur, le dérèglement,

l'instinct synthétiste, la multiple tonalité et la puissance incroyable de travail des hommes de génie expansif. Il en a le fond abstrait, unitaire et sectaire, le déisme poétique, la vision de la vie héroïsée et faussée en faveur d'un système, la dépense nerveuse et l'instinct prophétique. S'il n'avait que du talent, il n'aurait pas commis toute une classe de fautes que des gens bien inférieurs ne commettent pas.

Il a des idées sur toutes choses, et il ferait tout avec une intelligence prestigieuse. Si on confiait demain à M. Paul Adam le feuilleton politique du *Temps*, il s'y montrerait à l'instant supérieur : je ne connais point de cerveau mieux armé. Il y a, pour les lettrés parisiens, deux bonnes aubaines hebdomadaires, qui les consolent du fatras de leurs gazettes : c'est de se dire, en ouvrant l'*Écho de Paris :* « Tiens ! il y a un Anatole France », et en ouvrant le *Journal :* « Ah ! il y a un Paul Adam ». Ces deux jours-là, ils ont leur contingent d'idées et d'art pour le reste de la semaine. M. Paul Adam a créé une foule violente de femmes intellectuelles, sceptiques et voluptueuses, d'hommes à la vision nette, à la volonté constante. Il se sert de la modernité, qu'il adore, avec une curieuse variété d'emplois : les découvertes de pays à mines d'or ou a exploitations nouvelles, les arts mécaniques, les guerres coloniales, tout lui est bon à dresser un type d'homme audacieux et adroit, et il n'est pas de métier qui ne lui ait fourni des personnages exaltant chacun à leur manière la joie de vivre par l'esprit et la suprématie de la force féconde sur la force destructive. Il est le poète des dynamismes actuels, le poète de la chimie, de l'électricité et des inventions ; comme les

frères Rosny en tirent les principes transformistes de leurs romans psychologiques, il en inspire ses livres passionnés et éclatants, et le monde de la science et de l'ethnographie trouve en lui son chanteur. Sa maturité lui donnera-t-elle les dons de la pondération, la retenue suprême, la contention dans l'abondance ? M. Paul Adam, tout compliqué qu'il soit de psychologie allemande, de sociologie anglaise et d'occultisme oriental, est un esprit latin, foncièrement clair, et dont les abstractions, aussi bien que les métaphores, ont été sans cesse se simplifiant. Il est très désigné pour écrire le livre capital de notre temps, l'œuvre glorieuse qui fixera l'étiage exact de la modernité dans la dérive de la spiritualité humaine, et dira aux âges futurs ce que nous aurons été. Assurément c'est lui, sans comparaison possible, qui serait en mesure d'essayer un tel effort : nul n'est plus complexe et n'a, malgré les paradoxes et l'outrance lyrique, le raisonnement plus droit.

Vingt-cinq volumes, dont dix au moins sont de grands beaux livres valeureux et durables, dignes de toute bibliothèque ; un drame de haute inspiration, *Le Cuivre;* l'histoire byzantine, la sociologie, le transformisme, la politique contemporaine, le luxe et la luxure, l'occultisme, la guerre, l'intellectualité aiguë, un monde, le nôtre, regardé par un esprit ardent, un travailleur probe, un indépendant foncier, voilà ce que le nom de M. Paul Adam représente au public français. Il est le seul romancier synthétiste et le seul écrivain puissant que le symbolisme ait produit, il est même le seul homme qui en ait compris le beau principe et en ait fécondé l'abstraite substance. De

tels mérites ne reviennent pas à un autre artiste de la génération récente ; s'il m'est donné de parler en qualité de romancier de cette génération, je dirai que M. Paul Adam est le premier de nous tous, le plus fort et le plus considérable de beaucoup. Par l'esprit, le caractère, le labeur, l'œuvre et la noble intransigeance d'âme, il est l'honneur de notre profession, il est notre exemple, il porte le plus beau nom des lettres actuelles.

ÉLÉMIR BOURGES

Au seuil d'une forêt, dans une maison monacale, l'auteur du *Crépuscule des Dieux* et de *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent* depuis quatorze années s'est retiré. Je vois l'image haute et grave elle-même de l'art en silence dans ce visage ardent, volontaire et contemplatif, creusé profondément sous sa couronne de cheveux bruns, dans tout l'homme strict, d'élégance simple et sérieuse, qui renouvelle, sur ses feuillets sans cesse raturés, le martyre de Mallarmé et de Flaubert, l'enivrante torture du purisme de style poursuivi jusqu'à l'absolu avec une jalouse mysticité. Elémir Bourges est à mes yeux l'exemple total de l'artiste qui préfère à tout, surtout à soi-même, la littérature, et en fait son essentielle moralité. Je veux dire que sur le fond impartial et hautain de son âme se reflètent de tragiques cortèges de figures violentes, tout l'apparat de luxe, de sensualité, de pierreries et de sang d'une décorative existence romantique : des palais se dressent, les vaisselles d'or étincellent, on voit par les baies des

parcs stylisés que contournent des terrasses à belvédères; des assassins furtifs jettent leur ombre sur des esplanades de marbre éclairées par la lune verdâtre; des promontoires fleuris s'avancent dans l'azur, des façades héraldiques se mirent aux eaux de la vieille Allemagne, on voit vivre des seigneurs effrayants et mourir des reines fragiles; Charles d'Este languit, épuisé d'or et de luxure, usé par le vice, la race et la défaillance de l'Europe féodale, Otto et la Belcredi s'enlacent frénétiquement; l'adultère et la mort se mêlent dans le grand-duc Floris, l'incendie de Paris gronde et s'embrase, le naufrage, le meurtre et les fêtes s'alternent — le drame est partout, implacable, grandiose, magnifié par une langue éloquente, admirablement pure et sonore, qui sait dire le ricanement des bouffons, le sanglot des princesses et la colère des princes : mais tout ce déploiement de visages et de décors, ordonné avec faste par un des maîtres du roman contemporain et le plus pur héritier de Flaubert, n'est que le défilé des ombres sur le mur de la caverne platonicienne. Et ce mur blanc, égal, impénétrable, c'est l'âme nihiliste d'Elémir Bourges, l'âme miséricordieuse pour tous les êtres, mais souriant avec une indulgence triste et seulement amoureuse du néant; âme sectaire, douloureuse et close, qui n'agite les destinées de tous ces personnages, n'expose leurs motifs passionnels et ne feint de s'intéresser à leurs actes que pour s'élever subitement avec de grands accents profonds et dire l'universelle vanité de leurs agitations, comme le fait l'archevêque de Myre dans la belle oraison lyrique qui termine ce tumultueux chef-

d'œuvre *Les Oiseaux s'envolent...* Et toute cette foule ouvragée par des mains patientes et expertes s'efface subitement dans la tapisserie de haute lice d'où son noble ouvrier l'avait fait surgir; et il demeure seul, ayant renoncé tous les bénéfices de la vie quotidienne pour la faire vivre et nous en passionner, mais surtout pour montrer que le monde n'est que ce que nous imaginons par un artifice cérébral dont l'exemple le plus complet est la littérature — et qu'en réalité il n'y a rien, que l'ascétisme, la prière et la mort.

LÉON DAUDET

La flamme qui languit ou tout à coup s'allume dans ses ardents yeux orientaux est celle de toute son âme constamment offerte, tumultueusement montante au flot de sa parole généreuse, âpre, volontaire, révélée au métal violent et vibrant d'une voix scandant les périodes et cinglant les répliques, tandis que tout le geste et tout l'être s'expriment dans leur riche nervosité. Le visionnaire ici s'exalte, épris de tragique; et sur la marge d'un de ses beaux romans ouverts près de moi, il m'amuse d'en évoquer le paysage favori. C'est, sans doute, un bois sombre, où passent les amants shakespeariens, non ceux qui s'épouseront sous le clair de lune diamantant la fin des féeries, mais ceux que foudroiera l'éclair définitif et pâle de l'épée ; entre les fûts imposants des chênes, convulsés par d'ancien cauchemars, des lacs de sang sont épars, et dans les intervalles des futaies on aperçoit les ruines d'une capitale. Un étrange soleil noircissant se décompose parmi les fumées échevelées et les traînées de cobalt et d'or d'un ciel bouleversé et

menaçant, d'où plut l'atmosphère sulfureuse et torride des orages. Une grande clameur irritée et railleuse siffle en aquilon depuis le fond du paysage, tout respire le vice et la magnificence. Là peut-être, et si j'en crois ma rêverie, se complaît, après Hogarth et Delacroix, l'âme lyrique et pamphlétaire de Léon Daudet, forge d'idées où, parmi les scories et les jets de vapeur obscure, luit le fer rouge de l'ironie dévorante dans des étincelles jaillissantes comme son rire. En cet esprit nourri des métaphysiques et des physiologies, quelque clarté démoniaque intervient, un poète révolté se tourmente et veut briser tout ce qui est réel, faire toujours un pas de plus vers l'inconnu.

De l'*Astre noir* aux *Morticoles*, de *la Flamme et l'ombre* à *Suzanne*, des *Idées en marche* au *Voyage de Shakespeare*, et surtout à cette admirable *Romance du Temps Présent*, qui renouvelle toute une vision littéraire, Léon Daudet traîne un magnifique et brutal cortège d'images, de mots, de sensations, de désirs, de ricanements, de cris, de caresses et de sanglots qu'il mène comme un prodigieux quadrige en pleine folie solaire, et qui s'exaltent, et qui se cabrent, et qui s'effarent, et dont il est le Phaéton éperdu, ivre d'audace et de puissance, rendant les rênes et tombant éternellement dans les fulgurants abîmes de l'idéalisme absolu ! Une sorte de fureur sacrée le saisit, que n'apaisent et ne dissolvent ni la vie parisienne, ni la hiérarchie des mœurs littéraires, ni aucune des apparences de la modernité, ni aucun des usages mondains et sociaux. Il semble être un des nôtres, héritier d'un noble nom, romancier fêté, silhouette en

vue parmi celles qui comptent, jeune homme hier encore rempli d'élégances exubérantes, ami loyal, charmant, imaginatif, buvant la vie à même, causeur sans cesse accru de pensées nouvelles, tout revêtu de charme. Mais sous tout cela, j'entends la rumeur perpétuellement furieuse et grondante, l'impétueux génie tragique d'une âme toujours inquiète, amoureuse du meurtre, de la démence, de la destruction, de tout ce qui est farouche et sans merci, d'une âme convertissant en légions de puissants fantômes littéraires, exceptionnellement féconds, tout ce qu'elle ne peut pas être et crier elle-même sans épouvanter l'époque et disloquer le corps qu'elle habite.

HENRI LE SIDANER

Une face pensive aux yeux de velours mordoré sous les sourcils soucieux; quelque mélancolie hésite au pli d'une bouche réticente sous la moustache, et du regard profond à toute l'allure du corps musclé, grand et désinvolte, se répand une nonchalance, le souvenir, dirait-on, de pays où la démarche est voluptueuse et assoupie dans un balancement — l'origine créole de Henri Le Sidaner, revenu enfant de l'île Maurice. Toujours demeure sur le visage et tout l'être une nostalgie dont l'affinement lui confère une spéciale élégance silencieuse. L'homme, de cœur fier et tendre, aisément offensé par toute irruption brutale de la vie, est retenu et parle peu. Le sourire, et le hochement doux de la tête, révèle plutôt que la parole les mouvements secrets de l'âme, taciturne comme les paysages qu'elle inspire.

Le pastel, la décomposition exquise et rare des tons, le tremblement léger du crayon, le pâle lavis de la lithographie en couleurs expriment dans une technique minutieuse et simple tout ensemble les

songes de ce touchant poète, né de l'impressionnisme, et fils tout autant de Verlaine que du Claude Monet des neiges. Les dunes tristes et charmantes d'Etaples, de Gravelines et de Boulogne, couchées au bord d'une mer grise et irréelle, lui plurent. La Bretagne, noble et nue, l'attira. Il est le peintre des sables planes et des landes expirant à la limite d'un ciel morne, le peintre des façades éteintes et anciennes où la blanche boiserie ouvragée des fenêtres Louis XV s'éclaire à peine, à sept heures, d'une lueur tamisée par la mousseline, le peintre révélateur des frémissements lunaires sur la robe des jeunes filles pensives, le peintre des rondes et des rêves où s'enlacent des blondes au clair de lune verdissant, le peintre des vitraux d'églises désertes au fond des cryptes crépusculaires, l'harmoniste des reflets suprêmes de la mourante lumière sur un toit, un champ, un coin d'eau oubliée, le plus délicat sans doute des poètes nocturnes de la peinture contemporaine, et l'un des très rares qui aient appliqué la subtilité technique de l'impressionnisme à l'expression de sensations psychiques, immatérielles, presque musicales à force d'idéalité. L'année présente le voit, promeneur attentif et solitaire, hanter les quais et les rues, emplies de l'ombre des siècles, de cette Bruges dont il vient, après Rodenbach, scruter les noblesses désespérées, humer la captivante odeur d'exil, de cierge et de fleurs défaites avec son âme de créole aux sensibilités muettes et presque hyperphysiques : et il semble, unissant la tristesse de son immuable azur originel à la tristesse septentrionale, retrouver sa patrie élue, confronter exactement son talent et son âme à ce qui

les attendait depuis toujours. Une porte, un escalier de ferronneries graciles, une série de pignons antiques reflétés, roses, violacés, dorés et gris selon la lumière déclinante, c'en est assez pour que l'artiste inscrive quelques poèmes frissonnants, quelques romances sans paroles apparues avec le tremblement des lumières sur l'eau à fleur du cristal mystérieux des cadres — dans les expositions où leur tonalité noble et sombre impose une distinction qui demain sera glorieuse.

JULES CHÉRET

Il crée un monde tout de rêve, entre ciel et terre, par son seul génie, le plus spontané de ce temps. Car il n'est pas soutenable que les costumes de la Comédie italienne, souquenille blanche ou maillot bariolé, signifient ici la continuité d'une tradition, non plus que les accessoires, éventail, panier de champagne ou mandoline, désigneraient un souci moderniste : devant nous vivent des êtres hors des âges, les reflets mêmes de la joie et de la grâce lumineuse sur la toile de notre triste réalité. Ces êtres n'ont qu'à peine besoin d'effleurer du pied un nuage pour jaillir aussitôt en plein ciel et ressaisir, malgré leur chair et leurs vêtements terrestres, la force d'être immortels loin de nous. Ils se soutiennent dans l'air par la nerveuse élasticité de leurs attitudes, sans qu'y aide même l'envolée d'un mantelet ou d'une chevelure d'or dénouée, follement planante et prolongeant l'aurore : ils ont des regards extasiés par une lumière que nous n'apercevons pas, et dont seulement le reflet sur leurs prunelles a pu nous faire deviner la

splendeur. Non, ce n'est pas l'enfièvrement des bals et des redoutes masquées, la clarté brutale de nos girandoles et de nos fusées, l'ivresse musicale des orchestres humains, la luxurieuse langueur des valses et des parades italiennes qui ont pu créer ce peuple léger, immatériel et divin! Non, l'accessoire à la mode, placé avec une audace charmante et sûre dans ces décorations, n'y affirme pas les droits de la modernité : il ne parvient pas plus que les costumes de Pierrot, de Colombine et d'Arlequin à nous faire fraternels ces personnages surhumains. Ils sont les fils féeriques d'une grande âme élégante et noble qui ne les a pas conçus dans la vie ordinaire, ni dans le passé, ni dans les lettres, et qui déchaîne leur ronde passionnée et fulgurante selon une fête intérieure, une folie secrète, ardente et purement imaginative. Cette pensée se confirme devant les séries d'admirables sanguines où le peintre, secouant son rêve, étudie la vie et la drape avec charme. Sa grâce humaine le relie à Fragonard, dont il est l'héritier direct, et dont revit par lui la science des arrangement et des valeurs. Mais s'il peint décorativement, et ouvre une muraille entière à la frénétique aurore incendiée par son rêve, alors tout à coup ces êtres étudiés dans les sanguines perdent toute existence pour naître à la vie chimérique, se proportionnent, se transfigurent, et n'ont plus rien du modèle, de la vie, du siècle : ils gardent tout au plus de notre existence nerveuse des mains agacées et crispées, mais tout leur corps défaille de joies qui n'existent pas sur la terre.

Et l'on dirait que le plus grand décorateur de notre

époque après Puvis de Chavannes et avec Besnard comprend mélancoliquement qu'ils sont étrangers, ses enfants de lumière, — puisqu'à cette haute silhouette de distinction sobre, à ce visage fier et courtois, à tout cet homme désinvolte et racé une réserve réticente échoit, un pli sérieux au front, un voile sur la vivacité de l'œil, et, quand il peint, une fougue nerveuse et taciturne. On dit que Watteau était d'humeur un peu chagrine. Ne savait-il pas, comme Chéret, que les paradis qu'il visitait en songe ne descendent jamais parmi nous, et n'était-il pas, comme lui, attristé de penser qu'il n'aurait jamais, sur des portraits d'êtres aimés, l'occasion de refléter cette lumière divine et ces sourires surnaturels? Ainsi, des bleus mourants, suaves et affreusement mélancoliques de l'*Embarquement pour Cythère* aux fumées roses et incandescentes des ciels décoratifs de Chéret, se propage l'immortel tournoiement, le « langoureux vertige » entraînant la valse inaccessible de la joie dans les limbes d'un ardent firmament artificiel!

II

LE CRÉPUSCULE DES TECHNIQUES

LE SYMBOLISME EN FRANCE

A Léon Daudet.

Dès l'instant qu'on admet la mise en syndicat public d'un certain nombre d'hommes pensant de même sur certains points, c'est-à-dire un mouvement, il faut bien que ce mouvement prenne un nom. Nous vivons dans un temps où la manie de la classification est si violente, que déjà un homme seul ne peut écrire deux livres dans une même direction sans qu'on le catalogue — et s'il use du droit naturel de changer de vues et de méthodes, on est étonné : à plus forte raison un groupe d'hommes doit-il être désigné, ne serait-ce que pour la commodité des gazetiers qui le critiquent. Les êtres qui pensent de même ont tendance à se visiter. S'ils se visitent chez eux, l'alarme n'est pas encore donnée : s'ils se rencontrent dans un café, il ne manque plus que le nom pour faire de leur réunion une manifestation publique. Les choses sont ainsi : ajoutez que le goût des désinences en *isme* est dans la fantaisie humaine,

ainsi que le goût de la diplomatie. Et dès qu'il y a groupement, il y a occasion d'exercer des qualités diplomatiques. En voilà plus qu'il n'en faut pour rendre immortelle la formation des écoles.

Il y a dans tout mouvement naissant quelques hommes de talent et une majorité de gens qui n'arriveront jamais à rien. Ce sont ceux-ci qui créent le nom de la collectivité, car les premiers n'en ont pas souci ; et l'étiquette qu'on leur appliquera leur importe peu, parce qu'ils savent en eux-mêmes qu'ils ont assez de spontanéité intérieure pour n'en être pas esclaves. Les noms des mouvements viennent donc un peu au hasard. Quand les amis d'Edouard Manet se réunissaient à son atelier, aux Batignolles, ils ne s'inquiétaient pas de se voir enrégimentés dans « l'école des Batignolles ». Il y a eu aussi « l'école de Barbizon » parce que Rousseau, Diaz et Millet peignaient dans la forêt de Fontainebleau. Les amis de Manet se contentèrent d'avoir du talent et d'être titrés « Batignollais », et nul doute que cette modeste qualité eût accompagné leur nom sur les cartouches placés par les conservateurs des musées de l'avenir au bas de leurs tableaux, si la critique n'avait un jour poussé les hauts cris devant un paysage de M. Claude Monet appelé simplement « Impressions ». Le lendemain, on appelait avec dérision « impressionnistes » ceux qui peignaient dans ce sentiment. Ils acceptèrent le titre comme en valant bien un autre, et quelques années plus tard les critiques ergotèrent gravement sur la signification secrète du mot « impressionnisme ». Le café Guerbois pour les amis de Manet, l'hôtel Pimodan pour

ceux de Gautier et de Baudelaire, les dîners Pinochau et Magny pour ceux des Goncourt, le café de la Nouvelle-Athènes pour ceux de M. Degas, et, si l'on veut, à côté de ces illustres autels, le Chat noir et le cabaret Bruant pour les auteurs gais et ceux du Théâtre libre, autant de berceaux pour des écoles, autant de motifs à titres pour des mouvements.

Il n'en a pas été autrement pour le symbolisme. Il a eu aussi ses cafés et ses lieux de ralliement, et son nom est né un jour sans qu'on sache trop comment. J'avoue mon impuissance à fixer ce précieux détail littéraire : l'applicateur du nom de « symbolisme » à cette génération restera probablement inconnu. Quoi qu'il en soit, le mot vint à point pour remplacer celui de « décadents » que l'effroi des aristarques modérés avait imposé comme une flétrissure aux jeunes gens de cette époque: « Décadents » ne voulait rien dire; ce n'était même pas désobligeant. Baudelaire, en quelques pages admirablement ironiques, a expliqué, à propos de l'accusation de décadence portée contre Edgar Poë, que le fait d'admettre une littérature telle implique qu'il y aurait aussi une littérature de vagissement, une d'adolescence, une de maturité, et qu'il est bien plus simple de n'en reconnaître qu'une seule. « Décadents » non seulement ne voulait rien dire, mais plutôt disait exactement le contraire de la vérité, car les recherches littéraires si mal accueillies tendaient à introduire dans l'art des éléments nouveaux et à modifier le style, ce qui n'est point la marque d'une fin, mais d'une période de recommencement.

Enfin, le terme avait quelque chose d'hirsute et de mal famé, propre à fermer les salons à de fort courtois jeunes gens. On l'abandonna vite. « Symboliste » parut, auprès, signifier quelque chose, et en tous cas être présentable.

En y réfléchissant bien, on peut même y sous-entendre un certain nombre d'intentions littéraires; elles ne manquaient pas, et j'essaierai d'en définir quelques-unes. On verra qu'elles n'avaient rien d'absurde, de mystifiant ou d'abominable, selon la naïve croyance qu'entretinrent soigneusement les réquisitoires de la presse. Le péché des symbolistes fut d'avoir trop de littérature, et le propre des journalistes est de n'en avoir pas assez : de là résulta un conflit facile à prévoir.

Au moment où la célébrité de M. Zola atteignit son apogée avec ses meilleurs livres, la *Conquête de Plassans*, la *Faute de l'Abbé Mouret*, *l'Assommoir*, *Nana*, *Germinal* et *l'Œuvre*, les qualités de vérité et de puissance de cet écrivain eurent pour fâcheux résultats de grouper autour de lui quantité de romanciers qui n'avaient aucun de ses dons mais s'en consolaient en exagérant ses défauts dont le moindre n'était pas un style impropre, lourd et médiocre. Ces zélateurs du naturalisme réduisaient l'imagination à la notation des détails anecdotiques de la vie journalière, la vérité au fait divers, l'art à la copie, la langue écrite à la langue parlée, et entassaient ainsi sans peine des romans dénués d'intérêt. M. Zola était l'homme le moins propre à créer un mouvement littéraire, par son défaut de sens critique, par l'insuffisance de son esthétique, par la superficialité de ses

connaissances, par ses qualités mêmes, toutes spontanées, tout individuelles, et opposées au système qu'il préconisait. On ne pouvait rien imaginer de plus contraire à l'analyse et à la psychologie expérimentale que ses peintures romantiques, son pessimisme voulu, sa hantise de la sexualité, ses déformations constantes de l'être humain, ses généralisations hâtives, tous ces traits d'un visionnaire inégal, rude, capable de grandiloquence parfois, d'outrance souvent, de profondeur intuitive jamais. Il établissait un tempérament violent et original sur une théorie creuse ; son action se bornait à lui-même, et il était le dernier à pouvoir se juger avec fruit. Aussi l'imitation de M. Zola devint-elle immédiatement misérable. Il y eut dans les lettres françaises à cette époque, un entraînement incroyable vers la vérité plate et la cacographie, un goût pour les monographies ternes, le roman de concierges et de filles, l'obscénité triste, l'ennui, la haine de l'écriture artiste. Flaubert et les Goncourt en étaient presque oubliés, les psychologues naissaient à peine, les sentimentaux seuls prospéraient en face des naturalistes. Le roman sentimental trouvait accueil pour ses vertueux ingénieurs et ses nobles dames persécutées auprès d'un public bourgeois que le naturalisme effrayait, mais il fallait choisir entre lui et les disciples de M. Zola. Figures de carton ou figures repoussantes, Charybde ou Scylla — il n'y avait pas autre chose, et des deux côtés un style exécrable ampoulé, fade et prétentieux, d'une part, haché, vulgaire et bon pour les gazettes, de l'autre. On ne savait que préférer de l'odeur de gargote ou de l'odeur de

parfumerie. A ce moment étrange, on ignorait encore que Tolstoï avait écrit des chefs-d'œuvre de réalisme véritable, et on voulait faire plus fort que *Madame Bovary*. On affichait un mépris complet du souci littéraire, de l'invention, de la forme. Quant à l'imagination pure, à la métaphysique, aux dessous idéologiques d'une œuvre, il n'en fallait point parler; M. Rosny n'était pas encore venu pour introduire, après Edgar Poë, les éléments scientifiques dans l'œuvre d'art, et pas un naturaliste n'eût songé que l'*Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam fût un chef-d'œuvre. C'était un rabaissement volontaire du roman à un article de commerce courant.

La minorité déjà depuis longtemps demandait à d'autres les joies de ses lectures. A Stendhal, elle demandait une véridique peinture des milieux et une psychologie sérieuse; aux Goncourt, un impressionnisme relevant la description par le choix délicat et le style aigu et curieux; à Flaubert, les grands rêves du vieux monde, la profonde sonorité d'une langue classiquement admirable; à Baudelaire, les seuls beaux jugements d'art de ce siècle, la sombre poésie d'une âme tourmentée, l'attitude du parfait homme de lettres, les joies du rare; à Sainte-Beuve, la lucidité critique; à Taine, la vraie théorie des milieux et de l'hérédité parodiée sans intelligence par les naturalistes; à Barbey d'Aurevilly, l'emportement romanesque et éloquent. Ces hommes ignorés du grand public pour la plupart, et ne connaissant pas la vente par milliers d'exemplaires, elle les élisait contre les autres, par esprit de justice, par le sentiment de l'aristocratie de l'art, et aussi par le caprice d'un

goût pour les curiosités littéraires. Cette minorité ne se contentait pas de la vérité vulgarisée; elle voulait le profond et l'exceptionnel. En même temps, elle restait fidèle aux études mentales : elle recourait à l'hegelianisme, elle découvrait que Schopenhauer n'avait rien de commun avec le pessimisme niais que les naturalistes lui attribuaient, elle y voyait un essayiste admirable et fécond, dont elle conciliait l'étude avec celle de la biologie de Claude Bernard et l'optimisme mitigé de Renan. Enfin, cette minorité montrait en relief, par un retour naturel des choses, tout ce que le naturalisme triomphant montrait en creux.

Il négligeait l'imagination, haïssait l'idéalisme, ne reconnaissait que la vérité immédiate, oubliait le style, se souciait peu d'érudition, elle se rejetait vers les rêves, niait le déterminisme, contestait la vérité intérieure, adorait le raffinement du langage et la rareté littéraire. Les naturalistes ne s'occupaient pas d'art; cette minorité en raffolait. En face de leurs gros volumes de prix courant, elle plaçait des volumes de luxe et s'adonnait à la bibliophilie. A cette même époque, l'œuvre de Wagner commençait à pénétrer dans cette minorité, Bayreuth ouvrait son théâtre-autel à la dévotion d'une élite encore clairsemée, et l'art des préraphaélistes anglais commençait aussi à révéler tardivement en France ses pâles figures ennoblies de mysticisme et de chasteté. Cela ne pouvait manquer d'aboutir à une manifestation publique.

L'étrange fut que le premier symptôme de lutte se révéla au sujet de la peinture impressionniste, qui était entièrement faite pour plaire aux disciples de

M. Zola et qui procédait de la même conception de la vie. La critique acceptait unanimement le naturalisme, mais elle ne voulait pas comprendre que Manet et ses amis devaient être enveloppés dans une faveur ou une disgrâce pareilles. M. Zola avait jadis fait à l'*Événement* une série d'articles intelligents et courageux sur Manet, dont il était l'ami et que Baudelaire, avec son infaillible coup d'œil, avait salué de cette terrible phrase : « Vous êtes le premier dans la décrépitude de votre art. » C'est que le naturalisme et l'impressionnisme se proposaient, au moins apparemment, le même but de vérité poussée à l'extrême, et Baudelaire savait bien que la théorie était mort-née, pouvait encore permettre la grandeur à un peintre, mais ne pouvait qu'aboutir à la négation de toute littérature. Il est probable que l'auteur des *Fleurs du Mal* eût méprisé totalement l'esthétique des *Rougon-Macquart*. Quoi qu'il en soit, les impressionnistes cherchaient soit à exprimer l'atmosphère et ses exactes colorations, comme M. Claude Monet, soit à introduire dans l'esthétisme académique la représentation de scènes populaires, rues, cafés, marchés, et à donner aux portraits peints en plein air des gestes libres et non conventionnels, comme M. Degas peignant ses danseuses, Manet son *Déjeuner sur l'herbe*, M. Renoir son *Moulin de la Galette*. Ils en faisaient d'ailleurs de magnifiques morceaux ; mais c'était toujours la recherche d'une vérité immédiate. On ne comprendra donc jamais comment la critique, qui se pâmait d'admiration devant les blanchisseuses de M. Zola, se révoltait devant celles de M. Degas, applaudissait au geste de la Mouquette et s'exaspérait

de l'*Olympia* de Manet, alors que tout cela provenait d'un souci semblable. Il est vrai qu'à la même époque elle plaisantait les portraits de M. Whistler, si austères, si vraiment nobles et discrets, d'une vérité si voilée de mystérieux et si opposée au naturalisme. Mais on n'en finirait jamais si l'on énumérait les contradictions de la critique, et si l'on essayait de lui découvrir un semblant d'utilité. Elle n'éclaire que les religions déjà faites, et elle se trompe immanquablement sur celles qui sont à faire. Il arriva donc que les premières querelles des délicats contre le goût du public furent à propos de l'impressionnisme ; et les premières invectives adressées aux « décadents » le furent à leur admiration pour des peintres intimement liés au naturalisme. La défense de l'impressionnisme rapprocha durant quelque temps les raffinés de ceux dont il n'aimait pas les livres : Manet ou Zola cela signifiait encore : indépendance. Mais le rapprochement ne devait pas durer longtemps. La lutte wagnérienne allait décidément séparer les deux camps.

Lorsqu'on commença, grâce aux concerts Lamoureux et Colonne reprenant la tradition de Pasdeloup, à connaître les fragments symphoniques de Wagner, lorsqu'il fut clairement prouvé que ses dons musicaux étaient ceux d'un grand génie, la minorité voulut faire un pas de plus et expliquer que l'idéologie des poèmes du maître de Wahnfried était encore plus féconde en enseignement et plus prodigieuse que leur commentaire musical. Alors commencèrent les exodes à Bayreuth, d'où revinrent des convertis sans cesse accrus. On aperçut derrière l'orchestrateur

incomparable un poète et un métaphysicien comme l'Allemagne n'en avait plus vu depuis Gœthe, « la question Wagner » s'élargit; elle ne mit plus aux prises seulement des mélomanes, elle atteignit la littérature.

Cette œuvre allégorique et philosophique se révéla comme un produit direct de l'idéalisme allemand, une expression symbolique des origines nationales. Sa construction répondait à ce que Hegel avait prévu. Dès lors, cette intervention du wagnérisme dans les lettres allait directement à l'encontre des théories naturalistes. Ces conceptions d'un théâtre héroïque, fictif, synthétique, légendaire, à personnages abstraits, démentaient toutes les tendances à la fameuse « vérité immédiate. » La profonde vérité humaine de Siegfried ou de Brünnhilde réduisait à la simple myopie et à la copie sans beauté la vérité des romans en vogue. Elle remettait en question une foule de principes d'art. Les poètes et les raffinés y coururent avec enthousiasme, ayant enfin trouvé leur point de concentration, et la guerre fut vite allumée. Cette fois, il n'y eut plus division comme pour l'impressionnisme, les critiques naturalistes s'unirent à l'incompréhension populaire pour bafouer l'esthétique wagnérienne. La question patriotique y aida. De leur côté, les wagnériens, sûrs à bon droit de l'excellence de leur cause, et inspirés par leur admiration pour le dieu de Bayreuth, relevèrent le défi. Au naturalisme immédiat ils opposèrent les fondements de l'esthétique wagnérienne; comme elle était conforme à l'éternelle source de tout art élevé, et que le naturalisme n'avait aucun appui véritable, ils retrouvèrent

des arguments auprès de tous les grands créateurs. A l'art de copie, ils opposèrent l'art de transposition, au personnage de réalité anecdotique, le personnage de signification symbolique.

En même temps, ils constataient dans l'art anglais les mêmes tendances, nées contemporainement à Wagner. Les préraphaélistes, Rossetti, Holman Hunt, Burne Jones, Watts, Morris, Crane, par la noblesse de leur caractère, l'idéalisme de leurs convictions, leur goût pour l'allégorie et la légende, reprenaient avec les poètes, avec Swinburne, Meredith, Tennyson, Browning, les traditions de Coleridge, de Shelley, de Keats, des Lakistes, et créaient un art directement opposé à la peinture réaliste. En France, Gustave Moreau, presque ignoré et pourtant célèbre, laissait voir trop rarement ses prestigieuses aquarelles de rêves, Félicien Rops ses eaux-fortes fantastiques, M. Odilon Redon ses albums de lithographies notant des hallucinations étranges. Avant que M. Huysmans écrivît sur ces artistes des morceaux révélateurs et enthousiastes, et trouvât dans leur étude la force de se détacher du naturalisme dont il était issu, la minorité connaissait et aimait déjà ces œuvres. Cinq cents personnes peut-être se retrouvaient à Bayreuth ou aux concerts Lamoureux, qui avaient toutes chez elles la *Beata Beatrix* de Rossetti, la *Sainte Cécile* de Burne Jones, la *Salomé* ou l'*Hercule à l'hydre* de Gustave Moreau, la *Tentation* de Rops, ou les albums de M. Redon sur des textes de Flaubert et de Poë, de même qu'elles reliaient luxueusement Baudelaire, Vigny, la partition de *Tristan et Yseult*, tapissaient leurs chambres de frises de Walter Crane

et commençaient à acheter les premiers petits marbres de M. Rodin, sans s'émouvoir des railleries et des accusations de snobisme. Les snobs, d'ailleurs, ne devaient se joindre à elles que plus tard.

A ce moment indécis, un certain nombre des amateurs d'art appartenant à cette élite dont je viens de parler prirent l'habitude de se réunir régulièrement chez un poète qui se tenait fort éloigné du public, et se confinait dans son appartement de la rue de Rome. Ami personnel de Manet, de M. Whistler, de Villiers de l'Isle-Adam, de M. Redon, de quelques écrivains anglais, mêlé dans sa jeunesse au mouvement parnassien, puis décidément retiré dans ses convictions spéciales et absorbé par l'esthétique pure, wagnérien de la première heure, Stéphane Mallarmé offrait à quelques intimes le charme d'une causerie incisive, séduisante, profonde, extrêmement élégante et sereine où s'énonçait un esprit imbu d'hégélianisme, aussi propre à la métaphysique qu'à la musique, et les mêlant à la littérature selon des lois subtiles. On savait qu'il avait écrit à ses débuts quelques poèmes admirables, puis s'était enfoncé dans des conceptions beaucoup plus abstraites, et qu'il avait presque renoncé à rien publier, hormis des cahiers de poèmes et de notes tirés à de très rares exemplaires. Les préoccupations de Mallarmé étaient d'ailleurs d'une telle nature que seuls les lettrés curieux des ressorts secrets du style s'y pouvaient attacher. De tout cela résultait la rumeur d'une grande personnalité incomprise du vulgaire et capable d'un enseignement esthétique sans analogue dans notre temps. On s'habitua à voir en Mallarmé le concentrateur des tendances

encore confuses. Ses conversations, de plus en plus suivies, eurent le caractère des dialogues platoniciens, encore qu'il en écartât expressément toute intention professorale, se voulant isolé et ne parlant que pour lui seul.

