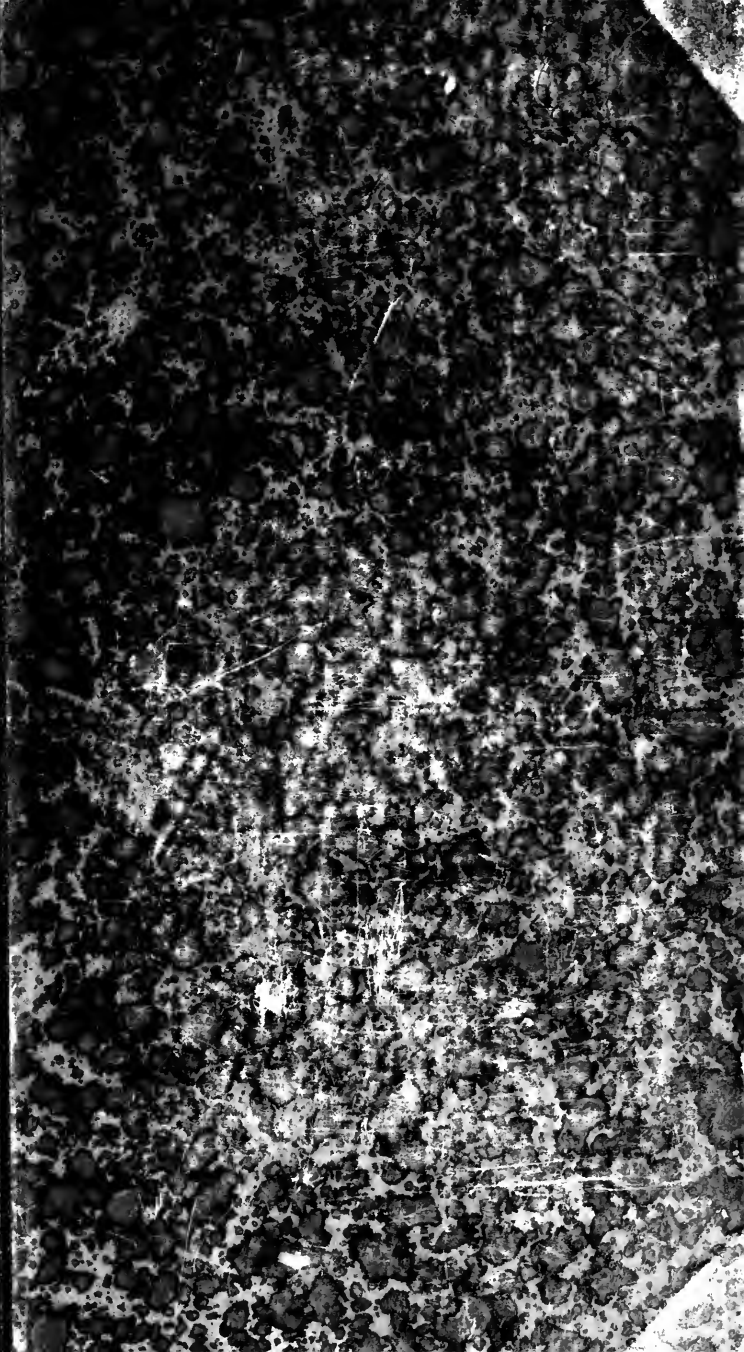
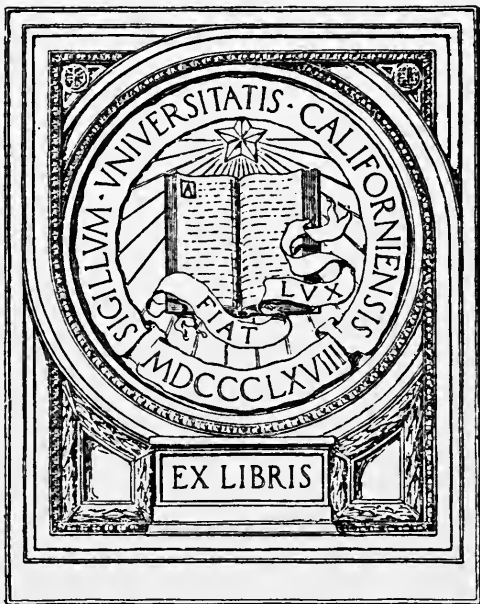


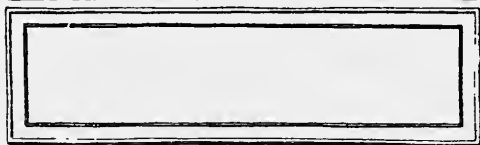
A
0
0
1
2
7
1
2
2
8

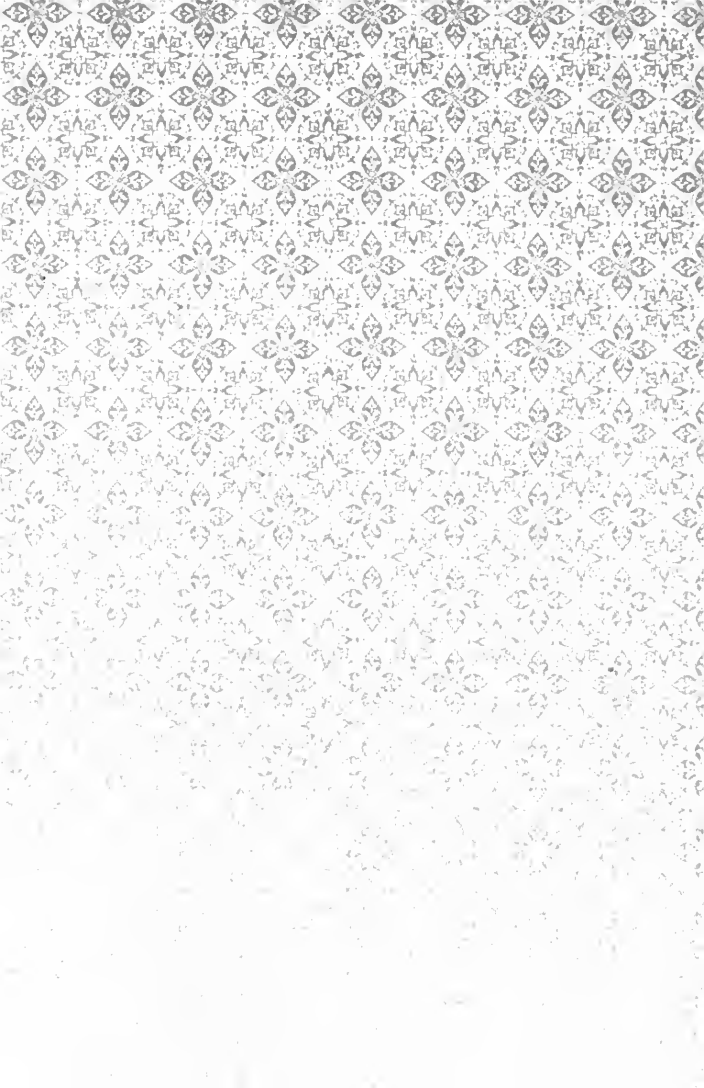



UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES



EX LIBRIS







Digitized by the Internet Archive
in 2007 with funding from
Microsoft Corporation

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LAUSANNE. — IMPRIMERIE AUG. PACHE

EUGÈNE RAMBERT

ÉTUDES
LITTÉRAIRES

LAMARTINE

LA FEMME POÈTE — PAUL ET VIRGINIE

EN POÈTE BELGE : VAN HASSELT — ANDRÉ CHÉNIER

LECONTE DE LISLE — VICTOR HUGO

LAUSANNE

LIBRAIRIE F. ROUGE

4, rue Haldimand, 4.

1890

DROITS RÉSERVÉS

ANNO 1900 N. 10
VIA S. GIULIANO 10

PQ.

134

2145

12

LAMARTINE

LAMARTINE

Alphonse de Lamartine, quel beau nom ! On ferait vingt portraits de celui qui l'a porté. Lequel allons-nous tenter aujourd'hui ? Sera-ce le Lamartine des soupirs élégiaques, celui des hymnes de haut vol, celui de *Jocelyn* ou celui des *Girondins* ? Sera-ce Lamartine le député, Lamartine le tribun, Lamartine le dictateur ? Sera-ce Lamartine le grand seigneur, dont la main ne savait pas se fermer, et qui voyageait magnifiquement, prêt à raconter son voyage plus magnifiquement encore, ou bien sera-ce, peut-être, ce Lamartine surpris par la pauvreté, vieillissant dans les amertumes d'une lutte impuissante ? Sera-ce le Lamartine des grands jours, ou ce Lamartine, homme comme tant d'autres, que des confidences répétées ont à demi dévoilé ? Il se trouvera des critiques pour les essayer tous, car jamais l'occasion ne fut plus belle pour les esprits curieux. Mais le grand public en usera différemment. Poète plus

encore que critique, il traite en poètes tous ceux qui l'ont mérité. Entre tant de souvenirs, les plus beaux surnageront. Il y en aura deux qui effaceront les autres : Lamartine orateur, sauvant la France du drapeau rouge, Lamartine poète, soupirant des élégies ou chantant des hymnes inspirés. C'est ainsi que le grand public récompense ceux qui ont su le charmer ; il épure leur renommée, il choisit. La critique aurait tort de s'en plaindre, car ce choix n'est point arbitraire. Il repose sur un instinct à la fois généreux et profond. Le mal est-il autre chose qu'un accident ? Il aurait pu ne pas être, et les hommes ne sont jamais plus eux-mêmes que dans leurs meilleures pensées.

Il y a peut-être mauvaise grâce à choisir encore entre ces deux souvenirs. Je crois cependant que Lamartine n'a jamais été plus grand que lorsqu'il a été simplement poète, et que s'il a eu quelque puissance comme orateur, c'est que là encore il était poète. Voyons donc ce qu'il a fait pour la poésie française. Sa tombe vient de se fermer, le moment est propice pour se le remettre en mémoire.

Aux yeux des contemporains du poète rien n'a effacé l'impression des premières *Méditations*. Ce fut un enchantement, un ravissement, quelque chose comme une révélation. On eût dit un Messie de la poésie. Pour eux, c'est le plus grand événement

littéraire de la France depuis un demi-siècle. Les applaudissements donnés à Victor Hugo n'ont jamais eu le retentissement sonore de cette acclamation unanime. L'engouement dont Alfred de Musset a été l'objet dès lors, quoique très vif et très général, n'a rien offert non plus de comparable. Pourquoi ce succès inouï, pourquoi cette explosion soudaine de sympathie ?

J'ouvre le premier recueil des *Méditations*, et j'en relis la première page, celle qui est intitulée *l'Isolément*. J'y vois un jeune homme assis à la montagne, sous un chêne, et regardant la plaine noyée dans le crépuscule, tandis qu'un rayon prêt à s'éteindre illumine encore les hauteurs. Déjà la lune blanchit l'horizon, et la cloche du soir mêle de saints concerts aux derniers bruits du jour. Il jette les yeux de tous côtés ; mais il a beau chercher, rien ne l'intéresse dans cette fête de la nature qu'il décrit néanmoins en vers admirables. On est impatient de savoir la cause de cette mélancolie, et bientôt le poète nous apprend que si tout lui paraît dépeuplé, c'est qu'un seul être lui manque. Sa souffrance est donc une souffrance d'amour ; il est séparé de celle qu'il aime. Un tel malheur vaut bien qu'on s'y intéresse. Puis la plainte du poète devient de plus en plus triste. Il n'a plus rien à attendre des jours, il ne demande plus rien à l'univers, il ne désire rien de ce qu'éclaire le soleil. Celle qu'il aimait sera donc

morte ? En effet, il lève les yeux vers le ciel, dans l'espoir d'y voir apparaître « ce qu'il a tant rêvé ». Rêvé ! qu'est-ce à dire ? Cet être unique qui lui manquait, l'avait-il simplement rêvé ? Il le paraît, car il ne songe plus qu'à s'enivrer à une source à laquelle il dit qu'il aspire, et à retrouver un bien idéal, qui n'a pas de nom au terrestre séjour. Décidément cette plainte amoureuse est singulière ; la voilà transformée en aspiration religieuse. Pourquoi les saints concerts des cloches le laissaient-ils indifférent ? Ne lui parlaient-ils pas de ce bien idéal ? Questions indiscretes ! Ce qui est sûr maintenant, c'est que le poète veut à tout prix s'élancer jusqu'à l'objet de ses vœux, qui est vague, il le dit lui-même, mais qui n'est en aucun cas sur la terre, misérable lieu d'exil. Aussi invoque-t-il le char de l'aurore. Il va y monter et disparaître dans la splendeur du ciel, lorsque tout à coup il se ravise. Les aquilons orangeux valent bien le char de l'aurore, et son dernier souhait est d'être emporté par eux comme la feuille flétrie.

Est-ce là ce qu'a tant admiré la génération précédente ? Ces incohérences, ces contradictions — si l'on peut appeler contradictions des nuages qui s'entrechoquent — sont-elles le plus grand événement littéraire du siècle ? Nous venons de mettre en prose la poésie de Lamartine. Voyons-là telle qu'elle est. en vers :

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil tristement je m'assieds ;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Ici gronde le fleuve aux vagues écumantes ;
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur ;
Là le lac immobile étend ses eaux dormantes
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Triste métier que celui de critique ! Analyser des vers pareils ! Est-ce qu'on analyse le murmure des eaux ? Peu importent les incohérences. Lamartine a découvert dans la langue française des trésors d'harmonie dont nul ne se doutait, et cette découverte a été pour la poésie la source d'incontestables progrès. Progrès ! Le mot étonne. Le progrès existait-il en poésie ? Je n'en doute nullement. Je ne veux point dire par là que, de siècle en siècle, la poésie voit apparaître des génies plus grands ; je ne pense pas non plus à une suite régulière comme dans les travaux de la science. Ce que je veux dire, c'est que lorsqu'une poésie nouvelle vient à se produire, elle n'enrichit pas seulement la bibliothèque des amateurs d'un certain nombre de volumes, elle enrichit une langue, et par elle une nation, d'une puissance poétique que cette langue et cette nation avaient jusqu'alors ignorée. La poésie française n'avait rien vu de pareil. Sans doute les vers flatteurs pour l'oreille, nombreux, comme on dit en rhétorique, ne

lui avaient pas fait défaut. Mais qui oserait parler de *nombre* à propos des vers de Lamartine ? Les soupirs d'une harpe éolienne sont-ils nombreux ? Prenez tous les poètes qui ont précédé Lamartine et qui ont été habiles à cadencer le vers — Racine, Quinault, J.-B. Rousseau, Parny — quelle distance encore ! Qui donc eût soupçonné que la langue française, cette langue nette, mais peu colorée, qui a moins d'accent que la plupart des autres, qui prononce tout distinctement, qui pèse jusque sur les *e* muets, qui a le goût des voyelles de moindre sonorité, qui ne permet jamais à la voix de tomber, qui l'oblige, au contraire, à porter son principal effort sur la finale de chaque mot, qui eût soupçonné qu'une langue pareille pût contenir en soi de telles ressources d'harmonie et se prêter à de si douces modulations ? Il y a eu là une conquête, et une conquête dont tout le monde a profité ; non que depuis Lamartine chacun ait pu chanter comme lui, mais depuis Lamartine la moyenne musicale des vers français, qu'on me pardonne ce langage de physique, s'est élevée soudain de plusieurs degrés. Et cela est si vrai que si nous voulons nous représenter l'effet produit par ces vers au moment où ils retentirent pour la première fois, il nous faut faire abstraction de tous ceux qui sont venus ensuite et nous reporter cinquante ans en arrière. En apparence, il n'y a rien de plus raide qu'une langue ; en réalité, rien de

plus souple : les langues font leur éducation comme les hommes, et à mesure qu'elles expriment des pensées nouvelles, on voit apparaître les puissances cachées qu'elles recélaient dans leur sein.

Cette musique répond, en effet, à une pensée nouvelle. On nous a saturés de clairs de lune, d'images vaporeuses, et le *vague objet des vœux* de nos poètes modernes n'est pas beaucoup moins hors de mode que *l'objet* pur et simple des classiques du temps passé. Mais encore une fois, transportons-nous à cinquante ans en arrière. Tour à tour goguenarde et solennelle, la poésie française avait hanté les lieux publics, le cabaret et le salon ; mais elle n'avait guère pratiqué la solitude, où l'âme, maîtresse d'elle-même, se rejoint en pensée à ses sœurs immortelles. Sous le bon Delille, on l'avait vue se contenter à moins encore. Au salon avait succédé une cage, qu'on suspendait dans les beaux jours à quelque arbre du jardin, et où un serin souffreteux chantait en sautillant d'un perchoir à l'autre. Son ramage était charmant à ouïr ; il ne disait rien que de clair, de précis ; on savait toujours ce qu'il voulait dire, et il fallait le voir se rengorger entre les barreaux de sa prison. Ses rêves étaient jolis comme son ramage. Quand il reposait sur un perchoir, il rêvait de l'autre, et s'éveillait heureux après s'être endormi satisfait. Que ces temps sont loin de nous ! La cage a été brisée, et les oiseaux se sont envolés. La forêt même ne leur suffit plus, il

leur faut le vaste espace et ses horizons qui reculent. Leur rêverie est devenue grande comme le monde. Lamartine a donné l'exemple; il a appris à la poésie française l'infini du rêve.

Il y a un âge dans la vie où l'on est naturellement poète. Qui ne l'est pas à dix-huit ans ? Lamartine est ce poète de dix-huit ans, et la seule différence qu'il y ait entre lui et tant d'autres, c'est que les autres ne réussissent pas à exprimer tout ce qu'ils sentent de lyrisme débordant, tandis que lui, par une heureuse fortune, il y est parvenu. Chez les autres, cette poésie n'est qu'un foyer dont la flamme n'a pas la force de se faire jour et dont les tisons se dispersent; chez Lamartine, la grande flamme a jailli au dehors, elle a brillé de son éclat le plus vif, et ne s'est éteinte que lentement.

La jeunesse, voilà tout Lamartine. De là son attrait, de là ses défauts. Les vers de Lamartine sont souvent négligés; mais la jeunesse, qui vit d'impressions et de libre essor, s'est-elle jamais piquée de correction ? Ils ont parfois plus de retentissement que de force réelle, et l'on sent quelque vide sous la sonorité des mots; mais la jeunesse a volontiers de ces grands mouvements qui ne sont qu'à la surface, de ces douleurs qui ne pénètrent pas, de ces orages d'imagination qui se déchainent avec plus de bruit que d'effet. Ils sont tout personnels; mais la jeunesse est-elle jamais autre chose, et de quoi s'enivre-t-elle,

sinon d'elle-même ? Ils manquent de dessin et de relief, ils n'enrichissent la mémoire que d'images flottantes ; mais qui donc demandera à la jeunesse de jeter sur les réalités extérieures le regard tranquille du peintre ? Ils coulent à flots intarissables ; mais il n'y a que la jeunesse qui ait cette puissance d'épanchement. Ils sont mélancoliques, la plus chère des pensées du poète est celle de la mort ; mais la jeunesse aussi caresse l'idée de la mort. Elle la souhaite par surabondance de vie. Ce qu'elle aime dans la mort, c'est la jouissance sans fin, l'être sans bornes, le présent éternel. Jamais elle n'est plus avide de vivre que lorsqu'elle parle de mourir. Vingt ans est l'âge des suicides poétiques. C'est à vingt ans qu'on chante :

De l'heure fugitive, hâtons-nous, jouissons.

et c'est à vingt ans qu'on s'écrie dans un morne désespoir :

Et moi je suis semblable à la feuille flétrie,
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons !

Jeunesse, tel est le nom de la poésie de Lamartine. Je me suis demandé quelquefois si ce n'était pas aussi celui de sa politique ? Le lendemain de la révolution française de 1848, un homme d'esprit, fin observateur, écrivait à un ami : « Nous avons trois mois d'idylle, gare après ! » Aussi longtemps que

l'idylle a pu se continuer, Lamartine a été l'homme de la situation. Politique comme on est poète, c'était une voix qui disait mieux et avec plus d'éclat ce que chacun aurait voulu dire. A la tribune, il chantait la jeune liberté et sa gloire immaculée; ministre des affaires étrangères, il chantait dans ses circulaires diplomatiques la France compatissante à toutes les infortunes, terrible à toutes les oppressions. Concert unique! Une nation entonnait avec le poète. De sa baguette, il réglait l'orchestre; d'un regard, il contenait ceux qui précipitaient la mesure; d'une note jetée soudain de sa voix retentissante, il ramenait dans le ton ceux qui tentaient de s'en écarter. Jamais le génie n'eut plus de prestige. Si c'était là toute la politique, Lamartine serait le premier des hommes d'état. Cavour, Bismarck, Napoléon ne seraient auprès de lui que de pauvres chercheurs d'expédients. Mais, hélas! la pastorale n'a qu'un temps, et si puissante que fût la voix du grand charmeur, celle du canon de juin a été plus puissante encore.

Je ne pense pas cependant que l'œuvre politique de Lamartine soit demeurée sans effet. Il reste quelque chose de ces jours d'ivresse et d'enchantement. C'est un rêve dont l'imagination s'empare, et que le souvenir embellit. Bientôt on attribue à quelque malentendu, à quelque fatalité passagère les mécomptes du réveil, et l'on se demande si le moment ne serait pas

venu de recommencer. Un peuple qui a dans son passé quelques rêves pareils ne dormira jamais tranquille.

Quant à son œuvre poétique, ce ne fut certes pas un jour ordinaire que celui où, pour la première fois, la France vit le génie s'emparer enfin de cette poésie qui est le bien commun des âmes de vingt ans. La société élégante du XVII^e siècle avait supprimé la jeunesse. A vingt ans, il fallait savoir le monde et en avoir fini avec une sentimentalité qui n'eût été qu'un ridicule. Si quelqu'un, parmi les habitués de Versailles, sentit au fond de son cœur quelque chose de l'ivresse que respirent les vers de Lamartine, il dut, par pudeur, le dérober à tous les yeux. Comment exposer aux regards de tant d'esprits délicats et blasés, raffinés et positifs, ces douleurs sans nom et ces intimes extases ? Le XVIII^e siècle était en train de continuer le XVII^e, avec un redoublement de sécheresse, lorsque Rousseau donna le signal des protestations. La jeunesse prit sa revanche ; mais longtemps elle hésita à s'emparer de la langue des vers, longtemps elle fut mallable à la manier, et la France offrit le spectacle d'une littérature qui retourne à la poésie par la prose. La protestation cependant ne pouvait être complète qu'en se faisant entendre jusque dans le dernier sanctuaire. Ce fut Lamartine qui y pénétra le premier. A partir de Lamartine, la poésie française a osé lever les yeux

vers le ciel sans s'assurer d'abord si personne ne l'épiait.

Si varié que soit le recueil des *Méditations*, il ne renferme rien de plus original que ces vagues élégies : *l'Isolément*, le *Lac*, *l'Automne*, etc. La plus belle est le *Lac*. Le sentiment populaire ne s'y est pas trompé. Lamartine est l'auteur du *Lac*.

Qui de nous Lamartine et de notre jeunesse
Ne sait par cœur ce chant des amants adoré,
Qu'un soir au bord d'un lac tu nous as soupiré ?

L'ardeur de la jeunesse se dissipe dans le vague de ses désirs, et c'est ce qui l'empêche à l'ordinaire de trouver en poésie sa forme et son expression. Elle se nourrit de sentiments généraux, auxquels manque, pour devenir la source de riches inspirations poétiques, la faculté de se concentrer. L'espoir et la mélancolie s'appliquent également à tout ; c'est une lueur ou un voile que l'imagination fait flotter sur les horizons de la vie. Mais le souvenir, voilà le poète, voilà le grand compositeur. Il groupe sans calcul, et idéalise sans préméditation. Tout homme qui se souvient est artiste. Peut-être est-ce là qu'il faut chercher l'explication de ce contraste que présente si souvent la vraie poésie, d'être à la fois triste et consolation. Le souvenir est triste, parce qu'au fond de tout souvenir il y a un deuil ; il est consolant, parce qu'il est en réalité continuation de

vie et d'amour. Quoi qu'il en soit, ce qui fait le charme du *Lac*, c'est qu'à l'infini du rêve s'ajoute le souvenir, et que toute cette poésie de jeunesse, vague, illimitée, a pu se concentrer autour d'un objet, qu'elle environne d'une auréole. Nombreux sont les poèmes d'amour où il y a plus de tendresse véritable, et plus de larmes réellement versées. Voyez la *Tristesse d'Olympio*, dans les *Rayons et les Ombres*. Victor Hugo ne convie pas le ciel et la terre à prendre part à sa douleur ; il ne procède pas par invocations et apostrophes ; mais il n'oublie aucune des allées du bois sacré témoin de ses amours, il s'arrête sur chaque vestige, et son deuil est soigneux des moindres reliques du passé. Lamartine est plus sommaire :

Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,

Au moins le souvenir !

Evidemment il ne s'agit que d'un de ces amours de jeunesse, qui n'ont pas eu le temps de mûrir. Mais quelle grâce, quelle volupté caressante, quels flots d'harmonie et quelle ivresse dans ce deuil ! Amour sans expérience, c'est de la musique encore, ce sont deux âmes qui vibrent à l'unisson comme deux cordes de la lyre. Le mieux, sans doute, est d'être aimée comme dut l'être celle que pleurent les vers de Victor Hugo ; mais plus d'une jeune fille consentirait à mourir à dix-huit ans pour être chantée comme Elvire.

Toutefois le *Lac* ne devait pas être le dernier mot de la poésie de Lamartine. Autrefois, si l'on m'eût demandé comment de ces *Méditations* élégiaques Lamartine s'était élevé jusqu'aux *Harmonies*, j'aurais répondu à peu près en ces termes : « Il y avait un culte dans l'amour du poète pour Elvire. Un dieu lui apparaissait confusément sous l'image de cette créature éthérée, que la mort venait de lui ravir. Peu à peu, sous le rayon du souvenir, l'enveloppe terrestre disparut, à force de devenir idéale et transparente ; il ne resta que le Dieu, et les élégies se transformèrent en hymnes. »

Voilà ce que j'aurais dit il y a vingt ans. Dès lors on a beaucoup entendu parler de pastiches ; la foi dans les hommes a diminué, et les aveux de Lamartine, aveux gratuits, ont fait craindre que chez lui aussi la part à faire au pastiche ne fût considérable. N'ayant ni les moyens ni le désir d'étudier de près la question, je m'en tiens à mon impression première, dans l'espoir que, tout compté, il lui restera une ombre de vérité. S'il y a du pastiche quelque part, c'est à coup sûr dans ces révélations tardives, où presque toujours on compose sa vie. Lamartine n'a pas échappé à la loi commune, comme suffirait à le prouver la vanité séraphique de ce nom de Raphaël, qu'il se donne complaisamment à lui-même. En lisant les *Harmonies*, il est difficile de ne pas croire à une sorte de ravissement d'imagination, et

il n'en faut pas davantage pour qu'il soit permis d'appliquer ici encore le principe favorable qui justifie les apothéoses populaires, savoir que l'homme n'est jamais plus lui-même que dans ses meilleures pensées.

Jadis on envisageait les *Harmonies* comme le chef-d'œuvre de Lamartine. Aujourd'hui, les *Méditations* reprennent le dessus dans l'estime des juges délicats. Je ne m'en étonne pas trop. Il y a décidément dans les *Harmonies* une surabondance à la longue fatigante. La même note s'y répète avec une magnificence monotone. Toutefois, c'est bien dans les *Harmonies* que le génie lyrique de Lamartine s'est élevé le plus haut, et si j'avais à choisir un morceau destiné à conserver sa mémoire aux générations futures, je choisirais, je crois, celle des *Harmonies* qui commence par ces vers :

Encore un hymne, ô ma lyre !
Un hymne pour le Seigneur !
Un hymne dans mon délire,
Un hymne dans mon bonheur !

On a beaucoup discuté sur la religion de Lamartine. Il y a quelques années un critique allemand l'appréciait ainsi : « Le Dieu des bonnes gens était au fond celui de Lamartine et l'est toujours resté, avec cette différence toutefois qu'au lieu de le montrer avec une familiarité cynique, en robe de cham-

bre et en bonnet de nuit, il l'a revêtu d'habits de fête, dans les vapeurs du matin ou à la clarté de la lune, et qu'il l'a entouré d'anges dont les traits offrent un mélange significatif de beauté terrestre et de beauté céleste. »¹ Au point de vue de l'abstraction théologique, le critique allemand n'a peut-être pas tort. La religion des *Harmonies* est un brillant déisme. Voltaire est derrière Lamartine aussi bien que derrière Béranger, et le Dieu de l'un n'est pas beaucoup plus redoutable à la conscience que celui de l'autre. Néanmoins l'histoire et la psychologie, ces deux grandes lumières de la critique, ne les identifieront jamais. Le sens de l'adoration manque à Béranger. Ses croyances ne sont que le résidu du XVIII^e siècle, pâle abstraction qui n'a échappé que par sa pauvreté même à la plus dissolvante des analyses. Lamartine proteste contre cette pauvreté et cette sécheresse. Sa religion n'a ni nom propre ni symbole; élastique et vaporeuse, elle ne s'enferme nulle part :

Que tes temples, Seigneur, sont étroits pour mon âme !
Tombez, murs impuissants, tombez !

C'est moins une religion que l'ivresse du sentiment religieux éclatant dans son infinité. Il adore en poète, sans regarder le Dieu de trop près; il adore pour

¹ Fr. Kreissig : *Studien zur französischen Cultur- und Literaturgeschichte*. Berlin, 1865. Article Lamartine, page 307.

adorer, parce qu'il n'y a pas pour l'imagination de plus grande volupté, parce que l'adoration est la rêverie céleste échappant à toutes les limites et franchissant tous les espaces. La langue française a un mot qui est cher aux âmes religieuses, *ineffable* : ce mot n'existe pas dans le vocabulaire de Béranger, tandis qu'il est indispensable aux *Harmonies*. Avec Béranger une croyance tombe à son minimum ; Lamartine contribue après Rousseau et Chateaubriand à un travail religieux obscur et confus, mais qui ne semble pas absolument condamné à n'avoir aucun avenir. Il est, à dire vrai, bien superficiel ; mais de même que l'esprit français est revenu à la poésie par la prose, il n'est peut-être pas impossible que la poésie soit un des sentiers qui le ramèneront à la religion.

Religion de jeunesse, poésie de jeunesse : les *Harmonies* continuent et achèvent les *Méditations*. La jeunesse paraît avoir pris goût dès lors à une poésie plus amère et plus ironique. La prose de nos cinquante dernières années, nos préoccupations industrielles, nos chemins de fer, nos expositions, notre prospérité trompeuse, nos crises financières, ont exercé sur les âmes une autre influence que les bouleversements des premières années du siècle. A l'ébranlement dont elles furent atteintes, a succédé une disposition singulière, mélange d'ironie et de résignation dédaigneuse. Mais cette ironie est une

vengeance, sous laquelle on démêle un sentiment analogue à celui qui dans les vers de Lamartine s'épanche en adorations. Le motif fondamental est le même, l'aspiration qui ne connaît pas de limites. La poésie de la jeunesse ne saurait en avoir d'autre, et la forme qu'elle a revêtue dans les vers de Lamartine n'est pas celle qui a le plus de chances de vieillir tout à fait. L'univers entier transformé en un orchestre immense, s'unissant pour un concert qui retentit et monte sans fin dans les espaces infinis : voilà les *Harmonies*.

Une telle poésie n'est pas faite pour durer aussi longtemps que la vie. Qu'elle soit mélancolie ou qu'elle soit espérance, l'aspiration est toujours personnelle. Nous n'y associons jamais que le « vague objet ». De là vient qu'elle est forcément limitée : elle n'est qu'un commencement. A l'aspiration doit succéder l'expérience, et avec elle la poésie des réalités. L'aspiration n'a jamais abouti qu'au pur lyrisme ; l'expérience se mirant dans le souvenir a créé le drame, l'épopée, la ballade, le roman, et c'est à elle que nous devons les émotions contraires du tragique et du comique. Chez tous les poètes, la personnalité prédomine au début, et pour tous le moment arrive où il n'y a de salut et d'avenir qu'à la condition de s'en dégager.

Lamartine a senti la nécessité de cette transfor-

mation. Il nous parle dans une préface d'un vaste poème qui devait être l'œuvre de sa vie, et dont l'humanité tout entière aurait été le héros. Il ne s'agissait de rien moins que d'une épopée universelle, d'une autre « légende des siècles ». Il y a dans une conception pareille, si vague qu'elle paraisse, un sentiment très juste des exigences de la culture moderne. La poésie n'a pas aujourd'hui de plus haute mission que d'achever l'œuvre de l'histoire, de ressusciter le passé. Toutefois il est difficile de ne pas concevoir quelque inquiétude quand on voit un sujet pareil abordé par Lamartine, ou plutôt avoué par lui, au lendemain des *Harmonies*. N'est-ce pas encore la personne du poète qui va se répandre dans le temps comme elle se répandait dans l'espace? L'inquiétude redouble quand il nous apprend que son but est de décrire « les phases que l'esprit humain doit parcourir pour arriver à ses fins par les voies de Dieu ». Les fins de l'esprit humain, ses phases, les voies de Dieu : voilà de bien grands mots. Mieux vaudrait un tout petit sujet de tranquille observation. Mais que dire lorsque le poète ajoute que cette vaste épopée a été la pensée de sa jeunesse. C'est pour le coup qu'il est permis d'être inquiet. Quoi ! quand il chantait *l'Isolément*, il roulait déjà dans sa tête un si vaste dessein ! J'ai peine à y croire, car ce dessein eût donné un but à sa vie et l'eût délivré plus tôt du « vague objet ». Si le poète

ne fait aucune erreur de date, il est à craindre que le héros-humanité ne soit que le « vague objet » lui-même, sous un déguisement.

Cependant l'œuvre se résout en fragments, et le poète se borne à en détacher un épisode, que lui a inspiré un souvenir d'enfance. A cette nouvelle, on éprouve une sorte de soulagement. Un souvenir d'enfance, rien de mieux. Il n'est point rare que le talent prenne cette voie pour se dégager de la pure personnalité. *Jocelyn* sera peut-être le commencement d'une seconde carrière. L'attente fut grande au moment où il parut. Le succès ne le fut pas moins. Mais il y a trente ans de ça, et l'on en est fort revenu.

Néanmoins *Jocelyn* fournit la preuve irrécusable que Lamartine aurait pu, lui aussi, passer de la poésie de l'aspiration à celle du souvenir. Rappellerai-je la scène de la visite à la maison paternelle devenue la propriété d'un autre, ou telle scène de la vie des champs dans l'humble paroisse de Valneige ? Il n'en faut pas tant pour une démonstration complète. Deux remarques y suffiront. La première est que Lamartine, sans rompre avec les habitudes de l'épopée française, accouplant deux à deux une longue suite d'alexandrins, a trouvé du premier coup le vers simple, familier, décent, capable de tout dire et d'entrer sans effort dans le détail de la vie.

Voilà ce que j'ai dit à ma mère aujourd'hui :

« Je sens que Dieu me presse et qu'il m'appelle à lui... »

Le poète qui a rencontré des vers si simples, d'une si franche venue, rendant si bien le fait réel, n'avait qu'à le vouloir pour devenir le poète de l'expérience. La seconde est que Lamartine, toutes les fois qu'il se donne la peine d'ouvrir les yeux, prend sur le fait les scènes de la nature et les reproduit avec un rare bonheur. La nature jouait déjà un grand rôle dans les *Méditations* et les *Harmonies* ; mais elle y était invoquée plutôt que décrite, et le paysage lui-même s'y transformait en hymne. Voici enfin le paysage réel, le portrait :

Une cascade tombe au pied de la maison,
Et le long d'une roche en nappe blanche et fine
Y joue avec le vent dont un souffle l'incline,
Y joue avec le jour dont le rayon changeant
Semble s'y dérouler dans ses réseaux d'argent.
Et par des rocs aigus, dans sa chute brisée,
Aux feuilles du jardin se suspend en rosée.
Légère, elle n'a pas ce bruit tonnant et sourd
Qu'en se précipitant roule un torrent plus lourd :
Elle n'a qu'une plainte intermittente et douce
Selon qu'elle rencontre ou la pierre ou la mousse,
Que le vent, faible ou fort, la fouette à ses parois.
Lui prête ou lui retire ou lui rend plus de voix.

Sauf les « réseaux d'argent où se déroule le rayon du jour », tout ici est pure réalité. Je n'ai jamais vu

cette cascabelle, mais elle existe quelque part, et Lamartine s'est arrêté devant elle, uniquement occupé de ses jeux et de son bruit. Celui qui a dessiné ce coin de paysage était capable d'observer et de voir ; il était sûrement capable d'échapper à la poésie personnelle.

Mais on ne fait pas toujours ce dont on est capable, et il était réservé à Lamartine d'en fournir la preuve trop éclatante. Aux descriptions du presbytère de Valneige s'opposent celles de la grotte des Aigles qui nous replongent en plein débordement de lyrisme, mais avec moins d'abandon et de liberté que dans les *Harmonies*. Ici le lyrisme s'égare dans le romanesque. Quoi de plus faux que cette vie purement extatique, au cœur des Alpes, en hiver, et dans une situation semblable à celle de Robinson, où il s'agit avant tout de ne pas périr de froid et de misère ? Quoi de plus faux que ce paysage alpestre, sans lignes ni contours ? La fantaisie du poète a beau être puissante, elle ne sort pas du lieu commun et se noie dans le fracas des avalanches et des torrents. Cette nature toute spéciale, que Jocelyn a pu observer pendant plusieurs saisons, réunit par un prodige nouveau toutes les flores et toutes les faunes. Il suffit que le nom d'une espèce soit doux à l'oreille pour qu'il ait droit de cité dans le désert de la grotte des Aigles. L'aigle y rencontre le cygne et y lutte avec lui, le chant du rossignol s'y mêle au

sifflement des marmottes, et les forêts sont pleines de lianes où se balancent des familles de nids. Le lierre croît à deux pas du glacier, en compagnie de la rose des Alpes. Il n'y végète pas seulement, comme il a coutume de faire dès qu'il aborde la montagne, il y tapisse les rochers d'un feuillage abondant. Il est vrai qu'il s'agissait de fermer la fenêtre de la grotte, car l'hiver est rude là-haut, et il fallait bien que Laurence, la vierge délicate, eût chaud dans sa prison. L'industrie de Robinson n'eût pas été à court pour si peu, il eût bientôt fabriqué un volet quelconque : mais de tels moyens sont au-dessous de Jocelyn. Son verbe est un *fiat*, et les plantes de la plaine affrontent à sa voix les frimas des Alpes. Invraisemblances, à peu près, licences effrénées, souvenirs de Chateaubriand : voilà de quoi se composent les descriptions de la grotte des Aigles. On ne s'en est guère douté tout d'abord, et aujourd'hui encore plus d'une imagination complaisante ne s'arrête pas à ces bagatelles. La poésie a ses immunités. Mais qu'on veuille bien supposer trois ou quatre épisodes semblables à Jocelyn, nous transportant dans trois ou quatre contrées différentes, décrites avec le même sans-façon, et l'on sentira les inconvénients de l'à peu près. Sa condamnation est de se répéter toujours et partout. Il n'y a de variété que dans la vérité.

Les caractères ne sont pas dessinés avec beau-

coup plus de précision. Jocelyn ou Laurence, souvent les deux à la fois, s'évanouissent à tous les moments décisifs, et l'on fait sans eux. Jocelyn n'est pour rien dans sa destinée. Il perd l'usage de ses sens dans la prison de l'évêque, et reçoit les ordres sans avoir ni consenti ni refusé; Laurence s'évanouit dans la grotte, au moment des adieux; Jocelyn aussi, ou peu s'en faut, et on lui enlève celle qu'il aime comme on ôte des mains d'un enfant un jouet dangereux. Ils s'évanouissent tous deux, complètement, lorsqu'ils se retrouvent dans l'église et que leurs regards se rencontrent. On s'est donné quelque peine pour démontrer qu'il y a dans Jocelyn une satire involontaire du catholicisme et de ses institutions; mais que peut-on conclure d'une histoire dont le héros est un être purement passif, une cire molle entre les mains du poëte, sinon que celui qui a forgé et raconté cette histoire n'a pas communiqué à ses personnages le souffle de la vie?

Jocelyn prouve deux choses : d'abord que Lamartine aurait pu se faire jour au-delà de la poésie personnelle; ensuite qu'en 1835, âgé de quarante-cinq ans, il n'y avait réussi qu'à de rares intervalles et comme par accident. Quarante ans, c'est beaucoup déjà; cependant Lamartine était dans la plénitude de la force, il avait devant lui de longues années de vie et de santé, et rien encore n'était perdu. Un moment on put croire que l'heureuse transformation

s'était enfin opérée. Ce ne fut pas lorsque parut la *Chute d'un ange*, mais lorsqu'on annonça les *Girondins*. Le développement politique de l'humanité ne pouvait rester étranger à l'épopée universelle que rêvait Lamartine. Qui sait si les Girondins ne devaient pas y figurer aussi à titre d'épisode ? Qui sait si l'historien n'avait pas été préparé par le poète ? En tout cas, le moment où Lamartine aborde l'histoire ne saurait nous être indifférent. Il semble que tout le sollicite à prendre enfin possession du monde réel. Hélas ! il y échoue pour la seconde fois. Rien de plus entraînant que les *Girondins* ; mais ce n'est pas de l'histoire, c'est encore du lyrisme et de l'aspiration. Les *Girondins* furent le prélude d'une révolution. Homme d'état comme il était poète, Lamartine fut historien comme il était homme d'état.

Lamartine a été le plus grand des poètes personnels, celui qui d'un fonds toujours pauvre a tiré le plus de richesses, celui qui s'est soutenu le plus longtemps. Il représente le maximum de ce que peut produire ce poète qui vit dans la jeunesse de chacun et qui passe ordinairement avec elle. Il est assuré par là d'occuper dans l'histoire des lettres une position à part et des plus originales, ce qui n'empêche pas que sa fin n'ait ressemblé à celle de beaucoup d'autres. La maladie morale à laquelle il a succombé atteint inmanquablement ceux qui,

comme lui, ne réussissent pas à dépasser ce premier stage. Il est mort d'épuisement. Victor Hugo a pu s'égarer, mais jusque dans ses écarts les plus étonnants, il a fait preuve de puissance. Homme de génie sujet à des cauchemars, il a vu grandir à la fois ses cauchemars et son génie. Lamartine s'est éteint. La fécondité stérile de ses dernières années ne saurait faire illusion ; il a fini par un long déclin, languissant et se survivant à lui-même. Il a touché aux quatre-vingts ans, et il n'a vécu qu'une saison. Il est tombé comme les feuilles en automne.

Pourquoi Lamartine ne s'est-il pas renouvelé, puisqu'il le pouvait ? Pour faire à cette question une réponse nette et précise, il faudrait l'étudier dans l'intimité de sa vie, et c'est à quoi nous ne songeons pas, car une étude pareille ne peut guère être tentée à distance. Mais il suffit de parcourir ses œuvres pour deviner au moins une des causes de cette impuissance. Volontiers on se figure les hommes de génie comme des êtres prédestinés, dont la carrière est tracée d'avance et qui ne peuvent être que ce qu'ils sont. Mais le génie ne les affranchit pas à ce point des conditions ordinaires. Ils peuvent comme nous, chétifs, user leur santé et dilapider leur talent. Les louis d'or sont pour eux ce que sont pour d'autres les gros sous, ils comptent par millions ; mais les millionnaires se ruinent aussi, et pour eux comme pour nous il n'y a de salut que

dans l'épargne. Lamartine a été le plus effréné des dissipateurs. Ce qu'il a le moins connu, c'est une discipline. Il est bon que l'homme se plie aux circonstances et aux nécessités de la vie : ce sont elles qui nous enlèvent à la stérile contemplation de nous-mêmes, elles qui serrent les nœuds entre l'homme et l'homme, elles qui sur la vie de chacun font peser les droits de tous, elles qui représentent la loi de l'espèce présidant au développement de l'individu. Mais Lamartine ! combien de temps le premier des droits n'a-t-il pas été pour lui le droit de sa jeunesse, et que de réalités respectables, que d'obligations sacrées n'a-t-il pas sacrifiées à l'ardeur de son lyrisme ! Aimer, jouir, chanter, s'enivrer de parfums et de voluptés idéales ; telle semblait être sa vocation. Il mit sa fantaisie au-dessus de tout. Et de là vient que, la saison de l'ivresse passée, il ne s'est plus lui-même pris au sérieux. Qui a célébré plus magnifiquement la poésie et ses destinées ? qui en a médité plus étrangement ? Le jour où il donnait à la France son *Jocelyne*, il parlait de la poésie comme d'une volupté de la pensée bonne pour les heures de loisir, et du poète qui ne veut être que poète comme d'une espèce de baladin qu'il faut renvoyer avec les bagages parmi les musiciens de l'armée. Peu s'en faut qu'il ne dise avec Malherbe qu'un bon poète n'est pas plus utile à l'état qu'un bon joueur de quilles. Ah ! qu'il en eût parlé différemment si,

s'arrachant à cet isolement contemplatif, il eût senti grandir avec son talent toutes les puissances de son être. Rien de plus moderne que le talent de Lamartine, rien de moins conforme à l'esprit moderne que l'emploi qu'il en a fait. Il a énormément écrit, et il semble à peine avoir travaillé. Donner, toujours donner, se prodiguer sans s'enrichir : tel est le train de vie qu'il a mené.

Lamartine est mort. Il laisse un grand nom et un grand exemple. Puisse l'exemple servir d'avertissement aux poètes futurs ! Quant au nom, la France y associera le souvenir ineffaçable d'un rajeunissement d'imagination.

1869.



LA FEMME POÈTE

A PROPOS DE MADAME DESBORDES-VALMORE

LA FEMME POÈTE¹

A PROPOS DE MADAME DESBORDES-VALMÔRE

L'art et l'âme sont-ils donc deux choses ?

Il le faut bien, puisque les plus grands artistes ne comptent pas nécessairement parmi les hommes qui se donnent le plus de peine pour le soulagement du prochain, et que les bons Samaritains ne sont pas toujours les meilleurs artistes.

Cependant il y a toujours de l'âme dans l'art. Si égoïste que puisse être l'artiste, encore aime-t-il son art. C'est la gloire de l'art, ce qui le distingue du métier, qu'il ne puisse être exercé qu'à la condition d'être aimé.

¹ *Poésies*, de Mme Desbordes-Valmore, publiées par M. Gust. Revilliod, Deuxième édition, 1 vol. in-16, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1874.

L'art d'ailleurs s'applique à tout. Dans les époques qui ont une idée, il s'empare de cette idée ; dans celles qui n'en ont point, il ramasse encore le peu qu'il en trouve.

Quand on a l'esprit curieux, qu'on a beaucoup lu, beaucoup voyagé, et qu'on revient de son tour du monde convaincu que toutes les manières d'être et de sentir ont également leur raison d'être, on aime à voir se réfléchir dans l'art la variété de types qu'offre l'histoire ou la nature. Cet éclectisme cosmopolite s'est produit de nos jours dans la philosophie, dans la critique et dans la poésie. Sauf erreur, il envahit également la peinture et même la sculpture. Poussé à ses limites extrêmes, il aboutit au système de nos modernes *impassibles*, — c'est le nom qu'ils se donnent, — lesquels soutiennent que le poète a tort d'éprouver pour son compte les sentiments qu'il exprime, tort de s'attacher aux personnages qu'il met en scène, que toute émotion est une entrave à sa liberté, qu'il ne doit aimer dans son art qu'une chose, l'art lui-même, c'est-à-dire l'expression réussie. Cette théorie est celle de l'art pour l'art, qui a été de nos jours bruyamment proclamée. Elle est, en un sens, parfaitement juste, et il faut la maintenir envers et contre tous. L'art a son but en lui-même ; il n'a point à rendre compte à la morale, et quiconque le subordonne à une cause quelconque le trahit et le profane. Mais lorsqu'on en tire la con-

séquence pratique que le poète doit être indifférent aux idées et aux sentiments qu'il exprime, on prouve une seule chose, savoir qu'on n'a pas d'idée, ni de passion à soi. Donnez-leur, à ces impassibles, la moindre idée qui les préoccupe, la moindre émotion qui les agite, et vous verrez aussitôt leur poésie s'en inspirer. C'est chose étrange combien les hommes sont naïfs ; ils se flattent de faire des théories générales, et ils ne font jamais, du plus grand au plus petit, que la théorie de leur personne. Ce sont les âmes vides qui, en poésie, ont créé la théorie du vide.

Y a-t-il des âmes vides ? Il y en a qui se piquent de l'être ; mais je n'en ai pas encore rencontré qui le fussent réellement. En considérant les artistes réputés les plus impassibles, j'ai toujours vu sous l'artiste se dessiner la figure d'un homme, et d'un homme ayant comme tous les autres ses goûts, ses préférences, ses amitiés et ses inimitiés. Que M. Leconte de Lisle, le grand-prêtre de l'art impassible, ne se flatte point de faire exception. N'est-ce pas encore une manière d'être soi que cette façon de se remplir d'autrui, et de se faire une poésie de la poésie de son prochain ? Cette élasticité de conscience ne détruit pas nécessairement la conscience. Elle n'est point mollesse. C'est un besoin pour M. Leconte de Lisle de s'étendre ainsi. Malheur à qui voudrait l'empêcher de le satisfaire ! Vous verriez

aussitôt l'homme se redresser et la passion briller dans ses yeux. N'est-ce point là le secret de la haine qu'il a vouée au christianisme ?¹ Le christianisme lui impose des limites ; le christianisme a la prétention de convertir les gens à soi, tandis que M. Leconte de Lisle a celle de se convertir à tout le monde. Il y a donc dans l'âme de M. Leconte de Lisle quelque chose qui l'empêche d'être chrétien comme il sait être antique ou barbare. Qu'il se dépouille de ce quelque chose, qu'il nettoie la place, s'il veut que je croie à la théorie du vide. Et même alors, je n'y croirai pas davantage. Quand il sera capable d'entonner aussi comme sien le cantique de Siméon ou d'Anne la prophétesse, je ne penserai pas qu'il a nettoyé la place, mais qu'il l'a mieux occupée, et je ne verrai qu'un enrichissement dans cette plus grande élasticité de conscience.

Si, comme on le prétend, les vers de M. Leconte de Lisle manquent de chaleur et d'entraînement, s'ils ressemblent à ces belles couleuvres aux anneaux marbrés et chatoyants, voluptueusement enroulées dans les hautes herbes, admirables reptiles, mais reptiles, reptiles au sang froid, faits pour donner le frisson à la main qui les touche, cela vient tout simplement de ce que le poète n'est pas assez lui-même, de ce qu'il n'abonde pas assez dans sa pas-

¹ Voir son *Histoire populaire du christianisme*. Paris. Alphonse Lemerre. 1871.

sion dominante, qui est d'entrer en autrui. Il fait parade d'y entrer plus qu'il n'y entre réellement ; il y entre par l'intelligence plus que par la sympathie. Il a toujours l'air de nous dire, quand il fait miroiter sous nos yeux la poésie des races ensevelies : « Voyez comme je les comprends bien ! » S'il les comprenait mieux encore, il s'en étonnerait moins ; le tour de force paraîtrait naturel, la couleuvre s'animerait et se réchaufferait, elle cesserait d'être couleuvre, elle serait oiseau et battrait des ailes. Mais il n'y a que la sympathie qui fasse de ces miracles. Oh ! le fol artiste, qui ne comprend pas que pour mieux exprimer il faudrait d'abord mieux aimer !

Je parle de M. Leconte de Lisle, et j'annonçais l'intention de parler de Mme Desbordes-Valmore. Quel rapport peut-il y avoir entre ces deux poètes ? Ce sont les antipodes de l'art. Les voici néanmoins naturellement rapprochés. L'art est le même à tous les degrés de la série, depuis la fleurette qui se cache jusqu'à l'arbre immense dont les racines vont chercher le suc nourricier sous tous les climats et dont les rameaux veulent ombrager la terre. Haute est l'ambition de M. Leconte de Lisle. Il a compris dans toute son étendue le problème de l'art, éternel et toujours plus grand. Il ne lui manque pour le résoudre qu'un peu de l'âme de Mme Desbordes-Valmore.

La mission littéraire des femmes est de ramener

sans cesse la poésie aux conditions vraies et naturelles. Elles n'ont pour la remplir qu'à rester fidèles à l'adorable simplicité de leur vocation. Nous autres hommes, avec nos études sans fin, notre esprit de plus en plus avide de comprendre, nos doutes et nos expériences, nos visées ambitieuses, notre carrière plus extérieure et plus accidentée, notre désir de dominer et d'imprimer quelque part le sceau de notre pensée, nous nous faisons une poésie de tête, où il y a plus d'échauffement que de chaleur et où l'agitation de la fièvre simule le mouvement de la vie. La femme, qui ne voit pas si loin, voit plus juste, et la poésie dont elle embellit le modeste champ de son activité est plus vraie. Elle ne fait pas tant de théorie, elle ne cherche pas hors d'elle les sujets de ses chants ; parce qu'elle est femme, elle aime, et si par surcroît elle est poète, elle chante ce qu'elle aime : voilà sa poétique. La source première de toute poésie et de tout art n'est autre que cette poésie naturelle qui découle du cœur de la femme. doux chuchotement d'amour, qui devient un murmure plus sonore, puis un chant. Il est peu de fiancées qui ne l'apportent en dot à leur fiancé, et si, par infortune, la dot manquait à la fiancée, encore ne manquerait-elle pas à la jeune femme devenue jeune mère. Cette poésie environne tous les berceaux, et c'est par elle que la poésie se maintient dans le monde.

Il y a beaucoup plus de mères qu'on ne croit qui, en vaquant aux soins du ménage, méditent un bout de romance à chanter au nouveau-né, ou se rappellent un anniversaire prochain, et se préparent à le fêter par des couplets. Mais la plupart gardent soigneusement pour elles et pour leurs proches tout ce qui leur échappe ainsi de vers involontaires. C'est le grillon du foyer; passé le seuil, nul ne se doute de sa présence.

Quelques-unes cependant hasardent des confidences et s'exposent timidement à d'amicales trahisons. Quelques-unes même sont traînées ou se laissent traîner au grand jour. Il est impossible que chez une femme vraiment artiste il ne s'engage pas une lutte entre l'instinct de la femme, qui est de se cacher, et celui de l'artiste, qui est de se produire. Si ce dernier vient à l'emporter, qu'elle se cuirasse contre les médisances du public. Le public comprend fort bien l'instinct de la femme et n'entend rien à celui de l'artiste, ce qui ne l'empêche pas d'être extrêmement friand de ces publications réputées indiscretes. Les Grecs n'ont-ils point déjà médité de Sapho ? Aujourd'hui, le nom de cette femme illustre éveille pour la foule une idée complexe de génie, de passion et de demi-monde. Et nos modernes bourgeois, que n'ont-ils pas dit de M^{lle} Louisa Siefert ? Au fond, toute poésie est personnelle, toute poésie est intime, et quiconque publie des vers livre le

sanctuaire de son âme. D'où vient qu'on s'y résigne et qu'on va au-devant des profanations inévitables ? Vanité, démangeaison d'imprimer ! dit le public. Il est naturel que le public explique ce qui le dépasse par des motifs à sa portée. Le fait est qu'il y a dans le don poétique, dès qu'il atteint un certain degré, un besoin d'expansion qui demande à être satisfait. C'est l'humanité qui pleure dans les vers des poètes élégiaques, l'humanité qui chante dans les hymnes des grands lyriques. Le poète est une voix, et c'est pourquoi, tôt ou tard, il est poussé au milieu de la ronde et contraint de chanter devant la foule. Plus d'un, sans doute, essaie, par démangeaison, d'usurper ce poste d'honneur ; mais quant au vrai poète, le mouvement qui l'y porte est aussi naturel que respectable ; c'est encore un mouvement de sympathie, celui d'une âme qui a besoin de ses sœurs et qui les appelle à ses côtés.

Il n'y a donc aucune immodestie de la part d'une femme poète dans la publication de vers, même intimes, et si de prétendues convenances en sont froissées, tant pis pour ces convenances. Il se peut qu'en les publiant elle découvre certaines faiblesses ; mais son tort n'est pas de les découvrir, son tort, si tort il y a, est de les avoir ; car dès l'instant qu'elle les a, si elle est poète, elle les découvrira. Il n'y a de poésie que dans la sincérité. Mais voilà le monde : il se moque bien de la poésie et de la sincérité ; ce

qui lui importe, ce sont les règles qu'il a établies, c'est le décorum, c'est l'usage. Oh ! que votre poétique est imprudente, M^{lle} Siefert ! Vous vous montrez telle que vous êtes ! Est-ce qu'on se montre telle qu'on est ? Prenez un certain sourire, calmez vos gestes, réglez vos pensées et vos songes. Qu'est-ce que le monde va dire d'une jeune fille qui avoue que le soir, dans son lit, elle songe à celui qu'elle aime ?

Que le monde en dise ce qu'il voudra, la beauté des vers de la plupart de ces femmes poètes est d'avoir été inspirés non par la poétique des convenances, mais par celle de la sincérité. Elles sont plus sincères que nous ; elles s'oublient, elles s'abandonnent plus complètement, leurs aveux sont plus involontaires, partant plus candides. Il se peut que leurs vers ne soient pas toujours bons, que la pensée n'y atteigne pas toujours à son expression nette et complète, qu'on y trouve des longueurs, des pâleurs, des redites ; n'importe, on peut être sûr que ces défauts seront rachetés par des accents comme les femmes en ont seules.

Voici, par exemple, l'un des premiers recueils de M^{me} Desbordes-Valmore ; il est daté de Paris 1825, et comprend un grand nombre d'idylles, d'élégies, de romances. Il a près de 400 pages, et je crois, en vérité, que si l'on ne voulait prendre de toute cette gerbe que ce qui est encore frais et vivant, quarante

pages y suffiraient. La même note douloureuse y est trop répétée, et l'on dirait un gémissement confus, entrecoupé de quelques sanglots plus distincts. Certaine épître à *l'Amour*, que j'ai sous les yeux, est d'une métaphysique sentimentale tirée par les cheveux. Amour aura fort à faire s'il veut, avant de s'envoler, graver dans sa mémoire toutes les commissions dont on le charge. Il part enfin, et l'on n'en est point trop fâché, car alors seulement éclate le cri de la passion :

Puisse-t-il d'un ingrat éterniser l'absence !
Il faudrait par fierté sourire en sa présence ;
J'aime mieux mourir sans témoins.

Voilà l'accent de la poésie féminine, et ce qui, dans son cadre plus restreint, en fait l'incomparable beauté. Elle jaillit. C'est moins arrangé, moins combiné ; l'idée même de talent disparaît et s'efface ; ce n'est que de l'âme. Oui, cette chose que nous voudrions saisir et qui nous échappe toujours, cette chose qui s'appelle une âme, est là, dans ces mots ; on l'y sent, on l'y voit, et l'on s'arrête saisi d'un respect religieux, car il n'est pas donné à l'homme d'offrir à ses semblables un plus grand spectacle que celui de son âme soudain mise à nu.

Cet accent plus vif, plus sincère, plus pénétrant, n'est étranger aux vers d'aucune des femmes poètes qui se sont fait entendre depuis quelques années.

J'ai déjà nommé M^{lle} Siefert ; c'est justement ce qui a fait son succès, avec une certaine façon souveraine de jeter et d'enlever l'image poétique. On peut en dire autant d'une femme dont tout le talent semble consister dans une plus grande franchise de nature et dans une âme plus insatiable, plus ardente, plus délicate. Je ne rappellerai que ces vers, qui seraient dans toutes les mémoires, si tous avaient lu le petit recueil auquel je les emprunte : ¹

OH ! CROYEZ-LE.....

Je ne suis pas de ceux qui luttent et s'épuisent,
Pour qui tout se résume en un seul mot : souffrir.
Je ne suis pas de ceux qui chaque soir se disent :
Où prendrai-je le pain demain pour me nourrir ?

Je ne suis pas de ceux que leur travail sordide
Tient courbés d'un matin jusqu'à l'autre matin.
Je ne suis pas de ceux à qui le sol aride
Pour leur sueur de sang rend un morceau de pain.

Je ne suis pas de ceux de qui les mains meurtries
Ne s'arrêtent jamais dans leur ingrat labeur.
Je ne suis pas de ceux dont les larmes tariées
Ainsi qu'un plomb brûlant retombent sur leur cœur.

Je ne t'appartiens pas, multitude héroïque
Des travailleurs obscurs et des déshérités ;
Non, je suis des heureux..... Dans ce partage inique,
J'ai les biens d'ici-bas, vous les adversités.

¹ *Poésies*, par M^{me} E. de Pressensé, Paris, Charles Mey-
meis, 1869.

Mais l'abîme entre nous, ce n'est qu'une apparence.
 Le cœur qui sait aimer connaît une autre loi.
 Oh ! croyez-le, je souffre..... et par cette souffrance,
 Echo de vos douleurs, vos douleurs sont à moi.

Ce n'est pas ainsi qu'écrivent les hommes. Quoi-
 qu'il y ait de fort beaux vers, des vers tout d'une
 haleine, dans les strophes que nous venons de citer,
 Lamartine et Victor Hugo en eussent trouvé peut-
 être de plus beaux encore ; mais ni l'un ni l'autre,
 avec toutes les ressources de leur génie, n'auraient
 atteint à cette puissance de persuasion. Victor Hugo
 a souvent parlé des pauvres et des déshérités ; mais
 demandez-leur donc ce qu'ils pensent de la *Prière
 pour tous*, ou d'un *Regard jeté dans une mansarde*.
 Belles paroles ! diront-ils, et ils auront raison, car ce
 sont, en effet, de très belles paroles ; mais quant aux
 strophes de M^{me} de Pressensé, ils y croiront ou ne
 croiront à rien.

Grande est la distance des vers de M^{me} de Pres-
 sensé à ceux que vient de publier M^{me} L. Acker-
 mann, et qui seraient l'événement littéraire du jour,
 si des vers pouvaient encore être un événement.¹
 Jamais poésies n'eurent un faux air plus viril. Elles
 répondent bien au titre de l'une des moitiés du vo-
 lume : *Poésies philosophiques*, et la philosophie

¹ *Poésies*, par L. Ackermann. Paris, Alp. Lemerre. 1874. —
 J'ignore si le nom d'Ackermann est un pseudonyme.

qu'elles chantent fait au premier abord un effet singulier dans la bouche d'une femme :

Il s'ouvre par delà toute science humaine
Un vide dont la Foi fut prompte à s'emparer.
De cet abîme obscur elle a fait son domaine ;
En s'y précipitant elle a cru l'éclairer.
Eh bien, nous t'expulsons de tes divins royaumes,
Dominatrice ardente, et l'instant est venu.
Tu ne vas plus savoir où loger tes fantômes ;
Nous fermons l'inconnu.

Mais M^{me} Ackermann a beau s'être nourrie de doctrines qui semblaient jusqu'ici devoir rester la triste et exclusive propriété des hommes, elle a beau enchérir sur les plus fameux adversaires du christianisme et de toute religion, elle a beau, dans un accès de passion, demander à ne plus voir ailleurs ceux qu'elle a aimés sur cette terre, cette sombre prêtresse du néant n'en est pas moins une femme.

Pourtant, Dieu m'est témoin, j'aurai voulu sur terre
Rassembler tout mon cœur autour d'un grand amour,
Joindre à quelque destin mon destin solitaire,
Me donner sans regrets, sans crainte, sans retour.

Aussi ne croyez pas qu'avec indifférence
Je contemple s'éteindre, au plus beau de mes jours,
Des bonheurs d'ici-bas la riante espérance,
Bien que le cœur soit mort, on en souffre toujours.

Voilà l'accent féminin ; on le trouve non-seulement dans ces vers, qui sont de la jeunesse de l'auteur (1838), mais jusque dans les plus récentes et plus terribles imprécations que lui arrache cette philosophie à laquelle elle s'est donnée, qui a subjugué sa raison et ravagé son âme.

O mes désirs trompés ! ô songe évanoui !
Des splendeurs d'un tel rêve encor l'œil ébloui,
Me retrouver devant l'iniquité céleste,
Devant un Dieu jaloux qui frappe et qui déteste,
Et dans mon désespoir me dire avec horreur :
« Celui qui pouvait tout a voulu la douleur ! »

Ces vers sont calmes relativement. Dans d'autres, la femme se trahit par la violence même de ses cris, car Mme Ackermann a des cris, des cris comme en aurait sûrement l'auteur des *Horizons célestes*, une autre femme artiste, un artiste en deuil, si brusquement on fermait à ses yeux les perspectives du ciel et d'un revoir sans adieu.

L'amour est la note éternelle et l'unique réalité de cette poésie féminine, qui est tout âme. Dans le recueil de Mme de Pressensé, — ce recueil est un choix, sans doute, — il ne s'agit encore que de cet amour qui est bienveillance à tous et compassion pour les malheureux, amour surexcité par la vue de tant de misères dans cet immense et vertigineux Paris. Elle a faim et soif de charité. Une charité infinie dans son zèle et dans ses délicatesses peut seule sauver les

sociétés modernes, en réconciliant ceux qui n'ont rien avec ceux qui ont tout. M^{me} de Pressensé n'a pas d'autre système social ; elle est le missionnaire et le poète de la charité :

Pauvres, déshérités, ignorants et rebelles,
Quand vous aimerons-nous
Assez pour vous couvrir des pitiés éternelles
De notre Père à tous ?

M^{me} de Pressensé est une nature à part. Ses compagnes ont coutume de chanter un amour plus spécial et plus personnel, auquel d'autres pensées peuvent s'associer. Il y a, par exemple, des préoccupations d'art évidentes chez M^{lle} Siefert ; chez M^{me} Ackermann, la préoccupation philosophique se mêle à tout. Cependant, même chez celle-ci, la note amoureuse l'emporte et domine :

Durer n'est rien. Nature, ô créatrice, ô mère !
Quand sous ton œil divin un couple s'est uni,
Qu'importe à leur amour qu'il se sache éphémère,
S'il se sent infini !

M^{me} Desbordes-Valmore, celle de toutes qui s'est le plus livrée, semble avoir connu également ces deux sortes d'amour, celui qui est compassion et celui qui est passion. Les demi-révélation des *Causeries du lundi*¹ nous la montrent exerçant autour d'elle le ministère incessant d'une charité d'autant

¹ Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, tome XII.

plus ingénieuse que chaque aumône était prise sur le nécessaire. Aux pauvres, aux petits vont la moitié de ses pensées; mais elle a la charité plus tranquille que M^{me} de Pressensé. Elle a moins vécu au milieu des révolutions, et quoiqu'elle porte aussi sur le front le signe des enfants de ce siècle agité, elle l'a moins profondément empreint, marqué d'un fer moins brûlant. Sur ce fond de douce compassion, de tendresse maternelle toujours prête à déborder, se détache une passion plus vive, un amour qui semble n'avoir jamais été qu'un deuil, et dont la plainte infinie retentit dans la plupart des vers de M^{me} Desbordes-Valmore. C'est cette passion qui l'a rendue poète !

Hirondelle, hirondelle, hirondelle.
Est-il au monde un cœur fidèle ?
Ah ! s'il en est un, dis-le moi ;
J'irai le chercher avec toi.

Nous ne savons rien du passé de larmes et de déceptions qui se cache sous des vers pareils, sinon ce qu'en a dit M^{me} Desbordes-Valmore elle-même dans un aveu touchant et discret : « A vingt ans, des peines profondes m'obligèrent de renoncer au chant, parce que ma voix me faisait pleurer. » Les cinq *Causeries* de M. Sainte-Beuve ne nous apprennent rien de plus. Le volume de *Souvenirs* que ces *Causeries* semblaient annoncer imitera-t-il cette dis-

création ? Quoique tout intéresse d'un si noble cœur et si excellent, quoiqu'il n'y ait pas à craindre que, mieux connue, M^{me} Desbordes-Valmore soit moins attachante, je souhaiterais plutôt que le voile ne se levât pas.