En même temps, le bruit assez singulier courait qu'un autre poète venait d'être découvert, ou plutôt retrouvé, vêtu comme un pauvre et hantant les garnis et les ruelles nocturnes du quartier Latin ou de Montparnasse. C'était, disait-on, une sorte de mendiant au crâne chauve, aux yeux profonds, à la barbe inculte, un homme au masque de Socrate, appuyé sur un bâton, maladif, qu'on voyait dans des cabarets populaires et qui, entre deux vins, écrivait des poèmes sanglotants et délicieux. Comme Mallarmé, Paul Verlaine avait quitté le mouvement parnassien, mais pour se livrer au désordre d'une existence traînant de Belgique en Angleterre et en Lorraine. Il reparaissait à Paris, buveur et théologien, sensuel et mystique, simple et bizarre. On n'avait pas oublié ses *Poèmes saturniens*, où déjà se révélait sous le rimeur correct la nature étrange et farouche du Verlaine futur; il apportait les *Fêtes galantes*, les *Romances sans paroles*, les *Ariettes oubliées*, la *Bonne chanson*, et tous ces petits lieds douloureux, frêles et passionnés de son époque première. Les jeunes gens accoutumèrent, en sortant de chez Mallarmé, d'aller au milieu de la nuit retrouver sur la rive gauche, dans ses cafés favoris, le singulier poète pauvre, pour écouter l'ingénu et les saillies de son humour sans façon après l'esthéticien à la parole choisie. Dans ces traversées du Paris nocturne, d'un maître à

l'autre, bien des amitiés se nouèrent, bien des décisions furent prises; quel jeune homme n'a pas exalté à voix haute ses rêves franchissant les ponts déserts, en gesticulant au clair de lune somnolent sur Paris? Et parfois ils montaient jusqu'à Montmartre et aux tavernes de la rue des Martyrs, où Villiers de l'Isle-Adam, pensif, pâle, épuisé de maladie, brûlé par un dévorant génie, épanchait d'une voix sourde et hésitante l'éloquence de ses paradoxes, la beauté de ses songes aristocratiques, le flot de son ironie irritée, insouciamment, devant les consommateurs étonnés de ses mains princières et de sa tête lasse et dominatrice. L'auteur de l'*Ève future*, des *Contes cruels*, d'*Axel*, ces chefs-d'œuvre éclatants, achevait là d'user sa vie malheureuse, semblable, lui aussi, à ce que dut être l'Edgar Poë des dernières années, isolé dans la triste noblesse de ses espérances éteintes, de son génie mal connu et de son corps miné.

Ces trois hommes, témoignages vivants de l'art littéraire dans son idéalisme, dans sa rareté, dans son exhaussement sur la foule et le succès, dans son intégrité de vocation engageant tout entier l'être qui s'y consacre, ces trois hommes furent tout naturellement les premiers auxquels allèrent les sympathies et les déférences de la jeunesse. L'accueil du public ne fit que les augmenter. Villiers de l'Isle-Adam déconcertait par le caractère élevé de ses conceptions mais imposait le respect par une langue de grand prosateur, que le moindre journaliste était contraint confusément de reconnaître. Mais les poèmes de Mallarmé révoltaient par leur complication syntaxique, et les expressions vives et amusantes dont Verlaine

parsemait ses chavés, si sans gêne, si françaises, si souples pourtant, semblaient des énormités impertinentes et insupportables. Jamais écrivains ne collectionnèrent une série d'épithètes désagréables au point de Paul Verlaine et de Stéphane Mallarmé. Ils ne s'en émurent nullement d'ailleurs, et l'indignation de quelques chroniqueurs eut vite fait de les présenter comme des déments, des corrompus, des monstres, sans qu'ils en prissent souci, sachant bien que les préraphaélistes, Poë, Baudelaire, avaient encouru les mêmes mésaventures, et que Manet ou Wagner les encouraient encore selon l'éternelle tradition. On leur reprochait d'ignorer le français, de mystifier le public, de ne pas gagner d'argent ; c'est tout au plus si l'on ne faisait que des allusions à l'horreur probable de leurs mœurs. Cependant Verlaine continuait paisiblement à promener sur la montagne Sainte-Geneviève sa fantaisie de noctambule, Stéphane Mallarmé restait fidèle aux concerts Lamoureux et recevait ses familiers avec sa grâce et sa bonne humeur habituelles, et toujours travaillait sous tout cela, l'esprit de la génération nouvelle, coordonnant l'influence wagnérienne, l'influence préraphaéliste, ses sympathies littéraires récentes, pour un art idéologique.

Un livre survint, qui changea la face des choses, et révéla au public, à la fois bien et mal, l'état d'esprit nouveau qui jusqu'alors était resté le privilège secret d'une élite. Et ce livre, ce fut un naturaliste de la première heure, un des plus intransigeants, qui l'écrivit; M. Huysmans publia *à Rebours*, un des romans des plus significatifs de cette époque.

Il y peignit un personnage étonnant à plus d'un titre,

sans qu'on sût exactement s'on se retrouvait ou le raillait, tant il le montrait intéressant par certains côtés et ridicule par d'autres, lui prêtant les goûts d'art les plus élevés et les faiblesses morales les plus piètres. C'est que M. Huysmans était lui-même incapable à ce moment de voir clair dans son jugement. Après quelques volumes d'un réalisme outré, que relevait seul l'attrait d'une langue colorée, forte et expressive dans sa truculence, il avait été amené graduellement, comme je l'ai dit, par l'admiration de Whistler, de Rops, de Gustave Moreau et des primitifs d'Augsbourg, à pressentir un nombre d'idées auxquelles il n'avait jamais pensé : mais il ne faisait que les pressentir, et son éducation première le tiraillait en sens inverse. Son besoin de vérité immédiate lui faisait craindre de perdre pied en s'aventurant à la suite de ces idéalistes. Il en avait la peur et l'attirance tout ensemble ; puis il était très pessimiste, d'un pessimisme chagrin et brutal. Il composa de tout cela un personnage raffiné où se retrouvaient tous ses goûts, mais dont le désir du rare était exagéré. Il peignit non un artiste rassemblant les traits de la foi nouvelle, mais un snob capable de les adopter tout en les gâtant par son caractère. Le duc Jean des Esseintes, étudié paraît-il sur un de nos mondains, n'était qu'un snob aigri et quinteux, annonçant avec une intelligence au-dessus de sa morale les sympathies esthétiques de l'auteur.

Il n'était que la caricature des artistes nouveaux, mais ses opinions sur l'art n'étaient nullement présentées par un ironiste. Cependant on ne pouvait savoir, tant il était d'une pièce et mêlait des actes médiocres

avec des goûts élevés, si M. Huysmans l'approuvait ou le désapprouvait en entier. Cela créa, dans la critique, le plus amusant quiproquo ; rien ne fut plus caractéristique que l'embarras, par exemple, de M. Jules Lemaître, cherchant à prendre le vent de toutes ces tendances inconnues et n'arrivant pas à les débrouiller. M. Huysmans, par son incapacité même à séparer le bon du mauvais, s'était trouvé créer un type, « le décadent », dont les contradictions n'étaient pas jouées puisqu'elles étaient les siennes propres. On eût dit qu'à chaque page le naturaliste qui s'attardait en lui se vengeait d'avoir laissé parler l'idéaliste qui venait d'y naître, et ce débat, cette confusion, donnaient à tout le livre une saveur spéciale de comique, d'amertume et de foi. Il eut un grand retentissement. Aucun artiste n'eût certes approuvé les singularités souvent absurdes de Des Esseintes, mais les opinions que M. Huysmans lui prêtait sur les lettres modernes, la peinture, les proses latines, résumaient excellemment les goûts et les antipathies de l'élite. La critique, révoltée à bon droit des tendances morales du personnage, et ne comprenant guère ses jugements sur l'art, prit le parti de ridiculiser le tout et de considérer le livre comme une satire écrite par un naturaliste plus fin que les autres, ou comme le credo d'un « décadent » incorrigible. M. Huysmans, en se tournant vers l'art catholique de *Là-bas* et d'*En route*, devait plus tard démontrer que les deux opinions étaient fausses. Mais les artistes, démêlant vite les deux courants opposés de son roman, abandonnèrent le Des Esseintes moral au snobisme et accueillirent résolument le Des Esseintes artiste et avec lui

M. Huysmans, qui se trouvait d'ailleurs être l'ami de Mallarmé, de Villiers de l'Isle-Adam et de Verlaine. A *Rebours* fut le champ de bataille littéraire de l'élite et de l'opinion. Il donna au public une notion assez complète de ce qu'aimaient les fameux « décadents ».

Le naturalisme ne daigna pas s'en inquiéter : il voyait se lever des adversaires plus immédiatement dangereux, les romanciers psychologues. Guy de Maupassant s'y ralliait, M. Paul Bourget commençait à avoir du succès, M. Pierre Loti apparaissait. M. Elémir Bourges obtenait un succès très vif avec un livre admirable : *Le Crépuscule des Dieux,* d'une conception ardente, romanesque, dégagée du naturalisme et soutenue par un style luxueux et sévère. Il devait bientôt aller s'enfermer dans la solitude pour ne publier que dix ans plus tard *Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*. Mais c'était un adversaire redoutable et pressant, au lieu que les « décadents » ne paraissaient pas à craindre. La critique ne leur faisait pas place comme à ces nouveaux romanciers, on n'avait pas à partager avec eux les faveurs du public. C'était bien assez d'avoir à faire face aux psychologues, au courant déterminé par l'apparition des premières traductions de Tolstoï, de Dostoievsky. Les amis de Mallarmé et de Paul Verlaine furent donc dédaigneusement laissés de côté.

Cependant, autour de ces deux poètes, un groupement se constituait, de petites revues se fondaient. M. Edouard Dujardin créait la *Revue wagnérienne,* puis la *Revue indépendante,* où écrivait M. Bourget, où allait débuter bientôt M. Barrès, et où Mallarmé

publiait ses premières réflexions sur le théâtre, le ballet et la symphonie. De toutes les influences que j'ai énumérées précédemment résultait une esthétique. Les temps héroïques du symbolisme étaient commencés.

Parmi les jeunes gens qui allaient ainsi apporter une nouvelle conception littéraire, plusieurs traits étaient frappants.

C'était d'abord un goût très marqué pour l'érudition. Contrairement aux naturalistes, ignorant toute tradition littéraire, les jeunes gens savaient beaucoup, et sérieusement. Ils savaient même trop, égarant leurs lectures sur des singularités littéraires et s'éprenant de choses qui ne dépassaient pas la curiosité, dans leur zèle excessif à tout connaître. Mais ils étaient aussi beaucoup plus doués que leurs devanciers pour les idées générales. Les *Essais de psychologie* de M. Bourget ont étonné à leur apparition, parce qu'on n'était plus habitué à des livres intelligents et agitant des questions mentales. Mais M. Bourget trouvait des esprits aussi informés que le sien parmi ceux qui étaient alors ses camarades.

M. Maurice Barrès l'égalait en connaissances morales; Émile Hennequin révélait un critique scientifique de premier ordre, M. Teodor de Wyzewa connaissait à fond les littératures du Nord. M. Mallarmé, M. Élémir Bourges n'ignoraient rien de la littérature anglaise. M. Marcel Schwob la sait à déconcerter un Anglais, et aussi la vieille latinité, et notre Moyen-Age avec tous ses argots. M. Pierre Louys est un helléniste parfait, M. Rémy de Gourmont a écrit sur le *latin mystique* un ouvrage plein de mérite, M. Paul Adam

a écrit sur l'occultisme des pages saisissantes, possède toute la politique de ce siècle et a signé d'excellentes monographies d'Irène de Byzance et d'Anne Comnène. Jules Laforgue était un esprit métaphysique, imbu de Hartmann. M. André Gide semble hériter de Novalis; tous informés d'art, bons latinistes, connaisseurs de peinture et de musique, s'intéressant à toutes les manifestations de la pensée, et enclins à donner à leurs œuvres une tournure philosophique.

Le second trait de cette génération était un amour passionné de la musique. Les naturalistes ne faisaient pas attention à la musique; les nouveaux écrivains furent les plus assidus auditeurs du Conservatoire, de Lamoureux et de Colonne, les défenseurs obstinés de Wagner, les pélerins réguliers de Bayreuth. M. Vincent d'Indy et M. Claude Debussy, qui sont deux symphonistes considérables, se joignaient à eux. M. Debussy a écrit à l'*Après-midi d'un faune* de Mallarmé un prélude délicieux, et on lui doit les meilleures interprétations des plus célèbres lieds de Verlaine. Il n'était pas un jeune poète qui ne jouât Schumann et Borodine ou ne fût familier avec les partitions de la *Tétralogie*.

De cette propension à la métaphysique et en général aux questions idéologiques, — de cet amour pour la musique et pour la musique wagnérienne, considérée comme l'illustration d'une légende à sens philosophique — de cette érudition éprise des raretés archéologiques, — de cette délicatesse de goûts s'étendant à l'ameublement et au costume aussi bien qu'aux lettres et aux arts, devait résulter la conception d'une œuvre portant les traces de ces diverses préoccupa-

tions, et à un point excessif comme le veulent les débuts de toute réaction : subtilité poussée jusqu'à l'obscurité, finesse allant jusqu'au maniérisme, circonspection empêchant la puissance, idéalisme dégénérant en confusion, souci du style atteignant à la manie, désir du rare tuant le naturel, tels étaient les défauts inévitables systématiquement opposés aux défauts du naturalisme, banal à force d'être évident, brutal à force de vigueur, lourd en pensant être énergique, plat par crainte de l'imagination, vulgaire dans sa langue par haine de la recherche, et grossier par excès de simplicité.

L'œuvre de la génération nouvelle lui apparaissait donc devant être philosophique par ses tendances, présenter des personnages incarnant des idées, c'est-à-dire *symboliques*. Leur psychologie devait être spéciale, dégagée de l'observation immédiate et du fait pris en lui-même; leur vie, leur costume devaient être héroïques ou tout au moins très au-dessus de l'ordinaire. Les moyens propres à exprimer cette conception étaient évidemment l'allégorie, la transposition, l'allusion, tous les procédés de synthèse; le style, recherché dans ses expressions, et modifié dans sa syntaxe par une influence constante de la musicalité des mots. Cette dernière proposition devait assez naturellement devenir la plus urgente à étudier, le style étant la première condition du livre. Et l'étude du style à ce point de vue spécial de l'introduction de la musique dans la phrase entraînait à s'occuper de la forme littéraire où ces soucis importent le plus, c'est-à-dire le vers. Cette préoccupation absorba bientôt presque tous les jeunes gens, qui comptaient parmi

eux beaucoup plus de poètes que de romanciers, et les discussions sur la métrique obtinrent peu à peu toute leur attention.

Ainsi, l'idée d'une littérature de vérité générale, opposée à la vérité immédiate, conduisait à prendre comme type essentiel et comme formule le symbole, c'est-à-dire l'expression d'une pensée par un être, un objet ou un acte n'intervenant pas pour eux-mêmes, mais seulement pour cette expression. L'influence musicale, opposée au style pictural des romanciers impressionnistes, conduisait à tenir compte autant de la sonorité des mots que de leur sens, c'est-à-dire à retourner à l'union primitive de la poésie et de la musique, et à s'occuper, non plus de la rime et du nombre fixe de syllabes, mais avant tout de la musicalité intérieure des vers, selon le mode des vers d'opéra ou mieux des vers anglais — autrement dit inventer une nouvelle prosodie française.

Utilisation de l'allégorie et réforme métrique, tels étaient les deux postulats des symbolistes. Du jour où ce programme fut arrêté dans leur esprit, ils ne furent plus des « décadents », mais simplement une école littéraire comme les autres, avec tous les signes d'une réaction directe contre les idées de l'école précédente.

On voit par quel enchaînement logique ces influences conduisirent à ces théories. Qu'on les approuve ou les désavoue, j'ai tenu à montrer qu'elles étaient le résultat naturel d'une série de circonstances, d'une modification de la sensibilité française sous l'impulsion d'un certain nombre de pensées venues de l'étranger. La préoccupation du symbolisme dans la conception est d'origine essentiellement allemande ;

la préoccupation d'une prosodie libre est absolument anglaise. Quelle question reste donc à poser? Évidemment celle-ci : jusqu'à quel point ces tendances sont-elles compatibles avec l'esprit français? Peut-on les y surajouter sans altérer les qualités nationales? Celles-ci ont-elles à y gagner ou à y perdre? En d'autres termes, ces idées sont-elles une importation étrangère inapplicable aux ressources des lettres françaises, ou bien le résultat d'une modification secrète de nos écrivains, une intrusion ou un changement d'âme?

Si la question avait été posée ainsi, il est certain que les symbolistes y eussent répondu méthodiquement, et que le débat eût été conduit avec clarté et profit. Il y avait là quelque chose de beaucoup plus large qu'une querelle littéraire : un interrogatoire de la génération aînée à sa cadette! et, comme le mouvement était général, gagnait le socialisme, allait atteindre la morale civique avec l'influence ibsénienne, la morale individualiste avec les livres égotistes de M. Barrès, la morale aristocratique avec Nietzche, le principe de nationalisme et de propriété avec l'anarchisme, il y eût eu d'admirables enquêtes à édifier pour un grand critique. La question devenait sociologique : le symbolisme n'était que le signe littéraire d'une évolution synthétique de la race. Le malheur voulut que le grand critique n'existât pas, et que personne ne se présentât pour prendre ce rôle supérieur, comme Carlyle l'avait pris pour l'Angleterre de son temps. Ce critique-là, assez compréhensif, assez lucide, assez pénétrant et impartial pour demander à la jeunesse : « Que voulez-vous? » et pour

en tirer une explication précise, eût fait une œuvre plus utile, plus rare et plus haute qu'une série de romans. Il eût fixé l'une des plus significatives minutes de la cérébralité de ce siècle. Mais il ne vint pas.

D'autre part, les symbolistes n'eurent pas de porte-paroles. Il ne manquait pourtant pas parmi eux d'esprits critiques : ils savaient presque tous ce qu'ils voulaient, ils étaient poussés par une force instinctive, et cependant ils ne laissaient pas de la raisonner. A quoi donc attribuer que nul parmi eux ne se leva pour résumer les tendances de ses amis? Probablement à ceci, que leur goût du rare et du raffiné les en empêchait.

Ils avaient l'horreur maladive de la foule, à la tête de qui le naturalisme s'était jeté avec frénésie : ils se confinaient dans l'orgueil d'une aristocratie dédaignant de s'expliquer, et désiraient envelopper leur œuvre de la même difficulté d'abord que leurs goûts privés. Une discussion générale leur eût peut-être plu s'ils avaient pu l'entreprendre avec un homme véritablement remarquable : ils n'avaient en face d'eux que des journalistes manquant d'idées générales et disposés à la raillerie partiale, par crainte du nouveau ou par dépit de ne pas comprendre. Ils préférèrent se taire, et publier leurs œuvres sans s'occuper de ce qu'on en dirait.

Leurs raisons esthétiques étaient bonnes ou mauvaises, mais elles étaient : ils composaient fort logiquement, et même avec une logique pleine d'outrance qui ôtait à leurs écrits le naturel et l'aise. Mais leurs raisons, ils étaient seuls à les connaître, ils ne les donnaient pas. Il s'ensuivit que leurs écrits, privés

de ces explications préliminaires, parurent déconcertants. Wagner avait donné ses motifs dans la célèbre *Lettre à Villot* et dans ses nombreux écrits : les symbolistes présentaient le résultat de leurs recherches sans en faire savoir les origines. Dès leurs premières publications ils furent accueillis par une hostilité générale, et la question tomba vite dans la mesquinerie des chicanes littéraires. Personne ne s'enquit d'eux et ils ne voulurent s'enquérir de personne. C'est encore de leurs traits les plus curieux que ce refus de la discussion publique, cette conception d'une littérature de caste, enclose, inaccessible, réduite à quelques centaines de lecteurs, et c'est la ce qui a énervé leur mouvement et les a empêchés, par exemple, de se manifester au théâtre. Tout au plus s'expliquaient-ils dans leurs petites revues, que l'élite seule lisait, où il s'est dépensé une quantité très grande de talent sans profit. Enfin il leur manquait un organe important pour leur diffusion : on ne fait pas un mouvement sans une esthétique explicative, sans une notoriété, sans une accessibilité au public. Ils prirent donc dès le début l'habitude d'être incompris, et de considérer la littérature comme inséparable de la malechance ; ils s'attachèrent avec une mélancolie ombrageuse et romanesque à cette idée que corroborait le triste sort de leurs maîtres, de Baudelaire, de Poë, de Villiers de l'Isle-Adam, et cette idée n'a pas cessé de peser fâcheusement sur leur vie collective.

Elle les a dissuadés par délicatesse et par timidité d'essayer quelque chose de grand et de décisif ; elle a laissé se développer exagérément la pernicieuse ten-

dance à la singularité littéraire qui eût dû s'élaguer de plus en plus. En un mot, elle a mis dans ce groupe d'artistes, aussi intelligents et intéressants que possible, un principe de mort, qui n'a pas empêché la révélation personnelle de quelques-uns, mais qui a paralysé leur collectivité. Cette réunion d'individualités n'a nullement pu constituer une école, et a fini par se dissocier.

C'est en quoi j'expliquais au début de ces pages que *le symbolisme* a cessé d'être, faute de fidèles. Un mouvement qui ne croit pas à la réussite, et qui ne recherche pas ses avantages les plus extérieurs, non pour eux-mêmes mais pour signes qu'il était valable, ne peut pas triompher. Je crois, que vanité à part, c'est la pensée assez intelligente qui poussa jadis M.Zola à réclamer obstinément en sa personne la consécration officielle du naturalisme par l'Académie. Et les meilleurs des symbolistes en sont venus aujourd'hui à considérer que les mouvements et les écoles sont des superfluités, et qu'il n'y a dans l'art que des individus dont la responsabilité se borne à eux-mêmes. Ils ont renoncé à toute cette conception hiérarchique qui est une manie de ce pays, et qui fait de la littérature une sorte d'armée où il y a des sous-lieutenants et des « maréchaux de lettres ». C'est l'effet de l'individualisme grandissant.

Voilà aussi sincèrement que possible les origines du symbolisme et l'état d'esprit de ses adeptes. J'y ai insisté, parce qu'on s'en est fait une idée très fausse. Ils exposaient rarement leurs arguments dans des publications restreintes, et l'opposition, disposant de tous les journaux, les accablait de railleries aux-

quelles ils ne pouvaient répondre, évitait soigneusement d'aborder l'étude de leurs conceptions mêmes. Il est aisé de prendre un ton de persiflage, qui confère la plus impertinente des supériorités, et fait du plus insignifiant gazetier un grand personnage. Les exemples célèbres de cette impunité ne manquent pas, car l'obscurité même des polémistes leur permet de faire oublier plus tard leurs attaques, et de suivre effrontément l'art jadis méprisé lorsqu'il est devenu la mode. Qui se souvient, dix ans après, de la plus violente chronique ? Je n'ai voulu en parler que pour avertir que les symbolistes, comme tout autre groupe, étaient très différents de ce qu'on en disait, qu'ils n'étaient ni des fous, ni d'impudents farceurs, ni des dépravés se livrant à des orgies héliogabalesques, ni des dégénérés, mais des hommes de lettres écrivant selon leur fantaisie et leur convenance, capables de qualités et de défauts. Il était évidemment ridicule de prétendre que toute la jeunesse française était subitement devenue démente, hystérique, assoiffée de bizarrerie et d'obscurantisme ; il était plus simple et plus logique d'admettre qu'elle cherchait à élaborer des idées qu'on ne démêlait pas encore, mais qui deviendraient peut-être intéressantes, en tous cas de lui donner le temps de s'en expliquer. Mais il me faut, ayant dit ce que les symbolistes n'étaient pas, donner à présent un aperçu de ce qu'ils demandaient et caractériser leur manière.

Deux questions parurent essentielles aux écrivains nouveaux; l'adoption du symbole comme principe d'art, et l'étude des propriétés musicales des mots, conduisant à une réforme de la prosodie.

La première tendance est d'origine purement philosophique, et il faut avant tout s'en référer à la doctrine esthétique de Hegel, qui commande tout l'art idéaliste de ce siècle. Wagner en était imbu, Villiers de l'Isle-Adam y recourait constamment, Mallarmé fut un hégélien absolu. Au surplus, l'art s'exprimant par symboles date de l'origine des littératures, depuis la mythologie et tous les poèmes fabuleux jusqu'aux allégories orientales du XVIIIe siècle, en passant par Dante. Les symbolistes ne faisant que reprendre une tradition classique entre toutes, ce qu'on n'a pas assez compris ; il est piquant de constater par exemple, leur grand respect pour Racine, Ronsard, Virgile et Eschyle, tant au point de vue du style que de la conception. La littérature à personnages fictifs, représentant des idées abstraites, est de tous les siècles. Les symbolistes ne l'inventaient pas plus que les naturalistes n'inventaient le détail réaliste après Pétrone, ou les psychologues l'étude de mœurs après Laclos, et ils ne se donnaient d'ailleurs nullement pour l'inventer, ils ne faisaient que la systématiser, et par là même, peut-être, lui ôter la vie. L'expression symbolique pure, désirée par Hegel, est le rêve d'un métaphysicien plutôt que d'un écrivain, et si Wagner n'avait pas su faire vivre prodigieusement, avec des détails de vie naïve, Siegfried et Parsifal, ces héros seraient intolérables malgré la beauté des idées qu'ils symbolisent. On peut dire que Wagner est le seul homme qui ait eu, depuis Dante, assez de génie pour créer consciemment des symboles sans les rendre inertes, et encore n'y a-t-il pas réussi pour ses figures secondaires. Le symbole inconscient chez

l'auteur est encore le plus sûr ; j'entends par exemple que Hamlet est le parfait symbole de l'homme en lutte avec un devoir trop lourd, et cela pour tous les temps et tous les hommes, alors que Shakespeare a d'abord pensé à faire vivre Hamlet, prince de Danemark, et à le faire marcher sur une scène. Tout donne à penser que les pièces d'Henrik Ibsen présentent un certain nombre de figures qui seront d'excellents symboles de notre modernité, et que Nora, Solness, Hedda Gabler, Oswald, Brand et Stockmann apparaîtront un jour comme des allégories saisissantes de l'inquiétude, du désir de liberté, de la névrose héréditaire, du mysticisme et de l'individualisme selon ce que s'en est figuré notre temps. Mais Ibsen songe d'abord à créer des personnages vivants en eux-mêmes, et non représentatifs. Cela ne veut pas dire que le symbolisme existe sans que l'auteur s'en aperçoive, et qu'on l'y découvre de force après coup, mais la vérité est que l'intention symbolique est sous-jacente dans les grands créateurs, que quiconque fixe avec profondeur un trait de vie crée du même coup un symbole, car tous les phénomènes sont les signes d'une vérité permanente. En un mot, le symbolisme n'est pas une théorie applicable de sang-froid, mais un état de sensibilité, une disposition intérieure très différente d'une formule et n'y pouvant rentrer. Là est l'erreur initiale des symbolistes, et ils furent vite paralysés par leurs propres principes.

Stéphane Mallarmé emprunte le plus clair de sa personnalité à avoir nettement envisagé les conséquences de cette situation, et à présenter dans ce temps la figure la plus significative de l'hegelianisme

appliqué à l'art. Cette conception est ce que l'homme devrait pouvoir faire, mais ce qu'il ne pourra jamais faire. Mallarmé, allant jusqu'au bout, avec la logique d'un esprit intuitif, pour ainsi dire renonça à produire dans ces conditions et s'est présenté beaucoup plutôt comme un esthéticien que comme un créateur

On ne peut pas dire que Paul Verlaine ait été un symboliste. La jeunesse n'élisait en lui, comme en Mallarmé, qu'un maître charmant sa sensibilité. Il n'eut même aucun des soucis du poète de l'*Après-Midi d'un faune,* il ne fut ni hégélien ni théoricien d'aucune manière, hormis quant à la prosodie. Encore, si l'on excepte sa célèbre pièce *Art poétique,* se contenta-t-il d'écrire à sa guise et de laisser les théories se faire d'après ses vers. Il avait un goût extrême pour la France, n'aimait pas les littératures étrangères, sauf celle de l'Angleterre, abhorrait la philosophie, ne comprenait rien à ce que voulaient les jeunes gens qui l'admiraient. Il allait insouciant, catholique naïf, narquois et sensuel, en dehors de tout mouvement. L'impression que j'ai toujours emportée de mes conversations avec Paul Verlaine fut d'avoir rencontré, dans des cabarets où j'allais le rechercher, un homme à désirs bourgeois, jovial, sans façon, indifférent à presque toutes les questions intellectuelles, disant des enfantillages, puis tout à coup trahissant sa surprenante impressionnabilité par des saillies très fines, lorsque l'ivresse n'en faisait pas un mendiant morne; je me souviens de ses airs goguenards en parlant des « chevaliers du symbole » dont il se défiait au fond et dont les recherches effrayaient son esprit simple. Que de fois, devant lui arrêté avec quelque ami, nous

restâmes pensifs, interrogeant ce front énorme et ce regard fauve pour y saisir le regret de l'âme sanglante, exquise, effrénée de douleur et d'amour, qui chantait dans ce Verlaine si vague, benoit, borné, impénétrable !

Mallarmé non plus n'était pas des nôtres sur bien des points, notamment sur la modification des vers ; et cependant ces deux hommes se complétaient pour influer sur les jeunes gens et les conduire à une littérature nouvelle. Verlaine n'a pas écrit de vers libres proprement dits, et c'est pourtant lui qui détermine les recherches de musicalité des poètes nouveaux. Mallarmé se défendait de tout enseignement, et c'est pourtant autour de son autorité morale que les idées du symbolisme s'agglomérèrent. Et ces deux hommes, dont l'un concluait à la négation de toute école, et dont l'autre restait en dehors de tout milieu littéraire, furent pourtant les chefs élus par une génération et rendus responsables par le public de ses actions qu'ils n'approuvaient pas toujours, tous deux fidèles au classique français chacun à sa manière, en se trouvant pourtant être les âmes d'un mouvement indépendant et internationaliste. Etrange contrebalancement !

La systématisation du symbole comme élément de composition n'a presque rien produit d'immédiat en France, hormis quelques contes de M. Remy de Gourmont et de M. Marcel Schwob, les premiers romans de M. Paul Adam, le *Voyage d'Urien* de M. André Gide. Hors ces quelques témoignages, le symbolisme proprement dit, par la transposition admise comme principe, n'a rien produit de visible

et d'entier. Mais il a laissé sur tous les livres de cette génération une influence indéniable, il les a animés en secret d'un goût du mystérieux, du choisi, de l'évocation, de la réticence, qui leur donne un caractère spécial. Quant à décider si ses visées furent ou non conformes à « l'esprit français », je ne l'entreprendrai point, exposant ici sans prendre parti : et d'ailleurs, encore que le symbolisme littéraire soit à l'heure présente virtuellement dissous, il ne fut, comme j'ai dit, qu'un des symptômes du vaste travail souterrain qui s'agite dans la pensée nationale depuis vingt-cinq ans.

Si donc le symbolisme théorique n'a été qu'une direction de sensibilité, l'œuvre publique et manifeste de la génération récente, celle qui a produit des livres et qui donnera au mouvement, dans l'histoire contemporaine, son titre à l'attention, c'est la réforme prosodique. C'est par elle que les symbolistes auront apporté en France quelque chose de nouveau et de significatif.

Le fait est considérable que, pour la première fois, des poètes aient pensé nécessaire à leur expression de modifier le vers national, jamais dérangé auparavant par les plus divers de leurs prédécesseurs. Ils en ont donné leurs raisons, parfaitement cohérentes : et ils ont fait mieux encore, ils les ont montrées valables en écrivant des poèmes dont l'insolite harmonie a trouvé sa beauté et l'impose de jour en jour davantage. M. Emile Verhaeren, M. Vielé-Griffin, M. de Régnier, pour ne citer que les plus agréés par l'opinion, ont réalisé des poèmes d'une prosodie entièrement nouvelle et y ont montré, outre les con-

ceptions de lyriques véritables, un équilibre parfait de ressources rythmiques qu'on n'avait pas employées avant eux. La contestation, souvent amicale, de poètes fidèles aux traditions, comme M. de Hérédia, M. Sully Prudhomme, et je ne n'entreprends pas d'en peser les arguments : il siérait d'y consacrer une étude spéciale. Je ne veux retenir ici que le fait ; il est venu un moment, dans les lettres françaises, où des écrivains ont été sollicités par un courant inconnu au point de trouver insuffisante par leur désir l'eurythmie de votre vers. Il leur fallut plus de subtilité dans la musique des mots, ils ont emprunté des éléments à la musique pure. La divulgation des concerts, créant ici une intervention imposante de la symphonie dans les mœurs, la révolution apportée par Wagner dans le récitatif lyrique, telles sont les deux causes d'une si remarquable tentative.

Le magnétisme des concerts, devant un besoin de notre foule, a eu une influence étrange sur tout notre temps : ces grands bains de sonorités diffuses, auxquels nous nous trouvâmes conviés, avec une fréquence inconnue jadis, nous ont disposés à déverser dans la symphonie l'expansion de forces nerveuses que nous renfermions en nous-mêmes. La poésie, qui inclinait vers l'éloquence oratoire avec les romantiques, vers les arts plastiques avec les ciseleurs du Parnasse, s'est ressouvenue qu'elle était aussi et avant tout un chant ; il était naturel qu'elle cherchât à augmenter ses ressources musicales en présence de cette terrible rivale qui se levait contre elle du sein de l'orchestre, et qui gagnait de jour en jour sur son domaine. On peut dire que les lieders et les poèmes

pour orchestre de Chopin et de Schumann ont été les premiers témoignages et les causes directes de cette modification de la poésie. Taine avait prévu cette transformation. « Avant cinquante ans, a-t-il écrit, la poésie se dissoudra dans la musique. » Il exagérait, mais sa vision initiale était juste. Cette propension à la rêverie, surexcitée par l'avènement de la symphonie dans notre époque, devait ramener les poètes à l'idée d'un art plus fluide que sculptural, plus vibrant, plus tenu, plus capable de toucher nos âmes affinées par des suggestions de sonorités. C'est là la cause profonde de la tentative des symbolistes, c'est sur ce point qu'ils ont vu clair dans les besoins de leur temps, c'est en cela qu'ils sont venus à leur heure. La chose est si évidente qu'ils ont, écartant les Parnassiens et les romantiques coloristes, réclamé pour les aînés de prédilection les lyriques plus musicaux que plastiques, comme Lamartine, Vigny et Racine.

En introduisant dans l'ancien opéra à couplets le principe de la mélodie continue, en faisant de l'orchestre le soutien constant du récitatif, en donnant à la parole et à la symphonie une importance exactement proportionnelle, en décrétant la fusion des lettres et la musique, le théoricien de la *Tétralogie* n'a pas seulement bouleversé le monde musical, il a jeté dans la littérature lyrique une hypothèse inconnue et considérable sur laquelle s'engageront encore bien des controverses. La façon dont, par exemple, les vers du premier acte de *Tristan et Yseult* se coordonnent à l'orchestre, est une innovation aussi complète, et marquant autant une date, que l'invention

de la fugue. L'initiative des symbolistes n'est que le premier résultat public des idées de Wagner. Une dernière remarque aura son utilité, la musique est un art d'allégorie. C'est même l'art allégorique par excellence. Elle décrit un paysage par des sons, elle ne l'évoque jamais directement ; elle ne nous donne que le sentiment éternel des choses, elle ne *nomme* aucune chose, elle transpose toujours. Elle exprime ce que l'âme éprouve devant la vie, et elle n'exprime de la vie que cette émotion ; elle est donc un *symbole* parfait, et Hegel le savait en disant qu'elle serait le langage métaphysique par excellence, si nous étions assez familiarisés avec elle pour arriver à penser en sons aussi aisément qu'en mots. Il était naturel que les symbolistes, épris d'un art de transposition, jugeassent utile de donner aux mots leur plus grande valeur musicale, pour faire entrevoir à travers leur sens les sonorités de l'âme. L'art musical était celui dont ils devaient le plus se rapprocher ; tout les y conduisait, l'esthétique, les mœurs modernes, le désir de l'allégorie.

J'arrête ici ces considérations abstraites. Je ne les ai exposées que pour faire comprendre que, dans ce mouvement symboliste que la critique hâtive taxait d'incohérence, tout se tenait logiquement au contraire, tout était nécessaire, commandé par l'époque. Il n'y a pas de mouvement incohérent, il n'y a de hasard dans aucune tentative ; si singulière qu'elle semble, elle est le produit d'une série de fatalités, elle vient à son heure, elle ne pouvait ne pas être. La critique n'est pas d'en goûter ou d'en détester les effets, ceci étant l'affaire du sentiment personnel,

mais d'en contester les origines et de tâcher d'en déterminer la signification dans l'époque. Le symbolisme est un avatar de l'intervention des idées étrangères dans l'idéologie et l'esthétique françaises; il a précisé par certaines œuvres un courant d'esprit qui a revêtu les aspects les plus variés dans notre morale et notre art, et il a apporté à la langue nationale des éléments nouveaux. Voilà ce dont, au-dessus des querelles de presse et des incriminations limitées à tel livre ou tel poète, on peut dès maintenant s'apercevoir.

J'ai présenté précédemment l'ensemble des idées et des sympathies des symbolistes, telles qu'on les peut démêler aujourd'hui. Il va sans dire que, si je reviens à des souvenirs proprement dits, ces idées et ces sympathies se précisèrent peu à peu, et parmi beaucoup d'erreurs et de fausses routes. Elles étaient toutes en germe, mais leur liaison échappait. Je crois que le seul Mallarmé eut assez de compréhension synthétique pour prévoir dès la première heure le mécanisme que j'ai péniblement reconstruit ; dans ce qu'il écrivait il y a quinze ans, ne serait-ce que dans la *Rêverie d'un poète français sur Richard Wagner*, on trouverait l'explication ordonnée de cette fusion des lettres et de la symphonie qui a entraîné la création du vers libre et toutes les conséquences du symbolisme. Mais les jeunes gens de 1885 ne voyaient pas tout cela, qu'ils subissaient inconsciemment : quand on est dans une évolution, on ne la juge pas du dehors. L'un apportait un argument, l'autre une hypothèse, l'autre un paradoxe, l'autre tout simplement une œuvre écrite par le seul instinct. Il en

est ainsi des débuts de toute manifestation collective, on est surpris, à la maturité, de constater les caprices d'imagination et de goût dont on s'enthousiasmait dans l'adolescence. L'enthousiasme et la bonne humeur n'ont d'ailleurs pas manqué aux symbolistes, et ils supportèrent avec sérénité l'orage de quolibets qui accueillit leurs temps héroïques.

On peut considérer leur mouvement comme terminé de lui-même. Les hommes qui le composaient sont devenus des personnalités responsables d'elles seules. Leurs idées même les ont conduits à la dissociation. Leur collectivité est détruite. Il n'y a plus que des écrivains occupés chacun d'une conception différente, des tempéraments. C'est tout ce qui demeure de l'agglomération de 1880. Ceux qui n'avaient pas de talent sont disparus. Ceux qui en avaient marchent à la gloire par des routes bien éloignées du lieu de départ. M. Adam, M. Barrès, M. Louys, M. de Régnier, M. Vielé-Griffin, M. Gide, M. de Gourmont, M. Schwob, ont leur public, leur influence, leurs mérites personnels, et aucun d'eux ne parle plus de symbolisme. Ce mot n'a été qu'un ralliement passager, l'appellation d'une certaine méthode d'esprit. Seuls, des livres restent, appréciables en eux-mêmes. C'est pouquoi j'exposais au début de ces souvenirs que « le symbolisme » comme école est insaisissable. Et il est véritable que ces écrivains ont été tellement fatigués d'être catalogués ainsi, qu'à la longue ils ont pris le mot en horreur. Il n'avait jamais eu pour eux qu'une valeur fictive. L'idée d'une « école » leur est insupportable. Ils désavouent tout manifeste,

n'admettent de solidarité que dans leurs amitiés privées, et entendent bien que, toute préséance abolie, il n'y ait plus dans les lettres que des créateurs travaillant à leur guise, avec les mêmes droits. La composition du *Mercure de France* par exemple est un témoignage indéniable de cette résolution. Il n'est pas deux de ses rédacteurs qui aient une idée en commun; leur travail, par sa réunion, ne veut rien prouver que lui-même.

Que reste-t-il du symbolisme ? Une influence morale et une prosodie nouvelle. De l'influence morale nous ne pouvons rien conclure. Il faut attendre. Nous avons vu quelles étaient ses sources : poésie anglaise, impressionnisme, diffusion de la symphonie, esthétique wagnérienne, individualisme, réaction contre le naturalisme, courant philosophique venu de l'Allemagne, puis d'Ibsen. Causes capitales, qui ne pouvaient manquer d'agir vivement sur notre époque; causes qu'on n'a voulu comprendre qu'une à une, avec une répugnance souvent illogique et qui se tenaient toutes avec une force extrême. Elles n'ont pas fini d'agir. La musique dramatique française est pour longtemps sous la dépendance de Wagner. Un seul musicien considérable s'est levé dans ce temps pour renouer la tradition de Berlioz et de Bizet, et il reste isolé : c'est M. Gustave Charpentier. César Franck, Borodine, Grieg, Gade, Balakireff, Rinsky-Korsakov, Smetana, après Chopin, Schumann et Schubert, influenceront longtemps les symphonies et les lieder de nos musiciens. L'impressionnisme n'est qu'au début de son évolution. Encore est-il un art tout français; mais l'œuvre de M. Whistler

modifie profondément sa direction. L'influence d'Ibsen commence de créer un théâtre nouveau. Le naturalisme se meurt, M. Zola l'emportera avec lui. L'individualisme aristocratique de Nietzche, sociologique selon Stirner et les anarchistes, est à peine à son début. Ainsi toutes ces causes dont notre symbolisme n'est qu'un reflet passager sont vivantes, s'installent au sein de l'âme nationale. La France modifie tout ce qu'elle semble subir ; elle est comme le filtre clarifiant de toutes les conceptions européennes. Les idées passent à travers sa sensibilité et retournent à leur patrie sous un aspect plus accessible. Elle est constamment ouverte aux courant étrangers, et sa personnalité est faite de ce don spécial de doser les mélanges et d'amenuiser les matériaux. Elle fait de la vie avec les principes abstraits qu'on lui envoie, c'est son utilité et son titre dans l'histoire intellectuelle. Il faut donc accueillir chez elle tous ces symptômes, tous ces essais et attendre. Alors seulement on pourra décréter si le symbolisme et tout ce qui en dépend fut utile ou nuisible. Mais est-il possible de décider si une heure dans l'évolution d'un peuple a été mauvaise ou bonne? Dès l'instant qu'elle a eu lieu, c'est qu'une nécessité supérieure l'engendrait et qu'il fallait que l'âme de la race acceptât aussi cette nuance-là.

Quant à la métrique nouvelle, apportée par les symbolistes, il semble qu'elle est appelée à un avenir ; à moins que le goût de la musique ne s'éloigne de notre sensibilité, et que la littérature ne redevienne plus plastique et plus raisonneuse. Mais tout porte à croire au contraire que la musique sera

l'expression suprême des intellectuels futurs. Quelque étonnant que soit le nombre de génies qui y parurent, elle ne fait que commencer; elle est encore neuve. Elle a eu l'âge du plain-chant, avec Palestrina, Vittoria et les maîtres du XVIe siècle; l'âge de la fugue avec Bach; l'âge de la symphonie avec Beethoven; l'âge du sentiment mélodique avec Glück et Mozart; l'âge du chant individuel avec Schumann, l'âge du drame lyrique avec Wagner. Elle a ainsi réuni les fondements d'une psychologie inconnue. Elle peut atteindre un développement dont rien ne nous donne l'idée exacte. Elle est intervenue dans l'humanité comme un phénomène inouï, aux conséquences innombrables. Elle éclipsera peut-être tous les autres arts, qui dès maintenant s'influencent d'elle. Ainsi le rapprochement de la poésie symboliste vers une musicalité plus pure est justifié par des raisons profondes, ce sera une des visibles tentatives de notre temps. Les principes prosodiques des symbolistes sont appuyés sur une technique cohérente et sur un sentiment juste; on y oppose moins d'arguments syntaxiques que d'arguments sentimentaux. Dans des discussions amicales avec M. de Heredia par exemple, dont le salon est si accueillant au jeunes poètes, l'auteur illustre des *Trophées* finit toujours par déclarer en souriant « qu'on ne touche pas au vers. » Un irrésistible désir de rythmes irréguliers emporte les poètes récents. Au fond de la province, une foule de jeunes gens écrivent selon eux les premiers vers, et la poésie officielle se défend mal. Il est probable que la poésie à rythmes libres, à assonnances, à cadences, conforme à la

chanson populaire, prendra place à côté de l'autre. Il est probable aussi qu'elle aboutira à la création d'un vers lyrique infiniment plus propre que nos misérables livrets à la récitation d'opéra. Le vers libre est le seul qui puisse s'associer au principe de la mélodie continue, et au théâtre il durera aussi longtemps qu'elle-même.

Il a manqué aux symbolistes, quant au fond même de leur esthétique, une relation logique entre la conception et l'expression, et une direction d'ensemble. Le résultat littéraire de leurs idées n'a pas été tangible, il est avorté. L'allégorie n'est pas un élément fondamental de création. Le roman métaphysique n'est pas viable. Tout au plus ses procédés se supportent-ils dans le développement restreint du conte et du poème. Appliqués à une œuvre longue, ils deviennent intolérables.

Les symbolistes n'ont pas échappé à ce vice secret. Il est la cause de leur impuissance absolue à se manifester au théâtre, ce qu'ils ont à peine essayé, et encore dans des volumes qui n'eussent pas supporté la scène. Nés du drame wagnérien, ils n'ont pas produit un drame. Leurs poèmes eux-mêmes se sont joués sur des sentiments monotones et fragiles. Nés de l'impressionnisme, ces écrivains ont refusé la modernité. Cela les a conduits à un décor de moyen-âge insupportable, et contradictoire à leur aversion pour les sentiments romantiques. Ils ont fait des chevaliers, des joyaux, des fontaines, des roses, des villes de rêve, un abus fastidieux. Du luxe de Gustave Moreau ils sont tombés dans la bijouterie, de symboles ils ont fait des poncifs. Par

horreur du banal, ils ont hésité à exprimer violemment le réel, et ils ont ainsi rejoint les Parnassiens qu'ils n'aimaient pas. Ils n'ont voulu donner de la passion, de l'instinct vital, des sentiments simples, que des transpositions ténues, fugitives, glacées par l'excès même de leurs nuances. A force de raffiner sur les moyens d'expression, ils n'ont plus osé rien exprimer. Dans leur art, comme dans leur vie publique, ils ont tourné le dos à la vie, par amour du rare. J'ai connu autour de moi des êtres qui ont souffert de ce doute; j'en ai su d'exquis et de très doués qui en sont morts. Le public ne sait pas ce qu'un mouvement coûte de victimes aussi intéressantes que les survivants. Les symbolistes n'ont pas voulu comprendre que tout est banal, la mort, la beauté, la volupté, et que le sens caché de cette banalité la supprime, n'en laisse paraître dans les livres et les œuvres que l'éternelle attirance; que le grand homme est celui qui, de ces banalités, refait une chose neuve par l'association imprévue de leurs détails. Ils se sont absorbés dans l'abstraction.

Ils ont vu de la vie artistique les petits côtés, les bibelots, ont refusé l'édition vulgarisée comme ils refusaient les sentiments généraux. Ils ont été prisonniers du style, et non pas même de la construction de la phase, mais du raffinement des épithètes. Ils ont ainsi dépensé en pure perte une énorme ingéniosité. La voix seule de Jules Laforgue s'est élevée comme une mélodie douloureuse et éperdue au milieu des exercices que jouaient confusément ses camarades : et la prière de Verlaine, si simple et si haute, domine cette génération de

poètes comme la dernière harmonie française de ce siècle. Ce n'étaient pas des défauts dangereux, ni qu'on n'attendît de jeunes gens, que le maniérisme, la bizarrerie et le goût des concetti : mais les symbolistes ne surent pas s'en défaire. Les quelques écrivains qui nous sont venus d'eux renient aujourd'hui ces erreurs. Ils eurent tous les dons du talent, sauf le don de donner la vie, et ils sacrifièrent au plus inexorable des démons de l'impuissance : la curiosité. Ils n'ont eu ni direction, ni parole centrale, et renonçant à compter dans leur époque, ils se sont renoncés eux-mêmes.

Il ne restera d'eux, à part quelques petits livres, qu'un nom et qu'une influence indéfinissable mais réelle. On ne peut nier qu'ils aient représenté une tendance de leur époque. Elle les dépasse aujourd'hui de toutes parts, mais ils ont été les premiers à la deviner. On leur doit un procédé littéraire nouveau, quelques formes de phrases, un choix de termes, un jeu d'expressions et d'analogies qui n'existait pas auparavant. Ils n'ont pas élevé au-dessus d'eux un grand homme, leur mouvement est bien celui d'une époque où l'isolement de la personnalité est complet et où l'anonymat des responsabilités est le principe de toute action.

Ils ont été cependant, il ne faut pas l'oublier, les seuls, à un moment, pour représenter l'art littéraire, sinon dans sa grandeur, du moins dans ses éléments. Ils ont eu, à une heure où le mauvais style régnait, le souci de bien écrire et de trouver à leurs sentiments une expression neuve, née du purisme et excluant

les clichés. Leur mouvement est un mouvement de forme plutôt que d'idées. Ils ont, dédaignant le succès facile, les mœurs réclamières du naturalisme, protesté en faveur de l'art méconnu, aristocratique et pauvre. Ils ont eu les qualités et les défauts de l'élite : le snobisme et l'esprit de coterie, mais aussi le sentiment de la justice pour les grands oubliés. Ils n'ont point marqué en morale, peu en philosophie, presque pas en général dans les préoccupations immédiates de leur temps. Il fallait donc que leur groupement arrivât, par la force des choses, à la dissolution. Ils n'avaient été unis que par une certaine sensibilité qui devait se porter sur des points très dissemblables et les dissocier par un reflux invisible. On ne prévoit pas qu'après eux un nouveau motif de réunion et d'école puissent intervenir dans les lettres : il semble bien qu'ils aient fermé derrière eux l'ère de l'association artistique. On se servira de leurs trouvailles, mais il est problable que l'avenir ne sera pas juste pour eux, parce qu'ils ne se donnèrent pas la peine de se syndiquer ostensiblement, de faire connaître leurs intentions et de systématiser leurs désirs, les écrivains sauront mieux que le public les mérites qui leur reviennent. Et c'est pourquoi j'ai essayé, en donnant ici quelques réflexions impartiales sur leur passage dans la littérature française, de leur restituer leurs véritables physionomies et d'élucider leurs intentions. Elles furent les miennes durant quelques années, et c'est la seule considération qui me fasse espérer de ne pas m'être trop égaré dans le tableau que j'en ai retracé.

Au bout de tout mouvement, il n'y a que des hommes : au bout de toutes les intentions il n'y a que des œuvres. Et sur les uns ou les autres la lumière ou l'oubli — selon la destinée et le caprice du temps.

LE SENTIMENTALISME LITTÉRAIRE

ET SON INFLUENCE SUR LE SIÈCLE

Une erreur singulière, une confusion de mots, insignifiante au début, mais fortifiée depuis près de trois cents ans par l'insouciance générale, a créé dans la littérature et dans la morale modernes un malaise qui arrive aujourd'hui à l'état aigu, et dont on cherche sans ordre et sans succès les véritables causes, que cette erreur contient peut-être toutes : elle consiste dans la confusion qui s'est établie entre le sentimentalisme et la sensibilité.

Cette erreur est du genre de ces inexactitudes qui, minimes au début, s'accroissent et se multiplient elles-mêmes de manière à créer une divergence énorme de leur point de départ. Elle semblait être d'influence nulle, et elle en est venue à paralyser toute la littérature actuelle, et aussi toutes les notions morales. En essayant de faire ici l'histoire succincte et l'analyse de cette erreur, j'aurai conscience d'envisager l'un des plus grands périls de l'heure pré-

sente, et l'un des plus vénéneux ferments de décomposition qui aient empoisonné l'opinion contemporaine sur l'idéal social. La sensibilité est une qualité de l'âme, et, dans le domaine physique, une qualité utile à l'écrvain qui donne à ses conceptions le décor et l'ornement de la vie. Le sentimentalisme est une dégénérescence du caractère, une impulsion de l'instinct légitimée par un sophisme de l'esprit. Pourquoi faut-il que l'expression « sensible » et l'expression « sentimentale » aient été acceptées dans une signification équivalente et presque synonyme? Elles ont été acceptées ainsi cependant : et nous allons examiner dans quelles conditions cette impropriété initiale s'est aggravée à travers l'histoire littéraire de deux siècles et demi au point de devenir aujourd'hui un obstacle terrible à la véritable relation que l'écrivain devrait avoir avec le public, aux vrais rapports de la littérature et de la morale.

*
* *

L'histoire du sentimentalisme prend sa vraie naissance dans les romans de chevalerie. La fin du XVIe siècle et le XVIIe engendrent à foison ces livres d'aventures exagérées, qui pourraient s'élever au poème lyrique si leur grossissement de toutes choses était proportionné, mais qui demeurent ampoulés et ennuyeux, sans parvenir à offrir un intérêt malgré les complications de leur intrigue. L'amour, en ces romans, inspire aux chevaliers tantôt le libertinage, tantôt une mollesse rebutante, une faveur amphigourique contrastant avec leurs exploits. Cervantès se

moquera immortellement de ces héros tour à tour fier-à-bras et pleurards. L'Italie a glissé dans l'ignoble entourage de Henri III et des Médicis, avec la mauvaise peinture de l'école de Fontainebleau, cet esprit de concetti et de métaphores galantes qui n'en sera plus extirpé. L'antique respect de la « dame », imposé par l'esprit chrétien aux barbares à peine organisés en féodalité, comme une sorte de trêve morale permettant l'éclosion d'un sentiment doux dans leur âme sauvage, ce culte dégénéré, travesti, perpétue la tradition de la suprématie de la femme. Cette convention illusoire de la faiblesse prédominant sur la force est consentie par l'homme, qui en sourit sans y voir de piège. La femme cependant, l'ancienne serve des civilisations éteintes, la cloîtrée d'Orient et de Rome, prend, par ce subterfuge de la galanterie, une revanche lente. La vanité du mâle, sûr de son prestige au point de paraître l'incliner à ses pieds sans inconvénient, lui en fait une proie facile. Elle la flatte à propos et augmente régulièrement, en secret, son accent moral. On commence à voir apparaître cette fameuse expression « le cœur » dont on fera plus tard un abus si singulier, et qui indique vaguement une base morale nouvelle. Le sentimentalisme bégaie ainsi ses premières déclarations, comme les bouches rudes, serrées dans la mentonnière des casques, s'essaient à dire des fadeurs en place de jurons. Le mépris du soudard féodal reste intérieurement le même pour la femelle qu'il convoite. Moins qu'à l'époque des croisades, où le mysticisme et l'influence toute-puissante du prêtre créaient une certaine douceur simplifiée qui ressemblait à l'amour véritable, le

hobereau devenu sceptique après les schismes, les alliances avec le Turc et la Réforme, porte à la femme un respect d'âme : mais il se contraint, par vanité, à fleurir ses phrases et ses invites, pour rehausser son propre mérite et paraître délicat. La femme encourage cet effort ; connaissant la secrète brutalité de son maître, elle feint de la croire atténuée, se prête au jeu et en bénéficie. Les mœurs s'adoucissent, la galanterie se généralise. On arrive ainsi au XVIIe siècle, à l'*Astrée* de d'Urfé, aux romans de Mlle de Scudéri. La femme, malmenée dans les scènes d'intimité royale, mais haut cotée à la cour, touche à l'apogée de la suprématie galante. La carte du Tendre est celle de son royaume artificiel, que rien ne défend sinon la tolérance de l'homme ; mais cette tolérance même, soutenue par la vanité, prend une force incroyable. Toute l'habileté de la femme, depuis le XVe siècle, a consisté à faire croire à l'homme que l'honneur est engagé dans le maintien du code d'égards qu'elle a elle-même formulé, et par l'engagement de cet honneur elle le mène docilement.

Cependant elle se garde de pareilles fadaises : elle les parle, mais ne les pense pas. Elle se délecte aux romans langoureux, parce qu'ils sont faits pour propager la convention qui la hausse dans la société ; elle en accueille favorablement les auteurs, les oblige et les sert, mais elle demeure paisible, armée d'une raison froide. Seules les femmes faibles et libertines avec un goût romanesque prennent au sérieux ce code artificiel, et « brûlent des mêmes feux » que leurs amants. Les intelligentes s'abritent derrière ce rempart de ruse. Elles savent que l'homme n'accepte

ces ménagements qu'à condition de les avoir à son gré comme des instruments de plaisir coûteux et délicats : elles consentent au marché, n'aiment pas, et se mettent à haut prix. Philaminte et Bélise se pâment tout haut aux bergeries de d'Urfé et de Scudéri : en réalité, elles restent sceptiques et cyniques. Leur moralité amoureuse admet la mignardise, mais extérieure. Les étapes de la carte du Tendre marquent les capitulations successives, non de la femme donnant son corps, mais de l'homme dénaturant son caractère sous l'impulsion de son désir. La femme de la fin du XVIIe siècle et de la première moitié du XVIIIe est une positiviste avant la lettre, une épicurienne qui réduit l'amour physique à un besoin amusant parfois, ennuyeux souvent, mais racheté par les profits d'argent ou de situation : elle est logique et spirituelle. Elle a des vices, qu'elle contente avec une grâce vive et maîtresse d'elle-même. Elle ignore l'amour moral et affole l'homme par le caprice : si elle ressent l'amour moral, elle le tait, sauf quelques désespérées admirables comme Mlle de Lespinasse. Elle est intellectuelle à sa manière ; elle s'élève au-dessus du rôle d'instrument de plaisir, mais ne le peut encore que par désir de profiter de son servage doré pour se venger. Elle ne se maîtrise et ne se reprend que pour faire souffrir l'homme. En ce sens elle est surprenante : nous connaissons les romans langoureux, les lettres cérémonieuses et chantournées, le madrigal — mais nous connaissons aussi les aventures dont les « folies » sont les gracieux théâtres, les *Liaisons dangereuses*, les énergies et les roueries familières même aux jeunes filles et que *Manon*

Lescaut résume, les histoires de la Régence et les terribles filles de ce temps, la Pompadour et la du Barry qui portent jusque sur le trône la revanche riante de la serve séduite. A côté des Sévignés benoîtes, nous savons la vie des marquises de Merteuil dont fourmille la société parisienne. Laclos rectifie Scudéri, comme Degas ou Forain, Becque, Hervieu ou Marni, de nos jours, rectifient les romanciers dits « vertueux ».

La femme va bientôt franchir un degré de plus. Elle va essayer de remonter au premier rang par l'esprit. L'époque des encyclopédistes survient. Ils proclament que le sentimentalisme est subalterne. Après Cervantès, après Molière, ils condamnent le pathos, et envisagent avec liberté l'anomalie absurde qui a fait déplacer le centre de la morale jusqu'à le mettre dans la réserve ou la reddition du corps. Ils ne touchent pas à la conception et mystique de la rédemption par l'amour qui créera plus tard les rêves d'Emmanuel Swedenbordg et l'*Anneau du Niebelung*. Ils parlent au nom de la saine raison, de la prédominance de l'intelligence sur les passions. Ils exposent la légitimité du désir et de la possession libre, bonne à être satisfaite sans phrases qui amollissent le caraclère et gaspillent le temps. Ils ne parlent pas encore des droits de l'âme, mais déjà ils revendiquent énergiquement ceux de l'esprit. L'élite des femmes remarquables les comprend et s'y rallie. Les encyclopédistes reconnaissent leur droit à se défendre jusqu'alors par la ruse de la galanterie, mais leur annoncent un temps où la reconnaissance de la personnalité féminine rendra cette ruse superflue;

elles ouvrent leurs salons à des hommes qui les estiment assez pour les convier à l'égalité de l'intelligence. Ce ne sont plus les pédantes gauches du grand siècle. Mme Geoffrin, Mme du Deffand, Mme d'Épinay, Mme d'Houdetot, Mme de Tencin, se révèlent capables de vivre en compagnie d'hommes admirables, auxquels elles se donnent librement à l'occasion, sans fausse honte ni embarras sentimental. Il y a là un moment d'équilibre de l'esprit et de la chair absolument remarquable, une conception aussi sage que hardie du sens de la vie quotidienne, une minute de belle franchise délivrée des hypocrisies de la question charnelle. Les courtisanes, les actrices qui tiennent table ouverte, les visages éveillés et délicieux pastellisés par La Tour ou Fragonard rénovent les conversations d'Aspasie.

Mais ce mouvement est trop soutenu par la tension de l'intelligence pure pour durer, ou du moins pour n'être pas violemment combattu par la majorité féminine. Le *rêve*, élément obscur, demande sa place. Le rêve est en quelque sorte l'état neutre de l'esprit, une dégénérescence hésitante de l'âme trop faible et trop relâchée pour accepter la vie ordinaire ou se tourner résolument vers le divin, et cherchant à concilier cette incertitude avec les besoins de l'instinct. Ainsi la généralité des femmes rêveuses protestent-elles contre ce rôle nouveau où une élite d'entre elles s'est haussée. Elles crient à la pédanterie. Leur instinct de servage, qu'elles souhaitaient voir rendre agréable par les ménagements de la galanterie, mais non pas secouer tout à fait, se réveille et, sous prétexte de naturel, ramène leur sexe à l'*in utero*

éternel. Le sentimentalisme florianesque reprend furieusement l'offensive contre les Hypaties qui ont essayé d'élever la femme de la société future à la hauteur et à l'aisance d'esprit du mâle. Les adeptes du sentimentalisme sentent qu'elles ne se maintiendraient pas sur ce terrain; elles préfèrent s'enfermer dans la galanterie, rempart inexpugnable qui leur a permis, par ruse, d'avoir raison de la brutalité des mœurs masculines, et contre les femmes à verbe franc et à idées clairement matérialistes, les précieuses, les langoureuses, les pâmées s'assemblent en foule. Les amies des encyclopédistes sont seules à élaborer l'idée sociale future, qui est la ruine de l'antagonisme des sexes et la suppression de l'inepte question de préséance par la constatation des forces actives, dissemblables mais également nécessaires, de l'homme et de la femme, la conception de l'unité sociale placée non dans l'individu mais dans le couple. Cette idée sera encore en travail dans les agitations féministes, cent ans après elles. En attendant, les rêveuses les dépassent et les submergent. Elles ne désirent pas s'égaler à l'homme, mais lui céder en apparence et le dominer sournoisement en spéculant sur sa vanité, tout en satisfaisant leurs fantaisies charnelles et en s'excusant par des sophismes et des déclamations. Des écrivains viennent à la rescousse. Rousseau, talent admirable, âme pervertie, apporte aux sentimentales, dont l'approbation l'enivre et excite la passion de ses périodes enflammées, l'appui des *Confessions* et de *la Nouvelle Héloïse*, où son charme de styliste ennoblit l'aveu déguisé de ses tares morales. Il aide puissamment à l'établisse-

ment d'une sorte d'idolâtrie féminine que son néfaste génie condense et résume d'après toutes les tendances éparses jusqu'à lui. Rousseau installe sur un trône factice la féminité. Il en fait l'image fatale de l'inconscient attirant magnétiquement le désir. Il rénove avec une séduction perverse cette antique idée païenne, et chrétienne aussi : il en nimbe la femme, à son grand ravissement. Les encyclopédistes expliquaient que cette idée est fausse, que tout le danger de la femme est précisément dans les complications sentimentales et les excuses hypocrites dont la société a voulu parer l'amour charnel qu'elle ne pouvait envisager sans rougir, et que cette hypocrisie, ces atermoiement, rapetissant le sens de la liberté humaine et troublant l'esprit en compliquant l'intelligence, sont le véritable et unique péril. Rousseau et ses imitateurs ruinent cette courageuse déclaration. La femme avait failli être la compagne dévouée et sagace de l'homme, le soutien, l'*ami avec des hanches* que Baudelaire appellera plus tard dans ses réflexions ; elle se replace vite sur un piédestal qui la flatte davantage. Elle est promue par les romanciers sentimentaux au rang de divinité : elle est la cause de la souffrance de l'homme, et ce titre l'honore et la remplit de considération à ses propres yeux. Elle va pouvoir s'exempter ainsi des devoirs et des soucis que lui eût fait partager l'égalité morale. Elle va pouvoir s'isoler, prendre mille attitudes, être l'insensible, la mystérieuse, la dédaigneuse, l'éplorée, la rêveuse, jouer tous les rôles ; elle va pouvoir aussi continuer l'ancienne tactique, refuser l'entente et l'accord loyal, prolonger la guerre des sexes, poursuivre obscuré-

ment sa vengeance, satisfaire les rancunes vingt fois séculaires de l'esclavage.

On le voit, l'histoire du sentimentalisme est autant morale que littéraire. C'est l'histoire de la revanche de la femme, reléguée au second plan par l'homme inventeur et intellectuel, dans le domaine passionnel. C'est l'histoire de la lutte de la cérébralité, productrice d'idées profitables à la race, contre le cœur, ou le rêve, c'est-à-dire contre l'élément obscur qui reste le prête-nom de l'instinct, le couvert honorable de l'hypocrisie sexuelle. Nous sommes ainsi menés jusqu'au seuil du XIXe siècle par une immense quantité de romans où éclate cette divinisation affadissante de la femme, où la délicatesse de l'amour véritable ne saurait paraître, où l'idée d'union absolue n'intervient jamais sous le fastidieux étalage des serments, où la tendresse silencieuse ne se montre pas, où l'âme se tait. L'homme y est montré, phraseur, domestiqué, maudissant avec emphase « l'infidèle » qu'il revient platement implorer : il est, dans cette littérature, abaissé avec une jouissance singulière.

*
* *

Le romantisme allemand et français reprend l'effort de la femme du XVIIIe siècle pour devenir intellectuel : mais il le reprend à contresens, et il l'oriente à son tour, de toute sa force, vers le sentimentalisme.

Le sentimentalisme romantique allemand est, par certains côtés, admirable. Il n'en sera que plus fatal.

Qu'est-il en effet? Une réaction vigoureuse de l'idéalisme, du kantisme, contre l'esprit matérialiste

de l'encyclopédie. Il admet la fusion de l'esprit scientifique avec l'idéologie, fusion dont Gœthe donne l'exemple immortel: mais il demande la prédominance de l'idéalisme. Il est surchauffé par la Révolution française, par les invasions de Napoléon, par l'agitation guerrière de l'Allemagne reprenant sa revanche. Il dévore la vie dans un élan magnifique. Il enfièvre la docte et méditative nation allemande, la secoue du frisson d'une nervosité inconnue. Il apporte dans les questions sentimentales la même ardeur, et les femmes intéressantes et passionnées se lèvent aussi nombreuses que les hommes. Voici qu'il va apporter à la cause du rêve, du sentimentalisme et du cœur, à la cause de l'hypocrisie sexuelle, le plus puissant soutien. Il va s'opposer au matérialisme et au positivisme et répandre le goût de la littérature individuelle. Le kantisme faisant de la conscience le centre de toutes choses, a pour conséquence directe l'étude analytique du moi, à laquelle Kant donne un but altruiste, religieux et désintéressé, mais qui permettra tous les abus de l'égoïsme à venir.

L'idéalisme allemand va donc s'opposer symétriquement à l'esprit matérialiste, et à son admirable essor le sentimentalisme va s'adjoindre adroitement. Il sera la parodie et la grimace de l'idéalisme, il se couvrira de ce noble bouclier, il s'arrangera de façon à en bénéficier sans cesse. Il a désormais un autre prétexte, autrement légitime et puissant que le maintien des conventions courtoises qui inclinent l'homme devant la faiblesse rusée de la femme ; il va déplacer à son profit le centre de l'idéalisme, qui est l'âme contemplant Dieu, et inventer un idéalisme passion-

nel, glorifiant les faiblesses du cœur, c'est-à-dire, en réalité, du caractère. Le romantisme allemand et français va empoisonner la littérature intellectuelle par cette fatale méprise, cette tolérance du subterfuge sentimental. De lui date la confusion établie entre la sensibilité d'âme et les défaillances de la moralité.

L'Allemagne romantique se jette à corps perdu dans l'idéalisme, dans l'exaltation de la conscience centrale, par la recherche effrénée de toutes les sensations. Elle est plus pressée de les vivre que de les écrire, et son sensualisme mystique l'entraîne infiniment plus loin que ne l'eût voulu le sublime penseur de Kœnigsberg. Ces idées, mêlées à la tradition de marivaudage du XVIIIe siècle, engendrent un état d'âme incroyable. C'est l'époque où Henriette Herz, Bettina d'Arnim, Clément Brentano, Guillaume de Humboldt, Frédéric Schlegel, Werner prêchent l'amour libre, l'union mentale des théories les plus étranges sur l'échange des époux; les « cénacles vertueux » se multiplient. On prêche d'exemple, un peu comme dans certains milieux de jeunes Russes contemporains. Des israélites surtout sont à la tête de ce mouvement, et ce détail s'explique par leur joie à voir les principes révolutionnaires disloquer le carcan séculaire sous lequel agonisait leur race obstinée. Jean-Paul Richter vit parmi sa cour de « titanides », parmi l'amour de Mme de Krudener et de ses amies. Ces clubs de « femmes sensibles » théorisent avec une certaine générosité. Elles sont vaguement hantées des idées que les femmes d'Ibsen dans un beau sens et les jeunes Américaines dans un sens plus licencieux exposeront et vivront cent ans plus tard : mais ces

idées tumultueuses et informes ne produisent que des scandales, et des folies auxquelles la jeunesse et la beauté seules donnent un intérêt et un charme. Autour de l'idée de la *libération sentimentale,* venue de la claire logique sociale des encyclopédistes, se groupent les sophismes déclamatoires. Avec la liberté d'aveu du sentiment et de l'inclination, les romantiques confondent la prédominance du sentiment sur toute la morale. Ils tombent d'un excès dans un pire, qu'ils fortifient de philosophie ; et le malheur est qu'ils en font une machine de guerre contre l'esprit bourgeois, ce qui forcera bien des artistes et des intellectuels à se mettre de leur côté. Ainsi se prépare la démoralisation particulière, née du scrupule excessif de respecter toutes les opinions, qui est l'apanage d'une certaine catégorie d'artistes, et qui consiste en un laisser aller indulgent, vague, sceptique, en une acceptation aisée de situations suspectes contrastant avec leur extrême délicatesse intérieure. Il serait trop long d'énumérer les subtilités de casuistique sentimentale étudiées avec frénésie par le romantisme allemand : Gœthe lui-même examine dans *Stella* la bigamie d'un homme aimant tout ensemble sa femme et sa maîtresse, l'une pour la vie, l'autre pour les rêves. Les *Affinités électives* effleurent ce que nos vaudevillistes appelleraient le « ménage à quatre » ; encore Gœthe, auprès d'un exalté comme Frédéric Schlegel, paraît-il la réserve même. Schlegel, et les cénacles de jeunes Allemandes poussaient les théories sur la polyandrie et la polygamie spirituelles à un degré invraisemblable de lyrisme, d'ingénuité et de complication.