Un critique a fait remarquer que l'imagination place toujours quelqu'un à côté des autres poètes quand l'amour les inspire, une Eléonore, une Elvire, une Béatrix, tandis que M^{me} Desbordes-Valmore est toujours seule, absolument seule, sans autre compagnie que celle de ses souffrances... « Il y a bien, ajoute-t-il, un second personnage qu'on peut désigner sous le nom de *lui*, lui qui a fait tout le mal, lui qui est la cause adorée de ces souffrances ; mais on ne le voit jamais, et l'on pourrait dire qu'il vient toujours de partir :

Ma sœur, il est parti ! Ma sœur, il m'abandonne !
Je sais qu'il m'abandonne, et j'attends, et je meurs !... »¹

C'est ce *lui* que je demande à ne pas connaître. Ainsi voilée, entourée de mystère, le poète n'est plus une femme, il est la femme, l'éternelle victime de l'amour. Si j'en savais davantage, si cet ingrat avait un nom et une histoire, celle qui l'a vainement pleuré n'aurait plus à mes yeux le même caractère idéal, et son infortune en prendrait je ne sais quoi

¹ M. Montégut. Voir sa notice sur M^{me} Desbordes-Valmore en tête du volume publié par M. Revilliod.

de plus commun. Je ne veux pas savoir qui a inspiré des vers comme ceux-ci :

Fierté, pardonne-moi !
 Fiérté, je t'ai trahie!...
 Une fois dans ma vie,
 Fiérté, j'ai mieux aimé mon pauvre cœur que toi :
 Tue ou pardonne-moi !

Sans souci, sans effroi,
 Comme on est dans l'enfance,
 J'étais là sans défense ;
 Rien ne gardait mon cœur, rien ne veillait sur moi :
 Où donc étais-tu, toi ?

Fierté, pardonne-moi !
 Fiérté, je t'ai trahie!...
 Une fois dans ma vie,
 Fiérté, j'ai mieux aimé mon pauvre cœur que toi !
 Tue ou pardonne-moi.

Il faut le répéter : les hommes n'écrivent pas ainsi,... ni les femmes non plus. Ce n'est pas d'une femme que sont ces vers ; ils sont la femme.

Mais est-il bien sûr que ces vers sans date ni commentaire se rapportent à ce *lui* mystérieux, et n'y a-t-il qu'un *lui* dans la vie de M^{me} Desbordes-Valmore ? Au risque de gâter l'image que nous commençons à nous faire de cette moderne Sapho, disons vite que, malgré les chagrins qui la faisaient pleurer à vingt ans, quand elle entendait sa voix, elle se maria à trente-et-un ans, qu'elle vécut jusqu'à

l'âge de soixante-treize ans et qu'elle eut trois enfants, un garçon et deux filles. Le temps est décidément passé des existences que résume une attitude. La vie s'est compliquée. Nous n'avons plus de types, nous n'avons que des individus. Sous ce rapport, la moderne Sapho ne vaut pas l'ancienne, j'entends celle de la tradition, moitié historique, moitié légendaire, celle de l'hymne à Vénus et du saut de Leucade. Nous la voyons de trop près. Il n'est rien tel que vingt et quelques siècles pour simplifier les figures historiques.

Et cependant l'imagination trouve moyen de tout arranger. Si Sapho délaissée se fût consolée par un mariage de raison, elle ne serait plus Sapho ; mais elle épouse un pauvre comédien et avec lui la misère. Si elle eût fait un mariage d'amour, elle ne serait plus Sapho, car Sapho ne peut être infidèle à son deuil. Aussi n'est-ce pas un mariage d'amour qu'elle fait, mais un mariage de compassion. Nous ne savons rien que de parfaitement honorable de celui qui devint son époux ; c'était un ami, nous dit-on, qui avait conçu pour elle un sentiment vif et profond. Sapho avait l'amitié tendre ; elle eut pitié de cet honnête homme qui l'aimait. Voilà comment on se figure le mariage de Sapho.

C'est la souffrance d'ailleurs, autant et peut-être plus encore que l'amour, qui est le trait distinctif de cette physionomie expressive, celui par lequel la

moderne Sapho se distingue de l'ancienne Sapho. Celle-ci ne se conçoit que jeune, belle, brillante de passion et de génie, invoquant Vénus, qui se rit d'elle et se complait à la torturer. La moderne n'a rien de cet éclat; elle peut fort bien n'être pas belle, il lui suffit d'une certaine grâce mélancolique, qui attire et fait rêver. Elle a moins de flamme que de langueur dans le regard. Si elle a une passion, c'est la passion d'aimer. Elle a la sensibilité active, dévorante, inquiète, douloureuse. Elle ne fait point songer à Vénus. L'ivresse de l'amour, chez elle, ne procède pas des sens. Sans doute, pour rassasier cette âme insatiable, il faudrait le cœur fidèle que cherche l'hirondelle; mais il faudrait en outre toute la série des amitiés naturelles et des saintes piétés. L'antique Sapho n'appelle, ne respire que la passion. La Sapho moderne veut épuiser toutes les espèces de tendresses. Il semble même parfois qu'elle distingue mal entre elles, et c'est pourquoi on l'a accusée d'aimer avec idolâtrie, d'aimer la créature comme il ne faudrait aimer que le Créateur. Au fond, c'est elle qui aime religieusement, parce que c'est elle qui aime ingénûment, sans compter ni mesurer, sachant que la source est intarissable et qu'elle ne prend jamais sur la part d'autrui. Petites amours, celles qui ne se donnent pas l'illusion de l'infini!..... Si Vénus pouvait lui être favorable, l'antique Sapho serait heureuse. Quelle vie pourrait suffire à la Sapho mo-

derne? Les souffrances de la première sont un accident, ainsi l'a voulu la déesse jalouse; celles de la seconde font partie de sa destinée, et l'on dirait de son âme. Malheur à qui aborde le désert avec cette soif d'eaux jaillissantes! N'est-ce pas le lot ordinaire de la femme, qu'aimant davantage elle ait aussi à souffrir davantage? Nulle n'a plus complètement joui de ce noble privilège. Encore une fois, ce n'est pas une femme, c'est la femme. On la reconnaît à ses larmes.

Si M^{me} Desbordes-Valmore était née pour souffrir, la fortune a pris soin de lui en multiplier les occasions. Elle appartenait à une famille honnête que la révolution ruina. Son père était peintre d'armoiries. Sa mère, personne à imagination, autant qu'on en peut juger, eut l'idée de partir pour la Guadeloupe, où elle avait une parente très riche. La jeune Marcelline, celle qui devint M^{me} Desbordes-Valmore, dut l'accompagner. A leur arrivée, elles trouvèrent les nègres en révolte, leur parente veuve, et la colonie dévastée par l'incendie. La fièvre jaune régnait partout. M^{me} Desbordes ne débarqua que pour succomber au fléau, et sa fille reprit le chemin de l'Europe on ne sait au juste comment. Elle avait treize ans. Le capitaine du vaisseau sur lequel elle fit la traversée ne cessa de l'importuner de brutales poursuites, et se vengea de son honnêteté en lui retenant sa valise pour se payer de quelques menus frais. Ce fut peu

de temps après que la misère la força d'entrer au théâtre, où, sans étude, n'ayant que son talent naturel, elle fut longtemps à rude école. Il lui arriva plus d'une fois de souffrir de la faim en jouant ses rôles d'ingénue, et elle n'obtint de succès que pour sentir à double l'espèce de réprobation qui s'attache à la vocation de comédienne.

L'infortune m'ouvrit le temple de Thalie ;
L'espoir m'y prodigua ses riantes erreurs ;

Mais je sentis parfois couler mes pleurs
Sous le bandeau de la Folie.

Dans ces jours où l'esprit nous apprend à charmer,
Le cœur doit apprendre à se taire,

Et lorsque tout nous ordonne de plaire.

Tout nous défend d'aimer.

Oh ! des erreurs du monde inexplicable exemple.

Charmante Muse, objet de mépris et d'amour.

Le soir on vous honore au temple.

Et l'on vous dédaigne au grand jour.

Je n'ai pu supporter ce bizarre mélange

De triomphe et d'obscurité.

Où l'orgueil insultant nous punit et se venge

D'un éclair de célébrité.

Trop sensible au mépris, de gloire peu jalouse.

Blessée au cœur d'un trait dont je ne puis guérir,

Sans prétendre aux doux noms et de mère et d'épouse

Il me faut donc mourir !

Mais vous, qui connaissez mon âme toujours pure,

Qui gémissiez pour moi des caprices du sort,

Vous qui savez, hélas ! qu'en ma retraite obscure

Il me poursuit encor.

Faites grâce du moins à l'innocent délire
Qui m'apprend sans effort à moduler des vers.
Seule, je suis pourtant moins seule avec ma lyre ;
 Quelqu'un m'entend, me plaint dans l'univers.

La carrière dramatique de M^{me} Desbordes-Valmore embrasse une vingtaine d'années. C'est dans cet intervalle que se placent les « peines profondes » qui l'obligèrent à renoncer au chant, et onze ans après, son mariage avec M. Valmore. En un sens, ce mariage fut heureux ; mais il ne le fut pas facilement. Les deux époux virent s'approcher la vieillesse sans avoir réussi à gagner le dessus dans l'éternelle bataille de la vie. On avait un nom dans le monde, on était la première femme poète de la France, on recevait de Lamartine des vers immortels, on faisait échange d'épîtres avec lui, on s'entendait louer de tous côtés : « Belle âme au timbre d'or », disait Briseux, et la belle âme au timbre d'or se consumait à lutter contre l'indigence : « La triste réalité est que je suis sans aucun argent, écrit-elle en 1848..... Pas une porte où je puisse aller frapper : les événements semblent avoir écrit sur toutes : *Détresse!* » Une autre fois, elle ne peut envoyer un paquet à cause du port. « Deux princesses sont venues pour m'enlever de force à diner. Elles m'ont trouvée dans mon lit pour toute réponse. Quelle dérision avec nos deux sorts ! J'avais un franc dans

mon tiroir pour commencer mon mois avec Victoire (la domestique)..... Et ces bonnes dames disent : « M^{me} Valmore sait si bien s'arranger ! »

Que si M^{me} Desbordes-Valmore eût été une comédienne dépensière, amoureuse de colifichets, on ne verrait dans ces rigueurs de la fortune qu'une dure et stricte justice. Mais c'était une femme de tête et d'ordre, économe, industrielle, surtout une femme de courage. Tous ceux qui l'ont connue insistent sur ce point, et ce qu'on a pu lire de sa correspondance prouve combien ils ont raison. Elle gémit, mais elle tient bon ; le malheur ne l'écrase pas, et la souffrance des autres lui faisant oublier la sienne, sa vie n'est qu'un sacrifice et un dévouement perpétuels. Il y a une femme énergique dans ce poète qui gémit toujours, et le principe de son énergie n'est autre que celui de sa tristesse, le ressort d'amour, qui ne plie ni ne se rouille. « Elle a résisté jusqu'au bout, comme un chêne fort, elle qui n'était qu'une sensitive », écrit une autre femme poète, qui l'a connue et dont le nom a bonne grâce à figurer ici, M^{me} Caroline Olivier.¹

Qu'on relise dans Sainte-Beuve le détail de cette lutte quotidienne, et l'on s'associera à la conclusion qu'il en tire, savoir qu'en considérant « quel mal infini eut de tout temps à se soutenir et à subsister

¹ *Revue suisse*, août 1860.

cette famille d'élite et d'honneur, ce groupe rare d'êtres distingués et charmants, comptant des amitiés et, ce semble, des protections sans nombre, chéris et estimés de tous, on serait tenté de s'en prendre à notre civilisation si vantée, à notre société même, à rougir pour elle, surtout si l'on y joint par la pensée le cortège naturel de M^{me} Valmore, cette quantité prodigieuse de femmes dans la même situation, et « ne sachant où poser leur existence », courageuses, intelligentes et sans pain, « toutes ces chères infortunées » qui, par instinct et comme par un avertissement secret, accouraient à elle, qu'elle ne savait comment secourir, et avec qui elle était toujours prête à partager le peu qui ne lui suffisait pas à elle-même ! »

A ces difficultés s'ajoutèrent bientôt les chagrins profonds, les pertes irréparables. La mort prend plaisir à frapper à côté d'elle. Frères, sœurs, amis et parents, tombent tour à tour. Pour couronner ces épreuves, Dieu lui demande le sacrifice d'une fille préférée, Ondine, la gracieuse enfant, qui ressemblait à sa mère, ayant comme elle le don de poésie. Ondine était le rayon de soleil dans cette vie toujours laborieuse et douloureuse ; e'en était la joie et le sourire. A peine mariée, ayant devant elle toute une carrière de jeune femme, elle s'affaissa sur elle-même comme une fleur trop frêle pour suffire à la vie. Elle était la plus aimée, c'était elle qui devait mourir.

Si la destinée avait eu en vue de produire un effet artistique, elle n'aurait pas pu mieux s'y prendre. En frappant à coups répétés sur une âme pareille, toujours refoulée et jamais découragée, elle en dégagea la poésie; elle la fit retentir sous le marteau de l'épreuve, elle lui fit rendre tout ce qu'elle contenait d'harmonie. Les premiers vers de M^{me} Desbordes-Valmore sont déjà singulièrement beaux d'accent, vibrants et saisissants; combien plus les derniers! Quatre strophes, de celles qu'on n'oublie jamais quand on les a une fois entendues, résument cette mélancolique existence.

Veux-tu recommencer la vie,
Femme, dont le front va pâlir?
Veux-tu l'enfance, encore suivie
D'anges enfants pour l'embellir?
Veux-tu les baisers de ta mère
Echauffant tes jours au berceau?
— « Quoi? mon doux Eden éphémère!
Oh! oui, mon Dieu! c'était si beau! »

Sous la paternelle puissance,
Veux-tu reprendre un calme essor?
Et dans des parfums d'innocence
Laisser épanouir ton sort?
Veux-tu remonter le bel âge,
L'aile au vent, comme un jeune oiseau?
— « Pourvu qu'il dure davantage.
Oh! oui, mon Dieu! c'était si beau! »

Veux-tu r'apprendre l'ignorance,
Dans un livre à peine entr'ouvert ?
Veux-tu ta plus vierge espérance
Oublieuse aussi de l'hiver ?
Tes frais chemins et tes colombes,
Les veux-tu jeunes comme toi ?
— « Si mes chemins n'ont plus de tombes,
Oh ! oui, mon Dieu ! rendez-les moi ! »

Reprends donc de ta destinée
L'encens, la musique, les fleurs,
Et reviens, d'année en année,
Au jour où tout éclate en pleurs.
Va retrouver l'amour, le même !
Lampe orageuse, allume-toi !
— « Retourner au monde où l'on aime.....
O mon Sauveur, éteignez-moi ! »

Voilà donc ce que la vie laisse après elle, voilà son impression dernière, le désir et la peur de recommencer. Si vif que soit le désir, la peur est plus grande encore. Cet effroi, cependant, ne va jamais jusqu'à désespérer tout à fait. Dans une âme pareille, il ne se peut pas que la nuit soit complète ; toujours il y pénètre un rayon, toujours il y a une issue par où s'échappe l'hirondelle. Et à mesure que le soir approche, le rayon tombe plus direct, et l'hirondelle va chercher plus haut le cœur fidèle. Un critique, qui n'a été dur qu'une fois en sa vie, A. Vinet, a parlé des « impiétés » de Mme Desbordes-Valmore. Il oubliait que la légèreté moqueuse est seule impie, que le sérieux ne l'est jamais, et que cette divinisa-

tion d'un amour humain est encore de la religion. Combien, s'il eût connu cette femme, qu'il fit pleurer, comme nous la connaissons aujourd'hui, combien il eût été impatient de reprendre et de corriger un jugement excessif, et de nous montrer cette âme, dont la religion a pu se tromper d'objet, s'épurant peu à peu, et allant enfin déposer aux pieds du Père céleste les débris de sa « couronne effeuillée ».

J'irai, j'irai porter ma couronne effeuillée
Au jardin de mon Père où revit toute fleur ;
J'y répandrai longtemps mon âme agenouillée :
Mon Père a des secrets pour vaincre la douleur.

J'irai, j'irai lui dire, au moins avec mes larmes :
« Regardez, j'ai souffert..... » Il me regardera.
Et sous mes jours changés, sous mes pâleurs sans charmes
Parce qu'il est mon Père, il me reconnaîtra. .

Il dira : « C'est donc vous, chère âme désolée !
La terre manque-t-elle à vos pas égarés ?
Chère âme, je suis Dieu : ne soyez plus troublée ;
Voici votre maison, voici mon cœur, entrez ! »

O clémence ! ô douceur ! ô saint refuge ! ô Père !
Votre enfant qui pleurait vous l'avez entendu !
Je vous obtiens déjà, puisque je vous espère
Et que vous possédez tout ce que j'ai perdu.

Vous ne rejetez pas la fleur qui n'est plus belle,
Ce crime de la terre au ciel est pardonné.
Vous ne maudirez pas votre enfant infidèle,
Non d'avoir rien vendu, mais d'avoir tout donné.

Il y a donc un progrès moral dans la vie de Mme Desbordes-Valmore. Les affections prennent leur place respective dans cette âme tumultueuse qui voulait aimer de toutes les manières à la fois. Il y a aussi progrès dans le talent, si l'on peut parler de talent. La souffrance a, dans les premiers vers de Mme Desbordes-Valmore, je ne sais quoi de confus, qui disparaît peu à peu. Le sentiment ne réussissait pas, dans l'origine, à s'exprimer entièrement; on eût dit parfois un langage inarticulé, un gémissement, un soupir; plus tard, le langage s'articule, on entend des paroles humaines, le sentiment est exprimé.

Nul doute que ce progrès ne soit dû en partie à ce qu'on pourrait appeler le cours ordinaire de la vie. La jeune fille qui perd à vingt ans le fiancé de ses rêves peut souffrir jusqu'à en mourir, il n'y en a pas moins dans sa douleur je ne sais quoi de vague, le vague de l'infini. La douleur d'une mère qui perd son enfant a sa pointe bien autrement aiguë, qui pénètre et déchire. Il y a donc, si on l'ose dire, un progrès de clarté dans la série des sentiments naturels, comme dans celle des idées. La vie se précise par l'expérience. Si les vers d'une femme poète n'étaient pas plus clairs à soixante ans qu'à vingt, on pourrait en tirer la conclusion qu'elle a peu vécu, que l'expérience lui a manqué.

Mais si grande qu'on fasse la part de l'expérience dans les progrès de Mme Desbordes-Valmore, il ne

faut pas négliger de faire aussi celle de l'art. Ce n'est que par hyperbole et pour mieux marquer le caractère propre de sa poésie qu'il en a été parlé par d'autres, et par nous aussi, comme d'une poésie où l'âme est tout et l'art rien. De fait, il n'y a que les mouvements irréfléchis et involontaires, cris, soupirs, exclamations, mots entrecoupés, sanglots, où l'art ne soit pour rien. Dès que nous sommes capables de prononcer quelques mots qui, réunis, représentent une idée à l'esprit, l'art s'en mêle. Combien plus si ces mots forment des vers, si ces vers forment une pièce, et si cette pièce doit rendre toute une série de sentiments et de pensées. Il faut donc dire, si l'on veut parler rigoureusement, qu'il y a dans les premiers vers de M^{me} Desbordes-Valmore un art très enfantin, très rudimentaire, très inconscient de lui-même. Ses aveux à ce sujet sont précieux à recueillir. Son beau-père, homme de goût, frappé de quelques strophes lues par hasard, lui ayant demandé si elle n'en avait pas composé d'autres, elle répondit qu'elle avait bien fait encore quelques petites choses, *sans savoir*. « La musique roulait dans ma tête malade. écrit-elle à propos de ses premiers essais, et une mesure toujours égale arrangeait mes idées à l'insu de ma réflexion..... Je fus forcée de les écrire pour me délivrer de ce frapement fiévreux, et l'on me dit que c'était une élégie. » Et plus loin : « J'ai essayé sans avoir rien lu, ni rien

appris, ce qui me causait une fatigue pénible, pour trouver des mots à mes pensées. » C'est bien cela, les mots manquent à sa pensée. Dans sa pénurie, l'artiste enfant en prend où il en trouve, et il n'est point rare que sous sa plume les sentiments les plus naturels du monde ne trouvent pour s'exprimer que des images mythologiques surannées, qu'ils rajeunissent tant bien que mal. Ces premières élégies offrent un singulier mélange, parfois gracieux, d'inexpérience et d'inspiration, de verve et d'embarras.

Peu de temps après, parurent les premières *Méditations* de Lamartine, bientôt suivies d'un recueil plus complet; puis vint la grande effervescence romantique. Mme Desbordes-Valmore, dont les relations littéraires ne tardèrent pas à être assez nombreuses, n'eut alors, pour s'instruire, qu'à ouvrir les yeux et les oreilles, à lire et à écouter. Sa langue s'enrichit et s'épura, son goût se forma: elle comprit que de vieilles images usées jusqu'à la corde n'allaient point à la fraîcheur de ses jeunes pensées: elle se fit de la clarté une idée nouvelle, et elle commença à deviner ce que le rythme peut ajouter d'expression même à la plainte d'une âme en deuil. Dès cet instant, les vers de Mme Desbordes-Valmore portèrent la trace d'un art plus réfléchi. Peut-être, au premier abord, y gagnèrent-ils moins qu'ils n'y perdirent. Il y a un moment dans sa carrière poétique, dans le volume

des *Pleurs* (1835) où l'on sent le trop ou le trop peu. Mais plus tard, dans les *Pauvres Fleurs* (1839), ainsi que dans les *Poésies inédites*, publiées par les soins de M. Gustave Revilliod, et dont une seconde édition nous fournit l'occasion de cette étude,¹ on peut citer plusieurs morceaux où, sans sortir de son genre, cette femme qui pleure est un artiste. Sa poésie n'a pas de plus hautes visées que jadis ; elle est toujours toute personnelle, tout intime ; ce sont les mêmes sentiments, les mêmes mélancolies ; chacune de ces élégies n'est encore qu'une larme ; mais le mystère de l'art s'est accompli, cette larme, comme dit Musset, est devenue une perle. Je ne sais

¹ C'est une bonne fortune pour la Suisse française que cette publication dont l'honneur lui revient, grâce à M. Gustave Revilliod. Peut-être y avait-elle quelque droit ; on voit, en effet, par un fragment de lettre cité dans les *Causeries du lundi*, que M^{me} Desbordes-Valmore se tenait pour un peu genevoise. Elle avait traversé cette ville, avec sa famille et probablement d'autres personnes encore, en 1838, au moment où Louis-Philippe armait contre nous, pour nous forcer à expulser le prince Louis-Napoléon. et l'on avait crié sur son passage : « *A bas les Français !* » En rappelant ce trait, elle dit que Genève était la patrie de son grand-père paternel. Voici tout le passage : il mérite d'être cité textuellement. « La politique empoisonne les esprits. Moi qui pleurais de joie et de respect en traversant enfin Genève, patrie de notre grand-père paternel, on m'y a poursuivie avec ma petite famille en criant contre nous : « *A bas les Français !* » C'était un mouvement passager de haine, et j'ai passé à travers avec un grand serrement de cœur. Cette vie terrestre est vraiment un exil, cher frère. Encourageons-nous à la soumission. Pour moi, je t'avoue que j'en passe la moitié à genoux..... » M. Gustave

si je me trompe, mais il m^e semble que la plus pure est la dernière, ou plutôt celle qu'on aime à se figurer la dernière, poignant épilogue d'une vie de poète.

Si ta vie obscure et charmée,
 Coule à l'ombre de quelques fleurs
 Ame orageuse, mais calmée
 Dans ce rêve pur et sans pleurs,
 Sur les biens que le ciel te donne.
 Crois-moi,
 Pour que le sort te les pardonne.
 Tais-toi !

Mais si l'amour, d'une main sûre.
 T'a frappée à ne plus guérir ;
 Si tu languis de la blessure

Revilliod a fait à ce sujet quelques recherches, dont il a bien voulu me communiquer le résultat : « Dans le *Livre du Recteur*, page 372, on trouve qu'un Jacques Desbordes, de Bordeaux, fut installé par Calvin comme professeur de philosophie à l'académie de Genève; il se maria dans notre ville : dès lors on peut suivre sa filiation pendant environ deux siècles, puis elle se perd. » On sait d'ailleurs que la famille Desbordes était originairement protestante. Il est donc probable que le professeur Desbordes, installé à Genève par Calvin, est un ancêtre de M^{me} Desbordes-Valmore, dont un Genevois recueille les derniers chants. M. Gustave Revilliod m'écrit encore que les lettres de M^{me} Desbordes-Valmore ont été réunies, classées et collationnées par son fils, M. Hippolyte Valmore. Les articles que leur a consacrés M. Sainte-Beuve semblaient en préparer la publication prochaine. Voici cinq ans et rien, dès lors, n'a paru. Il est vrai que la guerre, survenue dans l'intervalle, a coupé court à bien des projets, et que les esprits sont encore trop agités pour qu'une publication pareille fixe l'attention. Armons-nous donc de patience. Pauvre poésie, combien les temps sont ingrats !

Jusqu'à souhaiter d'en mourir ;
 Devant tous et devant toi-même,
 Crois-moi,
 Par un effort doux et suprême,
 Tais-toi !

Vois-tu, les profondes paroles
 Qui sortent d'un vrai désespoir
 N'entrent pas aux âmes frivoles,
 Si cruelles sans le savoir !
 Ne dis qu'à Dieu ce qu'il faut dire,
 Crois-moi,
 Et couvrant ta mort d'un sourire,
 Tais-toi.

Après des vers pareils, il n'y a plus que le silence. Ce fut, en effet, dans le silence que s'éteignit M^{me} Desbordes-Valmore. Vers la fin de sa vie, elle se replia sur elle-même et vécut avec ses pensées.

Cet art final, plus juste, plus senti, achève de faire de M^{me} Desbordes-Valmore le type de la femme poète, telle qu'on la rêve et qu'on voudrait la rencontrer partout. Je n'ai pas la pensée de consacrer le génie féminin ; il est permis de croire néanmoins, sans lui faire tort, que la plupart des femmes poètes n'iront pas fort au-delà du champ qu'a si gracieusement exploré la muse de M^{me} Desbordes-Valmore. Ce sera toujours leur domaine naturel, la lisière féconde où elle glaneront et noueront leur gerbe. Or, dans ce domaine, M^{me} Desbordes-Valmore a marqué le point de perfection désirable ; elle

a fini par avoir assez d'art au service de son âme pour pouvoir être en poésie ce qu'elle était en réalité. L'embarras a disparu, les obscurités ont fait place à une heureuse transparence, et une mélodie distincte s'est dégagée des notes qui coulaient jadis au hasard. Pareille bonne fortune est arrivée à d'autres, peut-être à Mme Ackermann, sûrement à Mme de Pressensé, pour ne pas sortir des noms qui ont déjà figuré dans ces pages. Mme de Pressensé est bien plus artiste lorsqu'elle s'inspire de Heine, en 1867, que lorsqu'elle imite Longfellow, en 1854. Il semble qu'un tel progrès soit à la portée de tous ces grillons du foyer, qui chantent et se cachent. La chose, à vrai dire, n'est pas si simple qu'on pourrait le croire ; près des sommets les distances trompent... Et pourtant, si on le voulait bien !... C'est le reproche que je leur fais, à la plupart de ces poètes naïfs ; ils s'abstiennent de vouloir, l'art difficile les étonne et les rebute ; ils répandent leur poésie comme la fleur répand son parfum, et quand on leur parle de travail, ils demandent : « A quoi bon ? »

A quoi bon ? Non pas, sans doute, à obtenir de grands succès. Quatorze ans se sont écoulés, — je le dis à la honte de ce siècle, — entre la première et la seconde édition des dernières et plus fines poésies de Mme Desbordes-Valmore. Ce qui est exquis ne sera jamais que pour le petit nombre. Est-ce une raison pour renoncer à l'être, et le succès mérite-t-il

qu'on s'abaisse jusqu'à lui? Ce n'est pas de succès qu'il s'agit, pas même de publication. Dussiez-vous vous inspirer des derniers conseils de M^{me} Desbordes-Valmore, et vous taire au moins pour le monde, encore vous siérait-il, jeunes filles et jeunes femmes, de chanter de votre voix la plus pure. Croyez-vous que l'art n'ait pas en lui-même ses jouissances et sa récompense? Croyez-vous qu'il ne se mêle pas à la souffrance, si réelle et poignante qu'elle soit, une sorte de volupté à mesure que la larme se cristallise en perle? N'est-ce rien d'ailleurs que de répandre autour de soi tout son parfum? Les fleurs aussi ont leurs moments favorables, où elles emplissent l'air de senteurs. Celle à qui cette grâce est refusée a-t-elle réellement vécu? La violette est-elle bien violette qui se dessèche sans avoir livré à la brise tout le trésor de son calice?

En vérité, l'œuvre de M^{me} Desbordes-Valmore est d'un bon exemple, d'un exemple utile à proposer à plusieurs. Elle nous offre une première solution du grand problème de la poésie. C'est un point de départ. Le problème d'ailleurs rayonne et s'étend à l'infini. Mais il n'y a qu'une solution, qui est la même partout. Ennobler la curiosité par l'amour, affiner l'intelligence par la sympathie, répandre sur l'univers non-seulement ses yeux, mais son âme, apprendre à aimer en apprenant à voir, afin que tout ce qui se réfléchit dans la pensée, et par suite dans l'art, y

produise une image attachante et vivante, en même temps que limpide : voilà la grande tâche. Pour en comprendre toute l'étendue, il suffit d'en avoir saisi le principe. Le jour où elle sera accomplie, on ne distinguera plus entre l'âme et l'art : l'âme tout entière s'épanouira en art, l'art tout entier ne sera qu'une floraison de l'âme, et l'on saluera dans M. Leconte de Lisle un frère — un frère au talent viril et au génie largement ouvert — de cette femme qui ne chantait que pour elle-même, de cette humble et chrétienne Sapho, à laquelle Victor Hugo disait déjà, d'un mot juste et définitif, tout ce que nous répétons et délayons aujourd'hui : « Vous êtes la femme même ; vous êtes la poésie même. »

1874.



PAUL ET VIRGINIE

PAUL ET VIRGINIE

Voici Noël, voici le nouvel an, voici les étrennes ! Pères et mères se demandent de quel volume pourrait s'enrichir la bibliothèque naissante de leur petite famille. Ils feuilletent les catalogues de nouveautés ; ils visitent les étalages de libraires ; ils cherchent quelque volume illustré, doré sur tranche, recommandé par les bons journaux, fait pour instruire ou pour amuser, ou pour instruire en amusant. Quelques-uns, cependant, et je suis de ceux-là, ne se donnent pas tant de peine. Ils ont souvenance d'une demi-douzaine d'ouvrages privilégiés, toujours chers à la jeunesse, et sur lesquels chaque fin d'année ramène leur attention. Ils les ont lus jadis, ils les ont savourés, leur jeune imagination s'en est nourrie avec délices, et ils souhaitent à leurs enfants les plaisirs qu'ils ont goûtés. Toute la question pour eux est de savoir lequel ils choisiront. Question de

moment. Chacun de ces livres correspond à un âge de la vie.

S'agit-il d'un enfant, d'un véritable enfant, donnons-lui Perrault : le *Chat-botté* et le *Petit-Poucet*. Nous les lui conterons s'il ne sait pas les lire, et les images témoigneront de la sincérité de nos récits. Le merveilleux est la poésie des enfants. Ils ne savent les limites de rien ; pour eux l'impossible n'existe pas, et plus ils sont enfants, mieux vont à leurs petites jambes les grandes bottes de sept lieues.

L'enfant est-il déjà grandelet ; commence-t-il à vivre d'une vie indépendante ; exerce-t-il ses forces autrement que par une perpétuelle agitation ; se propose-t-il des buts, tente-t-il des entreprises ; a-t-il le goût de combiner, d'inventer, de construire : — n'hésitons pas, c'est le moment de lui donner *Robinson*, le vrai Robinson, le Crusoë. Il se mettra à la place du héros ; il se demandera ce qu'il ferait, lui, s'il se trouvait seul ainsi dans une île déserte ; il entrera dans tous les plans de Robinson, pour les louer ou les critiquer. « Moi, j'aurais fait comme ça ! » dira-t-il, et il ira de l'avant, corrigeant, redressant, refaisant Robinson. A cet âge, l'enfant, même celui qui connaît le moins la rue, est ce qu'on appelle un gamin, et le gamin est toujours un aventurier. Quelle aventure que celle de Robinson ! C'est l'aventure par excellence, la plus belle, la plus complète que l'imagination puisse rêver. L'aventurier,

d'ailleurs, est digne de l'aventure. Il part en étourdi ; il est encore gamin, grand gamin, quand il se voit jeté dans son île, et quoique la solitude le mûrisse, il le reste toujours à certains égards et par certains aspects. Avec son chapeau, son coutelas et son parasol, il garde un air de mascarade qui ravit les enfants. N'est-ce pas le plus vif de leurs goûts de se déguiser, de se travestir, de jouer à autre chose qu'eux-mêmes, de porter sabre au côté et plume au chapeau ?

Et la grande scène de *Robinson*, celle où Robinson rencontre Vendredi ! — C'est alors que palpite le cœur de l'enfant ; il ne critique plus, il est pris. N'a-t-il pas, lui aussi, son ami, son camarade, sans lequel il ne se figure ni jeux, ni plaisirs ! Rien de plus intéressant que de voir deux vrais camarades lire cette scène ou l'écouter ensemble. Ils font un retour sur eux-mêmes qui ne va pas jusqu'à s'exprimer par des paroles, mais dont ils ont le sentiment très distinct. Il n'y a qu'à voir comment brillent leurs yeux, comment, instinctivement, ils se rapprochent et se serrent l'un contre l'autre. Robinson et Vendredi, seuls dans leur île, c'est l'idéal de l'amitié, l'idéal de la camaraderie fraternelle. Il n'importe que l'un soit le maître et l'autre le serviteur. En amitié, surtout entre enfants, n'en est-il pas presque toujours ainsi ? La nature la plus forte commande, l'autre suit, à moins que la plus faible n'exerce

l'ascendant par sa faiblesse même. L'inégalité est partout ; l'amitié, bien loin de la faire disparaître, lui fournit une nouvelle occasion de se produire et la rachète en l'acceptant.

L'enfant qui a l'âge convenable pour lire le chef-d'œuvre de Daniel Foë, ne conçoit pas pour Robinson la possibilité de rencontrer autre chose qu'un frère. Si ce devait être une sœur, il y aurait déception, comme pour ces parents qui attendent un garçon et voient naître une fille. Plus tard, on se demande pourquoi Robinson ne trouve que Vendredi, et on le plaint en le félicitant. Si vous apercevez chez le jeune lecteur la moindre trace d'un semblable regret, regardez-le bien : il n'est plus enfant, il n'est plus gamin, ou s'il l'est encore c'est que les âges de la vie ne s'excluent pas en se succédant, mais s'ajoutent les uns aux autres, les premiers faisant place aux seconds et subsistant à côté d'eux. Ce n'est plus un enfant, c'est un adolescent. Il peut — cela dépend des natures — n'avoir pas quatorze ans révolus ; mais ses yeux n'ont déjà plus leur premier sourire ; ils brillent d'un éclat plus intérieur, d'un feu plus voilé ; sa joue, sa lèvre du moins, doit commencer à se velouter, et pour peu qu'on l'observe, on doit voir éclater en lui les contrastes que présente toujours cet âge intermédiaire : timidité et hardiesse, gaucherie et séduction, abandons naïfs et pudiques rougeurs.

Combien l'enfant a déjà fait de chemin ! Il a commencé par les contes de fée, c'est-à-dire par le livre merveilleux de la fantaisie ; puis il a passé à un autre merveilleux, déjà plus rapproché, offrant à son imagination un but selon ses goûts et plus en rapport avec ses forces, le merveilleux de l'aventure ; dès lors la nature a suivi son cours, et l'enfant s'aperçoit qu'il n'est pas besoin d'aller au bout du monde pour se donner carrière ; il soupçonne que les plus merveilleuses aventures ne sont rien auprès de la simple et grande aventure d'un cœur qui se donne. A ce moment, fermez *Robinson*.

Fermons *Robinson* ; mais qu'ouvrirons-nous à la place ? C'est la question que je me suis posée cette année. Ici commence le choix, et avec lui le doute. Cependant je n'ai pas hésité, et recueillant mes souvenirs de jeunesse, je me suis dit : « Ouvrons *Paul et Virginie*. »

Ai-je bien fait ? Je n'en suis pas très assuré. Le mieux ne serait-il point de n'ouvrir que des livres d'étude ? Ne faut-il pas profiter de cet âge de la vie pour jeter dans l'avenir, ainsi parle Rousseau, le superflu des forces du présent ? N'est-ce pas le temps qu'il convient de donner à l'école, le temps de la discipline ? Ouvrir *Paul et Virginie*, n'est-ce pas ouvrir la porte à tous les rêves amollissants ?

Je ne veux point essayer de répondre à cette grave question. Le principe de l'éducation moderne

est de s'accommoder à la nature ; celui des fortes éducations d'autrefois était de la dompter. Les plus grands caractères se sont révélés et formés par l'énergie précoce du travail et la rigoureuse observation de la loi. Si quelque père, ambitieux ou rigide, voulait revenir à la sévérité des méthodes anciennes, nous ne saurions le blâmer d'écarter du chemin où s'engage son fils les distractions et les chimères. Il n'est pas du tout besoin, pour devenir un grand homme, ou simplement un bon citoyen, d'avoir à quinze ou seize ans perdu de longues heures à rêver l'amour parfait ; cela n'est pas même nécessaire pour devenir un époux tendre et fidèle. Il arrive souvent, au contraire, que les forces de l'âme s'épuisent à s'exercer trop tôt, et que la poésie des affections réelles se diminue de tout ce qui a été donné d'avance à celle de l'imagination. Mais le siècle n'est plus à cette austérité ; la plupart des pères se sont laissés attendrir. On se dit qu'il faut faire la part du feu, que le monde ne pèche plus par excès d'imagination, que la prose de la vie ne tardera pas à reprendre le dessus, et que ce n'est pas pour rien que la nature a voulu qu'il y eût une jeunesse. A tort ou à raison, j'ai suivi le courant.

Néanmoins, tout ce que je prétends dire ici, c'est que si l'on veut causer à une jeune âme une émotion profonde autant que délicieuse, il faut à un

certain moment, au moment juste, la mettre en présence de *Paul et Virginie*. Celui qui a eu ce bonheur ne l'oubliera de sa vie ; le souvenir lui en demeurera comme une étoile dans son passé.

Je l'ai eu, ce bonheur, et je me le dois à moi-même. J'étais alors un écolier, et un écolier manquant de plus d'une chose, de livres surtout. Ils sont si chers, les livres ! Cependant il existait une certaine édition des classiques français, stéréotype, mal imprimée, sur méchant papier, mais calculée pour les petites bourses. Le volume coûtait trois batz et demi. A force d'économiser, je réussis à en acquérir quelques-uns, en pleine et due propriété. Oh ! que les riches sont à plaindre ! Ils possèdent et ne savent pas ce que c'est qu'acquérir. Ce fut un grand jour que celui où je sortis de chez mon libraire — je l'appelais ainsi, s'il vous plaît — emportant les quatre volumes de Jean Racine. Je les tenais et les serrais, et ne pouvais assez me persuader que j'avais enfin mon Racine. Jamais les vers de ce divin poète ne m'ont paru plus divins que le jour où je pus les lire avec le sentiment qu'ils étaient à moi. Je crois que si je les avais faits, je n'aurais pas été plus heureux.

Ce fut vers le même temps et de la même manière, mais avec moins de difficultés — il n'y avait qu'un volume — que j'entraî en possession de *Paul et*

Virginie. Je ne l'avais point encore lu. Je commençai le soir même, et ne posai le livre qu'après l'avoir achevé, l'aube blanchissant.

Je n'entreprendrai pas de raconter cette nuit tragique. A quoi bon ? Ce n'est qu'à la surface que les âmes varient ; si quelque émotion les atteint, et les remue jusqu'au fond, il est inutile de la décrire. Exceptons, si l'on veut, certaines natures ingrates ou incultes ; exceptons encore, s'il le faut, certaines âmes rongées avant le temps par les deux maladies de ce siècle, l'ambition et le désenchantement ; toutes les autres, toutes celles du moins qui ont fait connaissance avec *Paul et Virginie* au moment où le rêve de l'amour idéal s'empare de la pensée. savent ce qu'on éprouve quand se dresse la vague inexorable qui engloutit Virginie aux yeux mêmes de Paul.

Il s'est écoulé plus de trente ans depuis cette première lecture de *Paul et Virginie* jusqu'à celle que je viens de faire il y a peu de jours, non plus en jeune homme, mais en père de famille. *Quantum mutatus !!* Qu'est-ce qui a changé ? Est-ce le livre ou le lecteur ? Le livre, non pas. Ce sont les mêmes mots, les mêmes phrases, les mêmes sentiments, les mêmes situations ; et j'en avais gardé un souvenir assez distinct pour n'avoir de ce côté aucune surprise. Ce qui a changé, c'est le lecteur. A quinze ans, on lit comme on vit. L'âme s'empare du livre, elle

l'épouse. On est Paul, on est Virginie ; on est pris, subjugué ; on ne voit rien au dehors. Trente ans après, on ne se donne plus ainsi. Est-ce torpeur, engourdissement ? L'esprit a-t-il perdu son élasticité ? S'est-il appesanti comme le corps ? La jeunesse le dit, et trop souvent elle a raison. Quelle ne se hâte pas cependant de triompher. L'indifférence de l'âge est parfois plus apparente que réelle. C'est un fruit d'expérience plus que d'engourdissement. L'esprit se donne moins parce qu'il a été trop souvent déçu ; mais dans sa liberté, il garde le culte du beau ; et quand il voit les œuvres des hommes approcher de cet idéal qu'elles poursuivent sans l'atteindre, la jouissance est d'autant plus grande qu'on est devenu plus difficile et que, par là même, elle est plus rare. Ce n'est point une jouissance impétueuse ; mais pour être calme elle n'en est pas moins profonde. On ne pleure plus, on ne sanglote plus, on ne suffoque plus, on n'inonde plus son chevet de ses pleurs ; le temps est passé de ces effets violents ; mais il n'est pas impossible qu'une larme furtive, une larme d'attendrissement et d'admiration, vienne à briller sous la paupière. Cette larme donnée à la beauté vaut-elle beaucoup moins que les transports de la bouillante jeunesse ?

A peine est-il besoin de dire que le chef-d'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre n'est point sorti intact de cette épreuve tardive. J'y ai trouvé ce que j'y

attendais le moins, des longueurs, d'interminables longueurs. J'ai eu peine à ne pas sauter vingt feuillets du livre autrefois dévoré. La plupart de ces longueurs tiennent au personnage qui est censé raconter l'histoire, le *voisin*, comme on l'appelle. Quoique vêtu à la mode des anciens habitants de l'île de France, d'une petite veste et d'un long caleçon, les pieds nus, il a visité l'Europe et le monde; il sait la mythologie, il a étudié les monuments du passé, il a lu les inscriptions anciennes, il a comparé les mœurs des peuples, il a médité sur la chute des empires et sur les vices des institutions humaines; il a lu Bossuet et sait par cœur J.-J. Rousseau. Il est grand parleur et ne tarit pas en discours, semant les conseils en temps et hors de temps. Sa sagesse est celle du siècle. Il croit avoir beaucoup dit quand il a opposé le bonheur naturel au malheur social. Il a sans cesse à la bouche les mots de vertu et de sensibilité. A cette sagesse un peu vague correspond un art qui n'est guère plus rigoureux. Les invraisemblances abondent. Ces romanciers philosophes, disciples de Rousseau, ne se piquaient point d'un excès de scrupules : quand l'occasion de prêcher leur manquait, ils ne se faisaient pas faute de la créer. Les mœurs, non plus, ne sont pas exactement observées. Virginie, transplantée en Europe, apprend vite à lire et à écrire, ce qui n'a rien d'étonnant, car elle est intelligente, et l'amour est un grand maître; mais elle

apprend trop vite à parler le langage du monde. Elle est trop ou trop peu, sauvage, trop ou trop peu cultivée. Déjà à l'île de France, elle n'est pas assez Virginie quand elle propose pour la girouette, au sommet de la montagne, cette devise sentimentale : « toujours agitée, mais constante », et qu'elle rougit lorsqu'on lui répond que ce pourrait être aussi la devise de la vertu. Je ne parle pas d'autres devises, latines ou françaises, qui sont d'une érudition maniérée, et de jolis noms galants qui rappellent les bergeries de Florian. La sentimentalité inspire à l'auteur plus d'un trait de faux goût, entre autres lorsqu'il parle des yeux de Virginie et de l'expression qu'ils doivent à « leur obliquité naturelle vers le ciel ». Le style est plus ingénieux que net, plus recherché que correct. Il a les fausses grâces de l'idylle factice alors à la mode. Paul a des tirades académiques dans ses accès de désespoir ; parfois même il manque une certaine fleur de délicatesse dans la peinture des sentiments de Virginie. Ajoutons enfin — il faut tout dire, — qu'un goût plus rigoureux eût moins prodigué le nom sacré de la pudeur, car il n'est pas de vertu qui s'effarouche plus aisément : elle a peur d'elle-même, surtout elle a peur de son nom. — De toutes ces imperfections d'un art encore novice, devenues plus sensibles avec le temps, de toutes ces notes à demi fausses, résulte une teinte générale factice ; ce n'est ni la nature, ni la civilisa-

tion ; c'est je ne sais quoi d'équivoque qui flotte entre les deux, dans les vagues régions du roman.

Il en est de toutes les grandes œuvres de l'art humain comme de la statue du prophète : la tête est d'or et les pieds sont d'argile. Les pieds sont faits de l'argile même du sol sur lequel doit se dresser la statue ; ils sont faits de la boue et de la poudre du siècle. Le chef-d'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre n'a point échappé à la loi commune ; il l'a même subie plus qu'il n'était convenable. Les créations du grand art témoignent, en général, d'une imagination plus sereine, plus haute, plus dégagée. Il y a plus de grâce et de liberté dans la manière dont elles se prêtent aux modes de leur temps. Elles en ont le costume sans en porter la livrée.

Veut-on faire le départ entre l'or et l'argile, entre le vrai et le convenu dans *Paul et Virginie* ? Le moyen en est infaillible. A chaque page, à chaque phrase, à chaque mot, posez cette simple question : L'auteur pense-t-il à Paris ou à l'Île de France ? S'il pense à Paris, c'est de l'argile ; s'il pense à l'Île de France, c'est de l'or.

Bernardin de Saint-Pierre ne songeait point à Paris, heureusement, lorsqu'il a décrit le vallon paisible où devait s'écouler l'enfance de Paul et de Virginie, ce vallon qu'arrosent de si frais ruisseaux, où il y a de si doux ombrages pour les jeux de l'a-

mour et de l'innocence, où sont suspendus tant de nids et où gazouillent tant d'oiseaux chanteurs; ce vallon qui s'ouvre d'un côté sur la mer, qui de l'autre s'abrite sous des rochers dont les sommets, seuls éclairés jusqu'à l'heure de midi, paraissent d'or et de pourpre sur l'azur des cieux. Ces descriptions de nature n'ont rien perdu de la fraîcheur de leur coloris. La grande brosse de Chateaubriand, dont les générations suivantes devaient admirer la manière hardie, a fait peu de tort au petit pinceau de Bernardin de Saint-Pierre. C'est elle plutôt qui a vieilli, avec ses larges coups à effet. Le petit pinceau s'est sauvé par la finesse et la bonhomie. Quand on a lu *Paul et Virginie*, on n'a pas les yeux éblouis de quelques paysages savants, disposés dans le récit comme des statues sur une façade, chacun ayant sa place d'avance préparée, son cadre, sa niche : on a, ce qui vaut mieux, une image d'un pays et d'un beau pays; on en connaît les plantes et les animaux, on s'y est promené, on en a respiré l'air, on en a vu le soleil, on en a surpris les aspects variés, on y a vécu.

Bernardin de Saint-Pierre ne songeait pas à Paris quand il envoyait les deux enfants de son imagination implorer, en faveur de la pauvre négresse, la pitié du méchant planteur des bords de la Rivière-Noire. La bonté de Virginie, la fierté de Paul quand il se sent le guide et le protecteur de sa sœur, le

passage de la rivière, la nuit dans les bois : tout ce prélude d'innocentes amours est d'une simplicité charmante et d'une grâce infinie.

Il ne songeait pas toujours à Paris, non plus, lorsque, l'occasion se présentant, il prêchait la simplicité des mœurs, le retour à la nature et les charmes de la vertu. Cette idylle était faite pour flotter dans une sorte de poésie générale des idées et des sentiments, comme dans une atmosphère vaporeuse, tiède et doucement colorée. Quand Bernardin de Saint-Pierre dépeint ce vallon, ce refuge qui va devenir un nid, on aime à le voir glisser cette jolie réflexion : « C'est un instinct commun à tous les êtres sensibles et souffrants de se réfugier dans les lieux les plus sauvages et les plus déserts ; comme si des rochers étaient des remparts contre l'infortune, et comme si le calme de la nature pouvait apaiser le trouble malheureux de l'âme. » Il ne déplait point d'entendre Paul demander ce que c'est que cette vertu dont on lui parle tant, et l'on ne peut qu'approuver la belle réponse que lui donne le voisin philosophe, l'ermite de l'île de France : « La vertu est un effort fait sur nous-mêmes pour le bien d'autrui, dans l'intention de plaire à Dieu seul. » On ne trouve pas que tout soit de trop dans les longs et parfois éloquents discours que ce même voisin adresse à Paul pour le consoler de la mort de Virginie. On aime qu'il insiste sur le

revoir éternel, et que, par sa bouche, Virginie donne rendez-vous à Paul pour des amours meilleures et qui n'auront plus de terme. Les convictions de l'auteur ne l'y eussent point porté qu'encore il l'aurait dû. Il y a des harmonies dans l'âme comme il y en a dans la nature. Ceux qui, par raisonnement, sont le moins convaincus de la réalité d'une autre vie, s'oublent à y croire sous l'empire de certaines émotions. Quand on voit une heureuse destinée finir d'une manière si tragique, l'imagination, qui ne connaît pas le néant, qui le peuple — et par conséquent le nie — dès que l'idée s'en présente, l'imagination la transporte ailleurs et la continue involontairement.

Surtout Bernardin de Saint-Pierre ne songeait pas à Paris quand lui est venue l'idée mère de cette gracieuse et tragique pastorale. Nombreuses, très nombreuses sont les œuvres d'art qui ne doivent le meilleur de leur succès qu'à l'intérêt de la conception première. Le poète fait souvent tout ce qu'il peut pour la compromettre ou la gâter; mais si une fois elle s'est emparée de son esprit avec une certaine force, elle se fait jour malgré les obstacles et rachète les faiblesses postérieures. C'est évidemment ce qui est arrivé pour *Paul et Virginie*. Ce que l'auteur a vu tout d'abord, ce sont les amours de ces deux enfants. Il en a bercé, il en a nourri son imagination; avec eux il a passé des nuits d'insomnie. Il

n'importe que plus tard, venant à l'exécution, voulant peindre ce qu'il avait rêvé, le goût lui ait manqué. Ce qui est resté de cet éblouissement suffit.

Rien de plus simple et, semble-t-il, de plus commun que cette idée première. Il faut toujours que la poésie ait en vue un couple idéal. C'est un des rêves dont elle s'enchant elle-même, de siècle en siècle. Costumes, langages, mœurs : tout change ; mais ce rêve reparaît toujours. *Paul et Virginie* n'est qu'une des formes sous lesquelles il a séduit l'humanité.

Le premier et plus ancien des couples célèbres dans lesquels s'est idéalisé l'amour, est celui qui a entendu cette parole mémorable : « L'homme laissera son père et sa mère et se joindra à sa femme et ils seront une chair. » Combien de fois les beaux-arts n'ont-ils pas glorifié cette jeunesse sans enfance qu'on se figure commençant à quinze ans, contemporaine de la jeunesse du monde, antérieure au péché ? C'est l'âge d'or des âges d'or. C'est le paradis. La peinture et la statuaire ne se lassent pas d'en fixer l'image sur la toile et le marbre. Haydn l'a mise en musique, Milton en poésie, et dans quelques vers, malheureusement trop fugitifs, mais dont les plus beaux — les plus simples — ne pâlissent nullement devant ceux du grand poète anglais, Victor Hugo en a fixé du moins un souvenir :

L'Eden pudique et nu s'éveillait mollement,
Les oiseaux gazouillaient un hymne si charmant,
Si frais, si gracieux, si suave et si tendre,
Que les anges distraits se penchaient pour l'entendre.

Rien n'égale la pure ivresse de ce moment unique ;
c'est le type primitif et suprême.

Ineffable lever du premier rayon d'or !
Du jour éclairant tout sans rien savoir encor !
O matin des matins ! amour ! joie effrénée
De commencer le temps, l'heure, le mois, l'année !
Ouverture du monde ! instant prodigieux !

Les autres couples, les autres *mariés* de la poésie sont petits en comparaison. Il en est cependant dont le souvenir demeure ineffaçable. Il faut placer au premier rang le couple pastoral, rêvé par l'antiquité, de Daphnis le berger et de Chloë la bergère. Passer d'Adam et Eve à Daphnis et Chloë, c'est passer du beau au joli, du sublime au charmant. Ce type gracieux a été fort compromis par la fausse naïveté qui caractérise parfois les arrière-saisons littéraires, et sous laquelle se dissimule à peine le libertinage de l'imagination. Longus — ou l'inconnu à qui l'on donne ce nom — était un rhéteur de la décadence, et n'avait rien de l'homme des champs. Jamais loup plus mal déguisé n'entra dans la bergerie. Mais il lui est arrivé le même bonheur qu'à Bernardin de Saint-Pierre. Quand on tombe sur une bonne idée,

on a beau la gâter, il en reste toujours quelque chose. Le bien et le mal ne se fondent point dans un alliage impossible ; ils se rencontrent, ils se touchent, ils s'unissent, mais ils restent distincts et rien n'est plus aisé que d'en faire le départ. C'est ce que la postérité a fait pour le livre de Longus ; elle en a laissé tomber les fausses grâces et les mièvreries lascives ; elle a abandonné aux érudits tout ce qui est d'un goût douteux, tout ce qui trahit la corruption du temps, et n'a retenu que l'image de ces deux enfants à demi nus, « toujours se tenant ensemble, faisant toute besogne en commun, paissant leurs troupeaux l'un près de l'autre ».

La ressemblance est grande entre Paul et Virginie et Daphnis et Chloë. C'est la même donnée : une amitié d'enfance qui se développe en liberté, qui est déjà de l'amour et qui le devient tout à fait au moment voulu par la nature. La principale différence tient à l'époque, au milieu. L'imagination ne peut se figurer le couple antique qu'en remontant jusqu'aux âges légendaires où régnaient, dans leur simplicité première, les mœurs pastorales. Alors tous les bergers sont des Daphnis, toutes les bergères sont des Chloës. Paul et Virginie sont un Daphnis et une Chloë égarés au milieu d'une civilisation compliquée, vieillissante et corrompue ; c'est un couple d'exception, que le vice entoure, et contre lequel se liguent les préjugés. La pudeur elle-même crée entre

eux une barrière que ne connaissait pas l'innocence ingénue de Daphnis et de Chloë. Ceux-ci seront heureux ; rien ne s'oppose à ce qu'ils se rencontrent, à ce qu'ils se marient, à ce qu'ils donnent le jour à une multitude de petits Daphnis et de petites Chloës, qui feront ce qu'ont fait leurs parents. Paul et Virginie ne peuvent exister et se rencontrer que par un coup du hasard. La société les a rejetés loin d'elle ; elle les poursuit encore dans l'asile où ils abritent leur bonheur. Ce bonheur lui est une injure. Elle se sent bravée par ces deux enfants. Ils ont beau se cacher, la fatalité les atteindra. Un vautour plane sur ce nid de colombes. Ils ne se marieront pas, ils mourront.

Le moyen âge eut son Paul et sa Virginie sous les noms d'Aucassin et de Nicolette. A eux aussi la société fut hostile. Mais au lieu de les bannir, elle les enferme, et c'est plus encore contre les verrous que contre les préjugés sociaux, qu'ils ont à lutter. Ils se rejoignent néanmoins, et trouvent un asile dans la solitude des forêts. Le moyen âge n'a rien connu de plus charmant, rien de plus naïf que les amours de ces deux enfants. Au milieu de la barbarie et de la licence du temps, l'histoire et la poésie voient passer quelques figures qui attestent que les sentiments délicats, les grâces touchantes n'ont à aucun moment disparu de l'humanité. Aucassin et Nicolette se marient : la société leur fait une place dans son dé-

sordre même. Quiconque a une épée s'ouvre un chemin. Ainsi fait Aucassin. Cette chance dernière est interdite à Paul et à Virginie.

Il y aurait, si l'on voulait en dresser une liste, bien d'autres Pauls, bien d'autres Virginies, à signaler de siècle en siècle. Racine lui-même, le classique Racine, aurait les siens. Ainsi s'aimaient Britannicus et Junie, Xipharès et Monime. La différence des situations ne porte qu'une atteinte légère à la similitude des caractères. Xipharès n'est autre que Paul devenu le plus brillant et le plus généreux des cavaliers; Monime est une Virginie qui a vécu près du trône sans que l'éducation ni l'expérience aient altéré sa candeur. Pour eux, il n'y a pas non plus de place dans le monde, dans leur monde, c'est-à-dire à la cour. Les caprices d'un tyran, un Mithridate, un Néron sauvage, alléché par la grâce touchante de cette autre Junie, viennent au travers de leurs chastes amours. Comme Phèdre, mais non pour le même motif, ces tendres victimes, destinées à mourir dans les palais des rois, soupirent inutilement après l'ombre des forêts.

J'en passe et des meilleurs. Moins de dix ans s'étaient écoulés depuis que le public s'était ému des infortunes de Paul et Virginie, on en pleurait encore, lorsqu'un grand poète invita ses compatriotes à la noce joyeuse d'Hermann et de Dorothee. Toute l'Allemagne assistait à la fête; toute l'Alle-

magne porta la santé des époux. Nul doute qu'en célébrant cet heureux hymen, Goëthe n'ait songé plus d'une fois aux pauvres enfants sur la tombe desquels Bernardin de Saint-Pierre avait fait verser tant de larmes. Autres sont les mœurs, autre la scène ; autre le commencement, autre la fin de l'aventure, et cependant les rapports sont frappants. Il s'agit toujours de la glorification du libre amour, toujours du couple parfait. La ressemblance n'existe pas seulement dans ces traits généraux ; elle apparaît en plus d'une scène, comme le prouvent les compositions par lesquelles de nombreux artistes ont illustré ces deux histoires. Ils ont été forcément attirés par des situations et des motifs analogues. Hermann à la fontaine, auprès de Dorothée, rappelle Paul assis à côté de Virginie, sur le tertre, devant les cabanes, et lui demandant s'il est vrai qu'elle veuille partir. Hermann soutenant les pas de Dorothée, que sa blessure oblige de s'appuyer sur lui de tout son poids, rappelle Paul chargeant Virginie sur ses épaules pour franchir la Rivière-Noire. Le poëte allemand n'a pas toujours le dessus en ces divers points de rencontre. Si beaux que soient les vers qui célèbrent le bonheur d'Hermann, fier sous son noble fardeau, ils ont peine à en dire autant que le simple discours de l'enfant Paul à sa sœur Virginie : « N'aie pas peur, je me sens bien fort avec toi. » Cependant, il en faut convenir, à le prendre

uniquement comme œuvre d'art, le poème de Goethe est plus achevé, plus harmonieux d'ensemble, plus clair, plus limpide, d'une inspiration plus sereine que le roman de Bernardin de Saint-Pierre. L'auteur français trouve dans sa sensibilité la principale source de son talent ; il faut qu'il ait une larme dans les yeux pour bien voir les objets qu'il veut peindre, tandis que Goethe est un artiste accompli, au regard toujours tranquille et sûr. Ce n'est pas que l'argile manque aux pieds de la statue qu'il a sculptée et façonnée ; mais elle s'y dissimule plus habilement, et les gercures du temps ne l'ont pas encore mise assez à découvert pour qu'on ne puisse plus s'y tromper.

Mais la grande différence entre les deux poèmes est que l'un finit bien et que l'autre finit mal. Il y a une place dans le monde, il y a un avenir pour Hermann et Dorothée ; il n'y en a point pour Paul et Virginie. Quoi donc ? Le couple allemand a-t-il mieux mérité que le couple français ? Non. La différence de leurs fortunes ne vient pas d'eux-mêmes, elle n'est pas en raison de leurs mérites, elle vient du milieu où ils sont nés, du pays qu'ils habitent. L'œuvre de Goethe est d'un poète qui a confiance ; elle trahit l'espoir d'une nation qui se sent grandir. Hermann est un enfant du peuple. Il appartient à cette bourgeoisie, plus campagnarde qu'urbaine, où vit encore la simplicité des mœurs antiques, où l'on

peut s'aimer et être heureux impunément. Si c'est là que le poète va chercher ses héros, c'est qu'il y sent des forces vives. *Hermann et Dorothee* est un tableau de mœurs allemandes, et autant qu'une œuvre poétique peut être appelée en témoignage de l'état moral d'un peuple, cette épopée bourgeoise prouve une constitution robuste. C'est une œuvre de santé. *Paul et Virginie* est une œuvre malade, au contraire, triste image d'une société qui se décompose et se dissout, d'une société qui ne croit plus au bonheur dans son propre sein, et qui pour le rêver est obligée de sortir d'elle-même, prononçant ainsi sa propre condamnation. Oh ! si nous savions lire ! si nous savions interpréter ce qui se passe sous nos yeux ! Que de choses on aurait pu prédire, il y a quatre-vingts ans, en comparant ces deux poèmes presque contemporains ! Tout l'avenir de la France, tout l'avenir de l'Allemagne est écrit en grands caractères dans ces deux rêves jumeaux : ici les convulsions, là le développement laborieux ; ici la fièvre, là la force. La fièvre pourra, pendant un certain temps, l'emporter sur la force ; mais la force finit toujours par avoir raison de la fièvre.

Et cependant, s'il fallait choisir, lequel de ces deux rêves de la muse voudrait-on sacrifier ? Où serait la perte la plus considérable pour la mémoire de l'humanité ? J'en demande pardon à l'Allemagne, mais je crois, en mon âme et conscience, que s'il

était possible de faire des pesées de ce genre, si l'on pouvait avoir une balance assez délicate, assez juste, assez impartiale, l'œuvre de son grand poète serait trouvée la plus légère. Les beaux vers d'*Hermann et Dorothee*, cette habile composition, cette grâce, ce goût, cet ensemble, ces proportions harmonieuses, cette poésie de la réalité, ce bonheur relativement facile, ces fiançailles, ce mariage : tout cela vaut-il la mort de Virginie si simplement et si grandement racontée ? — Car ici, remarquons-le, les mièvreries disparaissent, le sentimentalisme se dissipe, le style est sobre et net, les faits parlent, ils parlent seuls, et si éloquemment que personne n'y reste froid : l'art du poète grandit avec la situation. — Non, rien dans *Hermann et Dorothee* n'atteint à la hauteur de ce tragique naufrage. Tel est le privilège des malheureux : ils vont plus loin dans leurs rêves. A la souffrance les grands horizons poétiques, à elle les sublimes inspirations ! Le mortel favorisé de la fortune prend son idéal en lui-même, c'est-à-dire qu'il ne le prend jamais très haut. Qu'a-t-il besoin de chercher au loin ? N'est-il pas heureux ? Que pourrait-il trouver ailleurs ? Celui qui souffre, au contraire, cherche par delà. Il demande au rêve ce que la réalité lui refuse, et plus sont tristes les bas-fonds où la fatalité le condamne, plus il s'en venge par l'audace de l'imagination et par l'héroïsme de la pensée.

L'héroïsme, voilà ce qui rachète les erreurs et les faiblesses de l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre. Le rayon divin brille plus distinct et plus lumineux sur le front de Virginie que sur celui de Dorothée. Aussi qu'est-il arrivé ? Le poëme de Goëthe est peu sorti de l'Allemagne ; il n'est guère connu au dehors que des hommes qui lisent, des esprits curieux, tandis que l'histoire de Virginie a franchi les frontières de la France ; partout elle est populaire. Goëthe, avec tout son art, n'a réussi qu'à enrichir d'un chef-d'œuvre le trésor classique de sa patrie ; Bernardin de Saint-Pierre, de sa plume tremblante, a ajouté un nom aux noms dont l'humanité conserve le souvenir, aux noms qui sont des symboles et qu'elle ne prononcè qu'en s'inclinant.

1878.



UN POÈTE BELGE

VAN HASSELT

UN POÈTE BELGE

VAN HASSELT¹

I

La Belgique joue le même rôle que la Suisse dans l'équilibre vacillant de la politique européenne. L'une coupe vers le nord, l'autre vers le sud, la ligne de rencontre des races latines et des races germaniques. Elles rétrécissent l'espace abandonné aux champs de bataille. Toutes deux au bénéfice d'une neutralité qu'elles envisagent comme un de leurs

¹ I. *Œuvres d'André Van Hasselt*. Bruxelles, Bruylant-Christophe et Co, 1875-1878. — II. *André Van Hasselt, sa vie et ses travaux* : étude par L. Alvin, conservateur en chef de la bibliothèque royale de Belgique. Bruxelles, C. Muquardt, 1877.

biens les plus précieux, elles ont pour vocation principale de servir d'instruments de paix, soit en offrant un asile aux proscrits des causes vaincues, soit en prenant l'initiative de conventions internationales d'utilité publique, soit en assurant aux congrès qui précèdent ou qui suivent les grandes guerres les garanties d'une hospitalité désintéressée, soit enfin en créant des milieux favorables à la rencontre et à l'union de génies dont l'antagonisme, si rien ne le contenait, serait fatal à la civilisation. Peut-être, un jour, si l'idée d'un pouvoir arbitral européen destiné à prévenir les conflits entre nations sortait du domaine des rêveries philanthropiques, seraient-elles appelées à jouer dans la politique générale un rôle plus actif. En attendant, l'influence qu'elles peuvent exercer est une influence modératrice. Cette neutralité même, à laquelle on les voit si fortement attachées, est comme une protestation permanente en faveur de la légalité et des droits reconnus. A ces analogies qui naissent des conditions mêmes de leur existence, de leur situation géographique, de leur histoire et de la position que leur a faite le droit public moderne, s'ajoute celle des institutions, qui, en Belgique sous la forme d'une monarchie constitutionnelle, et en Suisse sous celle d'une république, mettent ces deux états au premier rang de ceux qui repoussent d'instinct toute idée du gouvernement du peuple autrement que selon sa volonté. Quelle que puisse

être l'influence momentanée des passions intolérantes, la Suisse et la Belgique sont, de fondation, vouées à la pratique du libéralisme. Tant de rapports créent entre elles une sorte de solidarité fraternelle. Elles ont les mêmes intérêts, elles courent les mêmes périls; elles ont les mêmes amis et les mêmes ennemis, et l'avenir de l'une ne saurait être menacé sans que celui de l'autre le soit du même coup et presque au même degré.