L'influence de Rousseau est ainsi foudroyante. En France, en Angleterre, en Allemagne, elle s'étend. Mme de Krudener finit par être l'Égérie du tsar. Mme de Genlis, qui écrit tant de romans forcenés, entre autres *Alphonsine,* sera l'éducatrice de Louis-Philippe, après avoir été la maîtresse de Philippe-Égalité et de Mirabeau, et avoir eu les aventures les plus bizarres. Mme Cottin charme nos arrière-grand'mères. Et l'éducation des enfants prêchée par Rousseau se mêle à ce cabotinage sentimental, à cette avidité d'aventures échevelées, d'unions libres, de séparations mystiques, d'adultères et de sacrifices, à cette mysticité ardente aussi, qui proteste contre le scepticisme du XVIIIe siècle et l'athéisme révolutionnaire. C'est une déconcertante confusion, le premier bouillonnement jeté par le romantisme, une résurrection du roman à la Scudéri compliquée d'idéologie allemande. C'est une littérature baroque et congestionnée de déclamation, mais on ne peut la déclarer fade. Son hystérie est au ton de cette époque soulevée par l'héroïsme de la grande guerre. Et le retentissement de ce romantisme allemand se prolongera jusqu'à Liszt et à Schumann écrivant encore la « marche des *Davids-bundler* contre les philistins ». Cette idée du « philistin », cette première forme de la « guerre au bourgeois » et de l'exécration du « panmuflisme » anathématisé par Flaubert, cette idée est de moitié dans les exagérations de Schlegel et de ses amis. Le sentimentalisme s'est habilement rangé avec l'idéalisme contre le matérialisme déclaré « bourgeois », et il est dorénavant destiné à infester l'idéalisme et à le rendre précisément propre à être le régal des bourgeois, tandis que

les théories de Darwin, puis la critique scientifique de Comte, de Taine et de Claude Bernard au milieu et au déclin du siècle relèveront ce matérialisme méprisé au point d'en faire la base de toute une révolution du roman.

Mais voici qu'après cette violente échappée de liberté romantique le sentimentalisme va se concentrer, prendre la forme psychologique, se ternir, devenir analytique et sombre. L'exaltation tombée, le pessimisme vient. Et après la femme fatale ou éplorée, voici que l'homme lui-même devient larmoyant et ténébreux. Dans l'exubérance du premier romantisme, l'homme, vis-à-vis de la femme est beau cavalier, de mâle prestance, invincible et adonisé, comme les hussards de l'armée impériale, Il va, sous la Restauration, devenir pensif, vêtu de noir, rêveur, méprisant la force, phtisique ou tout au moins très pâle, et hanté de visions funèbres. Il va être l' « homme sensible » et commencer à s'analyser. Ainsi le désire le caprice nouveau de la femme qui, élevée au piédestal et appuyée sur sa harpe, souhaite le voir abaissé. Le romantique primitif s'attendrissait sur les misères du monde, par un reste de religiosité altruiste. Celui-ci va s'attendrir sur soi-même. Et en effet, le kantisme dégénéré ne peut que le conduire à ce degré précis de l'égoïsmeoù, ayant admiré tout l'univers, l'idéaliste intégral finit par s'admirer comme le miroir de tant de merveilles, ou pleurer ses propres chagrins avec toute la passion d'un homme chargé des douleurs du monde. Le lent travail de la femme est arrivé à contaminer l'homme lui-même. Pour lui plaire, il s'efféminé. Et il se plie à ce jeu, aussi, pour

mériter sa protection autant que ses faveurs personnelles. La hardiesse de la femme sentimentale ne se contente plus d'une incursion dans la littérature : elle y suscite des défenseurs de sa conception, elle y soudoie des talents, elle y étend son action diplomatique. Après le flot de sang de la Terreur et de l'Empire, elle s'empare de l'homme au moment où, après avoir été le soldat de la Force, il va recommencer à penser, et elle le noie dans un déluge de larmes. Dès ce moment, une école de littérateurs se fonde, parallèle aux artistes du style et aux chercheurs d'idées générales qui accompagneront Lamartine et Hugo : c'est l'école des psychologues de l'amour. Elle accaparera le roman pendant toute la durée du XIXe siècle. Elle se relie au bourgeoisisme et à l'idéalisme superficiel. Elle est composée d'hommes habiles et ambitieux qui inventent un féminisme fait pour leur assurer un public de lectrices influentes. Ces hommes adroits, froids, maîtres d'eux-mêmes, vont exploiter le faux délire et la passion jouée, enjoliver la lubricité d'excuses littéraires, faire de l'alcôve un temple, et commencer résolument la conquête des honneurs sociaux sous le patronage des femmes dont ils déguiseront par les artifices littéraires la sensualité vaniteuse, l'incapacité de rêver (le rêve étant, malgré l'apparence, une faculté exclusivement masculine), et surtout l'inguérissable besoin de paraître. Les psychologues de l'amour révéleront d'ailleurs un talent fait de toute la subtilité casuistique des romans allégoriques, de Scudéri à Mme de Genlis, mais avec une apparence d'austérité et d'élévation métaphysique, une mysticité renouvelée de Rousseau, et un

style à la fois classique et ingénieux, d'un agrément nu, sans couleur, sans chaleur et sans lyrisme, mais revêtu de cette pureté sèche où le public croit reconnaître aisément la langue propre aux chefs-d'œuvre français.

Ainsi le sentimentalisme touche à la seconde phase de la revanche féminine, celle où la femme a trouvé des alliés dans le camp masculin. Une littérature sentimentale, excluant l'intellectualité ou lui empruntant ses dehors sérieux, va s'installer dans le siècle. Elle ne bougera plus. Elle accaparera les succès, que dispenseront les lectrices de la hausse et basse bourgeoisie : elle supplantera les œuvres à intérêt idéologique, elle faussera l'esprit national par tous les moyens littéraires, sur la scène, dans l'essai, dans le roman, et jusque dans l'enseignement philosophique et éthique de l'Université. Elle feindra d'élever le sentiment, c'est-à-dire la dégénérescence d'énergie qu'elle appelle de ce nom, à la hauteur de la liberté de conscience. Elle en fera le fondement des principes directeurs de l'individu. Elle s'alliera bruyamment à la poésie et à l'idéalisme rationaliste, dont elle se fera des rideaux d'alcôve : elle usera de l'éclectisme, cette grimace de l'idéalisme anthentique, et elle imposera aux lettres françaises, comme motif central d'étude et de commentaires, la pâmoison féminine.

Le début de ce grand et déplorable mouvement réactionnaire contre la vraie pensée commence par la fadeur et la pleurnicherie. Après l'époque de force exubérante et de mépris de la vie, on voit s'étaler la lâcheté devant la vie : les uns se faisaient tuer, les

autres vont se suicider. L'épidémie du suicide sévit dans une jeunesse qui, échappée aux brutalités et aux fausses gloires de l'Empire, délivrée du rêve égoïste et sanglant du Corse, aurait à reprendre la tradition des encyclopédistes et à organiser une Europe intellectuelle. Volney s'attendrit sur les *Ruines*. La mode des tombeaux à urnes encombre les jardins romantiques. Obermann se lamente. Corinne gémit. Werther apporte à cette détestable cause l'appui d'un merveilleux génie.

Ce fils fiévreux, issu de l'esprit si noblement lucide et serein du dieu de Weimar, va passionner le monde par la tragique expression de sa démence sanglotante. Mais il ne meurt pas pour être incapable de supporter une déception sexuelle, comme les misérables héros auxquels l'apparente l'admiration béate des femmes bourgeoises ; il y a dans son cri désespéré un élan de l'âme vers un absolu métaphysique et mystique, Werther est très supérieur aux romans analogues, non seulement par la valeur littéraire, mais encore par cette haute pensée intérieure : Werther ne se tue pas pour Charlotte, mais pour l'idée de l'absolu et de l'infini. Malgré tout, il est né d'un grand génie philosophique, qui, en se penchant pour étudier sa misère morale, lui a insufflé un peu de soi-même. Et l'usage que la littérature romanesque fait de *Werther* est abusif, comme, d'ailleurs, d'*Obermann*, et de ce singulier livre de *René* où Chateaubriand a dépensé les magies de son art, et plus tard du journal de Henri-Frédéric Amiel, qui sont des œuvres participant de l'idéalisme authentique et dégagées de la préoccupation sexuelle. Le véritable type du

roman psychologique conçu dans la donnée exposée plus haut est l'*Adolphe* de Benjamin Constant. Voilà l'exemple parfaitement haïssable du livre fait pour toucher « l'homme sensible ». C'est le code de l'égoïsme et de l'hypocrisie. *Adolphe* exprime avec force une perversité soutenue, qui consiste à présenter les calculs répugnants d'une âme sournoise comme les nécessités mystérieuses du sentiment tout-puissant contraignant un être à leur obéir malgré ses plus pures intentions. Adolphe vole la maîtresse d'un ami, par dandysme et infatuation de soi-même, sans amour, et il l'abandonne ensuite pour la faire mourir de chagrin : mais il a l'air, d'un bout à l'autre du livre, d'être parfaitement irréprochable. En réalité, sa conduite lâche et d'une complication prétentieuse est constamment excusée et parée à l'aide de sophismes où s'emploie toute la morale jésuitique. Adolphe est un individu dépravé, et le premier type littéraire dont l'égoïsme s'érige en théorie et s'appelle plus pompeusement *égotisme*. Nous le retrouverons plus tard ; en attendant, Benjamin Constant a le triste honneur de créer le livre-type du sentimentalisme à froid, de celui qui n'a même pas l'excuse de l'imagination déréglée, de la grâce d'une Bettina d'Arnim ou d'une Henriette Herz, en tout cas du désintéressement naïf des romancières allemandes et françaises. *Adolphe* est un terrible livre, condensé, admirablement organisé dans la faussetée suivie, et sa forme serrée, sa tenue de style volontairement grise est le prototype des romans du futur dandysme intellectuel. C'est l'ouvrage d'un cerveau impérieux et d'une âme à qui la souplesse logicienne est familière et la sincérité

inconnue; c'est l'œuvre d'une intelligence remarquable, mais d'un caractère sans beauté, et complètement cynique et roué, expert à donner le change sur toutes ses tares et à rehausser tous ses appétits de prétextes honorables. Benjamin Constant introduit dans le roman psychologique, dès le début, la perversité de l'intelligence. Que nous sommes loin de la subtibilité de Crébillon le fils ornant au moins une franchise riante, et parant la réalité méprisante du *Sofa*! Loin aussi des élégances mélancoliques de *la Princesse de Clèves*! A l'histoire, fade mais jusqu'à un certain point naïve et délicate, des défaillances sentimentale de femmes après tout bien élevées, à la confession galante et spirituelle des dévergondages des jolies cyniques, nous allons voir succéder l'histoire écœurante des marchandages de conscience et de sensibilité que l'homme adroit introduit dans le débat amoureux. Après la « littérature du regret », après le larmoiement général, qui contente aussi bien les femmes du monde que les petites bourgeoises assoiffées de mélodrame, nous voyons éclore la littérature du marchandage passionnel. Elle présage ce que la fin du siècle dénommera l' « arrivisme. »

Cependant la duplicité perverse et calculatrice, la lâcheté précautionneuse d'*Adolphe* n'est pas à la portée de tout le monde. Il faut moins de complication à la masse des lecteurs. Le mélodrame « où Margot a pleuré » fleurit dans les théâtres. Antony brandit son poignard. Le sang se mêle aux larmes. Le sentimentalisme recherche à sa fadeur la contre-partie du meurtre. Le boulevard du Crime foisonne d'assassinats sentimentaux et commence l'éducation de la

masse : il commence la grande simplification et la falsification des notions morales au profit d'un idéal amphigourique. Il présage, dans l'ébahissement de Jenny l'ouvrière, le succès des d'Ennery et des Decourcelle futurs, qui intoxiqueront l'esprit populaire. Les feuilletonistes seront de véritables malfaiteurs publics, menant à bien une œuvre désolante, pervertissant les imaginations des jeunes voyous par l'exposé des machinations d'assassins remarquables, entretenant les plus sottes erreurs, cuisinant au peuple les bas morceaux du fonds littéraire. Le sentimentalisme descendu à la classe travailleuse y crée la prolixité prétentieuse de l'ouvrier poète des ateliers nationaux de 1830, l'utopie du socialiste ignorant, la fausse bonhomie du mari alcoolique frappant sa femme et affamant ses petits, pour terminer la scène dans une embrassade générale mêlant les pleurs au vin falsifié et concluant par des déclamations sur le patronat. Le sentimentalisme exalte l'âme de la petite fleuriste consentante au libertinage rétribué, et, tant est souple cette théorie de l'excuse morale, il sert d'idéal à la prostituée qui, de Fantine aux filles évoquées par Bruant, en passant par la fille Élisa, garde toujours son fameux « coin » où tant de plats auteurs ont fait germer en terre vierge la petite fleur bleue. Il est vrai qu'en ces régions lugubres de la personnalité humaine, le sentimentalisme est la dernière forme de l'idéal, dont il n'est que la grimace aux rangs plus élevés de la société : là il trouve sa vraie place, il est de niveau. Pour revenir à un public plus choisi, on peut dire que l'élément essentiel du succès qu'il fait aux œuvres sentimentales est l'adroit accommode-

ment que font celles-ci de la lâcheté sexuelle. Le grand secret des romans romanesques est de mentir et d'ennoblir les motifs de trahison conjugale ou de convoitise physique; sous le pathos des développement psychologique se dissimule et s'enjolive le fait nu et simple de l'amour-passade défini par Chamfort. Chacun s'excuse à part soi de vilenies qu'il se sent enclin à commettre, et se prépare un alibi de conscience dans les déclamations d'Antony ou les tirades d'Adolphe. En réalité, il y a là les germes d'une putréfaction morale très pernicieuse : mais les livres ou les mélodrames du genre d'*Antony* sont inoffensifs. Boursouflés, inféodés à une mode, ils tombent avec elle. Les livres du genre d'*Adolphe* sont durables, parce qu'ils servent une hypocrisie, et sont réduits au minimum de moyens littéraires, c'est-à-dire abrités des revirements capricieux du goût critique. Ils prédominent. L'ère de « la littérature de l'adultère » va s'ouvrir, précédant la « littérature de l'égoïsme ».

*
* *

D'*Adolphe à l'Homme libre*. Ce titre pourrait convenir à l'histoire de l'évolution du sentimentalisme au XIXe siècle, en en retenant le point de départ et le point d'arrivée, qui coïncident presque, après bien des détours.

Stendhal, qui est, avec Benjamin Constant, l'un des saints des sentimentaux et psychologues modernes, constitue un cas isolé et admirable, très dissemblable cependant de ces zélateurs. Il met en scène un romanesque très spécial, qu'il sauve par la concision nar-

rative de son style cursif, et dont tout épisode lui sert à une constatation psychique d'une portée générale. Il a horreur de l'amphigouri, de la mollesse et des descriptions de remplissage, dont les romanciers sentimentaux de notre époque sont entachés. Il donne à ses femmes une grâce vive et une élégance sans afféterie; et cependant, s'il n'a rien dont puissent se réclamer sincèrement les écrivains de boudoir qui nous content aujourd'hui la « chute » de leurs héroïnes titrées et la couleur de leurs dessous, il ne peut davantage être invoqué par les égotistes qui cultivent l'*Adolphe* et examinent les moyens les plus élégants de parvenir et d'esquiver les responsabilités en ignorant leurs actes; car Stendhal, s'il est d'allure sèche, récèle beaucoup plus de sensibilité véritablement émue qu'il n'en veut laisser voir, il n'a pas le cœur desséché. Il a beaucoup vu, et puisé son scepticisme, son adoration de l'énergie et son mépris des gens dans l'étude d'une époque bouleversée et de ses déboires personnels : il a une morale un peu large, ne chicane pas trop sur les moyens d'action, professe pour son moi, — confessant sous le nom de Banti, dans la *Vie de Henri Brulard*, ses propensions à exploiter la duchesse, — une indulgence un peu fâcheuse. Mais au moins se couvre-il devant lui-même, avec une honte retenue : il n'étale pas glorieusement comme Adolphe et tous les autres Adolphes les tares que son ambition impose à la moralité. Et il brûle d'une passion qui n'a rien de factice, il la sent, il l'aime, il l'insufle à un Fabrice del Dongo, à une Mathilde de la Môle, qui ne sont pas des égotistes stériles, et que ceux-ci se sont bien gardés de préférer à Julien Sorel, que Stendhal

peint sans en approuver la perversité. Les stendhaliens actuels sont de pâles poseurs, incapables de voir la vie autrement qu'au théâtre de marionnettes, auprès de ce profond analyste. D'ailleurs, l'étonnant insuccès de Stendhal démontre péremptoirement qu'il n'a rien pour plaire aux sentimentaux. C'est par une manœuvre factice que les égotistes ont été l'exhumer de son total ensevelissement pour chercher en Julien Sorel une autorité. En face de cet « arriviste » qu'il analyse sans l'estimer, Stendhal crée en Fabrice del Dongo, généreux autant qu'adroit, un type d'homme énergique qui ne confond point l'énergie avec l'égoïsme, ni l'avidité d'honneurs avec la volonté, ni la vanité avec la fierté. Et on demeure stupéfait en voyant des romanciers aux fadeurs choyées par la bourgeoisie invoquer, pour la psychologie de leurs poupées débiles, l'autorité du penseur, de l'admirable metteur en scène qui a créé la Sanseverina-Taxis, cette merveille de vie, de grâce, de force morale, éloignée de toute mièverie intellectuelle. Si M. Bourget a pu, en écrivant *le Disciple*, prêter à Robert Greslou les lâchetés morales d'Adolphe et le crime de Julien Sorel, synthétisés, par surcroît, d'après un exemple vivant qu'un procès tristement célèbre venait de lui offrir, il ne s'ensuit pas qu'il soit parvenu à faire de son personnage autre chose qu'un misérable, et *le Disciple*, écrit avec une ardeur stendhalienne qui inspire très heureusement M. Bourget critique, n'a fait qu'ajouter, de par M. Bourget romancier, un paradoxal exemple de bassesse morale à la liste déjà longue des jésuitismes des Adolphes.

Le culte du « sensible », intensifié par le talent de

Stendhal, produit en face des idéologues de haute race une filiation de nerveux, dont certains montrent du génie, et une foule de médiocres. Le règne des médiocres s'inaugure. La bourgeoisie s'installe : *sa littérature* fonctionne, comme *son* idéalisme, professé en Sorbonne par Victor Cousin et ses disciples. Le puritanisme d'Écosse, ayant amené Mackensie et son *Man of the World*, amène aussi les théories de Reid et de Dugald-Stewart dans les Universités. Les romantiques de valeur, Gautier et ses amis, sont des exceptionnels, des isolés qui font de l'art pour l'art, se réunissent entre eux et ne prétendent aucunement aux diffusions de la publicité; tandis que le sentimentalisme de Musset ravit les femmes et que celui de Béranger se fredonne dans la rue, ils s'enferment aux séances de l'hôtel Pimodan. Leur sensibilité d'artistes vrais devient une fleur de serre, noblement étiolée, la fleur du mal avec laquelle Baudelaire élégant, sérieux et fier, une flamme sombre dans ses magnifiques prunelles, se présentera au monde littéraire épouvanté. Le dandysme puise la sensibilité à des sources mystérieuses, la concentre, la distille, l'élève à la hauteur du tact esthétique, mais est muet sur les exagérations du « cœur ». A la « femme fatale » il oppose l'homme fatal, une variante d'Adolphe, mais incapable de bas calculs peut-être simplement par une sorte de convenance qui tient lieu d'hygiène morale. L'inélégance de la pensée basse préserve le dandy et lui tient lieu de principes. Il craint le pédantisme et ne parle jamais de questions morales; mais il se tient bien parce que cela sied. La propreté mentale et la netteté de conduite sont à ses yeux des

obligations d'hommes de bonne compagnie. Baudelaire, dans la vie ordinaire, formule ces opinions, que son idéalisme désespéré illumine de génie. Il est le grand névrosé français, le nerveux admirable qui s'affilie à Edgar Poë, à Frédéric Chopin, à Henri Heine, à Robert Schumann et à Paul Verlaine par un air de famille dans la souffrance psychique et la maladie de l'infini. Baudelaire, Gautier, Nerval, et les quelques intellectuels ou plasticiens du second romantisme, préparent dans l'insuccès l'avènement des nerveux qui créeront l'impressionnisme littéraire et pictural de 1860 à 1895.

Quant aux idéologues, à ceux qui tentent de donner pour fondement au roman le développement logique d'une thèse générale, de créer un type humain supérieur, de servir la religion de l'exemple, de tirer de la psychologie historique un enseignement social, de subordonner le sentiment à l'intégrité de caractère, la défaillance à l'énergie, l'impression à la raison, ils élaborent dans l'impopularité leurs œuvres hautaines. Tandis que les Albéric Second, les Frédéric Soulié ou les Ponson du Terrail se disputent les faveurs de la petite bourgeoisie, ils travaillent presque dédaignés. Alfred de Vigny s'enveloppe d'ombre et de pudeur morale; Lamartine, passionnant par la plus pure expression de l'idéalité, rencontre beaucoup plus de succès avec *Graziella* ou Elvire qu'avec les hautes *Harmonies*, d'une magnificence musicienne et flottante, ou les chœurs métaphysiques de ses autres poèmes, ou son admirable série d'intuitions historiques, incomprises de son époque.

La chance exceptionnelle de Hugo le met au-dessus

du sentimentalisme, d'emblée, lui en évite les fourches caudines. Musset, avant de crier les pages de dégoût, de douleur sincère et de foi inquiète qui le sauveront devant l'avenir, étale les mièvreries ou les rodomontades de la fausse passion, verbeuse et assez platement sensuelle malgré ses épithètes éthérées, qui lui attire l'admiration un peu bousculée des bourgeois. Pour s'élever aux *Nuits* et s'isoler dans la fantaisie délicate de son théâtre, il lui faut l'école de la souffrance physique et morale. Hugo et Balzac sont en somme les seuls qui ne doivent pas sacrifier à la littérature veule, l'un par l'éclat terrible de son début et les bonheurs étonnants d'une carrière qui se poursuit sans aucun obstacle, l'autre par les circonstances de sa vie, son parti pris d'un insuccès total, et son indomptable énergie. Balzac crée des femmes sentimentales, peint des jeunes hommes langoureux; mais cette langueur et ce sentiment sont au-dessus de la compréhension du vulgaire, à qui *le Lis dans la Vallée* et *Seraphita,* ces deux défaillances d'un génie sans goût, paraissent des gages à peine suffisants. Pendant ce temps, l'école du bon sens débute frénétiquement sur tous les théâtres et dans toutes les librairies. L'adultère, ses excuses, ses causes, ses attraits, ses remords, voilà le sujet unique d'intarissables tirades. La femme de la nouvelle société bourgeoise, sous Louis-Philippe, se hausse au niveau envié de l'ancienne femme de qualité, et commence par lui emprunter son mensonge et son libertinage, pour paraître élégante et s'élever au-dessus de l'honnêteté, qui est une vertu du commun. Une étrange poupée, parodiant la petite marquise de jadis,

guillotinée, morte à Coblentz, dépouillée par les bénéficiaires des biens nationaux installés sur ses ruines, une étrange poupée va naître, qui affectera le badinage léger des mortes, s'évanouira sur sa harpe ou son clavecin, dénouera de flottantes écharpes, et prendra des leçons d'italien en rêvant de cavaliers à bottes à revers, à justaucorps et à jabots : Mme Bovary s'annonce.

Elle a renoncé à se guinder à la vertu, à la mysticité, à la chasteté romaine, ou au dévouement politique. Son âme incomprise et son adultère lui suffiront à intéresser : elle imposera au monde l'étude de ce « moi » simpliste, elle fera de l'heure où elle se donne à un autre homme que son mari, l'heure solennelle où palpiteront tous les cœurs à la lecture des romans. Elle triomphe si ingénument qu'elle ne permet même plus à l'homme d'être intéressant par lui-même : il sera le comparse de son impérieuse sentimentalité. Elle installe sa chaise-longue au milieu du siècle et règne sans partage. On n'aperçoit même plus les Adolphes. Il faudra le génie et la profonde contemplation de Balzac pour nous les évoquer; encore seront-ils grandis par son amour de la force, et plus napoléoniens que pédants. Rastignac ou Rubempré n'ont rien de sentimental, ils sont des hommes à femmes, mais pour bénéficier, gouverner et parvenir. C'est leur seul trait commun avec le triste raisonneur de Benjamin Constant. La vraie psychologie du sensualiste sentimental et dévoyé nous sera donnée par Flaubert. L'analyse de Frédéric Moreau dans *l'Éducation sentimentale,* voilà le seul document vrai et dégagé de tout système littéraire que nous ayons sur

celui qu'*elles* recherchent. Et en face de cet homme, avant de fuir loin du « panmuflisme » et de construire l'épopée idéologique qui oppose saint Antoine à Bouvard et Pécuchet, et qui élève Salammbô, Hérodias et saint Julien, par la merveille du style, à la sommité des lettres françaises, Gustave Flaubert, en face de Frédéric Moreau, signe l'effigie inoubliable et synthétique d'Emma Bovary.

Ce livre capital démasque d'un seul coup l'ulcère pernicieux que le sentimentalisme a creusé dans l'intellectualité. On le voit à nu. On voit ce que le roman a fait de la femme, et ce que la femme a fait du roman, en quoi son influence a profondément gangrené la moralité publique, ce qu'elle a compris de la vie, de l'art, des lettres, de la beauté. Emma Bovary, c'est une résultante, c'est le portrait implacable de la bourgeoisie nourrie de lectures, s'étant commandé une littérature à son goût, une morale selon son âme, s'y étant mirée avec béatitude, et s'en étant elle-même empoisonnée. *Madame Bovary* est la pierre de touche du sentimentalisme, comme *Adolphe* est la pierre de touche de l'égotisme, et cette pierre est infernale. La bourgeoisie sent la brûlure et tressaille : elle se relit, et traîne son portraitiste en cour d'assises, mais n'ose le condamner.

A dater de *Madame Bovary,* le sentimentalisme ne peut plus être confondu avec la sensibilité de l'artiste et surtout avec l'idéalisme. Le livre de Flaubert met au net une situation jusqu'alors confuse. Il délimite la vérité et l'erreur, il montre la misère morale, la perversion, la dégradation de la littérature aimée de la femme bourgeoise, et, avec une indignation con-

centrée, avec une éloquence muette, née de l'exposé lumineux des faits et de l'état moral qui les engendre dans une telle existence, il dit l'œuvre néfaste accomplie par l'influence de la poupée sur la faiblesse amoureuse du mâle, le centre de la morale et du champ littéraire déplacé, la pensée abandonnée au profit de la sexualité passée au premier plan, la mesquinerie pernicieuse de cette mode, parasitaire dans l'art du livre. Il montre la dégénérescence et la fausse interprétation du kantisme, autorisant une littérature faite de l'étude des relations de la conscience à l'univers, mais dans un but essentiellement altruiste et progressiste, et transformé en égoïsme ou en glorification des faiblesses de l'instinct; il est, enfin, une admirable leçon de psychologie ferme et simple, dégagée des fioritures spécieuses, des ambiguïtés et des concettis.

L'œuvre idéologique de Flaubert, hautaine, sera le point de départ de quelques créations synthétiques et pures, de l'*Ève future*, d'*Axël*, des *Contes cruels*, de Villiers de l'Isle-Adam, qui se passionnera pour les idées des modificateurs de Kant, pour les théories absolues de Hegel, de Fichte et de Schelling, en donnant dans un style splendide des témoignages admirables de la littérature de conscience. C'est le même ensemble de pensées qui, de nos jours, inspirera le grand styliste, le noble et pensif artiste de lettres qu'est Élémir Bourges, hanté aussi des tragiques anglais. *Le Crépuscule des Dieux*, *les Oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*, seront les deux plus pures manifestations du lignage intellectuel de Flaubert auxquelles se pourra référer la littérature actuelle. Et

c'est à cette tradition aussi que se relieront, avec des nuances individuelles, les Léon Daudet, les Rosny et les Paul Adam, et avant tout l'admirable série de critiques sociales qui a étonné le monde pensant sous la signature de M. Anatole France.

De Flaubert part aussi, dans une autre direction, une série de nerveux, d'artistes et de « sensibles » sans « sensiblerie ». Edmond et Jules de Goncourt organisent l'impressionnisme littéraire, et ils démontrent par toute leur œuvre la différence péremptoire qui existe entre les sensitifs, les vibrants, les émus, les attendris, et les compliqués, les déclamateurs, les pleurnicheurs et les amollis. Sous l'affinement parfois spécieux et trop inconstant de leur recherche du mot rare et de la chose vécue et vue, les Goncourt gardent une morale simple et noble, une pitié attentive, un sens indulgent et fraternel de l'humanité. Ils décrivent la poignante tristesse, la fierté d'âme de Renée Mauperin ; ils dressent cette jeune fille française, enjouée, droite et pure sans hypocrisie ni fausse honte, en face de la poupée adultère des romans sentimentaux. Ils créent l'admirable Germinie Lacerteux, ignorante des feuilletons et des mélodrames et trouvant la vérité dans son cœur martyr, en face de Jenny l'ouvrière, de Lisette, de Musette la coureuse ou de Mimi, la phtisique littéraire faite pour attendrir le gros public. Ils se ressouviendront de Fantine et de la Sonia de *Crime et Châtiment* en disant avec une éloquence profonde le sort de la fille Élisa. Ils stigmatisent en Marthe Demailly et Manette Salomon deux incarnations de la femme au cerveau vide et au cœur sec qui ferait si bonne figure dans les soirées des comédies

du sentimentalisme bourgeois. Plus tard, le raffinement de l'art nerveux des Goncourt se perfectionnant de plus en plus, le sensitivisme se glorifiera de Paul Verlaine, frissonnant, génial, étrange, dressé avec fierté, la voix pleine de sanglots contenus, fils de Schumann et de Heine, transposant la musicalité dans la poésie française à un degré inconnu. Il se glorifiera de Huysmans et de ses savoureuses colères contre les mœurs de l'époque, de Pierre Loti, suave et mélancolique, pastellisant de grands paysages aux clartés diffuses, cérébral par intuitions soudaines, admirable organisme inconscient, fait pour saisir les relations les plus ténues des apparences de l'univers, et faire retour ainsi, par cette intense faculté d'objectivisme, à la théorie de la conscience édictée par Kant, confondant l'objectivité et le sujet, les choses perçues et l'âme qui perçoit, dans l'ivresse d'un panthéisme fataliste. Il se glorifiera enfin de certaines pages des Rosny, qui rejoignent aussi le moi central par leur analyse patiente des causes, des lois naturelles, de leur influence sur l'âme, par la constante recherche des subjectivités de la vie planétaire, et arrivent, à force de subtilité tactile et nerveuse, à nous faire presque toucher les vibrations de la matière.

Mais si Flaubert et quelques-uns près de lui sont à même de prévoir cet avenir de la littérature de pensée, le succès écrasant n'en va pas moins, sur la scène et dans le roman, à l'idéal bourgeois. L'adultère fait recette, et aussi l'amour déclamatoire. Tandis que la série des idéologues et la série des nerveux se poursuivent, mal récompensées d'ailleurs et sacrifiées, l'essor des sentimentaux est triomphant,

George Sand plane sur son temps. Elle impose ses femmes dévergondées et verbeuses, teintées de socialisme, renouvelées des Krudener et des Henriette Herz. Elle glorifie leurs abandons, qui prennent l'importance d'un événement européen, elle décrit avec une intarissable complaisance tout ce que leur « cœur » pense, veut, repousse, redemande, aime, déteste, souhaite, rêve, raille, et en général tout ce qui peut fortifier une femme sentimentale dans l'idée qu'il n'y a pas au monde d'être humain plus intéressant qu'elle-même. Les douleurs de Lélia et de ses pareilles se calmeraient sans doute si ces personnes accomplies posaient là leur luth et s'occupaient un peu plus d'autrui ; leurs désirs pourraient se satisfaire, sans blesser personne, avec moins de phrases et de frétillements intellectuels. Mais elles n'en ont cure. Leur outrecuidance est d'une tranquillité stupéfiante. Leur pédantisme fait sourire, mais leur égoïsme fait peur. Les femmes de George Sand sont pour ainsi dire ballonnées de leur propre importance : leur crinoline est plus morale encore que matérielle. Elles sont assises robustement au plein milieu de leur époque, qu'elles encombrent et ahurissent de leurs réclamations passionnelles. La femme intelligente et rusée qui les met en scène leur insuffle son dévorant besoin de publicité, son ambition calculatrice, experte en affaires, son sens pratique de la vie quotidienne caché sous les fadaises du sentiment lyrique, et elle crée ainsi une volière de perruches, dont le ramage semble avoir été parfois appris sur les barreaux de la cellule de Barbès ou de Proudhon. Ce sont les Bovarys de clubs, les Bovarys émancipa-

trices, les « féministes » que la bourgeoisie voit se lever en hochant avec crainte son bonnet à poil.

Mürger incarne une forme spéciale du sentimentalisme. Il est l'inconscient thuriféraire de la paresse, le chantre des ratés. Il baptise poètes, peintres et symphonistes des garçons incapables même de travailler, dont les réflexions, la gaîté, l'allure sont celles de calicots plutôt que d'artistes, dont la vie est sans style, l'âme muette, et qui dupent ou font dépérir de pauvres filles qui valent mieux qu'eux, ne déclament point et n'en font point accroire : Mürger présente ces farceurs pour des artistes à la haine sarcastique de la bourgeoisie, et l'apitoïe sur eux après les avoir rabaissés. La bourgeoisie, satisfaite de pouvoir à bon droit déclarer gamins, mal élevés et fainéants ces artistes dont le prestige, de loin, l'écrasait, consent à quelque pitié, honore d'une larme l'agonie de la phtisique maîtresse du poétereau chevelu, donnerait même vingt sous pour une couronne, offrirait un emploi de commis à l'inconsolable.

Les Sandeau, les About, docilement, vulgarisent la morale sentimentale. Le second Empire la met en honneur. Les dames peintes par Winterhalter sourient avec aménité ; elles n'ont plus de vapeurs, elles se portent bien, mais leur âme est vague. Elle ne l'est pas tant qu'il siérait, car l'époque est militaire, et les galants officiers se lasseraient de femmes sans voluptés amusantes. Mais il est de bon ton que la femme de cour et de bals, en quittant ses diamants au petit jour, ait au cœur un petit froid psychologique, un rien de pessimisme éthéré, le mépris des grandeurs de ce monde l'expression que les tableaux d'Alfred

Stevens ont si admirablement précisée. Émile Augier et Alexandre Dumas fils vont se charger de raconter ses élégances et ses désenchantements. Ils lui fabriqueront un idéal et une ligne de conduite. Ils seront l'apogée du théâtre moral et de l'école du bon sens. Augier se révèle d'emblée le porte-parole de la grosse bourgeoisie. Par lui, elle énonce sur les scènes françaises, d'une voix sonore, avec le rire satisfait de la société bien pensante, les principes qui ont mené Joseph Prudhomme, après avoir acheté pour un morceau de pain les terres des guillotinés de 93, à constituer la caste toute puissante, à accaparer les pouvoirs, à faire la presse et l'opinion. Maître Guérin, M. Poirier et les autres « grands bourgeois » disent leur fait, enfin tout à l'aise, à tous ceux qui les ont opprimés ou dédaignés jusqu'alors. Augier est comparé à Molière par les abonnés du Théâtre-Français. Il formule à merveille l'intrigue où le brillant ingénieur, succédant au jeune colonel cher à Scribe, éblouira finalement l'héritière titrée et méprisante par la noblesse de ses sentiments. Il affirme la revanche des gens de commerce et d'industrie sur la gentilhommerie dégénérée. Il annonce les romans de M. Georges Ohnet. Alexandre Dumas fils, lui, formule l'idéal et la morale des gens du beau monde. Il excelle à enlacer l'auditeur stupéfait dans une intrigue et une série de paragraphes logiques et d'axiomes sans réplique où il le roule, le berne, le ballotte, le subjugue et le persuade selon une progression réglée comme les tours d'un prestidigitateur. Et surtout il est le grand arbitre de l'adultère. Il en fait sa chose, son morceau de bravoure : Augier est presque muet

sur ce thème essentiel du sentimentalisme. Son public n'admet pas l'adultère, opposé à tous les principes bourgeois, et préfère le considérer comme une aberration méritant le silence navré. Dumas, au contraire, l'analyse, le tourne et retourne, conseille le meurtre et se rend responsable pendant de longues années des tueries où le mâle offensé satisfait autant la vengeance de sa vanité qu'il écoute son désespoir, puis revient sur ses déclarations, vers la fin de sa vie, à l'ébahissement de l'Europe haletante. Augier et Dumas sont les deux « maîtres à penser » de la bourgeoisie du second Empire et de la troisième République. On va voir, dans leurs pièces, comment il faut se conduire. Les femmes les inondent de missives, on les interviewe, lorsqu'un meurtre passionnel a été commis. Ils parlent sur le sang chaud, comme les augures, et ils se partagent sans rire la royauté du théâtre pendant trente ans. La femme, toute fière de régenter par eux la littérature, leur constitue une clientèle formidable. Les honneurs les comblent, la gloire leur luit. La réaction vigoureuse du naturalisme passe sur eux comme une vague, sans les déplacer.

Le mouvement à la tête duquel M. Zola se place est inspiré par la haine de la psychologie factice, la soif de voir et de faire vrai, la vaste ambition de renverser tout cet échafaudage de concettis et de replacer la littérature sur des bases sociologiques et intellectuelles. La théorie de l'hérédité sert de fondement nouveau à l'analyse des mœurs et des caractères, l'étude impressionniste et documentaire des gestes et des langages, la modernité des décors sont

les moyens de cet art réagissant contre cent ans de fadeurs et de conventions. La secousse est terrible; la bourgeoisie se lève entière contre ces destructeurs de son idéal soigneusement glorifié jusqu'alors, les femmes surtout sont pleines de haines. Les défauts par excès de cette nouvelle école sont relevés avec une violence jalouse. Malheureusement cette salutaire recherche du vrai ne sert qu'à commenter assez mal Darwin et Taine, et autorise un style fâcheux et une propension aux effets facilement trouvés dans la brutalité : l'idéalisme réel souffre des tares que le naturalisme décèle. Il y a un moment où quiconque a cent fois raison avec Manet et Zola contre Cabanel et Augier a cependant tort devant Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam ou Puvis de Chavannes. Les descriptions de filles, de cafés ou de ripailles ouvrières deviennent des « clichés » aussi fastidieux que les anciens bocages des romans fades ou les duels et les soirées des comédies de Dumas fils. Les forces des intellectuels ainsi se divisent et se contre-minent mutuellement. Le sentimentalisme se rassure. Il s'est faufilé en marge de l'idéologie et de l'idéalisme : sous couleur de haine contre la grossièreté du réalisme, il s'implante [1]. Les Delpit, les Feuillet satisfont le goût fleuri de la bourgeoisie, alors que les Jules Mary, les Montépin et les Decourcelle continuent à exciter les larmes de la clientèle populaire.

Le naturalisme amène une réaction nouvelle en

(1) Il faut absolument mettre à part l'inclassable Alphonse Daudet, qui amalgame le naturalisme et le sentimentalisme avec une délicatesse singulière, et plaît à tous sans déchoir devant personne.

1883. Le symbolisme confusément remonte à l'individualisme pur ; le kantisme prend une forme de plus, il essaie encore de revivre selon la pensée primitive qui l'enfanta dans Kœnigsberg. Après l'abus du pessimisme de Zola, concluant à la non-responsabilité, donnant à l'hérédité et à l'instinct une part prépondérante, disant la limitation de la liberté et de la personnalité, celle-ci réagit, veut se suffire à elle-même, se retourne vers Vigny, Baudelaire, Lamartine, les grands individuels, ses maîtres. Mais le roman psychologique ne s'est pas laissé tuer par le naturalisme; lui aussi s'est réclamé de Taine et a pris une forme neuve. Il s'est mis au goût du jour. Nous voyons reparaître enfin les Adolphes. C'est M. Paul Bourget qui les ressuscite. Essayiste remarquablement délicat et d'une intelligence souple, esprit critique de haute portée, M. Bourget s'inspire de Stendhal, de Benjamin Constant; mais il semble perdre, en les continuant, tous les dons qui le mirent à même de les comprendre. L'indécision est le seul défaut de cet écrivain ; elle commande toute son œuvre de romancier tendre, nuancé, capable de pages exquises, comme on en trouve dans *Un cœur de femme*, mais peu fait pour l'énergie, le dessin ferme et la construction d'individualités viables. André Cornélis, Greslou-Vincy sont des marionnettes inspirées par les manuels de psychologie, leurs aventures sont fades, les femmes avec lesquelles ils les encourent sont de lâches poupées sans initiative et sans intérêt. C'est le triste monde des Adolphes, des « âmes sensibles » appariées aux élégants oisifs et bavardant avec eux sur leurs nerfs, leur petit idéal, et la dernière création

du tapissier. M. Bourget est très supérieur à ses romans. Au moins n'y paraît-il qu'un ennui distingué, une fatigue de bon ton et une infirmité absolue de volonté, mais aucun sentiment méprisable. Ces individus-fantômes se cherchent eux-mêmes sans se trouver, mais sous leurs discours il y a une morale simple, l'honnêteté de tout le monde et aucune perversité. Ces impuissants ne sont pas aigris, et leurs compagnes somnolent sans récriminer: les uns et les autres ignorent trop l'énergie de la vraie passion et de la vraie vie pour l'envier. Et, comme ils sont tous arrivés et riches, ils n'ont même pas l'ambition de parvenir. On peut en dire autant des personnages de ces méritoires romanciers que sont MM. Edouard Rod et Paul Margueritte, des femmes sentimentales que dépeint M. Marcel Prévost, ce sont des héroïnes alanguies, aimées par des êtres bien élevés que la cérébralité ne tourmente guère, et qui s'efforcent à parler un joli langage passionnel. Selon des métaphores neuves, les uns et les autres font des gestes antiques, ou plutôt un geste unique, que le lecteur anxieux cherche en feuilletant le livre, et dont la décision, ses suspens, ses traverses, ses suites, suffisent à dicter les péripéties du volume et à en doser l'intérêt. Cette littérature légère et agréable, distillée aussi sous forme de contes, par un grand nombre d'estimables chroniqueurs et nouvellistes, peuple avec charme les heures que la bourgeoisie et les mondains jugent bienséant de consacrer à la lecture [1].

1. La *Parisienne*, de Becque, et les figures de mondaines gravées corrosivement par M. Paul Hervieu sont des attestations de profonde vérité parmi tant d'aquarelles dont celles de M. Donnay et Mme Marni sont les plus délicatement justes.

Mais l'esprit tout spécial d'*Adolphe* devait retrouver sa force et son expression dans l' « arrivisme » qui n'a pas été une des moindres conséquences de l'enseignement donné à sa génération par M. Maurice Barrès. Le culte du moi, formulé par cet écrivain, dans toute la sèche audace de sa logique, est une arme dangereuse. Il débarrasse Adolphe de ses hésitations vagues et de ses atermoiements sentimentaux. Il en fait le frère modernisé et autrement terrible du struggle-forlifeur esquissé par Daudet. L'homme libre de M. Barrès, c'est l'ancien homme sensible, l'ancien kantiste, ravi de sa perfection et s'attendrissant sur l'envergure de son génie, la variété de ses talents et le répertoire de ses attitudes, puis se disant que tout cela vaut de l'argent, de la renommée, et qu'il faut avec tout ce bagage entrer dans le monde comme un soc dans la terre molle. L'homme libre est l'hygiéniste sans passion qui voyage afin de noter les endroits, les relais où il pourra s'enthousiasmer. La femme est pour lui l'instrument pur et simple. Il en espace les contacts physiques, mais impressionne son esprit et tâche de diriger sa volonté. Il en obtient mainte chose en piquant son amour-propre. Il se rit du sentimentalisme, en secret, mais se profile volontiers un peu élégiaque. Il loue la volupté, la déclare bonne à exalter l'âme, mais encourage la chasteté comme plus expéditive en affaires. Il n'est, au fond, sensible qu'à l'intelligence, à ses jeux, à ses retours : c'est l'amant de l'intelligence, et pour lui, comme pour les hégéliens, l'univers est la « statue de l'intelligence ». Il feint le sentiment, mais ne cède qu'à la logique, il se prête aux circonstances et ignore ses actes. Ainsi

montre-t-il dans le monde une âme désenchantée, ennuyée de tout, dégoûtée de ce qu'elle s'obstine à souhaiter. Il porte son cercle vicieux et son expiation en lui-même, car l'intelligence fatale l'empêche de prendre au sérieux aucune des prérogatives de la société que son ambition exige et que son ironie déprécie. L'homme libre n'a qu'un songe, celui qui le saisit profondément en contemplant sa propre perfection. Ainsi Adolphe a-t-il trouvé sa forme dernière, le suprême emploi de la sensibilité, elle ne lui a paru pouvoir être consacrée à un plus noble usage qu'à un retour sur elle-même. Par la théorie de M. Barrès, un cycle se ferme. L'ironie chatoyante permettant de désavouer les actions nécessitées par les « circonstances » (c'est-à-dire par les frénésies secrètes du désir) est le chaton décevant de cet anneau. Adolphe se raille lui-même et se cote sur son carnet, en soignant ses métaphores. Se méprise-t-il ? Peut-être. Il doit y avoir dans son âme un coin secret où ces comptes-là se règlent, mais nous ne le visiterons jamais. Le nœud gordien de cette âme se porte en cravate, et l'attitude, impuissante et soignée, exclut toute hypothèse sur les sanglots intérieurs d'une âme confrontée à son vide.

L'influence de M. Barrès, très grande de 1889 à 1893, tombe complètement à ce moment, lorsque les fiévreux événements anarchistes, passionnant la jeunesse, sont désavoués par l'écrivain converti à la raison d'État et rapproché d'un certain monde académique. Elle renaît en 1896 et 1897 chez quelques très jeunes hommes qui, égarés dans une interprétation erronée du kantisme, reviennent à l'élégiaque senti-

mentalité de Rousseau et se déclarent « naturistes ». La rude crise du dreyfusisme leur ôte les écailles des yeux, une dernière fois le culte des Adolphes est ruiné. C'est la suprême convulsion de l'égotisme littéraire, personne ne peut prévoir dans quelle forme il s'apprête à renaître, — car il renaîtra. Sa résurrection sera sans doute l'objet d'une tentative curieuse d'ici quelques années. Sur lui s'arrête l'aiguille du baromètre des idées et des manies littéraires.

*
* *

Voilà donc l'histoire du pseudo-féminisme et du pseudo-sentiment. Voilà par quelle filiation l'écrivain idéologique, porteur de l'émotion de pensée, est supplanté dans tout ce siècle. Le triomphe de la femme bourgeoise stigmatise la littérature romanesque du XIXe siècle.

Le sentimentalisme a posé en principe fondamental le débat passionnel dans les lettres, et nous en a infestés. A cause de lui, le lecteur, sans honte, cherche aux pages du volume non coupé l'endroit où la dame cédera. Aux duvets d'un style mou la femme adultère empreint son coude nu et renverse sa pâmoison compliquée. L'*in utero* est le signe du roman. Qu'un Léon Daudet, un Élémir Bourges, un Paul Adam même, témoignant d'admirables dons d'expression amoureuse, subordonnent la lutte des sexes à l'idéologie militante et triomphante, le lecteur renâcle, s'étonne. Il faut le génie délicieux et le style magnétique d'un Anatole France pour faire accepter la sagesse audacieuse, profonde, coura-

geuse de ses livres de critique sociale. La femme, violemment, se refuse, ayant un sexe, à vivre et à prévaloir par le cerveau. Le mal du sentimentalisme est mortel. C'est lui qui a entravé puissamment le débat d'idées générales dans les livres français modernes. Or, c'est sur cette base seule que les écrivains peuvent aujourd'hui fonder leur autonomie sociale, échapper au mandarinat, à l'esprit de coterie, à la théorie de l'art pour l'art, et être une caste d'utilité supérieure dans l'État.

Le sentimentalisme a causé la pléthore des livres actuels. Sur le développement de l'aventure sexuelle maint être pensa rédiger, en se flattant, le compte-rendu de ses attitudes et de ses courtoisies personnelles. Les trois quarts des romans présents, poussés drus comme la mauvaise herbe, narrent la défaillance ou la grivoiserie du monsieur et de la dame au cœur hypothétique, à la fantaisie désinvolte. Il n'est guère, avec les progrès de l'instruction, d'homme actuel qui n'ait voyagé, rencontré des visages singuliers, senti courir sur lui des frissons rares et ne sache les raconter assez expressivement pour leur conserver un intérêt sur le papier. La difficulté commence à la synthèse des impressions et à leur réduction en vue d'un thème ou d'un axiome central. Le sentimentalisme ne permet que l'impression, et rend tous les instincts égaux devant l'absolu. Il autorise ainsi l'intervention de l'amateur dans la carrière des lettres. Tel qui raconte « j'étais là, telle chose m'advint » serait incapable de formuler une pensée. L'amateur, racontant des costumes et faisant toucher des chairs mais non des idées, foisonne dans la littéra-

ture du siècle. Enfin, les pleurnicheries de l'égotisme achèvent de gâter la situation. Une génération nous est apparue, où l'on ne sait quelle triste précocité de pédantisme compense les efforts d'une intelligence vivace. L'éducation jésuite y paraît : ce ne sont qu'épigraphes religieuses, citations d'exégèse ou de théodicée, préfaces, post-préfaces, psychothérapeutiques, extraits des Pères, garrulements mystiques, ironies mêles à l'odeur de cellule. Cet abus n'est pas moins fâcheux que celui des descriptions naïvement crues dont les bons élèves du naturalisme ne manquèrent point d'orner leurs volumes. La morale est très en honneur dans ces traités : mais c'est une morale dévote, bizarrement mélangée de narcissisme et de renanisme, une morale ductile et puérile, doucereusement satisfaite, aussi éloignée du sens robuste et large de la moralité vraie que les paradoxes le sont des croyances. Il y est beaucoup parlé de l'âme, de la sagesse, du destin et du mystère : des images brillantes y éludent la démonstration, et les femmes « supérieures » aiment philosopher sur ce genre d'ouvrages. Feu Mme Aubernon de Nerville, qui fut si aimable, adorait mêler à la dégustation de l'entremets, ces dissertations sur l'âme, sur cette « âme des psychologues » qui est tout autre chose que celle créée par la nature.

En réalité, l'éternelle habileté du sentimentalisme a été de donner le change, étant un art bourgeois, et d'adjoindre à son exploitation commerciale de la classe moyenne par des romanciers médiocres, une fausse élite d'écrivains réellement adroits et délicats, érudits surtout, dont l'intelligence livresque éblouit

le public et hausse ses adeptes au titre d'intellectuels.

Mais on s'attristera en songeant qu'une section du mouvement symboliste, composée de jeunes hommes aux yeux clairs, à l'esprit frais, à l'intelligence non encore déformée par l'usure et la veulerie des mœurs, s'est résignée à cette nourriture ingrate. Ces rides, sur de jeunes visages, déconcertent et sont pénibles à voir. La chaise longue est-elle toujours installée au milieu du siècle? S'occupe-t-on toujours de la chemise de soie noire portée par Mme Moraines? Il serait à souhaiter qu'on élût d'autres passe-temps. La femme de la société moyenne, où l'adultère et l'ennui sont les deux piliers de la vie, est toujours prête à reprendre la guitare et l'air italien d'autrefois, Au fond, elle n'a jamais compris autre chose. Cependant, il est de plus nobles pensers. Les voyageuses ibséniennes, venues jusqu'à nous depuis les fjords, avec leurs cabans et leurs cheveux défaits par l'embrun, nous ont apporté du sentiment une idée toute nouvelle. Le groupe de *la Fronde*, avec une vivacité digne des amies de Diderot et de Galiani, instaure en plein boulevard moderne une solide citadelle d'idées libres. Sans doute l'écrivain se doit-il d'essayer de secouer le vieux joug, de se rallier à l'idée des encyclopédistes, de ramener à lui l'élite des femmes intelligentes et de leur tendre la main contre la sottise épanouie des autres. C'est la femme qui, par vengeance de la servitude, a dressé des autels au sentimentalisme; c'est la femme qui, lasse de s'immobiliser sur ces étroits piédestaux, d'être l'idole des sots instinctifs, le rebut des penseurs, l'esclave dorée de l'éternelle glorification du plaisir, la serve de l'adultère après

avoir été celle de la chasteté, c'est la femme qui descendra d'elle-même de ces socles mesquins et demandera à devenir la seconde moitié du couple, élément premier, corps simple, unité dynamique de la société future. Le roman sentimental est presque limité aux Adolphes : ils seront bientôt laissés seuls, réduits à subjuguer les dames excentriques et à s'admirer eux-mêmes. C'est l'altruisme qui tuera le sentimentalisme, et nous y allons fatalement. Il va être le principe de la nouvelle morale sociale, il dissipera le brouillard tenace qui obscurcit le roman du XIXe siècle. En consacrant toute la pitié de l'écrivain aux misères réelles, l'altruisme montrera l'inanité des souffrances spécieuses de la passionnette et du flirt, la petitesse dérisoire des lamentations d'amoureux transis et de maîtresses infantiles qui osent emprunter pour leurs contrariétés imaginatives le nom, le beau et grave nom de la grande Douleur humaine.

Saluons, en l'altruisme, le principe de la littérature de bonté, qui ne badinera pas avec les argumentations du « cœur », regardera profondément, dans sa justice et sa pitié, les agonies morales, sera dure aux sophistes de l'égotisme et soufflettera leurs masques vieillis, instaurera la recherche incessante de l'idée synthétique, honorera l'émotion née d'une palpitation unanime de la race, ouvrira aux penseurs la double route du roman d'aventures lyriques et du roman de psychologie des lois de l'instinct et de la volonté, honorera dans la femme, non l'instrument de plaisir, mais une âme secourable à celle de l'homme, répudiera tous les scepticismes, confessera

toutes les fois, et annulera, d'un mot méprisant, l'arrivisme dans une société rénovée où la libre énergie du caractère sera le seul critérium des êtres, sur les ruines de l'esprit de caste. Honorons l'auguste bonté, qui relève l'homme affadi aux genoux de la créature de joie nerveuse, met sa main sur le bras de la femme et de la mère, supprime les rancunes des sexes et fonde, sur les débris de leur sournoise antinomie, la maison libre des félicités consenties, des confiances mutuelles, des claires pensées confrontées, des voluptés simplifiées et avouées sans honte inutile devant le regard de Dieu.

FÉLICIEN ROPS

A chaque isolé s'adapte une déconsidération particulière. Ainsi Gustave Moreau fut incriminé de « peinture littéraire ». Ainsi notre cher et admirable Stéphane Mallarmé fut accusé de « byzantinisme » et bassement plaisanté ! A Félicien Rops revint un grief plus bizarre et plus perfide. Disons-le tout net, pour mieux le mettre à nu et voir ce qu'il valait: l'obscénité. Il le savait, et il ne s'en troubla jamais. Les beaux créateurs n'ont pas peur des mots, et ils renvoient en lumière tout ce qu'on leur oppose de ténébreux. De telles insinuations fortifient leur désir de silence indépendant et de travail, et plus ils sont abandonnés, plus ils se considèrent eux-mêmes et s'élèvent. Si nous sommes couviés, comme aujourd'hui devant la tombe à peine close de Félicien Rops, à peser dans nos mains respectueuses le luxueux amoncellement de leurs œuvres, alors la vérité se fait jour et le maléfice des légendes s'évanouit.

De vieille race flamande, bien que né à Namur, Félicien Rops s'apparente à Jérôme Bosch et à

Brueghel. Il a leur nervosité déliée, leur imagination fantasque et cruellement expressive. Il débuta par une série d'études de la vie des Flandres, pénétrante, d'un style sérieux, d'une exécution à la fois simple et subtile. Le célèbre *Enterrement au pays wallon*, *l'Experte en dentelles*, *la Laitière anversoise*, *Oude Kate*, entre maintes planches, témoignent de la fidélité de l'artiste au pays natal. Il y revint toute sa vie comme au lieu qu'il chérissait entre tous. Sa correspondance, qui est exquise et dénote la plus spirituelle faculté d'expression littéraire, rappelle à toutes les périodes de sa vie son amour des paysages et des types flamands. Ce fut le fond de sa nature, comme l'a très nettement exposé un distingué conteur belge, M. Eugène Demolder, devenu le gendre de Félicien Rops. Il commença par être un solide et beau peintre d'intimités : il y eût, avec sa surprenante habileté, montré le génie patient et grave d'un Henri de Braekeleer, s'il n'eût vu Paris et, dans Paris, la Parisienne. De ce jour il devint un autre homme, une âme inconnue parla en lui.

Cette surprise éveilla en Félicien Rops un analyste d'une intelligence aiguë. Pour peindre, comme il disait, « les finesses mystérieuses de la vie de Paris et les hasards des poses surprises », il garda ses dons presque classiques de dessin et de composition, les mêmes qualités sagaces grâce auxquelles il scrutait de la pointe du burin les rides de ses vieilles faces wallonnes ou zélandaises : mais la fièvre factice et luxurieuse du second Empire n'échappa point à son tact nerveux. Il la sentit et en aima l'effervescence grisante et dangereuse comme Baudelaire l'aimait,

avec une ardeur triste. Le masque composite du vice élégant tenta son génie de dessinateur psychique. Et ce qui fit la grandeur de Rops, c'est que, sans effort, avec l'aisance d'adaptation qui caractérise les artistes supérieurs, il exprima de suite une âme dissemblable de l'âme natale. Dès ses premiers dessins, on l'eût pensé né dans le faubourg parisien et familier de ses hôtes. Un terrible peintre de visages pervers et d'âmes compliquées se révélait. Il se reliait directement à Constantin Guys et à Debucourt, comme historiographe ironique et précis des attitudes, des mœurs, des facticités. Baudelaire le comprit ainsi, et les Goncourt s'y sentirent apparentés.

Dans cet ordre d'idées, Félicien Rops exécuta une foule de frontispices d'un libertinage charmant, les *Cent croquis légers pour réjouir les honnêtes gens*, et le moindre sujet lui fut bon à dépenser un talent délicieux. Mais des rêves plus grands le hantaient. A mesure qu'il étudiait de plus près les visages de l'enfer parisien, une conception de la femme moderne s'imposait à son esprit. Il unifiait en un type idéal les mille observations qu'il avait recueillies. Il construisait la statue du vice moderne, il méditait une création et dépassait l'anecdote. Sa manière se modifiait, s'intensifiait, devenait plus savoureuse, plus grasse, plus veloutée et plus colorée. Ce fut à cette époque qu'il dessina cette admirable *Buveuse d'absinthe*, ce chef-d'œuvre du tragique concentré qui égale à mon sens les plus fortes expressions de Baudelaire et de Poë. Un maître seul peut trouver, plus dans son génie que dans la vie, ce regard halluciné, empli d'un rêve cruel et morne, cette pâleur minéralisée,

cette attitude somptueuse et défaite, cet incroyable mélange de canaillerie et de beauté exaltée, ce dégoût et ce charme vivants qui résument tout un âge et tout un ordre de créatures humaines. Du jour où il fit cela, Félicien Rops se trouva pleinement lui-même. La célèbre planche *Pornocratès*, connue sous la rubrique de la *Dame au cochon*, allait révéler son type féminin tel qu'il l'avait patiemment édifié.

Cette grande fille svelte, musclée et charnue, aux reins creux, au torse d'amazone, à la tête violente et railleuse, uniquement vêtue de ses bas noirs et de ses gants noirs, et menant avec une insolence ironique un porc enrubanné, c'était la première de ces « Damnées » où l'artiste allait concentrer l'âme de l'époque. Elle fit sensation. Les dessinateurs ne l'oublièrent pas. On peut dire qu'elle est le prototype de cette nudité que les journaux illustrés ont vulgarisée depuis, et que le déshabillage transparent, spirituel et provocateur, qui semble une invention exclusivement parisienne, a été innové par le peintre si flamand de *l'Experte en dentelles*. Pour éviter toute mauvaise interprétation de cette phrase, je citerai tout de suite Willette et Jules Chéret parmi ces « déshabilleurs » dont Rops fut le maître. Depuis la *Pornocratès*, la femme-type de Rops était créée. Elle conserve la fraîcheur grasse et les beaux modelés savoureux de l'Anversoise, mais en plus élancé, avec des attaches nerveuses et des extrémités très-fines. La tête est spéciale. Petite, le masque étroit, le nez court, la bouche en fruit, les yeux clairs, longs, très maquillés, dardant une flamme fixe et montrant le reflet sec des pierres rares, elle est tirée en arrière

Quand les Français comprendront-ils
que Belge n'est pas égal à Flamand et

par le luxueux fardeau de la chevelure. Un rictus de volupté et de raillerie impudique se révèle au coin des lèvres, et les narines gonflées s'ouvrent à l'arome du désir. C'est bien l'animale inconsciente et désirable, la vicieuse experte, l'organisme créé par la luxure et que ne dérange jamais le trouble moral de l'amour, la créature de Bas-Empire ranimant chez des êtres trop subtils, par l'attrait câlin et brutal de son instinct, le goût et la recherche de la joie sensuelle. C'est la libertine peinte si fortement dans les *Fleurs du Mal;* ce grand papillon vénérien, Rops l'a fixé à la pointe de son burin, dans ses estampes magistrales. Sous sa face camuse de faunesse, on sent parfois la forme de la tête de mort. Ses yeux brûlent d'un feu sombre et maladif lorsque l'insolence n'y brille pas. Mais toujours son corps reste cambré, blanc, rose et jeune malgré l'oxydation intérieure d'une âme corrosive. La chair de Jordaens y éclate de santé, mais s'y débarrasse de son opulente lourdeur, s'y allège par la nervosité des jambes, la torsion féline de la taille, les seins aigus, la minceur des poignets et des chevilles. La femme de Rops porte une tête « de monstre qui a toujours bien dormi la veille », comme dit Jules Laforgue, une tête impérieuse et ravagée, sur un torse inaltérable de gymnaste dont le vice n'énervera jamais la vigueur. C'est la dompteuse d'hommes. Elle s'impose par la crânerie hautaine, la perversité canaille et superbe, la terrifiante et sombre lueur de ses yeux fardés. Cette faunesse, cette prêtresse des Aphrodisies de la décadence, l'artiste, avec une audace folle, lui a donné les bas noirs, le masque, l'éventail et le cha-

peau à plumes de la Parisienne; cette ligne grecque, cette carnation flamande, supportent contre toute vraisemblance le *chic* ultra-moderne, et la courtisane éternellement identique s'y incarne.

Les *Sataniques*, l'œuvre capitale de Félicien Rops, ne sont que le développement triomphant de cette créature. En cette série d'eaux-fortes, le satiriste, l'humoriste s'atténuent, l'âme grande s'élève et s'impose. Le trait n'est plus combiné pour l'effet spirituel, la licence rieuse et l'élégante grivoiserie des frontispices disparaît : la luxure meurtrière montre sa face effrayante, et l'on n'a plus envie de rire. Une hymne de volupté incroyablement farouche est chantée par les visages aux rictus extatiques et douloureux. L'artiste a résumé son époque, saisi aux reins le vice, et il le dresse pantelant et tragique. Les enlacements fauves des grandes femmes pâmées font presque peur : les mains déchirent autant qu'elles caressent. Ces nudités ont la souplesse traîtreuse et la câlinerie sanglante des chattes : la douleur se mêle mystérieusement à l'amour. Certains morceaux sont comme des marbres inachevés : un furieux enchevêtrement de traits, où la ligne essentielle demeure prodigieusement visible, dépeint l'acharnement épuisant et stérile de l'étreinte humaine. Ah! oui, pour ceux qui ne retiennent que la lettre et ne conçoivent jamais l'esprit, ces eaux-fortes sont « secrètes », on ne peut les laisser traîner sur toutes les tables, elles sont *obscènes*, elles encourent la condamnation que les *Fleurs du mal* méritèrent : mais, comme ces sinistres Fleurs, elles émanent de ce que la méditation a engendré de plus profond.

Ce n'est pas l'impudicité qui nous attire en elles : c'est la pitié, l'horreur, le sentiment du néant de la chair qui montent en nous devant ces inoubliables *Sataniques* dont le moindre frisson convulsif est noté d'un trait infaillible. La misère morale d'un corps veuf de son âme étale ici la vanité de ses contorsions et la désespérance de ses désirs. Ces femmes sont des Danaïdes, et ces hommes des Sisyphes, étudiés par un implacable et vibrant observateur.

Lorsque, dans les cabinets d'estampes, loin des yeux du public, l'amateur d'art ouvre lentement les « cartons secrets » et en sort ces pages, plus que la beauté du dessin, la fierté nerveuse du style, l'attrait d'une exécution magnifique, plus que l'art c'est une angoisse de l'âme qui le penche sur les feuillets. Si l'on peut contester les frontispices frivoles, l'érotisme lestement présenté dans bien des œuvres de Rops, — et je suis le premier à y apporter des réserves et à n'en goûter qu'à demi l'esprit — il faut ici s'incliner devant le penseur et l'analyste sagace, devant le poète tragique : les *Sataniques* sont pleines du génie baudelairien. L'illustrateur du talent y est devenu un maître à l'âme hautaine.

Cette frénésie de l'expression, cette fusion de la souffrance et du désir, stylisées par un maintien constant du caractère, austère, puissant et sobre, nous les retrouverons dans les petits bronzes et groupes en marbre de M. Auguste Rodin, où le génie se joue si audacieusement. Entre Baudelaire et lui, Félicien Rops est naturellement placé. Il est moins grand qu'eux par la perfection de la forme, mais il outrepasse peut-être en intensité ce qu'il leur cède

en « tenue » d'art. Comme eux, il est le traducteur passionné des fièvres de la chair moderne, comme eux il fait jaillir les eaux amères de la souffrance dans les sanglots du plaisir, comme eux il dégage la spiritualité épurée et douloureuse des tourmentes les plus violentes de la sensualité. Comme eux, il dévoile par degrés un art ténébreux, traversé des lueurs sulfureuses de l'enfer passionnel, mais qu'illumine parfois la clarté blanche, égale et suprême de l'idéalisme. Seulement, il est moins grave que ces maîtres auxquels il s'apparente : son origine flamande le laisse parfois dériver jusqu'au grivois et au plantureux. Chez Baudelaire et Rodin, c'est l'âme qui éclaire et devine tout, et tire la beauté de l'horreur elle-même ; chez Félicien Rops, c'est avant tout l'intelligence qui comprend, et qui arrive à éprouver à force de comprendre. Quelqu'un de plus vivement intelligent que Rops, je ne le saurais désigner. Incroyable mélange de rêverie douce, d'amour de l'intimité, de sauvagerie d'humeur, de curiosité, d'audace, de subtilité, de goût littéraire, de propension à la gaudriole et d'amour fou de l'art absolu, de virulence et de naïveté, de santé et de névrose, de fantaisie et d'analyse, ce caractère hardi, d'une irréprochable noblesse d'attitudes, indépendant à un point invraisemblable, fut celui d'un artiste complètement hors de pair, et qui ne sera point remplacé d'ici bien longtemps. Une page de l'histoire morale des passions de ce siècle est burinée par cet homme. Il l'inscrivit avec luxe parmi des fantasmagories décoratives, des devises du moyen-âge et beaucoup de bizarreries, qui nous ont valu une foule de planches délicieuses,

car son intelligence se complaisait à l'érudition, et sa correspondance fourmille de fragments en vieux français, de rébus et de concettis mêlés d'images lucides et pleines de fraîcheur.

Citer des œuvres dans cette énorme collection serait aussi inutile que difficile. Peu de personnes montreraient une réunion sans défaut des eaux-fortes de Félicien Rops. La *Tentation*, le *Sphinx*, la *Pudeur de Sodome*, l'*Algarade*, le *Scandale*, le *Miroir magique* ont été dans les mains de bien des artistes; mais la cherté des épreuves, la rareté des tirages, le caractère symbolique ou luxurieux des sujets, l'éparpillement des bibliophiles disséminés sur trente années de labeur ont contribué à tenir presque totalement occulte cette œuvre à qui la gloire n'est venue que lentement. Je me souviens que, très jeune homme, j'allais avec des camarades en voir par grande faveur quelques épreuves dépareillées chez un vieux libraire de l'île Saint-Louis. Et ce ne fut que dans le magasin de l'excellent éditeur Edmond Deman, à Bruxelles, que je découvris d'un seul coup, en une après-midi d'émerveillement, la complète personnalité du grand artiste. « Je chéris mon obscurité, écrivait-il, je n'expose pas, pour ne pas m'exposer à recevoir une mention honorable. Je ne reconnais à personne le droit de m'honorer, cette reconnaissance me paraissant être le comble de l'humilité! Je n'ai qu'une qualité; un idéal mépris du public... » M. Degas ou M. Rodin ne parleraient pas autrement, ni M. Whistler, ni tous ceux que l'art passionne plus qu'eux-mêmes, et qui ne demandent à la vie qu'une nourriture de sensibilité. Au fond, Félicien Rops fut plein de bonté et de loyauté, enragé de tra-

vail, dédaigneux de tout bénéfice et de toute gloriole, et il peignit la névrose expressive de son siècle sans y céder.

Il demeurera comme une des figures les plus pénétrantes et singulières de l'art moderne, l'historiographe de la femme vicieuse et de sa félinité. Un souffle de passion le soulève frop fréquemment pour ne pas le garantir, avec la sérieuse perfection de sa main-d'œuvre, contre le niais reproche de lubricité que seuls peuvent lui adresser les ignorants. Certaines planches érotiques des Japonais, chefs-d'œuvre délicats et terribles, certains bronzes anciens sont aussi pour effrayer les âmes qui, rebelles à l'esprit, s'en tiennent exclusivement à ce qu'on leur montre. Félicien Rops aura plusieurs titres de gloire, comme admirable graveur, comme petit maître continuant la peinture de mœurs de Debucourt, de Moreau le jeune, de Guys et de Gavarni, comme intimiste flamand : mais rien ne lui vaudra dans l'avenir autant d'honneur que ces feuillets maudits des *Sataniques* où il a fait se tordre et crier la souple et cruelle luxure, la fougue stérile de la chair parodiant l'amour vrai, et où il a, du reflet de sa pointe frémissante, allumé ces yeux où se révèle le drame poignant de l'âme en détresse et de l'humaine sensualité !