Cette solidarité est très sentie, du moins en Suisse, et sûrement aussi en Belgique. Les hasards de la politique n'ont jamais mis en danger l'un de ces deux états sans que l'opinion publique se soit émue dans l'autre. Mais le sympathique intérêt qu'ils se portent mutuellement ne se manifeste point par des relations plus étroites et un échange plus actif de communications et d'idées. On va chacun son chemin, comme deux amis qui n'ont pas le temps de s'écrire, ayant leurs affaires, à peine celui de se donner de loin en loin une pensée, mais qui savent bien qu'à l'occasion ils peuvent compter l'un sur l'autre.

Cette rareté de relations est surtout frappante en matière littéraire. Entre la Belgique et la Suisse allemande, il y a la différence du langage. La Suisse allemande a son centre littéraire en Allemagne, la Belgique a le sien à Paris. Il est tout naturel que si un Zuricois ou un Bâlois donne quelques moments

à la lecture d'ouvrages écrits en français, il aille les chercher à la source. De son côté, un Belge désireux de s'initier à la littérature allemande, lira Schiller et Goethe bien avant Usteri et Jérémias Gotthelf. Mais il n'en est pas de même entre la Belgique et la Suisse française. Elles ont des intérêts littéraires communs, dont le premier est celui de leur indépendance. Malgré Paris, elles ont une existence propre ; elles ont leur génie particulier. Un écrivain français, orateur ou poète, ne peut presque pas échapper à la fascination qu'exercent ces seuls noms de France, d'Empire français, de République française. Il se fait nécessairement de la grandeur politique une idée en rapport avec les traditions invétérées de son pays. Il ne la conçoit pas sans l'éclat, sans l'ambition, sans l'ostentation de la force. Il est grande nation, pour tout dire en un mot. Non-seulement la plupart des écrivains belges et des écrivains suisses n'ont aucune peine à dégager leur pensée d'un idéal qui ne fut jamais le leur, mais d'instinct ils lui seraient plutôt hostiles. Le droit des faibles les touche plus que la gloire des puissants. Ils ne sont pas grande nation ; ils sont petit peuple. Peut-être n'en faut-il pas davantage pour enlever à la littérature belge et à la littérature suisse ce qui a fait le principal prestige de la littérature française : cette grâce du style qui suppose l'élégance des mœurs, laquelle, à son tour, n'est guère possible sans quel-

que grand centre de civilisation raffinée. Mais cette perte n'est pas sans compensation. Moins laminée par les pressions du dehors, moins polie par le perpétuel frottement des hommes et des choses, moins sollicitée à se produire pour se produire, la pensée n'en a que plus de force intérieure, plus de vraie originalité. Elle est moins brillante, mais plus sincère ; elle reste en rapport plus constant avec une idée beaucoup plus saine que celle de la gloire, l'idée morale du droit.

Il n'en faut pas davantage pour créer une communauté d'intérêts entre les colonies littéraires françaises qui ne relèvent pas de la France, et qui, sur sa frontière, ont leur existence à part. Il y en avait trois jadis : la Belgique, la Savoie et la Suisse française. Il n'en reste que deux. Raison de plus pour qu'elles s'unissent.

Pourquoi donc se connaissent-elles si peu ?

La distance y contribue certainement. Mais j'en vois d'autres raisons dans la différence des caractères, qui n'est pas moins remarquable que l'analogie des situations. Le Belge est plus français que le Suisse. D'abord, il est catholique, tandis que dans la Suisse française, les principaux foyers de production littéraire sont protestants. C'est avec la Hollande, et non avec la Belgique, que les sympathies religieuses nous ont mis en rapport. Ensuite, le Belge est citadin ; il habite de grandes villes, la plu-

part dans de grandes plaines ; nous autres, nous sommes des ruraux. Genève même est campagne en comparaison de Bruxelles. C'est par la nature que se fait notre première éducation poétique ; elle nous berce dans ses bras et nous chante ses chansons dans l'oreille avant que nous ayons appris à épeler son nom. L'art ne vient qu'après, longtemps après, et comme il occupe peu de place dans nos traditions nationales, nous devons aller à lui plus qu'il ne vient à nous. Pour le Belge, c'est justement l'inverse. L'art le prend au berceau. De quelque côté qu'il ouvre les yeux, il rencontre des monuments et des tableaux. L'église l'entoure de ses pompes. Les premiers grands noms qu'il entend retentir, les noms sous lesquels se présente à sa pensée la douce image de la gloire, sont ceux de peintres fameux. Son éducation, néanmoins, ne le dispose guère aux rêveries et aux intimes contemplations. La ruche humaine fourmille autour de lui. Ce peuple, qui a produit de si grands artistes, est un peuple travailleur, un peuple industriel. Le Belge est adroit, positif ; il fait son chemin, il sait réussir. Il déploie dans la carrière de l'art, aussi bien que dans les autres, une activité juste et rapide, qui double la valeur du temps. Il ne perd pas les années à se chercher lui-même, à s'ouvrir laborieusement une voie ; il voit un but et il y va. La constitution monarchique de l'état, les goûts du public et la richesse des grandes

viles multiplient les ressources autour de lui. Il y a plus de carrières à son activité, des carrières plus ouvertes et qui mènent plus loin. Les habiles en profitent, le vrai talent en profite aussi. La Belgique a toujours été le pays des artistes heureux. Est-elle au même degré celui des penseurs profonds ? La pensée, semble-t-il, n'y est pas assez sollicitée à se replier sur elle-même. On y a trop vite fait son chemin, trop vite son éducation, trop vite son choix, surtout : c'est pour ou contre l'église. De là vient que le développement moral n'y est parfois pas assez individuel, pas assez intérieur. De là vient aussi que, parmi les écrivains, la grande originalité est moins rare chez nous qu'en Belgique. On ne trouve pas dans l'histoire littéraire de la Belgique des figures aussi attachantes, aussi fortes que celles d'un Rousseau, d'une Mme de Staël ou d'un Vinet.

Si je note ces différences, c'est pour expliquer, non pour justifier l'oubli dans lequel nous vivons les uns des autres. Elles devraient nous inciter, au contraire, à faire plus ample connaissance. Dans le commerce de l'amitié, il y a tout avantage à ne se pas trop ressembler. On s'y enrichit d'autant. Nul doute que nous n'eussions fort à gagner à pratiquer plus assidûment la Belgique. Ceux qui l'ont vue à l'exposition de Paris doivent en être convaincus. Ce peuple de quatre millions d'âmes est peut-être celui de tous qui a remporté le plus de suffrages dans ce

pacifique concours. Son exposition des beaux-arts, celle de l'instruction publique, celle des machines, d'autres encore, étaient à la hauteur de toute comparaison. Je viens de faire une excursion dans le domaine de sa littérature, et j'en rapporte une impression à peine moins favorable. C'était pour moi, je l'avoue, une terre presque inconnue. Ce que j'en ai vu est trop peu pour me permettre d'en donner ici une idée générale. Mais j'y ai rencontré un homme intéressant, un poète, un artiste de la parole; j'ai trouvé plaisir et profit à faire connaissance avec lui, et je voudrais faire partager le profit et le plaisir. Peut-être ce premier coup d'œil jeté sur la littérature belge nous donnera-t-il, à tous, le désir d'en apprendre davantage.

II

Van Hasselt n'est point un inconnu pour quiconque a lu un charmant récit d'Alexandre Dumas, qui, malheureusement, est resté perdu dans la *Revue de Paris*.

Quand j'arrivai en Belgique, le 11 décembre 1851, dit le spirituel romancier, je retrouvai deux vieux amis, MM. Méline et Charles Hen.

Je descendis à l'hôtel de l'Europe; je me fis donner une chambre, je déroulai mon papier, j'emmanchai ma plume de fer, je la trempai dans l'encre, et j'écrivis au haut de la page: *La comtesse de Charny. Troisième volume.* Je me mis donc à faire mon troisième et mon quatrième volume de la *Comtesse de Charny.* Ces deux volumes devaient me donner du travail pour quinze jours.

J'avais dans l'esprit mon sujet de *Conscience.* J'avais ou à peu près fait le plan de mon livre; seulement il n'avait pas encore de nom.

Hen vint me voir, je lui racontai mon plan.

« Ah! me dit-il, nous avons un auteur flamand qui a fait sur le même sujet un charmant roman intitulé *le Conscrit.*

— Bon! demandai-je, votre roman est-il traduit?

— Non; mais je puis prier un de mes amis de vous en traduire deux ou trois chapitres.

— Priez, cher. »

Je ne refuse jamais d'accepter un service, toujours prêt que je suis à rendre ceux qu'on me demande.

Le surlendemain, Hen revint avec les trois chapitres traduits. Ils étaient si charmants que j'écrivis à l'auteur pour le prier de me permettre de m'approprier quelques détails de son livre.

Il me répondit que l'auteur et le livre étaient bien à mon service.

Trois jours après, j'avais besoin, pour mon *Isaac Laquedem*, d'une traduction allemande. Hen vint me voir.

« Ah! cher ami, lui dis-je, auriez-vous par hasard un ami qui parlât le germain comme vous aviez un ami qui parlait le flamand?

— J'ai un ami qui parle germain », me répondit Hen.

Et il emporta la ballade du *Tremble* dont il rapporta la traduction deux jours après.

« Sacredieu ! mon cher, vous êtes un homme précieux, lui dis-je. Maintenant auriez-vous, par hasard, un autre ami qui parlât grec ?

— J'ai un ami qui parle grec, répondit Hen.

— Priez-le donc de mettre en grec ces cinq mots :

Ici git l'âme du monde. »

J'avais besoin de cette étrange épitaphe.

Hen emporta les cinq mots français et le même soir me rapporta les cinq mots grecs

Τῷ κόσμῳ φύγγι ἔνθα κείται.

Il me trouva occupé à déchiffrer une lettre espagnole.

« Que lisez-vous là ? me demanda Hen.

— Demandez-moi ce que je ne lis pas, et je vous répondrai.

— Eh bien, que ne lisez-vous pas ?

— Une lettre espagnole parfaitement indéchiffrable.

— Donnez-la-moi, j'ai un ami qui vous la déchiffrera.

— Vous avez un ami qui parle l'espagnol ?

— Comme le Cid.

— Prenez la lettre, mon cher, et si vous avez par hasard aussi..... Mais non, ce serait trop vous demander.

— Dites toujours.

— Si vous aviez un ami qui parlât le scandinave ?

— J'ai un ami qui a traduit deux volumes de poésies erses, finlandaises, suédoises, gaéliques.

— Eh bien, j'ai besoin de ce fragment du poème de *Frithiof* de Tegner. »

Et je lui indiquai dans le poème de Tegner le fragment dont j'avais besoin.

« Demain, vous aurez votre traduction espagnole et votre traduction suédoise.

— Mon cher, rien ne m'étonne plus de votre part, ni de celle de vos amis ; allez et recevez ma bénédiction ; je suis à bout de remerciements, et je ne sais plus que vous offrir. »

Le lendemain, Hen revint avec ses deux, ou plutôt avec mes deux traductions.

Il tenait en outre un volume à la main, un de ces volumes à fraîche couverture beurre frais qui donnent envie de lire ce qu'elles cachent.

Je le remerciai des deux traductions ; mais le volume me tirait l'œil.

« Qu'est-ce que ce volume ? demandai-je à Hen.

— Un recueil de poésies que je vous offre ce matin et dont je vous demande la permission de vous présenter l'auteur ce soir.

— C'est charmant ! Comme vous avez besoin d'une permission, vous !

— Pourquoi pas ?

— Est-ce bien, ce volume ? là, entre nous, toute nationalité à part ?

— Vous verrez ; il a d'ailleurs ceci de particulier, que c'est le premier volume de poésies imprimé en Belgique.

— L'auteur est-il belge ?

— Non, il est hollandais, mais naturalisé belge.

— Eh bien ! dites-le donc, Hen ?

— Après ?

— Puisque vous venez ce soir avec l'auteur du vo-

lume, amenez-moi donc en même temps ces messieurs qui ont eu l'obligeance de me faire mes traductions.

— Ah ! pour cela, volontiers !

— Nous prendrons une tasse de thé et nous parlerons littérature universelle.

— Très bien !

— Alors, je vous attends tous les sept ce soir à huit heures.

— Tous les sept, comment cela ?

— Dam ! les cinq traducteurs, l'auteur des poésies et vous.

— Ah ! c'est juste ! A ce soir, huit heures. »

Hen prit son chapeau et sortit.

Resté seul, je jetai les yeux sur le livre. Il était intitulé : *Poésies d'André Van Hasselt*.

Alexandre Dumas raconte ici comment, au lieu d'en lire quelques vers, ainsi qu'il se disposait à le faire, il eut à recevoir une visite, puis une seconde et ainsi de suite jusqu'au soir.

A huit heures précises, Hen et M. Van Hasselt entrèrent.

J'étais assez humilié de n'avoir encore rien à dire à M. Van Hasselt sur son volume de poésies, mais dans ce cas-là le mieux est de confesser la vérité tout entière. Je le fis et me sentis un peu plus à mon aise.

D'ailleurs, M. Van Hasselt ne tarda point à m'y mettre tout à fait. Au bout d'une heure de causerie, il m'avait, en traditions charmantes, racontées avec une précision parfaite et une poésie constante, fourni la matière de dix volumes.

C'était tout bonnement une mine d'or que me présentait Hen.

Aussi je ne craignais rien tant que l'arrivée de mes autres convives ; à chaque pas que j'entendais dans l'escalier, à chaque frôlement qui s'éveillait dans le corridor, je tremblais que ce ne fût quelque importun qui m'empêchât de tirer de mon poète chroniqueur toute cette substance qu'il m'abandonnait, du reste, avec la prodigalité d'un homme qui se sent inépuisable.

De temps en temps, cependant, par politesse, je demandais à Hen des nouvelles de nos traducteurs ; mais Hen répondait :

« Probablement vont-ils venir. »

Et moi, pendant ce temps-là, je continuais de fouiller dans les souvenirs de mon poète et d'en tirer de quoi bâtir une pyramide de volumes.

Minuit sonna ; je ne voulais point lâcher prise ; mais M. Van Hasselt demeurait fort loin. Hen l'arracha de mes mains. Seul, il ne s'en fût jamais tiré.

Je restai avec son livre ; mais, chose singulière, l'homme avait fait tort au livre ; comment un archéologue, un antiquaire, un helléniste, né à Mæstricht, ayant parlé le hollandais jusqu'à quinze ans, ayant débuté dans sa langue maternelle, pouvait-il faire de bons vers français, c'est-à-dire dans une langue apprise.

Alexandre Dumas feuillette néanmoins le volume, et tombe de surprise en surprise : à des vers gracieux succèdent des vers très forts. C'est bien, c'est mieux, c'est très bien.

Le lendemain en m'éveillant, je reçus une lettre de Hen, ajoute Dumas.

Il me priait de ne pas garder rancune à son ami le

Flamand, à son ami le Germain, à son ami le Grec, à son ami l'Espagnol, et à son ami le Scandinave, de n'être pas venus la veille, les cinq traducteurs et l'auteur des poèmes que je venais de lire ne formant à eux six qu'une seule et même personne, qui se résumait dans André Van Hasselt.

Je m'en étais quelque peu douté la veille, et je me contentai de répéter ce que j'avais déjà dit quand je le croyais bien moins savant encore :

« Comment un homme si savant fait-il de si beaux vers ? »

III

André-Henri-Constant Van Hasselt naquit à Mæstricht le 5 janvier 1806. Il ne connut d'abord que la langue hollandaise, la seule que parlât sa famille. A douze ans, on lui apprit à lire le français, dont il ne savait rien. Cinq ans après, en 1821, il écrivait en français des vers qui ne donnent point la mesure de son talent, mais qui sont élégants, faciles, gracieusement tournés et parfaitement corrects. Dans une lettre par laquelle il réclame contre l'abus qu'on en a fait en les publiant malgré lui, il se donne pour « un homme qui ne cherche dans la poésie française qu'un moyen de se distraire et n'écrit que pour apprendre une langue qui n'est pas sa langue mater-

nelle ». Il ne faut pas prendre cette déclaration trop à la lettre. Van Hasselt était trop poète, trop artiste, pour ne faire qu'un instrument philologique d'un art qu'il ne cessa de cultiver avec passion. L'aveu toutefois est bon à recueillir. Van Hasselt n'est pas seulement un homme de talent ; c'est encore ce qu'on appelle un phénomène, et c'est par là qu'il a frappé Dumas, cet autre phénomène. Il a le don des langues à un degré tout à fait extraordinaire. Il les apprend par la poésie. Dans des lettres en humble prose de quelques années postérieures, on sent encore, assez distinctement, l'instrument étranger : la phrase y est trop longue, trop achevée ; elle manque de ces vives tournures qui sont comme les sentiers de traverse à l'usage du piéton alerte : elle suit la route et ses lacets, lentement, pesamment ; elle a peur des fondrières : c'est dans le langage de la poésie que Van Hasselt se meut à l'aise. Ses vers, à dix-sept ans, représentent à peu près ceux que devait écrire à cet âge un Casimir Delavigne. On a vu quelques étrangers, Hamilton, Bonstetten, le prince de Ligne, s'approprier à merveille l'esprit français, en avoir la grâce, le trait fin, dégagé ; mais ils ne se sont guère risqués à écrire en vers, ou s'ils l'ont fait, comme Hamilton, ils y ont peu réussi. C'est l'inverse pour Van Hasselt. Il n'a pas précisément ce qu'on appelle l'esprit français, ce quelque chose de délié qui glisse et n'appuie pas, qui dit tout

en ayant l'air de ne rien dire. Mais il est le seul étranger, de moi connu, auquel il soit impossible de contester le titre de poète français, et chose curieuse, il n'est pas moins poète dans sa langue maternelle que dans cette langue apprise. Il passe de l'une à l'autre au gré des occasions ou des hasards de l'inspiration.

Il avait commencé ses études dans sa ville natale ; il vint les continuer à Gand et à Liège. Autant qu'on en peut juger par les détails que nous donne son biographe, M. Alvin, son goût pour la langue française ne dut pas être étranger au choix qu'il fit de ces deux universités. Plus tard, le même goût le fit chercher une carrière à Bruxelles, où il se fixa définitivement, et où il obtint la naturalisation belge. Il avait étudié le droit et il eût pu pratiquer comme avocat ; mais il avait la poitrine faible, il redoutait les fatigues du barreau, et l'instinct du talent le portait vers une carrière littéraire. Il était né écrivain. Travailleur infatigable, il avait amassé en très peu de temps un immense trésor de connaissances, au service d'une mémoire infailible. Ses études classiques avaient été approfondies ; il était maître de plusieurs langues, modernes et anciennes ; en littérature, il savait tout. L'histoire, l'archéologie, les beaux arts exerçaient une vive attraction sur cet esprit toujours ouvert et curieux. Il aimait la musique presque à l'égal de la poésie. Les questions actuelles, les inté-

rêts de l'éducation populaire ne le touchaient pas moins que ceux de la haute culture scientifique. Ainsi préparé et armé, n'étant point sans ressources, d'ailleurs, il ne devait pas être embarrassé de trouver à utiliser son savoir et son talent. De bons juges sentirent ce qu'il valait et facilitèrent ses débuts. Ce fut même sur l'invitation expresse de M. Rogier, alors ministre de l'intérieur, qu'il vint se fixer à Bruxelles. Divers emplois officiels, dont aucun n'était de nature à l'absorber, contribuèrent à lui assurer l'indépendance nécessaire pour se livrer à ses travaux de prédilection. Bientôt son activité se déploya dans les directions les plus variées. Il fouillait les bibliothèques et écrivait une savante histoire de la poésie française en Belgique, puis une autre histoire, hérissée d'érudition, de la Belgique dans l'antiquité. Il devenait le rédacteur en chef de la *Renaissance illustrée*, fondée par une société qui avait principalement en vue de favoriser les beaux arts, de veiller à la conservation des monuments, et d'encourager les jeunes artistes : peintres, architectes, sculpteurs. Il collaborait à plusieurs autres journaux et revues d'art et de littérature ; il prenait une part active à toutes les grandes publications d'intérêt national : *Les Belges illustres*, *la Belgique monumentale*, *la Biographie nationale*, *la Bibliothèque nationale*, et bien d'autres. En même temps, il écrivait des nouvelles, des récits populaires, et compilait des recueils

de littérature à l'usage des écoles ou des familles. Nommé inspecteur des écoles normales du royaume, il s'occupait de plus en plus activement des questions d'éducation; membre d'un grand nombre de commissions ou d'associations savantes, il avait la main à tout. Mais au milieu de cette activité exubérante, de cette dispersion d'un travail incessant, une préoccupation dominait les autres, celle de l'artiste, celle du poète. Là était la pensée intime de van Hasselt, sa vive et secrète ambition. Le reste était bon pour vivre et pour remplir la vie; mais aucun des succès qu'il obtint dans les carrières diverses où il se jetait tour à tour ne valait à ses yeux le moindre rameau du laurier de Pétrarque.

Ce qu'on désire le plus est souvent ce à quoi l'on arrive le moins. Van Hasselt devait en faire l'expérience. Ses premiers vers avaient été remarqués; les revues s'étaient ouvertes devant lui, et plus d'un présage heureux avait signalé son entrée en scène; mais à peine avait-il fait quelques pas sur cette route aplanie, dont les perspectives s'ouvraient souriantes, qu'il la vit tourner court et se perdre dans les broussailles. Les coteries l'épiaient d'un œil hostile; l'envie lui sifflait aux talons; sur d'autres, sur de plus intrigants, tombait la manne des seules faveurs désirées. Il eut double part de ces ennuis inévitables. On était dans les années critiques qui précédèrent et suivirent 1830. La lutte des romanti-

ques et des classiques avait son contre-coup en Belgique, où, comme ailleurs, les positions acquises étaient aux partisans de l'art ancien. Le jeune Van Hasselt eut le malheur de se laisser séduire par les promesses de l'école nouvelle, et bientôt il fut signalé comme un imitateur téméraire du téméraire Victor Hugo. Ceci se passait dans les cercles d'initiés ; quant au grand public, il restait profondément indifférent : le nom du poète Van Hasselt ne retentissait pas jusqu'à lui. Son biographe raconte à ce sujet une fort jolie anecdote. M. Emile Deschanel faisait à Bruxelles une série de conférences littéraires, suivies par un auditoire nombreux et charmé. A la fin d'une séance, il annonce que la suivante sera consacrée à un poète inconnu. Le public accourt, plus empressé encore que de coutume. Pendant deux longues heures, le professeur lit des vers charmants, qu'il commente avec grâce et que la foule applaudit ; puis, fermant le livre : « Mesdames et Messieurs, dit-il, l'auteur des pièces que j'ai eu l'honneur de vous lire est M. André Van Hasselt, votre compatriote. » Il y avait bien trois personnes dans la salle, nous dit-on, qui attendaient cette fin ; pour toutes les autres, le coup de théâtre fut complet. Le public belge, paraît-il, est comme tous les publics : il a besoin qu'on l'avertisse. Il le fut plus d'une fois, entre autres par la lettre d'Alexandre Dumas que nous citions tout à l'heure, et par les relations d'amitié qui ne tardèrent

pas à s'établir entre le chef du romantisme français et son lieutenant en pays batave. Elles revêtirent un caractère public pendant le séjour de Victor Hugo à Bruxelles, et se continuèrent après son départ, sans rien perdre de leur intimité. « Si vous étiez ici, quels beaux vers vous feriez ! » écrivait Victor Hugo dès son installation à Jersey. « Les vers, ajoutait-il, sortent en quelque sorte d'eux-mêmes de toute cette splendide nature ! » Un autre jour, le grand poète enrichissait de strophes aussi flatteuses que charmantes l'album du fils de son ami.

Enfant, laisse aux mers inquiètes
Le naufragé, tribun ou roi.
Laisse s'en aller les poètes !
La poésie est près de toi.

Elle t'éclaire, elle t'inspire,
O cher enfant, doux alcyon,
Car ta mère en est le sourire
Et ton père en est le rayon.

Il y avait dans une si haute amitié de quoi susciter des envieux à Van Hasselt plus encore que des admirateurs. Il semble, en effet, dès ce moment-là, surveillé de plus près par la jalousie, dont le premier soin fut de faire servir la politique à troubler les relations établies entre les deux poètes. Elle n'y parvint que trop tôt ; mais ce fut à Bruxelles même qu'elle remporta sur Van Hasselt son triomphe le

plus signalé, celui qui devait être le plus sensible à ce cœur de poète.

Le gouvernement belge a institué, il y a une trentaine d'années, une sorte de prix national, de cinq mille francs, qui doit être décerné tous les cinq ans à l'auteur du plus remarquable ouvrage de littérature française publié dans le pays. C'est un concours permanent. Le premier terme était en 1852. Dès lors le prix a été décerné, ou aurait dû l'être, en 1857, en 1862, en 1867 et en 1872. Cela fait cinq concours du vivant de Van Hasselt. Il s'est présenté aux cinq et a été battu aux cinq. Tantôt on le trouve trop romantique, et l'on estime plus sûr de récompenser un poète moins compromis ; tantôt on lui reproche de n'avoir pas d'idées, de n'être qu'un arrangeur de mots ; ou bien l'on a un ouvrage en prose, un ouvrage de fonds, plus pressant à couronner. Une fois cependant, on le propose pour un premier prix, de cinq mille francs, tandis qu'un deuxième prix, également de cinq mille francs, serait partagé par deux de ses rivaux. Le ministère objecte qu'il n'a qu'un prix à donner ; le jury délibère de nouveau, et ne réussissant pas à se mettre d'accord, il finit par ne rien proposer du tout, ce qu'accepte le gouvernement. Victime d'une si bizarre aventure, Van Hasselt était, semble-t-il, tout désigné à une éclatante réparation. Cinq ans après, en effet, il obtient..... quoi ? Une mention dans le rapport !

Je ne connais pas assez les heureux concurrents de Van Hasselt pour essayer de venir à mon tour prononcer entre eux et lui. Mais on ne peut s'empêcher, en le voyant battu tant de fois, de penser qu'il doit y avoir beaucoup de poètes en Belgique, et de bien habiles, à moins qu'on ne préfère supposer que ce qui y manque le plus ce sont les jurys compétents. Quoique cette dernière supposition soit peu révérencieuse pour de si graves aréopages, certains fragments de rapports cités dans la biographie de Van Hasselt lui donnent trop de crédit. Tel de ces rapporteurs n'est décidément pas fort. Quant à Van Hasselt, il se vengea en décochant une satire qui tombe à la fois sur ses juges, et sur ses concurrents, et sur toute l'institution des prix quinquennaux. Le chevalier de Mosenthal, le poète viennois, lui avait offert un de ses ouvrages avec cette suscription : *à l'illustre poète belge*. La réponse ne se fit pas attendre :

Je ne suis pas, ainsi que tu le dis, illustre.
 Mon nom n'a pas reçu ce vernis ni ce lustre.
 Quoique vivant encor, je suis un trépassé,
 Les fossoyeurs ont dit sur moi leur *in pace*.
 Déjà sur mon sépulcre ils ont scellé leur dalle.
 Pour leur littérature, objet de grand scandale,
 Cinq fois le tribunal savant m'a délivré
 Un brevet de Lazare et de pestiféré.....
 Car tu ne le sais pas, en Belgique nous sommes
 Une collection superbe de grands hommes.

Les poètes surtout y poussent à foison.
On en fait deux ou trois récoltes par saison ;
Et de peur qu'il n'en reste aucun doute à personne,
L'état, tous les cinq ans, les classe et les poinçonne.....

Parmi les poinçonneurs jurés, on remarque :

Quatre docteurs, de l'art fameux paroissiens,
Outre un brelan complet d'académiciens,
Tous très forts, possédant même un peu de grammaire,
Et sachant par Dacier interpréter Homère.

Puis, passant aux reproches qui lui sont adressés :

De leur code caduc je bouscule les lois.
Il manque à mon ragoût un peu de sel gaulois,
Et cette épicerie, hélas ! déjà si rance
Qu'ils tirent des vieux fonds de boutique de France.
Aussi haro complet parmi ces maitres queux
A me voir triturer mes plats autrement qu'eux.
Même l'un d'eux prétend, grammairien unique,
Qu'il se peut que j'aurais l'esprit trop germanique,
Que j'écris en français et pense en allemand,
Que c'est là procéder abominablement,
Et que, toujours épris de rythme et de cadence.
Je donne à mes chansons trop de leçons de danse.
Enfin, que sais-je encor ? Mais, n'importe, je vais
Dans mon propre chemin, qu'il soit bon ou mauvais.

La réplique est vive et porte coup. Mais la véritable vengeance, pour Van Hasselt, fut dans le mouvement qui se fit autour de son nom, dès le lendemain de sa mort, survenue en décembre 1874. Il est des écrivains, il en est même en assez grand nombre,

qui sont prédestinés à ne rencontrer la justice que quand il sera trop tard pour eux. Il faut leur mort pour secouer la torpeur des sympathies somnolentes et pour rendre inoffensif le venin de la malveillance. A peine Van Hasselt s'était-il endormi du dernier sommeil qu'une espèce de honte commençait à s'emparer du public à la pensée d'un mérite si réel et si longtemps méconnu. Les éloges, les témoignages abondaient ; il trouvait un biographe dans la personne d'un de ses plus anciens amis, M. L. Alvin, conservateur en chef de la bibliothèque royale, poète lui-même ; un comité se formait pour élever à sa mémoire le meilleur des monuments : une édition de ses œuvres en dix volumes, dont cinq en prose et cinq en vers, et le gouvernement, comme s'il avait aussi quelque péché sur la conscience, assurait le succès de l'entreprise en souscrivant pour un très grand nombre d'exemplaires. Le ministre n'a fait en cela qu'aller au-devant des vœux de l'opinion publique, qui semble enfin s'accorder à saluer en Van Hasselt le plus grand poète que la Belgique ait eu jusqu'à présent.

IV

Les œuvres poétiques de Van Hasselt, les seules dont nous voulions nous occuper, comprennent deux volumes d'odes, les unes antérieures, les autres postérieures à 1834, date de son premier recueil de poésies, intitulé *Primevères* ; puis un volume d'études *rythmiques*, un volume de poèmes divers, parmi lesquels la première place appartient aux *Quatre incarnations du Christ*, épopée en quatre chants — un par incarnation, — et enfin un volume de pièces fugitives : sonnets, ballades, légendes, paraboles, y compris plusieurs satires et quelques fragments épiques. Les dates, qui sont nombreuses, ainsi que les indications fournies par la biographie, permettent de suivre le développement du poète, de le voir progresser et mûrir.

Je le dirai dès l'abord, et pour en finir avec une critique fâcheuse, ce qui paraît manquer le plus à Van Hasselt, c'est le caractère. Cette impression ne résulte pas seulement des cinq volumes dont je viens d'énumérer les richesses, mais encore de sa biographie, de cette biographie écrite par un ami de plus de quarante ans. On en achève la lecture sans avoir

une idée nette de ce que pensait Van Hasselt en religion et en politique. « Il appartenait, nous dit-on, à ce libéralisme *tolérant* qui abandonne à l'unique juridiction du for intérieur les croyances et les dogmes. Il se trouvait donc à l'égard du libéralisme *militant* dans une situation analogue à celle qu'avait prise le comte de Montalembert, dans ses dernières années, vis-à-vis du catholicisme romain. Ami de la liberté de pensée, croyant aux progrès de l'humanité, à un progrès sage, mesuré, il ne témoignait pas moins de répulsion aux intransigeants de l'ultramontanisme qu'à ceux qui chantent : *Plus de dogmes, plus de messies.* » On nous assure encore qu'il aurait voulu mettre en pratique cette pensée de Victor Hugo : « Etre de tous les partis par leur côté généreux, n'être d'aucun par leur côté mauvais ; telle est la voie que doit suivre le poète au milieu des passions politiques. » C'est même à cette sorte de neutralité d'un esprit élevé que M. Alvin attribue plusieurs des mécomptes de Van Hasselt et des injustices dont il eut à souffrir. Nous le croyons sans peine. La Belgique est un de ces pays où une religion aveugle a fait naître une irrégion qui ne l'est pas moins. Il faut y prendre parti, ou se résigner à être froissé comme le grain entre les meules. Bien loin de diminuer l'intérêt qu'inspirent les vers de Van Hasselt, cette largeur de vues et les haines qu'elle lui valut ne pourraient que le faire augmenter. Aussi n'est-ce

pas là ce dont on se plaint. On se plaint de ce qu'il ne prend pas assez franchement cette haute position. Il est hostile, vivement hostile à toute espèce d'*obscurantisme*. Il encourage savants et artistes, il célèbre leurs travaux ; il est pour la lumière, pour l'esprit partout où il le trouve. Mais il semble parfois que les idées n'aient de valeur à ses yeux qu'autant que l'expression peut leur en donner. Il les prend et les quitte. On en voit vers lesquelles il incline, qui séduisent son imagination ; on voudrait en voir une qui lui fût chère, qui dirigeât sa conduite. Que croyait-il ?..... Il est désagréable d'avoir lu cinq volumes d'un homme, cinq volumes de poésie lyrique et personnelle, sans avoir pénétré dans son intimité. On se demande s'il a une intimité. Chez Van Hasselt, l'homme trop souvent disparaît derrière l'auteur ; ce sont les intérêts de l'auteur, c'est l'amour-propre de l'auteur qui expliquent les actions de l'homme. Il est de cette race irritable des poètes, que domine l'impression du moment. On nous le représente comme une véritable sensitive. Sous une apparence calme et froide, il était enclin aux sentiments affectueux, et très sujet à l'emportement. Se sentait-il blessé, il se redressait. Gare alors à l'imprudent ou au méchant qui l'avait froissé. Il se répandait en sarcasmes amers, quelquefois en imprécations cruelles. « Tais-toi, dit-il à un critique, tais-toi, lâche aboyeur. » Puis dépouillant toute mo-

destie, il se compare à l'aigle, au rossignol, à l'ange, qui n'ont rien à redouter ni du serpent, ni de la grenouille, ni du démon.

Si le serpent jaloux siffle en tordant ses nœuds,
L'aigle en plane-t-il moins aux voûtes éternelles,
Se baignant aux rayons du soleil lumineux
Et fixant au ciel ses prunelles ?

Si l'impure grenouille, au fond de ses marais,
Entle sa rauque voix dans la boue et la fange,
Qu'importe au rossignol en ses vertes forêts ?
Qu'importe le démon à l'ange ?

Il paraît même assez probable que si, vers la fin de sa vie, Van Hasselt a paru incliner tout à fait vers le parti clérical, c'est que son amour-propre de poète avait reçu de ce côté moins de piqûres et de mortifications.

Prenons-le pour ce qu'il est, pour un homme très éclairé et pour un artiste très personnel. Attachons-nous à l'artiste et voyons-le dans ses meilleurs moments.

Souple, intelligent, nerveux, Van Hasselt était fort bien préparé pour se laisser conduire et porter par les grands courants littéraires. Ce qui frappe en lui tout d'abord, c'est sa puissance de réceptivité. Jamais nature ne fut plus habile à s'en assimiler d'autres. C'est par là qu'il avait commencé : Hollandais; il s'était épris de la Belgique, par amour pour le

génie français. Il suit dès lors, dans ses évolutions, le mouvement littéraire de Paris, et le réfléchit à Bruxelles. Van Hasselt est un des premiers fidèles de Victor Hugo. L'instinct même de son talent, descriptif, musical, amoureux de l'image et du son, le désignait d'avance pour un des adeptes de la jeune école. Aucun ne suit le maître d'aussi près. Il s'attache à ses pas et l'imité si bien qu'il semble l'égalé par moments. On ne serait point surpris de trouver dans les *Voix intérieures* ou dans les *Chants du crépuscule* l'une ou l'autre de ces trois strophes, datées du 5 mai 1831 :

Si le sceptre des rois a perdu notre culte,
Comme un hochet usé qu'on brise et qu'on insulte,
C'est que ce siècle a vu passer Napoléon,
Le soldat souverain avec ses trente armées,
Hercule qui portait ainsi que des pygmées
Les rois dans sa peau de lion.

C'est qu'ils se dorent tous de l'or de sa couronne,
Qu'ils ont pour piédestal un débris de son trône,
Qu'ils veulent l'expulser jusque de l'avenir,
Et font, pour que sa gloire, hélas! devienne sombre,
Jeter à pleine main de la fange à son ombre
De la boue à son souvenir.

C'est que nous admirons la sublime épopée
De l'empereur qui fit son sceptre d'une épée,
Et grava dans nos cœurs les titres de ses droits;
C'est que Napoléon par rien ne se remplace.
Et que dans notre amour il a pris tant de place
Qu'il n'en reste plus pour les rois.

Ceci est plus que de l'imitation, c'est de l'assimilation : peut-être serait-il difficile de trouver un meilleur exemple de cette influence qu'exerce tout vrai poète et qui consiste à communiquer à d'autres une partie de son âme et de son talent.

Cependant, avec l'âge, van Hasselt est peu à peu rendu à lui-même. Soit que le souffle lui manque pour suivre le maître emporté par la fougue du génie, soit que l'instinct du bon sens le détourne d'un art de plus en plus désordonné, on le voit modérer ses audaces juvéniles, assouplir son style, choisir ses couleurs, harmoniser ses tableaux. L'influence d'Alfred de Musset y contribue pour une grande part. Van Hasselt s'assimile la poésie de ce nouveau maître, comme il s'était assimilé celle du premier. Son vers prend le tour dégagé de celui du chantre de Rolla. Comme lui, il enlève l'image, et sa mélancolie a les mêmes élans, les mêmes jets dans l'infini.

Fleuves sacrés, ô Nil aimé des pyramides,
Qui vois l'ibis divin hanter tes bords humides ;
Araxe, dont l'Abouz laisse en paix de ses flancs,
Comme un guerrier blessé, couler les flots sanglants ;
Oxus, que profana le coursier d'Alexandre ;
Euphrate où tant de rois déchus ont vu descendre
Leurs trônes tour à tour de leur base arrachés ;
Gange, qui dans tes eaux laves tous les péchés
Et verses sans relâche aux amphores des brames
Tes ondes que Wishnou sillonna de ses rames :

Depuis quatre mille ans, fleuves mélodieux,
Vous étanchez la soif des sages et des dieux.
Quel secret entendu sur vos rives antiques
Murmurent à la nuit vos roseaux prophétiques ?
Quels mots mystérieux chuchotez-vous tout bas ?

Il est des moments où il semble ne manquer qu'une chose à Van Hasselt pour égaler Alfred de Musset, la passion. Il serait facile de signaler chez lui d'autres influences encore. Il n'a lu sans fruit ni Leconte de Lisle, ni Th. de Banville, ni même Joséphin Souvary. A ces noms français, on pourrait en ajouter d'étrangers. Van Hasselt n'était pas Hollandais impunément. Comme les poètes d'outre Rhin, il aime la ballade, la légende, la parabole. Il prend son bien partout où il le trouve, et il le trouve partout, ainsi qu'il arrive parfois aux artistes qui ont vu le jour et qui ont grandi dans un de ces pays de frontière où se heurtent les races et où se croisent les influences. Nous en avons quelques exemples dans la Suisse française : M. Marc-Monnier, on le sait, est genevois par l'universalité du talent, M. Van Hasselt est belge de la même manière.

Il l'est d'une autre manière encore ; il l'est par le cœur. Malgré les mortifications que devait y subir son amour-propre, il a réellement épousé ce pays d'adoption ; il l'a fait sien, et si l'homme apparaît quelque part dans ses vers, c'est principalement dans ceux où il le chante. Van Hasselt a en Belgique

des lieux préférés, entre autres cette bonne ville de Liège, où il a fait une grande partie de ses études et dont le souvenir lui inspire toute une série de sonnets, parmi lesquels il y en a de ravissants, entre autres celui à la Meuse, que je voudrais bien citer tout entier :

Coule, coule, ô mon fleuve, ô Meuse, sœur du Rhin,

et celui dont il trouve le motif en venant s'asseoir encore une fois sur les bancs de l'université, *l'alma mater*.

Hier, quand je m'assis sur ce vieux banc de chêne
Où j'écoutais naguère avec tant de ferveur,
O maître, dont encor le souvenir m'enchaîne,
Ta voix qui me rendait déjà l'esprit rêveur,

Des grands poètes morts, légion souveraine,
J'entendis tous les chants revivre dans mon cœur,
Et de leur harpe d'or la musique sereine
Autour de moi jaillir et s'élever en chœur.

La forêt de leurs vers m'ouvrit ses perspectives
Et j'y vis se glisser les formes fugitives
Des nymphes aux pieds blancs avec leurs fronts de lis :

Catulle, ta Lesbie ; Horace, ta Néère,
Puis Virgile, ta fraîche et blonde Amaryllis,
Tandis qu'au fond passait, comme un géant, Homère.

Mais les plus beaux parmi ces chants patriotiques, ceux qui ont le plus d'accent et de verve, sont con-

sacrés au glorieux passé de la Belgique, à ce passé qui lui est un gage d'avenir, car, dit Van Hasselt, dans un distique qui résume sa pensée :

Car nous devons un culte à tout grand souvenir,
Et qui croit au passé doit croire à l'avenir.

Ces deux vers sont les derniers d'une ode, *A la Belgique*, composée pour l'inauguration de la statue de Grétry, à Liège. Ici l'imitation de Victor Hugo, quoique toujours sensible dans la coupe des vers et la combinaison des rythmes, n'empêche point l'inspiration originale de se faire jour et de déborder. Cette ode fut l'occasion d'un triomphe pour Van Hasselt. Les plus flegmatiques en sentirent le mouvement. Le poète commence par caractériser en quelques vers les autres patries : l'Angleterre,

Carthage d'Occident, reine des femmes blondes ;
la Russie,

Qui voit sept mers baigner ses rives de leurs flots ;
la France enfin, l'enchanteresse, la métropole des nations,

Sourée où vont s'abreuver les âmes fécondées,
Volcan où bout toujours la lave des idées
Pour s'épandre en événements....

Toutes sont belles, toutes sont grandes ;

Mais rien ne nous vaut la patrie
Rien ne nous vaut le sol natal.
Elle s'étend toute fleurie
Entre deux rives de cristal.
Juin de roses nous la festonne ;
L'oiseau qui la quitte en automne
Ne rêve qu'elle en ses chemins ;
A son soleil le cœur mieux s'ouvre ;
Et quand de loin on la découvre
On la nomme en battant des mains.

Une fois engagé dans l'éloge de sa patrie, le poète ne tarit pas ; il est surtout intarissable quand il en vient au chapitre des souvenirs :

Puis, quel passé superbe, ô frères, que le nôtre !
Des peuples de la terre en savez-vous un autre
Qui puisse, déroulant ses fastes radieux,
Citer plus de grands noms et de faits glorieux ?

Et ici commence une longue énumération, vraiment épique, des gloires de la Belgique. C'est peut-être dans des morceaux pareils que Van Hasselt réussit le plus complètement. L'historien y soutient le poète. On sent qu'il sait ce dont il parle, et qu'on n'est point livré aux caprices d'un vulgaire rapsode. On a confiance, ce qui n'a pas toujours lieu dans les énumérations de Victor Hugo. Et puis, le souffle patriotique anime le poète, qui est heureux à la fois de célébrer un pays qu'il aime et de se déployer dans toute la largeur de son talent. Car c'est le propre du talent de Van Hasselt ; il a la description

abondante et grandiose, l'image facile, multiple, souvent originale, toujours brillante ; le trait juste, vif, pittoresque, et cette ampleur de vers qui sied aux grands objets. On a vu plus haut le défilé des fleuves de l'Orient évoqués par la fantaisie du poète. Veut-on maintenant celui des héros bataves ?

Clovis, qu'à Tolbiac sur ses rudes épaules
Le vieux Rhin vit charger tout l'empire des Gaules,
Sicambre audacieux, dont l'orgueil indompté
Courba devant Dieu seul son front et sa fierté ;
Charles Martel, Pepin d'Herstal et Charlemagne
Qui tenant à ses pieds la France et l'Allemagne,
Baptisa de son nom immense et souverain
Le siècle rayonnant dont il fut le parrain ;
Godefroi de Bouillon, ô Tasse, dont l'épée
Illumine les chants de ta vaste épopée,
Puis Gérard de Saint-Trond, dont Cologne brunit
La cathédrale, mont de pierre et de granit ;
Jean premier, qui brandit son glaive plein d'entailles
Dans soixante tournois et dans quinze batailles,
Et donna pour menin, au champ de son blason,
Le lion de Limbourg au lion brabançon ;
Baudoin qui déroula sur la tour de Léandre
Les plis victorieux du vieux drapeau de Flandre,
Et, comme un des héros de nos anciens romans,
Coupa la Grèce en fiefs pour ses barons flamands.....

J'abrège, car longue est la litanie. Aussi bien, ce que nous venons d'en détacher suffit, et au-delà, à montrer l'espèce de bravoure et de maestria avec laquelle Van Hasselt enlève ces grandes énumérations épiques. C'est son triomphe. Il semble que ce

soit à dessein, en vue de l'usage qu'en ferait le poète que l'historien a meublé sa mémoire des souvenirs les plus variés. Le poète ne se borne pas à les évoquer un à un, pour les enchâsser çà et là dans ses vers ; il les évoque par légions, il les fait défiler devant lui, au son du clairon, comme un capitaine ; et jamais il n'est plus inspiré que dans ces jours de grande revue.

L'histoire de la Belgique et du monde n'est pas seule à fournir des souvenirs à Van Hasselt ; celle de sa vie privée lui en fournit aussi. Il en est un, entre autres, qui lui reste comme une de ces taches de feu qu'on a dans l'œil et que vainement on s'efforce de chasser. L'image est de Van Hasselt, qui la développe dans un morceau touchant, consacré à la mémoire d'un fils aimé et perdu. Ce souvenir lui est toujours présent : il se mêle aux autres et finit par jeter un voile de tristesse sur ce talent qui était né heureux, qui était né brillant, comme il sied aux artistes belges.

Oh ! que me voulez-vous, mes Grecs et mes Latins,
Vous tous, ô mes amis ! mes chroniqueurs lointains,
Mes Germains et mes Scandinaves,
Mes Frauks, dont rien n'a pu courber le front géant,
Mes Saxons dont les nefs fatiguaient l'océan
Qui boit les deux fleuves bataves ?

Mes vieux historiens, si longtemps délaissés,
Poètes si connus de mes doigts empressés,

Echo sonore d'un autre âge,
Toujours dans mon esprit j'entends le bruit confus
De votre voix, ainsi qu'au fond des bois touffus
Le murmure de quelque orage.

Vous tous que si souvent j'appelai par vos noms,
Vous ne savez donc pas, ô mes vieux compagnons,
Qui vous contez tout l'un à l'autre,
Que j'avais là, tout près de moi, sur mes genoux
Un livre dont la voix par son charme si doux
Me faisait oublier la vôtre ?

Mon Dieu ! que je lisais de choses de mon cœur
Dans ce livre vivant où chantait tout le chœur
De mes illusions aimées !
Et maintenant voici qu'il est morne, et voici
Que j'interroge en vain, l'œil de pleurs obscurci,
Ses pages par la mort fermées !

V

Depuis Alfred de Musset, aucun poète, en France, n'est devenu réellement populaire. Le talent a, peut-être, moins manqué que les occasions et les sources de large inspiration. Le public s'est détourné de la poésie ; ce que voyant, les poètes se sont détournés du public. Dans la solitude où les a jetés cet éloignement mutuel, ils se sont livrés à une étude appro-

fondie des questions de forme qui se rapportent à leur art. Ils ont fait mille expériences ingénieuses, mais dont l'intérêt ne pouvait guère être compris au dehors. Les gens du monde, distraits et affairés, n'en ont entendu parler que pour en hausser les épaules. « Ce ne sont plus des poètes, ont-ils dit, ce sont des *parnassiens* ! »

On ne saurait défendre entièrement Van Hasselt du reproche de *parnassianisme*. Mais on distingue deux espèces de parnassiens. Il y a le parnassien ignorant et infatué, qui se glorifie de son ignorance, l'art, dit-il, ayant son but en lui-même ; qui fait d'une rime une affaire d'état, et affiche pour les profanes le mépris d'un initié. Et puis, il y a le parnassien qui sait fort bien que la poésie est et doit être un grand art populaire, et non pas un art d'exception à l'usage exclusif de quelques oreilles aristocratiques, qui sait fort bien que le but et l'objet d'une œuvre poétique n'est pas dans les vers nécessaires à en exprimer la pensée, mais dans la culture dont ils offrent l'image, dont ils sont le témoignage vivant et aux progrès de laquelle ils doivent contribuer. Les parnassiens de cette seconde espèce peuvent être des hommes très savants et de très véritables poètes. S'ils se préoccupent des questions de rime et de rythme, c'est comme l'ouvrier de son outil, en vue de l'œuvre à accomplir. Ils sont nombreux, et ils ont fait, dans leur retraite, un travail très utile, dont on compren-

dra l'importance le jour où la poésie retrouvera, avec quelque grande inspiration, sa popularité d'il y a cinquante ans. Ce jour viendra-t-il jamais ? M. Sché-
rer a déduit en fort bons termes, non sans quelque retour mélancolique au passé, les raisons qui ne lui permettent pas de l'espérer. Je pense, au contraire, qu'il viendra, que tout nous y mène et que nous en sommes plus près qu'il ne semble. On pourra juger alors des ressources nouvelles mises à la disposition du poète par le travail obscur de parnassiens intelligents. Ils ont fait faire au vers français une gymnastique dont il sort transformé, étonnant de force et de souplesse. Ils lui ont appris à tout dire, à se jouer de toutes les difficultés. Rien désormais ne lui est impossible. Or, parmi les parnassiens qui auront le plus contribué à cette précieuse éducation, et auxquels on sera le plus redevable des succès futurs de cette poésie, de nouveau populaire, à l'avènement de laquelle je crois très fermement, il faut accorder un rang très élevé et une place très spéciale à Van Hasselt.

Le poète belge a concentré son attention et ses efforts sur une question particulière, mais importante, et qui touche à plusieurs autres, celle du vers destiné à être chanté, c'est-à-dire des rapports du rythme musical et du rythme poétique.

Il y a ici une différence essentielle entre la littérature allemande et la française. En Allemagne, la lit-

térature, prise dans son ensemble, a pour centre la poésie, dont les courants divers naissent d'une source principale, l'inspiration lyrique, laquelle, à son tour, a pour manifestation première le chant populaire, le *Lied*. Quand on veut embrasser d'un regard ce vaste ensemble de productions qui s'appelle la poésie allemande, il faut partir du *Lied*, autour duquel on en voit se grouper les masses les plus importantes. La poésie française — j'entends la poésie littéraire, celle des livres, et non cette poésie rurale dont on recueille les débris en province — est plutôt une poésie parlée, qui touche à la prose et s'y appuie, qui a passé par le drame pour arriver au lyrisme, qui tend à l'hymne populaire par l'ode savante, au chant par la déclamation. Ce qui est le point de départ de la poésie allemande est le point d'arrivée de la poésie française. En fait de chants, la France n'a longtemps connu que la romance, un peu fade, et la chanson, gaie et narquoise. L'ébranlement révolutionnaire de la fin du siècle passé a fait naître quelques hymnes politiques et guerriers, la *Marseillaise* entre autres ; mais ce n'est guère que depuis une cinquantaine d'années qu'on voit apparaître, encore en trop petit nombre, des morceaux courts, d'une poésie à la fois relevée et simple, faits pour appeler le chant et voler de bouche en bouche.

Van Hasselt est allé droit à cette lacune, pour la combler. Il avait le sentiment inné du *Lied*, comme

tous les poètes de race germanique; il l'avait dans l'âme et dans l'oreille. C'était pour lui le commencement de toute poésie : un motif, rien qu'un motif, une émotion poétique, une note, une vibration, un accord.

Mais une difficulté se présentait. Le Lied est fait pour être chanté; et il n'y a de poésie *chantable* que celle qui est elle-même un chant. La difficulté est de faire chanter la poésie française. Le français est si pauvre, dit-on, d'éléments rythmiques. Le vers est sans cesse en conflit avec la musique pour laquelle il est écrit. On chante, par exemple :

J'aime le rivage
Où glisse le vent,
Et le bois sauvage
Où j'erre souvent.

Mais l'air qui est adapté à ces paroles, de MM. Planard et Saint-Georges, fait porter l'accent sur le muet de *J'aime* au premier vers, et sur l'article *le* — *le bois sauvage* — au troisième. Il est difficile de rien imaginer de plus discordant. Or ces discordances sont la chose du monde la plus fréquente. Rares sont les couplets dont le rythme s'accorde avec la musique.

Musicien et poète, Van Hasselt se révoltait contre ces faux tons. Il rêva la réconciliation du vers français et de la musique. Ceci le conduisit à une étude minutieuse de la versification. Bientôt il découvrit

dans cette langue prétendue rebelle des ressources rythmiques négligées ou méconnues. Il découvrit, entre autres, ce fait capital, alors ignoré de tous les traités de versification, que l'accent tonique est la cheville ouvrière du vers français. Les rhétoriques lui disaient que le vers alexandrin est composé de douze syllabes, ou émissions de voix, avec une *césure*, un repos, après la sixième ; l'analyse lui apprit que ce n'est pas cette prétendue césure qui constitue le rythme de l'alexandrin, mais bien les accents toniques distribués entre ces douze émissions de voix, dont deux, la sixième et la douzième, sont nécessairement accentuées, et dont les autres offrent une combinaison variable, abandonnée au sens musical du poète, de sons atones ou accentués. Ceci lui fut un trait de lumière. Lorsque Lamartine écrit ces quatre vers célèbres :

O lac, l'année à peine a fini sa carrière,
 Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
 Regarde, je viens seul m'asseoir sur cette pierre
 Où tu la vis s'asseoir,

il ne se borne pas à aligner les syllabes douze par douze, d'une rime à l'autre, et à couper ces alignements par un repos plus ou moins sensible au milieu ; il y distribue les accents toniques de manière à ce qu'il en résulte un effet mélodique. Chacun de ces vers — je ne parle pour le moment que des trois

premiers, les alexandrins — a deux accents réguliers, et un système d'accents variables savamment combiné. Le premier hémistiche du premier vers est accentué de deux syllabes en deux syllabes :

O *lac*, l'année à *peine*,

et le second de trois en trois :

a *fini* sa carrière ;

les deux hémistiches du second vers ont chacun un accent sur la quatrième syllabe et un sur la sixième ; le mouvement est de quatre en deux :

Et près des *flots* chéris qu'elle devait *revoir*.

Le troisième vers intervertit l'accentuation du second ; le mouvement n'est plus de quatre en deux, mais de deux en quatre :

Regarde, je viens *seul* m'*asseoir* sur cette *pierre*.

Vient enfin le petit vers de six syllabes qui termine la strophe et reproduit le système du second vers, de quatre en deux :

Où tu la *vis* s'*asseoir*.

C'est ainsi que chacun de ces vers se balance sur ses accents, constants ou variables, et c'est ce balan-

cement rythmique, non la césure, qui fait que ces vers sont des vers, et des vers harmonieux. En d'autres termes, le vers français est un vers *accentué*. Ce point compris, le problème est simple, du moins en théorie : il s'agit uniquement de mettre d'accord l'accentuation du vers parlé avec celle du vers chanté, ce qui conduit nécessairement à donner à chaque vers un rythme *intérieur* qui doit se répéter de strophe en strophe. La strophe elle-même doit être formée de vers semblables entre eux ou différents, mais dont la réunion constitue un ensemble rythmique et répond à une phrase musicale.

Telle est la théorie, facile à comprendre, mais d'une application malaisée. Van Hasselt ne se laisse point effrayer. Il aborde la pratique, résolu d'épuiser la question. Il procède systématiquement, scientifiquement, en véritable Germain. Il appelle à son aide des compositeurs distingués et se fait donner une série de formules rythmiques musicales, de quoi épuiser les combinaisons de strophes possibles. On lui en donne près de trois cents, et il en reproduit en vers français plus de deux cent vingt, comprenant tous les vers imaginables, depuis celui de deux syllabes à celui de douze. La mort seule l'a empêché de terminer ce travail, qu'il n'a cessé de poursuivre au milieu de mille autres occupations. Son intention était de réunir en un volume toutes ces *études rythmiques*, comme il les appelle, quand il en aurait eu

la série complète, et de les publier avec une introduction explicative. Il n'a pas écrit cette introduction ; mais il est aisé d'y suppléer, grâce à l'esprit de méthode qui a présidé à la publication du volume dans lequel les éditeurs de Van Hasselt ont réuni ces curieux essais. L'essentiel, d'ailleurs, est ici l'application ; même quand elle n'est pas entièrement réussie, elle explique aussitôt l'intention.

Se figure-t-on bien la difficulté d'un travail pareil ? Il faut être un peu du métier pour s'en faire une juste idée. Au moins faut-il avoir eu l'occasion de composer des paroles pour un air donné, en s'appliquant à en suivre le rythme. De la poésie ordinaire à cette poésie rigoureusement rythmique, il y a plus loin, pour la difficulté, que de la prose à la poésie ordinaire. C'est de la poésie à la deuxième puissance.

Au point de vue musical, je crois la gageure absolument gagnée : chacun de ces deux cent vingt rythmes a été rigoureusement suivi, et si l'on veut chanter l'un quelconque des morceaux de Van Hasselt, on peut être sûr de ne pas se trouver arrêté, comme cela arrive sans cesse avec les vers d'autres poètes, par quelque brusque désaccord entre les modulations de la parole et celles du chant.

Littérairement, le succès est peut-être plus discutable, et il me semble, si j'ose en dire mon opinion, que les amis de Van Hasselt agiraient prudemment en laissant un peu plus d'ouverture à la critique

dans les éloges qu'ils font des *Etudes rythmiques*. Si je pouvais entrer ici dans le détail, je ferais mes réserves à propos de quelques-unes de ces combinaisons. Le vers de onze syllabes, par exemple, paraît rebelle aux vibrations et aux associations harmoniques. Toute la série des combinaisons entre le vers de onze syllabes et celui de neuf est manquée; entre celui de onze et celui de sept, l'accord ne réussit guère mieux. Le vers de neuf syllabes ne me semble flatteur pour l'oreille que lorsqu'il se balance simplement sur trois accents à intervalles égaux :

L'Orient a des fables charmantes
Dont le cœur du poëte est épris,
Et qu'au soir sur ses rives dormantes
Le vieux Gange raconte aux péris.

Et encore ce rythme est-il trop monotone pour se soutenir. Il tombe dans la ritournelle. Somme toute, le vers de neuf syllabes est ingrat et ne sort pas à honneur de l'épreuve. En revanche, ceux de sept et de cinq syllabes ont du piquant, du mouvement, de la coquetterie et de l'inattendu. Ils ont la grâce, la grâce aisée; ils sont simples et souples; l'œil les embrasse d'un regard, la voix les enlève d'une haleine. Ils ne se traînent pas sur le sol, à battre de l'aile, avant de pouvoir prendre leur vol dans les airs; l'aile s'ouvre et les voilà partis.

Je ferais aussi quelques objections sur la licence

que s'accorde Van Hasselt, de ne point élider, dans le vers alexandrin et dans celui de dix syllabes, la muette qui suit le premier accent constant et tombe sur ce qu'on appelle la césure. Musicalement, cette innovation est tout à fait justifiée; littérairement, elle est très discutable. Aussi le poète a-t-il eu raison de ne se la permettre que dans les *Etudes rythmiques* : là même, elle produit souvent un effet douteux. Enfin, on pourrait risquer une objection générale sur l'inconvénient qu'il y a à chercher une pensée pour un rythme, au lieu de trouver le rythme en trouvant la pensée. Dans plusieurs de ces morceaux, on sent l'exercice, l'effort, la gageure. Jamais buveur pris de mélancolie ne chantera pour son plaisir la première strophe de la *Coupe du souvenir*.

Eloignez, mes amis, éloignez de mes yeux
Cette coupe de vin qui pétille,
Si charmant que paraisse l'éclat radioux
De cet ambre liquide qui brille.

Le mouvement général de la pensée est prosaïque, et rien n'est moins brillant que ce *liquide qui brille*. L'étude de cet exemple, et de plusieurs autres, pourrait servir à montrer que la théorie des accents constants ou variables, si importante qu'elle soit, n'est cependant qu'une partie de la théorie du vers. Il faut tenir compte encore de bien des choses : de la force relative de ces divers accents, des accents

légers, secondaires, des demi, des quarts d'accent ; de la longueur des syllabes, accentuées ou non ; des rondes, des blanches, des noires, des croches, des doubles croches, car il y en a en poésie comme en musique ; de la vertu propre à chaque consonne, à chaque voyelle, et des effets produits par l'infinie variété de leur combinaison ; en un mot, de tout ce qui contribue à donner au son sa physionomie, à lui souffler une âme vivante. La préoccupation trop exclusive de l'accent a souvent fait oublier à Van Hasselt le rôle des autres éléments rythmiques. Mais quand on aura fait la part de toutes les critiques possibles, il n'en restera pas moins que dans un très grand nombre de ces *Études* la gageure a été gagnée, et gagnée en poète. A tout vrai poète, la pensée poétique vient en chantant ; elle apporte son rythme avec elle, et c'est l'inspiration qui, sans effort apparent, par une sorte de magie, enlève la difficulté. Que de fois elle s'est jouée des obstacles que Van Hasselt semait sur son chemin comme à plaisir ! Il semble, aux bons endroits du volume, qu'une difficulté nouvelle ne soit plus qu'une nouvelle occasion de victoire. Chacune de ces victoires a produit une petite pièce de vers qui a son cachet et son charme tout particuliers. En voici un exemple pris dans la série des combinaisons rythmiques formées par le vers de cinq syllabes :

Les fleurs sont écloses,
Les fleurs du printemps.
Hélas ! mais ces roses
Ne durent qu'un temps.

O terre des hommes
Où rien n'est certain,
Comme elles nous sommes
Des fleurs d'un matin.

La rose s'effeuille
Sous l'aile des vents.
La tombe recueillie
Le bruit des vivants.

Tout passe, tout change.
La nuit suit le jour.
Tout meurt, ô mon ange !
Mais non mon amour.

On ne lira pas ces strophes, pour peu qu'on ait d'oreille, sans sentir ce que vaut un rythme exactement suivi. Chaque vers se balance sur deux accents, un sur la seconde, un sur la cinquième syllabe, et le musicien qui voudra y adapter un air se sentira comme porté par les paroles. Elles appellent le chant, parce qu'elles sont elles-mêmes un chant.

Il n'y a pas moins de grâce et de mouvement dans la chanson des *Verres pleins*, dont le rythme est formé par des vers de huit et de quatre syllabes, alternativement, avec un accent régulier de deux syllabes en deux syllabes :

Buvons, amis ; buvons encore ;
 Buvons toujours.
 Voici le soir ; adieu l'aurore
 Des beaux amours !

Tout passe, amours et fleurs et roses,
 Amours et fleurs,
 Les jours sereins, les jours moroses,
 Sourire et pleurs.

Narguant le sort, le sort sévère,
 De deuils rempli,
 Cherchons, amis, au fond du verre,
 Cherchons l'oubli.

La chanson des *Nuages*, d'un genre plus grave, est écrite en vers de sept syllabes, à trois accents réguliers, sur la troisième, la cinquième et la septième. C'est, ce me semble, une des perles du recueil : ¹

Savez-vous, ô blancs nuages,
 Qui dans l'air toujours roulez,
 Le vrai but de vos voyages ?
 Savez-vous, ô blancs nuages,
 Savez-vous où vous allez ?

Voyageurs des lieux sublimes,
 Étrangers aux maux humains,
 Par les airs, ces grands abîmes,

¹ Une faute, de lecture ou d'impression, a détruit le rythme de la seconde strophe. Je la corrige et la signale à qui de droit pour une édition future.

Voyageurs des lieux sublimes,
Qui vous montre les chemins ?

Dans son large et bleu domaine,
Dans les vastes champs des cieux,
C'est la main de Dieu qui mène
Dans son large et bleu domaine
Votre chœur silencieux.

L'homme aussi n'est qu'un nuage,
Il ne brille qu'un matin.
Notre vie est un voyage.
L'homme aussi n'est qu'un nuage
Dont Dieu sait le but lointain.

Si je n'avais pas abusé déjà de la patience du lecteur, je prendrais d'autres exemples, plus compliqués. Qu'il me suffise d'appeler sur cette partie de l'œuvre de Van Hasselt l'attention très spéciale des personnes qui s'intéressent à la poésie, et particulièrement des jeunes gens qui la cultivent. Ils y trouveront beaucoup à apprendre, beaucoup à prendre aussi. Peut-être ceux qui en profiteront le plus ne sont-ils pas ceux que l'exemple du poète belge pourrait piquer d'émulation, et jeter avec lui dans la recherche des curiosités, mais bien ceux qui aiment les rythmes simples, consacrés par un long usage, déjà familiers à l'imagination : ils apprendront de Van Hasselt combien il y a encore de terres inconnues dans les sentiers les plus battus.

Mais à quoi bon, demandera-t-on, se donner tant

de peine ? A quoi bon tous ces arrangements de mots ? Tout cet art tient-il contre un seul de ces vers qui viennent de l'âme et que le poète trouve sans tant les chercher ?

Je réponds qu'il n'y a point lieu à établir ici, pas plus qu'ailleurs, entre l'art et l'âme, une opposition toujours factice, toujours funeste, et à laquelle on peut imputer tous les mauvais vers qui ont jamais été faits en ce monde, car tous, sans exception, proviennent d'un art sans âme ou d'une âme sans art. L'art ne s'acquiert que par l'éducation d'un sens délicat, qui est lui-même de l'âme. Laissons donc les vaines querelles et allons aux faits. On demande l'utilité de ces efforts. Elle est double, et la voici :

Quand on appliquera le principe générateur des théories de Van Hasselt, la poésie et la musique, au lieu de se contrecarrer, comme elles font aujourd'hui, au théâtre, à l'église, dans les chants populaires, partout où elles se rencontrent, uniront leurs effets pour produire une impression commune ; ce sera une harmonie de plus, indispensable à la pure jouissance esthétique.

Quand nous aurons une poésie lyrique assujettie à la loi du rythme et propre à être chantée, nous nous dégoûterons bientôt de ce lyrisme à phrases, qui n'est qu'une éloquence rimée, fausse le plus souvent, et qu'on peut envisager comme la plaie, malheureusement invétérée, de la littérature fran-

çaise. La poésie n'est pas dans ces efforts à froid, dans ce beau désordre calculé; elle est un mouvement de l'âme, un mouvement harmonieux. Encore quelques progrès, et nous pourrions considérer sans jalousie la poésie de ces langues heureuses, dont la richesse prosodique semblait nous condamner à une éternelle infériorité.

VI

Historien et poète, van Hasselt était né pour chanter l'histoire. Nous l'avons vu, en plus d'une occasion, la célébrer et s'en inspirer. Il ne manque pour achever l'idée que peu à peu nous formons de lui, pour résoudre en unité le dualisme de cette vie que se disputent l'art et l'érudition, il ne manque qu'un grand poème, à la fois épique et lyrique, sur le voyage de cette humanité, qui va, elle aussi, flottant comme les blancs nuages. C'est à quoi Van Hasselt ne cessait de travailler, parallèlement à ses *Études rythmiques*. En 1849 déjà, le grand poème était sur le chantier, et l'auteur en publiait un fragment dans un journal belge. Dès cette époque, ses amis savaient l'importance qu'il y attachait. Ce devait être l'œuvre capitale de sa vie. Pendant vingt

ans elle fut le centre où aboutissaient la plupart de ses pensées, le point de mire secret d'études acharnées. D'autres fragments, publiés en des temps divers, annoncèrent que le poète n'était pas infidèle à la tâche entreprise. Enfin, en 1867, paraissaient *Les quatre incarnations du Christ*. Mais Van Hasselt ne devait point se détacher encore de son œuvre ; il lui restait à la défendre contre la critique jalouse, contre celle entre autres du jury des prix quinquennaux, qui, pendant que le poète se surpassait, semblait avoir pris à cœur de tomber au-dessous d'elle-même ; il lui restait aussi à la revoir, à la perfectionner en vue d'une seconde édition possible, nécessaire, mais qui tarda cinq longues années.