PUVIS DE CHAVANNES

La place qu'il occupait est immense. C'est maintenant qu'on va le comprendre : car il respirait tellement le calme et la paix, et il les répandait tellement autour de lui, qu'on trouvait tout naturel qu'il fût là, et que chaque année l'escalier central du Salon s'ouvrît sur un de ses chefs-d'œuvre. La vue de ses beautés n'étonnait pas plus qu'une belle journée : on les savourait sans penser qu'elles fussent dues à un homme destiné à mourir un jour. Entre artistes, au vernissage, en arrivant le matin, nous allions aussitôt « regarder le Puvis » et nous ne disions presque rien. « C'est très beau. — Évidemment », répondait quelqu'un d'entre nous, d'un air presque froissé d'une constatation aussi banale et prévue. Et mentalement on ajoutait : « Il n'en saurait être autrement, ce n'est même pas la peine de s'étonner : c'est celui qui domine l'époque. » Puvis de Chavannes arrivait en causant avec Rodin, et le respect nous saisissait : lui, toujours souriant et simple, très raide dans sa redingote d'officier en

civil, le teint coloré, l'œil auguste et narquois tout ensemble, nous serrait les mains. Et dans les dîners d'artistes du quartier Monceau, toujours on s'informait de lui : « Comment va Puvis? Allez, il se lève toujours plus tôt que nous! » Et, en effet, les matineux seuls pouvaient croiser le maître, dès sept heures du matin, sur le chemin de l'avenue de Villiers, où il demeurait, à l'atelier de la place Pigalle, où presque toujours le graveur Marcellin Desboutin venait tenir compagnie et dire bonjour au grand artiste. Là, Puvis de Chavannes vivait dans la paix. De son pas régulier il arrivait, travaillait un nombre d'heures invariable. Le soir, il passait l'habit et dînait quelquefois dans le monde, le plus souvent chez des peintres amis. Il y apportait le prestige d'une hautaine figure, d'allure réservée, mais sachant trouver de bons rires; le Puvis officiel avait grand air, mais s'ennuyait comme son ami Rodin, que les titres et les honneurs excèdent. Chacun prévoyait pour lui de longues années encore; nous ne pouvions voir un beau vestibule, une vaste muraille dans un édifice sans rêver là une de ses fresques. « Vous êtes bien bons et bien dévoués, vous et vos amis, me disait-il un jour en souriant, mais vous m'aimez trop : j'ai calculé que, si je devais obtenir et exécuter toutes les commandes que vous demandez à grands cris de me faire attribuer, j'aurais devant moi quatre-vingts années de travail! » Hélas! il n'en aura plus en ce monde.

A présent, il faut parler de Pierre Puvis de Chavannes avec ce terrible imparfait qu'on a tant de peine à substituer au présent, les premiers temps.

Et de l'homme évanoui dans les ténèbres demeure un vestige considérable.

Elle est profondément simple et humaine, la beauté que cet homme apporta. A un bout du siècle, Delacroix a créé une héroïque spendeur décorative, magnifique, rutilante, tragique ; à l'autre bout, Puvis de Chavannes a su trouver dans les grandes perspectives, la simplicité du ton, la réduction des figures à la silhouette, un caractère beaucoup moins littéraire, plus purement pictural. Le romantisme de Delacroix ajoutait l'enivrement poétique aux fastes de la couleur : ici paraît une noblesse sobre, et un souci capital de l'ordonnance et de la clarté.

Les principes décoratifs de Puvis de Chavannes étonnent par leur évidence même. L'emploi de l'horizontale est chez lui beaucoup plus fréquent que celui de la verticale. Au lieu de chercher, comme beaucoup de décorateurs, à donner par la verticalité l'illusion d'une surélévation du plafond, il cherche avant tout à ouvrir dans la muraille des fenêtres sur la vie, et à cet effet il procède par plans successifs d'horizontalité. Au lieu d'entraîner le regard vers le haut de la salle, il l'attire hors des murs. En outre, au lieu de considérer les figures peintes comme des ornements de la salle décorée, et de les peindre vigoureusement à l'imitation de la vie, il fuit ce procédé des panoramas qui consiste à unir le spectateur au spectacle peint à l'aide de trompe-l'œil, et il recule ses personnages au moyen d'une transposition constante des valeurs. Il prend pour point de départ de ses gammes colorées (à peu près comme on contruit une symphonie en sol ou en la), la couleur

et l'atmosphère du lieu destiné à recevoir la composition. Toute la coloration de la fresque est calculée à ce point de vue. Examinons par exemple l'*Histoire de sainte Geneviève* au Panthéon. La couleur de la pierre blanche dans l'ombre, c'est-à-dire une gamme de gris, rose et mauve, voilà le thème de toute cette page admirable, où la fresque entière a la délicatesse exquise du pastel, et semble naître peu à peu des colonnades de pierre blanche et des rinceaux qui l'encadrent. C'est le principe essentiel des décorateurs quattrocentistes de l'Italie, de Benozzo Gozzoli, de Signorelli, d'Orcagna et de tous les fresquistes jusqu'à la Renaissance, époque à laquelle commencent les « tableaux appliqués au mur et au plafond », les éclats de couleur ne s'harmonisant pas à la salle, les personnages réels et massifs suspendus sur les têtes, et toutes ces erreurs décoratives que seul Tiepolo, génial et étrange, illumine de beauté au milieu des fadeurs dégénérées de son époque. Ainsi la fresque orne et décore le mur sans s'y substituer, les personnages ne semblent pas le crever désagréablement; ils s'incorporent à l'atmosphère de l'édifice et en naissent tout naturellement.

C'est cette harmonisation essentielle de la peinture au lieu qui la contiendra qui donnait aux œuvres de Puvis de Chavannes, sous la lumière crue des salons, cet aspect pâle et décoloré qui choquait le public non instruit de ces choses. Faites pour le demi-jour mystérieux des basiliques ou des vestibules spacieux, ces compositions perdaient une partie de leur charme sous les verrières aveuglantes.

Ces éclairages de locaux non disposés pour cet

usage forcent les peintres désireux d'un « effet » à exaspérer les tonalités de leurs tableaux, dont l'aspect criard et trop verni est obligatoire comme le fard et le clinquant des acteurs. Les œuvres de Puvis de Chavannes, dédaignant cette vedette, ce maquillage sans noblesse, semblaient décolorées et anémiées. En réalité, elles furent souvent, pour parler le langage des peintres, « très montées de ton ». Car la puissance du coloris n'a jamais dépendu de l'emploi de vermillons, de citrons ou de verts acides, mais du rapport des valeurs entre elles, qui seul révèle le grand peintre et le savant harmoniste. Les fresques de Puvis de Chavannes dans l'escalier du musée de Marseille offrent un exemple significatif de coloris assourdi dans la puissance même. L'admirable *Marseille, porte de l'Orient,* montre des bleus intenses, des blancs éclatants ; un homme en robe verte, accoudé au coin de gauche, est une des figures les plus énergiques comme unité, vigueur et audace tranquille de coloris qu'on puisse voir dans une décoration murale. Delacroix n'a pas osé ces grands plans simples d'un seul ton, ces grandes taches d'une seule coulée ; il les eût brisées, égayées par quelque détail, ornement à reflet, ceinture ou écharpe. Cet incomparable paysage de *Massilia, colonie grecque,* avec sa mer bleu-noir, ses lumières contrariées, ses îles grises et roses, les courbes et les ellipses de sa rade, suffirait à prouver que la décoloration n'est aucunement le fait de Puvis de Chavannes. La fresque de Sainte-Geneviève, construite sur des valeurs beaucoup plus claires, exprime la lumière grise du Nord et ses finesses transparentes par des gammes mauves,

maïs, roses et grises, et par une utilisation constante des demi-tons, alors que la lumière vibrante et sèche du Midi s'exprimait par des tons entiers, aux ombres nettes. Au premier regard, regardez un Puvis de Chavannes auprès d'un Besnard, vous croirez le trouver moins coloré, grisaillé et comme lavé. Mais continuez à regarder, cherchez, dans cette composition, le ton qui a servi de point de départ, et vous verrez progressivement émaner une lumière pure et extrêmement blanche, immobile et aussi lumineuse que les harmonies vibrantes, les orangés, les bleus-paon et les vermillons de Besnard. La justesse extrême des valeurs obtient ce résultat. Puvis de Chavannes a eu l'art de jouer de trois tons et d'en tirer tous les effets imaginables par le plan qu'il leur attribuait. Un gris perle de ciel, un gris rose de sol, un mauve d'horizon, parfois une variante de-ci de-là, comme la magnifique robe orange de *Massilia,* et cela lui suffisait. Il était harmoniste avec trois ou quatre notes, comme M. Whistler. C'est une conception. Il y a la méthode des peintres sensitifs, capricieux et voluptueux, qui consiste à juxtaposer hardiment les couleurs les plus vives et à atteindre en quelque sorte l'éclat et l'entente des tapis d'Orient : ainsi Besnard, ainsi Claude Monet et Renoir, ainsi Delacroix quelquefois. Il y a la méthode des concentrés et des sobres, que le style occupe d'abord, et qui comprennent le coloris par la grande science des valeurs ; ainsi Whistler et Carrière, ainsi Ricard et Puvis de Chavannes.

Il a eu, bien à lui, cette maîtrise des valeurs, ce sens des ressources de la composition horizontale et

cette harmonie bleue et perlée dont on ne se lasse pas. Ses gris lui sont aussi particuliers que ceux de Monet, ou les verts glauques de Gustave Moreau. Ses lumières diffuses lui sont également propres. Son exécution est très simple, en lavis à l'essence, sans aucun empâtement, appliqué par teintes plates. C'est tout à fait le procédé et l'usage des grands décorateurs du xve siècle. J'ai employé plusieurs fois le mot *fresque* pour nommer les compositions de Puvis. j'observe, en passant, l'inexactitude de ce terme. On ne peint plus de fresques à notre époque, c'est-à-dire à même le mur, sur un enduit préparé et appliqué au jour le jour. Les compositions de Puvis étaient des toiles peintes à l'essence ou à la colle, marouflées et encadrées sur les surfaces murales. Il ne reprit des quattrocentistes que le principe de la tonalité appropriée à l'atmosphère du lieu, et la réduction des figures à la silhouette. On ne peut guère dire que Puvis ait été influencé des impressionnistes, qui se développèrent parallélement à lui. Il les aimait et les appréciait, mais ne saurait leur être comparé. Il eut pourtant commune avec eux la prédominance de l'atmosphère, et l'observation du rôle capital joué dans le paysage par le bleu et les dérivés du violet. Les peintres académiques le détestaient à cause de cette compréhension « moderniste » qui a été celle de Luca Signorelli et de Fra Angelico, pour ne rien dire des fonds bleus et mauves de Léonard de Vinci. Le dessin de Puvis aussi étonnait les copistes minutieux de modèle d'atelier. Il a fallu l'exposition des sanguines du maître au Champ-de-Mars, il y a quatre ans, pour montrer victorieusement la solidité foncière

de ses qualités. Souvent sommaire, sans perfection ni grande délicatesse, incorrect même quelquefois pour un anatomiste spécieux, ce dessin de décorateur est constamment conçu, avec un tact admirable, en vue de la silhouette et du geste essentiel du personnage. Il n'a pas les finesses auxquelles on attache tant de prix à l'École, précisément parce qu'il doit supprimer les détails et tout sacrifier à la grande ligne de la figure. En cela, ce dessin est l'idéal même de l'art décoratif. Quant à la façon dont Puvis dessinait un arbre, suivait du crayon la sinuosité d'un horizon, drapait une femme, elle est digne du Poussin. C'est la même ordonnance de bouquets d'arbres, de rochers, de bois lointains, de plages en ellipse et de mers pacifiques : c'est la même aisance de composition, la même facilité à résoudre le problème essentiel de la fresque, qui est de remplir les vides. Autant il est aisé à de mauvais peintres de jeter pêle-mêle dans une toile des personnages et des objets qui l'encombrent sans la peupler, autant il est difficile de faire vivre, dans un paysage dont l'expression concorde à leurs âmes et au sujet, des êtres qui se trouvent à leur place naturelle, ni clairsemés ni entassés, ne se révélant pas, mis là pour l'effet, comme hors-d'œuvre brillants, motifs à boucher un trou ou à relever l'ensemble du coloris, mais aperçus dans leur pays et occupés de leur action sans paraître devant le public. Puvis de Chavannes eut ce don à l'égal des plus grands maîtres. Personne ne sait mieux placer un personnage isolé à distance voulue d'un groupe, dresser un arbre sur un fond entre les personnages, situer les choses et les êtres. A ce point

de vue voyez spécialement *Sainte Geneviève, le Bois sacré,* la *Vision antique*, *l'Été*, *l'Hémicycle* de la Sorbonne : l'art du groupement atteint là sa perfection. La couleur, l'ordonnance, autant que le sentiment, créent ici des chefs-d'œuvre de l'art sobre et fort, issus de la pure tradition des fresquistes italiens primitifs et aussi éloignés des erreurs de l'Académisme que des excessives nervosités de l'art moderne. C'est l'œuvre spontanée d'un homme incroyablement exempt d'influences et de doutes.

L'âme et le sentiment que ces moyens techniques expriment sont d'une mystique beauté. Le peintre dont j'ai parlé se mettait au service d'un penseur, ou, plus exactement, d'un esprit très enclin à l'idéologie.

Puvis de Chavannes a été un caractère très fermé, j'ai dit rigoriste, et difficile à connaître. On a usé à satiété, en parlant de lui, du mot *sérénité*. C'est facile et vague. Je ne puis m'y borner. Je vois Puvis comme un mystique de naissance, un Lyonnais et un aristocrate, en qui la nature enchâssa un regard de peintre. L'homme dut avoir ses luttes intérieures, comme tout le monde, mais il les cacha bien. Il avait grande allure et grande politesse, et semblait très simple et très choqué par l'art nerveux et l'introduction de la fantaisie dans l'existence. Ses goûts étaient austères comme lui, et sa bonne humeur même restait classique. Il aimait la latinité et les lettres françaises des époques consacrées ; il n'admettait guère le pompeux dans l'art, mais il y tendait dans ses goûts littéraires. Il ne pouvait concevoir que les sentiments entiers et généraux, les gestes précis, les lignes lar-

gement développées, les œuvres spacieuses, expliquées et sans finesses. En réalité, il était né pour être peintre de fresques ; il en avait non seulement les qualités picturales, mais les goûts personnels. Je n'ai jamais parlé à un artiste qui ait eu davantage le sens des ensembles. S'entretînt-on même d'un événement, il n'en voyait que ce qui en resterait. Il apercevait tout à distance et jugeait déjà le présent de l'avenir où il vient d'entrer, ainsi qu'il voyait les personnages de ses compositions, dans une atmosphère reculée et idéalisée.

Il a créé un peuple de figures blanches, graves et nobles, glorifiant les forces et les beautés naturelles. Ses femmes sont chastes, avec des corps vigoureux et purs, des regards doux ou profonds, et des lèvres que n'entr'ouvre aucun léger sourire, mais que scelle la méditation et la compréhension de la majesté de la vie. Drapées ou nues, elles ont des gestes de pitié ou de grâce, ou bien elles se tiennent assises en silence Elles sont saines, d'une forme correcte sans académisme ; elles ne sont pas grecques, comme on l'a dit, mais de tous les temps. Elles sont simplement humaines, certaines sont graciles et étendent de minces bras de vierges. Elles portent des corbeilles, ou des poteries, ou des emblèmes. Leurs mouvements sont appropriés strictement à ce qu'elles font : « Ce qui me plaît là-dedans, disait Manet devant une fresque de Puvis, c'est que personne ne hanche et ne songe au public. Aucun cabotinage, chacun est à son affaire, c'est du pur réalisme en somme, c'est de l'allégorie comme je l'aime, l'allégorie en action. » Rien de plus juste n'a été dit : personne ne *hanche* en

effet dans ces groupes que l'académisme eût faits prétentieux, et qui sont nus et actifs comme les laboureurs antiques. Voyez les attitudes des hommes dans la *Poterie*, le *Rhône, Ludus pro patria,* l'*Hiver ;* c'est la vérité même. Et toute la sérénité, tout le rêve dont on a parlé tant de fois ne naissent ici que de la sainte paix, de la paisible et libre action qui inspire ces êtres. Il y a très peu de figures allégoriques dans l'œuvre de Puvis de Chavannes ; il en a créé d'exquises, très voisines des anges de l'Angelico, mais il évite l'abus de personnages ailés, plafonnants et chargés d'attributs. A ce point de vue comme aux autres, il avait un goût sobre. Des outils, des livres, des palmes, une bannière lui suffisaient. Son symbolisme consistait dans cette mise du type humain hors des âges, l'accompagnant d'emblèmes compréhensibles à tous. « L'art, a-t-on pu dire heureusement, c'est le travail fait avec joie. » On dirait que c'est la devise des personnages de Puvis de Chavannes. Ils sont beaux et héroïques comme Nausicaa lavant le linge ou les rois de l'Iliade égorgeant leurs moutons sur la plage en vue des murs de Troie. Ainsi l'artiste a-t-il concilié sans effort le réalisme et le symbolisme dans la peinture murale. Je citerai de même quelques tableaux de chevalet, l'étrange *Saint Jean décapité*, dont le regard est si intensément extatique, le *Rêve,* les si nobles *Jeunes filles devant la mer, La Douleur et la Pitié,* l'étude de l'*Inspiration chrétienne,* où l'absolue maîtrise des demi-jours s'allie si bien à la touchante simplicité de la composition, enfin ce poignant *Pauvre pêcheur*, dont la figure exprime avec une éloquence profonde l'hésitante misère et l'incertaine prière des

premiers âges de l'humanité. Tout cela est plein des dons du vrai génie pictural : une âme hautaine et respectueusement panthéiste y transparaît avec style et majesté.

Ce mélange de méditation et de réalisme, Puvis de Chavannes le montre dans le paysage. Il souriait, lorsqu'on lui parlait de ses paysages « helléniques ». Pour beaucoup de gens, une fresque où évoluent des personnages nus ou drapés ne peut être que située en Grèce. En réalité, le maître n'allait pas chercher si loin. « Le bois de Boulogne et la pelouse de Longchamps m'ont toujours suffi, me disait-il un jour ; et la grève et la mer de ma *Vision antique* ont été vues tout simplement à la pointe du Pharo, à Marseille. » Et en effet son sens décoratif ennoblissait toutes choses, sans travailler sur nature, avec quelques dessins et études de plans et d'objets, il reconstruisait un paysage à la fois stylisé et réel. Il a signé de magnifiques morceaux en ce genre. La vue de Rouen et de la vallée de la Seine dans *Inter artes et naturam*, l'orée de bois, mystérieuse et tendre, du *Bois sacré*, le panorama de moissons et de forêts de l'*Été*, les deux vues de la rade de Marseille, la prairie où se groupent les personnages de l'*Hémicycle* de la Sorbonne, le panneau crépusculaire où Geneviève garde ses troupeaux, les fonds neigeux de l'*Hiver*, comptent parmi les plus considérables paysages qui aient été faits dans la peinture française. Avec Claude Monet et Puvis de Chavannes, les années récentes légueront à l'avenir de la race deux des plus glorieux peintres de la nature que notre école ait vus. Claude Monet a saisi, avec sa prodigieuse acuité de regard, les plus

délicates variations de la lumière. Puvis de Chavannes a supérieurement compris les plans, la structure des sols, l'ossature des plaines, la relation de la terre au ciel.

Il a donc été un homme de premier ordre, fort, complet, sûr de soi, et sachant accorder sa main, son œil et ses projets, ce qui est le secret des chefs-d'œuvre. Son esprit latin, d'une clarté sèche et d'une intelligence un peu aride, sans passions ni fièvres, convenait pleinement à l'art décoratif qu'il eut l'inspiration de choisir. On n'a devant ses œuvres qu'une émotion intellectuelle, opposée à l'émotion sentimentale. La coloration suave et fanée dispose l'âme à la rêverie. Elle dérive doucement jusqu'à se mêler à cette humanité nue et paisible, ces effigies de muses pensives donnent à l'esprit de nobles et apaisantes sensations ; on pense, et la prière est partout dans ces décorations païennes où il n'y a ni autels ni figure pieuses. C'est l'émotion que donne la fin d'une promenade dans un beau soir de la campagne ou de la forêt. Les nerfs n'y ont point de part. C'est peut-être ce qui donne aux vrais amoureux de la couleur, aux peintres virtuoses, une gêne devant ces œuvres où le charme pictural est rigoureusement inféodé au caractère. Plusieurs pensent que c'est là « l'œuvre d'un homme très intellectuel, qui se sert de la peinture pour exprimer ses pensées. » Le mot, et la critique respectueuse qu'il contient, est d'un de nos plus éminents impressionnistes. Il résume toute la querelle de la peinture à sujets et de la peinture de morceaux.

Pourtant il y a dans Puvis des morceaux aussi,

uniquement intéressants par ce côté. Mais il n'y tenait point.

Il est un des plus beaux exemples de Français joignant la profondeur des intentions aux qualités de sa race. Il adorait la France. Lorsque le succès lui vint, il ne songea à en tirer parti que pour réaliser une œuvre grandiose. Il rêva de retracer l'histoire des grands mouvements de l'âme nationale, en élevant la fresque du détestable aspect de « la peinture d'histoire », qui n'est qu'un genre, la hauteur de l'art généralisé, à l'expression des élans d'un peuple. Ainsi, Wagner éleva l'opéra à la dignité suprême en lui confiant l'Allemagne mystique et les Eddas, sources du germanisme. Si cette conception de Puvis n'a pu être complètement réalisée, il a du moins écrit sur les plus solennelles murailles françaises assez de pages significatives pour être immortel. A Marseille, à Lyon, à Poitiers, à Chartres, à Amiens, à Rouen, au Panthéon, à la Sorbonne, et à l'Hôtel-de-Ville de Paris, le voyageur surpris trouvera le nom du maître mêlé à l'âme elle-même de nos provinces, à nos gloires, aux richesses de notre sol et de nos industries. On ne regrettera jamais assez qu'un tel homme n'ait pas eu dix existences pour terminer dans tous les grands édifices de France une décoration homogène qui eût été unique au monde. Le Panthéon, spécialement, possédant de lui ce poème de grâce et de mysticité qui s'appelle l'*Histoire de Sainte Geneviève*, est encombré de criardes imageries parmi lesquelles se distingue seule une composition de M. J.-P. Laurens, qui est un tableau beaucoup plus qu'une peinture murale, mais tout de même d'une noble tenue et

d'une intention très intelligente. Pourquoi faut-il qu'un édifice pareil n'ait pas été confié exclusivement à Puvis de Chavannes ? Pourquoi faut-il qu'on n'ait pas confié un Opéra-Comique entier à un Besnard, fait merveilleusement pour une telle œuvre de joie et de couleur scintillantes ? Ces malechances sont éternelles, et créeront toujours des regrets.

Mais entre tous, l'artiste qui vient de mourir a été loin dans son désir. Il a pu réaliser ses rêves de fresques, les voir placées et comprises. L'art français actuel perd en lui sa figure capitale. M. Rodin seul reste comme exemple de génie. C'est à lui qu'ira le respect dû à la maîtrise au-dessus de l'époque. Puvis de Chavannes aura, comme lui, fait un grand effort pour ramener l'art plastique aux principes antiques et quattrocentistes ; il meurt sans laisser de continuateurs, sans imitateurs dignes d'être mentionnés, car c'est à peine si quelques malheureux peintres se risquent à exposer des tableaux décolorés et faussement hiératiques en se réclamant de lui. On n'imite pas les hommes de génie, on s'inspire de leur indépendance et de leur âme. Le grand harmoniste sera peut-être, avec Gustave Moreau, le dernier pur rayon de la peinture intellectuelle avant le triomphe de la peinture de morceaux et l'abandon de l'art mural, qui se perd de plus en plus. Un ciel spirituel par lui nous fut ouvert, et peut-être de longtemps n'en verrons-nous plus un aussi serein illuminer nos demeures et nos âmes, lorsque nous nous pencherons aux fenêtres qui donnent sur la vie et sur les rêves. Les cieux sulfureux et verdâtres et sanglants mêlés de fumées et de nuées, au seuil du siècle, par le furieux

héroïsme de Delacroix, s'apaisent en Puvis de Chavannes et meurent, en une langueur d'or pâle et de roses et de violettes, sur les figures idylliques et virgiliennes enviées d'une époque sans paix intérieure.

GUSTAVE MOREAU

Nourri des primitifs italiens, classique de goûts, d'éducation, de race, Gustave Moreau *dut être* — car nous ignorons tout de lui et comment pourtant expliquer cette âme? — un lecteur passionné des poètes antiques, un abstrait, acharné, austère amant des mythologies, un scrutateur fervent des symbolismes primordiaux.

Depuis Poussin, dont il est si éloigné, personne peut-être n'eut à ce degré l'amour des allégories mythologiques. Mais Poussin y consacrait une âme naïve; l'âme de Gustave Moreau recélait un mysticisme compliqué, et toutes les ardeurs contenues de la modernité. Il les apporta dans l'expression de la légende, en en bannissant la nature. Et sur ce point il est allé plus loin que tous les primitifs, dont la déformation, la composition fictive, la stylisation intense n'exclut jamais complètement le désir du détail vrai, du coin de ciel frais, du paysage réel souriant dans l'allégorie. Gustave Moreau, décidé à n'exprimer jamais la vie, mais seulement des idées géné-

rales, et les incarnant dans les mythes de l'antiquité, qui contenaient pour lui l'essence éternelle de toutes les passions humaines, inventa de toutes pièces un monde nouveau pour les faire vivre.

Il put se servir de modèles, mais il ne fit jamais rien de la nature directement observée. Aucun peintre n'a été à ce point *cérébral :* le rêve pur fut le principe dont il s'inspira. Et sa volonté dut être énorme ; car, dans cette œuvre immense, jamais une fois ne se dément la loi de transposition qui la régit toute, jamais le frisson instinctif du peintre voyant un beau morceau réaliste et l'étudiant pour lui-même n'apparaît. Pour aucun homme plus que pour Moreau n'est nécessaire l'éclectisme du goût critique ; si, par « peintre », on entend Manet, ou Degas, ou Monet, il est impossible d'attribuer le même nom au créateur de l'*Hercule à l'Hydre*, même en tenant compte de son originalité foncière de coloriste, de l'exécution de ses aquarelles. Pas une fois la spontanéité de la vision n'intervient ; si Moreau la posséda, il sut la subordonner totalement à la volonté, à la direction du cerveau. Le plus étonnant de ce cas, ce fut le souci tout académique qui persista pourtant, une sorte de classicisme traditionnel, gardé par timidité, l'influence désastreuse de l'École, le souvenir de Picot, cette nullité, mais ce premier éducateur aussi, influant sur les rêves somptueux et indomptables de cette grande âme méditante logée dans un virtuose scrupuleux et timoré. La composition admirable, la couleur sans analogie avec celle de quiconque, et un dessin sage et parfois médiocre, voilà les singuliers signes de Gustave Moreau.

Sa fidélité au personnage nu, tout académique,

l'imposa dans la majorité de ses œuvres ; ce n'est pas un nu véridique, il a de l'École la sécheresse, le faux purisme des formes, l'inaptitude à la vie, la vaine science musculaire.

Le nu du *Jacob* agenouillé par l'ange, vu à côté de la Victorine du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, de la blonde agenouillée au premier plan des *Croisés* de Delacroix, de la *Femme au perroquet* de Courbet, de la *Femme qui se chauffe* de Besnard, de certaines *Baigneuses* de Renoir et de Degas, ou même, dans une esthétique toute diverse de ces maîtres, de la grande femme pâmée au premier plan du *Sardanapale* de M. Rochegrosse, le nu du *Jacob* est fade, pauvre, convenu, sans consistance ni vérité, d'un académisme rebutant. A ce poncif s'adjoint un parti-pris étrange, qui le rehausse et l'isole; les chairs sont d'ivoire, les yeux de pierreries froides, toute la coloration est faussée dans une intention tenace et visible. Les formes convenues délimitent une tonalité rare. L'aspect humain est banni : le nu, comme les vêtements, les rochers, le ciel, est minéral, on sent nettement que, s'il n'est malheureusement pas *interprété* dans la forme, par la timidité académique de l'artiste, s'il s'éloigne de la vraie nature sans être purement décoratif, il n'est du moins que l'un des éléments d'un art abstrait, une incrustation de nacre et d'ivoire dans la grande pièce d'émail et de joaillerie qu'est le tableau tout entier.

La mort règne dans ces êtres, glace ces firmaments, la mort intense des symbolismes pétrifiant et purifiant la vie tragique. Les gestes y sont éternels, le mouvement allégorique, il n'en faut jamais chercher

l'existence immédiate. De même qu'il confina son génie dans les mythologies, de même Moreau a créé, pour enclore les passions humaines, un univers imprévu, chimérique et terrible. De hautes falaises d'émeraude et de basalte se reflètent dans des lacs noirs, érigent leurs pylônes de pierre nue et pure dans un ciel verdâtre où pourrissent des astres de sang et de corail, où défaillent des broderies d'or fané, où s'écroulent des architectures de nuages stylisés et mystiques, où meurent les gloires désespérées de crépuscules inconnus. La végétation est rare; lorsqu'elle remplace parfois la crudité des roches, elle est minérale comme elles, raidit ses panaches de feuilles métallisées, comme les artificielles futaies de bronze désirées par Baudelaire. Là se dressent, sur l'azur froid, sur la turquoise, le jade, l'aventurine et l'or vierge des décors, des êtres humains des héros, des demi-dieux, et la pompe des « Orients déserts » s'incarne en leurs nudités éburnéennes. Hercule, d'un geste simple, large et sublime, debout à la pointe d'un roc, tend l'arc implacable, et les oiseaux de Stymphale tombent la flèche au flanc. Hercule encore, l'œil fixe, la main tourmentant la massue, hérissant sa chevelure parmi les pelages du lion, regarde et attend l'hydre géante, dont les têtes innombrables, surgies tortueusement d'un colossal poitrail d'écailles, bavent le sang et l'écume; le monstre se balance sur les cadavres blancs et les ossements enfouis parmi les torsades des femmes dévorées. Le soleil, sous une arche centrale, meurt entre le héros et la bête avec une magnificence indifférente.

Galathée dort dans un rideau de pierreries. Diomède râle dans le piaffement terrible des grands chevaux de nacre, aux pieds de la muraille verdissante. Hélène, pourprée, les pieds dans le sang, est debout sur les murs de Troie, ses sandales frôlent les guerriers égorgés, et le couchant sanguinolent l'auréole, sainte de l'Amour, purificatrice de la Mort. Au faîte d'une cathèdre de joyaux, que surmonte et ombrage une colonne prodigieuse, à l'heure où tombent solennelles les ombres du soir, le vieux Saül rêve et se tourmente, tandis qu'à ses genoux l'enfant angélique, David féminin et blond, touche la harpe consolatrice.

Sur un ciel d'azur, brûlant de clartés folles, Phaéton s'écroule avec le char et les quatre coursiers blancs dans une vague de crinières fabuleuses, s'abîmant pour l'éternité! A la cime d'une montagne, Persée, centaure aux yeux dilatés par l'infini, bondit dans le vide, et Andromède délirante se suspend à ses épaules. La Péri, mince et serrée dans ses bandelettes de joyaux, s'envole sur le griffon au-dessus d'un marais d'où jaillit l'énorme lotus mystique dont elle est fille; et voici, nimbé d'architectures persanes aux coupoles invraisemblables dans une lumière sourdement dorée, Hérode accablé, qui regarde danser Salomé. Près du plat d'orfévrerie se tient rigide le bourreau voilé, appuyé sur l'épée : elle, souriante, danse, traînant son vêtement alourdi de rubis. Son bras mince étend vers le roi la fleur symbolique et impure, rançon du meurtre; et tandis que tous regardent dans le plat, à terre, le chef de saint Jean, elle seule le voit à hauteur de son propre

visage, dans une auréole fulgurante, et la fille et le prophète se considèrent avec fixité! Le sphinx aux seins charmants enfonce ses griffes dans les épaules d'Œdipe et le regarde dans les yeux, sans que le mystère et le sang fassent pâlir le calme guerrier. La jeune fille aux bras faibles regarde pensivement la tête d'Orphée couchée sur sa lyre, et s'incline sur ce pesant et sublime fardeau, tandis qu'au sommet d'une falaise lointaine des pâtres indifférents propagent sur leurs chalumeaux la musique immortelle. Le jeune homme a un geste de triomphe, mais derrière lui la Mort, fée orientale, nonchalamment étendue, berce entre ses mains le long glaive qui décrète le néant. Pasiphaé cambrée se frôle au poitrail du taureau farouche. Ainsi la féerie de l'Inde s'unit à la mythologie grecque, aux pastorales d'Arcadie, aux symboles du Zodiaque, pour inspirer cette immense série de rêves barbares et raffinés. C'est la nature rêvée par Baudelaire, c'est le lyrisme de la *Tentation de saint Antoine* glacé par une âme mystérieuse; la plastique stylisée et la joaillerie recouvrant des passions transposées, et ne retenant de l'anecdote que la minute éternelle.

A ce rêve splendide et pétrifié se plie une exécution spéciale. Ces tableaux, pour la plupart très petits et en majorité peints à l'aquarelle, ce sont des émaux patiemment menés à la perfection, ce sont des pièces d'orfévrerie, des mosaïques byzantines où seul manque le parti-pris résolu de l'archaïsme dans le dessin des figures. Grattées, vernies, repeintes, lavées, séchées, reprises vingt fois, patinées, ces surprenantes toiles déconcertent par l'infini raffine-

ment de la matière. Rien n'y est spontané comme ces magnifiques coups de pinceau dont Manet cerne un nez, éclaire une joue, illumine un ciel avec un génie sûr et rapide ; tout y est savant, concentré, calculé. Seul M. Whistler, et parfois M. Degas dans ses lithographies en couleurs, ont tourmenté à ce degré la matière colorante. Sans doute, à examiner une œuvre de Moreau, on aperçoit souvent le procédé de l'aquarelle peinte sur une toile dégraissée, puis vernie, puis retouchée à l'huile, au pastel fixé, puis grattée dans les empâtements ; mais quelque attention qu'on y porte, on reste inquiet devant ces cascades de pierreries éteintes, cette lumière indéfinissable, ce pétrifiement admirable et morne de la vie, ces verts inconnus, smaragdins, ces lueurs sous-marines qui baignent les figures, ces astres minéraux suspendus dans un firmament de métal. La chimie de cet art est troublante et vénéneuse. Elle était faite pour affoler les intellectuels, faire rêver les poètes, exaspérer les observateurs directs de la nature. Une volonté inflexible s'y découvre. C'est bien l'art d'un solitaire qui a refusé la vie, le siècle, et qui a fait avec son talent quelque chose qui ne ressemble à personne.

Si Moreau fut, par son dessin, un timide, un académique, essayant vainement d'adapter l'enseignement de l'école à ses rêves monstrueux, si cette même logique qui créa son admirable composition l'empêcha d'aller jusqu'au bout de son oubli du réel, du moins ses rêves ne furent-ils qu'à demi-gênés. On trouve dans son œuvre des souvenirs des primitifs, certains pieds à la Mantegna, nacrés et minces,

aux doigts écartés et très longs, des réminiscences de Carpaccio (le rouge de la lance du *Saint-Georges* et les cadavres à demi-rongés), la couleur chaude et fanée de l'Orcagna : les miniatures persanes, les mosaïques byzantines ont hanté Moreau, si l'art allemand, flamand et japonais ne l'a jamais touché ; mais ces attaches au passé sont faibles, en réalité il est lui-même, il est un intellectuel halluciné à froid, un poète aux patiences et aux subtilités de fakir, un moderne mysticisé par la Grèce et l'Orient. Si l'académisme n'avait pas fait en lui sa besogne traitreuse et épuisante, sa grande âme l'eût emporté dans un art imprévisible ; certains gestes, celui de *l'Hercule à Stymphale*, celui de la *Salomé*, le gonflement de l'Hydre de Lerne, sont parmi les inspirations nobles et définitives de l'intelligence humaine. Et cependant le souci même de l'exécution raffinée, la timidité classique du dessin l'ont empêché d'être vraiment grand. Il fut plus profond et plus étrange que lyrique, plus intellectuel qu'inspiré, plus parfait que saisissant, plus attachant qu'exaltant. Son très pur refus de la vie met devant son œuvre, comme devant son nom, un cristal qui les voile en les préservant.

L'ART DÉCORATIF
DE M. ALBERT BESNARD

M. Albert Besnard s'est révélé aux artistes, presque simultanément, par deux de ses caractères distinctifs ; son innovation technique et son goût de la poésie étrange.

Le portrait de Mme Roger Jourdain, qui fit émeute, restera comme une date du néo-impressionnisme. Cette charmante figure, éclairée par des effets de lampe et de lumière crépusculaire se contrariant, est la première où M. Besnard ait recherché les combinaisons de reflets contrariés et les lois des contrastes harmoniques de tons chauds et froids, d'orangés intenses, de soufres opposés à des bleus paon et à des bleus ardoisés et reliés par des gammes de gris, de violets et de verts d'une subtilité presque musicienne. Cette étude, M. Besnard en a fait l'objet de ses constantes préoccupations, et il l'a poursuivie à un degré inconnu des premiers impressionnistes. Il y a satisfait sa nature capricieuse de coloriste et le côté fantaisiste qu'il s'est permis seulement

après avoir affirmé sa volonté de composition et de style, en art, par un dessin d'une solidité absolue. L'étude raisonnée et scientifique des reflets restera la contribution personnelle, et très-importante, de l'artiste, à la vaste enquête entreprise par Manet, Monet et Renoir touchant les combinaisons harmoniques du ton, et sa fragmentation en tons complémentaires. Et ce qui est l'apport tout à fait spécial de M. Besnard, c'est l'application de ces principes aux figures de grande proportion, portraits ou personnages décoratifs. En même temps, on voyait à la Société des Aquarellistes des panneaux représentant les *Quatre Éléments*, d'une facture large et superbe, d'un sentiment à la fois réaliste par l'observation des plans, des rochers, et des eaux, fantastique par le choix des atmosphères et des heures, symbolique par l'adjonction de figures emblématiques ou simplement par la présentation voulue des aspects exceptionnels de la nature. Une fantaisie exquise en bleu et argent, la *Souffleuse d'Étoiles,* révélait un maître de l'aquarelle — le premier de notre époque, aussi à l'aise dans la manière large et très libre, dans l'emploi admirablement intelligent des coulures de l'eau teintée, que Gustave Moreau ou Ravier, l'admirable Lyonnais méconnu, dans la manière minutieuse et orfévrie.

Alors commença la grande série des portraits en pied de M. Besnard, qui devait imposer, aux Salons d'où les impressionnistes s'abstenaient, l'annuelle vision d'effigies somptueuses et d'une si belle intensité. Un chef-d'œuvre, d'un seul coup, consacrait le peintre : la *Femme nue qui se chauffe,* maintenant

au Luxembourg, prouvait un des grands artistes de ce siècle par la maîtrise absolue de son dessin, de son dos aux modelés d'une délicatesse inouïe, par l'enveloppement lumineux des reflets du feu créant une vibration de bleuités et d'or sulfureux autour de la chair nacrée et pulpeuse; l'impressionnisme, cette fois, faisait jouer ses harmonies suaves et capricieuses non sur des silhouettes sommaires, mais sur un Ingres. Depuis la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, certains nus de M. Degas, et la *Femme au Perroquet* de Courbet, on n'avait pas vu un morceau d'une aussi complète beauté; et sur celui-ci, peint avec autant de fougue que de sagesse et de volonté précise, jouait une coloration lyrique et imprévue. Les grands portraits allaient, chaque année, incendier aux cimaises des Salons leurs bouquets de flammes roses, violettes, soufrées, vertes et bleues d'où surgissait, demi-nue pour le bal ou souriante dans les dentelles, la femme d'aujourd'hui vue par un poète de l'élégance nerveuse et du luxe voluptueux. Chacun est une symphonie. Chacun, en regard des fonds conventionnels du portrait académique ou mondain, invente autour de la personne peinte une riante ou mystérieuse coloration qui rappelle les tons des objets aimés parmi lesquels elle vit, ou qui augmente sur son visage, par un jeu de lumière approprié, la révélation de l'expression ou du sentiment qui l'absorbent et la synthétisent. De magnifiques natures mortes y éclatent, y naissent tout naturellement, sans que jamais pourtant elles détournent l'attention du visage central. La fantaisie, le charme pictural s'inféodent

au caractère et à la ressemblance de l'âme autant qu'à l'admirable dessin des traits. Mais l'âme splendidement sensuelle du peintre musicien se révèle à chaque touche dans l'orchestration intense, éclatante, radieuse des couleurs. Le portrait de femme, pour Besnard, est une symphonie de joie et de clarté, un objet riant aux yeux qui, sur la muraille d'un salon, évoquera en même temps que la dame du logis toute une floraison de sensations heureuses et chatoyantes.

Je rappelle le portrait de *Mme Madeleine Lemaire*, dans un jardin, le pinceau en main devant un massif de roses ; portrait qui n'est pas seulement une prodigieuse aquarelle, mais encore une œuvre de style aussi libre, aussi séduisante qu'un Largillière, et mêlant à ce souvenir une aiguë modernité pour peindre une femme dont la personne et le talent évoquent à la fois le parisianisme de la mode et le goût du XVIIIe siècle. Ce qui fait des portraits de femmes de Besnard des œuvres exquises, c'est le tact, la justesse constante du goût, le sentiment de l'appropriation, qu'il a plus qu'aucun peintre de notre époque, et qui l'apparente étroitement aux anciens portraitistes. Il a volontairement joué sur les tons les plus déconcertants, les plus osés, les plus fugaces, et là où tant de gens eussent atteint au bariolage, il ne s'est presque jamais départi du goût le plus français. Ses imitateurs, s'ils ne sont pas excellents, font hurler, et beaucoup de gens l'admirent en secret qui critiquent tout haut sa coloration violente puis imitent pauvrement M. Carrière ou Whistler, parce qu'ils se sentent juste assez faibles pour masquer leur insuffisance en se bornant aux grisailles et aux

tonalités éteintes. Je crois qu'il n'y a pas plus de trois ou quatre portraits de M. Besnard où l'effet voulu soit manqué, plus de quelques esquisses où l'insuffisance se décèle et où la bizarrerie des expressions soit choquante; et cela est presque miraculeux, étant donnée la systématisation des difficultés cherchées. Qui ne se rappelle le portrait des deux demoiselles D... en vert clair, dans une serre bleuâtre, avec des gerbes d'azalées d'où elles surgissent en deux délicieux mouvements contrariés? L'effigie de Mme Daudet, ce chef-d'œuvre? Les portraits du peintre, et de sa femme et de ses enfants, dans une salle claire ouvrant sur le lac d'Annecy, le soleil et les montagnes bleues, cette œuvre si traditionnellement franche et forte, si imprégnée de naturel, baignée d'une lumière saine et heureuse? Le beau portrait du graveur Legros (au Luxembourg)? Le portrait de Réjane enfin, cette merveille rose et verte, que l'artiste a appelé *Portrait de théâtre* et qui contient en effet toute la psychologie de l'activité dans l'éblouissement de l'actrice à la rampe? Ce sont là des œuvres de premier ordre, qui, dans l'avenir, apparaîtront classiques, magistralement étudiées, aussi fortes que tous les portraits de ce siècle, mais diversifiées infiniment par un virtuose ravissant. C'est à peine si, par instants, l'extrême acuité des harmonies choisies altère la justesse d'une valeur ou égare l'œil sur plusieurs points du tableau. Presque toujours, le tour de force est réussi — et licite, car il s'exerce sur une œuvre préalablement sûre et ingresque par la solide précision de son dessin. Comme dans Théodore de Banville, dans les beaux lyriques heureux, la

fantaisie, chez Besnard, voltige comme un sylphe au fronton d'un édifice parfait.

Au reste, cette apparente exubérance de virtuose vient surtout de ce que les portraits de M. Besnard sont les épisodes d'un impatient génie décoratif qui souhaite toujours la peinture murale pour y ouvrir des horizons fabuleux. C'est là que s'est épanché pleinement son génie, né pour réconcilier la composition et l'impressionnisme, en y ajoutant un élément d'étrangeté et un symbolisme naturel qui sont les signes personnels de l'artiste. M. Besnard est un virtuose parfait : il est le premier aquarelliste de notre temps, peut-être aussi le premier pastelliste. Il a peint des fantaisies, comme la *Femme aux paons* et la *Femme aux rhododendrons* ; il a signé, en Algérie et au Maroc, des paysages, des figures, des scènes qui font de lui l'un des orientalistes les plus attachants et les plus justes de l'école française. Le *Marché aux chevaux* d'Alger, le *Port d'Alger*, la *Halte de chevaux arabes*, resteront des bijoux de couleur et de sentiment. Il a peint des Espagnoles étonnantes ; il a, dans le Nord français, transporté sa vision originale et sa souple exécution en peignant des marines superbes, des soleils voilés, des effets de contre-jour. Séjournant dans les Alpes, il a su créer des œuvres aussi prestigieuses que ces *Baigneuses dans une grotte du lac d'Annecy* qui sont un poème de chair, de soleil et d'eau étincelante absolument admirable. C'est un peintre de chevaux auquel personne ne peut être comparé aujourd'hui. On n'a rien peint de plus exact, de plus fort au beau sens du terme que ses séries de chevaux aux robes lustrées de violet et de rose par

le plein soleil, ou dressés, blancs et fantastiques, sur le soir d'or et d'orage, au bord des lacs crépusculaires. Il a peint des chevelures fauves et chaudes, des fleurs d'une vitalité surprenante, des montagnes aux beaux flancs chargés de nuées, des eaux vives ; sur tout cela joue une tonalité luxuriante et rare, l'air circule, les gestes sont vifs, le pittoresque est toujours cherché dans le caractère personnel des êtres et des objets, le fantastique provient uniquement des éclairages, qui sont vrais, mais choisis avec soin parmi ceux que la nature crée à chaque instant, et qui ne paraissent invraisemblables ou bizarres qu'aux gens qui ne sont pas familiers des aspects du ciel. Les eaux-fortes mêmes de M. Besnard sont colorées, imprégnées de cette observation de l'atmosphère. Il en a signé de fort belles, parmi lesquelles la série sur la Femme, et quelques nus nerveux et fins. Mais dans toute cette considérable série d'œuvres parallèlement poursuivies dans les diverses techniques (la lithographie seule ne l'a pas tenté), l'animalier, le peintre de marines et de montagnes, l'orientaliste, le portraitiste mondain, le peintre de nu, sont constamment hantés du souci de l'art décoratif, et c'est là qu'il faut chercher l'âme et l'essentielle œuvre de M. Albert Besnard. Il faut considérer tout cela comme le « voyage autour des sensations » d'un artiste chercheur, infatigable, constamment prêt à saisir sur le fait la nature et l'être humain, satisfaisant sa sensualité de virtuose mais restant toujours équilibré, d'une intelligence aiguë, se permettant l'esquisse parfois hâtive, le caprice souvent inachevé, l'étude tantôt, et tantôt l'impression sommaire, par un besoin de son

caractère foncièrement indépendant, ayant horreur de sembler prétendre à ne produire que des chefs-d'œuvre, mais toujours soutenu, même dans ses outrances, par une sécurité intérieure, par une logique foncière qui ne saura jamais se galvauder. Dans une œuvre aussi vaste, aussi diverse, l'artiste refuse à bon droit d'être jugé entier sur une seule note. Il ouvre au public un immense album de voyage. Telle page est un chef-d'œuvre, telle autre est singulière, telle autre amusante seulement. Rien n'y est banal, lourd, prétentieux ; le charme y règne, la liberté d'esprit et l'alerte intelligence de la vision y captivent — on reste étonné et respectueux devant ce travail énorme et constamment rajeuni d'un artiste qui a touché à tout et approfondi souvent, bien plus souvent que ne l'a compris la critique, à qui tout homme déplaît s'il n'est pas pédant et varie sa technique. La virtuosité de M. Besnard est le contraire de la virtuosité des habiles exploiteurs d'une formule qui leur valut l'attention et sur laquelle ils vivent le plus longtemps possible. Elle est le signe même d'une conscience jamais satisfaite, persuadée que l'amour passionné de la nature est le seul précepte d'art, que toute règle est vaine et que le modèle crée la technique qui sied à son expression chez le peintre qui le contemple. Cette virtuosité est l'effet d'une intelligence qui trouvera toujours la vie plus large que toutes les formules et plus variée que tous les procédés, les dogmes et les autres outils humains : elle démontre par là même que la confiance exagérée dans la technique est un fétichisme absurde, et qu'il n'y a pas art, mais imitation, sans l'intelligence et l'âme.

J'y reviens à dessein : M. Albert Besnard, virtuose admiré au point que certaines consciences critiques lui reprochent presque l'excès de talent, est le plus frappant, je dirais presque le plus moral exemple, de l'irrémédiable Crépuscule des Techniques, où l'abus des procédés va précisément nous en délivrer par réaction.

*
* *

Le grand artiste dont je parle a révélé dans ses décorations, les seules intéressantes dont Paris se soit enrichi depuis Puvis de Chavannes, le véritable caractère sérieux, intègre, de sa pensée.

Voici la décoration de la mairie du Louvre. Le *Matin, Midi,* le *Soir de la Vie*. Le *Matin* est une symphonie pâle d'enfants et de fleurs : *Midi*, parmi les moissons et l'azur torride, éclate d'exubérance. Le *Soir de la Vie* est un poème d'une indicible mélancolie verlainienne, où la silhouette humble et pure des vieillards, l'enfant sur le seuil de lumière, le déclin livide du jour imposent une silencieuse majesté. Et voici la décoration de l'École de Pharmacie. Sept grandes compositions concentrent toutes les qualités du peintre, sa divination des atmosphères, son sens du dessin large, sa compréhension simple de la pensée moderne. La *Convalescence* s'avance doucement, si faible encore, dans le soleil ; la *Malade*, dans ce tragique et admirable lit bouleversé que Puvis de Chavannes admirait tant, défaille aux bras du médecin ; les *Chercheuses de simples* se silhouettent sur le soir, les *Cueilleuses* sèchent les plantes et les

suspendent au mur ensoleillé d'un mas de Provence, le *Chimiste* les concentre dans les cornues de son clair laboratoire aux briques roses, ouvert sur des jardins, la *Promenade scientifique* parsème d'étudiants herborisant un site de pins et de verdure ; à l'*Amphithéâtre*, la haute silhouette en habit noir de professeur, debout à la table où s'alignent les flacons et les creusets, s'adresse aux fronts sérieux, aux regards intelligents des élèves rangés ; fresques claires, d'une inspiration haute et naturelle, où le vêtement contemporain est traité avec une noble simplicité, où la vie apparaît séduisante ou grave, rejetant l'allégorie fade et le nu officiel. Six panneaux plus petits témoignent, auprès, du génie étrange de M. Besnard. Il y a peint des aspects de la vie préhistorique, dans des paysages de rêve, de chaos, de grandeur et d'horreur ; l'homme et la femme, nus dans leur liberté animale, se cachent au bord d'un lac où les éléphants vont boire ; les mammouths, éclairés d'un reflet rouge par le couchant, traversent une rivière ; l'ardeur rose et feu d'un crépuscule brille aux crinières des chevaux sauvages cabrés au rivage d'un océan d'eau verte où flottent des îles roses ; un paysage de lianes évoque les vastes débordements des fleuves primitifs ; et enfin, assis au balcon d'un phare, contemplant l'immense paysage triste d'un port moderne, les docks, les jetées, les gares dont les fumées montent vers lui, un homme pensif regarde décliner la lumière sur les cités créées par la science, sans voir son livre, glissé sur ses genoux, sans entendre sa fillette qui peureusement l'appelle vers le repas du soir. Page superbe, d'une pensée profonde et hautaine, l'une de celles

devant qui l'intellectuel peut s'arrêter et songer longuement dans ce petit vestibule blanc dont le silence et la lumière tamisée présentent discrètement toute cette décoration. Les frères Rosny, et M. Paul Adam dans certaines nouvelles, ont seuls atteint à cette signification de haute pensée, à cet ennoblissement douloureux du modernisme à la fois réfléchi et nerveux, à cette grandeur sobre, née de la lucidité psychologique de la vision.

Le plafond de l'Hôtel-de-Ville est la fantaisie la plus éloquemment lyrique de M. Besnard. Il ouvre une baie dans l'infini; dans une opacité d'éther bleu, où il n'y a plus ni jour ni nuit, les astres énormes et blafards flottent, se matérialisent en êtres monstrueux et demi-humains qui tournoient vertigineusement. Une femme nue, dont toute la chair brûle, jette à pleins bras des gerbes de lumière qui se déversent dans le flamboiement universel des mondes. C'est l'image même du panthéisme éperdûment conçu par une imagination fiévreuse qui avoue enfin, sous le peintre de tradition française, mesuré dans l'audace et plein de goût, un poète presque halluciné d'occultisme. Mais toujours la qualité de clarté, d'insubmersible justesse de cet esprit demeure vivace au point que son symbolisme ne s'égare pas dans le cauchemar informe et reste lié au naturel, aux formes logiques, rares, mais viables, de la vie. Et cela se constate plus encore dans la grande décoration de l'amphithéâtre de chimie de la Sorbonne, qui est assurément la plus intéressante manifestation de l'application de l'impressionnisme aux vastes surfaces murales, et aussi la plus précise tentative de

symbolisme naturel. La chimie est ici exprimée par la qualité acide et métallique de la coloration générale, vert et soufre, par la fragmentation des tons ou leur juxtaposition crue et violente, qui s'intensifie au bas de la composition, à l'endroit où s'adosse au mur la table d'expériences toujours encombrée de flacons versicolores et de pyrites aux couleurs dures, de façon que la peinture semble y emprunter ses tonalités et s'élève sur cette gamme complémentaire de ses tons principaux. Le sujet bannit toute allégorie convenue. C'est, résumée d'une seule scène, la théorie du Transformisme. *La vie renaît de la mort.* Le soleil éblouissant décompose lentement le cadavre d'une grande femme nue, au sein duquel un enfant s'acharne encore; des milliers de fleurs et de papillons germent et voltigent, et une floraison luxuriante s'épanouit autour du corps qui retourne sans tristesse, sous l'immortelle lumière, au sol qui l'engendra; et cette floraison tombe en rideaux de feuilles lumineuses vers la droite de la fresque où, au bord du fleuve de la vie universelle, ensoleillé, printanier, fécond, l'homme et la femme, nus et jeunes, s'avancent vers la vie. Tandis qu'au fond et à gauche remonte le fleuve de la vie et du temps, lugubre, souterrain, volcanique et ténébreux cette fois, roulant dans sa nuit, incendiée des reflets du feu central, les formes humaines et animales vaguement ébauchées par un rêveur halluciné et tragique. L'ensemble de cette composition où le soleil, la nuit, la mort et le jour, la pourriture et le printemps s'unissent en des prodiges de couleur à la fois réelle et arbitraire laisse vraiment l'impression d'une œuvre symbolique

et exacte tout ensemble. Il est impossible de savoir où commence l'idée, l'abstraction décorative, et où finit la réalité, tant le spectateur est à la fois assailli par un flot de sensations réelles et un flot de réflexions abstraites qui se contrebalancent exactement sans pourtant se contredire. Cette page est un exemple absolu d'appropriation du symbolisme visible à une notion pure. Elle laisse l'impression intellectuelle d'une causerie élevée sur le sens religieux du transformisme, et l'acidité de ses verts, de ses jaunes, de ses bleus, s'allie à merveille à l'impression nerveuse, aux images psychologiques créées par le mot et l'idée de chimie.

L'homme qui a conçu et réalisé une telle œuvre est un des esprits les plus sérieusement armés de la modernité. Il est, certes, notre plus grand décorateur; il ferait un chef-d'œuvre d'un plafond de Comédie-Française, et, en le lui confiant, M. Henry Roujon nous doterait d'une merveille tout en faisant du coup l'acte le plus méritoire et le plus habile de sa direction, et en rendant pleine justice à l'homme qui, depuis Puvis de Chavannes, a embelli le plus noblement les édifices parisiens [1]. Le génie éclatant du coloriste, autant que l'aptitude au symbolisme vivant, imposent M. Besnard. Il se place au premier rang, non-seulement des peintres, mais des consciences de son temps. Il mêle au plaisir plastique de la peinture

1. A l'heure où paraît ce livre, le souhait formé dans cette étude n'a pas été confirmé par la direction des Beaux-Arts. Une œuvre peut-être méritoire, ou peut-être quelconque, usurpera la place du chef-d'œuvre que l'auteur du *Portrait de théâtre* nous eût donné.

une émotion de pensée qui la hausse au degré expressif de la symphonie et du poème, par ses moyens techniques seuls, dans l'intime sens de sa mission, sans la dévier de son rôle ni la fourvoyer dans le domaine des autres arts. Et c'est pourquoi il ouvre à la peinture une route nouvelle, — et lui seul le peut, et les jeunes gens le comprennent. Il applique l'impressionnisme à une conception, alors que les impressionnistes ne s'en sont jamais donné la peine et laisseront le souvenir de magnifiques organismes de peintres alliés à des consciences et à des intelligences spécialisées et médiocres. Et il rompt avec la décoration allégorique à femmes nues, à écussons et à banderoles, sans pourtant tomber dans l'erreur grossière du réalisme qui nous a valu depuis dix ans tant de mauvaises scènes modernes dans les mairies et les édifices publics. Il sait qu'une peinture murale doit être symbolique, mais il cherche le symbolisme dans les sentiments contemporains et dans notre vision actuelle des formes de la vie et des lois universelles. Et il trouve ces symboles, il les trouve tout naturellement, alors que les symbolistes littéraires se sont épuisés à les chercher dans le moyen-âge ou la mythologie, exactement comme les peintres poncifs qu'ils raillent pourtant. Il les trouve, je le répète, comme seuls MM. Rosny, Adam, et souvent Léon Daudet, dans les lettres actuelles, par la contemplation sérieuse et naturelle de la vie, par la concentration de la pensée sur la leçon qui sort de ce qui nous entoure, parce qu'il est doué de tact, de goût et de bon sens au degré où ces notions si modestes en apparence deviennent des sauvegardes dans le plein

exercice de l'intelligence et les fondements mêmes de tout art [1].

Il me faut enfin en venir à parler d'une œuvre considérable, que le public n'est pas admis à connaître encore, et qui est le couronnement de l'œuvre décoratif de M. Besnard ; c'est la série de huit grandes compositions et un motif central, exécutées pour la chapelle de Berck-sur-Mer, et complétées par une frise d'anges à la partie supérieure, et un chemin de croix à la base, encore à l'état d'esquisses et de projets. Le voyageur épris d'art qui visitait jusqu'ici, en Picardie, la cathédrale d'Amiens, les vieilles églises d'Abbeville, et l'exquise Montreuil-sur-mer, ajoutera à son futur programme une visite à la chapelle de Berck comme à l'une des merveilles de l'art français contemporain.

Là, retiré, paisible et méditant depuis trois années en face de la belle campagne et des horizons de la mer du Nord, l'artiste s'est épuré, recueilli, a donné la pleine mesure de son talent et de son âme, plié sa fougue d'impressionniste et l'exubérance de son tempérament de peintre à l'expression grave et profondément sobre et sincère de l'idée religieuse. Il a créé une fresque moderne où l'esprit du Christ emplit les visages et dicte les gestes, sans une concession à l'idéal académique ou au style jésuite : c'est le songe

1. Je citerai encore le plafond qu'on voit à l'hôtel de M. Bing, où s'enlace une exquise guirlande de jeunes filles blanches dont les têtes font bouquet au centre, tandis que les jupes évasées par la danse forment corolles au bord du plafond, œuvre charmante et originale, encadrée de boiseries citron clair où s'enchâssent de clairs panneaux décoratifs représentant des sites alpestres du goût le plus heureux.

sérieux d'un homme profondément intelligent, vibrant et humain, ouvrant l'Évangile avec les libertés de réflexion de la modernité, et s'inclinant devant la charité sublime et apaisante de celui qui représentera toujours l'élévation elle-même de l'être vers la puissance infinie. Les plus hautes idées que fait naître en nous, dégagée de tout dogmatisme étroit, de tout détail de culte, la religion de pitié, de salut moral et d'amour, vivent dans ces fresques, interprétées dans leur sens large, général et touchant. Rien n'y rappelle la lettre, mais tout y est pénétré de l'esprit. Les personnages en costume moderne s'y joignent à des figures emblématiques avec une facilité qui cache les plus dures difficultés techniques, et que l'émotion absolue du sentiment fait paraître naturelle. Une description n'éclairerait pas le lecteur sur cette grande œuvre, où vivent toutes les figures de l'humanité souffrante ou confiante, auprès du Christ qui vit leur vie et élève sans cesse sa croix au milieu d'elles. Je me bornerai à dire qu'il y a là le plus poignant, le plus concentré, le plus conscient effort d'expression croyante de ce temps qui a vu tant de faux tableaux religieux. Rien d'aussi complet n'avait été réalisé depuis la *Sainte Geneviève* de Puvis de Chavannes ; encore la décoration de M. Besnard l'emporte-t-elle par une variété, une nouveauté de vision, un affranchissement complet de l'archaïsme ou des styles latin, byzantin et grec, enfin par une multiplicité d'idées et d'intentions que n'eut pas Puvis de Chavannes, habile à en développer une seule à la fois avec une logique admirable, mais impuissant à conserver sa sérénité autrement que par cette monotonie même. C'est ici l'art symphonique

dans toute sa vitalité et avant tout l'effort le plus imprévu pour venir à l'expression d'idées très élevées et très générales dans le décor de la plus quotidienne, de la plus franche réalité. Un nom revient sous ma plume à la fin de cette étude, s'y étant présenté au début, invinciblement attiré auprès de celui de M. Besnard, malgré la différence des arts, par cette grande tentative d'âme : M. Gustave Charpentier, en écrivant le déchirant et tragique quatrième acte de *Louise*, si différent de l'émotion orchestrale pure de César Franck, donne absolument la même mesure de comparaison qui s'impose entre Puvis de Chavannes et la décoration de Berck. De tels créateurs, en osant de si énergiques juxtapositions de la vie réelle et populaire avec les pensées supérieures de l'humanité, sauvent l'art du raffinement allégorique, lui transfusent du sang et préparent un glorieux, un splendide avenir de réconciliation entre la vérité et la beauté, au-dessus des ruines de l'académisme. L'amateur d'art qui, ébloui des toiles éclatantes et séductrices de M. Besnard, peintre de genre, orientaliste ou portraitiste des élégances parisiennes, arrivera dans cette humble église et songera devant cette noble et généreuse série de fresques, celui-là comprendra où peut atteindre un beau talent épuré par un caractère vraiment humain ; il verra ces fresques qui ne ressemblent à rien et ne servent aucune théorie, ni celle de Ruskin ni celle des Primitifs, qui sont près de notre pensée d'aujourd'hui et restent pourtant générales ; il sentira le prix de la leçon simple et haute qui naît de ces murailles, et il restera saisi de respect pour l'homme, qui, sans perdre aucune de ses qua-

lités, a su s'élever de la notation des reflets, du modernisme et du « morceau » à cette réalisation de prière libre, à cet acte de foi, et rendre à son art le rang de grand moyen d'expression intellectuelle en faisant justice des plus mesquines, des plus cyniques théories sur l'inutilité de l'idéologie en peinture.

Par cet équilibre dans l'audace, cette invention réfléchie, cette intuition profonde, M. Besnard est à mes yeux l'artiste qui a de son domaine la conception la plus fervente et la plus vraie. Il est presque paradoxal de dire qu'un homme aussi louangé, aussi fêté en France et dans le monde, n'est point apprécié dans le vrai sens de son mérite : et pourtant je ne puis me défendre d'affirmer que M. Besnard n'a pas sa place naturelle dans l'appréciation de la critique. Je suis persuadé que l'avenir le jugera tout autrement, et que de jeunes peintres préoccupés vraiment d'art décoratif, comme par exemple M. Henri Martin, ou un autre grand décorateur comme M. Jules Chéret, peuvent seuls l'envisager avec justesse dans le sens que recherche cette étude. Il a ébloui certains par sa virtuosité extrême, qui a déconcerté d'autre part : sa variété féconde lui a été un titre à l'enthousiasme des uns et aux défiances des autres ; comptée ici pour puissance, elle a paru là gaspillage et facilité. La mode s'est mêlée inopportunément de la gloire de ce grand artiste, qu'ont alors contestée les délicats, et les œuvres brillantes ont un peu éclipsé les œuvres profondes. M. Albert Besnard n'a même pas pris la peine de préciser ses intentions par quelques phrases que l'interwiew eût aisément haussées au ton de l'oracle. Il a produit, et ouvert avec prodigalité les trésors de

son imagination et de son âme ; il a promené des plages marocaines aux sables gris de Berck son élégance anglaise et voyageuse, son sourire caustique et son front sérieux où la vie se recompose en colorations puissantes, en gestes naturels et étranges. Dans toute œuvre de ce maître français, ce qui séduit avant tout, c'est le charme qui naît du spectacle de l'intelligence absolue. Au jour immanquable où la majorité des peintres comprendront l'urgente nécessité de penser à cette vertu bien plus encore qu'au perfectionnement des procédés, M. Albert Besnard apparaîtra dans notre époque comme la personnalité la plus complète et la plus synthétique de son art, l'image même du caractère personnel et de l'intuition féconde du peintre de race réagissant dans le Crépuscule des Techniques.

SUR LE PORTRAIT DE FEMME

A Eugène Carrière.

L'effigie féminine n'est point seulement celle d'un être, mais celle encore du désir qu'il suscite : ainsi le portrait d'une femme, en la représentant, reflète aussi une partie de nous-mêmes, et se colore, se ravive de l'intense émotion qu'éveille en nous sa beauté. Il y a dans l'art du portrait féminin une part de suggestion très spéciale.

L'image d'un homme est un document psychologique, un sujet d'analyse et d'étude morale. Est-ce l'image d'un homme célèbre? Nous y lirons les rapports secrets qui unissent ses actions aux signes individuels de la tête qui les pensa. S'agit-il d'un inconnu? Sur sa face anonyme nous reconnaîtrons sa race et les passions dominantes de son époque. Un portrait graphique, minutieusement anatomique, le *Condottiere,* d'Antonello, l'*Erasme,* le *Henri VIII,* les dessins de Holbein, un *Donateur* de Memling ou de Van Dyck, les Clouet, les crayons d'Ingres sont

des biographies, des confessions, des documents de science psychique avant d'être des caractères. L'écriture des âmes, des intentions, des calculs secrets est tracée au réseau des rides et des traits ; les modelés, les plans d'une tête offrent autant de prétexte à l'attention du phrénologiste qu'à l'admiration de l'amateur d'art. L'esprit travaille devant un portrait d'homme. Très rarement la beauté proprement dite d'un visage masculin lui donnera un intérêt passionnel propre à émouvoir les nerfs et à faire battre le cœur : seules, les femmes — et une infime minorité de femmes sont capables de cette sensualité abstraite — pourront contenter des rêves amoureux, au Louvre, devant le Saint Jean de Vinci, les jeunes hommes de Bellini, un torse du Sodoma, le jeune duc de Cumberland, de Van Dyck — l'effigie de Narcisse, ou celle de Don Juan, si le génie humain les avait peintes. Le portrait de femme crée une émotion exactement contraire à celle du portrait d'homme.

Il représente moins un être que l'accumulation de sensibilités et de passion réunies sur lui par tous les admirateurs de sa beauté. Il ne fait point paraître à la surface du visage une âme lentement attirée au dehors par la magnétique attention du peintre. Il exprime les traits, l'éclat de la figure physique — et il y superpose, en guise d'âme, le reflet du désir des hommes. La sensation absolue de beauté féminime, donnée par la peinture, est précisément celle d'un organisme harmonieux et impersonnel où s'ajoute commodément le rêve de chacun. On n'interprète ni ne discute une effigie masculine : on la lit, on la constate. Son expression va du dedans au dehors,

s'impose au spectateur. La face d'un homme est une carte définie, dont les tracés répondent à des passions explorées par la psychologie. Mais la face d'une femme belle est une contrée inconnue où il n'y a ni tracés ni routes, où les mouvements secrets ne doivent rien déranger, où chaque explorateur trace son chemin aussitôt effacé derrière lui; elle est inconnaissable précisément parce qu'elle est absolument simple, purement physique, et que notre âme n'y reconnaît rien de semblable à elle-même, et en demeure éperdue et fascinée. La beauté de la femme, comme toute harmonie, ne se constitue peut-être que de son vide. C'est un cadre où nous plaçons nos rêves, c'est un prétexte immuable et tranquille à déverser tout ce qui souffre ou s'exalte en nous. Ainsi défilent des séries immenses de songes dissemblables devant la Joconde ou le Saint Jean de Léonard, qui sont des figures d'une harmonie physique absolue et d'une expression assez unitaire pour autoriser un nombre illimité d'interprétations. Le fameux « sourire mystérieux » de ces êtres a sans doute été choisi par le plus sage des peintres physionomistes comme l'expression humaine la plus propre à cette excitation multiforme des spectateurs futurs, et il y avait en Léonard une profonde ironie. Un portrait d'homme se suffit à lui-même : une figure est un thème physique proposé aux variations émotionnelles de ceux qui la contempleront tour à tour.

Le sourire de la Joconde était probablement fort ordinaire. Vinci le calligraphia avec une infinie patience *matérielle*; mais chacun des hommes qui l'ont contemplé est venu porter devant ce visage

toutes les réflexions qu'il pouvait faire sur les raisons qu'une femme a de sourire. Chacun a pensé, à cette place, au sourire de la femme qu'il a aimée, et sa joie ou sa douleur se sont réveillées dans son âme, et il a ajouté à cette parfaite représentation du sourire *physique* le sens *moral* qu'il a voulu lui prêter. Le sourire est d'ailleurs la plus énigmatique des expressions, et celle qui autorise le plus d'interprétations. La femme, qui n'a pas de réelle imagination est un puissant motif d'imaginer : l'émotion née de l'envisagement d'une figure de femme est une émotion naturelle. C'est celle qui naît d'un paysage, où nous mettons ce qui est en nous. Ces idées fondamentales font de l'effigie d'une femme un thème à développements infinis. Un portrait d'homme est un document dont l'émotion est intellectuelle : un portrait féminin est toujours un tableau, et une sorte de paysage, dont l'émotion est sentimentale.

L'écriture précise des traits est la première qualité d'une effigie masculine. L'arrangement, la valeur picturale des ombres, des lumières, des détails, sont les qualités essentielles de la présentation d'une femme. Cette présentation autorise beaucoup plus a mise en valeur des qualités picturales proprement dites.