Au point de civilisation où le monde est parvenu, à force de savoir et d'industrie, il y a pour l'imagination un héros épique qui efface les autres, l'humanité. Aussi voyons-nous les poètes se laisser tenter par les exploits de ce nouvel Achille, partout vulnérable et néanmoins immortel. Lorsque Lamartine, épuisé, essaie de se renouveler en passant de la poésie personnelle au récit, sa première pensée est de mettre l'histoire en épopée. Il écrira toute une série de poèmes se rapportant aux phases successives de l'existence de l'humanité : ajoutés les uns aux autres, ces divers poèmes n'en feront qu'un. Il n'en écrit que deux, *Jocelyn* et la *Chute d'un ange* ; mais il n'en a pas moins, en exposant son plan, mon-

tré la voie à ceux qui devaient venir après lui. Vers le même temps, Alexandre Soumet s'inspirait d'une pensée analogue lorsque, dans la *Divine épopée*, il racontait la seconde passion de notre Seigneur Jésus-Christ en faveur de l'enfer. C'était l'histoire de l'humanité à une puissance supérieure. Plus tard, Victor Hugo parcourt la même carrière, absorbant l'idée de Lamartine et celle de Soumet, dans cette *Légende des siècles*, qui embrasse les temps connus et inconnus; qui de Dieu, origine de toutes choses, remonte à Dieu, fin de toutes choses, en suivant l'œuvre créatrice dans son perpétuel engendrement. Enfin, voici Van Hasselt qui choisit quatre sommets bien dégagés, dont la vue lui permet de suivre du regard le cours sinueux de l'éternel fleuve des temps, qui s'y établit, s'y installe, et, la lyre en main, chante les perspectives déroulées sous ses yeux.

Cette œuvre, dit-il, est un simple exposé des phases successives de la Genèse sociale, déterminées par la manifestation de l'esprit chrétien, dans les grands événements de l'histoire jusqu'à la complète réalisation de la parole du Sauveur sur la terre. Le premier chant appartient à la vie terrestre du Christ et à l'exposé de sa doctrine; le deuxième se rapporte à la chute de l'empire romain, c'est-à-dire à l'extinction du foyer du paganisme antique en Europe, et au mouvement des peuples barbares sur notre continent; le troisième nous conduit aux croisades, première manifestation d'une idée commune à tous les peuples de

cette partie du monde, ou *premier événement européen*, comme dit M. Guizot; enfin, le quatrième nous introduit dans l'avenir, dans cette ère de plénitude sociale que rêvent tous les poètes et qu'entrevoient tous les penseurs.

Ce sont donc quatre tableaux, quatre moments d'une seule et même histoire, dont le poète fait sentir la continuité en donnant un rôle spécial aux témoins qui les ont vus se succéder : ces témoins sont lui-même d'abord, présent partout, grâce à la richesse de ses souvenirs et à la puissance de son imagination ; puis la nature, spectateur immobile de révolutions qui ne l'atteignent pas ; puis un héros fabuleux, le Juif errant, personnification légendaire de l'humanité en travail, comme elle toujours en marche sans arriver jamais, et dont l'odyssée expiatoire est à peine moins douloureuse que le labeur des générations haletantes. C'est le Juif errant qui tient le fil du drame et l'empêche de se rompre dans les intervalles. Au premier acte, il se rencontre avec Judas, qui va mourir, tandis que lui, il a déjà son bâton de pèlerin et se sent emporté par le tourbillon. Au deuxième acte, il arrive et passe, — telle est désormais la loi de sa destinée, — tenant dans la main quelques pauvres cailloux, débris des empires écroulés, l'Assyrie, la Babylonie, l'Égypte ; au troisième, il accompagne, il devance à Jérusalem la multitude des croisés, et a un mystérieux entretien avec le

Vieux de la montagne ; au quatrième, il entre à son tour dans la cité de la paix universelle, en cassant son bâton sur le seuil de ce paradis où règnent le repos et le pardon.

On voit en quoi l'œuvre du poète belge diffère de celles de la plupart de ses devanciers. Au lieu de se répandre en fragments détachés que la pensée seule rejoint, elle se concentre et se condense en une œuvre unique, qui a son commencement et sa fin, son centre littéraire et moral. Ce centre, au lieu d'être cherché dans une vue particulière de l'ensemble des choses humaines, dans quelque rêverie mystique suggérée par les *oracles de la bouche d'ombre*, est pris dans le christianisme historique. On peut n'être pas d'accord avec le poète sur telle question d'histoire qui se trouve touchée en passant ; on peut donner aux événements une interprétation qui n'est pas la sienne ; mais du moins, avec lui, sait-on toujours où l'on pose le pied ; on est en pays de connaissance et sur terre ferme. Il est sous ce rapport infiniment supérieur à Victor Hugo, dont l'érudition fantaisiste tombe dans les pièges que lui tend une imagination désordonnée. Plus sûre, celle de Van Hasselt est aussi plus modeste. Victor Hugo étale la sienne ; il est à l'affût des occasions de la produire, et il en fait parade avec l'assurance et la jactance d'un mystificateur. Celle de Van Hasselt se montre ou se dérobe selon les occasions et les sujets ; mais

elle est toujours présente, toujours elle guide le poète, et les endroits où elle se dissimule le plus ne sont pas ceux où il y en a le moins. Il a tout lu, tout fouillé; comme Virgile, il a recueilli dans sa mémoire tous les traits heureux qui peuvent embellir ses récits ou ses descriptions; partout se glissent des allusions discrètes, des souvenirs précieux, et l'on pourrait faire de son œuvre, en entrant dans le détail, un commentaire aussi flatteur pour le poète qu'intéressant pour le lecteur.¹ Enfin, il a introduit dans l'épopée ce mélange de formes diverses dont

¹ Un savant critique, M. Nolet de Brauwere, a insisté, dans un article de la *Revue générale*, sur les textes innombrables, souvent peu connus, que Van Hasselt a fait entrer dans le tissu de ses vers. Lorsque, par exemple, il appelle le poète

Un disciple rêveur des hêtres et des chênes,

il ne fait que détourner à son usage un mot prononcé par Saint-Bernard, lors du concile de Troyes. Le saint abbé s'accusait de n'avoir pas été suffisamment disciple des chênes et des hêtres, c'est-à-dire de la solitude. Ailleurs, lorsque Van Hasselt met dans la bouche du Nord les deux vers suivants :

Moi, le Nord qu'une brume éternelle enveloppe,
Ventre d'où sont sortis les peuples de l'Europe,

il traduit Jornandès, de *Getorum, sive Gothorum, origine et rebus gestis*, cap. IV : « Ex hac igitur Scanzio insula quasi officina gentium, aut certe velut *vagina nationum*, Gothi quondam memorantur egressi. » Après avoir cité plusieurs exemples pareils, M. Nolet de Brauwere exprime le vœu qu'il paraisse bientôt une édition accompagnée de notes du poème des *Quatre incarnations*.

Alfred de Musset avait donné l'exemple dans des drames plus actuels et d'une inspiration moins sévère. Le poète se mêle aux événements ; il y associe avec lui la nature ; il les célèbre et les fait célébrer par tous les êtres vivants : les plantes, les animaux, les montagnes, les fleuves, les villes, les bourgades et les cités. L'univers entier accompagne de ses mille voix la voix du poète qui chante le drame de l'humanité souffrante. C'est une symphonie jouée par un orchestre immense et toujours docile à la baguette qui le dirige. Quand s'ébranle l'armée des croisés, une voix s'élève dans le silence qui précède la rumeur des peuples en marche :

Que voyez-vous venir, aigles, rois de l'espace ?

Après les aigles, elle interroge les monuments du désert :

Que voyez-vous venir, ô sphinx des pyramides ?

Puis elle s'adresse aux montagnes :

Que voyez-vous venir, ô montagnes chenues ?

Et ainsi de suite. Disons, s'il faut donner un nom à ce genre nouveau, que c'est l'épopée lyrique. Quelques critiques l'ont jugé peu favorablement ; ils ont plaidé la cause des anciennes formes épiques, un simple récit, comme dans l'*Enéide* ou la *Henriade*. A chacun son goût. Ce n'est point le lieu d'en dispu-

ter, et je conçois très bien, pour ma part, qu'on ait une préférence pour l'épopée simplement épique. Mais le genre adopté, et en partie créé par Van Hasselt, a ses effets à lui, dont la puissance peut être grande ; il répond certainement à quelques-unes des tendances du goût actuel, et surtout il est à sa place dans *Les quatre incarnations du Christ*, où il couronne toute une carrière de poésie : c'était le seul genre qui permit à Van Hasselt d'être tout entier dans son œuvre, et de déployer la pleine originalité de son génie de poète historien et d'historien poète.

Ou voit qu'il s'agit ici d'une vaste conception. Est-elle aussi grande que son objet ? Est-ce l'épopée de l'humanité ? Ou, pour nous en tenir aux termes de l'auteur, nous offre-t-elle réellement « les phases successives de la genèse sociale, déterminées par la manifestation de l'esprit chrétien » ? Non. De si hautes ambitions restent toujours irréalisées. Il y aurait même, je crois, de graves objections à soulever. L'intervalle n'est-il pas bien long entre les croisades et le paradis final ? Je parle de l'intervalle moral et non de celui que mesurent les siècles. Bon Dieu ! qu'ils ont à faire encore, les croisés et les fils des croisés, pour voir s'ouvrir devant eux les portes de l'Eden de la paix ! Et cette idée même d'une « ère de plénitude sociale », dès ici-bas, envisagée comme le terme naturel de l'histoire, est-elle bien juste ? Tous les poètes la rêvent, et tous les penseurs l'en-

trevoient, nous dit Van Hasselt. Hélas ! je l'entrevois de moins en moins, et il ne semble pas que l'expérience de la vie en rapproche les perspectives. A vingt ans, on croit y toucher ; à trente, on ne la distingue plus que comme un rayon lointain ; à cinquante, s'il vous reste quelque espérance, c'est qu'on l'a placée en lieu plus sûr. Mais à quoi bon chicaner le poète sur un point où il a trop raison ? Il est des choses qu'on rêve à tout âge, même quand on n'y croit plus. Laissons-lui donc la liberté de sa muse. Il pourrait d'ailleurs invoquer des autorités embarrassantes, car il a mis toute son œuvre sous l'invocation du prophète Isaïe : « Le loup demeurera avec l'agneau et le léopard gîtera avec le chevreau ; le veau et le lionceau et le bétail qu'on engraisse seront ensemble, et un petit enfant les conduira. La jeune vache paîtra avec l'ourse, leurs petits gîteront ensemble, et le lion mangera du foin comme le bœuf. Et l'enfant qui tette s'ébattra sur le trou de l'aspic : et l'enfant qu'on sevrer mettra sa main au trou du basilic. On ne nuira et on ne fera aucun dommage à personne dans toute la montagne de ma sainteté ; parce que la terre aura été remplie de la connaissance du Seigneur, comme le fond de la mer des eaux qui le couvrent. » (XI, 6-9.) Le voilà, ce royaume de Dieu, et le voilà décrit avec une puissance que le poète aura peine à égaler. Mais que faut-il pour que cet idéal se réalise jamais ? Il faut

que la sainteté règne sur la terre, c'est-à-dire dans le cœur de l'homme. Par là et par là seulement peut s'accomplir la régénération sociale. Van Hasselt le savait, sans aucun doute ; mais il ne l'a pas assez dit. Il ne nous a pas assez fait pénétrer dans ce sanctuaire intérieur qui demande, avant tout autre, à être sanctifié. Il s'en est tenu aux généralités poétiques, aux images de béatitude sociale. Sa religion est très sincère, mais c'est une religion à la Chateaubriand, où la part de l'imagination est plus grande que celle de l'expérience morale. Il manque à cette épopée du christianisme l'accent intime et profond de la poésie chrétienne.

Telle quelle, l'œuvre est brillante et prend place bien au-dessus de cette triste *Chute d'un ange*, et de cette monstrueuse *Divine épopée* où il y a pourtant de beaux vers, fort admirés dans le temps. On ne peut guère la comparer avec *Jocelyn*, qui, détaché de l'ensemble dont il devait faire partie, n'est qu'un roman en vers, très inégal, très romanesque, et marqué par endroits du sceau du génie. C'est avec la *Légende des siècles* que le parallèle est indiqué. Par la science et la conscience, Van Hasselt, nous l'avons dit, l'emporte infiniment. Il l'emporte aussi par le bon sens, par l'équilibre des facultés, par le ton plus soutenu et le vol plus égal dans son élévation. *Les quatre incarnations du Christ* ont, en outre, les avantages naturels à une œuvre d'ensem-

ble : moins de dispersion et de papillonnement ; un plan, une suite. Ce poème est un monument : il a de l'architecture, des lignes, des proportions, et il est difficile de ne pas en admirer la belle ordonnance. Mais Victor Hugo est Victor Hugo, et il rachète toutes ses faiblesses, toutes ses absences par des moments où il est plus créateur, peut-être, que jamais homme ne le fut. Le vers de Van Hasselt est capable d'avoir autant d'ampleur que le sien ; mais, à le prendre à sa hauteur moyenne, il est moins d'un poète : il est plus arrangé, il a plus d'adjectifs en épithète, — celui de Victor Hugo n'en a presque pas, — plus de concessions à la difficulté, plus de remplissages. Victor Hugo n'eût pas parlé plus grandement que Van Hasselt, quand celui-ci nous montre les Brames, fils de l'Orient, qui descendent du haut des pics antiques

Où l'Himalaya chante aux siècles ses cantiques ;

mais le poète de la *Légende des siècles* n'eût jamais fait dire aux palmiers, aux cèdres, aux torrents, qui célèbrent les bienfaits de la venue du Christ :

Depuis qu'au Golgotha (souvenir qui nous navre!)
Ta croix au monde entier fit parler ton cadavre...

V. Hugo n'a pas de ces parenthèses *narrantes*. Ses absences sont d'autre sorte. Veut-on voir le faible et le fort de Van Hasselt : ils sont associés et

comme mariés dans ce distique que le poète met dans la bouche des enfants de Zoroastre, les adorateurs du feu :

Et notre esprit, trouvant enfin son vrai milieu,
A vu que le soleil n'est que l'ombre de Dieu,

Le dernier vers est des plus beaux qui se puissent rencontrer. Il est d'une *plénitude* qui ne semble pas devoir être surpassée ; mais que dire de cet esprit *trouvant enfin son vrai milieu* ? Ne voit-on pas le versificateur qui boite après le poète ? Et non-seulement le vers de Victor Hugo est de qualité poétique supérieure, il est aussi plus varié, plus humain. Il s'anime, il s'irrite, il se passionne, tandis que celui de son disciple, devenu maître, se contente d'être limpide et grand, de réfléchir la calme beauté de l'idée. C'est moins à des hommes, faits de chair et de sang, c'est à de purs esprits que s'adressent les plus belles pages de l'épopée des *Incarnations*. Mais le triomphe de Victor Hugo est dans la puissance de la conception, dans la souveraine grandeur des idées-mères. Qu'on se rappelle seulement cet œil qui poursuit Caïn, et le regarde encore dans cette tombe murée dont, pour lui échapper, le meurtrier a fait sceller la voûte sur sa tête. Ceci est digne du mythe ancien. Et cette rose de l'infante qu'effeuille le vent pendant qu'à quelques cents lieues de distance la tempête dissipe l'armada de

Philippe II ! Et ce tressaillement qui s'empare de la nature tout entière lorsque, pour la première fois, Eve a senti son flanc remuer ! Quelles images ! quels symboles ! Il semble qu'on voie revenir les temps de la grande imagination. Est-il bien sûr, enfin, que ce soit toujours un désavantage de confier sa pensée à de moins vastes compositions ? Ces longs poèmes ont un inconvénient, l'ennui. O Klopstock, pourquoi ne vous lit-on plus ? Et toi, Soumet, dis-nous la raison véritable de l'oubli parfait dans lequel sont tombés tes beaux vers. Et vous, Milton !... Et toi-même, Virgile !

Il faut à une conception poétique une singulière vertu de résistance pour n'être pas écrasée par quelques milliers d'hexamètres ou d'alexandrins. Il n'y a que les idées les plus simples et les plus grandes — le pur granit — qui puissent revêtir cette cuirasse ; tout ce qui est arrangé, composé, mignardé, tout ce qui n'est qu'ingénieux, fléchit et craque sous le poids. Van Hasselt échappera-t-il à cette fatalité ? Sortira-t-il vainqueur d'une épreuve que les plus habiles n'ont pas subie impunément ? On n'oserait le lui prédire. Il n'est que trop facile de voir par où manquera l'édifice. Le troisième chant est faible relativement ; les appels à la nature, au grand orchestre, produisent parfois une poésie plus sonore que forte : le mot retentit, l'idée échappe ; enfin, quelques récitatifs ont le tour compliqué,

enchevêtré des anciennes expositions de tragédie. En d'autres termes, à côté de parties simples et vraiment belles, il y en a qui ne sont qu'ingénieuses. Cette épopée peut donc s'attendre, comme la plupart des autres, à subir le travail du temps, travail de décomposition, qui est une sorte de triage. Quoiqu'il arrive, quelques morceaux en resteront longtemps dans la mémoire des vrais amis de la poésie. On signale comme un des plus brillants la tempête sur le lac de Génézareth. C'est une belle tempête, et qui se remue bien; mais cette page a un peu l'inconvénient des morceaux à effet qu'on sent venir, dans les poèmes en douze chants des faux classiques. D'autres fragments ont plus d'originalité sans avoir moins d'éclat. L'apostrophe à Bethléem, dans le premier chant, est admirable de mouvement; le parallèle entre cette bourgade éternellement célèbre, qui d'une étable va faire un palais à Dieu, et de tant de cités, jadis orgueilleuses, aujourd'hui effacées de l'histoire :

Ruines que la nuit remplit de ses sanglots,
Le désert de son sable et la mer de ses flots,

est poussé avec une grande énergie et une verve entraînant. Au chant deuxième, trois fragments méritent une mention spéciale : le monologue du Juif errant, qui retrace la pourriture de Rome :

J'en ai tant vu briller et s'éteindre — ô mystère! —
D'étoiles dans le ciel, de peuples sur la terre,
De cités qu'autrefois hantaient les fiers esprits
Et dont le temps lui-même ignore les débris,
De conquérants tombés de leur char de victoire
Pour devenir fumier dans le champ de l'histoire, —
Que j'ai, témoin obscur des grands événements
L'oreille faite au bruit de ces écroulements.

Puis, la scène du cirque et des chrétiens jetés aux bêtes, la plus dramatique du poème, d'un mouvement qui atteint au pathétique. Enfin, les scènes finales, *les trois derniers jours de Rome*, qui retracent avec autant de grandeur que d'originalité la lutte de la cité éternelle contre le flot envahissant des barbares. Dans le quatrième chant, il y a au moins deux morceaux qui valent ou surpassent ceux que je viens d'indiquer : l'un est celui du rendez-vous des nations païennes qui viennent les unes après les autres abjurer leurs faux dieux ; l'autre est celui dans lequel le personnage appelé le *savant* résume en deux ou trois pages l'œuvre de la science. C'est ce que j'appelle un récitatif : le poème en est semé, ainsi qu'un opéra. Comme pendant à celui du *savant*, on pourrait indiquer celui du *poète*, qui, au chant premier, expose l'œuvre du Christ. Mais celui-ci est bien inférieur. La science est la muse de Van Hasselt, beaucoup plus que la religion. Le savant s'adresse à la *vérité*, qui lui a demandé s'il est bientôt au bout de son œuvre :

Vérité, pur rayon du vrai jour, étincelle
Que Dieu dans le trésor de ses splendeurs recèle,
Etoile qui deviens, dans un moment donné,
Soleil pour éblouir l'œil de l'homme étonné
Et jeter ta lumière à toute chose obscure,
J'ai feuilleté le livre entier de la nature.
Je sais même le sens de ces lettres de feu
Que dans l'azur du ciel écrit la main de Dieu.
L'éclair des visions a rempli ma paupière.
Du puits sacré mes mains ont soulevé la pierre.
Des antres sibyllins je connais les secrets.
Les chênes m'ont parlé dans les saintes forêts.
Des sphinx, peuple muet des déserts solitaires,
Les énigmes m'ont vu sonder tous leurs mystères,
Et je vois jusqu'au fond du plus obscur des mots
Que nous balbutia le rêveur de Patmos.
Tu m'as vu déchirer le voile épais des mythes,
Du champ de l'inconnu reculer les limites,
Et, chercheur obstiné, dé mêler d'un œil sûr
Les chiffres anguleux taillés aux rocs d'Assur,
Comme ceux que l'Égypte a gravé sur ses stèles,
Et l'Iran sur ses monts, archives immortelles,
Dont les lettres de pierre et les versets profonds
Ont usé vainement les ongles des griffons.

Il continue et se plonge dans l'orient. Puis reprenant :

Je contemple du haut des sciences humaines
Toute l'œuvre divine avec ses phénomènes.
Au fond de toute nuit, que j'explore à l'œil nu,
A travers l'infini, je saisis l'inconnu.
De l'électricité je me fais une langue
Dans laquelle d'un monde à l'autre on se harangue.
J'ai, du spectre solaire analysant les feux,

Aux métaux de chaque astre arraché des aveux.
Chaque jour le soleil a moins de crépuscule,
Et l'ombre devant moi de quelques pas recule.
La flore minérale à mes yeux attentifs
A livré les tronçons des arbres primitifs.
Des hommes et des dieux j'ai remonté les traces
Vers le premier berceau des peuples et des races.
Oh ! que de fois Amoun, dans sa morne oasis,
M'a vu mettre en lambeaux tous les voiles d'Isis !
Dans ces plaines sans fin, naguère infranchissables,
Où le désert écrit ses annales de sables,
J'ai secoué souvent les grands sphinx accroupis,
Symboles gardiens de ses dieux décrépités.
Des empires détruits j'ai fouillé l'ossuaire,
Et je sais ce qu'il reste en votre obscur suaire,
O cadavres d'Etats, ô nuits sans orient,
De vanité, d'orgueil, de cendre et de néant.
Je sais le but où va tout ce qui monte ou tombe,
J'interpelle souvent les siècles dans leur tombe,
Et, de leur lourd sommeil réveillés à la fois,
Ces échos du passé répondent à ma voix.
Profondeur de la mer, abîmes de l'espace,
Vous où Léviathan, vous où la foudre passe,
Oiseleur de lumière ou pêcheur de clartés,
Je sonde tour à tour vos gouffres redoutés.
L'intelligence humaine a cependant ses bornes.
Au livre du Seigneur il est des pages mornes
Dont l'œil d'aucun mortel, avant les temps venus,
Ne saura déchiffrer les signes inconnus :
Car le conseil de Dieu se tient à portes closes,
Et l'aube par degrés se fera sur les choses ;
Et l'homme, en son orgueil, adresserait en vain
Le Pourquoi du néant au Parce que divin.

Voilà, si je ne me trompe, la véritable supériorité

de l'auteur des *Quatre incarnations*. Il parle quelque part de ce qu'il appelle :

L'arome du savoir, ce miel pur des esprits.

Chaque poète a ainsi un vers où il se définit lui-même. Cet arome est justement ce que la poésie de Van Hasselt a de plus à elle, ce qui la distingue de toute autre. Celle d'André Chénier l'avait déjà. Mais Chénier n'a pu que nous en donner un avant-goût, dans quelques fleurs dérobées, tandis que Van Hasselt a eu le temps de faire sa gerbe, son bouquet. Il y a aussi de nos jours des poètes savants : Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, M^{me} Ackermann. Mais ils sont encore moins savants que philosophes. Ils cherchent, ils creusent, ils méditent, et parfois prennent les choses au tragique. Van Hasselt est plus directement qu'eux tous le poète de la science. Il se préoccupe moins du résultat, du mot de l'énigme ; il n'a pas l'angoisse de la recherche. Il aime ce qui enrichit la mémoire, ce qui fournit des aliments à l'imagination, ce qui anime et cultive la pensée. Ce qui l'attire, dans la science, c'est le savoir, et c'est aussi le savoir, ornement de l'esprit, qui s'élève dans ses vers jusqu'à la dignité de la poésie.

1879.

ANDRÉ CHÉNIER

ANDRÉ CHÉNIER

I

Etrange fortune que celle d'André Chénier ! On l'a cent fois édité, et le texte définitif fait encore défaut ; on l'a cent fois jugé, et il n'est pas encore classé ! C'est toute une histoire que celle de ses œuvres et de l'accueil qui leur a été fait, une histoire qui se continue et se recommence, la plus instructive qui soit possible. Les éléments en sont partout, principalement dans les éditions critiques qu'a données M. Beeq de Fonquières, et dans le précieux volume qu'il a consacré à l'examen de l'édition publiée il y a cinq ans par le neveu du poëte, M. Gabriel de Chénier ; mais je ne sache pas qu'elle ait jamais été racontée pour le grand public, avec la suite et les développements utiles. Je voudrais aujourd'hui essayer de remplir cette lacune. Les réflexions aux-

quelles nous consacrerons un prochain article viendront, peut-être, plus à propos quand on aura vu à quelle série d'épreuves a été soumise cette glorieuse mémoire.¹

André Chénier n'a publié de son vivant que deux pièces de vers, l'ode du *Jeu de paume* et la fameuse invective contre le triomphe décerné aux Suisses révoltés et amnistiés du régiment de Chateaufieux, les Suisses de Collot-d'Herbois. Ce sont des pièces politiques, par lesquelles il fit acte de citoyen autant ou plus encore qu'œuvre de poète. Elles s'en ressentent. L'une est semée d'allusions qui ont grand besoin d'un commentaire; l'autre, l'ode du *Jeu de Paume*, se perd dans d'inévitables longueurs : le poète ne se borne pas à chanter, il conseille, il avertit, il opine. Ces deux morceaux n'en sont pas moins extrêmement remarquables, même à ne les prendre que du point de vue littéraire; il est facile d'y signaler des accents qui font date, qui annoncent une ère poétique nouvelle. Dès les premiers vers qu'il publie, André Chénier se révèle :

Reprends ta robe d'or, ceins ton riche bandeau,
Jeune et divine Poésie...

Ainsi commence l'ode du *Jeu de Paume*. Lorsqu'on

¹ Cette étude sur André Chénier a été publiée d'abord, en deux articles, dans la *Bibliothèque universelle*. On trouvera le second article, celui auquel il est fait allusion ici, aux pages 220 et suiv. du présent volume.

tombe sur des vers pareils au sortir de la lecture de Voltaire et des autres poètes du XVIII^e siècle, on est frappé de ce qu'ils avaient de nouveau, d'absolument nouveau, au moment où ils parurent. Il n'existait pas encore de vers français de cette qualité, animés de ce souffle. Quelqu'un s'en douta-t-il ? Peut-être. Mais pour les contemporains, du moins pour le grand nombre, le vrai poète n'était pas André, c'était Marie-Joseph, son frère cadet, le tragique déclamateur. André était surtout connu comme publiciste, grâce à de vigoureux articles insérés dans le *Journal de Paris*. A propos de cette fête aux Suisses révoltés, Collot-d'Herbois, dans un de ses discours aux Jacobins, signalant à la vindicte populaire Roucher et André Chénier, appelait le premier un versificateur, un faiseur d'hémistiches, un poète courtisan, tandis que le second n'était pour lui qu'un prosateur stérile. Il devait apprendre peu de jours après, à ses dépens, ce que pouvaient être les vers de ce prosateur stérile. L'émoi fut grand, le lendemain de la fête, quand le *Journal de Paris* publia les iambes vengeurs. Mais on prit moins garde à la qualité des vers qu'à la hardiesse de l'invective, et cette sortie poétique fut envisagée comme un accident.

Lorsque Chénier mourut, les promesses de son talent étaient encore un secret entre quelques initiés. Ses amis de jeunesse, les Trudaine et les de Pange, puis le marquis de Brazais, plus âgé, avaient assisté à ses premiers essais. Le Brun, le poète, et

David, le statuaire, y avaient applaudi. Condorcet, Lavoisier, Palissot, Suard, Lamoignon de Malherbes, Roucher, anciens habitués du salon de Trudaine ou de celui de M^{me} Chénier, la mère, en étaient informés. Quelques femmes aussi savaient la séduction de ses vers, entre autres celles qu'il a célébrées sous les noms de Camille et de Fanny. A l'étranger, d'illustres personnages étaient en relations avec lui, ou le connaissaient et le suivaient de loin. Wieland faisait demander de ses nouvelles; Alfieri lui adressait une belle épître. Ajoutez-y quelques amis encore, trop longs à énumérer, ou dont les noms sont oubliés, puis quelques amateurs de choix, comme il y en a toujours, et vous aurez le groupe d'élite qui prit garde à cette réputation naissante. « Je sais, lui écrivait Alfieri, que tu aimes les lettres antiques, que tu t'es abreuvé à la fontaine, et que tu écris des vers trempés de miel attique. » Marie-Joseph, qui, au fond, valait mieux que ses œuvres, avait lui-même le sentiment plus ou moins confus de la supériorité de son frère : « Un des grands plaisirs que je puisse avoir, lui écrivait-il en 1788, est de recevoir de temps en temps de ces beaux vers que vous savez faire. » Il y avait donc autour du jeune poète un public prêt à l'accueillir, et si le temps ne lui eût pas manqué pour achever, avant les années de la Terreur, une des vastes compositions auxquelles il travaillait, ou si seulement il

eût réuni en un volume ses idylles, ses élégies, ce qu'il avait de prêt, son œuvre aurait aussitôt fixé l'attention. Mais, au moment de la mort du poète, ce groupe, que l'imagination se plaît à reconstituer, était décimé et dispersé. Plusieurs l'avaient précédé sur l'échafaud; Roucher devait l'y rejoindre, les Trudaine l'y suivre à vingt-quatre heures d'intervalle. De graves et profonds dissentiments avaient éclaté entre son frère et lui. Comment en eût-il été autrement? Marie-Joseph célébrait ces Suisses de Collot-d'Herbois flétris par l'invective d'André. Marie-Joseph était l'un des pontifes officiels de cette fête à l'Être suprême, à ce Dieu trop bon qui abandonnait le soin de sa vengeance au poète captif, au lieu de l'exaucer en tonnant sur ces scélérats. Ainsi séparés par la violence des situations et des partis, les deux frères adversaires n'avaient pas étouffé dans leur cœur tout sentiment affectueux; ils s'aimaient encore en dépit de tout; mais pour tel de ses anciens amis, pour David, par exemple, André ne sentait plus qu'un mélange confus de pitié et de mépris. Il n'était plus question, d'ailleurs, ni de littérature, ni de poésie. La hache faisait son œuvre; avec la peur régnaient l'égoïsme et l'oubli; on fuyait, on se cachait, on songeait à soi tout d'abord, et le pauvre Chénier dut croire, en mourant, qu'il n'allait rester de lui que des papiers, ces chers papiers que peu de temps avant d'être jeté dans la prison Saint-

Lazare, il avait confiés à la garde de son père : « Je vous recommande, lui écrivait-il lors d'un voyage à Rouen, tous les écrits et ouvrages et papiers que vous savez. S'ils se perdaient, tous les plaisirs, les études, les amusements d'une vie entière seraient perdus. »

André Chénier mourut le 25 juillet 1794, trois jours avant Robespierre. Un quart de siècle devait s'écouler jusqu'à l'apparition du premier recueil de ses poésies. Ce n'est pas que dans l'intervalle personne ne se soit occupé de lui. Six mois après sa mort commence la série des témoignages publics rendus à sa mémoire. Le 30 nivôse an III, la *Décade philosophique* publia la *Jeune captive*, qui lui avait été communiquée par un compagnon d'André Chénier, détenu avec lui à Saint-Lazare. Cette pièce était accompagnée d'une note ainsi conçue : « L'auteur avait beaucoup étudié, beaucoup écrit, et publié fort peu. Fort peu de gens aussi savent quelle perte irréparable ont faite en lui la poésie, la philosophie et l'érudition antique. » Peu de jours après le premier anniversaire de sa mort, une épître à sa louange, de Le Brun, parut dans le même journal. C'était assez pour le rappeler aux amis survivants, non pour lui faire une popularité. Les haines politiques y travaillèrent plus efficacement en exploitant contre Marie-Joseph l'accusation de fratricide ; Marie-Joseph y répondit par ce *Discours sur la calom-*

nie, qui demeure un de ses meilleurs titres de gloire, œuvre digne d'un cadet de grand poète, éclairée par un reflet du génie de l'aîné. Un vers de la première édition semblait indiquer un projet de publication prochaine. On ignore pourquoi il n'y fut pas donné suite. La *Jeune Tarentine*, qui parut dans le *Mercur*, en 1801, est la seule pièce dont la publication paraisse devoir être attribuée à Marie-Joseph. Cependant, il lui arrivait parfois de lire à ses amis quelque page des manuscrits en sa possession, et même d'en prêter les originaux. Ce fut par là que les vers d'André commencèrent à pénétrer dans les cercles littéraires. On s'en occupait dans la société de Fontanes, de Joubert, de Chateaubriand. Ce dernier fut frappé de fragments qu'il lut ou qu'il entendit réciter : *Accours, jeune Chronis. — Nègre, ne va point te confier aux flots. — Souvent las d'être esclave.* Il les cita dans le *Génie du Christianisme*, en homme qui avait flairé le grand poète. Millevoie eut le privilège de puiser librement à la source même; maintes fois il s'accorda le plaisir d'imiter, on pourrait presque dire de piller, ce génie inconnu, auquel il rendait hommage dans une note de ses *Élégies*. Par la même occasion, il publiait quelques vers de l'*Arcadie*. Ces suffrages auraient dû, semble-t-il, encourager Marie-Joseph à persévérer dans son premier dessein. Mais les circonstances devenaient de moins en moins favorables. Une main de fer pesait sur la

France et sur lui. Il payait par la disgrâce, et presque par la misère, son indocilité d'ancien tribun ; il vieillissait et s'aigrissait. Et puis, comment faire accepter un Chénier par un public élevé à l'école d'un Delille ? Comment surtout dominer la voix du canon ? La poésie du moment était celle de l'action : les vers avaient tort. Dans de telles conjonctures, les manuscrits d'André ne pouvaient guère que rester en dépôt pour l'avenir. Jusqu'à la Restauration, le grand public n'en connut rien, sauf les morceaux dont nous venons de parler : *le Jeu de Paume*, *l'Invective aux Suisses de Collot-d'Herbois*, *la Jeune captive*, *la Jeune Tarentine*, les trois fragments cités par Chateaubriand et une partie de *l'Aveugle*.

A la Restauration, tout changea. Il y eut, soudain, une merveilleuse recrudescence de vie et de production littéraires, et la poésie ne fut pas la dernière à profiter de la liberté relative dont le bénéficiaire lui était assuré. Les *Messéniennes* faisaient le tour de la France ; les chansons de Béranger devenaient aussitôt populaires ; Lamartine se préparait dans l'ombre à faire son entrée incomparable, et dans les concours des jeux floraux retentissait déjà le nom de Victor Hugo. Aussi l'attention commença-t-elle à se porter vers ce dépôt mystérieux, d'où s'échappaient de temps en temps des vers qu'on n'oubliait pas, une fois connus. Il venait justement de tomber en bonnes mains. Toute la succession littéraire de

Marie-Joseph était échue à un homme de lettres fort considéré, Daunou, et les papiers d'André lui avaient été remis avec ceux de son frère. Dès 1814, la question de publication était posée, mais non résolue, le circonspect Daunou ayant besoin d'encouragements, comme on le voit par une lettre de Chênedollé, en date du 5 octobre.

En me communiquant les manuscrits d'André Chénier, lui écrivait-il, vous m'avez procuré, monsieur, un des plaisirs poétiques les plus vifs que j'aie éprouvés depuis longtemps. Il y a, dans les élégies surtout, des choses du plus grand talent, des choses vraiment admirables. Il ne faut pas qu'un tel trésor reste enfoui; je vous conjure, au nom de tous les gens de goût, de vous occuper d'une édition des poésies de cet infortuné jeune homme, plein d'un talent si beau et si vrai. C'est un monument à élever à ses mânes, et pour lequel, comme j'ai eu l'honneur de vous le dire, je vous offre tous mes soins. Ayez donc la bonté de m'écrire, et nous nous concerterons pour cela.

Chênedollé avait pris feu. Mais Daunou hésita longtemps encore; il voulait, semble-t-il, sonder le terrain, s'entourer d'avis et tout d'abord payer sa dette à son ami particulier. Marie-Joseph, dont l'œuvre, prise dans son ensemble, lui paraissait bien plus importante que ne pouvaient l'être des études inachevées. Entre temps, il fournissait à un littérateur aujourd'hui fort oublié, Fayolle, l'auteur de *l'Esprit de Ricarol* et de divers recueils de prose

et de vers, l'occasion de lancer un ballon d'essai dans ses *Mélanges littéraires*, composés de morceaux inédits de différents auteurs. Ce volume, qui parut en 1816, faisait une place aux deux Chénier. Après une pièce de l'auteur de *Tibère*, venaient des fragments d'un « poème épique » de son frère, *le Mendiant*, où Fayolle annonçait qu'on trouverait « la simplicité de Théocrite et le sublime d'Homère ». Quelques indications, justes, mais sommaires, sur le contenu des portefeuilles qui lui avaient été communiqués, étaient probablement destinées à piquer la curiosité publique.

Enfin Daunou, ayant terminé la publication du théâtre de Marie-Joseph, se tourna vers André. Il fit un triage, et les manuscrits des morceaux qui lui parurent propres à l'impression furent remis au libraire chargé de l'édition. Ce premier choix est curieux. Evidemment Daunou partageait la préférence de Chênedollé pour les élégies. Aussi avait-il admis la plupart de celles qui sont achevées. Il s'était montré plus sévère pour les idylles antiques, dont il ne retenait que quatre : *l'Aveugle*, *le Mendiant*, *la Liberté*, *l'Oaristys* traduit de Théocrite (*Daphnis et Naïs*). Le poème de *l'Invention*, la fable du *Rat de ville et du rat des champs*, *l'Hymne à la France*, et un très petit nombre d'épîtres et d'odes — neuf en tout — devaient compléter le recueil. Voilà bien l'esprit exact et positif de cet homme au goût diffi-

cile, dont le bon sens élevé avait je ne sais quoi d'un peu court, et trouvait à s'appliquer plus heureusement dans les matières de la prose que dans celles de la poésie. Il avait commencé par écarter presque tous les fragments, ne jugeant pas que cette poussière fût digne de la postérité. Celui sur La Peyrouse était seul à trouver grâce, sans doute à cause de l'intérêt tragique qui s'attachait au souvenir du navigateur français. Avec les fragments disparaissait tout ce qui aurait pu donner une idée quelconque des grands poèmes ébauchés. De la même manière et sans doute pour les mêmes raisons, il sacrifiait ces iambes fameux, qui ont plus contribué que tout le reste à la rapide popularité du nom du poète. Il écartait aussi l'*Ode à Versailles*, et la belle idylle élégiaque du *Jeune malade*.

Tous ces retranchements, dont quelques-uns n'étaient peut-être pas absolument définitifs, prouvent qu'aux yeux d'un homme tel que Daunou, la publication des vers d'André Chénier était une entreprise hardie, à laquelle devaient présider les scrupules d'un goût sévère, bien plus que la confiance de l'enthousiasme. Si l'on fût resté fidèle à cet esprit de prudence, on n'eût donné d'abord qu'une idée singulièrement imparfaite du talent qu'on se proposait de révéler à la France. Un hasard heureux vint en décider autrement. On avait besoin de quelqu'un pour diriger l'impression : les libraires proposèrent

« un jeune littérateur », comme ils l'appelaient, très capable, disaient-ils, « de prendre tous les soins nécessaires à une première édition ». Ce jeune littérateur — de trente-quatre ans — était Henri — ou, plus exactement, Hyacinthe — de Latouche, déjà connu par quelques publications, et qui devait plus tard jouer dans la presse et dans la littérature un rôle assez actif et surtout fort discuté. On ne voit pas qu'il ait été de nouveau question de Chênedollé, et ce fut, je le crois, une bonne fortune pour Chénier de tomber plutôt entre les mains du « jeune littérateur ». Chênedollé avait l'avantage d'une plus grande notoriété. La considération dont il jouissait aurait écarté certains malentendus. Personne ne l'eût soupçonné de supercherie. On peut être assuré, d'ailleurs, qu'il eût apporté à ce travail une sollicitude toute paternelle, filiale, si l'on veut ; mais il est permis de croire qu'il n'y aurait pas fait preuve de la même ouverture d'esprit. Latouche était plus au courant des questions et discussions, moins engagé par ses antécédents, moins académique, plus moderne, plus jeune, comme disaient les libraires ; il avait le sentiment des fluctuations latentes du goût ; il sentait venir le vent, et son talent poétique, car il était poète lui aussi, n'était pas sans une sorte de parenté lointaine avec celui d'André Chénier. En un mot, c'était un romantique qui allait achever le travail commencé par le classique Daunou. Ce roman-

tique, bientôt séduit, se laissa guider par ses impressions, et persuadé qu'on pouvait oser davantage, il entreprit d'obtenir de la famille Chénier, entre les mains de laquelle avaient été remis tous les manuscrits dont on n'avait pas cru devoir faire usage, l'autorisation de procéder à un nouvel examen et à un nouveau choix. Il eut quelque peine à y réussir : la question d'argent fut posée ; mais sa persévérance l'emporta, et bientôt il se trouva en possession d'un nombre considérable de morceaux et de fragments, destinés, pour la plupart, à enrichir le recueil qu'il préparait. Inutile de dire qu'il ne négligea ni les *lambes*, ni l'*Ode à Versailles*, ni le *Jeune malade*, ni la belle élégie : *O nuit, nuit douloureuse !* oubliée aussi par Daunou, on ne sait pourquoi. Beaucoup d'autres lacunes furent remplies ; quelques citations représentèrent les poèmes de longue haleine : bref, il y eut de quoi augmenter d'un tiers le volume, et en varier beaucoup l'intérêt.

Cette première édition des œuvres d'André Chénier parut en août 1819. Elle a été l'objet de critiques nombreuses et diverses, dont les unes se sont produites immédiatement, tandis que d'autres sont venues plus tard, à la suite des éditions nouvelles. Aujourd'hui, la question est épuisée, du moins pour les juges désintéressés, parmi lesquels il ne faut pas ranger M. G. de Chénier, qui, nous le verrons, s'en est constitué le détracteur d'office. On est d'accord

pour dire qu'elle était à peu près tout ce qu'elle pouvait être. Je n'y trouve guère que deux choses à reprendre, dont la première est le titre : *Œuvres complètes d'André de Chénier*. Latouche savait mieux que personne qu'elles n'étaient pas complètes, car, sans parler de tous les fragments rejetés dans les portefeuilles de la famille, il avait réservé, par devers lui, tout un groupe de morceaux, qui ne parurent que beaucoup plus tard. Mais il fallait bien allécher le public, au risque de mentir un peu. On sent ici le faiseur, l'arrangeur, l'homme habitué aux roueries de la librairie de spéculation. Le même esprit d'arrangement l'avait conduit à d'autres altérations de la vérité, plus graves. La fin de la notice, sur les derniers jours d'André Chénier, versait en pleine légende. Pour lui donner crédit, Latouche avait adroitement profité des fameux iambes que le poète composait dans sa prison, et qu'il transcrivait en caractères microscopiques sur de petites bandes de papier, pour les faire passer à son père, dans des paquets de linge. On voulait que Chénier fût mort la lyre en main, qu'il eût été surpris composant. On arrangea dans ce but la pièce bien connue :

Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphyre
Anime la fin d'un beau jour...

Elle se prêtait admirablement à l'effet désiré. On affirma qu'André Chénier l'avait écrite « le 7 thermi-

dor 1794, au matin, peu d'instants avant d'aller au supplice » ; on la coupa au quinzième vers, le vers où le poète se demande s'il ne va pas entendre l'appel du messenger de mort, qui,

Escorté d'infâmes soldats,
Remplira de *son* nom ces longs corridors sombres.

Après ce vers, on mit des points suspensifs, comme s'il eût été effectivement interrompu. C'était la fin du fragment et la fin du volume. Les vers retranchés, au nombre de plus de 70, formaient une pièce à part, censée antérieure. Tout cela était très bien combiné, et il n'est pas douteux que cette légende n'ait puissamment contribué au succès du volume. Peut-être n'est-elle point tout entière de l'invention de Latouche ; il en a, je pense, trouvé les éléments dans quelque tradition ; mais il a altéré les textes, sciemment et habilement, pour la corroborer.

Ces deux points réservés, il faut louer sans détour la hardiesse de ses choix et l'adresse de ses corrections. Il a corrigé, en effet, et l'on a affecté de s'en scandaliser après coup, une fois la partie gagnée. Mais qui donc, à ce moment, eût osé livrer le texte pur ? Personne. On n'avait pas encore poussé au point où on l'a fait plus tard le respect scrupuleux du *document*. On ne connaissait ni la théorie, dès lors si hautement proclamée, de la souveraineté du génie, ni les exigences méticuleuses de la critique

moderne. On croyait que lorsqu'on livre au public les vers d'un poète mort jeune, il faut leur donner, aussi bien qu'on le peut, ce dernier coup de lime qu'il eût donné lui-même en revoyant les épreuves ; on croyait être fidèle à l'auteur en le corrigeant aux endroits où une correction semblait naturellement indiquée, beaucoup plus fidèle qu'en le publiant avec la rigueur d'une brutale exactitude. C'était la théorie du temps, toujours bonne, quoi qu'on dise, pourvu qu'on y mette du tact. On pourrait sans doute, en entrant dans le détail, discuter quelques-unes des corrections et des suppressions de Latouche. On ne voit pas, entre autres, pourquoi il a retranché une bonne moitié de l'invective aux Suisses de Collot-d'Herbois. Mais, en général, il a très peu et très bien corrigé. Il y a même des vers qui sont et qui resteront populaires, non sous leur forme originale, mais sous celle que Latouche leur a préférée. On ne saurait le blâmer d'avoir accepté la version déjà connue, et qu'il faut probablement attribuer à Marie-Joseph, du dernier vers de la *Tarentine*

Et le bandeau d'hymen n'orna point tes cheveux,
 au lieu de dire, comme l'exactitude nous y obligerait
 maintenant :

Les doux parfums n'ont point coulé sur tes cheveux.

Personne, non plus, ne lui reprochera d'avoir re-

tranché le *oh!* — ou plutôt le *ô!* comme écrit Chénier — dans le vers suivant :

Celle qu'on ne voit point sans dire : O! qu'elle est belle!

La plupart des retouches se bornent à des riens pareils, un petit coup de lime à la rencontre d'une aspérité. Parfois la lime enlève des hardiesses qui, aujourd'hui, nous paraissent intéressantes et précieuses. La *nymphé dansante* dont rêve le jeune malade est remplacée par une *vierge charmante*.

Les vers *cadavéreux* de la France asservie

deviennent des *tyrans effrontés*. De belles et riches métaphores, comme celle du poète chargé de *consoler la mémoire* des justes massacrés, ont effrayé Latouche, qui trouve plus à propos de consoler *leurs mères*. Mais ces hardiesses, qui flattent le goût moderne, rompu à toutes les audaces, eussent passé alors pour des étrangetés et des solécismes. Qu'est-ce, je vous prie, que de consoler une mémoire? Et comment un poète qui se respecte ose-t-il parler de vers cadavéreux? Il y eût eu de quoi faire jeter les hauts cris à toute la critique épouvantée. La prudence de Latouche n'était pas de trop pour préparer les voies et ménager un accueil favorable à une poésie d'un genre si nouveau. Se figure-t-on bien ce qu'elle serait devenue entre les mains de quelque académicien, classique comme on l'était alors, qui,

au lieu du coup de lime discret, eût travaillé du rabot et du polissoir, à moins que, comme l'honnête Daunou, il n'eût pris le parti de rejeter indéfiniment dans l'oubli les chefs-d'œuvre que Latouche a eu le courage de mettre au jour ! Heureux Chénier, tu l'as échappé belle ; mais tu devais le payer plus tard ; on n'a pas deux fois semblable bonheur.

Cette première édition valut à Chénier la réputation d'un jeune poète très original, mais très inégal, qui, avec de grandes parties, avait encore beaucoup à faire pour devenir un maître. Entre toutes choses, on admira l'art avec lequel il avait renouvelé les riants mystères de la mythologie. On y vit une sorte de petit prodige. Un Français de pure race n'y eût jamais réussi à ce point. Chénier le devait au sang grec qui coulait dans ses veines. Il parut aussi que les circonstances l'avaient élevé au-dessus de lui-même : poète essentiellement épicurien, il avait trouvé, en présence de l'échafaud, de ces vers qui laissent leur empreinte comme un fer chaud sur le front des assassins ; et puis surtout, il avait eu pour finir un chant du cygne adorable, cette élégie dernière, interrompue par le noir pourvoyeur, qui achève, en la couronnant, la série des autres élégies, presque aussi belles que les idylles elles-mêmes et plus accessibles. Pour le reste, pour les grands poèmes surtout, on n'en sentait guère l'intérêt. Le peu qu'on pouvait en entrevoir paraissait étrange. Le

style, en général, laissait fort à désirer. Les traits admirables abondaient, les recherches malheureuses aussi. « Agité du désir d'innover, disait Népomucène Lemer cier, il tourmente quelquefois ses périodes et multiplie les césures ; supprimant les articles et les liaisons grammaticales du langage, il rompt ses vers par de brusques enjambements, les obscurcit et les embarrasse. » Tout le monde était d'accord pour condamner cet esprit systématique d'innovation. Aussi l'enthousiasme devait-il se doubler d'indulgence. On regrettait que l'éditeur ne l'eût pas suffisamment compris. Plus sévère lui-même, il eût rendu un bon service au jeune poète, car le public n'accorde jamais son indulgence qu'en la faisant sentir et payer.

Telle fut l'attitude de la critique, qui partagea l'avis de Daunou, et non celui de Latouche. Toutes les personnes qui ont parcouru les journaux de l'époque, avec plus de soin que je n'ai pu le faire moi-même, nous les montrent unanimes à s'étonner des complaisances de l'éditeur et à les regretter. C'est ce que faisait entre autres, avec l'autorité de la conviction, un des bons juges du moment, Charles Loyson, esprit très ouvert, très littéraire, très cultivé :

Je n'ai rien outré, disait-il, en souhaitant pour la gloire d'André Chénier qu'on pût faire rentrer dans l'oubli une moitié des écrits qui viennent d'être publiés en son nom. De bonne foi, s'imagineraît-on servir à

l'agrément des lecteurs ou à la réputation de l'écrivain en imprimant cette foule de fragments imparfaits, d'ébauches informes, qui n'avaient peut-être jamais été exposés même au regard indulgent de l'amitié ?

Quelques années après, la critique continuait à tenir le même langage, et parfois l'accentuait. M. Becq de Fouquières en rapporte un exemple curieux, celui de Boissy d'Anglas qui, en 1825, dans ses *Études littéraires et poétiques d'un vieillard*, disait qu'on voyait bien qu'André Chénier était né poète et qu'il ne lui avait manqué « que de l'application et du travail pour obtenir un rang honorable dans la république des lettres ». Lacretelle, qui l'avait connu, qui l'avait vu et admiré à la tribune des Feuillants, résumait avec plus de bonheur, dans son *Histoire de la Convention*, le jugement général : « Quoiqu'il fut né poète, disait-il, il ne savait point assez s'abstenir d'une recherche ambitieuse et quelquefois bizarre. » Ce fut sous l'empire de cette disposition que se fit, en 1826, une seconde édition des poésies d'André Chénier. Celle-ci fut confiée à Ch. Robert, qui venait justement de terminer la publication des *Œuvres complètes* de Marie-Joseph, commencée en 1824. Aux yeux de la famille et du public, le grand Chénier était encore Marie-Joseph, et non André, à qui l'on faisait une place modeste à l'ombre du monument érigé à son illustre frère. Latouche, quoi qu'en dise M. G. de Chénier, demeura ab-

solument étranger à cette nouvelle édition. On se borna à lui emprunter sa notice. Le reste fut l'œuvre de Ch. Robert, qui en usa fort librement. Ses corrections sont beaucoup moins heureuses et beaucoup plus nombreuses que celles de son prédécesseur. La plupart provenaient du désir de faire disparaître les traces de cette recherche signalée par tous les critiques.

Cependant le jour approchait d'une justice plus intelligente. Depuis longtemps déjà, dans quelques cercles d'élite, on savait à quoi s'en tenir sur le mérite respectif des deux frères. « Chénier (M. J.) ne manque pas de combinaisons tragiques, disait-on dans la société de Chateaubriand. Il a une tête assez large. On peut lui trouver même de l'élégance et de l'harmonie; ce qui lui manque, c'est le charme; il n'a point le *souffle divin*, mais c'est son frère qui l'avait bien éminemment; c'est celui-là qui était poète. » Ce sentiment, partagé par les plus fins connaisseurs, devait peu à peu prendre le dessus. En matière de goût, la vérité se fait jour. Son triomphe fut hâté par les circonstances. Le mouvement de rénovation littéraire prenait des proportions imprévues. C'était un travail d'enfantement qui s'opérait dans les esprits. Les points de comparaison se multipliaient, les influences diverses se croisaient en tout sens. Elles ne furent pas toutes favorables au jeune poète dont la réputation s'établissait si labo-

rieusement. Certains vers de Lamartine rejetèrent bien loin, au second plan, certains vers d'André Chénier. La partie la plus admirée fut la première atteinte. Nous avons vu Chênedollé rendre les armes devant ces admirables élégies. Autant en avait fait Charles Loyson : « Ne cherchez point, disait celui-ci, hors des élégies et des idylles d'André Chénier ce que son talent a de beau, d'heureux et d'original. » Mais voici qu'apparaît tout à coup la grande élégie, pure, mystique, religieuse, qui efface toutes les élégies profanes. Les Glycère, chez qui la table est prête, les Julie au rire étincelant, la belle Amélie, et cette Rose dont la danse a d'enivrantes mollesses, et Camille elle-même, Camille infidèle et jalouse, pâlisent comme des divinités vulgaires devant l'*Elvire* du nouveau poète, idéalisée et consacrée par la religion du souvenir. L'amour chevaleresque, l'amour pénétré de ce besoin d'infini que le christianisme a déposé dans toutes les âmes comme un aiguillon éternel, cet amour que le siècle de Voltaire avait trop peu connu, reparaisait triomphant. Rien ne pouvait sauver le poète de cette défaite, ni l'art, ni le talent. Le rapprochement était trop direct, trop inévitable; la supériorité de Lamartine trop accablante. En ceci, le génie moderne faisait valoir ses droits : il renvoyait à sa date, ou plutôt, remettait à sa place toute cette poésie du désir éphémère et des tumultueuses convoitises. Après la note vibrante des

chants elviriens, après ce point d'orgue qui a retenti jusqu'au cieux, il n'y a plus qu'une note qui soit digne du grand art, la simple note du cœur. Heureusement pour Chénier qu'elle ne lui a pas toujours fait défaut. Mais elle n'est venue que tard. C'est elle qui rend touchantes les plaintes de la jeune captive, inspirées par une douce et tendre pitié; c'est elle qui fait le charme durable de quelques strophes adressées non point à Camille, mais à Fanny :

Fanny, l'heureux mortel qui près de toi respire
Sait, à te voir parler et rongir et sourire,
De quels hôtes divins le ciel est habité.

Les développements de l'art moderne et son essor plus libre ont aussi fait tort à André Chénier en nous inspirant une juste aversion de ce style indirect, qui a peur des mots simples et des choses familières. Rien n'a plus vieilli que Delille et la périphrase savante. Or André Chénier est du temps de Delille, et, quoique infiniment supérieur à tous les poètes descriptifs, solennels et froids, qui croissaient et multipliaient autour de lui, il n'a pas impunément respiré le même air. Chez lui, la périphrase se colore parfois des teintes de son imagination. On aime ce pied sonore et vigilant de l'heure, promenée en cercle

Dans les soixante pas où sa route est bornée.

Ce n'est pas seulement ingénieux, c'est brillant. Mais

quelquefois aussi, André Chénier a la périphrase banale, sans mérite propre, n'ayant d'autre objet que de contourner le mot redouté, lequel, pour châtiement de la peur qu'il inspire, se présente d'autant plus vivement à la pensée qu'on se donne plus de peine pour l'en tenir écarté. Tout homme est prisonnier de son siècle, et les plus grands ne font que passer la tête par-dessus la brèche du mur. Il est vrai qu'il n'en faut pas davantage pour voir haut et loin.

En revanche, à mesure que l'école romantique livrait des batailles et remportait des victoires, on s'effrayait moins de ce qui, dans le style et la versification de Chénier, avait paru tourmenté et bizarre. On commençait à goûter ces enjambements, ces doubles césures, ces incisives, ces inversions ; on se prenait à admirer ce vers qui s'agite et bouillonne, qui s'apaise pour s'irriter de nouveau, qui a des coquetteries, des accidents, de l'imprévu, qui tantôt jaillit avec l'exubérance de l'inspiration, tantôt s'affine par un art délicat, et qui, dans le savant tissu de la période, s'embellit de reflets chatoyants et de miroitements harmonieux. On entreprit une étude respectueuse de ces prétendues fautes de goût, qui faisaient dire à Charles Loyson, qu'en dehors de l'idylle et de l'épique, André Chénier était « tantôt faible, tantôt outré, et presque toujours incorrect », et l'on fut émerveillé de tout ce qu'on y découvrit d'intentions

ingénieuses, de fines hardiesses, de science du rythme, d'art, en un mot, d'art véritable, réfléchi, conscient. Chénier, sous ce rapport, avait devancé son siècle, et pendant près de trente ans on ne s'en était pas douté. Quand on vint à le comprendre, l'école se prévalut de lui et le proclama l'un de ses précurseurs. En 1829, Sainte-Beuve l'associait à Malthurin Régnier, et les présentait, la main dans la main, comme deux ancêtres par lesquels la jeune poésie se reliait aux grandes traditions.

Cependant tout le monde ne fut pas converti du coup, et il continua de régner quelque incertitude dans les appréciations de la critique. En cette même année 1829, paraissait la *Chrestomathie* de Vinet, dont l'auteur reproduisait, en les adoucissant, les réserves déjà faites. Il vantait cette manière d'écrire « originale et piquante », mais il mettait en garde contre cette crainte de suivre les routes battues. « L'âge, ajoutait-il, eût modéré ce zèle novateur. » M. Villemain, de son côté, consacrait à l'auteur de la *Jeune captive* une leçon qui parut brillante, et qui, refroidie, n'est pas de celles dont la trace reste profonde dans la mémoire. Dans ce cours où il renouvelait tant de sujets, celui d'André Chénier, qui s'y fût si bien prêté, était un de ceux qu'il renouvelait le moins. Ce qu'il comprenait le mieux, c'étaient encore les idylles et les élégies; d'ailleurs, il signalait avec une sorte de tristesse le fait que Chénier, réduit

au lot des écrivains venus trop tard, avait dû commencer par la critique, et se contenter de « cette espèce de fidélité infidèle qui s'attache aux derniers imitateurs des premiers modèles ».

Malgré ce qui restait de circonspection dans des éloges tombés de si haut, André Chénier gagna alors ce grand point qu'on cessa de le prendre pour un jeune homme auquel il convenait d'accorder le bénéfice de l'indulgence. L'artiste sérieux, faisant de l'art chose sacrée, apparut aux yeux de tous, et l'on se rappela ce qu'il avait dit dans une prose déjà connue, mais qu'on s'obstinait à ne pas lire ou à ne pas entendre :

Ouvrant les yeux autour de moi, au sortir de l'enfance, je vis que l'argent et l'intrigue étaient presque la seule voie pour aller à tout ; je résolus donc, dès lors, sans examiner si les circonstances me le permettaient, de vivre toujours loin de toutes affaires, avec mes amis, dans la retraite et la plus entière liberté. Choqué de voir les lettres si prosternées, et le genre humain ne pas songer à relever la tête, je me livrai souvent aux distractions et aux égarements d'une jeunesse forte et fougueuse ; mais, toujours dominé par l'amour de la poésie, des lettres et de l'étude, souvent chagrin et découragé par la fortune ou par moi-même, toujours soutenu par mes amis, je sentis au moins dans moi que mes vers et ma prose, goûtés ou non, seraient mis au rang du petit nombre d'ouvrages qu'aucune bassesse n'a flétris. Ainsi, même dans les chaleurs de l'âge et des passions, et même dans les instants où la dure nécessité a interrompu mon indé-

pendance, toujours occupé de ces idées favorites, et, chez moi, en voyage, le long des rues, dans les promenades, méditant toujours sur l'espoir, peut-être insensé, de voir renaître les bonnes disciplines et cherchant à la fois dans les histoires et dans la nature des choses *la cause et les effets de la perfection et de la décadence des lettres*, j'ai cru qu'il serait bien de resserrer en un livre simple et persuasif ce que nombre d'années m'ont fait mûrir de réflexions sur ces matières.

Ce livre n'a pas été écrit; il est resté, comme tant d'autres, à l'état de désir; mais là n'est pas l'intérêt des lignes que nous venons de transcrire; l'intérêt en est dans cette peinture que le poète trace de lui-même et de cette passion qui ne cesse de le tourmenter, et de ces idées qu'il porte et roule dans sa tête, non chez lui seulement, mais partout, en voyage, à la promenade, au coin des rues. Sainte préoccupation des génies fiancés au grand art! Quand ils n'y pensent plus, ils y pensent encore.

A partir de l'année 1829, l'illusion, longtemps entretenue, sur la grandeur respective des deux Chénier est définitivement dissipée. André reprend ses droits, et Marie-Joseph, jeté tout jeune, par les entraînements de la vanité, dans la voie des succès faciles, ne peut que s'estimer heureux du rayon qui de son frère rejaillit jusqu'à lui. Aussi, voyant le succès grandir, Latouche, bien loin de se rendre aux conseils d'une critique désormais dépassée, publia-t-il, dans la *Revue de Paris* (décembre 1829

et mars 1830), une douzaine de fragments qu'un reste de timidité l'avait empêché d'introduire dans l'édition de 1819. En même temps, il apprenait aux admirateurs d'André Chénier que tout ce qu'ils avaient lu de lui n'était que le rebut de ses papiers. Chénier, disait-il, avait classé ses manuscrits dans trois portefeuilles, peu de jours avant son arrestation. Le premier, qui devait être perdu, contenait les ouvrages qu'il jugeait terminés; le second, également perdu, les ébauches avancées; le troisième n'était qu'un recueil d'esquisses indécises et de vagues projets. C'était ce dernier, affirmait Latouche, qui seul avait été conservé et que le public connaissait. Que devaient être les deux autres! A l'étonnement que produisit cette nouvelle, succéda l'incrédulité. Latouche a-t-il ajouté foi à une légende aussi invraisemblable, ou bien est-elle née de ce goût pour les mystifications dont, en avançant en âge, il a donné des preuves multipliées, et qui ne suffit pas à excuser Béranger d'avoir cru que Chénier n'était qu'une invention de ce « grand faiseur de pastiches »? Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il rendit un meilleur service à son poète en publiant l'édition de 1835, dans laquelle il rétablit son texte, et que la bonne volonté de la famille lui permit d'enrichir de fragments nombreux, quelques-uns considérables. Alors parut, entre autres, tout ce qui était écrit du poème de *Suzanne*.

Cependant la source n'était point épuisée, et l'attention publique, éveillée par ces enrichissements successifs, se porta sur certaines parties de l'œuvre de Chénier demeurées dans l'ombre, sur ces grands poèmes, l'*Hermès*, l'*Amérique*, qui devaient embrasser et glorifier tout le travail de la science et de la civilisation. On n'en avait qu'une idée très vague; Sainte-Beuve voulut en savoir davantage. Admis à consulter les manuscrits, il publia dans la *Revue des deux mondes* (1^{er} février 1839) un article dans lequel il donnait des détails précis sur ce fameux *Hermès* :

O mon fils, mon Hermès, ma plus belle espérance !

Le poème, disait-il, devait avoir trois chants, à ce qu'il semble : le premier sur l'origine de la terre, la formation des animaux, de l'homme; le second sur l'homme en particulier, le mécanisme de ses sens et de son intelligence, ses erreurs depuis l'état sauvage jusqu'à la naissance des sociétés, l'origine des religions; le troisième sur la société politique, la constitution de la morale et l'invention des sciences. Le tout devait se clore par un exposé du système du monde selon la science la plus avancée.

Deux choses avaient frappé Sainte-Beuve dans cette œuvre ébauchée : la richesse de certains détails et le sérieux, tout moderne, de l'ensemble. Il y avait rencontré des vers encore plus pleins, si possible, plus gonflés de sève créatrice que tous

ceux qu'on avait admirés dans les publications antérieures; de ces grands vers épiques, dignes d'un *Cosmos*, qui en sont un à eux seuls. Il citait, entre autres, celui des atomes dont l'infinité constitue

L'océan éternel où bouillonne la vie.

Mais surtout il s'étonnait de voir combien ce poète qui semblait ne vivre que pour l'art pur et les plaisirs, s'occupait avec ardeur de hautes questions philosophiques, combien il était de son siècle, aussi pleinement et chaudement qu'un Raynal et un Diderot. C'était un jour nouveau sous lequel apparaissait André Chénier, une surprise à ajouter à d'autres surprises, car rien, jusqu'alors, n'avait pu faire croire, de sa part, à ce degré de préoccupation et de passion philosophiques.

Cependant l'impression du critique n'était pas absolument favorable. Il avait rencontré des parties arides, bien de la minéralogie, bien de la géographie, bien de la physique,..... bien du tintamarre, aurait dit plus brièvement M. Jourdain. Il ne prononçait pas le nom de Delille, mais il y songeait évidemment; il s'effrayait de l'ingratitude naturelle au genre didactique, et ses lecteurs ont dû se persuader que l'*Hermès* n'aurait été, en définitive, qu'une variante plus éloquente, plus savante, semée de plus beaux vers, des *Trois règnes de la nature*.

Et puis, il croyait avoir reconnu, dans les notes

d'André, un penseur absolument incroyant, un pur athée, « l'athée avec délices », selon le mot d'un contemporain, et quoique Sainte-Beuve lui-même ne péchât point par excès de croyances religieuses, son bon sens reculait à l'idée de la sécheresse de ce matérialisme transporté en poésie. Ainsi, tandis que d'un côté il présentait André Chénier sous un jour inattendu, de l'autre, il confirmait une opinion très répandue sur son incapacité religieuse. Vinet avait déjà remarqué que « les âges de la civilisation chrétienne ont aussi leur parfum qu'on ne respire point dans les vers de Chénier ». Sainte-Beuve va plus loin : il y signale l'absence de l'idée de Dieu.

A peine cet article avait-il paru qu'il servait à rajeunir la dernière édition en cours de vente, d'où il passait dans celle de 1841, qui, par je ne sais quelle fatalité, reproduisit le texte altéré de Robert. C'était d'autant plus fâcheux qu'elle fut clichée, et que toutes les éditions subséquentes, pendant plus de dix ans, n'en furent que de nouveaux tirages. Cependant, elle n'était évidemment que provisoire. Les amis du poète sentaient de plus en plus le besoin d'une édition savante, critique, avec commentaire et biographie. Le temps leur paraissait venu de traiter André Chénier comme un classique. Il fallait approfondir l'histoire des manuscrits, discuter le texte vers à vers, marquer toutes les allusions et toutes les intentions, et surtout présenter le poète dans

son milieu, entouré de tous ces maîtres anciens dont il n'avait cessé, jusque dans ses inspirations les plus modernes, d'être le disciple et le rival ingénieux.

Sainte-Beuve caressa l'idée de préparer lui-même cette édition savante, dont il avait tracé le plan dans son article sur l'*Hermès*. C'eût été, au milieu de ses autres travaux, comme une fraîche idylle où il se serait retiré de temps en temps pour échapper au tourbillon. Il a passé sa vie à rêver des retraites où jamais il ne se retirait. Boissonade, avec qui il s'en entretenait souvent, et qui était prêt à l'aider, écrivit pour lui tout un cahier de notes, qu'il lui envoya avec un billet digne de sa modestie :

Acceptez, monsieur, ces dernières pages ; si l'indication s'y rencontre de quelques passages, qui, par impossible, vous auraient échappé, mettez-les en œuvre avec cet art élégant où vous êtes maître. Vous lire sera ma récompense. Ne dites rien au public, je vous prie, de ces petits services rendus à votre charmant poète. Ce sont des misères qu'il n'a que faire de savoir. Se souvenir à propos d'un vers latin ou grec, quelquefois le rencontrer par le pur effet du hasard, y a-t-il à cela un mérite qui vaille la peine d'être loué ?

Mais Sainte-Beuve était trop absorbé, trop engagé, pour trouver les loisirs nécessaires à une œuvre pareille, de patience et d'amour. Il n'en fut que plus heureux de la voir entreprise, à son défaut, mais en

quelque sorte sous son inspiration, par un homme qui y était admirablement préparé, et qui devait en poursuivre l'achèvement au travers de mille difficultés, sans jamais se laisser rebuter, M. Becq de Fouquières.

Il y a eu jusqu'à présent deux éditions critiques des poésies de Chénier, l'une en 1862, l'autre en 1872. Dès la première, le commentaire courant, qui exigeait une érudition si fine, était chose achevée, malgré quelques lacunes et quelques points discutables. C'est plaisir de voir butiner cette abeille de l'Hymète. Dans quelle intime familiarité Chénier n'a-t-il pas vécu avec tous ces moissonneurs de poésie, depuis les aînés des aînés, les grands poètes naïfs, jusqu'à ceux qui, venus plus tard, n'ont trouvé sur pied que des fleurs automnales ! Et quelle fraîcheur moderne dans tous ces parfums d'antiquité ! Et quel sentiment de la langue française et de ses ressources cachées ! Et quel art de faire donner aux mots tout ce qu'ils ont de son et de sens, de les rajeunir en les rattachant à leur origine, en les rendant à eux-mêmes ! Pas un mot n'est nouveau, et c'est une langue nouvelle ! On le savait, on le sentait ; mais encore, pour bien s'en rendre compte, fallait-il ce riche et curieux commentaire.

Sa préoccupation constante, dit M. Becq de Fouquières, est de se dégager des anciens, à mesure que, dans les luttes qu'il leur livre, il sent ses reins s'as-

soupir et ses forces s'accroître. C'est pourquoi il ne faut point voir dans la tentative d'André Chénier une renaissance gréco-latine; c'est véritablement une renaissance française, conséquence des XVI^e et XVII^e siècles, avec cette différence que le XVI^e siècle avait vu la Grèce à travers l'afféterie italienne, le XVII^e, à travers le faste de Louis XIV; tandis qu'André Chénier a, dans l'âme de sa mère, respiré la Grèce tout entière; il parle la même langue que Racine, mais trempée d'une grâce byzantine, attique même, naturelle et innée, et dans laquelle se fondent heureusement l'ingéniosité grecque et la franchise gauloise.

Un autre service rendu par M. Becq de Fouquières a été de tirer au clair la biographie d'André Chénier. Il y avait fort à faire. La notice donnée par Latouche, en 1819, était très insignifiante, semée d'erreurs et de légendes; mais, à défaut d'autres documents, on y attachait encore une vague importance. Avec Alfred de Vigny et son *Stello*, le roman s'était emparé tout à fait de cette vie de poète. Cependant un des membres de la famille, M. Gabriel de Chénier, avait profité de l'occasion pour publier une petite brochure, *la Vérité sur la famille de Chénier* (1844), dont la curiosité publique s'était saisie avidement, pour n'y trouver qu'une assez maigre pâture. L'auteur était d'une discrétion méticuleuse; il avait l'air d'un homme qui sait beaucoup de choses et qui est décidé à en garder pour lui le plus possible. Néanmoins, lorsque parut la première édition critique, cette brochure était envisagée comme une des prin-

cipales sources à consulter, et M. Becq de Fouquières en avait fait son profit. Mais des recherches nouvelles ne tardèrent pas à mettre en défiance le savant éditeur, et bientôt il acquit la certitude que si l'on voulait trouver la vérité sur André Chénier, il fallait surtout ne pas la chercher dans la brochure qui affichait la prétention de la révéler. Laisant donc de côté un guide trompeur, il se livra à une enquête minutieuse, dont les résultats ont été consignés en partie dans la notice de la seconde édition critique, celle de 1872, en partie dans une autre notice, essentiellement consacrée au rôle politique d'André Chénier, et qui parut vers la fin de la même année, en tête de ses *Oeuvres en prose*, éditées aussi par M. Becq de Fouquières.

Ce n'était point la première fois qu'on publiait les œuvres en prose d'André Chénier. Latouche et Ch. Robert s'en étaient occupés l'un et l'autre. Les hommes bien informés avaient eu l'occasion d'y remarquer des pages uniques dans l'histoire de la littérature du temps. Mais le public, en général, s'y était peu arrêté. André Chénier était pour lui un poète, et cette réputation acquise nuisait d'avance aux efforts que l'on faisait pour exhumer l'œuvre oubliée du patriote. Les historiens de la Révolution ne donnaient point à penser qu'il y eût joué un rôle vraiment actif. Il n'en était qu'une victime. Aussi la surprise fut-elle grande quand la notice de M. Becq

de Fouquières vint mettre en pleine lumière l'activité politique de cet homme de plus en plus étonnant. Il avait été l'un des combattants en vue; il avait paru sur la brèche, jour après jour, en vrai citoyen; il n'avait abandonné la bataille qu'au dernier moment, lorsque pour lui et les siens la cause était désespérée; nul n'avait montré plus de caractère, nul n'avait donné plus à propos plus de sages et hardis conseils. Ce poète était un journaliste, à la plume mordante, à la parole lumineuse; c'était un homme politique, au coup d'œil pénétrant, aux principes fermes et justes; c'était un orateur aussi, même un grand orateur, auquel n'avait manqué que la grande tribune. Réduit à celle des *Feuillants*, il y avait déployé un talent plein de force, d'éclat et de feu. Lui seul, s'écriait Lacretelle, après l'avoir entendu, lui seul eût pu disputer ou ravir la palme de l'éloquence à Vergniaud.

On ne peut être trop reconnaissant à M. Becq de Fouquières d'avoir si bien reconstitué cette partie de l'œuvre d'André Chénier. Le poète n'y a rien perdu, bien au contraire. Sans doute, aux yeux de la postérité, l'artiste continuera à effacer l'homme politique. Mais n'est-il pas vrai que ces vers trempés de miel attique, cette *Jeune Tarentine*, cette *Jeune Locrienne*, et toutes ces « grecques chansons » prennent une autre physionomie lorsqu'on découvre qu'il faut y voir les jeux et les amusements d'un

héros. Tout ce qu'on y pourrait trouver de molleses efféminées disparaît ou s'ennoblit ; à l'impression de la grâce s'ajoute celle de la force ; les grands vers eux-mêmes, ces vers gonflés de sève, prennent un accent plus mâle encore ; on reconnaît dans cet art puissant et tranquille le souffle d'une âme intrépide, et l'on s'incline devant ce jeune dieu — ainsi l'appelle un critique — à qui tous les dons étaient familiers, devant ce nourrisson des muses hellènes, qui était un penseur et un citoyen, et qui finit par être un martyr.

Le monument que M. Becq de Fouquières a élevé à André Chénier en publiant ses *Œuvres en prose*, doit être à peu près définitif. On n'en saurait dire autant du recueil des poésies. Une chose a manqué à l'éditeur, la libre disposition des sources indispensables, des manuscrits. Il était entré en rapports avec la famille ; mais au lieu de l'aide qu'il devait en attendre, il y rencontra parti-pris et mauvais vouloir. D'autres, plus heureux, M. Egger et M. Guillaume Guizot, avaient pu glaner encore dans ces précieux papiers, qui, plus on y puisait, plus ils semblaient inépuisables. Le second a eu la bonne fortune de faire connaître cette jolie épigramme où Chénier venge Aristophane des dédains de Voltaire. Le premier a étudié de nouveau l'*Hermès*, pour arriver à des conclusions que nous aurons à examiner. M. Becq de Fouquières ne manqua pas de profi-

ter de leurs trouvailles pour sa seconde édition. Mais quant à lui, personnellement, il se vit interdire l'accès au portefeuille sacré. La rupture fut déclarée par une série de lettres que M. Gabriel de Chénier publia en mars et avril 1864 dans un journal de Caen, *l'Ordre et la Liberté*. L'auteur y reprochait assez vivement à M. Becq de Fouquières quelques erreurs vénielles, qu'il se hâta de corriger et qu'il n'eût point commises si l'on eût bien voulu lui donner les renseignements qu'il avait pris la liberté de solliciter. Mais c'était surtout contre le premier éditeur, H. de Latouche, que M. G. de Chénier se répandait en récriminations. On apprit alors que les manuscrits des morceaux primitivement choisis par Daunou étaient perdus. Il règne à ce sujet deux versions. Celle de la famille est qu'ils ont été confiés à Latouche pour quelques heures seulement, quand il eut à donner un bon-à-tirer général, et que Latouche, au lieu de les restituer, répondit, lorsqu'on les réclama, qu'ils s'étaient perdus à l'imprimerie. L'autre version est que la famille doit avoir *vendu* ces manuscrits, et qu'ils étaient devenus la légitime propriété du premier éditeur. Quoi qu'il en soit de ce point contesté, il est démontré, par des faits positifs et des témoignages irrécusables, que Latouche a eu ces manuscrits en mains non-seulement pour quelques heures, mais pendant tout le temps qu'a duré la préparation et l'impression du recueil, qu'ils ne

se sont point perdus à l'imprimerie, que Latouche les a fidèlement et soigneusement conservés, qu'il en a parlé plusieurs fois, dans divers ouvrages, non comme d'un dépôt, mais comme de sa propriété, qu'il les a montrés à plus d'une personne, qu'il en a même donné, et qu'en 1835 la famille Chénier, bien loin d'être brouillée avec lui, lui fournissait des matériaux abondants pour une nouvelle édition. A sa mort, en 1851, les manuscrits d'André Chénier devaient être parmi ses papiers, sauf ceux qu'il a donnés, seuls conservés. Mais que sont devenus ses papiers ? C'est ce que nous verrons tout à l'heure.

Quand on examine les choses de près, on arrive à la conviction que la famille Chénier n'a pas la conscience tranquille au sujet du plus illustre de ses membres, et qu'il s'est formé dans son sein une légende justificative. Marie-Joseph fut le premier coupable. On a peine à comprendre que, de 1794 à 1814, date de sa mort, il n'ait pas trouvé le temps de mettre de l'ordre dans ces manuscrits, qu'André avait lui-même si vivement recommandés à son vieux père, le temps de les démêler, de les classer et de préparer l'édition future. Il y avait là, de sa part, un devoir à remplir, d'autant plus impérieux qu'il avait plus de torts à réparer. Il a négligé un devoir plus élémentaire en ne prenant pas les soins nécessaires pour assurer la conservation intacte de ce dépôt doublement sacré. Les manuscrits n'ont pas

seulement été consultés à domicile, comme M. G. de Chénier voudrait le faire croire; ils sont sortis, on les a vus en plus d'une main, et il paraît probable que le vent en a emporté plus d'une feuille. Ensuite, la famille commit la faute impardonnable d'en abandonner à des libraires, et à un « jeune littérateur » que ces libraires recommandaient, la partie la plus importante. Et que dire de sa conduite ultérieure si, réellement, les choses s'étaient passées comme l'affirme M. G. de Chénier. Quoi! lorsqu'on réclame au jeune littérateur ces papiers qu'on ne lui a confiés qu'avec mille scrupules et pour quelques heures seulement, on se contente de cette réponse banale qu'ils se sont perdus à l'imprimerie! Et quand il se vante publiquement de les posséder, on ne saisit pas l'occasion pour lui prouver qu'il a menti et le forcer à une restitution! Il meurt enfin sans qu'on s'assure de ce que deviennent de tels manuscrits! Non, de quelque façon qu'on arrange les choses, la famille Chénier n'a pas le beau rôle dans cette triste querelle.

Ces fautes commises, elles ne pouvaient être mieux rachetées, sinon réparées, que par une édition nouvelle et enfin complète, reproduction fidèle, avec l'ordre et la classification indispensables, de tout ce qui avait été publié et de tout ce qui restait à publier. Il en est aujourd'hui d'André Chénier comme de Pascal; ses ratures appartiennent à la

postérité. M. G. de Chénier parut le comprendre. Ne se confiant à personne, il prépara de ses propres mains cette édition suprême qui vint enfin, en 1874, enrichir de ses trois volumes la bibliothèque poétique de la librairie Lemerre. Mais autant le poète avait été heureux avec son premier éditeur, autant il devait être malheureux avec le dernier. Les volumes avaient bonne grâce ; le contenu en était riche, augmenté d'un quart ou d'un tiers, et les *reporters* littéraires eurent le plaisir d'y signaler aussitôt deux ou trois fragments jusqu'alors inédits, étincelants des plus divines beautés ; mais tous ceux qui entreprirent la lecture de ces trois volumes, et qui y persévérèrent, en sortirent avec une impression de désordre, d'émiettement, de confusion, et la figure d'André Chénier, au lieu de gagner en grandeur, comme elle avait fait à toutes les éditions précédentes, perdit en charme et en netteté. L'image se troubla.

Il faut dire que rarement éditeur a été plus au-dessous d'une tâche malaisée. Malgré quelques détails intéressants, la notice biographique est pauvre. On y sent partout l'esprit de réticence déjà remarqué dans la brochure de 1864. M. G. de Chénier ne veut pas qu'on parle de son oncle, à moins qu'on ne le fasse d'après lui et dans les limites qu'il lui plaît de tracer. Il le dispute à l'histoire. Il s'indigne quand on prétend, d'après de bons témoins, qu'André Ché-

nier était laid, mais d'une laideur qui avait du charme. Il ne veut pas entendre parler de ces « égarements d'une jeunesse forte et fougueuse », hautement avoués par le poète, et dont ses vers ne témoignent que trop. Il tance vertement la curiosité de la critique, qui s'est permis de chercher et de trouver qui étaient Camille et Fanny. Il s'agite pour réduire au strict minimum le dissentiment entre André et Marie-Joseph ; il n'y veut voir qu'un accident passager, et quand on lui montre une certaine pièce dans laquelle André, déjà en prison, souhaite ironiquement à ce frère tous les biens et tous les succès, déclarant que pour lui ses vrais frères sont ceux qui souffrent,

Ceux que livre à la hache un féroce caprice,

il vous nie en face que ce soient là le sens et l'intention du morceau. Il a ses traditions de famille, derrière lesquelles il se retranche, et si l'on vient à lui prouver, pièces en mains, qu'elles sont fausses, il fait comme si l'on n'avait rien prouvé. Il a une force d'inertie qui le dispense d'arguments. La manière dont il raconte le procès et le jugement d'André, sort des vraies données historiques. Il est plus fantaisiste encore quand il parle des manuscrits et des éditeurs précédents, contre lesquels sa fureur n'a fait que croître avec les années. Cependant cinq pages d'errata, à la fin du tome I^{er}, montrent qu'au

lieu de charger Latouche de toutes les fautes de Robert, il eût mieux fait d'apprendre de lui à lire exactement les textes; on arrive à une conclusion tout aussi peu favorable par la comparaison que chacun peut faire entre le fac-simile de certains autographes et le texte imprimé dans le corps du volume. Les notes et commentaires sont semés de plaisantes bévues. Par exemple, dans une scène comique dialoguée, rangée à tort parmi les iambes, on assiste à la réception et à l'initiation d'un nouveau membre du club des *Affiliés*, c'est-à-dire des Jacobins. Le président lui demande ce que c'est qu'un sans-culotte :

C'est celui
Qui n'a rien, mais qui veut avoir le bien d'autrui.

On applaudit, et le chœur invite le président à tourner « la médaille au récipiendaire » ; le président lui demande alors ce que c'est qu'un aristocrate :

Celui-là
A quelque chose et veut conserver ce qu'il a.
C'est un abus criant qu'il faut que l'on réprime.

Le chœur, ravi, applaudit de plus belle : « Cet homme est juste ! » s'écrie-t-il. On voit la scène. Elle est piquante et d'un genre fort nouveau pour la France, où la comédie politique proprement dite a si rarement réussi. Malheureusement, l'éditeur l'a

travestie. Il a lu « la médaille *antécépiendaire* » au lieu de « *au récipiendaire* », ce qui lui fournit l'occasion d'une note : « *Antécépiendaire*, dit-il, est un mot inventé et tiré du verbe *antecapio*, *antecapare*, saisir auparavant, se saisir d'avance, s'emparer d'abord. » Puis il explique qu'il y a là une allusion à l'agent Sénot, « qui arrêta le poète d'abord et avant qu'aucun motif eût été allégué contre lui ». On croit rêver. Dans le même morceau, M. G. de Chénier veut que le *kh* ou X grec, qui annonce l'entrée en scène du chœur (*χορός*) signifie Collot-d'Herbois. D'autres fautes rendent le morceau illisible. Inutile de dire que l'intelligence d'un génie tel que celui de Chénier fait absolument défaut à un éditeur capable d'interprétations aussi fantaisistes. « Son principe, nous dit-il, était qu'il faut *côtoyer* toujours les anciens auteurs », et il cite pour preuve le poème de l'*Invention*, ou, tout au contraire, le poète s'écrie en parlant des anciens :

Quoi! faut-il, ne s'armant que de timides voiles,
N'avoir que ces grands noms pour Nord et pour étoiles,
Les côtoyer sans cesse...?

On va ainsi de contre-sens en contre-sens. M. G. de Chénier comprend moins encore les procédés de la composition poétique; il interprète à faux les signes qui devaient servir au poète à se reconnaître dans le fouillis de ses notes; il embrouille les genres,

tantôt par des distinctions subtiles, tantôt par des confusions énormes ; il se perd dans ce labyrinthe ; sa tête n'a pas la force de retenir et de combiner tant de choses à la fois ; aussi est-ce merveille de le voir séparer ce qui devait être uni, et unir ce qui devait être séparé, laissant partout le désordre comme la marque authentique de son passage.

Le résultat net de cette édition, qui devait annuler toutes les précédentes, et qui, pour le dire en passant, a soulevé des questions de propriété littéraire non encore jugées, est qu'un simple amateur de poésie, auquel manque le temps de donner trois mois d'étude à trois volumes de trois ou quatre cents pages chacun, ne peut plus lire André Chénier, à moins de se borner à un petit nombre de morceaux choisis. Et quand je parle de trois mois, je ne dis pas assez. Il faut presque savoir son Chénier par cœur pour avoir chance, à force d'ingénieuse sagacité, de démêler ce brouillamini. Heureusement que quelqu'un a pris soin de nous venir en aide. M. Becq de Fouquières s'est emparé de la nouvelle édition, et il ne lui a pas fallu moins d'un volume de 370 pages, très riche de matière, — *Documents nouveaux sur André Chénier et Examen critique de la nouvelle édition de ses œuvres* (Paris 1875), — pour en signaler les erreurs et les insuffisances, et pour fournir les indications nécessaires à quiconque voudra désormais s'orienter dans ce pêle-

mêle. Ses conclusions sont qu'une édition définitive ne sera possible qu'à deux conditions, dont la première est qu'on retrouve tout le groupe de manuscrits laissés entre les mains de Latouche, et la seconde, que M. G. de Chénier se résigne à faire à la Bibliothèque nationale le dépôt de tous les manuscrits qu'il possède.

S'il s'agit d'une édition définitive quant au texte, — et c'est bien ainsi que l'entend M. Becq de Fouquières, — ces deux conditions sont indispensables. Mais il suffirait de la seconde pour qu'il fût possible d'obtenir un bon classement, et de présenter au public littéraire un Chénier à peu près authentique et accessible.

En attendant, M. Becq de Fouquières poursuit l'enquête qu'il a commencée, passant sa vie à chercher et à réunir tout ce qui peut rester de vestiges de son poète favori. Il n'y perd point sa peine, comme le prouve une série de lettres insérées dans le journal le *Temps* (octobre à décembre 1878). Sa première découverte a été triste. Les papiers et la bibliothèque de M. H. de Latouche étaient entre les mains d'une M^{me} de Flaugergues, dont la maison, située aux environs de Paris, a été pillée par les Allemands en 1870. Livres et manuscrits ont disparu. En revanche, M. Becq de Fouquières a retrouvé plusieurs autographes donnés par Latouche ; il a tiré au clair quelques points de sa biographie ; il a déniché

des vers épars et trouvé des pistes qui le mèneront plus loin. On ne peut que lui souhaiter bonne chance dans ce pieux labeur. Aucune trouvaille ne serait au-dessus de ce qu'il mérite. Surtout il mériterait d'attacher son nom à cette édition dernière, dont les conditions ne paraissent guère devoir se réaliser prochainement, mais à laquelle, quoi qu'il arrive, il aura contribué plus que personne.

Si l'on veut, d'ici là, étudier de près l'œuvre d'André Chénier, il faut prendre les trois volumes de son neveu, et profiter des marges pour y transcrire les corrections, et y noter les transpositions indiquées dans l'*Examen critique*. Puis il faut parcourir en tous sens, lire et relire ces volumes ainsi rectifiés, en ayant soin de consulter sans cesse les deux notices biographiques données par M. Beeq de Fouquières. Au bout d'un certain temps, on s'orientera, et l'on pourra, au besoin, contrôler son guide. Il n'arrivera guère qu'on le surprenne en faute, mais on le complétera, peut-être, et, en tout cas, on se formera un jugement indépendant. Nous avons essayé ce travail, et nous en sommes sorti avec la conviction que l'œuvre d'André Chénier, ainsi étudiée, continue à grandir et à se présenter sous des aspects nouveaux, dont quelques-uns assez inattendus.

II

Si l'on nous demandait d'expliquer d'un mot en quoi Chénier paraît plus grand après l'étude de ses œuvres complètes, — préalablement et laborieusement débrouillées, — nous répondrions que c'est l'homme tout entier qui paraît grandir.

Il a commencé par la critique, dit M. Villemain, qui ne l'en blâme point, mais qui remarque, avec une sorte de tristesse, que tel est le sort où sont réduits les derniers imitateurs des premiers modèles. Il est vrai qu'André Chénier a été de bonne heure au clair avec lui-même ; mais ce n'est pas par la critique qu'il a commencé, c'est par la poésie. Au sortir du collège, n'ayant pas encore dix-neuf ans révolus, il écrivait déjà quelques vers, qui marquent son point de départ :

Mon cœur s'ouvre avec joie à l'espoir glorieux
De chanter à la fois les belles et les dieux.

Voilà ce qui a fait de Chénier un poète, voilà le cri de la vocation, tel qu'on le trouve au début de toute grande carrière d'artiste. Ce n'est pas une

théorie, c'est un élan d'enthousiasme : le reste en découle.

Il y a plus d'une manière de comprendre la poésie. André n'en a eu qu'une ; elle est pour lui un chant en l'honneur des dieux. Belle idée, qu'il n'a jamais plus magnifiquement exprimée que dans un fragment resté oublié jusqu'à la dernière édition.

Vierge au visage blanc, la jeune Poésie,
En silence attendue au banquet d'ambrosie.
Vint sur un siège d'or s'asseoir avec les dieux,
Des fureurs des Titans enfin victorieux.
La bandelette auguste, au front de cette reine,
Pressait les flots errants de ses cheveux d'ébène ;
La ceinture de pourpre ornait son jeune sein.
L'amiante et la soie, en un tissu divin,
Répandaient autour d'elle une robe flottante,
Pure comme l'albâtre et d'or étincelante.
Creux, en profonde coupe, un vaste diamant
Lui porta du nectar le breuvage écumant.
Ses belles mains volaient sur la lyre d'ivoire.
Elle leva ses yeux où les transports, la gloire,
Et l'âme et l'harmonie éclataient à la fois.
Et de sa belle bouche exhalant une voix
Plus douce que le miel ou les baisers des Grâces,
Elle dit des vaincus les coupables audaces,
Et les cieux raffermis et sûrs de notre encens,
Et sous l'ardent Etna les traîtres gémissants.

Impossible à un poète de se livrer davantage, de peindre plus vivement l'idéal qu'il rêve et poursuit.

Qui sont-ils, ces dieux qu'il veut chanter ? Ce sont d'abord les dieux de la jeunesse, les ris, les grâces,

les jeux, mais d'une jeunesse qui n'est point uniquement vouée aux voluptés éphémères, qui se nourrit d'études fortifiantes et de savoir illimité. L'étude elle-même lui est une poésie. Cet enfant deviendra l'un des hommes les plus instruits de son siècle ; il aura tout lu, tout noté, tout retenu ; toute bonne littérature lui sera familière ; il sera curieux d'histoire plus que personne autour de lui ; il aura médité sur les abstractions de la philosophie ; il se sera enquis des résultats de toute grande recherche scientifique ; il ne sera étranger ni à l'astronomie, ni à la géologie, ni à l'étude des plantes et des animaux, et partout, dans toutes les disciplines des lettres et de la science, il aura trouvé le dieu à chanter.

Il le rencontra d'abord à l'école des anciens. La poésie lui parut personnifiée dans Homère, Anacréon, Virgile et tous les grands poètes de la Grèce et de Rome. Rien n'est plus intéressant que de le voir étudier sous ces maîtres sacrés. On voit l'étincelle se communiquer d'eux à lui. Si l'on veut s'en donner le spectacle, il faut lire le commentaire qui accompagne l'élegie XXIV (édition G. de Chénier), écrite le 23 avril 1782, avant d'aller à l'opéra, « où je vais à l'instant même », dit le poète. « L'idée de ce long fragment m'a été fournie par un beau morceau de Properce, livre III, élégie 3. Mais je ne me suis point asservi à le copier. Je l'ai étendu ; je l'ai souvent abandonné pour y mêler, selon ma cou-

tume, des morceaux de Virgile et d'Horace et d'Ovide, et tout ce qui me tombait sous la main, et souvent aussi pour ne suivre que moi. » — Puis il dissèque son travail mot à mot. Il est content du troisième vers, où il trouve une bonne traduction d'un vers de l'Élégie de Propertius, « qui est charmant ». Plus loin, il reste en extase devant un distique de l'original, « qui est bien beau ! » Ensuite, il signale un fragment d'Ovide, des « vers divins », qu'il a imités autant qu'il a pu, puis quatre vers empruntés d'un « bel endroit des *Géorgiques* », si beau qu'il n'ose pas écrire les siens à côté. Ailleurs, il rencontre un fragment de cinq vers dont il est fier, et qui sont tous les cinq tirés de Virgile, de ces *Géorgiques* qu'il sait par cœur et qu'il cite en se jouant. Mais à peine en a-t-il transcrit un quatrain qu'il s'interrompt : « Quels vers ! s'écrie-t-il, et comment ose-t-on en faire après ceux-là ! »

On sent tout de suite la différence entre ce jeune homme, qui n'a que dix-neuf ans et demi, et qu'on surprend se parlant ainsi à lui-même, et tel autre poète alors déjà en renom, élégant, disert, honorant aussi les classiques et s'appliquant à les traduire. Il ne faut point mal parler des *Géorgiques* de Delille, car c'est un travail soigné, consciencieux, distingué, l'œuvre d'un talent qui ne manque ni d'adresse, ni de ressources, et qui, soutenu par son modèle, se surpasse lui-même. Nul doute qu'on n'y trouve

nombre de morceaux plus achevés que celui qu'annonçait Chénier avant d'aller à l'opéra. Delille avait le goût plus formé, le vers plus égal. Mais quand on aura mis de son côté tous les avantages possibles, il lui restera toujours cette infériorité irrémédiable qu'il a l'émotion moins spontanée. Il voit la poésie à travers la rhétorique. Et c'est pourquoi, au lieu de se jeter à genoux devant le maître et de s'écrier : Quels vers ! il le prend sous sa protection, et nous assure dans une docte et longue préface, semée d'exemples à l'appui, que Virgile est plus varié et a plus d'agrément qu'on ne le croit en général.

Les anciens ne sont pas seuls à causer à Chénier ce tressaillement intérieur qui annonce la rencontre du dieu. Les ouvrages des savants modernes, l'*Astronomie* de Bailly ou les *Epoques* de Buffon, le lui font éprouver presque aussi vivement. Il a une multitude de notes qui doivent avoir été écrites un Buffon à la main, comme si, en lisant, il faisait chanter son auteur. Buffon parle de *molécules vivantes* ; Chénier écrit *atomes de vie*, et le voilà perdu dans la contemplation de leurs mouvements :

Ils passent de corps en corps, s'alambiquent, s'élaborent, se travaillent, fermentent, se subtilisent dans leur rapport avec le vase où ils sont actuellement contenus. Ils entrent dans un végétal ; ils en sont la sève, la force, les suc nourriciers. Ce végétal est mangé par quelque animal ; alors ils se transforment en sang... Ainsi, jeune et tendre nourrisson, ta mère,

même en prenant sa nourriture, ne mange que pour toi, ne consulte que toi,

Et des sucres d'une table innocente et choisie,
Amasse dans son sein les dépôts de ta vie.

Quel charmant tableau ! Le poète n'a qu'à toucher de sa baguette le rocher nu, et l'eau vivifiante, dont lui seul soupçonnait la présence, s'élançe de sa prison de granit.

La nature est un autre livre qu'il lit de la même manière. Dans un fragment demeuré aussi inédit jusqu'à l'édition de 1874, Chénier parle de la poésie comme si elle germait de la terre, de même que les herbes et les fleurs :

Nymphes tendres et vermeilles, ô jeune Poésie !
Quel bois est aujourd'hui ta retraite choisie ?
Quelles fleurs, près d'une onde où s'égarèrent tes pas,
Se courbent mollement sous tes pieds délicats ?
Où te faut-il chercher ? Vois la saison nouvelle !
Sur son visage blanc quelle pourpre étincelle ?
L'hirondelle a chanté. Zéphire est de retour ;
Il revient en dansant ; il ramène l'amour ;
L'ombre, les prés, les fleurs, c'est sa douce famille,
Et Jupiter se plaît à contempler sa fille,
Cette terre où partout, sous tes doigts gracieux
S'empressent de germer des vers mélodieux.
Le fleuve qui s'étend dans les vallons humides
Roule pour toi des vers doux, sonores, liquides.
Des vers, s'ouvrant en foule aux regards du soleil,
Sont ce peuple de fleurs au calice vermeil.
Et les monts, en torrents qui blanchissent leurs cimes
Lancent des vers brillants dans le fond des abîmes.

Ces exemples nous montrent le poète dans son habitude intime. On voit comment il lisait, comment il regardait et travaillait ; on voit comment s'associaient tant d'études et tant de poésie, comment il était original en imitant. Partout il cherche, partout il évoque le dieu, partout il le voit apparaître.

Mais est-il vrai qu'il fasse ainsi jaillir la poésie du dehors ? Est-ce, en effet, de la terre que germent ces vers ? Sont-ce les torrents qui les lancent dans les abîmes ? Ceci me rappelle un poème que l'Académie française couronnait dernièrement et qui a pour titre : *La poésie de la science*. L'auteur, M. le professeur Renard, est un des intimes de Chénier ; il en a fort bien parlé en prose, dans une très ingénieuse et très savante dissertation, et c'est avec une grâce particulière qu'il vient d'en parler en vers. Mais il est permis de se demander si la question était bien posée. Y a-t-il une poésie de la science ? M. Renard était tenu de le croire ou de l'admettre ; et nous n'avons nullement l'intention de lui faire une critique en disant que les doutes suggérés par un titre qui lui était imposé subsistent après la lecture de sa pièce. Deux personnages sont en scène, la science et la poésie ; mais il n'y en a qu'un qui parle, la science. Pourquoi la poésie reste-t-elle muette ? Pourquoi ne répond-elle pas à l'invitation de sa sœur ? Le poète, en sa modestie, nous en donne une explication qu'il aura quelque peine à

faire accepter : il ne se sent pas assez poète pour faire parler la poésie. J'en vois une autre raison, qui me paraît meilleure. Qu'on relise les vers que M. Renard a mis dans la bouche de la science :

O ma sœur, prends ton vol ; ouvre tes ailes d'or.
Crains-tu, comme jadis, de heurter ton essor
Au solide cristal d'une voûte azurée ?
Crains-tu d'errer sans fin, voyageuse effarée,
Dans le vide et la nuit des espaces déserts,
Ou d'atteindre en trois pas le bout de l'univers ?

Ce sont de fort beaux vers. Mais qui ne voit, en les lisant, la poésie prendre son vol ? Qui ne les entend sortir de sa bouche dorée ? La science n'a pas cette émotion. Elle est froide comme la règle, rigide comme le compas. La science dit : « Il y a tant de kilomètres de la terre au soleil. » Le chiffre qu'elle accuse n'est pour elle ni grand ni petit ; il n'est ou ne doit être qu'exact. Mais l'imagination s'élançait dans l'espace à la poursuite de ce but qu'on lui montre ; l'abîme où elle plonge lui donne le vertige, et la poésie naît de l'émotion de cette course effrénée. La science peut compter les découvertes qu'elle a faites, elle a besoin d'en tenir un registre fidèle ; mais ce n'est pas elle qui en prend occasion de triomphe ; c'est la poésie qui triomphe pour elle ; c'est la poésie qui chante les exploits de celle qu'on nomme sa sœur.

On voit maintenant pourquoi M. Renard n'a pas fait parler la poésie ; c'est qu'il l'avait déjà fait parler

sous le nom de la science, et qu'il a trop de goût pour se répéter. Ne confondons pas ce qui est et doit rester distinct : il y a la science et la poésie. La science peut étudier la poésie ; la poésie peut trouver dans la science des occasions et des motifs pour chanter ; mais la poésie n'est pas dans la science, pas plus que dans la nature, pas plus que dans les événements, elle n'est pas dans les choses, elle est dans l'âme, et c'est de là qu'elle se répand au dehors.

Lors donc qu'on loue un poète de ce qu'il sait faire jaillir la poésie de tous les sujets, on le loue en réalité d'être tellement poète que chacune de ses pensées est poésie. Et c'est en quoi justement l'éloge est considérable. Aussi n'est-ce pas en un jour que Chénier est parvenu à ce degré de puissance et d'activité créatrice. Sa carrière est une carrière de progrès. Admirablement doué, il eut encore la bonne fortune d'être mêlé, dès son enfance, à la société de l'époque où il y avait le plus de savoir et de goût. Il se trouva tout de suite en plein courant, dans un de ces courants où s'accroissent les flots. La pensée bouillonnante du XVIII^e siècle s'agitait autour de lui ; autour de lui régnaient les meilleures traditions de l'esprit français, relevées par un sentiment original de la vraie antiquité. Sa mère était Grecque ; il s'en fit un titre d'honneur ; il y vit une vocation. J'ignore quels furent ses maîtres de rhétorique ; mais il faudrait les supposer bien habiles, bien dégagés

des routines ordinaires, pour qu'il pût tenir d'eux ce précoce désir d'enrichir la langue, non par le néologisme romantique, mais par de classiques hardies-
ses, par la nouveauté de l'archaïsme. Il y a l'instinct du sang dans ce goût supérieur qui, d'emblée, le fait passer par-dessus les barrières accoutumées. Il n'est pas étonnant que Chénier, dans un milieu pareil, ait fait de rapides progrès. Ses vers en portent les traces visibles. Malheureusement, l'histoire n'en est pas facile à préciser. La plupart des pièces qu'il a pu achever sont sans date, et manquent des indices qui pourraient y suppléer; les fragments sont encore plus difficiles à mettre à leur place chronologique. Aussi les lecteurs sont-ils nombreux, même les lecteurs attentifs, même les critiques, qui traitent l'œuvre de Chénier beaucoup trop en bloc. Ses premiers vers remontent à 1778 : il avait seize ans. Ce sont des traductions ou imitations de l'antiquité, dont s'est enrichie la notice de M. G. de Chénier. On peut négliger ces essais et partir de 1782. Dès lors, il n'a cessé d'écrire. Le 23 juillet 1794, deux jours avant de monter sur l'échafaud, il faisait encore passer à son père deux de ces petits papiers enroulés qu'il dissimulait dans des paquets de linge. Voilà donc douze années d'activité poétique continue. Des distractions et préoccupations de diverse nature vinrent plus d'une fois à la traverse : ainsi en 1784, André Chénier fit avec ses amis un voyage en Suisse et en

Italie, qui dura toute une année, et son seul regret fut de ne pas pouvoir pousser jusqu'en Grèce. Plus tard, en 1791 et surtout en 1792, la politique l'absorba au point de laisser peu de place à ses chères études ; mais il ne les abandonna jamais entièrement. Pour se faire une juste idée des progrès de Chénier, il faut chercher des points de repère dans cette carrière de douze ans. On en trouve. Les poésies politiques, par exemple, ont toutes leur date assignable ; mais il est malaisé d'en tirer des conclusions utiles ; elles serviraient plutôt, si l'on n'y prenait garde, à induire en erreur. Comme elles se rapportent aux trois dernières années, on serait tenté d'y chercher les fruits les plus mûrs du talent de Chénier. On lui ferait tort. La politique y nuit à l'inspiration. La plus parfaite est l'*Ode à Charlotte Corday*, magnifique de mouvement et de fierté. C'est la mâle inspiration des articles du *Journal de Paris*, dont elle traduit en vers la prose frémissante.

Vivre est-il donc si doux ? De quel prix est la vie.
Quand, sous un joug honteux, la pensée asservie.
Tremblante au fond du cœur, se cache à tous les yeux ?

Mais tout n'y est pas du même style : on y trouve des vers qui rampent au lieu de prendre l'essor, comme si la strophe ailée s'appesantissait au contact de cette fange immonde.

C'est au monstre égorgé qu'on prépare une fête
Parmi ses compagnons, tous dignes de son sort.

Quant aux iambes composés à Saint-Lazare, l'énergie en est sublime. La corde d'airain que le poète, en sa colère, avait attachée à la lyre d'ivoire, y rend des sons jusqu'alors inconnus. Mais cette suprême puissance d'invective est l'effet des circonstances plus encore que le résultat du développement normal du talent. La note d'ailleurs n'a pas toujours cet éclat ; elle crie. L'indignation suffoque le poète ; la parole lui reste à la gorge ; il balbutie, il trépigne, il crache de la boue à la face de ces hommes de boue, et ces vers immortels, monument d'une juste et sainte colère, prouvent une fois de plus que la passion poussée à l'état aigu se refuse également à l'art, à la poésie, et au langage lui-même. Ils seraient moins beaux s'ils étaient plus parfaits.

On obtient plus de lumière en lisant successivement d'autres pièces, étrangères à la politique, ou n'ayant avec elle qu'un rapport éloigné, et dont la date nous est connue ou peut être approximativement déterminée. L'une des plus curieuses est cette élégie, tirée de Properce, que le poète a lui-même annotée. Il y en a deux versions, ce dont M. G. de Chénier ne s'est pas douté, de sorte que, par un tour de force bizarre, il a réussi à faire une seule pièce de deux pièces sur le même sujet. La première est donc

du 23 avril 1782. On ne sait pas la date de la seconde; mais elle doit être fort postérieure. Dans une sorte de prélude, le poète nous avertit qu'il est bien décidé, aussi longtemps que le sang bouillonnera dans ses veines, à ne chanter que l'amour, ses peines et ces douceurs. Et, en effet, le chant commence :

Reine de mes banquets, que ma déesse y vienne;
Que des fleurs de sa tête elle pare la mienne...

Mais au milieu de la fête qu'il se donne en imagination, se glisse la pensée de la vieillesse, toujours prochaine :

Quand l'âge aura sur nous mis sa main flétrissante,
Que pourra la beauté ?..

Ce sera le moment de se renfermer dans quelque asile champêtre, d'observer la nature, d'arroser son jardin, de cultiver l'amitié, de soulager l'indigence et de s'abandonner à la gaieté d'une facile sagesse. Ce tableau se prolonge pendant près de soixante vers ; puis le poète revient à son idée :

Cependant jouissons ; l'âge nous y convie.

Et soudain, se tournant vers l'esclave qui attend des ordres :

Allons, jeune homme, allons, marche; prends ce flambeau,
Marche, allons. Mène-moi chez ma belle maîtresse.....

Telle est la version première, qui ne compte pas moins de quatre-vingt-dix vers, tandis qu'il n'y en a que quarante dans la version corrigée. On devine les retranchements. Le prélude a presque entièrement disparu, ainsi que les deux tiers de la description des plaisirs de la vieillesse, qui, par sa longueur, était déjà d'un vieillard. Il n'en est resté que l'essentiel, juste assez pour dégager le mouvement final :

Allons, jeune homme, allons !.....

D'autres corrections de détail, toutes heureuses, achèvent de transformer cette jolie pièce et d'en faire un petit chef-d'œuvre dans ce genre, cher à Horace, de poésie légère et gracieusement épicurienne.

On voit en quoi consiste le progrès, il est dans la composition. L'auteur ne se laisse plus aller à tous les souvenirs dont sa mémoire est pleine; il a un but, et il y tend. Il a appris à concentrer les effets.

Parmi les morceaux qui peuvent servir de point de repère, aucun n'est plus important que la fameuse idylle de la *Liberté*, commencée le vendredi

soir, 16 mars 1787, et finie le dimanche 18 mars. Sainte-Beuve en a cherché l'origine dans la solitude morale qui rendit le séjour de Londres si dur à Chénier; il a rappelé cette page douloureuse écrite dans une taverne de *Covent-Garden*, non sans regretter que le poète n'eût pas tout simplement dit en vers ce qu'il avait si bien dit en prose, au lieu de combiner toute une fiction et de transposer la scène sur le mode antique. Il faut renoncer à cette interprétation. Chénier ne se rendit que plus tard en Angleterre. Le symbole est tout politique. Pour notre goût réaliste, il est trop conventionnel. Mais la pièce est d'un style nerveux, substantiel, semée de vers bien contrastés, rudes ou gracieux, dont chacun porte coup. C'est à peine si la critique la plus diligente à chercher le mal y rencontre quelques vétilles à souligner, telles qu'un hémistiche désagréable : *Comment as-tu donc su.....?* ou quelque façon de dire dont la vraie poésie s'accommode malaisément, un *en un mot*, par exemple. Un trait de plume, moins que cela, suffisait à enlever ces taches imperceptibles.

Trois ou quatre ans auparavant, Chénier était bien éloigné de cette perfection soutenue, ou, s'il lui arrivait d'y atteindre, ce n'était que par moments, dans quelques morceaux directement imités de l'antique. Dans son épître aux frères de Pange (la VII^e des *Élégies*, édition G. de Chénier), je trouve des vers comme ceux-ci :

Quel mortel peut connaître
 Ce que lui porte l'heure et l'instant qui va naître ?
 Souvent ce souffle pur dont l'homme est animé,
 Esclave d'un climat, d'un ciel accoutumé,
 Redoute un autre ciel, et ne veut plus nous suivre
 Loin des lieux où le ciel l'habitua de vivre.

Ces vers, et plusieurs autres, aussi mauvais, sont de 1784. Deux ans plus tard, Chénier écrivait son *Hymne à la France*, né d'une préoccupation analogue à celle qui devait, presque aussitôt, trouver une expression nouvelle dans l'idylle de la *Liberté*. C'est la même douleur patriotique. Les vers de génie sont très nombreux dans l'*Hymne à la France* ; mais il y règne une grande inégalité de style, et les centons de prose s'y glissent au milieu de la plus riche poésie. Chénier y dépeint le bonheur dont jouirait la France si elle avait toujours été gouvernée par des mains *justement souveraines*, comme celles de Turgot et de Malesherbe :

L'oppresseur, évitant d'armer d'injustes plaintes,
 Sinon quelque pudeur, aurait eu quelques craintes ;
 Le délateur impie, opprimé par la faim,
 Serait mort dans l'opprobre, et tant d'hommes enfin,
 A l'insu de nos lois, à l'insu du vulgaire,
 Foudroyés sous les coups d'un pouvoir arbitraire,
 De cris non entendus, de funèbres sanglots,
 Ne feraient point gémir les voûtes des cachots.

Je ne crois pas qu'à cette date (1786) il soit souvent arrivé à André Chénier de tomber aussi bas. Frati-

chissons un intervalle de quatre ans, lisons ces vers écrits au bord du Rhône, le 7 juillet 1790

Terre, terre chérie

Que la liberté sainte appelle sa patrie ;
 Père du grand sénat, ô sénat de Romans,
 Qui de la liberté jeta les fondements ;
 Romans, berceau des lois, vous Grenoble et Valence,
 Vienne ; toutes enfin ! monts sacrés d'où la France
 Vit naître le soleil avec la liberté !
 Un jour le voyageur par le Rhône emporté,
 Arrêtant l'aviron dans la main de son guide,
 En silence, debout sur sa barque rapide,
 Fixant vers l'Orient un œil religieux,
 Contempera longtemps ces sommets glorieux ;
 Car son vieux père, ému de transports magnanimes,
 Lui dira : « Vois, mon fils, vois ces augustes cimes. »

Ce fragment, trop court, peut être cité comme un exemple de la plus grande manière de Chénier. A quelle distance ne sommes-nous pas des adieux que le poète laissait à la France dans son épître aux frères de Pange ! Cela est même supérieur, pour le ton et le tour, à l'idylle de la *Liberté*. C'est plus simple, plus direct. Il n'y a plus transposition sur le mode antique ; c'est le jet naturel de la pensée moderne.

Enfin, il vaut la peine de mettre en regard deux livres d'élégies que M. Becq de Fouquières a très heureusement séparés dans ses éditions critiques, celui des élégies à Camille, qui sont antérieures au séjour en Angleterre, et celui des pièces adressées à Fanny, qui datent de 1793 ou de 1794. Peut-être,

pour l'art d'écrire, trouvera-t-on la différence moins grande que dans la série dont nous venons de parcourir quelques morceaux. Il est telle élogie à Camille qui, en son genre, ne laisse rien à désirer. Mais ce qui est frappant, c'est la différence du genre. Quand il écrit à Camille, Chénier est élégiaque et descriptif; ce sont des épîtres amoureuses, dans lesquelles il fait parler tour à tour ses désirs et ses craintes. Quand il s'adresse à Fanny, les familiarités, les agaceries, les tendres supplications font place aux élans d'un hymne presque religieux. Cela s'explique par la nature même de ces deux affections, dont la seconde seule eut le caractère d'un culte passionné et respectueux. La vie a suivi son cours, le jeune homme a cédé la place à l'homme fait, et par une coïncidence qui n'est pas commune, mais qui est un signe de santé morale, à mesure que le caractère s'est formé, le talent a pris un essor plus lyrique.

On pourrait multiplier les comparaisons, elles aboutiraient toutes à ce résultat, qu'il ne faut point imiter les critiques qui ont parlé d'André Chénier comme s'il avait eu déjà, à peine sorti du collège, l'entière possession de lui-même. Il lui restait beaucoup à apprendre. A vrai dire, il n'a cessé d'apprendre, et il eût appris longtemps encore, car il y a une puissance indéfinie de progrès dans une nature si richement équilibrée : mais en laissant de côté tout

ce que l'imagination peut ajouter à cette carrière interrompue, il n'est pas absolument téméraire d'indiquer l'âge de vingt-six ou vingt-sept ans (1787-1788) comme celui où cet heureux génie, qui devait continuer à grandir, commence à donner des fruits tout à fait mûrs. Le progrès est en force. Les parties flasques, pesantes, où le souffle fait défaut, deviennent rares, sauf dans quelques poèmes où la préoccupation politique lui tient lieu non de lest, mais de boulet à traîner. La composition est plus sobre, les effets plus concentrés, le style plus nourri, plus nerveux, plus coloré, et l'inspiration, plus large, se dégage de l'encombrement des réminiscences. Chacune des pensées du poète est de plus en plus poésie.

En tenant compte de toutes les indications, et en y regardant de près, on réussirait, je crois, à fixer approximativement un assez grand nombre de dates, et à distinguer sans trop d'arbitraire ce qui appartient à la jeunesse de Chénier de ce que nous devons à sa maturité. Ses poèmes antiques, tant et si justement admirés, doivent être presque tous des œuvres de sa jeunesse. Il a pu lui arriver, toute sa vie, d'écrire des vers sous la dictée des anciens, de répandre sur le papier, en les lisant, quelques grains de cette poussière de diamant qui tombait de sa plume enchantée. Mais quant à une composition telle que *l'Aveugle*, elle est certainement des premières an-

nées de sa carrière poétique. Les pages finales, hérissées d'allusions, sont une gageure de jeune poète hellénisant. De même, lorsque dans l'idylle du *Malade* je rencontre un vers comme celui-ci :

Ah ! mon fils, c'est l'amour ! c'est l'amour insensé
Qui t'a jusqu'à ce point cruellement blessé !

je n'hésite pas à dire, malgré tous les beaux passages qui peuvent suivre ou précéder, que c'est du Chénier très jeune. La plupart de ces petits fragments d'*Amymon*, de *Chrysé*, de *Clytie*, portent leur date en caractères lisibles. C'est aussi du jeune Chénier que cette *Tarentine*, à laquelle on ne peut rien reprocher, sinon d'être le plus adorable des pastiches, une copie qui efface ses modèles. Jeune Chénier, toutes ces épîtres à Lebrun et aux frères de Pange ; jeune Chénier, cet *Art d'aimer*, si ingénieusement renouvelé d'Ovide. Les deux tiers du recueil sont du jeune Chénier.

Les préoccupations de la politique ont empêché le Chénier de l'âge mûr d'être aussi fécond. Peu importe. En poésie, la qualité rachète la quantité. Mais où est-il, ce Chénier de l'âge mûr ? Ne nous a-t-il laissé que le fragment des bords du Rhône et les pièces adressées à Fanny ? A quoi travaillait-il ? Que devait-il nous donner encore ? Nous touchons aux questions difficiles.

Si l'on en croit certains critiques, toutes les études

de Chénier se rapportaient directement ou indirectement à ses projets de l'*Hermès* ou de l'*Amérique*, et ses petites compositions, d'après l'antique, n'étaient que des exercices préparatoires qu'il s'imposait à lui-même..... Allons donc ! Il avait l'esprit trop curieux et l'imagination trop mobile pour se prêter à une discipline ainsi préméditée. Il faisait de la poésie comme les abeilles font leur miel, en papillonnant de fleur en fleur.

Peut-être il vaudrait mieux, plus constant et plus sage, Commencer, travailler, finir un seul ouvrage.
Mais quoi ! cette constance est un pénible ennui.

Combien il est plus doux de nourrir vingt projets à la fois et de les pousser tous ensemble.

S'égarant à son gré, mon ciseau vagabond
Achève à ce poème ou les yeux ou le front,
Creuse à l'autre les flancs, puis l'abandonne et vole
Travailler à cet autre ou la jambe ou l'épaule.

Chénier ne résiste point à la séduction du beau. Comment se fixerait-il, attiré qu'il est de tous les côtés à la fois ? Il écrit comme il lit, menant toujours plusieurs volumes de front, passant des Anglais aux Toscans, des Toscans aux Romains, ne négligeant point les Français, et moins encore ces Grecs toujours chéris. Peut-être même y a-t-il là une sorte de faiblesse. La volonté ne réagit pas assez. Peut-être

aussi, avec l'âge, la constance lui serait-elle venue, par un dernier effet de maturité; mais lorsque la politique vint l'arracher à ses douces occupations, en 1791, il n'avait pas encore senti le besoin de diriger tout son effort sur quelques points décisifs. On ne voit chez lui d'autre parti bien arrêté que celui de ne pas céder à des tentations prématurées de publicité. Il veut travailler d'abord; il veut s'être satisfait lui-même avant de briguer le suffrage d'autrui, et il évite avec une ferme sagesse tout ce qui pourrait le faire sortir de cette réserve, sous laquelle se cache la plus haute des ambitions, celle de ne laisser aucune place à la médiocrité et de négliger une vaine renommée pour entrer directement dans la gloire. Sur ce point, sa ligne de conduite est inflexible; mais, pour le reste, il se laisse aller au hasard de mille impressions, et ce serait mal comprendre cette riche nature, embarrassée de sa richesse, que de lui supposer des calculs trop rigoureux et des desseins trop exclusifs.

Il avait bien d'autres projets — j'entends de vastes projets — que ses épopées didactiques. Tout un monde de poésie se remuait dans cette tête en travail. Sous ce rapport, l'édition de 1874 abonde en révélations étonnantes. Si Chénier eût vécu, il eût abordé, sinon le théâtre, du moins le genre dramatique. On a pu voir, par un fragment cité plus haut, qu'il avait conçu le plan d'une comédie politique

dirigée contre le club des Jacobins. Il avait en portefeuille d'autres canevas analogues. Il méditait aussi une *Bataille d'Arminius*, dont il a tracé le plan, et qui était destinée à revêtir la forme tragique, avec des chants et des chœurs et de grandes masses en mouvement. Je ne sais rien de plus beau que cette simple esquisse. Le fameux tableau de la bataille des Romains et des Francs, de Chateaubriand, est, du coup, écrasé par la comparaison. Ce n'est pas du Shakespeare; c'est mieux, si possible : c'est de l'Eschyle. Qui sait si cette *Bataille d'Arminius* n'eût pas, à l'exécution, devancé l'*Hermès* et l'*Amérique*. C'est du Chénier de l'âge mûr que cette page magistrale, et personne ne la lira sans reconnaître, avec M. Becq de Fouquières, que le génie du poète y prend des proportions qu'on ne lui soupçonnait pas.

Les épopées didactiques sont-elles aussi du Chénier de l'âge mûr? Elles le seraient devenues s'il les eût achevées. Dans l'état où nous les possédons, elles offrent un mélange bizarre du Chénier de tous les âges.

Le poème de *l'Invention* devait leur servir de préface. C'est un programme, un *Art poétique*, qui, sans y contredire, complète celui de Boileau. Ce morceau est capital; mais la jeunesse s'y trahit à je ne sais quoi de contraint, de laborieux dans la conception générale et souvent aussi dans le détail. La

pensée tourne et retourne sur elle-même, se fatiguant à poser et à réfuter des objections. Il y a de la recherche et une idée peu juste dans l'antithèse qui doit relever l'invocation à Virgile :

O fils du Mincius, je te salue, ô toi
Par qui le dieu des arts fut roi du peuple roi !

Comme si le dieu des arts avait jamais été le roi du peuple romain ! Deux vers prosaïques

Direz-vous qu'un objet né sur leur Hélicon
A seul de nous charmer pu recevoir le don ?

amènent un développement embarrassé. Les expressions fausses, les chevilles ne sont point rares, et ce qui reste de plus clair de ces quatre ou cinq cents vers, ce sont quelques fragments impérissables, quelques mouvements superbes d'enthousiasme et de victorieuse éloquence.

L'épopée à laquelle était destinée cette brillante introduction devait être la plus universelle possible ; elle devait embrasser l'histoire de la nature et celle de l'homme. Mais il ne semble pas que le poète en ait tout d'abord mesuré l'étendue. Son plan primitif recut des agrandissements. Autant qu'on en peut juger, il ne songea dans l'origine qu'à un seul poème, l'*Hermès*, où l'homme aurait figuré au même titre que les autres parties de la création. Cependant un chant prophétique devait le montrer étendant sur le

monde la royauté de l'intelligence; Christophe Colomb aurait symbolisé toutes les conquêtes du génie de l'humanité. Cette fin doit s'être détachée de l'ensemble, pour former un poème à part, sur la découverte du continent transatlantique, poème qui se modifia, à son tour, en sorte que Chénier finit par tracer plus ou moins distinctement le plan de deux compositions, dont la première, en trois ou quatre chants, peut-être cinq, conserva le titre d'*Hermès*, tandis que la seconde, qui aurait eu ses douze mille vers, s'intitula l'*Amérique*. L'*Hermès* devait célébrer la naissance du monde jusqu'à l'origine des sociétés. Les phases diverses de la civilisation se seraient déroulées dans l'*Amérique*. Mais comment trouver en Amérique, dans ce pays récemment acquis à l'histoire, une scène suffisante pour une épopée de l'histoire? Par un moyen très simple et cependant très ingénieux, peut-être trop ingénieux: l'Amérique est la terre du refuge, et le poète, dit-on, aurait profité de cette circonstance pour y faire rencontrer toutes les nationalités, apportant chacune sa dot, héritage de son passé.

Que serait-il sorti de ces vastes projets? Quelques beaux vers, trop chèrement payés, semble dire Sainte-Beuve. Rien de bon, dit plus carrément M. Egger. Ce dernier a consacré tout un chapitre de sa belle *Histoire de l'hellénisme* à prouver que Chénier se trompait. Selon lui, le poème didactique ne

se conçoit qu'à l'origine des civilisations, lorsque la poésie est encore la forme sacramentelle de toute sagesse ; plus tard, la science et la poésie se séparent et ne peuvent plus se rejoindre que par un anachronisme flagrant. Aujourd'hui, le *Cosmos* de Humboldt est infiniment supérieur à tous les *Cosmos* versifiés. M. Egger ne fait d'exception que pour le seul Lucrèce, qui croyait à la philosophie d'Épicure comme on croit à une religion.

Cette théorie, fort bien déduite, ne laisse pas que de soulever un certain nombre d'objections.

Et d'abord, pourquoi cette exception en faveur de Lucrèce ? Si elle est fondée, elle prouve qu'il suffit d'un sentiment réellement inspirateur, c'est-à-dire d'une certaine puissance d'enthousiasme, pour que la science se transfigure en poésie. Puisqu'il n'en faut pas davantage pour sauver le poëme didactique de l'espèce de proscription dont on le menace, il est tout sauvé, et Chénier peut y réussir aussi bien que Lucrèce, à condition d'avoir comme lui le sentiment inspirateur.

On allègue la sécheresse de certains fragments. Mais s'il en est qui ne répondent point à l'attente, il en est d'autres qui la dépassent. Il ne faut pas oublier que tous les âges sont représentés dans le pêle-mêle de ces notes.

On parle de poëmes analogues entrepris sans succès par des contemporains. Mais ni un Delille, ni un

Le Brun, ni un Fontanes ne sont un Chénier. L'analogie, d'ailleurs, est plus apparente que réelle. Chénier devait être à la fois plus lyrique et plus épique, surtout plus épique. A la nature, il ajoute l'homme, l'homme complet, c'est-à-dire l'histoire. Par là, il devance son siècle et se rapproche du nôtre. Il tend à la *légende des siècles*. Rien n'est plus remarquable dans la poésie actuelle que la renaissance de l'épopée dans un cadre indéfiniment élargi. Les poètes même que l'instinct de leur talent éloigne des vastes compositions ont le sentiment de n'être pas isolés dans l'espace plus étroit où il leur plaît de se cantonner. Les mœurs qu'ils décrivent, les faits qu'ils célèbrent, les sentiments qu'ils expriment, si particuliers soient-ils, leur apparaissent comme faisant partie d'un ensemble plus étendu. Depuis que l'humanité a pris conscience d'elle-même, elle joue en poésie le rôle des anciennes nationalités. Elle est le héros par excellence, et il n'est plus d'œuvre importante qui ne nous la fasse au moins entrevoir gravissant cette éternelle montagne du progrès, hérissée d'abîmes et de fondrières, tombant pour se relever, se relevant pour retomber. Chénier ne remanie ses plans que pour laisser le jeu plus libre à ce sentiment tout moderne.

Enfin, et ceci est un grand motif de prudence, on peut envisager comme très probable que l'œuvre du poète eût subi des transformations nouvelles,

aussi profondes, plus profondes peut-être que celles dont ses notes portent la trace. Nous n'avons là que des ébauches très informes, et l'on sait à combien d'accidents est sujet le travail de la composition poétique. Chénier se compare à un fondeur, qui prépare le moule d'une multitude de cloches, et qui, le jour venu, fera couler le métal dans tous les moules à la fois. Nous dirons, en suivant cette comparaison, qu'au moment où le fondeur fut interrompu, aucun moule n'était encore prêt, et qu'il est impossible, en l'état des choses, de juger de l'œuvre finale, de la cloche. D'autre part, il avait préparé une certaine quantité de métal, dont on peut apprécier la sonorité. Seulement, il y a eu plusieurs fontes successives, qui n'ont pas toutes donné le même résultat. Il faut donc distinguer. C'est ce que n'ont pas fait les critiques qui se sont occupés des grands poèmes de Chénier avant l'édition de 1874. Leur excuse est qu'ils ne le pouvaient pas. Évidemment, ils n'ont pas eu communication de tous les manuscrits. Aujourd'hui que nous avons tout, il est facile de voir par où péchait un jugement prématuré. Il ne tenait pas compte de ces *fontes* successives.

L'*Amérique* est postérieure à l'*Hermès*, dont elle s'est détachée par un simple effet de développement. Or, il suffit de comparer les notes relatives à ces deux épopées pour constater un nouvel exemple de cette puissance de progrès qui est l'un des traits les

plus distinctifs du génie de Chénier. Celles qui se rapportent à l'*Hermès*, les seules, semble-t-il, dont MM. Egger et Sainte-Beuve aient eu la connaissance complète, renferment, sans doute, des fragments admirables ; mais c'est là aussi qu'on trouve le plus de ces parties arides, inquiétantes pour l'avenir. A l'*Amérique*, au contraire, appartiennent plusieurs des plus grandes pages de Chénier. Le fragment des bords du Rhône devait probablement en faire partie. Le morceau sur les navigateurs, Magellan, Dracke, Bougainville, La Peyrouse, d'un style si large et d'une si franche inspiration, était destiné à y trouver place, de même que cette page phénoménale, qu'on a coutume d'appeler la *page astronomique*, et qui est, peut-être, ce que l'édition de M. G. de Chénier nous a donné de plus nouveau, de plus incomparable. La scène est esquissée. A la fin d'un repas nocturne, en plein air, un poète, Alphonse, est prié de chanter. Il se lève et raconte d'abord quelles étoiles conduisirent Christophe Colomb ; puis, saisi d'enthousiasme, il invoque la muse des nuits :

Muse, muse nocturne, apporte-moi ma lyre,
Comme un fier météore, en ton brûlant délire,
Lance-toi dans l'espace ; et pour franchir les airs,
Prends les ailes des vents, les ailes des éclairs,
Les bords de la comète aux longs cheveux de flamme.
Mes vers impatients, élançés de mon âme,
Veulent parler aux dieux. et volent où reluit
L'enthousiasme errant, fils de la belle nuit...

Et la suite!..... C'est si beau, si beau, qu'il s'en faut de bien peu qu'on ne voie pâlir d'avance les vers d'un autre Alphonse qui, trente ou quarante ans plus tard, entonnera un autre hymne à la nuit? Ici est le vrai Chénier, le Chénier complet. Il ne s'agit plus d'exercices préparatoires, ni d'ingénieuses imitations, ni d'adorables pastiches, ni d'école buissonnière dans les sentiers fleuris; ce n'est plus ni la bucolique de fantaisie, ni la molle élégie éternellement condamnée à varier les mêmes soupirs, ni la froide élévation du style didactique; c'est la pensée moderne, en pleine vie, en pleine ébullition, coulant à flots dans un vase d'albâtre ou de marbre de Paros. Ajoutez à ces morceaux les pièces datées de Versailles, toutes composées en 1793 ou 1794, gardez-vous de négliger le sublime fragment de la vierge au visage blanc, attendue au banquet des dieux, glanez encore çà et là, n'oubliez pas les belles parties des jambes, non plus que cette adorable *Jeune captive*, et vous aurez la forme suprême de la poésie d'André Chénier. Même sans ces pages hors ligne, l'auteur de la *Jeune Tarentine* et de la *Liberté* serait un admirable poète, le plus charmant des maîtres; mais ce Chénier de la pleine maturité a des moments uniques, où la grandeur s'unit au charme et l'élève au niveau de toutes les comparaisons. Il est le plus complet de tous les poètes français de ce siècle et du siècle passé. Ouvrez Musset : il vous sera difficile

d'en lire une page, même des meilleures, sans deviner que c'est par jets qu'il est poète. Qu'est-il dans les intervalles? Prenez Hugo : peu nombreuses sont les pièces que vous pourrez lire sans soupçonner que ce Jupiter-Cyclope a peut-être moins de jugement que de génie. Répétez le *Lac* de Lamartine : si grand que soit le charme, vous ne saurez s'il faut prendre le charmeur tout à fait au sérieux. Relisez Voltaire et son *Pauvre Diable* : quel régal pour l'esprit, et quel dommage que cet inimitable railleur n'ait pas eu autant d'âme que de verve ! Lisez même — pour remonter jusqu'au siècle de Louis XIV — les cent plus beaux vers de Racine : ils vous laisseront l'idée d'un parfait honnête homme et d'un art accompli ; mais vous ne saurez pas si c'était un esprit très étendu, un génie très largement cultivé..... Et ainsi de presque tous les autres. Mais quand on a lu cent des plus beaux vers d'André Chénier, son *Hymne astronomique* et son *Ode à Versailles*, je suppose, on se sent rassuré de tous les côtés à la fois ; on sait que, dans ce grand poète, il y a une grande intelligence et un grand caractère, et si l'on voulait, à la façon des anciens, lui trouver des compagnons pour ses promenades dans les Champs-Élysées, on le mettrait entre Leibnitz et Franklin.

Mais est-il bien permis de parler de grande intelligence, à propos d'un homme à qui le sens de la poésie chrétienne, et même, dit-on, toute espèce de

sens religieux a fait complètement défaut. La lacune serait considérable : il reste à savoir si elle existe.

André Chénier est un enfant du XVIII^e siècle ; il y est né, il y a grandi, il en a partagé les passions et les superstitions ; néanmoins, on ne saurait de lui que ce qu'on en savait il y a vingt ans, qu'il serait impossible de l'envisager comme un génie absolument irréligieux. On n'est jamais tout à fait irréligieux quand on sent à ce point la mythologie. L'impiété n'est pas ennemie de Dieu seulement, mais aussi des dieux, du divin, et c'est pourquoi, au milieu de la sécheresse philosophique du XVIII^e siècle, le sens des religions dites païennes se perdait aussi bien que celui de la religion chrétienne. On a découvert, et c'est une des plus précieuses trouvailles de la science moderne, que la mythologie n'était dans l'origine qu'un langage. Je le veux bien ; mais ce langage était une religion. Le soleil, célébré sous tant de noms et dans un si grand nombre de mythes, n'était, dit-on, que *le brillant*, ou *celui qui se lève*. Mais il ne faut pas croire que l'imagination primitive ne vit dans ces noms que ce que nous pouvons y voir aujourd'hui, après la décomposition de la pensée qui a jeté les langues modernes dans les abstractions de l'analyse. *Le brillant*, ou *celui qui se levait* était le fort, le puissant, et la pâle humanité, courbée vers la terre, tombait à genoux devant lui. Là est le propre de la mythologie ; elle nomme, elle individua-

lise, elle idéalise en nommant, et c'est par là qu'elle est religieuse. L'esprit d'ironie n'a jamais rien idéalisé ; il ne crée pas, il ne nomme pas, il dissout.