L'esthétique du portrait de femme s'inspire de toutes ces réflexions. Il nous faut dire qu'elle est dictée par le modèle lui-même. L'homme se présente seul, valable et intéressant par sa tête et parfois ses mains, émergées du noir anonyme du vêtement; même si jadis la somptuosité des costumes seigneu-

riaux lui prêta plus de luxueux charme par l'attrait des velours ou des aciers, le miroitement discret d'une étoffe, l'éclair fauve ou bleuâtre d'un corselet ciselé, le frisson discret d'une plume, l'arabesque d'or d'un collier, le pommeau orfévré d'un arme, le thème essentiel demeure le visage, et le reste est accessoires et signes distinctifs du rang. Mais la femme ne nous apparaît jamais immédiate. Il nous faut l'évoquer et l'attirer d'une lointaine pénombre jusqu'au seuil du cadre où son petit pied hésite à s'avancer. La divination de son corps, interdite par les étoffes, et tentée par le regard épris, lui crée déjà un mystère, permet déjà aux suppositions de s'écarter de la peinture elle-même. Elle dégage lentement sa personnalité d'une armure de satins et de linges qui la voilent en la constituant, s'y incorporent et la supplantent; elle naît du fond des défenses de la pudeur et ne se révèle jamais qu'à demi. Ce qui, d'elle, est caché, intéresse : les charmes de son visage sont les prémisses de son corps, et le plaisir délicat est de s'en aider pour achever, par l'étude des plis et des reliefs du costume, l'hypothèse troublante de ce qui est secret. Un portrait féminin est donc toujours une œuvre décorative, un tableau, et, en quelque sorte, un paysage stylisé dont le corps de la femme, invisible et central, est le motif générateur et le prisonnier tout ensemble. Le corps de la femme anime le costume en s'y dérobant. Même si ce costume moule le corps, dévoile les bras, les épaules, les seins, habille la femme d'une gaine claire qui la rehausse en l'offrant, la qualité luxueuse des satins, des broderies et des pierreries lui compose une

nudité extra-naturelle, la soustrait à l'expression immédiate du désir par la minéralité des gemmes, l'éclat d'ivoire ou de perle des étoffes, la forme des traînes flottantes ou des jupes adéquates au torse et aux hanches, imitant la fleur à demi déclose, ou la sinuosité de la sirène ou le plumage ocellé du paon. Voyez si, sur la nature même, cette anormalité n'est point constamment surprise, si une femme entrant au bal dans les lumières, et laissant tomber la pelisse de cygne et de velours d'où émergent ses épaules ne donne point une impression absolument artificielle de recul, de mystère, du fait même de cette éclatante évidence, de cette luminosité de soies et de joyaux en feu, la vêtant comme une apparition? On la sent très lointaine, hiératique, ayant la mission de l'élégance et du luxe, motif de rêve dont nous ignorons la pensée secrète et dont nul n'oserait chercher la personne réelle sous tout cet apparat. La femme, à ce moment, se révèle presque symbolique : c'est un calice, un oiseau, un papillon, une œuvre d'art, une condensation de clarté et de parfum créée par le raffinement des siècles de civilisation. Elle n'a plus aucune similitude avec la femme nue, vue dans le silence et l'intimité d'une chambre, dans la vérité animale de sa beauté native.

Un portrait de femme ne peut donc jamais être *naturel* comme un portrait d'homme. C'est toujours un paysage décoratif de plis, de lignes, de couleurs, où s'impose le motif central d'une tête, rehaussée de tous ces apprêts, où il faut une attitude propre à entretenir la séduction. Même les portraits familiers des modernes, où la femme est surprise dans un

jardin, sous le chapeau de paille, le corsage clair et la jupe droite, ou en toilette de ville très sobre, même ces effigies sont encore des *compositions*. Là est le trait essentiel de l'esthétique du portrait féminin. Enfin, il faut remarquer encore que le peintre ne peut jamais exprimer ce qu'il en pense, selon son tempérament personnel. J'entends répondre que cette réflexion s'applique également à la représentation d'un visage masculin. Cela est vrai, mais à un degré bien moindre, et dans un domaine différent. Il est certain que le portrait de Henri VIII, par Holbein, représente à la fois l'apparence physique du prince, ce que la pénétrante analyse de Holbein a pu apercevoir de sa pensée, et enfin, troisième élément, les pensées que cette perception a fait naître dans l'esprit de Holbein. Mais cet échange s'est passé entre le modèle et le peintre, exclusivement. Si nous examinons au contraire un portrait de princesse par Van Dyck ou La Tour, nous y apercevrons, à chaque touche, à toutes les délicatesses de l'interprétation, le rêve d'élégance propre à ces maîtres. Les visages qu'ils signèrent auront tous un air de famille, et il est évident qu'ils ont cherché à se créer un style de portraits de femme, à répandre leur conception de la beauté féminine, à réduire légèrement leurs modèles à un type secrètement désiré. Et ce même travail, ils ne le chercheront point dans leurs figures d'hommes; leur style, leur manière s'y retrouvera, mais ils auront laissé à chaque tête son individualité propre. Sur leurs femmes, nous lirons l'histoire délicate de leur sensualité. Et nous y lirons aussi celle des goûts amoureux de leur époque. Car le portrait d'une

femme est aussi le portrait d'une mode. Il ne peut jamais se borner à lui-même. Il est partiellement le portrait d'une entité, il est déjà une généralisation. L'habillement d'un homme ne compte pas ; celui d'une femme lui est intégrant, la caractérise et la complète. On cite ce mot d'une grande faiseuse : « C'est moi qui signe Madame la comtesse X... » Le mot est d'une impertinence véridique et admirable. La femme, esthétiquement, est une collaboration de l'époque avec un type permanent, une créature en quelque sorte impersonnelle, qui est à la fois le résultat et la cause des idées que s'en forment les successives générations masculines. La femme est « signée » à chaque époque par le caprice de ses fidèles. C'est cette signature que l'on retrouve sur les tableaux des maîtres féministes caractéristiques des diverses périodes. Le dessin ici n'est plus l'écriture d'une pensée, c'est presque une caresse. C'est l'expression raffinée de la diversité des émotions de l'Être humain devant ce qui lui représente l'attrait et la parure de sa vie. Au milieu de toutes ces brillantes variations de couleur, de toutes ces fluctuations du style, de ces conceptions successives, la femme demeure et apparaît presque au second plan moral. Nous voyons, dans le portrait masculin, d'abord le modèle, et nous devinons le peintre à la facture ; ici nous voyons d'abord les peintres, et les formes du désir. Et à travers les artistes, et le désir et la mode, nous découvrons la femme, ou plutôt ce qu'il nous est permis d'en voir. Elle est le centre voilé de tant d'émotions et de recherches. Son corps est secret. Sa face heureuse, éclatante d'un éclat vierge, est

évidente par son sourire et la clarté de ses yeux : elle est sans mystère moral, elle attend, comme une page blanche, que la sensibilité de l'homme y inscrive son rêve. Elle est un spectacle permanent, ouvert, comme un paysage, à l'admiration. Et ce que notre contemplation cherche à y découvrir, c'est soi-même, c'est la raison de son propre attrait, pourquoi nous venons placer tant de sentiments, de bouleversements et d'anxiétés spirituelles sur cette figure naturelle, calme, offerte et impersonnelle.

III

FRAGMENTS

FRAGMENTS

A Roger Marx.

... Ayons des méthodes, mais choisissons-les ailleurs que dans les œuvres des morts, dans le bagage des littératures antérieures : car il n'y a pas de maîtres. Ceux à qui nous donnons ce titre de pur respect ne valent que par un enseignement de liberté, par un exemple constant de libération du caractère. Prenons, comme eux, nos méthodes dans la nature : comme un tableau est le développement logique de la lumière et l'étude des sentiments par les formes, le plan d'un livre est le développement logique des actions du personnage qui l'inspire, et l'étude des directions d'une époque par les modes d'énergie des figures qui y vivent.

Ah! fuyons les livres, ces musées fragmentaires, fuyons-les malgré notre respect et notre amour, s'ils nous gouvernent ou nous influencent et tuons en nous le sens critique pour laisser vivre la passion. Comme, dans *Parsifal,* nous voyons Kundry détour-

nant ses yeux des mystères sacrés et ne rêvant que vivre, éloignons-nous, accoudons-nous au fond de la scène littéraire, et regardons le paysage et la foule. Là gît le conseil véritable. Nous mourons de sens critique, nous mourons d'avoir touché à trop de choses, de trop savoir comment tout se fait; ne nous épuisons pas davantage à continuer cette décevante série de romans monographiques, d'anecdotes individuelles commentées, de parcelles de vérité saisies en des miroirs de poche.

Et pour cela sentons le plus possible, non pas, comme le conseille *l'Homme libre,* en analysant le plus possible, mais en synthétisant, au contraire. Tâchons de vivre toujours comme au milieu d'une tempête, lorsque l'homme se sent tout petit devant le développement fatal des forces naturelles. Constatons-nous toujours ainsi, reliant nos passions et nos exaltations à la tragédie plus majestueuse de la vie. Elle est, cette vie, si grande, que rien n'est fini, que rien ne le sera tant qu'un homme écrira sur la terre, et si nous nous plaignons d'avoir tout dit et tout vu, c'est à notre bégaiement et à notre myopie qu'il faut faire reproche. Quittons nos villes et nos âmes, si nous pensons les avoir trop décrites; il est des races pour qui nos plus sérieux scrupules moraux n'existent même pas, et qui trouvent leur foi dans ce que nous négligeons; il est des paysages de glace ou de feu où peut s'ébattre superbement encore la troupe de nos héros futurs; il est des archipels aromatiques dont les baumes distillent une joie inconnue; l'amour, la douleur et la mort ont plus de formes que nous n'avons de sens, et notre conscience n'a pas fini de

se penser ! Il faut rompre à la fin avec cette hésitation désolante sur notre propre puissance, avec cette paralysante croyance que notre temps ne peut trouver son style. Nous n'avons pas encore fait tout ce que nous devions, nous n'avons pas le droit de conclure en ceci.

Nos protestations sont vaines contre la laideur du modernisme, elles n'existent même pas dans nos âmes, sinon comme de capricieuses et passagères mutineries qui n'influeront pas sur nos actions ; nos tentatives pour revenir à la beauté ancienne sont mort-nées, nous n'en pourrions rien faire, en supposant même qu'elle nous fût encore perceptible en sa véritable harmonie. Il faut dire que la modernité n'est pas laide, et qu'au lieu de lui tourner le dos nous y devrions entrer comme des dieux. Il faut dire que l'âme n'a point démérité. Il faut dire que tout en gémissant misérablement sur notre manque de style, en regrettant la magnificence d'époques que nous prônons par ouï-dire, en nous lamentant sans dignité sur notre temps, nous sommes en train d'élaborer tout ce qui servira au jugement futur pour décréter ce que fut notre style, notre beauté et notre âge.

Ne délaissons pas l'épisode sentimental, le trait de mœurs, l'adultère, aucun des sujets en vogue ; les plus rebattus entreront toujours en composition de l'émotion et de la vérité éternelles. Mais n'en faisons plus les centres de nos livres. Élevons le roman, de l'émotion nerveuse, à l'émotion intellectuelle, écoutons battre le cœur du monde, et qu'il règle les nôtres. Et surtout que l'homogénéité du discours, du style et du ton ne nous soit plus une loi. Les âmes sont comme

les places publiques, où l'on dresse l'échafaud d'un roi, où l'on décrète une ère nouvelle, à l'endroit même où hier les marchands vendaient leurs légumes : le roman, mémorial de l'âme collective, doit, comme elle, accueillir toutes les formes. Et la plus frappante conception de ce livre polymorphe, nous l'avons, depuis Daniel de Foë jusqu'à Robert-Louis Stevenson : c'est le « roman d'aventures », tombé à l'ingéniosité amusante d'un Jules Verne, et qui n'attend que son Jules Verne génial et artiste pour devenir le livre de l'avenir. Lui seul peut encadrer une figure centrale de l'homme, investigateur, prêtre ou héros, d'une composition à la fois réelle et imaginaire, pleinement lyrique autour d'une psychologie; lui seul peut reculer sans dislocation les bornes de cette illusoire vérité exigée aujourd'hui, et substituer à cette vérité-copie une vérité supérieure, née de la justesse des déductions et de la beauté des hypothèses, non de la reproduction des faits quotidiens.

Le roman d'aventures! Ce genre jusqu'ici tenu en mince estime peut, repris par des intellectuels, être le salut, et lui seul le peut. Lui seul, redisons-le, offre un cadre assez vaste à nos désirs d'évasion. Il faut que nous sortions, nous le sentons tous, de nos romans individuels et anecdotiques, de cette épuisante auto-contemplation. Nous ne voulons pas renoncer au bénéfice d'une solide éducation philosophique, et nous rêvons le lyrisme dans l'expression imagée de la vie ; le livre actuel, limité à l'étude de mœurs, s'obscurcit par la philosophie et n'accepte pas le lyrisme parmi les descriptions de la vie journalière. Nous n'avons plus qu'une issue : l'aventure,

qui nous donne le monde pour décor. Élevons nos héros dans les îles fortunées de la fantaisie. Au fond, il n'a manqué à Jules Verne qu'un style et de la profondeur, le sens d'une conclusion morale devant les spectacles qu'il décrivit, pour être un très grand romancier, et Stevenson, qui eut quelques-uns des dons supérieurs, a touché à la gloire. Qu'il soit conquérant du monde extrême-oriental, capitaine, pirate, dictateur d'anarchie, ou prêtre, ou martyr, ou chef des incultes, ou dieu nouveau, mais qu'il élève une voix plus hautaine que nos petites voix, qu'il sache parler en maître à la foule qui attend, le héros du roman futur!

Nous n'avons pas senti nos âmes de jeunes hommes palpiter à la grande prédication fiévreuse de Carlyle, à la forte et sereine parole d'Emerson, se clarifier au spectacle de la vie de Gœthe et aux méthodes expérimentales de Taine, nous n'avons pas hérité d'un goût philosophique et moral mêlé d'une inclination lyrique, pour nous consumer dans le roman analytique ou documentaire. Qu'est-ce que nous cherchons? En littérature comme dans la vie politique ou sociale, c'est un rationalisme dominant l'appel à l'instinct, c'est un type d'homme trouvant dans la modernité sa beauté appropriée, l'aisance de ses actes et de ses songes. Mais ne réduisons pas la modernité à la ville que nous habitons, aux amis que nous connaissons, à la femme qui nous a fait mal; élargissons, élargissons tout cela, êtres et choses, et si nous ne pouvons que raconter sous des pseudonymes les multiples individus que recèle chacun d'entre nous, dressons au moins ces silhouettes sur

un paysage plus vaste! Racontons, non-seulement ce que nous faisons, mais surtout ce que nous rêvons; car ce que nous rêvons est aussi réel, aussi valable, aussi urgent que notre vérité quotidienne. Il nous apparaît clairement aujourd'hui que l'histoire, passée ou présente, est quand même une science sentimentale, et que ce qui demeure des individus les plus contrôlés par l'érudition, c'est l'idée passionnelle que nous nous en sommes formée. Il nous reste, dans cette conception, la monographie historique, telle que l'entendent des intelligences aussi aiguës, aussi armées, que celles de M. Gustave Geffroy ou de M. Georges Clémenceau, ou alors, le roman d'aventures et de psychologie générale comme le comprennent les frères Rosny, M. Adam, M. Léon Daudet M. Élémir Bourges. En dehors de ces deux formes d'énonciation, il y a place pour des œuvres d'art, mais tournées vers le passé, scepticisme délicat de M. France, tragiques évocations de M. Schwob, rêverie extrêmement pure de M. Gide, tous stylistes de grande valeur, les très rares à qui l'on puisse aujourd'hui reconnaître du véritable talent parmi la cohue des manieurs de plume, tous idéologues avec des natures dissemblables, mais trop dominés par la nécessité d'un art trouvant sa fin en lui-même pour se jeter résolument vers demain. Et je ne parle pas des poètes, hormis peut-être M. Émile Verhaeren, en qui passe le frisson des grands aspects de la vie. Quelque déference que nous gardions aux jeux distingués du vers, il est presque étrange que des hommes regardant la vie actuelle et réfléchissant nu peu profondément ne trouvent pour conclusion

que de rentrer chez eux afin de polir des strophes, si harmonieuses soient-elles. Ils ont leur place, et tous les droits, mais nous avons d'autres soucis. L'âme de l'époque nous sollicite trop, tout est trop grand, trop inquiet, trop en attente, pour que nous trouvions le loisir d'un mandarinat de lettres, pour que le culte des formes ne nous paraisse pas pernicieux après l'étude indispensable qu'il en fallut poursuivre. Le principal péril dans cette étude, c'est la difficulté de deviner à quel moment il faut s'y arracher, cesser de réunir des matériaux pour commencer à construire. Eh bien! interrogeons-nous très sérieusement et sans merci : tout ne nous dit-il pas, oh! par quelle voix venue de loin, mais tout de même distincte! tout ne nous dit-il pas que nous faisions, hier encore, des exercices littéraires, que nous transformions le domaine de la Parole en une Université supérieure, et qu'il est temps d'en finir avec cette heure mourante, de faire de nos écrits des actes visibles?

J'espère de grands livres où la poésie chante par la voix d'êtres amoureux de la puissance et de la volupté, non plus de froides figures animées du mécanisme savant de la logique, mais héros croyants, sincères, meneurs d'énergies. J'espère, j'attends avec certitude, et non plus dans longtemps, mais demain, mais ce soir même (car il vient peut-être de terminer sa révélation, à mon insu, dans une chambre de quelque ville), j'attends l'écrivain qui, tranquille et fort, considérant les qualités diffuses de nos talents, les aspirations de cette race, unira tous ces contraires qui ne sont tels qu'en apparence et les présen-

tera d'un seul jet, d'un seul trait, éloquent et simple, rusé, violent, subtil, fruste, d'une façon telle et avec un art tel, que tout cela semblera naturel, évident, que nous nous étonnerons tous de n'avoir pas écrit ce livre tant il était déjà écrit dans nos pensées. J'attends cet homme, parce qu'il faut qu'il vienne, parce que chacun d'entre nous est en voie de l'aider à naître et vit un peu sa vie, parce qu'il est juste qu'il soit suscité, parce que la race veut son révélateur.

II

A Octave Uzanne.

L'idée, la grande, belle et urgente idée *qu'on n'arrive à rien qu'à soi*, cette idée va devenir un des fondements de la morale imminente, de celle que l'époque attend, de celle qui va être aussi nécessaire que le pain et le soleil. Et il faut distinguer entre le *moi*, qui est sur la terre, et le *soi*, qui est le reflet de la conscience se contemplant dans l'infini. Nous sommes dans un temps terrible, mais qu'il est « débarrassant ! » Qu'il jette bas, à furieux coups, les masures inutiles où gîtaient de vieilles routines ! Qu'il frémit, impatient des jours, s'immolant lui-même pour ouvrir la route ! Nous toucherons bientôt les bénéfices du pacte de mépris que l'infinie minorité des esprits libres a conclu avec la société triomphante. Le respect agonise, les honneurs se fanent. La direction de chacun par chacun va devenir le seul principe des êtres. Nous allons envisager enfin l'arrivisme vrai, celui qui conduit l'âme naissante, à travers les lentes routines de

l'instinct, à la pleine possession d'elle-même et l'humilité intelligente devant le divin, compensée par un refus absolu d'humilité devant les créatures. La société envisagée au seul et simple point de vue du vrai, est un tel étalage de sottises, d'hypocrisies et de platitudes qu'on ne peut la considérer sans dégoût. Je me garderais de parler comme un prédicateur, et je sais bien que pour arriver à cette vision il faut beaucoup de douleurs, et que la gloire, la fortune, sont des rêves bien faits pour séduire de jeunes hommes ardents. Ils ne peuvent guère en venir à cette opinion avant d'avoir reçu de la vie trois ou quatre chocs brutaux, pour apprendre enfin que l'existence est une mort quotidienne, que la nature est un piège perpétuel, que la beauté renferme le trépas, que la fantaisie se paie par la ruine, que tout est écœurant et vide, hormis vivre pour d'autres êtres qu'on aime, que l'égoïsme engendre la nausée, que les rêves sont une morphine fatale pour l'esprit, que la sensualité est lâche. Tout cela ne se découvre que par la souffrance. Mais qui ne souffre pas, parmi les modernes, qui n'a pas l'occasion de découvrir la réalité vitale ? Heureusement, on souffre beaucoup de nos jours ; on souffre dans la conscience, et c'est ce genre de douleur qui inspire une vision claire, grave et pure de la vie.

C'est la souffrance qui tue l'arrivisme ; au delà de ce but mensonger s'ouvre la véritable carrière. On aperçoit clairement que la vraie élégance, la vraie ambition sont, au sortir de la mêlée des appétits, de quitter ce que Flaubert appelait le panmuflisme, de simplifier le plus possible les rapports entre la cons-

cience et Dieu, (sous quelque forme qu'on l'imagine), et d'exclure de son existence toutes les manifestations de l'instinct. Notre pauvre modernité, ah! qu'il faut l'aimer! Avec quelle concentration de charité il faut l'aimer! Elle s'est dite décadente et corrompue, elle n'a plus ni frein, ni raisons logiques ; mais elle retrouvera des raisons et des règles. Elle ne croit pas à la corruption qu'elle affiche. Elle souffre, elle est haletante, elle est fiévreuse, elle s'oriente en tâtonnant vers une nouvelle direction d'elle-même, elle se rend si malheureuse, elle s'abreuve de tant d'outrages, de déboires et de nausées, hélas ! qu'elle *arrive* en vérité, oui, qu'elle arrive, dans une illumination jaillie de sa conscience douloureuse, à la vision évidente de l'homme purifié, de l'individu rêvé par le vieil Emmanuel Kant en sa retraite de Kœnigsberg, de l'individu confronté à Dieu dans le dédain courtois des vanités sociales ! De son *moi* à son *soi*, l'homme s'abuse, se martyrise, tombe sous sa croix, se relève ; jadis, il y mettait sa vie. Aujourd'hui, nous voyons les jeunes gens faire toutes les stations de ce calvaire entre vingt et trente ans. L'altruisme peut venir, facilité par les rénovateurs sociaux ; il trouvera une race de jeunes sages pour y élire ses prêtres.

III

A J. K. Huysmans.

... La carrière littéraire est une des plus confrariantes par l'instabilité et l'inique répartition des salaires. Le journalisme la dégrade. Ses avantages sont brillants et servent la vanité, son labeur est grand et ingrat, ses profits sont scandaleux ou piètres. Et l'on sent qu'il y a dans toute elle une étrange, une mystérieuse erreur.

Envisageons-la en face, cette erreur : considérons cette impropriété. Élevons-nous d'un seul élan de l'esprit au-dessus des préjugés de l'époque. Disons-le d'un mot : *la littérature n'est pas une carrière*, et l'erreur est de la prendre pour telle. *La littérature est une vocation* et *une mission*. Mais elle supporte un tel amas de préjugés et de quiproquos autour d'elle, que le public et les auteurs la déforment à plaisir et n'en discernent presque plus le sens véritable.

La littérature n'est ni un amusement élégant, ni une aristocratie, ni un métier. Elle est vendable et

estimable en salaires de par une convention fictive des mœurs. En réalité, elle est une mission morale, et une dure, une lourde obligation, incompatible avec la vie ordinaire. Elle n'est assimilée à un travail rémunérateur et à une profession que par une série de nécessités et de subterfuges. Si elle est devenue un métier, c'est par force : elle ne devrait pas l'être.

Et vraiment, ce qui est consolant, c'est que, même pour certains qui en vivent comme les autres, elle n'est pas ce métier, et que les forts, les sincères, les novateurs ne la tiennent point pour telle.

Ils savent poursuivre dans le journal, la revue et le livre leur diffusion d'idées personnelles, tenacement, et rester partout eux-mêmes. Le seul bon côté du journalisme, sa seule excuse de tout le mal qu'il fait aux lettres, c'est qu'il classe nettement les écrivains en deux genres ; ceux qui lui résistent sont de vrais hommes, ceux qui ne lui résistent pas tombent dans la littérature commerciale, et l'on discerne tout de suite les esprits d'élite parmi les esprits à la mode. Les écrivains de vocation et de race ont beau fournir une carrière, ils sont toujours et avant tout des indépendants et des pratiquants d'un certain culte, qui est la religion, l'apostolat littéraire[1]. Pour ceux-là, au-dessus des amateurs, des dilettantes, des figurants de la littérature, le don d'écrire est une obligation grave, profonde, qui crée des devoirs moraux très stricts, et engage à une surveillance constante de soi-

1. Je citerai notamment MM. France, Adam, Léon Daudet, Descaves, Geffroy, qui maintiennent inflexiblement, et sans se laisser fatiguer, les droits de l'art et de l'idéologie dans la banalité courante du journalisme.

même, de façon que la vie de l'écrivain soit cohérente avec ses pensées et ses livres. Pour ceux-là, le rôle de l'homme de lettres se révèle considérable, soit qu'il se borne à la création d'œuvres précieuses, savantes, destinées à un public très rare, soit qu'il prétende, en introduisant l'éloquence et la morale dans la littérature, exercer une action sociologique sur son temps. Dans les deux cas, il n'y a plus métier, il y a mission, dévotion de soi-même à un but abstrait et idéal. Les profits suivent, s'ils veulent et s'ils peuvent : si c'est la pauvreté qui résulte, cela n'importe pas davantage. Un écrivain doit se considérer comme investi d'une charge redoutable, à laquelle il ne peut se soustraire et qui entravera toute sa vie. Il est obligé d'être doublement irréprochable moralement, pour lui et pour autrui.

S'il est sincère, il apercevra immédiatement la mesquinerie, la misère de la littérature considérée comme carrière — et il prendra une résolution ferme. Il comprendra qu'il faut fuir la vie parisienne, ses potins, ses satisfactions de vanité, son scepticisme de commande, sa réclame, ses dépenses excessives, son engrenage d'obligations. Il demeurera à l'écart, ne collaborera aux journaux qu'exceptionnellement, se bornera aux études sérieuses et approfondies, publiées dans les revues, et surtout il restreindra ses besoins. La sagesse, pour l'homme de lettres, est d'apprendre à se suffire avec très peu de dépenses, et de calculer sur un minimum ; de vivre de la vie logique, au grand air, sans névrose, sans atmosphère de cafés et de rédactions, en communion avec la nature ; de renoncer à tout paradoxe, aussi bien brutal que raf-

finé; de se garder sain, éloigné de toute ambition de gain ou de décoration ; de se défaire surtout du tyrannique préjugé de la nécessité de Paris ; de se persuader qu'on fait d'excellente, de libre, de belle littérature partout ailleurs que dans les cénacles de Paris, et qu'un homme intelligent emporte son centre partout où il s'installe.

Mais il faut que le renoncement soit sincère, que l'écrivain s'éloigne de tous les avantages de carrière sans en garder de regret. Il faut qu'il envisage en face ses débuts dans la vie parisienne, rentre en lui-même, et fasse table rase de toutes ces vanités. S'il y parvient, alors seulement il comprend la grandeur et la mélancolique beauté de sa profession intellectuelle. Il se résigne joyeusement à la médiocrité de la vie, à la perte des avantages financiers, au salaire restreint ; il sait que sa tâche n'est pas de briller dans les premières, de vendre ses livres par grosses éditions, d'orner sa boutonnière, de parader devant les femmes, de figurer dans des dîners officiels, d'être, en un mot, un cabotin, car tout ce que la société peut faire de sa profession est cabotinage devant ce qu'il doit en faire seul.

Il s'élèvera par degrés dans la pensée que tout cela est misère, et il entendra la voix mystérieuse qui a dit éternellement : *Le salut est en vous.* Il ira s'isolant chaque jour davantage, et il apprendra à soutenir deux présences qui sont plus graves à soutenir que toutes les présences du monde : la sienne et celle des grands morts. Il se mettra en paix avec son âme en tuant sa vanité professionnelle, en s'humiliant lorsque l'orgueil le saisira, en remerciant Dieu, à qui

remontent toutes grâces, le jour où il sentira qu'il a fixé sous sa plume une émotion immortelle; il s'examinera avec une inflexible véracité, en sachant qu'il ne doit pas se tolérer un défaut.

Les mots et le talent qui s'en joue peuvent servir à mentir; une âme laide et fourbe peut, passant sur des lèvres habiles, fleurir des conseils de beauté, mais ces fleurs se faneront et les masques tombent tous.

L'écrivain qui pense et est sincère se mettra en paix avec lui-même, se considérera comme son œuvre la plus difficile, celle qu'il retouchera toujours, et comme un prêtre des idées au milieu de ses frères occupés aux soins de la vie. Puis il se tournera pieusement vers les chefs-d'œuvre des morts, sentira quelles obligations ils lui imposent, et tout ce qu'il faut de sincérité pour se faire pardonner de toucher encore à la plume après que des mains géniales eurent défailli dans la mort en la laissant tomber. Et surtout il se pénétrera de pitié et de charité; il regardera tout de haut, chargé d'une mission triste et noble, préoccupé de jeter une beauté ou un exemple de plus dans le gouffre du temps, durant la minute qu'il aura passée sur la terre. Il rougira de gains exagérés ou d'honneurs, parce qu'ils récompenseront un don qu'il a reçu plutôt que ce qu'il aura fait, et aussi parce que de grandes consciences méritantes sont mortes méconnues et misérables. En lui, entrera l'indéfinissable renoncement de ceux qui ont à s'occuper d'autre chose que de l'immédiat sur la terre. Il vivra par l'intellectualité sans doute, mais ce ne sera qu'une seconde vie, car on vit premièrement par le

cœur. Et l'intellectualité sèche et nue ne lui suffira pas.

Il en viendra, de degrés en degrés, à s'envisager sans peur, comme un être destiné à être l'irréductible solitude, dégagé de tout le côté hiérarchique, honorifique et mondain de sa profession, n'en retenant qu'une rémunération juste et convenable du temps et du travail qu'elle lui coûte, et se considérant comme un indépendant foncier, un observateur et un méditatif en marge de la société. Sa première mission sera de fuir tout mensonge, pour soi-même et pour autrui, et cette seule condition le rendra déjà anti-social. Car il n'y a dans la vie, lorsqu'on n'y est pas un pantin, mais lorsqu'on y assiste en réfléchissant, ni lois, ni principes, ni systèmes; ce sont là des signes factices destinés à remplacer la conscience chez les êtres qui n'ont pas su s'en construire une. Il n'y a, pour les autres, que des caractères, hors de tout rang social, des caractères qu'il faut comprendre et pour chacun desquels il faut proportionner sa conduite et sa sympathie.

Le véritable anarchiste, c'est-à-dire l'homme qui considère les individus et les caractères en eux-mêmes, sans faire aucune attention à leur fortune, à leur caste, à leur profession, c'est évidemment l'écrivain. Il ne se mêlera à rien de ce qu'il étudiera, pour pouvoir mieux l'étudier et l'examiner sans passion, dans l'ensemble; et il ne pourra rester à l'écart qu'avec peu de besoins, une existence simplifiée à l'extrême, des repos, des bonheurs purement moraux, intimes et abstraits. Avec des promenades, une chambre où travailler en silence, le pain de chaque

journée et l'amour grave, un homme digne de ce nom est toujours assez riche.

La décentralisation de l'écrivain parisien est la première condition qui s'impose. En deux mois annuels de présence, il peut conserver des amis, retirer de Paris le mince profit qu'on y peut trouver, c'est-à-dire un certain regain de nervosité, de légèreté, d'excitation à produire, car la vie solitaire donne aussi bien le sentiment de la contemplation sans désir de formuler. Mais ce qui tue la littérature, c'est, outre la production effrénée du journalisme littéraire, la sorte de congestion de paradoxes, d'axiomes faux, de concettis et de vanités qui attend l'écrivain dans les milieux littéraires de Paris, et qui lui dérobe la vision nette de ses véritables destinées. Paris est un centre de résultats, c'est-à-dire que tous les produits du talent viennent s'y montrer et y recevoir consécration, ce qui est d'ailleurs fort injuste ; mais précisément à cause de cette destination, Paris n'est pas un centre de préparation de ces résultats, et l'erreur dangereuse est que ceux qui rêvent d'y triompher un jour s'épuisent à y travailler et à en mener la vie ruineuse, démoralisante et fatigante, au lieu de tout préparer à l'écart, dans la paix et la vie simplifiée. Pour être, à Paris, il faut paraître, et en s'acharnant à paraître, on perd toute la force qu'il faut pour devenir. Les hommes y vont vite, plus vite que les morts ; les intellectuels sont des organismes qui ne se nourrissent que de silence, du silence sacré salué par Carlyle, et Paris est une ville où l'on ne se tait jamais.

L'écrivain devient de plus en plus un conseiller mo-

ral du public : un jour s'approche où l'éthique va devenir la matière essentielle des lettres, où l'éloquence, la sociologie et les éléments religieux de l'avenir se concentreront dans le roman et relègueront très loin la littérature sentimentale ou purement esthétique. A une heure où l'esprit de caste agonise, et où les hommes comptent infiniment plus par eux-mêmes que par leurs fonctions, le rôle de l'écrivain va prendre de plus le caractère d'une mission. Ainsi mourront les parlottes littéraires et la littérature journalistique, comme meurent déjà les petits partis politiques du parlementarisme ; leur agitation, leur vanité stérile ne séduiront plus que les âmes superficielles, et le problème de la vie morale et matérielle de l'écrivain se résoudra tout seul. L'homme qui a l'honneur de communiquer sa pensée à ses semblables se croira suffisamment rétribué, et il trouvera son luxe et sa joie dans la compréhension profonde de toutes choses. Il ne songera plus à se demander si sa vocation est aussi une carrière, et s'il doit mésuser du don de douloureuse clairvoyance que Dieu lui a conféré pour se donner en exemple de cabotinage élégant. Il se rappellera cette parole de Villiers de l'Isle Adam : « Il n'y a pas, pour nous autres écrivains, que les trompettes de la renommée ; il y a aussi celles du jugement dernier, et de celles-là le cuivre est déjà dans nos voix. » Si le public l'interroge, en lui demandant ce qu'il pense de soi-même et de son rôle, il répondra tranquillement :

« Ne m'enviez pas, je suis moins libre que vous, et moins heureux. Vos plus fatigants travaux ont leur fin en eux-mêmes, mon travail est indéfini et il con-

siste à scruter ce qui ne se laissera jamais découvrir dans cette vie. Plus on voit clair, plus on souffre, jusqu'au moment où l'on a cessé de s'illusionner sur soi-même et où l'on atteint à la vision paisible de la vérité, qui ne fait jamais de mal lorsqu'on l'admet avec la bonne volonté de son cœur. Quant à exprimer ce que l'on pense, on ne peut que le bégayer : et il n'y a qu'une consolation à l'inaccessibilité de l'idéal, c'est d'aimer l'humanité plus sincèrement et de la libérer des sentiments artificiels. »

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

FIN

TABLE

I

HOMMES ET ŒUVRES

PRÉFACE. . . . . III-VII

Edgar Poe idéologue. 3
Flaubert lyrique. 43
L'esthétique de Stéphane Mallarmé. 72
Georges Rodenbach. 117
Paul Adam. 132
Élémir Bourges. 149
Léon Daudet. 152
Henri Le Sidaner. 155
Jules Chéret. 158

II

LE CRÉPUSCULE DES TECHNIQUES

Le Symbolisme en France. 163
Le Sentimentalisme littéraire et son influence sur le siècle. 208
Félicien Rops. 255
Puvis de Chavannes. 265
Gustave Moreau. 281
L'art décoratif de M. Albert Besnard. 289
Sur le portrait de femme. 308

III

FRAGMENTS

Fragments. 319

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

SAINT-DENIS. — IMP. H. BOUILLANT, 20, RUE DE PARIS — 12135