Si André Chénier a fait revivre les fables de la Grèce au sein de la société moqueuse du XVIII^e siècle, c'est qu'il était beaucoup plus religieux que cette société. En mythologie, Chénier est, à la fois, croyant et créateur. « Il faut, dit-il dans ses notes pour l'*Amérique*, que j'invente entièrement une sorte de mythologie *probable* et poétique, avec laquelle je puisse remplacer les tableaux gracieux des anciens. » Qu'on ne rie pas trop de cette mythologie *probable*. (C'est lui-même qui souligne.) Qu'est-ce que la poésie, sinon une création perpétuelle d'images, de symboles, c'est-à-dire de mythologie ? Depuis l'origine du monde, son rôle n'a pas changé. Elle continue l'œuvre du premier langage ; elle nomme, elle individualise, elle idéalise, elle élève le phénomène à la puissance de l'être vivant. C'est là proprement en quoi consiste le don de poésie.

Le frais Zéphire, époux de la fraîche Rosée,
Sur le bord des ruisseaux fait éclore ses fleurs....

Des vers, enfants des bois, nés sons, fils de l'ombrage...

L'ombre pâle du saule, amant de la naïade ..

Les oracles des dieux, le destin, l'avenir
Vont habiter l'Épire et ses chênes prophètes.

Un poète qui, d'une main distraite, jette par centaines des vers de cette sorte n'est pas aussi téméraire qu'on se le figure, peut-être, quand il entreprend de reconstituer tout un cycle de fables, d'allégories, de divinités.

Mais est-il donc vrai qu'il n'ait goûté que la mythologie grecque et la poésie grecque? Nullement. Les preuves du contraire abondent dans ses notes. Personne n'a parlé plus magnifiquement de Milton :

Il faudra mettre dans la bouche de quelqu'un la sublime invocation qui ouvre le *Paradis perdu* : *Esprit-Saint, soit que tu erres sur les sommets d'Oreb ou de Sina*, etc..., et imiter beaucoup de morceaux de ce grand Milton. — Milton, ... homme sublime, qui a quelques taches, comme le soleil.

Il n'était même pas bien sûr de la supériorité des légendes grecques.

Toutes ces fables, dit-il à propos de diverses histoires bibliques, ont leur prix, sans valoir peut-être celles d'Homère. Encore ce dernier point peut-il être contesté.

Nul n'a défini d'un sentiment plus juste, plus exquis, ce qu'on pourrait appeler la mythologie chrétienne :

Il n'est qu'un Dieu suprême, créateur et conservateur éternel... Les âmes des héros, des anges... sont dieux après lui. Les hommes aujourd'hui ne leur

donnent pas ce nom ; mais la poésie est indépendante et libre ; elle abonde en un langage hardi et nouveau ; et sa belle bouche ne se condamne pas à répéter servilement les expressions des hommes.

Il se proposait de peindre les cérémonies de l'église catholique.

Pourquoi ne pas exprimer la messe dite dans l'église ; et, après que tout le monde a entendu debout le premier évangile, un prêtre vertueux, Las Casas, par exemple, montant à la tribune sainte et faisant le sermon.

Dans une autre scène, on aurait assisté à une messe dite sur une pile de tambours, avant le combat.

Parmi les cérémonies catholiques qu'il faut peindre, ne pas oublier les Cendres... et les enterrements... les baptêmes... viatiques... extrême onction.

Une place était réservée à une invective éloquente contre les prêtres hypocrites. Enfin, et c'est ici le point capital, toute cette mythologie *probable* que le poète songeait à créer, devait être essentiellement chrétienne.

Dieu s'avance pour parler.... Il veut que tous les cieux fassent silence. Il s'assied sur le soleil.... Le soleil ne tourne plus sur son axe. Des anges courent en foule aux planètes qui leur sont confiées, s'opposent à leur mouvement et les arrêtent dans leur course...

Tout l'univers est immobile. Dieu parle.... Et quand il a fini, les groupes d'anges ne retiennent plus les astres, qui se précipitent dans leur orbite et continuent leur chemin à grand bruit, qui retentit dans l'espace.

L'image est-elle assez belle !

Quand le Seigneur créa le monde... quand il créa la lumière... (peindre les effets de la lumière naissante). La nuit, qui avait espéré posséder l'univers à jamais, s'enveloppa dans ses voiles et fut dans son antre, d'où elle n'est pas sortie. Ce que nous appelons la nuit n'est que l'ombre... Ce n'est qu'à la fin du monde...

Que dire de telles esquisses ? Et où trouver de meilleurs exemples de ce qu'on appelle le sublime ? La plus sublime de toutes se rapporte à la mort du Sauveur :

Un prédicateur peindra la mort du Messie... La terre tremblante... Les tombeaux ouverts... La nuit... cette nuit ne fut point l'effet du mouvement de la terre ; une partie du globe ne fut point éclairée et l'autre dans l'obscurité... La lune ne passa point entre la terre et le soleil pour intercepter la lumière... Non, l'antique nuit, la mère du chaos, celle à qui appartenait le monde avant que la lumière fût créée, sortit de son antre.... Elle entoura le soleil d'un voile noir pour qu'il ne fût pas témoin... Elle étendit le deuil sur toutes les sphères qui composent notre univers... Toutes pleurèrent la mort de leur créateur.

Impossible de lire des fragments pareils sans son-

ger à Alfred de Vigny, et plus encore à Chateaubriand. Quelle fortune pour eux que d'avoir été préservés d'une telle comparaison! Pauvre chantre d'*Eloa*, qu'il est petit votre ciel à facettes, comme on l'a nommé! Et vous, chantre des *Martyrs*, qu'est-ce que ce triangle de feu qui symbolise la Trinité, et ce cercle qui est sous les pieds du Père, et ce compas qu'il tient à la main, et toutes ces images de convention, auprès de cette nuit qui vient voiler la face du soleil et de ces mondes en deuil pleurant la mort de leur créateur! Mais qui donc s'en fût jamais douté? Si ce poète païen eût vécu, l'œuvre de Chateaubriand était faite, faite avant lui, avec moins de rhétorique, avec plus de simplicité, de gravité, d'enthousiasme..... j'allais dire de conviction.

Était-ce donc un dévot que ce philosophe qu'on nous représente comme ayant professé l'athéisme « avec délices », et qui, dans son *Hermès*, devait faire une si vive peinture des « sottises religieuses », comme il dit brièvement? Oui, certainement, il était dévot. Il le fut d'abord à la philosophie du temps, qu'il embrassa de toute l'ardeur de son âme; il le fut ensuite à ces nobles idées de liberté, qu'il épousa de même avec l'enthousiasme d'un enfant du siècle; il le fut encore et surtout à cette religion du beau, à cet instinct du divin, qui était l'âme de son talent, et c'est pourquoi, dans le silence de la réflexion, ses idées s'épurèrent et finirent par s'élever bien au-

dessus de celles de la plupart de ses contemporains. En fait de nouveauté, l'édition de son neveu nous a apporté un très joli fragment, qui devait faire partie d'un *Discours sur la superstition*.

Un jeune homme orgueilleux et docte réputé,
 Tout plein de quelque auteur au hasard feuilleté,
 Étonne un cercle entier de sa haute sagesse ;
 Il se joue avec grâce aux dépens de la messe,
 Il plaisante le pape et siffle avec dédain
 Tous ces rêves sacrés qu'enfanta le Jourdain.
 Et puis d'un ton d'apôtre, empesé fanatique,
 Il prêche les vertus du baquet magnétique.

.....
 C'est que son jugement n'est rien que sa mémoire ;
 S'il croit même le vrai, c'est qu'il est né pour croire.
 Ce n'est point que le vrai saisisse son esprit.
 C'est que Bayle ou Voltaire ou Jean-Jacques l'a dit.

Sans avoir jamais joué le triste personnage de cet « incrédule par crédulité », André Chénier, comme tout le monde, a débuté par des opinions toutes faites. Il a beaucoup admiré Voltaire, beaucoup lu Jean-Jacques, beaucoup entendu Condorcet ; puis il a appris à penser par lui-même, et il en est venu à proclamer, à son tour, l'existence d'un seul Dieu, créateur et conservateur, et jamais, sans doute, il ne goûta de plus vives *délices* qu'en se plongeant dans ces méditations nocturnes,

Où l'âme, remontant à sa grande origine,
 Sent qu'elle est une part de l'essence divine.

M. Becq de Fouquières, voulant résumer l'œuvre de Chénier, a employé le mot de « renaissance ». Elle porte, en effet, tous les caractères d'une renaissance, c'est-à-dire d'une impulsion donnée à la pensée moderne, d'un réveil accompagné d'une étude nouvelle, plus intime, des grands modèles antiques. Heureuse la science ! elle n'a pas à regarder en arrière, n'ayant rien à apprendre de l'antiquité, qui ne nous offre nulle part un développement scientifique comparable à celui dont s'est enrichie la civilisation moderne. Mais le sentiment religieux, le sentiment moral et le sentiment esthétique ont produit autrefois des effets inconnus à nos sociétés actuelles. Pour combien de siècles en avons-nous encore avant d'avoir fait entrer dans la conscience des peuples modernes, agglomérations de débris hétérogènes, l'idéal religieux rêvé par les meilleurs d'entre les enfants d'Israël ? Pour combien de siècles avant d'avoir atteint dans notre poésie et dans nos arts, mélange confus de traditions contradictoires, la lumineuse simplicité dont la Grèce un moment a surpris le secret ? La tâche se complique, mais le problème demeure, et plus nous nous éloignons des types purs, plus ils s'imposent à nous. L'art, la poésie et la religion ne vivent que de renaissances. Celle qui s'est fait sentir partout en Europe, au XV^e et au XVI^e siècle, n'a pas partout produit les mêmes effets. En France, et en général dans ces vieux pays latins,

elle a échoué religieusement et triomphé littérairement. Après quelques tentatives en apparence infructueuses, en réalité fécondes, et toujours sous son influence directe, la France a vu naître, dès le XVII^e siècle, une littérature qui ne parut pas trop indigne des modèles dont elle s'inspirait, et qui, presque aussitôt, fut réputée classique. En Allemagne, terre plus fruste, les choses se passèrent autrement. L'action bienfaisante s'y produisit d'abord dans le domaine de la religion, la renaissance y devint réforme, et ce ne fut que longtemps après, au XVIII^e siècle, et par l'effet d'un second mouvement, que la littérature prit l'essor à son tour. Entre ces deux renaissances littéraires, celle de la France au XVII^e siècle et celle de l'Allemagne au XVIII^e, il n'y a pas d'opposition fondamentale; le principe est le même : c'est toujours l'antiquité mieux comprise, mieux sentie, et une sainte émulation qui s'empare du génie moderne. Racine et Goethe s'efforcent l'un et l'autre de réaliser l'idéal que leur ont légué des ancêtres communs :

Sur des pensers nouveaux *ils font* des vers antiques.

La renaissance allemande a eu cet avantage qu'elle est venue plus tard, et que, profitant de la renaissance française, elle l'a dépassée, non pour la perfection atteinte, mais pour la hauteur des ambitions. La pensée d'un Lessing ou d'un Goethe a des exi-

gences que ne connurent ni celle d'un Boileau, ni celle d'un Racine, ni, dans un autre ordre, celle d'un Pascal ou d'un Bossuet. Aussi la France, après avoir pris les devants, se vit-elle devancée. Sa poésie, esclave d'une tradition récente, allait s'appauvrissant au moment où celle de l'Allemagne étonnait le monde par un soudain épanouissement. Pour rétablir l'égalité, il eût fallu à la poésie française une renaissance nouvelle; il lui eût fallu des Lessing, des Goethe, des Schiller; elle n'eut que des Ducis, des Le Brun et des Delille. Cependant un homme y poursuit une œuvre analogue à celle qui s'accomplissait de l'autre côté du Rhin, où la gloire s'en partage entre une pléiade de noms illustres; mais cet homme n'est pas connu; quelques amis savent seuls son nom: il faudra bien un quart de siècle pour qu'on se décide à le montrer timidement au public et presque un demi-siècle pour qu'on arrive à le comprendre.

André Chénier est, pour la France, le seul représentant de cette renaissance poétique de la seconde moitié du XVIII^e siècle, dont le centre est en Allemagne, et ce n'est pas d'Allemagne que lui vient l'impulsion, car il ne sait pas l'allemand: son œuvre est originale, indépendante, spontanée; elle n'en est que plus remarquable. Cessons donc d'associer son nom à ceux d'écrivains stériles, avec lesquels il n'eut de commun que quelques fautes de goût; mettons-le

au milieu de ses pairs, en présence de ce Goethe, son aîné et son frère en poésie. On a essayé des rapprochements entre Goethe et Voltaire, égaux pour l'étendue de l'œuvre accomplie et pour l'influence exercée. Mais s'il est question de la qualité de l'esprit, du tour et de l'instinct du génie, il ne faut point parler de Voltaire, mais d'André Chénier et de lui seul. Goethe et Chénier ont la même infinie curiosité, le même besoin de tout voir, de tout regarder, et leur regard, à l'un et à l'autre, a la même vertu de transfiguration poétique. C'était pour la France, et tout aussi bien pour l'Allemagne, chose nouvelle que cette intime association de la curiosité moderne et du goût antique, du réalisme scientifique et de l'imagination créatrice. Non plus précoce, mais plus promptement mûr, Chénier vit tout de suite combien devait être fécond un mariage si hardiment assorti. Il se sentit porteur d'une idée, et pendant que Goethe, entraîné par le tourbillon de la vie, donnait essor à sa verve et remplissait le monde de son nom, Chénier, moins expansif, moins possédé de ce besoin de finir, de voir l'œuvre produite, qui est un aiguillon pour l'artiste, peut-être aussi moins habile à rassembler sur un point la troupe ailée de ses pensées errantes, Chénier s'enferme avec lui-même, et s'impose un long stage de silence et d'opiniâtres études. Ils tendent au même but ; mais ils n'y vont pas par le même chemin. Goethe est un Allemand de Francfort,

qui devient grec par éducation, par progrès et raffinement ; ce n'est que tard qu'il comprend Homère : il débute par la mélancolie passionnée, et arrive peu à peu à l'idéale sérénité. Chénier est à moitié grec de naissance ; tout jeune, il s'est fait un refuge loin des agitations et des modes du jour ; il habite à l'ombre d'Homère, et il lui faudra les amertumes de l'expérience pour que son vers gracieux, né pour sourire au ciel de l'Attique, réfléchisse non les brumes du Nord mais le nuage des tristesses humaines. Esprit net et rapide autant que profond, Chénier se développe avec aisance ; il enrichit et complète la philosophie un peu maigre qu'il avait d'abord embrassée de confiance. Cette simplicité d'enrichissement graduel lui sera comptée, peut-être, pour une infériorité relative : sa jeunesse remue moins de problèmes palpitants ; il n'a pas les crises du doute ; il n'invente pas le drame ou l'épopée métaphysique ; mais sa pensée, en définitive, n'a pas beaucoup moins d'étendue. Son malheur est de n'avoir laissé que des essais. Tandis que Goethe parcourait une pleine carrière d'homme, épuisant l'expérience des divers âges de la vie, Chénier voyait la sienne interrompue par une de ces fatalités devant lesquelles on s'incline sans réussir à les comprendre. Là est l'irréremédiable infériorité du grand poète français : il n'a que des commencements. S'il pouvait la racheter, ce serait par je ne sais quoi de plus viril, et en même temps

de plus fin. Goëthe est un chambellan de génie, disait un homme d'esprit dont la verve s'égaie en boutades. Il ne faut prendre ce propos que pour ce qu'il peut valoir ; mais il est vrai qu'on sent encore le bourgeois sous ses airs olympiens. Il est plus magistral que fier, et plus pénétrant que délicat. Disons tout : il lui reste quelques traces de l'universelle vulgarité. Sa prose en est appesantie et ses vers n'en sont pas toujours affranchis. En y regardant de près, on en trouverait la preuve jusque dans *Hermann et Dorotheë*, et il faut se fermer les yeux pour ne pas voir que là est le secret de l'espèce de répulsion qu'inspirent ses *Affinités électives*, malgré tout ce qu'il y déploie de science des choses humaines. Rien de semblable chez André Chénier, en dépit de ses fougues de jeunesse et de la liberté des jeux de sa muse. Il peut être licencieux, il n'est pas commun. Il a l'imagination noble et se relève par le style. Sous l'épicurien on sent l'âme fière, le héros amoureux de l'art ; il a la grâce virile, et c'est ce qui fait de lui l'héritier le plus légitime de cette Grèce « où l'on a vu, dit-il, ce qu'on n'a point vu depuis et ce que peut-être on ne verra plus..... les arts, la puissance et la liberté réunis ensemble ».

Chénier ouvre une époque, a dit quelque part Sainte-Beuve ; il apporte au monde une lyre nouvelle. L'ingénieux critique regrettait seulement qu'il y manquât quelques cordes ; mais il s'en conso-

lait en pensant à ceux qui devaient les y ajouter. S'il avait entre les mains l'œuvre complète de Chénier, il insisterait moins sur ces cordes qui manquent. Chénier, sans doute, n'est pas un poète universel : il n'a pas épuisé tous les modes ; il n'a pas touché à tous les sujets. La poésie de la famille, par exemple, lui fait défaut, ce qui n'a pas besoin d'explication ; mais quelques vers ravissants, sur la mort d'un des enfants de *Fanny*, indiquent assez que cette lacune n'est qu'accidentelle et qu'il eût pu, à l'occasion, disputer à Victor Hugo la palme des *Enfantines*. On a aussi remarqué que son lyrisme est plus oratoire que musical, et que son vers n'appelle pas le chant.¹ Cela est vrai ; mais ce lyrisme lui-même était déjà un progrès, qui l'eût conduit à d'autres. Il n'a pas non plus ou il a peu de ces touches vigoureusement réalistes que recherchent les plus distingués d'entre les maîtres actuels, et qui sont indispensables pour produire ce qu'on appelle le *pittoresque*. Chénier, toujours gracieux, est moins souvent pittoresque. Les paysages qu'il dessine sont, pour la plupart, créés en vue des personnages qu'il veut y placer.

¹ Cette observation se trouve dans un excellent discours de M. le professeur Born : *André Chénier, Ein Dichterleben aus der Zeit der französischen Revolution*. Bâle, 1878. Le même M. Born a publié, en 1875, un autre discours, sur Henri Heine, qui fait le pendant de celui sur Chénier. Ils sont, l'un et l'autre, d'une lecture agréable, facile, riches de mots heureux et de vues ingénieuses.

On demande aujourd'hui quelque chose de plus précis, de vu, non de rêvé. Mais il n'y a rien dans ce désir qui soit opposé aux exemples et aux leçons de Chénier. Il savait voir, et les traits de vive description, où la nature se montre prise sur le fait, se multiplient sous sa plume à mesure qu'il avance. J'en trouve un exemple jusque dans cette *Jeune captive*, où l'on n'en chercherait guère. Qu'est-ce que ces ormeaux qu'elle compte au bord du chemin, sinon le paysage même de Versailles transporté dans un vers d'épigramme? Et ces moutons, dans les iambes,

Pendus aux crocs sanglants du charnier populaire, n'est-ce pas vu, cela, et bien vu? Ainsi perce le pittoresque en mille endroits. Ce que Chénier a moins souvent, c'est la poésie du laid. Y a-t-il une poésie du laid? Pas au sens propre du terme. Mais comme la poésie est dans la pensée, non dans les choses, des objets en apparence indignes peuvent devenir un jouet entre ses mains divines. Mathurin Régnier est un grand poète du laid, comme tel artiste flamand en est un grand peintre. Le laid d'ailleurs, ou le grotesque, servent, selon la théorie de Victor Hugo, à faire ressortir le beau et le sublime. Je crois qu'André Chénier n'eût pas beaucoup applaudi aux efforts tentés pour mettre cette théorie en pratique. Mais enfin, si l'on veut aussi le compléter sous ce rapport, il ne s'y opposera pas. Il y a une veine gau-

loise au sein de cette poésie grecque. Preuve en soit la rustique épigramme décochée à Voltaire. Et les iambes, et les essais de comédie politique! Qui nous dira ce que fût devenue la poésie de Chénier après l'expérience de la Terreur, et quel parti il eût tiré de tant de hideuses figures dont les traits restaient gravés dans sa mémoire! Combien d'autres progrès, d'autres enrichissements successifs! A chaque nouvelle édition de ses œuvres, on a vu à sa lyre une corde de plus; celles qui y manquent encore y ont leur place indiquée, et il est vrai de dire que si Chénier n'a pas travaillé lui-même dans tous les genres, du moins il n'est hostile à aucun.

Aussi son œuvre se raccorde-t-elle sans effort aux tentatives modernes les plus intéressantes. On sait le parti qu'a tiré l'école romantique d'une étude respectueuse de ce style dont la nouveauté effraya les premiers critiques; on sait l'influence exercée par Chénier sur l'armée de ses successeurs, depuis Millevoie, qui le pillait, et A. de Vigny, qui aurait bien voulu antidater certains vers où l'imitation est trop flagrante, jusqu'à Laprade et Ponsard, ou mieux jusqu'à Leconte de Lisle et Théodore de Banville. On sait aussi combien de légendes des siècles ont repris et développé l'idée mère du poème de *l'Amérique*. Chénier se continue. Une partie de lui-même est entrée dans le patrimoine de sa postérité, et contribue à la richesse de tous, y compris ceux

qui ont le moins profité de son exemple. Voyez Musset, cet étourdi de génie, ce libre enfant du siècle, qui était un homme instruit, mais mal instruit, qui tenait Kant pour un rhéteur et ne se fatiguait à étudier de près ni les modernes, ni les anciens : malgré tout, il a du Chénier dans le sang. Il l'imita ; parfois il en approche de si près qu'on dirait un plagiat ; d'autres fois il l'égale en se jouant.

N'avons-nous donc plus rien à apprendre d'André Chénier, et sa tradition est-elle épuisée ? Il s'en faut. L'œuvre de médiation à laquelle il a si ingénieusement et si courageusement travaillé a été abandonnée par la paresse des uns et mal continuée par l'insuffisance des autres. Lamartine a inauguré la poésie d'abondance, facile et négligée : école fatale, ruine de tout art. Il n'y a qu'un Lamartine, et l'on peut tout lui pardonner, pourvu qu'on ne l'imita pas. Victor Hugo, plus réfléchi, plus studieux, s'est laissé envahir par la déclamation moderne, par la phrase, ce qui est justement le contraire du goût antique. Plus il avance en âge, plus il s'éloigne de ce poète qu'il rappelait parfois dans sa jeunesse, et dont il eût été digne de recueillir fidèlement l'héritage pour le transmettre, enrichi, aux générations à venir. Plus près de nous, la tradition de Chénier se corrompt également, mais d'une autre manière. Voici, par exemple, Théodore de Bauville, qui chante aussi les dieux, mais les dieux fugitifs, chassés de l'O-

lympe. Dans leur fuite désordonnée, ils ont connu la douleur, la faim, la fatigue; ils ont eu les pieds déchirés par les épines; Zeus serre sur ses flancs un haillon de pourpre, il a froid et ses cheveux ont blanchi. Ses épouses le suivent dans la brume, et le lugubre cortège, perdu dans les forêts du Nord, ne s'arrête que pour pleurer sur lui-même.

Eh bien! oui, nous fuyons! Nos regards, ciel changeant,
 Ne refléteront plus les longs fleuves d'argent.
 Elle-même, la vie amoureuse et bénie
 Nous pousse hors du sein de l'Être, et nous renie.
 Homme, vil meurtrier des Dieux, es-tu content?
 Les bois profonds, les monts et le ciel éclatant
 Sont vides, et les flots sont vides: c'est ton règne!
 Cherche qui te console et cherche qui te plaigne!
 Les sources des vallons boisés n'ont plus de voix,
 L'autre n'a plus de voix, les arbres dans les bois
 N'ont plus de voix, ni l'onde où tu buvais, poète!
 Et la mer est muette et la terre est muette,
 Et rien ne te connaît dans le grand désert bleu
 Des cieux, et le soleil de feu n'est plus un Dieu!

Des vers pareils sont la charge d'André Chénier. Le parti pris est évident. D'où vient cet excès, où a-t-il pu se produire, sinon dans quelque milieu isolé des grands courants de la pensée et de la vie moderne? On s'est dit que la poésie était un régal pour quelques initiés; on s'est excité mutuellement à dédaigner le profane vulgaire, et l'on s'est fait un Parnasse en serre chaude, où l'on arrose de je ne sais quelle ambrosie quintessenciée des fleurs cul-

tivées pour leur rareté plus que pour leur grâce et leur parfum. Ce n'est point ainsi que l'entendait Chénier. Il faisait bien, sans doute, la distinction entre les esprits délicats et le commun des lecteurs ; mais il n'en gardait pas moins l'idée antique du poète éducateur des hommes, interprète de leurs pensées, organe sonore de la foule sans voix. Pour lui, le poète ne doit pas s'exiler de son siècle, mais y vivre, d'une vie d'homme, large et complète, prenant part à tout ce qui se fait d'utile, de bon et de grand.

Ainsi la tradition de Chénier est menacée de divers côtés, par la poésie facile, par la démocratie déclamatoire et par les dédains d'esprits aristocratiques. Il y a écueil à droite, écueil à gauche, écueil partout. Elle se ferait jour, sans doute, s'il venait à se rencontrer quelque poète qui eût à la fois la sûreté de son jugement, c'est-à-dire l'harmonie de ses facultés, et le souffle de son âme ardente, sa vaillance et sa jeunesse de cœur. Mais c'est ce qui manque le plus à nos sociétés modernes, troublées et remuées. Le monde se partage entre les illuminés et les désabusés. Il y a dans les deux camps des artistes de la parole : il y en a même de grands dans l'un et dans l'autre. Mais où donc cela nous mène-t-il ? Peut-être, quand les Titans en auront fini avec leurs coupables audaces, se trouvera-t-il quelqu'un pour célébrer les exploits des dieux vainqueurs. Ces poètes, qui se piquent de prédire et de préparer l'a-

venir, ces pasteurs de peuples, qui croient traîner la foule après eux, sont entraînés par elle le plus souvent. Ils ont du jugement quand tout le monde en a ; ils ont du courage quand il n'en manque plus à personne. Les héros ne font pas école, les sages non plus. C'est pourquoi l'exemple de cet André Chénier, à qui la France n'a donné le jour que pour le tuer dans un accès de frénésie, ne profite qu'à un petit nombre ; mais c'est aussi pourquoi, du haut de sa colonne brisée, il nous montre encore le chemin de l'avenir.

1879.

P. S. Ces lignes étaient écrites lorsqu'il m'est parvenu une nouvelle série de *Lettres critiques* de M. Becq de Fouquières, adressées à M. Reinhold Dezeimeris. Elles ont paru dans le troisième numéro des *Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux*, qui en sont à leur première année d'existence. Elles répondent à un article précédent de M. Dezeimeris (N° 2), et à un livre publié par celui-ci (*Leçons nouvelles et remarques sur le texte de divers auteurs*, Bordeaux. 1876) dans lequel il est assez longuement question d'André Chénier. C'est toute une gerbe nouvelle pour la future édition savante, et une gerbe où les épis de valeur sont nombreux. M. Dezeimeris, par exemple, a trouvé l'origine de l'idylle du *Jeune malade* dans un roman grec de Théodore Prodrome : *Aventures de Rhodante et de*

Dosiclés. Je renvoie à la source les amateurs de ces curieuses et instructives recherches. On voit que, malgré l'espèce de fatalité qui le poursuit en ce moment, et qui le tient comme en suspension, Chénier est l'objet d'études plus attentives que jamais. Il n'en sortira pas diminué. Quant aux manuscrits qu'on espérait vaguement retrouver en Allemagne, on n'en a pas de nouvelles.



LECONTE DE LISLE

LECONTE DE LISLE¹

MESDAMES ET MESSIEURS,

Y a-t-il encore des poètes en France?

De la génération qui prit l'essor entre 1820 et 1830, il n'en reste plus qu'un, le chef de l'école romantique, aujourd'hui le patriarche de la poésie française, dont le nom est dans toutes les bouches, Victor Hugo. Y en a-t-il de plus jeunes? Oui, sans doute, il y en a, il y en a même de très forts; mais ils sont beaucoup moins connus que leurs devanciers. L'un d'eux, que le public de Genève a eu le privilège d'entendre et d'applaudir, a vu, depuis quelques années, sa réputation devenir presque de la popularité;² mais c'est un bonheur exceptionnel. La plupart

¹ Cet article, inédit, a fait l'objet d'un discours public prononcé d'abord à Zurich, puis à Genève et à Lausanne. Il en existe, dans les papiers de l'auteur, deux rédactions. Celle qu'on va lire semble avoir été écrite particulièrement en vue du public de Genève auquel il est fait allusion à une ou deux reprises.

² François Coppée.

des autres ne sont vraiment connus que des adeptes. Celui dont nous voulons parler aujourd'hui, Leconte de Lisle, l'un des plus âgés parmi les cadets de Victor Hugo, le plus fort peut-être, en tous cas l'un des plus remarquables, salué comme un maître par de nombreux disciples, avait travaillé pendant plus de vingt ans presque à l'insu du grand public lorsqu'une pièce de théâtre a donné quelque retentissement à son nom. Aujourd'hui, l'on sait qu'il existe; peut-être l'a-t-on applaudi sur la scène; mais combien peu de personnes ont lu ses recueils! Et d'une manière générale, on peut dire que c'est un des traits de la situation littéraire actuelle. Il y a des poètes en France; il y en a de très forts; mais ils sont peu connus. A qui la faute? Les poètes disent que c'est au public, le public dit que c'est aux poètes: c'est peut-être à tout le monde.

C'est une histoire curieuse que celle de la popularité dont a joui la poésie dans le cours de ce siècle. Sous l'Empire et dans les premières années de la Restauration, elle était tombée aussi bas que possible. On était las de la description pure, des lieux-communs philosophiques, rimés avec une sèche et froide élégance, et l'on allait même jusqu'à se persuader que le vers, et particulièrement le vers alexandrin, est un empêchement de poésie, et quand on voulait s'accorder une échappée rafraîchissante dans le monde de l'idéal, on s'adressait à la prose. Le plus

grand poète de la France s'appelait alors Chateaubriand, et sa prose poétique tenait lieu de poésie proprement dite.

En 1820, la scène change. Un poète nouveau se présente avec un petit recueil, pour lequel il avait eu grand peine à trouver un éditeur, et qui opère une révolution. Il avait trouvé une chose très simple, le vers lyrique, non pas celui des rhéteurs savamment et froidement combiné en vue de certains effets d'harmonie, mais le grand vers lyrique, enlevé par la puissance du souffle et de l'inspiration. Cette chose très simple était, en réalité, très nouvelle, et ce fut un enchantement. Mêlée à tous les événements de l'époque, enivrant les peuples de ces grands mots de gloire et de liberté, la poésie devint une puissance; on commençait par être poète : c'était un moyen de devenir député, ministre, président de la république.

Cela dura un quart de siècle, après quoi le public parut en avoir assez. La monarchie de Juillet n'était pas encore tombée que déjà s'annonçait cette espèce d'engourdissement de la fibre poétique que nous avons vu dès lors. La république de 1848 naissait, vivait et mourait sans réussir à la faire vibrer de nouveau, et pendant tout le cours du nouvel empire, et jusque par delà l'année terrible elle demeure insensible à toutes les excitations. Ce n'est pas que pendant ce temps on n'écrive plus de vers, on en écrit

toujours ; ce n'est pas qu'on n'en publie plus ; au contraire, il s'en publie autant ou plus que jamais. Mais — et c'est là ce qui rend tout à fait singulière cette espèce de crise poétique — il se forme une sorte de séparation entre le grand public et un petit, tout petit public d'amateurs, qui se passionnent d'autant plus pour l'art des vers que la foule s'en désintéresse davantage. La poésie devient une spécialité, comme la pisciculture ou l'apiculture. Elle a ses éditeurs, qui s'appliquent à faire de chaque recueil un petit bijou typographique. Elle a son format à part, son papier à part, son caractère à part. Les éditions sont petites, mais les exemplaires sont chers. De tels volumes ne sont pas faits pour attirer le bourgeois. Le poète ne connaît plus le bourgeois. Autant il était avide, autrefois, de se bercer au bruit des applaudissements de la foule. autant il met aujourd'hui d'empressement à les éviter. Il a peur des suffrages grossiers, des félicitations vulgaires. Il ne veut plus même être appelé le poète, terme commun, qui sent son philistin ; il s'appelle le *Parnassien*, voulant montrer par là qu'il n'habite qu'un canton écarté du monde intellectuel. Il a sa montagne, dont il ne bouge pas, et qu'il défend contre les invasions des profanes. Autrefois la vie littéraire avait des foyers d'où elle cherchait à rayonner ; aujourd'hui, la vie poétique a des abris où elle se retire. Elle fuit le monde et le monde la fuit, et il semble qu'il y ait

incompatibilité d'humeur et d'intérêts entre la poésie et la société.

Pourquoi cette fuite mutuelle ? Quelles en sont les causes ? Elles sont nombreuses, et je ne puis qu'en toucher une ou deux. Nul doute qu'il ne faille en chercher une dans la doctrine de l'art pour l'art mise à la mode par les romantiques. Une grande vérité se cache et s'enveloppe dans cette formule. Oui, certainement, le beau mérite d'être cherché pour lui-même, et l'on fait toujours, à la longue, une œuvre mauvaise et pernicieuse quand on le subordonne à quoi que ce soit. Au moins faut-il que, dans ses courants les plus élevés, la vie poétique se dégage de tout ce qui pourrait en empêcher le libre déploiement. La poésie peut instruire et charmer, mais elle n'a pour objet essentiel ni le plaisir ni l'enseignement, et les romantiques avaient raison lorsque, rompant avec les traditions du XVIII^e siècle, ils réclamaient en faveur du poète et demandaient pour lui l'indépendance du rêve et le jeu spontané de la fantaisie. C'est un des droits, c'est un des privilèges de l'esprit : le lui refuser, c'est l'amoindrir. Mais les romantiques ne s'en tinrent pas là. A force de répéter que l'art ne relève que de l'art, ils finirent par se persuader qu'il peut se déployer dans le vide ; qu'on peut être artiste ou poète sans rien savoir des choses humaines, sans idées, sans études, même sans passion, ce qui, sous prétexte de liberté, devait les

conduire à un appauvrissement pire que toutes les servitudes dont ils secouaient le joug. Ils n'eurent bientôt plus que des impressions, et toute impression, bonne ou mauvaise, fugitive ou durable, leur fut matière à poésie. Victor Hugo ne donna jamais dans ce travers; il était trop de son temps, il en épousait avec trop de chaleur les espérances et les aspirations. On lui passa cette faiblesse : le génie a ses immunités. Mais auprès de lui travaillait dans l'ombre un de ses lieutenants, Théophile Gautier, dont l'influence, plus immédiate, plus directe, finit par entraîner la plupart des jeunes poètes dans la voie qu'il suivait lui-même, celle de la pure poésie, et de l'art toujours impassible au milieu des sauvages batailles que se livrent les idées, les intérêts, les passions. La poésie ne fut plus pour lui que le vers, le rythme divin, fils de l'éternel idéal, s'emparant des impressions passagères de la vie, et les choisissant comme l'oiseau choisit la branche sur laquelle il se pose pour chanter.

Ainsi firent les disciples de Victor Hugo, et par là ils contribuèrent grandement à l'impopularité de la poésie : le peuple ne comprend pas la poésie sans émotion. Mais Victor Hugo, qui suivait une voie directement opposée, devait y contribuer, pour le moins autant, par la violence et l'exagération de l'émotion. Il s'envisageait comme le continuateur littéraire des hommes de 1789 ou de 1793. Il créait entre

la cause de la poésie et celle de la révolution une solidarité de plus en plus étroite et il habitua le public à ne point les séparer. La poésie parut d'abord y avoir beaucoup gagné; ce fut, certainement, une des raisons de sa popularité grandissante avant et après 1830. Mais lorsque, après la révolution de 1848, plus décevante que toutes celles qui l'avaient précédée, la France, effrayée des journées de Juin et lasse d'un parlementarisme impuissant, se jeta entre les bras d'un sauveur — d'un sauveur quelconque, le premier qui lui tomba sous la main — la réaction politique fut accompagnée d'une réaction littéraire. On se dégoûta du romantisme, des théories et des lieux-communs retentissants. On n'eut plus qu'une ambition, qui était de vivre tranquille sous un gouvernement régulier et glorieux, ce qui obligeait, sans doute, à faire de temps en temps quelque campagne de Crimée ou du Mexique; mais on préférait ce luxe coûteux à une incertitude et à des convulsions de tous les jours.

Ces faits et d'autres encore ne sont que des symptômes d'un état maladif général, incompatible avec un déploiement puissant de l'activité poétique. Pour avoir une poésie nationale florissante, il faut avoir une nation d'abord, je veux dire une nation moralement unie par quelque sentiment commun d'ordre supérieur. C'était ce qui manquait le plus. Au XVII^e et au XVIII^e siècles, certains courants d'opinion en-

trainent dans une certaine direction toute la France qui lit et qui écrit. Mais dès lors les influences dissolvantes ont régné presque sans partage, de sorte que la France s'est trouvée, il y a vingt-cinq ou trente ans, celui des grands pays de l'Europe où il était le moins facile de découvrir une idée généralement acceptée et qui pût servir de point de ralliement aux individualités divergentes. Ce fait, malaisément contestable, domine depuis trop longtemps toute l'histoire littéraire et politique de ce grand et malheureux pays. En religion : deux masses irréductibles, l'une crédule, l'autre incrédule. En politique : des partis inconciliables, assez forts pour se neutraliser mutuellement, et une masse flottante qui se range sous un gouvernement, comme on se met à l'abri sous un toit, en temps d'orage. Ça et là quelques individualités marquantes : beaucoup d'hommes qui parlent bien, peu qui pensent avec originalité. Le peuple de la campagne honnête et laborieux, mais ignorant ; les classes ouvrières travaillées par la démagogie sociale ; la petite bourgeoisie, économe, intelligente, industrielle, mais inquiète, peureuse, effarée ; la haute bourgeoisie, l'aristocratie financière possédée par la fièvre des affaires et la soif de jouir, avide et frivole ; la vieille aristocratie annulée, impuissante, attendant un messie qui porte un drapeau blanc... que reste-t-il dans ce désarroi général des idées et des convictions, dans cette absence de foi

commune, d'intérêts solidaires, de passions contagieuses? Il ne reste que des goûts. Quelques rares amateurs conservent celui de la poésie, qui s'exalte par sa singularité même, qui devient un culte, mais un culte condamné à une dégénérescence presque forcée. Les échos faisant défaut, ainsi que les hautes inspirations, le poète cesse d'être une voix, il cesse d'être le croyant, le voyant, le *vates*, il devient un ouvrier adroit de sa plume, comme d'autres le sont de leurs mains ou de leur outil, un ciseleur de mots, un arrangeur de sons, un sculpteur, un virtuose, et le culte de la poésie n'est plus que le culte de la forme poétique, l'adoration du vers. Et c'est ainsi que de l'immense masse béotienne, enfoncée dans la matière, se détache pour aller vivre à l'écart le petit groupe des Parnassiens.

Et cependant, si les Béotiens de l'Empire, dérochant un instant à leurs affaires et à leurs plaisirs, avaient pris la peine d'aller écouter aux portes du mont sacré, ils auraient entendu des vers, à eux personnellement adressés, et faits pour donner à réfléchir à ceux qui en étaient encore capables :

Vous vivez lâchement, sans rêve, sans dessein,
Plus vieux, plus décrépits que la terre inféconde,
Châtrés dès le berceau par le siècle assassin
De toute passion vigoureuse et profonde,

Votre cervelle est vide, autant que votre sein,
Et vous avez souillé ce misérable monde

D'un sang si corrompu, d'un souffle si malsain,
Que la mort germe seule en cette boue immonde.

Hommes, tueurs de Dieux, les temps ne sont pas loin
Où, sur un grand tas d'or vautrés dans quelque coin,
Ayant rongé le sol nourricier jusqu'aux roches,

Ne sachant faire rien ni des jours, ni des nuits,
Noyés dans le néant des suprêmes ennuis,
Vous mourrez bêtement en emplissant vos poches.

Et voilà, messieurs, l'inspiration première, la note fondamentale de toute cette poésie des Parnassiens : le mépris superbe, l'horreur du Philistin. Chassée du monde moderne, qui n'est pour elle qu'une vaste Béotie, la poésie s'en venge en le maudissant.

Ces vers sont de Leconte de Lisle, et Leconte de Lisle est le maître de l'école parnassienne, celui qui a rompu le plus hardiment avec le siècle et s'est le plus hardiment retranché dans la solitude du mont sacré.

Je ne m'arrêterai pas à raconter sa vie : je ne la sais pas. Il a quelque chose comme soixante ans, et voici trente ans environ qu'il a fait sa première apparition sur la scène littéraire. Né à l'île Bourbon, il vint d'assez bonne heure en France, où il eut l'idée, à ce qu'on assure, de jouer un rôle politique. Il était chaudement républicain en 1848 ; mais bientôt, dégoûté des hommes et du siècle, il se rejeta dans la société des livres et des anciens, moins su-

jette à déceptions. Il avait débuté par la publication de quelques pièces de vers dans la *Revue des deux Mondes* ; en 1853, parut son premier volume, les *Poèmes antiques*, suivi, deux ans plus tard, des *Poèmes et poésies*, et, en 1859, des *Poèmes barbares*. En 1872, il a donné une nouvelle édition de ce dernier recueil, *revue et considérablement augmentée*. Il y a réuni plusieurs morceaux tirés des volumes précédents, qui lui ont paru dignes des honneurs d'une publication *définitive*, comme il l'appelle. On a aussi de Leconte de Lisle plusieurs traductions en prose des poètes grecs, très remarquables, une *Histoire dite populaire du Christianisme*, une tragédie d'Eschyle, les *Erynnies*, mise en vers français et représentée à l'Odéon en 1873, et enfin deux poèmes inspirés par la guerre de 1870 et publiés à part : le *Soir d'une bataille* et le *Sacre de Paris*. Nous n'examinerons point ces diverses publications les unes après les autres. Notre seul but, en cette rapide séance, est de prendre une idée générale de cette singulière poésie, ce qui nous permet de négliger tout ce qui est secondaire : Leconte de Lisle est essentiellement un poète lyrique, un peintre de la nature et un interprète des antiques légendes.

Malgré la longueur de ces préliminaires, nous n'avons pas perdu notre temps, car nous savons déjà dans quelles circonstances est née la poésie de Leconte de Lisle et quelle en est l'inspiration domi-

nante : c'est, nous l'avons dit, une protestation contre la prose de ce siècle. Mais au nom de qui élève-t-il cette protestation ? S'agit-il d'un goût, d'un engouement, d'une gageure, ou d'une conviction, d'un sentiment réellement intime et profond ? Il n'y a pas d'irrévérence à poser la question. Dans les époques où les convictions faiblissent, les goûts s'exaltent et se passionnent. L'âme, à demi dépouillée, applique à ce qui lui reste les forces désormais sans emploi et l'on voit aujourd'hui des artistes, fatigués de la platitude de nos mœurs cosmopolites, faire des pèlerinages aux lieux où l'on trouve encore de vieux costumes et de vieilles coutumes, avec une ferveur qui rappelle celle des anciens pèlerins des lieux saints. Il peut y avoir dans cette ferveur autre chose que l'exaltation d'un goût ; elle peut fort bien provenir d'un sentiment réfléchi de la valeur de l'originalité en toutes choses. Et s'il en est un qui me paraisse sincère parmi ces artistes dégoûtés de l'aplatissement de nos mœurs cosmopolites, c'est assurément Leconte de Lisle. Du moins y porte-t-il toute l'ardeur d'une passion religieuse, d'un culte. Le mot ne semble pas trop fort. Dans le sonnet que je viens de vous lire, l'homme est accusé d'être un tueur de *dieux*. Dieux est écrit au pluriel. S'il ne tenait qu'à l'auteur des *Poèmes antiques* et des *Poèmes barbares*, nous assisterions prochainement à une résurrection des mythologies d'autrefois, à com-

mencer par celle des Grecs. Leconte de Lisle a un héros, ou plutôt une héroïne, la belle Hypatie, la vierge philosophe d'Alexandrie, victime de l'intolérance chrétienne. Il s'est placé sous son invocation, en lui consacrant la première pièce de son premier recueil.

Au déclin des grandeurs qui dominant la terre,
Quand les cultes divins, sous les siècles ployés,
Reprenant de l'oubli le sentier solitaire,
Regardent s'écrouler leurs autels foudroyés ;

Quand du chêne d'Hellas la feuille vagabonde
Des parvis désertés efface le chemin,
Et qu'au-delà des mers où l'ombre épaisse abonde,
Vers un jeune soleil flotte l'esprit humain ;

Toujours des dieux vaincus embrassant la fortune,
Un grand cœur les défend du sort injurieux ;
L'aube des jours nouveaux le blesse et l'importune :
Il suit à l'horizon l'astre de ses aïeux.

.....
O vierge, qui, d'un pan de ta robe pieuse,
Couvris la tombe auguste où s'endormaient tes dieux ;
De leur culte éclipsé prêtresse harmonieuse,
Chaste et dernier rayon détaché de leurs cieux !

Je t'aime et te salue, ô vierge magnanime !
Quand l'orage ébranla le monde paternel,
Tu suivis dans l'exil cet Œdipe sublime,
Et tu l'enveloppas d'un amour éternel.

.....

Dors, ô blanche victime, en notre âme profonde,
Dans ton linceul de vierge et ceinte de lotos ;
Dors! l'impure laideur est la reine du monde,
Et nous avons perdu le chemin de Paros.

Les dieux sont en poussière et la terre est muette ;
Rien ne parlera plus dans ton ciel déserté.
Dors! mais vivante en lui, chante au cœur du poète
L'hymne mélodieux de la sainte beauté.

Elle seule survit, immuable, éternelle.
La mort peut disperser les univers tremblants.
Mais la beauté flamboie, et tout renaît en elle,
Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs.

Voilà des vers admirables, qu'André Chénier n'eût pas désavoués, et dont Alfred de Vigny eût été fier de s'emparer. Mais voyez les vicissitudes des choses humaines : la révolution romantique s'est accomplie en France au nom du génie moderne, et les poètes qui y ont pris part n'ont été de rien plus loués que d'avoir rompu avec des traditions surannées, de nous avoir délivrés de la race d'Agamemnon, d'avoir appelé le soleil *solèil*, et non *Phébus*, d'avoir enfin osé s'inspirer de la nature telle qu'elle est, remplie sans doute de la gloire de Dieu, du Dieu unique et créateur, et purgée de toutes ces divinités secondaires qui obstruaient de leurs statues, logées dans toutes les niches. l'architecture grandiose du temple de l'univers. Un quart de siècle s'écoule — qu'est-ce qu'un quart de siècle? — et voici le paganisme

qui renaît, qui refleurit plus vivace que jamais. Et il ne renaît pas seulement dans les vers de quelque poète bizarre, qui aspire à se distinguer de ses confrères, mais dans les vers d'un poète qui devient aussitôt un chef d'école, et qui se voit entouré de disciples tous païens comme lui, infiniment plus païens que ne l'étaient les vieux classiques, païens d'âme et d'imagination, païens jusqu'au bout des ongles, qui ressuscitent les noms oubliés, qui, en français, appellent Neptune *Poseidon*, Junon *Hera*, le Ciel *Ouranos*, et qui parlent de ces divinités avec le respect des croyants pour le Dieu qu'ils adorent. C'est un des traits les plus singuliers de la poésie française moderne que ce rajeunissement inattendu d'une antiquité qu'on croyait morte; elle passe ainsi par-dessus la tête de ceux qui en ont été les premiers initiateurs, pour rejoindre, par delà, André Chénier, et pour reprendre avec lui, dans un sentiment tout nouveau de ferveur, les aspirations confuses de la Renaissance.

Encore une fois, est-ce bien sérieux? Plusieurs en doutent. Et il semble impossible de ne pas reconnaître quelque trace de parti-pris dans telle de ces évocations tardives. Avant Leconte de Lisle, Victor de Laprade avait ouvert la voie à toute cette renaissance mythologique par une hardie personnification des produits de la nature, et principalement des grands arbres. Rencontre-t-il un beau chêne,

vétéran de la forêt, il lui fera son salut de poète en ces termes :

Pour ta sérénité, je t'aime, entre nos frères !

Augustin Thierry, a ce que rapporte Sainte-Beuve, avait parodié ce vers en l'adressant à une citrouille :

Pour ta rotondité, je t'aime, entre nos sœurs !

Voilà l'écueil de ces résurrections. On s'en fait un genre, et l'on croit qu'on est sincère parce qu'on s'est monté l'imagination. Il est moins facile de surprendre Leconte de Lisle en flagrant délit d'affectation recherchée. Il est plus artiste, donc plus habile; il est plus réellement épris, et l'évocation, plus puissante, est par là même plus vraisemblable. Cependant il est telle de ses poésies dont l'ensemble trahit une composition laborieuse et qui, malgré tout l'art qu'il y déploie, est d'une lecture pénible. On a dit de lui qu'il était quelquefois ennuyeux, mais qu'il versait l'ennui de haut. Versé de haut ou de bas, l'ennui est toujours l'ennui; c'est le signe et le châtement de toutes les inspirations factices.

A quoi bon chicaner? Reconnaissons de bonne grâce que si, de notre temps, le génie de la Grèce a réussi à revivre, à reflourir quelque part, c'est dans l'imagination de cet enfant créole, venu des mers de Madagascar pour rapprendre à la France de Voltaire, les secrets de la nature et des religions qu'elle

enfante. La poésie française a eu quelquefois de ces chances singulières. N'est-ce pas ainsi déjà qu'André Chénier lui était venu de Bysance ?

Mais valait-il la peine de naître à l'Île Bourbon pour s'enfermer dans la religion d'Homère, d'Hésiode, d'Eschyle et de Sophocle ? N'est-ce réellement que de la mythologie grecque que Leconte de Lisle a tenté la résurrection ? Si là s'était bornée son ambition, on pourrait en parler comme d'un engouement fortuit, d'un cas d'atavisme au moral. C'est bien par là qu'il a commencé. Ses premiers poèmes sont grecs, mais avec une tendance déjà marquée à remonter, en Grèce même, de l'ancien au plus ancien. Puis son horizon s'étend, et l'on voit, dans ses publications successives, apparaître la grande ambition moderne, qui est de tout ressaisir, de remonter à toutes les sources. Cet homme antique, qui maudit le siècle, en est cependant un enfant. Par delà la Grèce, il voit l'Orient, le véritable Orient, et toutes les traditions venues du berceau des Aryas trouvent en lui un interprète magnifique. Le nord ne lui est pas non plus étranger, et sa fantaisie créatrice fait revivre tour à tour les hymnes védiques et les runes scandinaves. Il est né pour être un des plus puissants collaborateurs de cette légende des siècles dont la critique et l'histoire fournissent tous les jours les matériaux à la poésie. Hélas ! notre pauvre mémoire est un abîme où s'engloutit le passé.

Il y a des archives perdues, tombées en poussière dans les profondeurs de la conscience humaine. L'érudition patiente remue cette poussière, elle la recueille et l'interroge, grain à grain. Puis vient la poésie, qui touche cette poussière de sa baguette magique, naïvement persuadée qu'elle n'a qu'à le vouloir pour la ranimer, pour reconstituer l'image des civilisations disparues, pour remettre sur pied les moissons que le temps a fauchées, pour rendre au jour tout ce qu'a vu le jour, pour forcer le silence à parler et l'oubli à se ressouvenir. Noble ambition, sublime confiance, qui n'est étrangère à aucun des poètes de ce temps, du moins à aucun de ceux qu'a touchés l'étincelle divine, et qui, si jamais l'effet pouvait répondre aux intentions, achèverait et couronnerait l'œuvre ébauchée par les fouilles de la science et les recherches de l'érudition. Mais c'est la toile de Pénélope. Au moment où le poète croit avoir touché au but, la critique s'empare de son œuvre, encore toute chaude du souffle de l'inspiration, elle y applique la loupe et n'a pas de peine à en découvrir les invraisemblances, les impossibilités, les remplissages arbitraires. La mieux réussie n'est encore qu'un à peu près, et il faut recommencer sur nouveaux frais. Elle est malaisée à contenter, la critique : mais la poésie est encore plus malaisée à rebuter : elle recommence, et elle recommencera toujours, aussi longtemps que durera l'éternel conflit, qui est

le mystère même de l'existence, entre la puissance qui crée et les forces qui dissolvent, entre la mémoire et l'oubli, entre la vie et la mort.

Ce qui fait l'originalité de Leconte de Lisle au milieu de tous ces ouvriers de poésie qui travaillent ensemble, ou séparément, à reconstituer l'image du passé, c'est qu'il vise haut et loin. De quelque côté que se porte sa pensée, elle aspire aux origines, ou plutôt, car il ne s'agit pas ici d'une simple question de temps, mais d'une question morale, aux types originaux et premiers. Les mots eux-mêmes l'indiquent : partout où il y a une originalité puissante, il y a aussi une origine. On trouve toujours un homme, une âme, au commencement des évolutions morales que l'histoire voit s'accomplir. C'est jusqu'à ces hommes-types que Leconte de Lisle prétend remonter. Il a une théorie, que je ne vous donne pas pour vraie, qui est sa faiblesse, peut-être, autant que sa force, mais à laquelle il reste fidèle, c'est qu'il n'y a de grand que le primitif. Ce qui vient après n'est que dégénérescence et compromis. Hors des types purs, point de salut.

L'exemple le plus frappant qu'on en puisse indiquer est dans la manière dont il traite le christianisme. Je vous ai dit qu'il en avait écrit une petite histoire, destinée à être populaire. Elle commence à la première Pentecôte, pour se terminer au XVII^e siècle. Toutes les ignorances, toutes les erreurs, toutes les

corruptions qui peuvent être imputées à un pape ou à quelque dignitaire de l'église y sont enregistrées avec une froide ironie. Les réformateurs ne sont guère mieux traités que les papes, quoique l'auteur reconnaisse que les hérésies ont au moins le mérite de supposer un travail intellectuel quelconque. On ne voit nulle part dans ce récit, à la fois détaillé et succinct, la trace d'un service rendu par l'église, et l'on arrive au bout sans même se douter que le christianisme a entretenu dans le monde, pendant dix-huit siècles, une prédication de support, de résignation, de charité, qui ne peut pas cependant avoir toujours été hypocrite et inefficace. C'est la chronique scandaleuse de l'église, tendant à montrer que l'histoire du christianisme n'est qu'une plate comédie, qui devrait pourtant bien finir une fois : tout s'y passe comme au théâtre, entre dupes et fripons. Vous pensez, peut-être, qu'après avoir ainsi bafoué l'institution chrétienne, Leconte de Lisle va déverser l'ironie sur celui qui en a été le fondateur. Pas du tout. Il fait une exacte distinction entre le christianisme et Jésus-Christ. Si pitoyables que soient les disciples qui ont recueilli son héritage et continué son œuvre, Jésus-Christ n'en reste pas moins une des grandes et touchantes figures de l'histoire ; c'est une de ces antiquités vénérables, un de ces types primitifs dont la place est réservée dans le Panthéon de la beauté. Leconte de Lisle le célèbre à sa ma-

nière, comme il a célébré Héraclès ou la vierge Hypatie. Dans un de ses morceaux les plus connus, il nous montre *le Nazaréen* — c'est le titre de la pièce — poussant sur la croix son cri de détresse et d'abandon. Ce cri est celui de l'impuissance et du désespoir, écho précurseur de toutes les voix de l'avenir qui s'élèveront contre lui et l'accuseront d'avoir menti :

Pâle crucifié, tu n'étais pas un Dieu.

Mais non, s'écrie le poète, tu n'as pas menti, et ta gloire est au-dessus des atteintes des hommes :

Car tu sièges auprès de tes égaux antiques,
Sous tes longs cheveux roux dans ton ciel chaste et bleu ;
Les ânes, en essaims de colombes mystiques,
Vont boire la rosée à tes lèvres de Dieu.

On peut définir en deux mots la religion poétique de Leconte de Lisle : c'est une fuite dans le passé pour échapper au présent. Cette fuite s'arrête-t-elle aux grandes légendes, aux héros, aux demi-dieux, aux mythologies ? Non, elle va plus loin ; elle remonte des symboles aux réalités, et des religions qui interprètent la nature à la nature elle-même. C'est aller à la source. Mais la nature qu'il chante n'est pas cette bonne petite nature bourgeoise, que nous avons arrangée de nos mains, que nous avons convertie en jardins, en vergers, en bosquets, en forêts régulièrement entretenues : il n'aime ni l'agriculture, ni la

silviculture. Ce qu'il lui faut, dans la nature comme dans l'histoire, c'est l'antique, le primitif, l'inéduqué ; le désert ou la jungle, et leurs sauvages populations : l'éléphant, la panthère noire, le jaguar. Ici nous rencontrons quelques-unes de ses meilleures inspirations, des plus originales, et en même temps des plus accessibles au commun des mortels. Quand il se plonge dans la légende, il aurait besoin parfois d'un commentaire explicatif qui exigerait une érudition assez rare. Mais quand il se rejette sur la nature, il laisse son érudition dans les livres ; il peint de souvenir ou d'imagination, et il est simple malgré lui : simple ! entendons-nous ; il l'est dans la mesure où peut l'être un Parnassien. Le bonhomme Lafontaine — soit dit en passant — l'était bien autrement.

L'un des plus populaires de ces portraits de nature primitive, vus ou rêvés, et plus souvent encore rêvés que vus, est celui du condor qui s'élève, le soir, à des hauteurs vertigineuses, où la nuit finit par l'atteindre, lui aussi, mais le dernier de tous. On cite également parmi ses chefs-d'œuvre celui de la panthère noire :

La reine de Java, la noire chasseresse,
Avec l'aube revient au gîte où ses petits,
Parmi les os luisants miaulent de détresse,
Les uns sous les autres blottis.

Vous devinez, à des vers pareils, quelle est la puissance de description du poète. A mon gré, il ne l'a dé-

ployée nulle part avec plus de bonheur et de magnificence que dans le morceau où il a tenté de peindre la caravane des éléphants en voyage dans le désert. Les premiers traits, qui dessinent l'horizon, manquent peut-être de cette netteté facile si chère à l'esprit français. C'est le seul défaut de la pièce. Là-bas, à l'infini, dans les vapeurs cuivrées, habite l'homme. Tout est muet dans le désert : nulle vie, nul bruit. Les lions dorment, le boa dort sur le sable chaud. Le ciel est clair et l'espace enflammé. Le soleil veille seul à cette heure où tout ce qui vit cherche l'ombre et le repos. Il est seul en scène ; seul, il remplit le paysage. L'air est lumineux sans être transparent ; on dirait un hâle de feu. Soudain l'on voit apparaître un point noir, qui marche et s'approche. Ce sont les éléphants qui s'acheminent en colonne et retournent au pays natal. Ils s'avancent en ligne droite, dédaigneux des obstacles, et faisant crouler les dunes sablonneuses sous leur pied large et sûr.

Celui qui tient la tête est un vieux chef. Son corps
Est gercé comme un tronc que le temps ronge et mine ;
Sa tête est comme un roc, et l'arc de son échine
Se voûte puissamment à ses moindres efforts.

Sans ralentir jamais et sans hâter sa marche,
Il guide au but certain ses compagnons poudreux ;
Et, creusant par derrière un sillon sablonneux,
Les pèlerins massifs suivent leur patriarche.

L'oreille en éventail, la trompe entre les dents,
Ils cheminent. L'œil clos. Leur ventre bat et fume,

Et leur sueur dans l'air embrasé monte en brume,
Et bourdonnent autour mille insectes ardents.

Mais qu'importent la soif et la mouche vorace,
Et le soleil cuisant leur dos noir et plissé ?
Ils rêvent en marchant du pays délaissé,
Des forêts de figuiers où s'abrita leur race.

Ils reverront le fleuve échappé des grands monts,
Où nage en mugissant l'hippopotame énorme ;
Où, blanchis par la lune, et projetant leur forme,
Ils descendaient pour boire en écrasant les joncs.

Aussi, pleins de courage et de lenteur, ils passent
Comme une ligne noire, au sable illimité ;
Et le désert reprend son immobilité
Quand les lourds voyageurs à l'horizon s'effacent.

Avant Leconte de Lisle, la poésie française ne possédait pas de vers pareils. Ils ont une précision de détail et une grandeur d'harmonie qui dépasse tout ce qu'on pourrait croire possible dans cette langue que le vulgaire accuse de sécheresse et de stérilité poétique, et qui, jusqu'à présent, n'a jamais manqué à quiconque a su s'en servir. Quelle apparition que cette noire caravane qui affronte le soleil du désert ! Néanmoins, la suprême beauté du tableau ne tient pas à l'effet pittoresque, mais au sentiment qui le rend expressif, à la morne volupté avec laquelle le poète se plonge et s'enfonce dans la contemplation d'une nature où il n'y a rien de petit, rien de mesquin, ni d'agité, où toutes les lignes sont

solennelles, toutes les perspectives infinies, et où le mouvement, lent et grave, n'apparaît un instant que pour faire mieux ressortir l'universelle immobilité. Il y a de la passion dans ce tableau étrange tracé par un poète qui se pique d'être impassible, et cette passion est toujours la même, le dégoût de l'homme et de ses vanités fiévreuses.

Si j'en avais le loisir, je m'arrêteraï ici quelques instants, et je vous montrerais, dans l'histoire de la littérature française, le même sentiment produisant des effets analogues, mais toujours plus énergiques. Jean-Jacques Rousseau fuyait déjà la société des hommes ; mais il n'avait pas eu besoin de chercher bien loin un refuge pour les enfants de ses rêves. C'est sur les bords de notre lac que Julie, revenue de ses premières erreurs, préside dans sa maison à un nouvel âge d'or. Mais Rousseau n'était encore misanthrope qu'à demi ; il croyait à l'avenir, au progrès, à une réforme possible des institutions et des mœurs. Pour Bernardin de Saint-Pierre, son cadet d'une génération, moins sombre peut-être, mais bien autrement chimérique, le lac Léman se trouve trop rapproché des foyers d'infection : il mit la mer entre le monde et les héros de ses rêves. Ensuite vint Chateaubriand, un autre grand rêveur, peut-être moins chimérique, mais sceptique et dégoûté. Pour lui, l'île de Paul et Virginie a le tort d'être sur le chemin des navires : on y rencontre des Européens : elle a un

port, du commerce et mille autres choses insupportables ; il ira promener sa mélancolie dans les forêts du nouveau monde ; il lui faut la nature vierge. Mais la nature vierge ne suffit pas à Leconte de Lisle, ce dernier rêveur, de plus en plus dégoûté, qui fait profession de croire que toutes les civilisations actuelles ne sont, comme on l'a dit, que des variétés de décadence. Sur les bords du Niagara, il pourrait rencontrer des peaux-rouges : il lui faut la jungle et la panthère noire, le désert et les éléphants. Sa nature à lui sera la nature primitive, rebelle ou antérieure à la présence de l'homme.

La fuite, vous le voyez, est graduelle ; on se sent toujours trop près, et l'on s'enfonce toujours plus loin. En est-ce au moins la dernière étape ? Les éléphants ne seront-ils suspects d'aucune décadence ? N'auront-ils point encore quelque ressemblance funeste avec l'homme, leur frère cadet ? Hélas ! sans doute, les éléphants sont trop humains. Mais qu'y a-t-il par delà les éléphants ? Les mastodontes dont parle la géologie, les ichthyosaures ? Messieurs, quand une fois on en est là, on ne s'arrête plus en si beau chemin, et l'on va au terme fatal, qui est le néant. Personne ne sera surpris de voir cette poésie, qui commence par la glorification d'Hypatie, la belle vierge païenne, et qui recule progressivement du primitif au plus primitif, finir par un saut désespéré dans la nuit. L'avant-dernière pièce de cette légende

des siècles qui est intitulée *Poèmes barbares*, célèbre la mort de l'homme, et la dernière, la fin du monde : *Solvat seclum*.

Tu te tairas, ô voix sinistre des vivants !

Blasphèmes furieux qui roulez par les vents,
Cris d'épouvante, cris de haine, cris de rage,
Effroyables clameurs de l'éternel naufrage,
Tourments, crimes, remords, sanglots désespérés,
Esprit et chair de l'homme, un jour vous vous tairez !
Tout se taira, dieux, rois, forçats et foules viles,
Le rauque grondement des bagnes et des villes,
Les bêtes des forêts, des monts et de la mer,
Ce qui vole et bondit et rampe en cet enfer.
Tout ce qui tremble et fuit, tout ce qui tue et mange.
Depuis le ver de terre écrasé dans la fange
Jusqu'à la foudre errant dans l'épaisseur des nuits.
D'un seul coup la nature interrompra ses bruits
Et ce ne sera point, sous les cieux magnifiques,
Le bonheur reconquis des paradis antiques,
Ni l'entretien d'Adam et d'Ève sur les fleurs,
Ni le divin sommeil après tant de douleurs ;
Ce sera quand le globe et tout ce qui l'habite,
Bloc stérile arraché de son immense orbite,
Stupide, aveugle, plein d'un dernier hurlement,
Plus lourd, plus éperdu de moment en moment,
Contre quelque univers immuable en sa force
Défoncera sa vieille et misérable écorce ;
Et laissant ruisseler par mille trous béants,
Sa flamme intérieure avec ses océans,
Ira fertiliser de ses restes immondes
Les sillons de l'espace où fermentent les mondes.

Voilà un poète qui n'est pas gai, mais logique. Il

n'y a pas de halte définitive dans cette fuite du présent; le présent nous poursuit, nous presse, nous enveloppe; et c'est en vain qu'on veut lui échapper. Le rêve systématique aboutit au suicide; c'est le dernier mot de la poésie qui a fait divorce avec la réalité. Tous ces Parnassiens finiraient tragiquement s'ils se prenaient au sérieux. Leconte de Lisle a le mérite de ne l'avoir point dissimulé. Il a été jusqu'au bout de sa propre pensée, et l'on peut lui rendre le témoignage d'avoir, dans une certaine direction, épuisé la série des possibles. Si c'était une gageure, elle aurait été bien tenue.

Cette poésie, qui a l'air désespérée et qui est au moins désespérante, produira-t-elle son plein effet? Le monde se suicidera-t-il? C'est peu probable. Il y a tant de gens qui désirent vivre. La civilisation retournera-t-elle aux éléphants? Elle n'y paraît guère disposée. Elle a une manière à elle de travailler dans le genre gigantesque, une manière qui n'est pas celle des Parnassiens. Elle perce les isthmes et les montagnes; elle crée, par le moyen du télégraphe, des porte-voix qui vont d'un continent à l'autre; elle creuse des tunnels sous la mer; elle menace d'établir des rails dans le désert. Bientôt les voyageurs lents et rudes qui marchent la trompe entre les dents et les oreilles en éventail, les secoueront, ces oreilles, en entendant siffler la locomotive: tout cela se fait ou se fera, et d'ici à cent ans les poètes irré-

conciliés n'auront plus de cachette où se réfugier. Ne restera-t-il donc rien de l'œuvre des Parnassiens ? N'est-ce qu'une mode qui passera, sans profit pour l'histoire ? Leur voix se sera-t-elle perdue dans le désert, et n'aurons-nous recueilli de leur bouche aucune parole utile ? Non, messieurs. Peu à peu les poètes descendront des hauteurs où ils se dérobaient à nos regards. Ils s'ennuient sur leur Parnasse, et nous-mêmes nous commençons à nous ennuyer d'eux. Plusieurs sont déjà descendus parmi les disciples de Leconte de Lisle, et l'on commence à pouvoir juger de ce que la poésie française aura appris à son école. Elle y aura appris à dire beaucoup de choses qu'elle n'avait pas encore dites. Le vers se sera assoupli, enrichi. Tout un travail a été fait là-haut, dans la solitude de la montagne, par ces anachorètes de l'art, un travail dont tout le monde profitera. Il n'y a pas encore longtemps qu'on parlait du vers alexandrin comme d'un vers lourd, massif, gauche, guindé et forcément monotone ; on commence à comprendre que c'est une des plus flexibles parmi les grandes formes métriques des langues anciennes ou modernes, une des plus riches en ressources imprévues et variées. On parlait de la langue de la poésie française comme d'une langue rebelle, sans ressort, sans libertés, asservie aux règles et aux usages stricts de la prose ; on commence à comprendre qu'il lui reste plus de libertés qu'on

ne croyait, et que le tout est de savoir s'en servir. Chaque jour y fait découvrir de nouvelles richesses musicales, de nouvelles puissances descriptives. Manié par Leconte de Lisle le vers français a paru s'allonger, mais de la bonne manière, par l'expression et non par l'adjonction de quelques syllabes de plus, comme le proposait un de vos poètes, esprit ingénieux et vrai poète, malgré cette hérésie, qui ne fut peut-être qu'une fantaisie. ¹ Le motif mélodique n'en est pas toujours aussi chantant que dans les morceaux à strophes de Lamartine; mais il n'est pas moins musical, avec des effets bien autrement variés, et qui vous bercent parfois plus voluptueusement encore. Ce n'est pas l'orgue dans le temple, répandant à flots l'harmonie; ce n'est pas le chant qui s'élançe rythmé par le battement même du cœur; c'est l'orchestre de la nature, avec ses instruments au timbre divers, ses voix, ses bruits, ses soupirs, ses murmures. J'ai entendu comparer la poésie de Leconte de Lisle avec celle des *Orientales* de Victor Hugo, et je ne veux pas nier qu'il n'y ait çà et là matière à quelque rapprochement, mais les différences l'emportent sur des ressemblances plus apparentes que réelles. Les *Orientales* de Victor Hugo sont des *Orientales* d'Occident; elles sont brillantes, mais c'est le brillant français; c'est l'Orient vu du collège, ou du cénacle, ce qui revient à peu près au même; l'Orient matière

¹ Henri-Frédéric Amiel.

à images : poésie d'enfant phénomène, d'écolier virtuose qui lance des fusées dans les airs. Les nuits tropicales n'ont pas besoin de ces feux d'artifice. Si Leconte de Lisle avait eu des initiateurs, ce seraient bien plutôt André Chénier et Alfred de Vigny ; mais il a sur eux l'avantage d'avoir bu à la source. Malgré tout ce qu'ont pu y ajouter le rêve et l'érudition, l'inspiration, chez lui, vient de la nature, abondante et directe. Il est le seul parmi nos poètes qui ait vraiment la morbidezza orientale. Son vers a des étirements, des enroulements et des déroulements de boa ; il a des langueurs à vous donner le vertige de l'ivresse ; puis il s'éveille, part, siffle, et s'élançe avec des ondoiemens de reptile ou des caprices de gazelle ; il a des cris stridents, des grondemens sourds, le grondement de la bête fauve ; il a aussi des notes flûtées, des chants de bengali et des roucoulemens de ramier. Je ne connais pas de poésie qui tienne de plus près aux impressions et à la mémoire des sens, qui suppose une organisation nerveuse plus fine et plus riche. Il y a des parfums et des senteurs dans les vers de Leconte de Lisle, et volontiers on se le figure comme Djihan-Guir assis sur quelque terrasse enchantée,

Où le souffle du soir, chargé d'odeurs suaves
Soulève jusqu'à lui l'âme errante des fleurs.

Je sais les objections que l'on peut faire, et ce qu'il

y a parfois dans cette poésie et dans cette versification de téméraire, de tendu, de calculé ; mais ce qui doit passer passera, et il n'en restera pas moins, pour la poésie française, un enrichissement considérable, car ces conquêtes-là sont de celles qui se transmettent.

En revanche, on ne se souviendra que comme d'une curiosité historique des prétentions de l'art à l'impassibilité. Pour montrer ce qu'elles valaient il a suffi de la guerre de 1870. Les impassibles ont été les premiers à crier, et l'on a vu naître par milliers les élucubrations vengeresses dans lesquelles ce qui manquait le plus était la sérénité olympienne. Leconte de Lisle a jeté sa note dans ce concert douloureux sans que sa gloire y ait beaucoup gagné. Et, en général, cette sanglante tragédie a pauvrement inspiré la muse des vaincus. Mais il n'était pas besoin de cette expérience pour savoir que l'impassibilité n'est possible que dans l'absence de toute passion. Et cela seul la condamne, car enfin le cœur humain n'a pas été fait pour battre machinalement, comme le pendule, toujours avec la même vitesse et la même régularité mathématique. Et Leconte de Lisle en est lui-même la preuve. Dans le temps où il a débuté, on a pu croire qu'il ne faisait que de l'art. Mais à chaque publication nouvelle, on a senti déborder l'amertume. Est-ce un jeu que ces anathèmes toujours plus frémissants ? Si c'est un jeu, tant pis

pour lui. Si ce n'est pas un jeu, alors il faut bien reconnaître que l'impassibilité n'a pas même existé chez le chef des impassibles et que jamais la poésie ne s'est répandue en plaintes plus aiguës que depuis qu'elle se pique d'indifférence.

Mais la question est jugée, et nous avons tort d'y revenir. Une autre question intéressera sûrement les critiques de l'avenir. Ils seront mieux placés que nous pour faire des réflexions utiles sur la crise — je ne trouve pas d'autre nom — que les développements de la science moderne ont déterminée dans le sein de la poésie, et dont Leconte de Lisle nous offre un exemple singulier. Né créole, il est devenu positiviste, de sorte qu'à la poésie de l'Orient il associe tout ce qu'il y a de moins mystique, de plus mathématique dans la civilisation et dans la philosophie de l'Occident, et l'on peut dire que la réunion de deux caractères si opposés est son originalité principale. Autrefois, la poésie chantait les rêves de la jeunesse et les tristesses ou les consolations de l'âge mur. Elle idéalisait les sentiments humains que fait naître la succession des âges, et s'il lui arrivait de s'élever au-dessus de ce qu'un de vos écrivains appelait gracieusement les *horizons prochains*, c'était pour s'élançer, avec la religion, sa sœur, au-devant d'une éternité bienheureuse. A cette poésie, fille de la foi, a succédé celle du doute, du doute qui souffre et qui pleure, du doute d'Alfred

de Musset. Après le cantique, l'élégie, l'élégie religieuse dans son principe, le regret de la foi. Cela a duré quelque temps ; puis, et c'est aujourd'hui la note dominante, la poésie a paru résignée aux perspectives limitées du positivisme moderne. La sérénité fait défaut à cette résignation : elle est sombre, elle est farouche ; mais enfin l'on affirme que c'est de la résignation. Il n'y a plus de ciel, il n'y a que l'espace ; il n'y a plus d'éternité, il n'y a que le temps. Cette vue nouvelle peut profiter à l'art en donnant une valeur exclusive aux formes successives de l'être changeant. Le fini occupe seul le regard ; seul, il absorbe la pensée ; aussi ne faut-il pas s'étonner si les poètes actuels ont plus de relief et d'exactitude dans le dessin qu'on n'en avait il y a cinquante ou cent ans. Les objets que la poésie rencontrait sur son chemin n'étaient pour elle qu'un premier plan, destiné à faire sentir, par delà, la profondeur des perspectives où plongeait son regard. Aujourd'hui, ils peuvent encore former une série, une de ces séries comme la science en reconnaît dans le sein de la création ; mais il n'y a plus de par delà : ils sont le premier, le second, le troisième plan ; ils sont tout. Et c'est pourquoi, quand le condor s'élève au-dessus de la haute Cordillère, il ne voit que le monde, indifférent et pâle, et le contemplant d'un œil morne, il ouvre mélancoliquement ses deux ailes et s'endort dans l'air glacé. La différence est grande

entre ce symbole et celui de l'aigle de jadis, qui allait droit au soleil. L'aigle, c'était l'oiseau de la foi ; le condor, c'est l'oiseau de la science. Il a regardé, il a vu, et il a trouvé qu'il ne vaut pas la peine de voir. La poésie qui s'est incarnée dans ce symbole est une poésie que la science a blessée au cœur.

Les critiques de l'avenir — et c'est en quoi ils seront mieux placés que nous — pourront dire comment la poésie aura fait pour arracher de son sein le dard empoisonné, car enfin, il faut qu'elle l'arrache, il faut qu'elle guérisse, sous peine de mourir. La science peut certainement fournir des motifs à la poésie, mais elle n'est pas la poésie, et si les poètes en étaient réduits à nous répéter éternellement l'histoire du sommeil du condor, ils auraient bientôt épuisé le peu de patience qui reste encore au public. On me dira qu'il y a un moyen bien simple, qui est de retourner à la religion. C'est juste, mais c'est plus vite dit que fait ; il faudrait préciser d'ailleurs, car le monde ne paraît pas disposé à retourner purement et simplement au joug qu'il a secoué. Certaines émancipations ont tout l'air de devoir être définitives. Quoi qu'il en soit, les poètes actuels, les cadets de Leconte de Lisle, les jeunes, ceux qui donnent le signal, n'ont pas l'air de prendre ce chemin ; on ne les entend pas chanter de nouveau le trône et l'autel. Mais j'en vois quelques-uns, et c'est, je pense, par là que la poésie commencera à secouer le pesant sommeil du condor,

qui en reviennent aux éléments, aux éléments les plus élémentaires, aux affections, aux sentiments les plus simples, les plus généraux, les plus naturels à l'homme. Ils paraissent avoir fait cette découverte, qu'il y a plus de poésie dans un épanchement de tendresse, dans un élan du cœur que dans toute la science de tous les savants de la terre. S'ils persistent dans cette voie, la poésie ne tardera pas à recouvrer tout ou partie de sa force d'expansion et de son essor primitif. La science définit, et par conséquent limite tous les objets qu'elle considère; l'amour exalte, au contraire, idéalise tous ceux auxquels il s'attache. Et voilà pourquoi l'amour est le père de toute poésie. Qu'il reprenne son rôle inspirateur, et dans cent ans, dans vingt peut-être, on parlera de Leconte de Lisle comme d'un grand maître à étudier..... et d'un grand exemple à ne pas imiter.

1881.



VICTOR HUGO

VICTOR HUGO ¹

I

MESDAMES ET MESSIEURS,

Le moment m'a paru favorable pour convier les personnes de cette ville qui s'intéressent aux choses littéraires à quelques entretiens sur le grand poète qui a tant fait parler de lui. L'œuvre de cet homme

¹ Cette étude sur Victor Hugo est le dernier morceau de quelque étendue que l'auteur ait écrit. Elle date de 1886 et a fait l'objet de quatre conférences prononcées à Lausanne. D'ailleurs elle est inédite. Malheureusement la rédaction n'en paraît pas définitive, achevée dans le détail. Certaines parties semblent esquissées seulement. A presque toutes les feuilles le manuscrit porte la mention « *familier* » et c'est, en effet, une première rédaction, courante, *familière* de ton et de style. Dans l'intention de l'auteur cette étude devait fournir la matière de l'un des principaux chapitres d'un volume consacré aux grands poètes français de ce siècle. Ce volume aurait

est si considérable et si variée qu'on pouvait, de son vivant, s'attendre chaque jour à la voir s'enrichir de quelque production nouvelle, originale, suffisante pour modifier l'aspect sous lequel, après trente, quarante, soixante ans de carrière active, elle se présentait à nos yeux. A soixante-dix, à soixante-quinze, à quatre-vingts ans, il l'augmentait encore. C'était une boîte à surprise que ce génie toujours en travail, toujours en enfantement. Aujourd'hui, nous en avons vu la fin. Cette carrière est close. Nous avons pu en considérer l'ensemble à loisir, pendant l'année qui vient de s'écouler, et rien n'empêche d'en parler à haute voix, en toute liberté, et, si possible, en toute simplicité.

Si nous étions à Paris, le moment ne serait, peut-être, pas venu. Les luttes auxquelles Victor Hugo a été mêlé y sont encore trop ardentes. Mais nous ne sommes point à Paris. La distance qui nous en sépare ne laisse pas que d'avoir quelquefois ses

compris plusieurs articles déjà écrits ou même publiés, ceux sur Lamartine, sur Leconte de Lisle par exemple. Le travail sur André Chénier y avait sa place marquée également. D'autres chapitres, au contraire, n'étaient pas composés encore, particulièrement celui sur Alfred de Musset. Le morceau qu'on va lire sur Victor Hugo et son œuvre, bien qu'il n'ait pas trouvé sa forme définitive, a paru aux éditeurs suffisamment avancé et complet pour pouvoir, après quelques corrections de détail indispensables, être publié aujourd'hui. L'auteur n'a pu y mettre la dernière main : le lecteur voudra bien s'en souvenir.

inconvéniens ; mais elle a aussi ses avantages. Puisque nous subissons les inconvéniens, sachons profiter des avantages.

Le sujet est vaste, infiniment vaste ; il l'est beaucoup trop pour que je puisse nourrir l'espérance de l'embrasser dans son entier en quatre séances. Je voudrais cependant essayer d'en faire le tour, sauf à insister plus ou moins sur les différentes parties de l'œuvre de Victor Hugo, selon qu'elles sont plus ou moins essentielles et caractéristiques, plus ou moins originales, plus ou moins dignes de demeurer dans la mémoire des hommes. Par exemple, nous estimons que son œuvre politique est loin de valoir son œuvre littéraire ; aussi ne parlerons-nous de celle-là qu'autant qu'il le faudra pour bien comprendre celle-ci ; de même, et contrairement à ce qu'a dit un critique autorisé, M. Nisard, nous croyons la prose de Victor Hugo très inférieure à ses vers : c'est pourquoi nous parlerons de ses vers, beaucoup plus que de sa prose. Enfin, nous choisirons dans sa poésie elle-même, nous attachant toujours de préférence aux monuments où nous croirons en trouver l'expression la plus haute et la plus durable. — Mais puisque le sujet est si vaste et que nous avons si peu de temps, ne nous attardons pas en vains préambules. Allons aux faits.

En 1820, un jeune homme de dix-huit ans, qui

venait à peine de sortir de pension, vivait tranquillement à Paris, avec sa mère et ses deux frères. Depuis longtemps déjà, il rêvait une carrière littéraire, et qui plus est une grande carrière. Dès l'âge de quatorze ans, il avait écrit sur son calepin ce mot significatif : *Je veux être Chateaubriand, ou rien*. La mère ne voyait point d'un œil défavorable une ambition dont les parents ont coutume de s'effrayer. Elle encourageait son fils, au contraire, et se plaisait à le voir prendre part aux différents concours de poésie ouverts par les *Académies* de France. Il venait justement d'envoyer à Toulouse, pour le concours des jeux floraux, une pièce intitulée *Moïse sur le Nil*.

Mes sœurs, l'onde est plus fraîche aux premiers feux
Venez : le moissonneur repose en son séjour ; [dujour!
 La rive est solitaire encore ;
Memphis élève à peine un murmure confus ;
Et nos chastes plaisirs, sous ces bosquets touffus,
 N'ont d'autre témoin que l'aurore.

Ces vers étaient gracieux, élégants, purs, harmonieux, animés et comme parfumés d'un souffle de poésie qui n'était point alors chose commune. Ils furent trouvés charmants, exquis, et le jeune poète était couronné. Comme il venait, tout récemment, de remporter déjà deux prix à cette même Aca-

démie, il passait, de droit, *maître ès jeux floraux*. A la même date, à quelques jours de distance, en février 1820, il avait composé une autre ode, sur la mort du duc de Berry, assassiné par Louvel. Cette ode était bien loin de valoir les strophes sur Moïse ; mais, grâce au sujet, grâce à l'émotion publique, elle devait avoir un grand retentissement, au moins dans un certain monde. Louis XVIII en récita plusieurs fois, à haute voix, une strophe où il était question de lui :

Monarque en cheveux blancs, hâte-toi, le temps presse ;
Un Bourbon va rentrer au sein de ses ayeux :
Viens, accours vers ce fils, l'espoir de ta vieillesse :
Car ta main doit fermer ses yeux.

Parmi les admirateurs enthousiastes de l'ode se distinguait Chateaubriand ; il appela le jeune auteur un *enfant sublime*. Le mot devait rester, et Victor Hugo, car c'était lui, entra ainsi dans la gloire.

Cette même année 1820 voyait un autre début, plus glorieux encore. Lamartine, âgé de trente ans, publiait ses premières *Méditations*. Ce fut le grand événement littéraire de l'année ; mais l'année précédente, 1819, en avait vu s'accomplir un autre, non moins important : la résurrection d'André Chénier ! Quelle date ! 1830, qu'on dit la grande date littéraire du siècle, pâlit en comparaison.

Ecartons ces rapprochements qui nous ouvrent des horizons trop vastes, et ne quittons pas de vue l'objet qui nous occupe.

D'où venait ce jeune homme qui s'annonçait si brillamment ?

Un livre fort intéressant répond en détail à cette question : *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. Je vous le recommande et vous y renvoie.

Je vous recommande aussi, à titre de source historique, les poésies mêmes de Victor Hugo. Elles consacrent nombre de souvenirs de jeunesse, tous dignes d'être recueillis. Le morceau intitulé *Ce siècle avait deux ans* n'est pas le seul en ce genre, mais c'est bien un des plus importants parce qu'il résume en dix vers non-seulement l'histoire de la naissance, mais encore celle des origines de Victor Hugo. Vous les savez par cœur ces dix vers :

Alors dans Besançon...¹

Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois
 Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix ;
 Si débile, qu'il fut, ainsi qu'une chimère,
 Abandonné de tous, excepté de sa mère,
 Et que son cou, ployé comme un faible roseau,
 Fit faire en même temps sa bière et son berceau.
 Cet enfant que la vie effaçait de son livre,
 Et qui n'avait pas même un lendemain à vivre,
 C'est moi.

¹ Le 26 février 1802.

Voilà la version de la poésie. Voulez-vous la version de la prose ? La voici :

J'ai entendu plusieurs fois sa mère raconter sa venue au monde. Elle disait qu'il n'était pas plus long qu'un couteau. Lorsqu'on l'eut emmailloté, on le mit dans un fauteuil, où il tenait si peu de place qu'on eût pu en mettre une douzaine comme lui. On appela ses frères pour le voir ; il était si laid, disait sa mère, et ressemblait si peu à un être humain que le gros Eugène, qui n'avait que dix-huit mois et qui parlait à peine, s'écria en l'apercevant : — Oh ! la bête !¹

Parmi les vers que nous venons de lire, retenons celui-ci :

Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois.

Le sang lorrain est le sang paternel : les Hugo étaient une ancienne famille de Nancy, non sans illustration. Le père de Victor avait servi sous la République et sous l'Empire, et était parvenu à une assez haute position : général de brigade, gouverneur de Madrid ; il eût fait une carrière plus considérable encore sans ses attaches républicaines, qui lui furent toujours un obstacle. Le sang breton était celui de la mère, fille d'un armateur de Nantes, élevée dans les idées pour lesquelles devait lutter la Vendée, mais ne les ayant pas toutes adoptées, très dévote

¹ *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, I, p. 27.

au trône, assez médiocrement dévot à l'autel. Les hasards de la guerre les avaient fait se rencontrer, et ce singulier mariage, mariage de hasard et d'amour, figurait assez bien l'état précaire et violent dans lequel se trouvait la France. Aussi n'était-il pas fait pour être longtemps heureux.

La jeunesse de Victor Hugo fut comme bercée par le roulis des vagues de la Révolution française. Six semaines après sa naissance, cet enfant qui était venu au monde si chétif, mais sur qui veillait la tendresse maternelle, faisait le voyage de Besançon à Marseille, d'où il suivait sa mère à Paris, pour être ramené par elle au midi, en Corse, à l'île d'Elbe, et ce n'était là que le commencement d'une vie errante, sans établissement fixe sauf pour un temps toujours limité. En 1807, M^{me} Hugo quittait de nouveau la France pour le midi; elle allait rejoindre son mari à Naples et dans les Abruzzes, où il venait de donner la chasse à Fra-Diavolo; puis elle rentrait à Paris, aux *Feuillantines*, pendant que son mari suivait le roi Joseph en Espagne, où elle allait le rejoindre en 1811, mais pas pour longtemps. Dès 1812, il fallait reprendre le chemin de Paris, pour y mener enfin une existence moins agitée.

Si le but de l'éducation devait être de multiplier les impressions et de donner du mouvement à l'imagination, il ne pouvait pas y en avoir de meilleure que celle de Victor Hugo dans les dix premières an-

nées de sa vie. Il ne vit pas seulement des pays divers, des lieux intéressants, il les vit encore dans les circonstances les plus frappantes, les plus singulières, les plus propres à lui laisser une abondance extraordinaire de souvenirs pittoresques, et ce qu'il y eut de plus heureux encore, sous ce rapport, dans cette existence nomade, ce furent ces séjours plus ou moins prolongés dans les pays du soleil, en Italie et en Espagne, surtout en Espagne. — Cette Lorraine et cette Vendée dont Victor Hugo tenait par la naissance, c'était le nord; par l'éducation il tint aussi du midi. Ainsi s'exerçaient sur lui les influences les plus opposées.

Mais que faisaient les études au milieu de ces pérégrinations incessantes ? Elles se poursuivaient un peu au hasard, comme elles pouvaient, avec ou sans maître, avec ou sans méthode. En 1810, le général Lahorie, caché chez M^{me} Victor Hugo, se constitue le répétiteur du jeune Victor, qui n'avait que huit ans, et lui fait expliquer Tacite. En 1811 et 1812, Victor est au collège des Nobles, à Madrid. A son retour on le garde à la maison où un maître vient faire les leçons, soit à lui, soit à ses frères. Il lit d'ailleurs tout ce qu'il veut.

Madame Hugo, dit le témoin qui nous a raconté la vie de Victor Hugo, était pour l'éducation en liberté. On a déjà vu qu'en fait de culte elle n'avait pas voulu violenter l'âme de ses fils et leur faire leur religion :

Elle ne gênait pas plus leur intelligence que leur conscience. Elle lisait beaucoup et avait un abonnement à l'année chez un loueur de livres. Quand on aime lire, quelque livre qu'on ait commencé, on va jusqu'au bout; afin de ne pas s'engager dans une lecture trop ennuyeuse, M^{me} Hugo faisait essayer ses livres par ses enfants. Elle les envoyait chez son loueur, un nommé Royol, qui était un bonhomme très particulier, et qui avait conservé le costume Louis XVI dans toute sa pureté, habit de bourracan, culotte courte, bas chinés, souliers à boucles, cheveux poudrés. Les deux frères allaient chez ce bonhomme, fourrageaient dans sa bibliothèque, et emportaient ce qu'ils voulaient. Avec ces deux pourvoyeurs qui ne manquaient jamais à sa faim de livres, M^{me} Hugo en consumma effroyablement et eut bientôt épuisé le rez-de-chaussée du bonhomme Royol; il y avait bien encore un entresol, mais il ne se souciait pas d'y introduire des enfants : c'était là qu'il reléguait les ouvrages d'une philosophie trop hardie ou d'une moralité trop libre pour être exposés à tous les yeux. Il fit l'objection à la mère qui lui répondit que les livres n'avaient jamais fait de mal, et les deux frères eurent la clef de l'entresol.

L'entresol était un pêle-mêle. Les rayons n'avaient pas suffi aux livres et le plancher en était couvert. Pour n'avoir pas la peine de se baisser et de se relever à tout moment, les enfants se couchaient à plat ventre et dégustaient ce qui leur tombait sous la main. Quand l'intérêt les empoignait, ils restaient quelquefois là des heures entières. Tout était bon à ces jeunes appétits, prose, vers, mémoires, voyages, science. Ils lurent ainsi Rousseau, Voltaire, Diderot; ils lurent *Faublas* et d'autres romans de même nature, mais cela les intéressa beaucoup moins que les *Voyages du capi-*

taine Cook, qui étaient le succès du moment et qui les passionnèrent.¹

Enfin, vers 1815, Victor, comme son frère Eugène, entre à la pension Cordier, dont la spécialité était de préparer les futurs élèves de l'École polytechnique, et il y reste trois ans, non sans suivre vers la fin quelques cours au collège Louis-le-Grand, surtout des cours de mathématiques. — Et c'est tout.

Qu'est-ce à dire sinon que Victor Hugo n'a jamais fait des études complètes, régulières, universitaires ; des études à la Goethe. En revanche, par le hasard des circonstances, il a vu, lu, appris, avec ou sans ordre, une multitude de choses : tout un monde s'agite et fermente dans cette jeune tête. Il en sait beaucoup plus et beaucoup moins que n'en savent la plupart des jeunes gens de son âge.

A vingt ans, au lieu d'être dans une école polytechnique, comme la plupart des élèves de la pension Cordier, Victor Hugo est auprès de sa mère : il travaille à son gré et à sa fantaisie, ce qui ne veut pas dire qu'il perde son temps, bien au contraire ; il écrit des vers et de la prose. Sa vocation littéraire paraît chose toute décidée.

Comment cela s'était-il fait ? Tout simplement. Cette vocation s'était manifestée avec une énergie

¹ *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, I, p. 181.

irrésistible, et la mère, fidèle à son principe de liberté, n'y avait point mis d'opposition. Quant au père, toujours à distance, il laissait faire.

Les difficultés d'une carrière pareille, surtout pour un jeune homme sans fortune, n'avaient sûrement point échappé à Victor Hugo, mais elles n'étaient pas pour le retenir. Il avait foi, non pas comme les fatalistes dans son étoile, mais dans son talent et dans sa volonté. Bien loin de se laisser effrayer par les obstacles, il les multipliait à plaisir. Sans être encore fiancé, il était, dans le secret de son cœur, fidèle à des engagements sacrés. Celle qui devait devenir M^{me} Victor Hugo était déjà toute désignée. Bientôt elle allait l'être publiquement, et le premier recueil de vers du jeune poète devait servir à payer le châle de cachemire pour la corbeille de noce. Tout le bénéfice d'une première édition y passait. C'est une idylle, ces jeunes amours :

O mes lettres d'amour, de vertu, de jeunesse,
C'est donc vous! Je m'enivre encore à votre ivresse!
Je vous lis à genoux.

Souffrez que pour un jour je reprenne votre âge!
Laissez-moi me cacher, moi l'heureux et le sage,
Pour pleurer avec vous!

J'avais donc dix-huit ans! j'étais donc plein de songes!
L'espérance en chantant me berçait de mensonges.

Un astre m'avait lui!

J'étais un dieu pour toi qu'en mon cœur seul je nomme!
J'étais donc cet enfant, hélas! devant qui l'homme
Rougit presque aujourd'hui!

O temps de rêverie, et de force, et de grâce!
Attendre tous les soirs une robe qui passe,
 Baiser un gant jeté!
Vouloir tout de la vie, amour, puissance et gloire!
Être pur, être fier, être sublime, et croire
 A toute pureté.

Noces et fiançailles ne furent pas d'ailleurs aussi joyeuses que le poète aurait pu le désirer. Le deuil fut de la fête. Quelques jours avant de se fiancer, Victor Hugo enterrait sa mère, et le jour même de la noce, son frère Eugène, poète comme lui, son émule, tendrement aimé, donnait les premiers signes d'un dérangement d'esprit qui, de la folie, devait bientôt le conduire à la mort. — Il y a de l'antithèse dans l'œuvre de Victor Hugo : il y en a eu d'abord dans sa vie.

Mais ces coups douloureux, non plus que le souci et la responsabilité d'un ménage à entretenir ne pouvaient détourner Victor Hugo de sa ferme résolution d'être écrivain et poète, de l'être tout entier et de n'être que cela. Jamais on n'a été plus courageusement et avec plus de simple confiance au-devant de la vie et de ses vicissitudes possibles.

Victor Hugo entrant dans la carrière n'avait donc qu'une ressource, son talent. Que valait ce talent ? C'est ce que va nous apprendre son premier recueil, les *Odes et poésies diverses*, qui parut en juin 1822 (je dis *Odes et poésies diverses*, et non *Odes et bal-*

lades). Les poésies diverses n'y jouent qu'un rôle secondaire, les odes sont l'essentiel.

Ces odes sont d'un jeune homme, mais d'un jeune homme qui a une idée et qui veut faire une œuvre. Français, Victor Hugo célèbre les gloires de la France. Ainsi venait de faire Casimir Delavigne dans ses *Messéniennes*, qui parurent par fascicules en 1818, 1819 et plus tard. Victor Hugo faisait comme Casimir Delavigne, sauf qu'il faisait l'inverse. Les Odes sont les Messéniennes du royalisme, du loyalisme et de la légitimité entourée de son auréole traditionnelle et religieuse. Le poète n'est encore que le fils de sa mère, vendéenne, et il enchérit même sur la tradition maternelle. M^{me} Hugo n'était que royaliste; il est royaliste et croyant. Toutefois ne prenez pas son christianisme trop au sérieux. C'est du christianisme à la Chateaubriand. Et le poète a bien soin de nous en informer, dès les premières lignes, dans une courte préface : « Il y a deux intentions dans la publication
« de ce livre, l'intention littéraire et l'intention poli-
« tique ; mais, dans la pensée de l'auteur, la dernière
« est la conséquence de la première, *car l'histoire*
« *des hommes ne présente de poésie que jugée du*
« *haut des idées monarchiques et des croyances reli-*
« *gieuses.* »

J'ai dit que les *Odes et Poésies* étaient d'un jeune homme; d'un jeune homme étonnant, sans doute, mais enfin d'un jeune homme, et elles en portent la

trace dans les imitations, conscientes ou inconscientes, qu'on y surprend partout. Imitations : le mot est trop fort. Parlons plutôt de *reflets*. Ils sont nombreux : Le reflet des *Messéniennes* y est partout, c'en est la contre-partie : *Les Vierges de Verdun, Quiberon*, pour n'en donner que deux exemples ; le reflet de Chateaubriand également, *Louis XVII* c'est le *Génie du Christianisme* mis en vers, c'est le merveilleux des *Martyrs* rendu en poésie avec une brillante fidélité :

En ces temps-là, du ciel les portes d'or s'ouvrirent ;
 Du Saint des saints ému les feux se découvrirent ;
 Tous les cieux un moment brillèrent dévoilés ;
 Et les élus voyaient, lumineuses phalanges,
 Venir une jeune âme entre de jeunes anges
 Sous les portiques étoilés.

C'était un bel enfant qui fuyait de la terre ;
 Son oeil bleu du malheur portait le signe austère ;
 Ses blonds cheveux flottaient sur ses traits pâissants ;
 Et les vierges du ciel, avec des chants de fête,
 Aux palmes du martyre unissaient sur sa tête
 La couronne des innocents.

Le reflet de Lamartine est fréquent : *Au callon de Cherizî, Jéhocah, Le Génie* :

Malheur à l'enfant de la terre,
 Qui, dans ce monde injuste et vain,
 Porte en son âme solitaire
 Un rayon de l'Esprit divin !

Malheur à lui! l'impure envie
 S'acharne sur sa noble vie,
 Semblable au vautour éternel;
 Et, de son triomphe irritée,
 Punit ce nouveau Prométhée
 D'avoir ravi le feu du ciel!

Le reflet d'André Chénier est parfois direct, comme dans *Moïse sur le Nil*, parfois tempéré par un reflet de Millevoie, comme dans la *La fille d'Otaïti* :

Oh! dis-moi, tu veux fuir? et la voile inconstante
 Va bientôt de ces bords t'enlever à mes yeux?
 Cette nuit j'entendais, trompant ma douce attente,
 Chanter les matelots, qui repliaient leur tente.
 Je pleurais à leurs cris joyeux!

Pourquoi quitter notre île? En ton île étrangère,
 Les cieux sont-ils plus beaux? a-t-on moins de douleurs?
 Les tiens, quand tu mourras, pleureront-ils leur frère?
 Couvriront-ils tes os du plane funéraire
 Dont on ne cueille pas les fleurs?

Le reflet de Delille, enfin, oui de Delille, n'est que trop évident dans une coupe de vers qui est encore celle du bas-classicisme :

Sous ces lambris frappés des éclats de la joie,
 Près d'un lit où soupire un mourant étendu,
 D'une famille auguste au désespoir en proie,
 Je vois le cortège éperdu.

Reflet de Delille aussi, cette prépondérance donnée

à la description, partout où le motif y prête, et cette symétrie rythmique qui rappelle les anciens dithyrambes, celui sur *l'Immortalité de l'âme*, par exemple.

Poésie de jeune homme, mais de jeune homme qui accuse déjà son originalité et prouve sa vocation par l'amour sérieux de l'art, par le travail, par le sens du pittoresque, par l'imprévu du trait, par l'éclat de l'antithèse et quelquefois par une simplicité pleine de promesses — rappelez-vous la plainte de Louis XVII :

Où donc ai-je régné ? demandait la jeune ombre.
Je suis un prisonnier, je ne suis point un roi.
Hier je m'endormis au fond d'une tour sombre.
Où donc ai-je régné ? Seigneur, dites-le moi.
Hélas mon père est mort d'une mort bien anère ;
Ses bourreaux, ô mon Dieu, m'ont abreuvé de fiel ;
Je suis un orphelin ; je viens chercher ma mère,
Qu'en mes rêves j'ai vue au ciel.

Entin, et surtout, ce jeune homme prouve sa vocation par la prodigieuse facilité avec laquelle il manie le vers et la langue poétique. Ce n'est qu'un enfant, et c'est déjà un maître sous ce rapport. Il n'a point d'idée à lui, et déjà il a l'instrument de toute idée. Il n'a pas le fond, il a la forme. C'est par là qu'il est un enfant phénomène, un enfant sublime.

Si quelqu'un lui a tenu ce langage en 1822, il a dû

en être bien étonné, car s'il avait une prétention alors, c'était celle d'être original par les idées. Ses préfaces à cet égard sont significatives.

La poésie, écrivait-il en tête de la première édition des Odes, n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes. La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout.

Plusieurs des préfaces des éditions postérieures sont comme un commentaire de cette pensée :

Il *lui* a semblé — à lui, l'auteur —, disait Victor Hugo dans celle de 1822, que la cause de cette monotonie — de l'ode — était dans l'abus des apostrophes, des exclamations, des prosopopées, et autres figures véhémentes que l'on prodiguait dans l'ode : moyens de chaleur qui glacent lorsqu'ils sont trop multipliés et étourdissent au lieu d'émuouvoir. Il a donc pensé — l'auteur — que, si l'on plaçait *le mouvement de l'ode dans les idées plutôt que dans les mots*, si, de plus, on en asseyait la composition sur une idée fondamentale quelconque qui fût appropriée au sujet, et dont le développement s'appuyât dans toutes ses parties sur le développement de l'événement qu'elle raconterait, en substituant aux couleurs usées et fausses de la mythologie païenne les couleurs neuves et vraies de la théogonie chrétienne, on pourrait jeter dans l'ode quelque chose de l'intérêt du drame, et lui faire parler en outre ce langage austère, consolant et religieux, dont a besoin une vieille société qui sort encore toute chancelante des saturnales de l'athéisme et de l'anarchie.

Ces deux passages sont précieux. Mais n'en dé-

plaise au jeune auteur, ils expriment moins ce qu'est sa poésie que ce qu'elle deviendra. Ce n'est encore qu'un idéal. Mais cela même est, peut-être, sa force principale : il tend à un but, et chaque jour l'en rapprochera. Mais remarquez bien une chose : ce poète nous apparaît dès le début comme doublé d'un critique : il sait ce qu'il veut, et la réflexion a dans son œuvre autant de part que l'inspiration proprement dite.

Voilà le point de départ de Victor Hugo. Nous avons tenu à le bien marquer. Les années qui suivent sont des années de travail, d'étude, d'apprentissage, si j'osais le dire, et en même temps de production, car c'est en produisant qu'il s'exerce et en s'exerçant qu'il produit. Il serait très intéressant d'en faire l'objet d'une étude spéciale et d'accompagner le poète pas à pas dans une carrière où il marche avec une assurance toujours grandissante : mais le temps nous manque pour ces études de détail. Bornons-nous à détacher, pour les mettre en lumière, deux faits essentiels.

Le premier est le changement qui se fait peu à peu dans les idées politiques de Victor Hugo, changement qui ne tardera pas à se faire également sentir dans ses idées religieuses. Il désertera trône et autel : il commence par le trône. Le premier symptôme de cette conversion se trouve dans l'ode à *la Colonne de la Place Vendôme*, qui est de février 1827.

M. Victor Hugo, raconte *le témoin*, allait quelquefois lire les journaux sous les arcades de l'Odéon. Un jour de février 1827, il trouva la presse libérale en grand émoi ; un scandale avait eu lieu la veille chez l'ambassadeur d'Autriche. Le duc de Tarente, invité au bal de l'ambassade, avait été surpris d'entendre l'huissier l'annoncer : M. le maréchal Macdonald. Quand le duc de Dalmatie était entré, l'huissier avait annoncé : M. le maréchal Soult. Les deux ducs se demandaient ce que cela voulait dire et si c'était une erreur de l'huissier, lorsque le duc de Trévise était arrivé et avait été annoncé aussi : M. le maréchal Mortier. La même suppression de titres étrangers s'était faite pour le duc de Reggio. Il n'était plus possible de douter ; il y avait volonté et préméditation de l'ambassadeur ; l'Autriche, humiliée de titres qui rappelaient ses défaites, les niait publiquement ; elle avait invité les maréchaux pour les dégrader de leurs victoires et elle souffletait l'empire sur leur face. Ils étaient aussitôt sortis tous ensemble de l'hôtel.

Le sang de soldat que M. Victor Hugo avait dans les veines lui monta au visage ; il lui sembla qu'on insultait son père. et il fut saisi d'un irrésistible besoin de le venger. Il fit l'*Ode à la Colonne*.¹

Une fois engagé sur cette pente, il s'y laisse rapidement emporter, et dès le lendemain de la révolution de Juillet il saluait avec enthousiasme la victoire du peuple et l'avènement de la jeune république, car déjà la monarchie de Juillet lui apparaissait comme une première ébauche de république, ébau-

¹ *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. II, p. 135.

che qui se perfectionnerait par le progrès naturel des choses. Les strophes qu'il écrivit à ce sujet eurent un long et immense retentissement ; il faut dire qu'elles exprimaient avec une singulière ampleur l'ivresse triomphante de cette foule devenue un peuple :

Trois jours, trois nuits dans la fournaise
Tout ce peuple en feu bouillonna,
Crevant l'écharpe béarnaise
Du fer de lance d'Iéna.
En vain dix légions nouvelles
Virent s'abattre à grand bruit d'ailes
Dans le formidable foyer ;
Chevaux, fantassins et cohortes
Fondaient comme des branches mortes
Qui se tordent dans le brasier.

Comment donc as-tu fait pour calmer ta colère,
Souveraine cité qui vainquis en trois jours ?
Comment donc as-tu fait, ô fleuve populaire,
Pour rentrer dans ton lit et reprendre ton cours ?
O terre qui tremblais, ô tempête, ô tourmente,
Vengeance de la foule au sourire effrayant,
Comment donc as-tu fait pour être intelligente
Et pour choisir en foudroyant ?

C'est qu'il est plus d'un cœur stoïque
Parmi vous, fils de la cité ;
C'est qu'une jeunesse héroïque
Combattait à votre côté,
Désormais, dans toute fortune,
Vous avez une âme commune

Qui dans tous vos exploits a lui.
 Honneur au grand jour qui s'écoule!
 Hier vous n'étiez qu'une foule,
 Vous êtes un peuple aujourd'hui.

.

Oh ! l'avenir est magnifique !
 Jeunes Français, jeunes amis,
 Un siècle pur et pacifique
 S'ouvre à vos pas mieux affermis.
 Chaque jour aura sa conquête.
 Depuis la base jusqu'au faite,
 Nous verrons avec majesté,
 Comme une mer sur ses rivages,
 Monter d'étages en étages
 L'irrésistible liberté !

Les causes de ce revirement sont faciles à indiquer. L'étroitesse du parti royaliste y contribua sans doute ; mais elle ne fit que l'accélérer en le rendant plus facile. La pente était irrésistible ; elle entraînait tout le monde. Elle devait entraîner Victor Hugo plus qu'un autre, car il n'était pas de ces rares poètes qui s'isolent dans une conviction solitaire ; il était plutôt de ces poètes qui jouent dans le monde le rôle de voix ou d'échos ; et puis, c'était par poésie qu'il avait été royaliste ; le jour où il comprit qu'il y avait dans la puissance du sentiment populaire une poésie plus sonore, plus large, aux effets plus contagieux, sa conversion fut faite ; il devint le poète du peuple. — Quant à la conversion religieuse,

elle suivit de près, comme nous le verrons plus tard.

En même temps, et c'est le second fait essentiel à signaler, il se faisait une autre révolution dans ses idées littéraires, une révolution qui, à vrai dire, n'est qu'un développement. Le Victor Hugo des *Odes et poésies diverses* est un poète encore classique, élégant et pur, un poète qui ne fait passer sous nos yeux que des tableaux harmonieux, et qui comprend le beau simplement comme on le comprenait autrefois. Mais ce n'était pas là tout Victor Hugo. Il y avait en lui un autre homme, écrivain, poète aussi, mais poète comme on peut l'être en prose. Ce poète là aimait ce qui est manqué, laid, difforme, monstrueux. Il aimait ces êtres qui n'appartiennent à aucun type, qui sont moitié de l'homme, moitié de l'animal, et qui nous ouvrent un jour mystérieux sur les puissances cachées de la nature. Vous vous rappelez le jardin des *Feuillantines* : tout n'y était pas idylle et verdure ; il y avait dans ce jardin un puisard, qui n'était pas ce qui y attirait le moins les enfants. Écoutez plutôt :

Ce qu'ils trouvaient encore de plus beau dans le jardin, c'était ce qui n'y était pas. C'était ce qu'y mettait leur imagination d'enfant, aussi infatigable que l'imagination de l'homme à se créer des chimères et des féeries. Que de choses il y avait pour eux dans le puisard desséché, où il n'y avait rien !

Il y avait surtout « le sourd ». L'auteur des *Miséra-*

bles s'est souvenu du sourd « ce monstre fabuleux qui a des écailles sous le ventre et qui n'est pas un lézard, qui a des pustules sur le dos et qui n'est pas un crapaud, qui habite les trous des vieux fours à chaux et des puisards desséchés, noir, velu, visqueux, rampant, tantôt lent, tantôt rapide, qui ne crie pas, mais qui regarde, et qui est si terrible que personne ne l'a jamais vu ». A peine revenus de l'école, Victor disait à Eugène : Allons au sourd ! et vite, jetant leurs cahiers, sans donner à leur mère le temps de les embrasser, ils se précipitaient, roulaient dans le puisard, écartaient les ronces, ôtaient les briques, fouillaient les trous : — Je le tiens ! — Le voilà ! — et étaient fort désappointés lorsqu'après une heure de recherche acharnée ils n'avaient pas trouvé cette bête qu'ils savaient ne pas exister.¹

Cet être étrange, et tous ses congénères possibles, ne tardèrent point à passer du puisard des *Fenillantes* dans une série d'œuvres d'imagination qui pendant quelques années se développèrent parallèlement aux œuvres de poésie pure, toujours élégantes, classiques. Ainsi naquirent *Bug-Jargal* (1818), — c'est-à-dire le roman où figure *Hadibrab*, le nain nègre, hideux, gros, court, ventru, avec deux jambes grêles et fluettes qui se replient sous lui comme les bras d'une araignée, et avec des oreilles si larges qu'il s'en servait, disait-on, pour essuyer ses yeux quand il pleurait ; — *Han d'Islande* (1823), qui à la férocité du tigre joint la malice du singe, et à qui,

¹ *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, I, p. 52.

disent les légendes, il croit un poil de barbe pour chaque crime qu'il commet, ce qui explique pourquoi sa barbe est si touffue : — tout le merveilleux des légendes scandinaves dans ce qu'elles ont de plus mystérieusement étrange a trouvé place dans ce récit. A la même veine se rattache le *Dernier jour d'un condamné*, postérieur de quelques années.

Ne nous étonnons point de cette richesse. Les germes de tout n'avaient-ils pas été déposés dans cette jeune et ardente imagination, par la naissance et par l'éducation de cette carrière aventureuse.

Il y avait donc deux hommes dans Victor Hugo. Ces deux hommes vivaient-ils éternellement côte à côte, se coudoyant sans se connaître? — Non. Ils devaient entrer en relations intimes; ils devaient devenir collaborateurs; ils devaient ne former bientôt qu'un seul homme. Le jour où ils se seront associés pour travailler en commun, Victor Hugo sera lui-même. Ce jour-là il écrira la préface de *Cromwell*.



II

MESDAMES ET MESSIEURS,

Les doctrines littéraires de Victor Hugo sont le résultat d'une expérience personnelle. Elles se résument dans un mot qui lui est familier, celui de tous les mots de la langue française qu'il a, peut-être, prononcé le plus souvent, l'*antithèse*.

Autrefois on traitait de l'antithèse dans les cours de rhétorique, au chapitre des tropes et figures ; on l'envisageait comme une espèce d'artifice de langage, consistant à rapprocher deux termes opposés, de manière à donner à la pensée une expression plus vive, un tour piquant et inattendu. Du choc de deux idées ou de deux mots qui, par leur nature même, ne pouvaient se rencontrer qu'en se heurtant, jaillissait une étincelle. Le mot de Paul-Louis Courier sur

Napoléon aspirant à la dignité impériale : *il aspire à descendre*, était cité comme une antithèse très heureuse. Les rhéteurs, tout en reconnaissant la légitimité de l'antithèse, dans certains cas, recommandaient de n'en pas faire abus ; ils estimaient qu'elle devient fatigante par la répétition ; ils l'envisageaient comme une sorte de jeu d'esprit.

Cette théorie, qui n'a peut-être pas perdu toute valeur, faisait sourire Victor Hugo. Pour lui l'antithèse est le fait général, le fait universel, la grande loi de la nature. *Partout le laid existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime*, — je n'ai pas besoin de dire que je cite le maître ; vous reconnaissez son langage — *le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière*. Si telle est la nature, tel doit être l'art. Ce n'est pas à l'homme qu'il appartient de rectifier l'œuvre de Dieu dans les copies qu'il essaie d'en faire. L'artiste *créature* procédera-t-il autrement que l'artiste *créateur* ? L'art a-t-il le droit de dédoubler l'homme, la vie, la création ? Non, évidemment. Dans l'art comme dans la nature, *l'ombre doit être associée à la lumière, le grotesque au sublime*, en d'autres termes, *le corps à l'âme, la bête à l'esprit*.

Donc, l'antithèse n'est que le nom littéraire de la contradiction qui existe au fond du cœur humain, et qu'on retrouve, sous une forme ou sous une autre, à tous les degrés de la hiérarchie des êtres. C'est l'idée

de Pascal appliquée aux choses de l'art : tout ce qui existe, l'homme surtout, est un mélange incompréhensible de puissance et d'impuissance, de fini et d'infini.

Selon Victor Hugo, c'est par l'influence du christianisme que l'art est arrivé à comprendre cette grande vérité et à s'en inspirer. Et en cela, Victor Hugo ne se trompe sûrement pas. Ce n'est point qu'il ait été réservé au christianisme de nous apprendre que l'homme est tissu de contradictions. Le témoignage de la conscience suffit à nous en instruire, et les anciens ne l'ignoraient pas. Mais il est vrai que le christianisme en a rendu le sentiment plus vif. En nous révélant un idéal plus élevé, il a assombri à nos yeux le spectacle du mal, du péché, de la misère humaine sous toutes ses formes. Il a opposé l'idéal à la réalité et la réalité à l'idéal plus énergiquement qu'aucune religion ne l'avait encore fait : il a éloigné ce que j'appellerai les extrémités des choses humaines.

Ce grand principe aussitôt reconnu, est devenu la loi même de l'œuvre de Victor Hugo ; cette œuvre n'en est que l'application à tous les genres que le poète et l'écrivain a successivement abordés.

A tous les genres qu'il a successivement abordés, c'est-à-dire à peu près à tous les genres possibles, car son talent a revêtu toutes les formes : tour à tour ou simultanément, critique, philosophe, romancier :

poète lyrique, poète dramatique, poète épique. Cette carrière a été si féconde, l'œuvre produite si vaste, si prodigieuse, qu'on s'y perdrait, comme dans une forêt trop touffue, si quelques grandes lignes ne facilitaient l'orientation.

Il y a un moment dans la vie de Victor Hugo où le littérateur semble disparaître sous l'homme politique. A partir de 1843 jusqu'en 1852, soit pendant près de dix ans, Victor Hugo ne donne aucune pièce de théâtre et ne publie ni roman, ni recueil de poésies lyriques ou autres. Cette espèce d'éclipse partage sa carrière en deux parties. Dans la première qui comprend environ quinze ans — je retranche la période des débuts et je compte à partir du moment où commence pour lui l'âge mûr, à partir de la préface de *Cromwell* — il est surtout *poète lyrique* et *poète dramatique*. Dans la seconde, qui comprend les trente dernières années de sa vie, à partir du moment où l'exil le rend à la liberté du loisir, il est surtout *poète lyrique* — ceci est la veine constante — et *poète épique* ou *romancier*. L'opposition n'est pas absolue entre les deux parties, car il y a un roman dans la première, *Notre Dame de Paris* et un essai dramatique dans la seconde, *Torquemada*; cependant les deux périodes se caractérisent bien, l'une par la prédominance du drame à côté de la poésie lyrique, et l'autre par la prédominance de l'épopée ou du roman.

Notre tâche est de voir comment Victor Hugo a appliqué dans ces genres divers la loi suprême et universelle de l'art : l'antithèse, imitée de la nature.

Commençons par le théâtre.

L'application de la loi de l'antithèse à l'art dramatique fait l'objet de la fameuse préface de *Cromwell*.

La préface de *Cromwell* renferme toute une philosophie de l'histoire de la poésie, philosophie aussi ambitieuse que chimérique. S'il faut l'en croire, la poésie lyrique serait née la première et elle aurait pour type primitif, la *Genèse* ; la poésie épique serait venue ensuite, représentée par *Homère*, et de là, pour trouver un type nouveau, il faudrait franchir un nombre infini de siècles, jusqu'à *Shakespeare*, avec lequel apparaît le drame. Laissons ces vastes généralisations qui ne reposent point sur une étude patiente et complète des faits, et qui sont la grande tentation des esprits ardents et insuffisamment informés. Il n'est rien tel que des études fragmentaires, décousues, comme celles de Victor Hugo, pour donner le goût de ces aperçus vagues et trompeurs. Les idées de Victor Hugo ne deviennent pratiques et précises que lorsqu'il étudie les conditions actuelles de l'art dramatique. Shakespeare est son chef de file, son type, son modèle. Racine, c'est l'art grec se survivant à lui-même, transplanté de son

pays natal dans les serres chaudes de Versailles, chaudes, c'est-à-dire artificiellement chauffées; la chaleur ne s'y fait sentir que par le poêle; par lui-même l'air en est froid et cru. Shakespeare, c'est l'art moderne, l'art vivant, l'art chrétien. Inspirons-nous donc de Shakespeare. Shakespeare, c'est la liberté, c'est la variété, c'est la richesse, c'est l'art nature, c'est l'antithèse. Chez les classiques français, faussement prétendus classiques, tout est conventionnel : la tragédie y est condamnée à n'être jamais que tragédie; la comédie, comédie. La religion de l'art classique est la *tragédie absolue* et l'*absolue comédie*. Au-dessus de ces deux genres, ainsi séparés l'un de l'autre, et l'un et l'autre appauvris par cette séparation même, prend place un type supérieur, le drame shakespearien, qui est tragédie et comédie. Seul, le drame shakespearien peut faire revivre l'histoire; seul, il peut avoir la couleur locale, le pittoresque, l'inattendu de la réalité prise sur le vif; seul, il peut être familier avec grandeur, héroïque sans emphase, comique sans déroger; seul, il peut, à la fois, faire rire et faire pleurer : quant aux unités, aux confidents, aux tirades et à toutes les autres recettes d'un art démodé, leur procès est jugé et il n'y a plus à s'en préoccuper.

Ce manifeste tomba au milieu d'une jeunesse ardente — poètes, écrivains, artistes, peintres surtout — et redoubla la vivacité de la lutte, depuis long-

temps engagée, entre les partisans de l'ancien régime en littérature et ceux du régime nouveau. L'école romantique, comme elle se nommait, avait gagné énormément de terrain, depuis la chute de l'Empire, c'est-à-dire depuis que la France, rendue au repos, un repos tout relatif, avait pu se préoccuper de nouveau d'art et de littérature. La jeune école avait le vent en poupe; chaque jour elle s'affirmait plus énergiquement. Il ne lui restait, pour triompher sur toute la ligne, qu'à remporter une dernière victoire, à s'emparer du théâtre, comme elle s'était emparée déjà du roman et de la poésie lyrique. Là était l'objectif, là le dernier refuge, la dernière forteresse de l'art classique. Comment le déloger de la *Comédie française*, c'est-à-dire de la maison de Corneille, de Molière et de Racine? Mais la difficulté ne faisait qu'enflammer les courages. Une bataille décisive était inévitable, imminente.

Trois hommes semblaient presque également désignés pour diriger l'attaque : Alfred de Vigny, Alexandre Dumas et Victor Hugo. Ils prirent part les uns et les autres à la bataille; mais la grande part fut celle de Victor Hugo. La préface de *Cromwell* fut acceptée comme le manifeste de l'école, et par cela seul Victor Hugo en devint aussitôt l'homme le plus en vue; tous les regards, dès lors, furent fixés sur lui, et il ne trompa point l'attente dont il était l'objet. Dès l'année 1830, trois ans après la préface de

Cromwell, on jouait *Hernani*, et dès lors, pendant une dizaine d'années se succédèrent des drames qui n'étaient ni tragédie ni comédie, qui étaient des drames selon le mode shakespearien — du moins on le prétendait — : *Marion de Lorme*, *Le Roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Angéle*, *Ruy-Blas* et les *Burgraves*.

Je ne raconterai ni la bataille d'*Hernani*, ni les incidents divers auxquels donna lieu, de drame en drame, la continuation de la lutte. — Voyons le résultat. Ici, je voudrais autant que possible, laisser parler l'histoire, les faits. Et cela est d'autant plus facile qu'on est à peu près d'accord, aujourd'hui, sur l'œuvre dramatique de Victor Hugo.

Si on l'envisage comme une protestation contre la prétention d'un classicisme dégénéré à maintenir ses traditions et ses formes, elle a réussi autant qu'il est possible de réussir. C'est même là, je le pense, le plus grand service que Victor Hugo ait rendu à l'art dramatique français, il a fait régner la liberté sur la scène. Aujourd'hui, tout y est possible, et le succès n'est plus qu'à une condition : plaire, amuser, intéresser, émouvoir, faire rire ou pleurer, ou les deux à la fois si l'on veut et si l'on peut. La société s'est renouvelée depuis le XVII^{me} siècle ; ce qu'elle est en réalité, elle peut l'être au théâtre ; elle n'a plus besoin de se déguiser, de se faire un costume de convention, pour affronter la rampe.

On peut même aller plus loin et dire que le programme de Victor Hugo, dans ses traits généraux, a fini par être généralement adopté. On ne croit plus ni à la tragédie absolue, ni à la comédie absolue ; il est vrai qu'on ne croit guère davantage au drame absolu : — ce qu'il y a de systématique, d'absolu, dans le programme du maître est ce qui a le moins abouti. Mais on est d'accord pour attacher un grand prix à ce ton familier qui peut, tour à tour, selon les occasions, se prêter à l'expression du sublime ou du ridicule et descendre, sans effort, du pathétique au comique, pour remonter du comique au pathétique. Enfin, l'on est aussi tombé d'accord pour mettre Shakespeare au premier des premiers rangs, et si tout le monde ne lui a pas sacrifié Racine autant que Victor Hugo l'eût désiré, du moins convient-on que Victor Hugo n'a pas eu tort de saluer en lui le représentant le plus authentique de l'art moderne.

Voilà de grands succès et de grands services rendus. Mais, la liberté n'a tout son prix que par l'usage qu'on en fait, et un programme n'a toute sa valeur que par la manière dont il est réalisé. Les drames de Victor Hugo ont-ils tenu toutes les espérances que son programme avait fait concevoir ? Ici le temps est le grand juge. Les reprises sont l'épreuve décisive. Jouée pour la première fois une œuvre dramatique peut faire illusion sur son mérite ; mais l'illusion ne

tient pas devant un public renouvelé, après vingt, quarante, cinquante ans.

Deux siècles de succès toujours renaissants démontrent l'excellence des tragédies de Racine. Elles demandent des interprètes habiles ; elles sont d'un travail trop fin, trop aristocratique pour résister à une interprétation vulgaire. Mais chaque fois que l'acteur n'est pas au-dessous de sa tâche, le vieux poète, sous son costume passé de mode, triomphe encore. Jamais il n'a eu de plus grands succès qu'au lendemain même des bruyantes représentations des drames de Victor Hugo. Toutes les oreilles retentissaient encore des vers de *Ruy-Blas* ou des *Burgraves* lorsque M^{lle} Rachel fit applaudir ceux de Racine plus qu'ils ne l'avaient jamais été.

Pour Victor Hugo, nous n'avons que cinquante ans d'expérience ; mais cela suffit pour tirer des conclusions très plausibles, sinon certaines. Il est tel de ses drames qu'on ne joue plus, tandis que Racine se joue encore tout entier, sauf ses tragédies d'enfance. Les drames même de Hugo qui ont le mieux résisté ont déjà subi des avaries plus ou moins graves. En 1880, on a repris *Hernani* ; on l'a repris dans des circonstances où le succès était assuré : Victor Hugo, âgé de soixante-dix-huit ans, était à l'apogée de sa gloire. Il y a eu succès, cela est incontestable, mais non sans réserve. Les criti-

ques dont le jugement compte n'ont pu s'empêcher de tempérer leurs éloges. Et quant au *Roi s'amuse*, repris dès lors avec éclat, et toujours sous les yeux du poète lui-même, il n'a remporté qu'un succès d'intérêt, de curiosité et de considération... pour le poète.

Tout le monde cependant est d'accord pour louer la vigoureuse charpente des drames de Hugo, l'imprévu et le pathétique des situations, la puissance avec laquelle sont attaquées les scènes caractéristiques, les mots heureux qui les résument, la grandeur de certaines conceptions, le pittoresque de quelques scènes de mœurs, un souffle héroïque qui rappelle parfois le vieux Corneille, et enfin la poésie et les beaux vers partout répandus.

Qu'est-ce donc qui manque à Hugo ?

Le génie ? Moins que cela. Le jugement plutôt, et avec lui, le naturel et la vraisemblance. Peut-être aussi la liberté : oui, la liberté, à lui l'apôtre de la liberté : il est prisonnier d'un système. Peut-être enfin l'impersonnalité, l'objectivité. On le voit lui-même, caché derrière ses personnages, et leur soufflant leur rôle, ce qui n'arrive jamais à Racine. Je prends *Hernani* pour exemple.

Il y a quatre rôles essentiels dans *Hernani*, trois rôles d'hommes, un de femme : *Don Carlos*, *Don Ruy Gomez de Sylva*, *Hernani* et *Dona Sol*. Don Carlos nous offre l'antithèse de Don Carlos, le roi

libertin, et de Charles-Quint, le profond politique ; Don Ruy Gomez de Sylva celle de l'Espagnol héroïque par honneur et de l'Espagnol barbare par jalousie ; Hernani celle du bandit et de l'amoureux sentimental. Qu'est-ce à dire sinon que ces personnages ont été formés comme Hugo s'est formé lui-même : de deux moitiés de personnage qui se sont rejointes. Le procédé est uniforme, imitable et par là même suspect. Passe encore si ces deux moitiés s'étaient rejointes d'elles-mêmes, comme il arrive dans la nature ; mais on sent très bien qu'elles ont été rejointes par une volonté extérieure. Elles ne coïncident pas toujours ; elles ne s'appliquent pas exactement l'une contre l'autre. On voit la ligne de suture ; on voit la colle forte qui a extravasé. Rien dans Don Carlos ne permet de prévoir celui qui sera plus tard Charles-Quint. Hernani le bandit est du XV^e ou du XVI^e siècle, Hernani le sentimental est du XIX^e.

Reste Dona Sol. Dona Sol, elle, n'est qu'une moitié de caractère. Chez les femmes de Racine, il y a la passion et le devoir, ou si aucun devoir ne s'oppose à l'entraînement du cœur, il y a au moins la retenue, la pudeur, ce qui fait la dignité de la femme. Elles se donneront, peut-être ; elles ne s'abandonnent pas. Chez Dona Sol il n'y a que la passion. C'est une Agnès de comédie, sérieuse et qui n'a pas l'excuse d'un Arnolphe. C'est une innocente, mais une immo-

cente sans charme, parce qu'elle est sans moralité. Elle n'est ni morale ni immorale. Elle a été conçue en dehors de cet ordre d'idées.

Voilà pour les caractères. Que serait-ce si nous parlions de la fable? Je ne relève qu'un trait : Don Carlos, qui va devenir Charles-Quint, quittant l'Espagne pour venir, de sa personne, intriguer à Aix-la-Chapelle où sont réunis les électeurs... quelle monstruosité historique! Il y perd toute dignité. Mais quoi? Il fallait que Charles-Quint pût descendre au tombeau de Charlemagne, pour y débiter, en présence de cette grande ombre, son fameux monologue sur le partage du pouvoir suprême entre la papauté et l'empire. Cet effet théâtral était voulu, prévu, et tout lui a été sacrifié.

Voilà le défaut le plus fréquent. L'œuvre dramatique de Victor Hugo est moins dramatique qu'elle n'est théâtrale. Et cela suffit pour faire comprendre pourquoi, à la longue, elle ne résiste pas.

Je passe à l'œuvre lyrique, me bornant, pour le moment, à quelques indications, en vue d'en rafraîchir la mémoire et d'en rappeler les principaux monuments.

Après les *Odes et poésies diverses* sont venues nombre d'Odes encore, qui ont grossi le recueil des premières, puis les *Ballades*, puis les *Orientales*. Les *Orientales* ont paru en 1829, la même année que

le *Dernier jour d'un condamné*. Ces deux publications doivent avoir été préparées simultanément : c'est l'exemple le plus étonnant, j'allais dire le plus effrayant, de ce double besoin qui pesait comme une fatalité sur le génie du poëte, le besoin de vivre à la fois par la pensée dans un monde idéal et dans quelque sombre caverne du Tartare. Quand les ouvrages auxquels il travaille ne comportent pas ce mariage de la lumière et des ténèbres, il s'arrange pour mener de front telle oeuvre de pure et brillante fantaisie et telle autre composition bonne à faire dresser les cheveux sur la tête. Il a une aile dans le ciel et une dans l'enfer.

D'ailleurs, *Ballades et Orientales* peuvent encore être envisagées comme des ouvrages de jeunesse, en ce sens au moins que l'intention évidente du poëte est de continuer à se faire la main, à se rompre à toutes les difficultés de l'art. C'est la période des tours de force. Jamais il ne les a multipliés à ce point : — la *Chasse du Burgrave*, qui fait alterner le vers de huit syllabes et celui d'une syllabe, simple écho de la finale précédente :

Daigne protéger notre classe,
 Classe
 De monseigneur Saint Godefroi,
 Roi.

— le *Pas d'armes du Roi Jean*, longue composition toute en vers de trois syllabes.

Çà, qu'on selle,
Ecuyer,
Mon fidèle
Destrier.
Mon cœur ploie
Sous la joie
Quand je broie
L'étrier.

— les *Djinns*, qui sont d'un effet d'harmonie imitative dont il n'y avait pas d'exemple alors : de strophe en strophe le vers grandissant d'une syllabe — de deux à dix — pour marquer le bruit de la meute des esprits qui s'approche, puis diminuant de la même manière aussitôt qu'elle a passé et qu'elle va s'éloignant dans le silence et la nuit. Le poète Kinkel, que j'ai beaucoup connu à Zurich, et qui s'y entendait, ne pouvait assez admirer un art qui peint ainsi par la seule puissance du son. « L'oreille a sa vision, » a dit quelque part Victor Hugo.

J'ai parlé de Victor Hugo, à l'occasion de son premier recueil de vers, comme d'un virtuose, d'un prestidigitateur de la parole; cela était vrai relativement, pour son âge. Maintenant, cela est vrai d'une manière absolue. Son apprentissage est fait. Il a atteint à une dextérité de doigté dont on n'avait pas même l'idée. Peut-être n'est-il pas encore le plus grand poète; mais il est assurément le plus habile versificateur de la France. Au reste, il avait le sentiment de sa force sous ce rapport. Preuve en soit

ce qu'il disait à Marc Monnier, ici-même, à Lausanne ; Marc Monnier venait d'improviser en son honneur quelques couplets dont les vers masculins rimaient tous exactement et richement à son nom : Hugo, indigo, vertigo, Chicago... que sais-je ? Le grand poète se prit à sourire et répondit par ce mot charmant : « *Je croyais être le premier versificateur de France, je vois que je me suis trompé.* »

Je ne veux pas dire que les *Orientales* n'aient été pour lui qu'un pur exercice. Elle sont aussi, sans nul doute, le produit d'une sorte d'éblouissement d'imagination, et cet éblouissement a été contagieux. Les poètes de l'art pour l'art ne s'étaient jamais vus à pareille fête. Aussi en est-il plusieurs pour qui les *Orientales* sont demeurées le recueil par excellence de Victor Hugo. Toute l'école dite des Parnassiens, dont le plus illustre représentant, Leconte de Lisle, va succéder à Victor Hugo à l'Académie française, procède de là : c'est tout un arbre qui s'est greffé sur ce rameau. Les *Orientales* n'étaient pourtant pas le véritable Orient, que Victor Hugo n'avait jamais vu, qu'il avait entrevu seulement par l'Espagne. C'était un Orient rêvé, un Orient de fantaisie. Et comme la fantaisie ne crée rien de toutes pièces, et qu'elle ne fait jamais qu'amplifier, cet Orient rêvé était un Orient vu par les yeux d'autrui, lu plus encore que vu. D'autres dès lors, et Leconte de Lisle en particulier, nous ont initiés à un Orient

qui a bien autrement de relief et de vivante originalité ; mais, pastiche ou réalité, jamais le pays de la lumière n'a été célébré avec un pareil brio de verve pittoresque. C'est un feu d'artifice perpétuel, dont l'éclat est rehaussé par quelques morceaux très courts et très simples, tels que les deux strophes intitulées *Extase*, qui rendent si bien la religieuse beauté de la nuit :

Et les étoiles d'or, légions infinies,
 A voix haute, à voix basse, avec mille harmonies,
 Disaient, en inclinant leur couronne de feu ;
 Et les flots bleus, que rien ne gouverne et n'arrête,
 Disaient, en recourbant l'écume de leur crête :
 — C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu !

On dirait un *Lied* allemand, une note, un accord, un seul accord de la lyre, mais un accord fait pour retentir d'espace en espace, aussi loin qu'il y a quelque un pour l'entendre.

Si l'on veut se donner le plaisir d'un contraste plus parfait encore, il faut, après les *Orientales* ouvrir les *Feuilles d'automne* (1831). Des contrastes, toujours des contrastes ! Jamais poète ne les a semés sur ses pas avec une pareille prodigalité. L'Orient s'est évanoui. Nous sommes chez le poète, dans son cabinet d'études, au coin de son feu. Après une poésie qui n'était que fusées d'imagination, déployant leurs gerbes d'étincelles, voici la poésie des sentiments simples et naturels, la poésie

de la famille et de la causerie intime, le soir, les pieds aux chenêts. Vous vous rappelez la visite de cet ami voyageur qui vient de faire son tour du monde et qui, retrouvant le poëte, lui demande des nouvelles de sa mère, de son père, de son fils :

Or, maintenant, le cœur plein de choses profondes,
Des enfants dans vos mains tenant les têtes blondes,
 Vous me parlez ici,
Et vous me demandez, sollicitude amère,
— Où donc ton père? où donc ton fils? où donc ta mère?
 — Ils voyagent aussi!

.

Je les ai vus partir comme trois hirondelles
Qui vont chercher bien loin des printemps plus fidèles
 Et des étés meilleurs.
Ma mère vit le ciel et partit la première,
Et son œil en mourant fut plein d'une lumière
 Qu'on n'a point vue ailleurs.

Et puis mon premier-né la suivit, puis mon père,
Fier vétéran âgé de quarante ans de guerre,
 Tout chargé de chevrons.
Maintenant ils sont là, tous trois dorment dans l'ombre,
Tandis que leurs esprits font le voyage sombre,
 Et vont où nous irons!

.

Combien vivent joyeux, qui devaient, sœurs ou frères,
Faire un pleur éternel de quelques ombres chères!
 Pouvoir des ans vainqueurs!

Les morts durent bien peu : laissons-les sous la pierre !
Hélas ! dans le cercueil ils tombent en poussière
Moins vite qu'en nos cœurs !

Voyageur ! voyageur ! Quelle est notre folie !
Qui sait combien de morts à chaque heure on oublie ?
Des plus chers, des plus beaux ?
Qui peut savoir combien toute douleur s'émousse,
Et combien sur la terre un jour d'herbe qui pousse
Efface de tombeaux !

Voilà le ton. Le délicieux morceau des *Lettres d'amour* est de ce recueil. Dans ce recueil aussi commencent les *Enfantines*

Il est si beau l'enfant avec son doux sourire...

Vous savez la pièce par cœur. — Tout cela était nouveau pour la poésie française, non que cela n'eût pas été senti. La poésie de la famille et celle des enfants sont aussi anciennes que la famille et l'enfant lui-même. Mais la littérature ne dit pas toujours tout. Il y a des temps, il y a des lieux où elle se détourne comme à dessein des sentiments les plus naturels et les plus généraux. La littérature française était une littérature de société, de salon, d'aristocratie. Les gentilshommes de la cour de Louis XIV, même les meilleurs pères, les meilleurs maris, auraient éprouvé je ne sais quelle honte à dire en vers qu'ils aimaient leur femme ou leurs enfants. Cela se disait en prose, et, même en prose, avec quelle discrétion ! Cette re-

tenue, cette pudeur des sentiments les plus vrais n'avait-elle pas aussi sa beauté? Oui, sans doute, mais les temps ont changé, et, pour la poésie du moins, la bonhomie toute bourgeoise avec laquelle nous en parlons aujourd'hui, est devenue l'occasion d'un renouvellement dont nous voyons encore les effets se continuer. Le monde de la famille et de ses affections est un monde récemment découvert où la littérature tente chaque jour quelque nouveau voyage d'exploration. Le Christophe Colomb de cette Amérique qui était à notre porte et dont nous ne nous doutions pas a été pour la France Victor Hugo. C'est lui qui, le premier, en a pris hardiment possession.

Il y a moins d'art apparent dans les *Feuilles d'automne* que dans les *Orientales* : mais l'art y est plus vrai et plus grand. C'est ici que, pour la première fois, Victor Hugo réalise avec un plein succès, dans une composition lyrique de quelque étendue, l'idéal qu'il nous a exposé dans une de ses premières préfaces : un morceau né d'une seule pensée, dont il n'est, tout entier, que le développement naturel, large et puissant. On peut citer dans ce genre : *Ce qu'on entend sur la montagne*.

Les *Chants du Crépuscule* (1835) qui suivent les *Feuilles d'automne*, donnent lieu à quelques observations.

Victor Hugo a toujours pensé que le poète avait un rôle politique à jouer, et ce rôle, il a entrepris

plusieurs fois de le définir et de le glorifier. Le poète accompagne le peuple dans toutes les vicissitudes de son existence, jouissant de ce dont il jouit, souffrant de ce dont il souffre, exhortant, soutenant, consolant, dirigeant, modérant... selon les occasions. Il n'a pas seulement défini ce rôle, il l'a joué, et si vous voulez savoir comment il l'a joué, le recueil des *Chants du Crépuscule* est celui qu'il importe surtout de consulter parmi les anciens recueils, parce que c'est celui où le poète a réuni le plus grand nombre de morceaux d'occasion inspirés par une pensée politique. — Dans le même recueil, chose curieuse, apparaît cette poésie du scepticisme, qui a été longtemps la poésie du siècle, mais à laquelle Victor Hugo avait paru jusque-là rester étranger. Nous l'avons vu désertier la foi politique de sa jeunesse ; maintenant il en a déserté la foi religieuse. Pourquoi ? Eh ! tout simplement parce qu'elle n'était pas solide, parce qu'elle était d'imagination, d'entraînement plutôt que de réflexion, et qu'elle ne pouvait pas ne pas être atteinte par d'autres entraînements. Autrefois il croyait parce qu'on croyait — Chateaubriand croyait ; maintenant il ne croit pas parce qu'on ne croit pas, et que le moment est un moment de trouble. Il décrit très bien, non sans regrets du passé, cet état de l'âme qui attend, cherche, interroge.

Ce qui est peut-être exprimé parfois dans ce recueil, dit-il dans la préface, ce qui a été la principale préoccupation de l'auteur en jetant çà et là les vers qu'on va lire, c'est *cet étrange état crépusculaire de l'âme et de la société dans le siècle où nous vivons*; c'est cette brume au dehors, cette incertitude au dedans, c'est ce je ne sais quoi d'à demi éclairé qui nous environne.

De là, dans ce livre, ces cris d'espoir mêlés d'hésitation, ces chants d'amour coupés de plaintes, cette sérénité pénétrée de tristesse, ces abattements qui se réjouissent tout à coup, ces défaillances relevées soudain, cette tranquillité qui souffre, ces troubles intérieurs qui remuent à peine la surface du vers au dehors, ces tumultes politiques contemplés avec calme, ces retours religieux de la place publique à la famille, cette crainte que tout n'aille s'obscurcissant, et par moments cette foi joyeuse et bruyante à l'épanouissement possible de l'humanité.

Dans ce livre, bien petit cependant en présence d'objets si grands, il y a tous les contraires, le doute et le dogme, le jour et la nuit, le point sombre et le point lumineux, comme dans tout ce que nous voyons, comme dans tout ce que nous pensons en ce siècle; comme dans nos théories politiques, comme dans nos opinions religieuses, comme dans notre existence domestique; comme dans l'histoire qu'on nous fait, comme dans la vie que nous nous faisons.

Comment ses fonctions de poète qui exhorte et dirige s'arrangent-elles de cette incertitude? Elles s'en arrangent comme elles peuvent. Ce n'est qu'une antithèse de plus dans le monde: il y en a tant. Au reste, ce n'est pas la seule contradiction qui se dé-

voile tout à coup dans le cœur du poète. Il y en a d'autres et de plus graves, de plus intimes. Jusqu'à présent, Victor Hugo n'a célébré dans ses vers qu'une femme, celle qu'il aimait dès son enfance, l'héroïne de cette idylle des jeunes amours dont je vous parlais. Maintenant il en célèbre deux. Pour l'une il écrit *Date lilia*

Oh! si vous rencontrez quelque part sous les cieux
 Une femme au front pur, au pas grave, aux doux yeux,
 Que suivent quatre enfants dont le dernier chancelle,
 Les surveillant bien tous, et, s'il passe auprès d'elle
 Quelque aveugle indigent que l'âge appesantit,
 Mettant une humble aumône aux mains du plus petit;

.....
 Oh! qui que vous soyez, bénissez-la. C'est elle!
 La sœur, visible aux yeux, de mon âme immortelle!
 Mon orgueil, mon espoir, mon abri, mon recours!
 Toit de mes jeunes ans qu'espèrent mes vieux jours!

Pour l'autre, *Hier la nuit d'été*

Hier, la nuit d'été, qui nous prêtait ses voiles,
 Était digne de toi, tant elle avait d'étoiles!

.....
 Laisse-toi donc aimer! — Oh! l'amour, c'est la vie.
 C'est tout ce qu'on regrette et tout ce qu'on envie
 Quand on voit sa jeunesse au couchant décliner.
 Sans lui rien n'est complet, sans lui rien ne rayonne.
 La beauté c'est le front, l'amour c'est la couronne :
 Laisse-toi couronner!

.....

Il n'est rien sous le ciel qui n'ait sa loi secrète,
Son lieu cher et choisi, son abri, sa retraite,
Où mille instincts profonds nous fixent nuit et jour ;
Le pêcheur a la barque où l'espoir l'accompagne,
Les cygnes ont le lac, les aigles la montagne,
Les âmes ont l'amour!

En vérité, le poète a raison. C'est bien une heure de trouble que celle qui a vu naître ce recueil.

On dirait, observait Sainte-Beuve dans son article sur les *Chants du Crépuscule*, à propos de la pièce intitulée *Date lilia*, on dirait qu'en finissant l'auteur a voulu jeter une poignée de lis aux yeux. Nous regrettons que l'auteur ait cru ce soin nécessaire. L'unité de son volume en souffre ; son titre de *Chants du Crépuscule* n'allait pas jusqu'à réclamer cette dualité. Le même manque de tact littéraire (au milieu de tant d'éclat et de puissance!) qui plus haut, nous l'avons vu, lui a fait comparer l'harmonie de l'orgue à *l'eau d'une éponge*, et parler du sourire *fatal* de la résignation à propos de Pétrarque, lui a inspiré d'introduire dans la composition de son volume deux couleurs qui se heurtent, deux encens qui se repoussent. Il n'a pas vu que l'impression de tous serait qu'un objet respecté eût été mieux honoré et loué par une omission entière. ¹

Laissons de côté toutes les réflexions qui se présentent à ce sujet ; et ne retenons qu'un fait : la corde de la passion manquait à la lyre de Victor Hugo ; la voici qui s'y ajoute.

¹ *Sainte-Beuve, Portraits contemporains*, 1^{re} édition, t. I, p. 296.

Comment résumer l'impression produite par ce recueil des *Chants du Crépuscule* ? Ce serait difficile si Victor Hugo ne l'avait fait lui-même dans un morceau qui contient un symbole et un symbole personnel, dans le morceau adressé à Louis Boulanger et connu sous le titre de *La Cloche* : Un soir le poète est monté dans la tour où dort une ancienne cloche

Vaste et puissante cloche, au battant monstrueux !

Elle se taisait et cependant on croyait entendre autour d'elle une dernière rumeur d'harmonie. Mais la pauvre cloche n'est plus ce qu'elle était jadis, lorsqu'elle sortit de la fonderie, neuve et resplendissante :

Sur cette cloche, auguste et sévère surface,
Hélas ! chaque passant avait laissé sa trace.
Partout des mots impurs creusés dans le métal
Rompaient l'inscription du baptême natal.
On distinguait encore, au sommet ciselée,
Une couronne à coups de couteau mutilée.
Chacun, sur cet airain par Dieu même animé,
Avait fait son sillon où rien n'avait germé !
Ils avaient semé là, ceux-ci leur vie immonde,
Ceux-là leurs vœux perdus comme une onde dans l'onde
D'autres l'amour des sens dans la fange accroupi,
Et tous l'impiété, ce chaume sans épi.
Tout était profané dans la cloche bénie.
La rouille s'y mêlait, autre amère ironie !
Sur le nom du Seigneur l'un avait mis son nom !
Où le prêtre dit oui, l'autre avait écrit non !
Lâche insulte ! affront vil ! vain outrage d'une heure
Que fait tout ce qui passe à tout ce qui demeure !

.

Cette cloche dont parle le poète, c'est le poète lui-même, le symbole de son âme qui, elle aussi, a ses rayures et ses souillures :

Oh! dans mes premiers temps de jeunesse et d'aurore.
Lorsque ma conscience était joyeuse encore,
Sur son vierge métal mon âme avait aussi
Son auguste origine écrite comme ici.
Et sans doute à côté quelque inscription sainte,
Et, n'est-ce pas, ma mère? une couronne empreinte!
Mais des passants aussi, d'impérieux passants
Qui vont toujours au cœur par le chemin des sens!
Qui, lorsque le hasard jusqu'à nous les apporte,
Montent notre escalier et poussent notre porte,
Qui viennent bien souvent trouver l'homme au saint lieu
Et qui le font tinter pour d'autres que pour Dieu :
Les passions, hélas! tourbe un jour accourue,
Pour visiter mon âme ont monté de la rue,
Et de quelque couteau se faisant un burin,
Sans respect pour le verbe écrit sur son airain,
Toutes, mêlant ensemble injure, erreur, blasphème,
L'ont rayée en tous sens comme ton bronze même,
Où le nom du Seigneur, ce nom grand et sacré,
N'est pas plus illisible et plus défiguré!

Et cependant la cloche et l'âme ne sont point fêlées.
Le son en est encore plein et vibrant comme au premier jour :

Mais qu'importe à la cloche et qu'importe à mon âme!
Qu'à son heure, à son jour, l'esprit saint les réclame,
Les touche l'une et l'autre, et leur dise : Chantez!
Soudain, par toute voie et de tous les côtés,
De leur sein ébranlé, rempli d'ombres obscures,
A travers leur surface, à travers leurs souillures,

Et la cendre et la rouille, amas injurieux,
Quelque chose de grand s'épandra dans les cieux !

Il est difficile de caractériser le poète des *Chants du Crépuscule* sans se servir des images qu'il a lui-même employées. Il y a en lui quelque chose de natif qui n'a pas été souillé, qui chante encore aussi bien qu'autrefois et qui continuera à chanter.

Je n'ai rien de particulier à dire en ce moment sur les deux recueils qui suivent, *Les Voix intérieures* (1837) et les *Rayons et les Ombres* (1840), sinon qu'on y retrouve, dans une grande variété de sujets, les inspirations des recueils antérieurs. Ce sont les mêmes filons, toujours plus largement et plus richement exploités.

Ces quatre recueils constituent l'œuvre lyrique de la première moitié de la carrière de Victor Hugo, correspondante à son œuvre dramatique. Les recueils lyriques alternaient avec les drames, et les critiques du temps parlent avec admiration de cette double activité créatrice, se déployant sur deux lignes parallèles, avec la même puissance, avec la même richesse et la même fécondité. C'est, en effet, un beau spectacle, simple et grand.

La seconde partie de la carrière de Victor Hugo nous présente quelques recueils d'occasion qui doivent être considérés à part et dont nous dirons un mot ailleurs : *les Châtiments* et *l'Année terrible* sont

dans ce cas. Elle nous présente aussi des recueils et des compositions d'une seule haleine, d'ordre lyrique, sur lesquels nous ne nous arrêterons que lorsque le moment sera venu de nous poser la question de savoir s'il y a eu déclin ou non dans la carrière poétique de Victor Hugo : *Les chansons des Rues et des Bois, l'Ane*, etc. Ces ouvrages écartés, il n'en reste qu'un seul, mais considérable : *les Contemplations*.

Les *Contemplations* sont divisées en deux parties, en deux volumes, dont le premier est intitulé *Autrefois* et le second *Aujourd'hui*. Elle comprennent tout ce qui restait en portefeuille des compositions antérieures à 1843, année de la *terrible catastrophe*,¹ et tout ce qu'il a écrit dès lors, dans le genre lyrique jusqu'en 1855. Les pièces les plus anciennes sont de 1830. Cela fait donc vingt-cinq ans ! Aucun autre recueil de Victor Hugo n'embrasse un aussi vaste espace. Aussi est-ce de tous le plus important, celui qu'il faudrait sauver si, par quelque fortune heureusement impossible, tous sauf un étaient menacés de disparaître.

Parmi les morceaux qui le rendent particulièrement intéressant, ne négligeons pas ceux dans lesquels Victor Hugo expose, en vers, ses doctrines littéraires, sa rhétorique. Il y a de nouveau, cela va de soi,

¹ Mort tragique de la fille et du gendre de Victor Hugo.

glorifié l'antithèse, ainsi dans celui dédié à André Chénier :

Oui, mon vers croit pouvoir, sans se mésallier,
Prendre à la prose un peu de son air familier.
André, c'est vrai, je ris quelquefois sur la lyre.
Voici pourquoi. Tout jeune encor, tâchant de lire
Dans le livre effrayant des forêts et des eaux,
J'habitais un parc sombre où jasaient des oiseaux,
Où des pleurs souriaient dans l'œil bleu des pervenches;
Un jour que je songeais seul au milieu des branches,
Un bouvreuil qui faisait le feuilleton du bois
M'a dit : « Il faut marcher à terre quelquefois.
« La nature est un peu moqueuse autour des hommes ;
« O poète, tes chants, ou ce qu'ainsi tu nommes,
« Lui ressembleraient mieux si tu les dégonflais.
« Les bois ont des soupirs, mais ils ont des sifflets.
« L'azur luit, quand parfois la gaité le déchire ;
« L'Olympe reste grand en éclatant de rire ;
« Ne crois pas que l'esprit du poète descend [sant ;
« Lorsque entre deux grands vers un mot passe en dan-
« Ce n'est pas un pleureur que le vent en démence ;
« Le flot profond n'est pas un chanteur de romance ;
« Et la nature, au fond des siècles et des nuits,
« Accouplant Rabelais à Dante plein d'ennuis,
« Et l'Ugolin sinistre au Grandgousier difforme.
« Près de l'immense deuil montre le rire énorme. »

A vrai dire, les compositions lyriques, par le fait même qu'elles sont courtes, qu'une pensée suffit à les soutenir, échappent souvent — pas toujours cependant — à la loi de l'antithèse ; mais la loi se retrouve aussitôt qu'on en considère un certain nombre, et nulle part d'une manière aussi frappante que

dans ces deux volumes. Sous ce rapport surtout, c'est l'œuvre caractéristique par excellence. Il y a le livre de *l'âme en fleur*, où tout est amour, où tout est extase, la suite d'*Hier la nuit d'été*. Il y a le livre de *l'âme en deuil*, où Victor Hugo verse les pleurs les plus vrais qu'il ait versés. Ici des morceaux d'une pureté et d'une simplicité idéales : Victor Hugo n'a jamais été plus *athénien*, plus grec que dans quelques-unes des *Contemplations*. Victor Hugo athénien ! ces deux mots jurent de se trouver ensemble, et pourtant ils doivent se trouver ensemble. C'est un Protée ; il est tout, et par conséquent *grec* aussi à ses heures : barbare aujourd'hui ; demain, pour un moment fugitif, peut-être, mais pour un moment, émule de Phidias et de Platon ; après-demain, plus barbare, plus romantique, plus touffu, plus exubérant, plus chevelu, plus germain ou breton que jamais. — Et puis des morceaux d'une familiarité toujours plus familière, des morceaux qui résolvent avec un bonheur dont on n'a pas d'idée le problème d'élever à la hauteur de l'idéal tous les détails de l'existence : une poésie qui pénètre les âmes jusqu'à la moelle — le *Revenant*, par exemple, que toutes les mères savent par cœur, et le feuillet tourné, des spéculations philosophiques qui tombent dans la plus ardue des métaphysiques, poésie abstraite et abstraite, étrange, incohérente. Les fameux oracles de la *Bouche d'Ombre* — oh ! comme elle est bien nom-

mée! — nous font voir le poète se refaisant une religion. Dans les *Chants du Crépuscule*, nous avons assisté à la déformation de ses anciennes croyances. Ici s'affirment ses croyances nouvelles. Il croit en Dieu, il croit en une Providence ; pour le reste, il s'est fait un système de mysticisme poétique et panthéiste que je ne me charge pas d'expliquer, mais le vers philosophique y est.

Espérez! espérez! espérez. misérables!

Pas de deuil infini, pas de maux incurables,

Pas d'enfer éternel!

Les douleurs vont à Dieu, comme la flèche aux cibles;

Les bonnes actions sont les gonds invisibles

De la porte du ciel.

.....
L'heure approche. Espérez. Rallumez l'âme éteinte!

Aimez-vous! aimez-vous! car c'est la chaleur sainte,

C'est le feu du vrai jour.

Le sombre univers, froid, glacé, pesant, réclame

La sublimation de l'être par la flamme,

De l'homme par l'amour!

.....
.....

Dieu n'a créé que l'être impondérable.

Il le fit radieux, beau, candide, adorable,

Mais imparfait; sans quoi, sur la même hauteur,

La créature étant égale au créateur,

Cette perfection, dans l'infini perdue,

Se serait avec Dieu mêlée et confondue.

Et la création, à force de clarté,

En lui serait rentrée et n'aurait pas été.

La création sainte où rêve le prophète,
Pour être, ô profondeur! devait être imparfaite.

Donc. Dieu fit l'univers, l'univers fit le mal.

L'être créé, paré du rayon baptismal,
En des temps dont nous seuls conservons la mémoire,
Planait dans la splendeur sur des ailes de gloire;
Tout était chant, encens, flamme, éblouissement;
L'être errait, aile d'or, dans un rayon charmant,
Et de tous les parfums tour à tour était l'hôte;
Tout nageait, tout volait.

Or, la première faute
Fut le premier poids.

Dieu sentit une douleur.

Le poids prit une forme, et, comme l'oiseleur
Fuit emportant l'oiseau qui frissonne et qui lutte,
Il tomba, traînant l'ange éperdu dans sa chute.
Le mal était fait. Puis tout alla s'aggravant;
Et l'éther devint l'air, et l'air devint le vent;
L'ange devint l'esprit, et l'esprit devint l'homme.
L'âme tomba, des maux multipliant la somme,
Dans la brute, dans l'arbre, et même, au dessous d'eux,
Dans le caillon pensif, cet aveugle hideux,
Êtres vils qu'à regret les anges énumèrent!
Et de tous ces amas des globes se formèrent,
Et derrière ces blocs naquit la sombre nuit.
Le mal, c'est la matière. Arbre noir, fatal fruit.

Comprenez qui pourra! Mysticisme, rationalisme: de
l'allégorie et de l'amphigouri: — avec des airs d'o-
racle.

Voilà dans ses éléments essentiels l'œuvre lyrique de Victor Hugo. Elle est d'une merveilleuse richesse; et pourtant ce n'est qu'une partie dans un ensemble bien plus riche encore. Il aspirait à embrasser tout le monde de la poésie.



III

MESDAMES ET MESSIEURS,

L'un des plus beaux spectacles que l'homme puisse offrir à l'homme est celui du progrès, de l'intelligence qui grandit. Aucun poète de moi connu, aucun sans exception, ne l'a offert au même degré que Victor Hugo. On en voit qui mettent vingt-cinq, trente, trente-cinq ans pour parvenir à leur développement complet. Victor Hugo, à soixante ans, avait à peine donné toute sa mesure. Et ne pensez pas que ce développement presque aussi long que la longue vie du poète ait été lent ; il faut bien plutôt en admirer la rapidité : aussi l'espace parcouru a-t-il été considérable. Ne pensez pas non plus qu'il ne soit question ici que de ce progrès qui résulte de l'exercice. Il en est des vers comme de toute autre

chose : à force d'en faire on les fait plus facilement et mieux, aussi longtemps du moins que l'inspiration ne baisse pas. S'il n'y avait que cela, il ne vaudrait pas la peine de s'arrêter longuement devant ce spectacle. Mais il y a plus, bien plus. Le phénomène en présence duquel nous nous trouvons est un phénomène de croissance.

Si la force de l'esprit tenait aux dimensions du cerveau, la tête de Victor Hugo aurait dû grossir démesurément. La physiologie a démontré que la puissance intellectuelle ne dépend pas uniquement de la quantité de matière cérébrale. C'est égal, je ne puis m'empêcher de croire que la tête de cet homme a grossi plus longtemps qu'il n'arrive aux têtes ordinaires. Et il semble que les portraits justifient cette impression. A trente ans, la capacité de son front n'était pas ce qu'elle est devenue à cinquante.

C'est dans la poésie lyrique de Victor Hugo — sa veine constante — qu'on peut le mieux étudier la suite de ce développement extraordinaire. Rien de plus facile que de le faire, en quelque sorte, toucher du doigt pour les premières années. Il suffit de prendre quatre pièces qui portent les dates de 1822, 1825, 1827 et 1832, et qui appellent naturellement la comparaison parce qu'elles roulent sur le même sujet, *Napoléon*.

La première, l'ode intitulée *Buonaparte* — ce titre seul témoigne de ce qu'étaient alors les croyan-

ces politiques de Victor Hugo — est l'une des plus faibles du recueil. Quelques strophes célèbrent la fortune grandissante de Napoléon ; quelques autres disent sa chute. Avant, après et dans l'entre-deux se développe la morale :

Quand la terre engloutit les cités qui la couvrent ;
 Que le vent sème au loin un poison voyageur ;
 Quand l'ouragan mugit ; quand des monts brûlants s'ou-
 C'est le réveil du Dieu vengeur. [vrent,

Vous le voyez : l'image est emphatique et vague ; la périphrase remplace le mot précis ; la peste est un *poison voyageur* : Delille n'aurait pas trouvé mieux. L'idée est banale, le vers est lourd. Bref, si l'on veut marquer le point de départ du poète en le prenant aussi bas que possible, on ne saurait mieux choisir. Seuls quelques traits de vive description présagent le Victor Hugo de l'avenir, celui-ci, par exemple :

D'abord, troublant du Nil les hautes catacombes,
 Il vint, chef populaire, y combattre en courant.

Trois ans après, il écrivait les *Deux Hés*, qui sont comme une seconde édition du *Bonaparte* : c'est le même tableau en deux parties dont l'une est *acclamation* et l'autre *imprécation*. *Gloire à Napoléon!* s'écrient ceux qui divinisent le héros :

Honte! opprobre! malheur! anathème! vengeance!

répondent ses accusateurs. Mais ce qu'il y avait alors déjà d'un peu banal dans ce thème trop facile trouve un correctif dans l'évocation, plus originale, de ces deux îles, dont un monde sépare les deux océans, et dont l'une était prédestinée à être le berceau, l'autre le tombeau de Napoléon. Et puis, quelques grands traits de forte imagination illuminent tout à coup ces vers où règne encore l'inévitable monotonie d'un art trop déclamatoire :

Il a bâti si haut son aire impériale,
 Qu'il nous semble habiter cette sphère idéale
 Où jamais on n'entend un orage éclater!

Ce n'est plus qu'à ses pieds que gronde la tempête;
 Il faudrait, pour frapper sa tête,
 Que la foudre pût remonter!

La foudre remonta!

Le troisième morceau, *Lui* — c'est le titre — fait partie des *Orientales*. Ici, l'idée inspiratrice est celle de l'irrésistible attraction qu'exerce cette grande figure, dont on ne peut détacher ses regards et qu'on retrouve partout. Elle est là, dominant l'horizon de la poésie comme le Vésuve et son panache de fumée dominant l'horizon du golfe de Naples. Peindre en chantant : telle est ici la seule préoccupation du poète. *Lui toujours, lui partout* ; mais, de strophe en strophe, la grande figure se présente sous un as-

pect nouveau, et quelques-uns de ces croquis, dont chacun est un petit poème, sont dignes de leur objet par la justesse et le relief du trait pittoresque :

Là, je le vois, guidant l'obus aux bords rapides ;
 Là, massacrant le peuple au nom des régicides ;
 Là, soldat, aux tribuns arrachant leurs pouvoirs ;
 Là, consul jeune et fier, amaigri par les veilles
 Que des rêves d'empire emplissaient de merveilles,
 Pâle sous ses longs cheveux noirs,

.....
 Puis, pauvre prisonnier qu'on raille et qu'on tourmente,
 Croisant ses bras oisifs sur son sein qui fermente,
 En proie aux geôliers vils comme un vil criminel,
 Vaincu, chauve, courbant son front noir de nuages,
 Promenant sur un roc où passent les orages
 Sa pensée, orage éternel.

Cinq ans plus tard, dans les *Chants du Crépuscule*, nous rencontrons l'une des pièces les plus populaires de Victor Hugo : *Napoléon II*. Le duc de Reichstadt venait de mourir, et la grande figure apparaît de nouveau au poète, et avec elle ce contraste de plus en plus saisissant de gloire et de néant. Le père, rayonnant, présente son fils à la terre; le sort de sa dynastie est assuré :

« L'avenir est à moi ! »

s'écrie-t-il dans son ivresse. Non, lui répond le poète :

Non, l'avenir n'est à personne !
Sire ! l'avenir est à Dieu !

Vous savez le magnifique développement de cette simple et grande réponse. Nous voici, pour le coup, en pleine poésie lyrique, rapide, admirable de mouvement, de richesse et d'ampleur, avec des vers souverains qui, d'un coup d'aile nous transportent aussi haut que la poésie peut atteindre :

Mais les cœurs de lion sont les vrais cœurs de père.

Puis survient le coup de vent ; l'aigle tombe, vaincu : l'aigle, d'un côté, l'aiglon de l'autre, jusqu'à ce que celui qui est le maître ait creusé la tombe où il doit les réunir.

Tous deux sont morts. — Seigneur, votre droite est terri-
Vous avez commencé par le maître invincible, [ble !
Par l'homme triomphant ;
Puis vous avez enfin complété l'ossuaire,
Dix ans vous ont suffi pour filer le suaire
Du père et de l'enfant !

.....
O révolutions ! j'ignore,
Moi, le moindre des matelots,
Ce que Dieu dans l'ombre élabore
Sous le tumulte de vos flots.
La foule vous hait et vous raille.
Mais qui sait comment Dieu travaille ?
Qui sait si l'onde qui tressaille,
Si le cri des gouffres amers,

Si la trombe aux ardentes serres,
Si les éclairs et les tonnerres,
Seigneur, ne sont pas nécessaires
A la perle que font les mers!

Pourtant, cette tempête est lourde
Aux princes comme aux nations,
Oh! quelle mer aveugle et sourde
Qu'un peuple en révolutions!
Que sert ta chanson, ô poète?
Ces chants que ton génie émiette
Tombent à la vague inquiète
Qui n'a jamais rien entendu!
Ta voix s'enroue en cette brume,
Le vent disperse au loin ta plume,
Pauvre oiseau chantant dans l'écume
Sur le mât d'un vaisseau perdu!

Longue nuit! tourmente éternelle!
Le ciel n'a pas un coin d'azur.
Hommes et choses, pêle-mêle,
Vont roulant dans l'abîme obscur.
Tout dérive et s'en va sous l'onde,
Rois au berceau, maîtres du monde,
Le front chauve et la tête blonde,
Grand et petit Napoléon!
Tout s'efface, tout se délie,
Le flot sur le flot se replie,
Et la vague qui passe oublie
Léviathan comme Aleyon!

Si j'en avais le temps, j'ouvrirais ici une parenthèse pour dire un mot, en passant, des formes nouvelles dont Victor Hugo a enrichi la poésie française.

Nous en avons déjà rencontré quelques-unes : le *lied*, ce chant très court, cher à la poésie allemande, qui n'est que le retentissement d'un accord de la lyre. Victor Hugo ne les a pas multipliés. Mais le nombre n'importe guère. Quelques bons exemples suffisent. — La *ballade*, non pas encore la grande ballade épique, celle d'Uhland, de Schiller et de Goëthe, mais la ballade descriptive, qui ne la vaut pas, j'en conviens, mais qui a pourtant sa grâce propre. — La *causerie poétique et familière*, le soir, au coin de la cheminée; et avec elle l'*enfantine*. — En voici une encore que j'appellerai la *symphonie poétique*, et dont l'ancienne cantate n'était qu'une vague et pâle ébauche. La symphonie poétique est une composition étendue; elle découle, tout entière, d'une idée maîtresse, mais d'une idée qui, en se déployant, se présente sous des aspects divers et s'exprime sur des modes, des rythmes différents, comme si elle engendrait, par son seul développement, les parties successives d'une symphonie musicale : andante, allegro, scerzo, adagio. Victor Hugo, qui est un grand peintre par la parole est, en même temps, un grand musicien. Il a des compositions qui rappellent celles des mæstros les plus illustres : Mozart, Beethoven... surtout Beethoven. J'indiquerai entre autres la *Prière pour tous*, des *Feuilles d'automne*, et dans les *Voix intérieures* la pièce à l'*Arc de triomphe*. Le *Napoléon II* ne peut pas être envisagé comme

un type parfait du genre; mais parmi les morceaux sur lesquels nous pouvons arrêter un moment notre attention, il est celui qui s'en rapproche le plus.

La distance est considérable entre *Buonaparte* et *Napoléon II*. Néanmoins *Napoléon II* est bien loin de marquer le terme auquel le poète devait parvenir. La déclamation s'y glisse et avec elle l'emphase, le ton théâtral, et aussi la recherche, une certaine mièvrerie particulière à Victor Hugo, la mièvrerie dans le pittoresque : *les pieds de marbre des palais*, par exemple. On peut enfin, si belle que soit la partie lyrique du morceau, concevoir une poésie plus originale, plus neuve d'idée et de motif que celle des fameuses strophes

Non, l'avenir n'est à personne....

La distance qui reste à parcourir au poète est aussi grande que celle qu'il a parcourue déjà, et nous en aurons la preuve en jetant les yeux sur un cinquième morceau inspiré encore par l'histoire de Napoléon et de sa dynastie. Mais ce cinquième morceau, *l'Expiation*, est de vingt ans postérieur. Et pour suivre pendant ces vingt ans le développement du poète, nous sommes obligés de chercher en dehors des inspirations napoléoniennes.

Où chercherons-nous? Dans les *Voix intérieures* et les *Rayons et les Ombres*?

Il y aurait beaucoup à y prendre : ne fût-ce que la

pénétrante élégie de la *Tristesse d'Olympio*, dont on a dit quelquefois que c'était le *Lac* de Victor Hugo. Il faut bien avoir la manie des comparaisons pour en essayer une entre deux chefs-d'œuvre qui se ressemblent si peu. Quand on a dit que ce sont deux élégies d'amour et de regret, on a dit tout ce qui permet de les rapprocher. Mais comment résister au plaisir de faire des comparaisons? Comparer, juger, marquer une préférence : c'est la revanche de ceux qui par eux-mêmes ne sont pas habiles à créer. Comparons donc. Mais quel embarras! L'élégie de Lamartine n'est pas seulement l'évocation d'un souvenir; c'en est la consécration. Cette élégie est un hymne, un hymne que le poète n'est pas seul à chanter. La nature écoute, la nature entonne avec lui, et le mot final : *Ils ont aimé!* retentit de rivages en rivages, d'échos en échos. Plus humble, plus discrète, la plainte de Victor Hugo est un murmure qui ne parvient qu'à l'oreille destinée à l'entendre. La forêt ne s'en émeut point. Que lui importe, à la forêt? Elle en a tant vu de ces couples heureux défilier sous les hautes futaies! Cette indifférence même ajoute au charme poignant des souvenirs évoqués. Avec quelle tendresse ingénieuse le poète les recueille un à un et les serre dans son cœur comme un avare serre son trésor! Je crois que si j'étais femme, j'aurais assez de vanité pour vouloir

être chantée comme Elvire, mais à condition d'avoir été aimée par Olympio.

Mais le temps nous presse, et c'est au recueil des *Contemplations* que nous demanderons des preuves irrécusables des nouveaux progrès accomplis. Les *Contemplations* ont cette immense supériorité qu'elles justifient leur titre. De tous les titres analogues, inventés de nos jours pour des recueils de poésie, *méditations, élévations, consolations*, que sais-je encore? celui-ci est le plus significatif. La contemplation est le regard de l'âme attaché sur un objet digne de l'occuper. Ce regard ne s'arrête point aux apparences. Partant de l'âme il va jusqu'à l'âme. Il pénètre dans les profondeurs où se dérobe à une vaine curiosité cette poésie que Victor Hugo définissait si bien : ce qu'il y a d'intime dans tout. La contemplation est la faculté créatrice par excellence. Elle ne manquait point, sans doute, au Victor Hugo des premiers recueils; mais il lui arrivait ce qui arrive à la jeunesse; il prenait trop souvent pour contemplation les éblouissements d'une imagination vive et mobile. Victor Hugo a été jeune sous ce rapport et l'a été longtemps. Combien de morceaux, dans les volumes que nous avons feuilletés jusqu'à présent, où la sonorité de la parole dissimule mal l'insuffisance de la pensée, et combien de pièces à tiroir! Mais chez les poètes de race l'expé-

rience fournit peu à peu à la poésie un aliment plus substantiel et le sentiment de la réalité finit par les inspirer plus heureusement que ne les inspirait l'illusion.

Les trois strophes que je vais vous lire justifieront ces observations ; elles portent pour titre *L'enfance* et sont datées de 1835 :

L'enfant chantait ; la mère au lit, exténuée,
Agonisait, beau front dans l'ombre se penchant ;
La mort au-dessus d'elle errait dans la nuée ;
Et j'écoutais ce râle, et j'entendais ce chant.

L'enfant avait cinq ans, et, près de la fenêtre,
Ses rires et ses jeux faisaient un charmant bruit ;
Et la mère, à côté de ce pauvre doux être
Qui chantait tout le jour, toussait toute la nuit.

La mère alla dormir sous les dalles du cloître ;
Et le petit enfant se remit à chanter... —
La douleur est un fruit : Dieu ne le fait pas croître
Sur la branche trop faible encor pour le porter.

Plus de tiroir ici, ni rien qui y ressemble. Pas un mot de trop. C'est la vie telle qu'elle est, avec le sentiment profond de la réalité mélancolique, et pour finir, une de ces vérités d'expérience, à la fois tristes et consolantes, qui nous sourit dans une image ingénieuse. La maturité plus grande n'a rien enlevé à la fraîcheur de l'imagination : trois strophes pareilles, c'est le fruit savoureux, doré par le soleil, que le

poète, pour parler comme lui, n'a pas eu besoin de disputer à la branche qui le portait. L'heure venue, il lui est tombé dans la main.

Est-il besoin de le dire? Le temps ne suffit pas, à lui seul, pour mûrir ainsi la pensée; il y faut le temps et l'expérience, l'expérience, c'est-à-dire la souffrance. C'est une vérité cent et cent fois reconnue que la souffrance est la grande école de la sagesse. Mais ce qu'on ne sait pas assez c'est qu'elle est, tout aussi bien, la grande école de l'art et du talent. S'il y a de la déclamation dans la plupart des vers des jeunes gens, c'est qu'ils n'ont pas encore assez longuement passé par le creuset. La souffrance est le souverain remède contre la rhétorique. Victor Hugo avait souffert déjà; il devait souffrir encore. La catastrophe de 1843 est une date dans l'histoire de son talent. Il reste d'abord interdit sous le coup.

Oh! je fus comme fou dans le premier moment!

Il fallut trois ans pour qu'il pût contempler, de son regard de poète, la date funèbre et recueillir le fruit, amer et sain, de l'expérience du deuil. A la révolte, à la stupeur des premiers jours avait succédé la résignation frémissante. Alors, s'inclinant sous la verge qui avait frappé, il écrivit les strophes suivantes :

Je viens à vous, Seigneur! confessant que vous êtes
Bon, élément, indulgent et doux, ô Dieu vivant!

Je conviens que vous seul savez ce que vous faites,
Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au
[vent;

Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme
Ouvre le firmament;
Et que ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme
Est le commencement;

Je conviens à genoux que vous seul, père anguste,
Possédez l'infini, le réel, l'absolu ;
Je conviens qu'il est bon, je conviens qu'il est juste
Que mon cœur ait saigné, puisque Dieu l'a voulu !

Je ne résiste plus à tout ce qui m'arrive
Par votre volonté.
L'âme de deuils en deuils, l'homme de rive en rive,
Roule à l'éternité.

Nous ne voyons jamais qu'un seul côté des choses ;
L'autre plonge en la nuit d'un mystère effrayant.
L'homme subit le joug sans connaître les causes.
Tout ce qu'il voit est court, inutile et fuyant.

Vous faites revenir toujours la solitude
Autour de tous ses pas.
Vous n'avez pas voulu qu'il eût la certitude
Ni la joie ici-bas !

Dès qu'il possède un bien, le sort le lui retire.
Rien ne lui fut donné, dans ses rapides jours,
Pour qu'il s'en puisse faire une demeure, et dire :
C'est ici ma maison, mon champ et mes amours !

Il doit voir peu de temps tout ce que ses yeux voient ;
Il vieillit sans soutiens.
Puisque ces choses sont, c'est qu'il faut qu'elles soient ;
J'en conviens, j'en conviens !

On n'ose pas louer des vers pareils. C'est déjà trop, peut-être, que de les lire à haute voix. Mais puisque enfin nous sommes ici pour nous instruire, recueillons d'un si grand exemple la leçon qu'il renferme. Ces vers ne sont peut-être pas plus parfaits que ne l'étaient déjà, en leur genre, ceux que nous citions tout à l'heure. Mais ils ont de plus la puissance. Il semble que les vers précédents ne soient, en comparaison, que des vers d'enfant. Ceux-ci sont d'un homme. Ils ont le plein souffle d'une poitrine humaine. Si riche que fût le talent du poète, il a subi la loi commune, et ce n'est que par la souffrance qu'il a été tout à fait grand.

Sommes-nous au bout ? Avons-nous atteint le sommet ?

En un sens *oui*. Des vers plus éloquents, vous n'en trouverez pas. Néanmoins l'œuvre de Victor Hugo témoigne d'autres progrès encore, qui doivent être signalés ici. Le moment est venu de jeter un coup d'œil sur la cinquième composition poétique que le drame napoléonien lui a inspirée : *l'Expiation*. Elle est tirée des *Châtiments*, et porte la date de 1852, de cinq ans postérieure à la pièce précédente.

Je vous le dirai sans détours : je n'aime pas beaucoup le recueil des *Châtiments*. La satire politique y atteint aux dernières limites de la violence. Le poète eût-il raison dans le fond, encore se serait-il donné tort dans la forme. Il ne recule pas même devant l'injure ; il couvre de boue le tyran et ses suppôts ; mais pour la leur jeter à la face, il a dû la ramasser, et cela seul est de trop. Si l'on veut s'instruire de la richesse du vocabulaire français en termes bas et grossiers, il faut lire les *Châtiments*. Était-ce à la poésie à nous fournir un enseignement de cette espèce ?

Les *Châtiments* n'en renferment pas moins des pages magnifiques. Vous savez quelle est l'idée de l'*Expiation*. Napoléon parvenu au faite de la gloire subit un premier échec à Moscou. Voyant, au retour, le désastre de son armée, il comprend que l'expiation commence, il se tourne vers Dieu et lui demande si c'est le châtimeut : Non, répond la voix divine. A Waterloo, second désastre, même demande, même réponse. A Sainte-Hélène, lorsqu'il se sent mourir et qu'il aperçoit tout à coup le geôlier anglais qui le guette jusque dans ce dernier instant, même demande, même réponse. Enfin, dans sa tombe, il est poursuivi par un cauchemar, la vision du second Empire : Est-ce le châtimeut ? Oui. Pour quel crime ? *Dix-huit brumaire*. A chacune de ces scènes suc-

cessives correspond une description ; la première, celle de la retraite de Russie, est une chose unique.

Il neigeait. On était vaincu par sa conquête.
Pour la première fois l'aigle baissait la tête.
Sombres jours ! l'empereur revenait lentement,
Laisant derrière lui brûler Moscou fumant.
Il neigeait. L'âpre hiver fondait en avalanche.
Après la plaine blanche une autre plaine blanche.
On ne connaissait plus les chefs ni le drapeau.
Hier la grande armée, et maintenant troupeau.
On ne distinguait plus les ailes ni le centre :
Il neigeait. Les blessés s'abritaient dans le ventre
Des chevaux morts ; au seuil des bivouacs désolés
On voyait des clairons à leur poste gelés
Restés debout, en selle et muets, blancs de givre,
Collant leur bouche en pierre aux trompettes de cuivre.
Boulets, mitraille, obus, mêlés aux flocons blancs.
Pleuvaient ; les grenadiers, surpris d'être tremblants.
Marchaient pensifs, la glace à leur moustache grise.
Il neigeait, il neigeait toujours ! la froide bise
Sifflait ; sur le verglas, dans des lieux inconnus,
On n'avait pas de pain et l'on allait pieds nus.
Ce n'étaient plus des cœurs vivants, des gens de guerre ;
C'était un rêve errant dans la brume, un mystère,
Une procession d'ombres sur le ciel noir.
La solitude, vaste, épouvantable à voir.
Partout apparaissait, muette vengeresse,
Le ciel faisait sans bruit avec la neige épaisse
Pour cet immense armée un immense linceul :
Et, chacun se sentant mourir, on était seul.

Dans la plainte religieuse du père en deuil, nous

avons vu la puissance de la parole égaler celle des sentiments les plus intenses qui puissent agiter un cœur d'homme ; ici nous la voyons se mesurer non plus à un sentiment, mais à un fait, et à l'un des faits les plus saisissants dont l'histoire garde le souvenir ; nous la voyons en égaler la sinistre et pathétique grandeur. Je ne dis pas que ce soit plus beau, mais c'est plus rare et plus fort. Le poète qui exprime le sentiment trouve en lui sa mesure. Il est lui-même, rien de plus. Le poète qui rend le fait ne rencontre d'autres limites à l'essor de son talent que celles des faits, celles de la nature, de la création, de l'univers connu. La poésie qui exprime le sentiment est le commencement de toute poésie ; c'est le pur lyrisme. Celle qui rend le fait est épique ; elle ne se produit que plus tard, dans le silence des passions apaisées. La veine lyrique s'épuise ; la veine épique est inépuisable. Dans le développement de la plupart des talents, il vient un moment où le passage de l'une à l'autre est une question de vie ou de mort : Lamartine a essayé de franchir ce détroit semé de difficultés et d'écueils, et il n'y a pas réussi. Victor Hugo l'a franchi, voiles déployées.

— Sommes-nous au sommet ? Nous en approchons.

Le fait rendu dans la description de la retraite de Moscou est saisissant. Mais il n'a de valeur que par là. L'histoire n'offre pas d'accident plus dramatique, mais ce n'est qu'un accident : il neigeait. Rendre un

fait, historique ou légendaire, qui, indépendamment de l'intérêt qu'il peut offrir par lui-même, représente une loi générale, de manière à éveiller aussitôt le souvenir d'une multitude de faits analogues et à ouvrir à l'esprit des perspectives qui vont plongeant dans l'infini : telle est la puissance suprême de la création poétique, et cette puissance a fini par se déployer chez Victor Hugo, plus irrésistible dans ses effets que chez aucun poète moderne. Rappelez-vous Caïn, et l'œil qui le regarde du haut des cieux. Cet œil trouble le sommeil du meurtrier ; il veut le fuir ; mais l'œil le suit, de climats en climats, de cieux en cieux. Alors il veut se barricader contre l'œil. Il se blottit sous sa tente, et l'œil continue à le regarder ; il se cache derrière les murs d'une ville forte ; l'œil le poursuit encore. Enfin, il se fait creuser un tombeau : il descend sous la voûte sombre, il s'assied, on mure le souterrain :

L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.

Je ne vous cite rien de ce morceau, non parce qu'il est trop connu, mais parce que cela est presque inutile. Arrivée à ce degré, la poésie se trouve comme transportée au-dessus d'elle-même, et le vers, si beau soit-il, n'y ajoute rien. Ici éclate la supériorité du symbolisme épique : prenez une composition purement lyrique, il vous faut, pour en jouir, ou la savoir par cœur ou recourir au volume. Elle n'existe

que par le vers : le vers oublié, il ne reste qu'une impression promptement effacée. Mais de la pièce de Victor Hugo, ne l'eussiez-vous lue qu'une fois, il vous reste une image pour la vie : comment oublier l'œil de Caïn ?

Cette fois, nous sommes au sommet ; mais nous ne sommes pas au bout.

L'œil de Caïn est tiré de la *Légende des siècles*. Nous voici donc en pleine épopée. J'ai dit tout à l'heure la veine épique inépuisable. Victor Hugo en a fourni la preuve. S'il eût vécu quelque vingt ans encore, je ne sais pas, en vérité, ce qu'il n'en aurait pas tiré ; il n'eût plus rien laissé à ses successeurs. Faisons le dénombrement des richesses qu'il en a extraites. Ici Victor Hugo se présente sous deux aspects : il y a le poète-poète et le poète-prosateur. L'œuvre du second consiste en quatre vastes romans, abstraction faite des premiers essais de jeunesse : *Notre Dame de Paris*, *les Misérables*, *les Travailleurs de la mer* et *l'Homme qui rit*. Permettez-moi d'éliminer le dernier, œuvre bizarre, malaisée à définir, et sur laquelle l'attention publique a refusé de se fixer. Quant à l'avant-dernier, *les Travailleurs de la mer*, on peut le définir l'épopée de la mer et du marin. La lutte engagée entre la puissance aveugle de la nature représentée par l'Océan, et le génie de l'homme, représenté par l'industrie d'un simple pêcheur, en fait le principal intérêt. Ceux qui ne

l'auraient pas lu — peut-être sont-ils assez nombreux, car cet ouvrage aussi a eu peine à fixer l'attention — peuvent s'en donner une idée très suffisante en lisant l'article que lui a consacré M. Paul de Saint-Victor — le critique selon le cœur de Victor Hugo —. L'idée du roman est très originale et aussi belle que l'impossible peut être beau ; mais l'exécution l'a étrangement compromise. Jamais Victor Hugo n'a eu moins de mesure. Tout est surecharge. M. Paul de Saint-Victor en a-t-il eu le sentiment ? Je le crois. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il s'est appliqué à en donner la pure quintessence, l'idée, rien que l'idée, et cette idée exposée par lui, dans un style lumineux, en vingt pages, est d'un effet beaucoup plus grand que déroulée en trois volumes. — Restent les *Misérables* et *Notre Dame de Paris*. Ce dernier est un roman historique, dont la scène est dans la vieille cathédrale de l'Ile de France, ou dans son voisinage immédiat. C'est le Paris du moyen-âge, toujours dominé par les deux tours du noir édifice. La foule est grande dans l'enceinte étroite où se concentre l'action, une vraie foule aussi bigarrée que nombreuse, et dans laquelle Victor Hugo choisit de préférence, pour leur distribuer les rôles en vue, les pauvres, les chétifs, les disgraciés, les existences interlopes ou maquées. Toute la bohème du temps s'agite sous nos yeux : ce sont les misérables d'autrefois auxquels le poète devait opposer les misérables

d'aujourd'hui. L'œuvre est originale, frappante, mais exubérante, d'un pittoresque théâtral, beaucoup trop théâtral et d'une couleur locale curieusement étudiée dans son exagération évidente. Ce qu'on y cherche le plus et ce qu'on y trouve le moins, c'est un simple bonhomme, un simple bourgeois comme il y en a eu de tout temps : tous les personnages sont des types bons à conserver dans un musée d'histoire, d'antiquités et de raretés. — Les *Misérables*, œuvre plus vaste et plus diffuse encore, qui n'aspire à rien moins qu'à nous représenter dans un tableau dramatique et vivant les conditions d'existence que fait la société actuelle à tous les déshérités de la fortune, qui les suit partout, à Paris, en province, au bague, sur les champs de bataille, — les *Misérables* ont du moins l'immense avantage de concentrer l'action, si diverse et ondoyante qu'elle soit, autour d'une grande figure, celle de Jean Valjan. Je dirai plus tard ce que j'envisage comme le point faible de ce livre en dix volumes ; la seule chose que je veuille affirmer en ce moment, certain de n'être contredit par personne, est que le jour où Victor Hugo a conçu le type de Jean Valjan est assurément l'un de ceux où il a fait preuve de la plus étonnante énergie créatrice. On peut admirer aussi, sauf à le réduire aux lignes essentielles, l'ensemble de cette vaste composition. Elle est grande dans tous les sens du terme, grande par l'intérêt supérieur qui s'attache aux rôles prin-

cupaux, grande par l'infinie variété des personnages, des scènes, des aperçus, grande par l'immensité du sujet.

Mais qu'est-ce que cela en comparaison de la *Légende des Siècles* ? Les *Misérables*, c'est un moment dans l'histoire ; la *Légende des Siècles*, c'est toute l'histoire. Les *Misérables*, c'est la France ; la *Légende*, c'est l'univers. Les *Misérables*, ce sont les misérables ; la *Légende*, c'est l'humble et le puissant, le pauvre et le riche, le mendiant et le roi : c'est la société humaine, considérée à tous ses degrés dans tous les lieux et dans tous les temps ; c'est l'*Humanité*.

L'humanité : voilà un sujet d'épopée auquel les anciens rhéteurs n'ont jamais pensé, un sujet vieux comme le monde, et dont l'idée cependant est moderne. Il n'a rien fallu moins que l'insatiable curiosité de la science actuelle, et tous les travaux qu'elle a entassés, et toutes les perspectives qu'elle nous a ouvertes, et le sentiment toujours plus répandu de la solidarité qui existe entre les peuples, les races, les temps, pour qu'il devint possible d'envisager l'humanité comme un être, un individu collectif, ayant son génie et sa destinée, capable de devenir le héros d'un poème.

Toutefois cette idée n'est point la création de Victor Hugo, comme quelques-uns l'ont pensé. Elle flotte dans les esprits depuis plus d'un siècle déjà.

Plus d'un poète a essayé de la réaliser, et Victor Hugo n'a fait que la recueillir de ses prédécesseurs. Ceci ne le diminue point. Les plus grands artistes viennent ainsi, à leur heure, achever ce qui demande à l'être.

Le premier poète français qu'elle ait préoccupé est André Chénier — d'où nous datons. Dans son poème de l'*Amérique*, inachevé, devaient se rencontrer, sur sol neutre, toutes les nations qui ont contribué à l'œuvre commune de la civilisation, chacune apportant ses dieux, ses lois, ses mœurs et les souvenirs de sa lointaine patrie. — Chateaubriand l'avait entrevue, lui aussi, lorsqu'il a choisi pour sujet de son épopée en prose, les *Martyrs*, une période historique qui lui permettait de mettre en présence les races du nord et celles du midi, les unes représentant le passé et lui fournissant l'occasion de le peindre rétrospectivement, et les autres l'autorisant à tracer des peintures anticipant sur l'avenir. — Mais Lamartine a rêvé bien mieux. Lamartine, le jour où il a écrit *Jocelyn*, avait dans la tête toute une *légende des siècles*. Lisez donc la préface, antérieure de vingt-trois ans à la tentative de Victor Hugo :

.....Aujourd'hui, les individualités disparaissent, ou elles agissent avec toute leur vérité dans le drame de l'histoire..... L'intérêt du genre humain s'attache au genre humain..... L'épopée n'est plus nationale ni héroïque, elle est bien plus, elle est humanitaire.

Pénétré de bonne heure et par instinct de cette transformation de la poésie, aimant à écrire, cependant, dans cette langue accentuée du vers qui donne du son et de la couleur à l'idée, et qui vibre quelques jours de plus que la langue vulgaire dans la mémoire des hommes, je cherchais quel était le sujet épique approprié à l'époque, aux mœurs, à l'avenir qui permit au poète d'être à la fois local et universel, d'être merveilleux et d'être vrai, d'être immense et d'être un. Ce sujet, il s'offrait de lui-même, il n'y en a pas deux : c'est l'humanité ; c'est la destinée de l'homme ; ce sont les phases que l'esprit humain doit parcourir pour arriver à ses fins par les voies de Dieu.

Il n'y a que deux différences essentielles à noter entre Lamartine et Victor Hugo. Lamartine n'a fait que rêver son œuvre ; Victor Hugo a accompli la sienne. Lamartine voulait procéder par vastes compositions. Victor Hugo, infiniment plus pratique, a pensé qu'il suffisait de scènes détachées, mais bien choisies, rapides et multipliées. Pardon, il y a une troisième différence. Victor Hugo a élargi encore l'œuvre rêvée par son prédécesseur. Il a pris pour point de départ le jardin d'Éden, au moment où Eve sent pour la première fois tressaillir un enfant dans son sein ; et quant au point d'arrivée, il l'a reculé à l'infini dans les profondeurs de l'avenir. Le dernier chant du poète est un chant de prophète.

Il n'est pas besoin de le dire, une œuvre si colossale est de celles qui ne s'achèvent point. Mais il suffit, pour obtenir un grand effet, que des jalons

soient échelonnés sur la route, en quantité suffisante pour que le regard en suive les sinuosités. Or cette exigence-là, par les deux *Séries* publiées, Victor Hugo l'a remplie, et largement. On voit se dessiner l'ensemble; on s'oriente suffisamment pour que l'imagination puisse, sans trop de peine, combler les lacunes inévitables, et quelques-uns de ces jalons sont des phares dont la lumière porte loin. *L'Œil de Caïn* est un de ces phares, et il y a bien d'autres pièces, dans les deux séries, surtout dans la première, dont la lumière n'est pas moins éclatante et ne porte pas moins loin.

Nous mesurons maintenant le progrès accompli par Victor Hugo. Nous avons vu d'abord, dans la puissance de sa faculté créatrice, se produire un accroissement presque indéfini; nous venons de voir en second lieu s'élargir également à l'infini le champ de son travail, de sa vision poétique: en voilà assez, je pense, pour justifier ce que je vous disais en commençant, qu'aucun poète, peut-être, n'a été plus que lui un poète de progrès.

Que ferons-nous donc d'une théorie encore assez accréditée qui consiste à dire que Victor Hugo a eu son moment le plus heureux de 1830 à 1835, quand il écrivait les *Feuilles d'automne* et les *Chants du Crépuscule*, et que, dès lors, par une altération gra-

duelle du goût, il est devenu de plus en plus... que dirai-je? de plus en plus impossible? C'est la théorie du déclin.

Cette théorie! c'est elle qui est... impossible, et j'en parle avec d'autant plus de liberté que j'ai pu, dans une faible mesure, contribuer à la propager, dans un article publié il y a près de trente ans, lorsque parut la *Légende des siècles*. Il n'est rien tel que les convertis pour sentir l'erreur dans laquelle ils ont vécu autrefois. Il faut pourtant bien qu'il y ait une raison à un sentiment partagé par beaucoup d'hommes qui n'auraient pas demandé mieux que de tout admirer. Quelle est cette raison?

Un fait est, je crois, reconnu à peu près par tout le monde, savoir que les pièces de Victor Hugo dans lesquelles rien ne choque le goût, qui sont parfaites, harmonieuses et limpides d'un bout à l'autre, n'ont en aucun temps été aussi nombreuses que les amis du poète l'auraient désiré. Il y en a cependant, et chose importante à noter, le recueil où il y en a le plus n'est pas un des premiers, ni les *Feuilles d'automne*, ni les *Chants du Crépuscule*, mais bien les *Contemplations*. On ne peut donc parler d'une corruption graduelle du goût. Mais, je le répète, ces perles d'une eau pure ne sont pas aussi nombreuses qu'on le voudrait. Trop souvent une œuvre signée du nom de Victor Hugo est une statue ou une statuette faite, pour une partie, d'un métal de prix et

pour une autre partie, d'un métal relativement grossier. Or, il est arrivé avec le temps que le métal précieux est devenu de plus en plus précieux, jusqu'à l'or pur, et que le métal grossier est devenu de plus en plus grossier, jusqu'à la boue du chemin. La loi du développement de Victor Hugo est l'antithèse : l'antithèse va grandissant.

Mais, dira-t-on, ne faut-il pas faire une part à l'influence de l'âge, de l'affaiblissement des facultés, sensible chez tant de poètes, chez Goethe lui-même ? C'est possible, et je suis même très porté à le croire, mais seulement pour les derniers recueils : pour les *Chansons des Rues et des Bois*, par exemple, pour l'interminable dialogue de *Kant et de l'âne*, beaucoup moins pour le *Pape* et pour le volume complexe intitulé *Les quatre vents de l'Esprit*. Cette influence s'est exercée tard et sur une partie relativement peu considérable de l'œuvre de Victor Hugo. Nous pouvons la négliger. Il y aurait si l'on voulait être complet d'autres influences à noter : l'industrialisme littéraire — pour les romans, — la critique inintelligente, la flatterie, la déification, la politique, le journalisme, etc. J'en toucherai peut-être un mot. En ce moment je voudrais aller à la cause première, originelle, essentielle des tons faux qui déparent les vers de Victor Hugo, tellement évidents qu'ils en crèvent les yeux : c'est Paul de Saint-Victor qui l'a dit.

Le parfait équilibre des facultés n'existe pas en ce monde. Tous les esprits ont en germe un principe de perturbation qui, s'il venait à se développer, produirait les plus graves conséquences. Peut-être ne connaît-on bien quelqu'un, à commencer par soi-même, que si on l'a suffisamment observé pour savoir par où il penche du côté de l'abîme, de la folie. On peut se poser cette question, en tout respect, même à propos des plus grands génies, même à propos de Victor Hugo. Je serais bien curieux de savoir quel fut le genre de folie de son frère Eugène; mais on n'a pas de détail là-dessus. Quant à lui, s'il avait eu pareil malheur, le chemin qui l'y aurait conduit est celui de l'idée fixe.

Cela se voyait à son œil. Il avait l'œil superbe, mais étrange : fauve, dit-on. Dans les rares occasions où j'ai pu l'observer de près, je n'ai point vu de couleur à ses yeux, je n'y ai vu que de la lumière, du feu : c'était un flamboiement. Je l'ai vu fixer un regard sur quelque chose ou sur quelqu'un, et jamais regard n'a été plus arrêté dans sa direction. Il semblait vouloir entrer dans l'objet.

La manière dont il regarde de l'œil intérieur, dont il regarde les idées, est toute semblable. Il y a des moments où il ne voit absolument que celle qu'il regarde, et aucune autre à côté. De là vient qu'elle prend un relief étonnant, de là aussi quelque chose de dur dans le contour. Elle se détache avec vio-

lence sur le fond obscur. Il en résulte parfois les effets les plus singuliers. Par exemple, il y a beaucoup de symboles dans la poésie de Victor Hugo. Un symbole suppose toujours une chose symbolisée; c'est pour la chose symbolisée qu'existe le symbole. Victor Hugo renverse cet ordre; il attache plus d'importance au symbole matériel, qu'à la chose symbolisée. Je prends pour en donner un exemple, dans les *Voix intérieures* le morceau qui est intitulé : *Sunt lacrimæ rerum* et j'en détache l'apostrophe aux canons des Invalides.

Sombres canons rangés devant les Invalides,
Comme des sphinx au pied des grandes pyramides,
Dragons d'airain, hideux, verts, énormes, béants,
Gardiens de ce palais, bâti pour des géants,
Qui dresse et fait au loin reluire à la lumière
Un casque monstrueux sur sa tête de pierre!
A ce bruit qui jadis vous eût fait rugir tous :
— Le roi de France est mort! — d'où vient qu'aucun de
Comme un lion captif qui secourait sa chaîne, [vous,
Aucun n'a tressailli sur sa base de chêne,
Et n'a, se réveillant par un subit effort,
Dit à son noir voisin : — Le roi de France est mort! —

Certes, il y a là bien de l'énergie; peut-être ces canons *hideux* et *béants* touchent-ils déjà aux extrêmes limites des complaisances que la raison peut avoir pour l'imagination. Mais quand on est familier avec Victor Hugo on ne s'arrête pas pour si peu; on sent à peine de si minimes aspérités et l'on est tout à la grandeur de ce tableau hardi, mais puissant.

D'où vient qu'il s'est fermé sans vos salves funèbres,
Ce cereneil qu'on clouait là-bas dans les ténèbres?
Et que rien n'est sorti de vos mornes affûts,
Pas même, ô *canons sourds*, ce murmure confus
Qu'au vague battement de ses ailes livides
Le vent des nuits arrache à des armures vides?
C'est que, prostitués dans nos troubles civils,
Vous êtes comme nous fiers, sonores et vils!
C'est que, rouillés, vieillis, rivés à votre place,
Toujours *agenouillés devant tout ce qui passe*,
Retirés des combats, et dans ce coin obscur
Par des soldats boïteux gardés sous un vieux mur,
Vains foudres de parade oubliés de l'armée,
Autour de tout vainqueur faisant de la fumée,
Réservés pour la pompe et la solennité,
Vous avez *pris racine* en cette lâcheté!

La hardiesse de la peinture continue à se déployer avec une sombre énergie; les deux premiers vers surtout sont saisissants; mais les germes d'étrangeté que contenait la pensée du poète se développent en même temps, et au lieu d'être entraîné par l'invective, plus d'un lecteur prendra parti pour ces vieux canons invalides, bien innocents de tant de lâcheté.

Soyez flétris! canons que la guerre repousse,
Dont la voix sans terreur dans les fêtes s'émousse,
Vous qui glorifiez de votre cri profond
Ceux qui viennent, toujours, jamais ceux qui s'en vont!
Vous qui, depuis trente ans, noirs courtisans de bronze!
Avez, comme Henri Quatre adorant Louis Onze,
Toujours tout applaudi, toujours tout salué,
Vous faisant seulement quand le peuple a lué!

Lâches, vous préférez ceux que le sort préfère ;
Dans le moule brûlant le fondeur pour vous faire
Mit l'étain et le cuivre et l'oubli du vaincu ;
Car qui meurt exilé pour vous n'a pas vécu !
Car vos poumons de fer, où gronde une âpre haleine,
Sont muets pour Goritz comme pour St-Hélène !
Soyez flétris !

Pour le coup on ne songe plus même à plaindre ces pauvres canons ; ils sont trop vengés par la puérité de ce flot d'injures. — Voilà une idée matérialisée par la fixité du regard. Je crois que si l'on y regarde de près, on trouvera là la cause interne, profonde, de la plupart des fautes de goût de Victor Hugo : violence d'expressions, mots qui s'entrechoquent, images disproportionnées, enflure, exagération, manque de mesure, — de tout ce qui le faisait pour Heine un poète énorme. La fixité du regard produit un effet de grossissement.

Oh ! les Grecs ! les Grecs ! — Ils avaient dans leur religion, toute poétique, un mythe adorable, celui des neuf muses habitant ensemble le mont sacré, et, la main dans la main, exécutant leurs danses et leurs chœurs au son de la lyre d'Apollon. Il y en avait une, à tour, qui dirigeait la ronde, qui marquait la cadence, et ses sœurs, les yeux dirigés vers elle, s'inspiraient de sa pensée, pour régler le rythme de leurs chants et de leur pas. Chacune, d'ailleurs, restait dans son rôle, gardait sa beauté, son sourire, ses attributs. Croyez-vous qu'Apollon ait jamais eu l'idée

de les leur faire déposer, ces attributs, pour revêtir la livrée de celle qui, un moment, présidait à leurs jeux? La livrée est le costume de l'esclave; jamais les muses ne l'ont porté.

Eh bien, ce qu'Apollon n'a pas demandé aux muses, Victor Hugo le demande aux idées, ce qui est à peu près la même chose, aux idées qui font partie, elles aussi, de ces filles de Dieu — comme dit Alfred de Musset — de ces filles de Dieu qui s'appellent entre elles. Qu'est-ce qu'une idée qui se présente seule, sans en amener plusieurs à sa suite? N'ont-elles pas besoin les unes des autres pour s'accompagner, se faire valoir et s'embellir mutuellement par la sympathie et l'amour? Et comment se feraient-elles valoir si chacune ne gardait pas sa beauté propre? Pourquoi donc Victor Hugo les arrache-t-il à la société de leurs sœurs? Et pourquoi, quand il les présente par groupes, lui arrive-t-il de les travestir en leur imposant le costume et la démarche de celle qu'il a choisie pour être sa préférée du moment? — Ah! c'est là justement le point faible. Après Victor Hugo, relisons quelquefois André Chénier.

S'il fallait résumer l'entretien de ce jour, je dirais simplement ceci : Sous le rapport de la force, de l'énergie créatrice, Victor Hugo est incomparable. Mais pour le libre jeu et l'harmonie des facultés appelées à concourir à l'œuvre poétique, d'autres ont été plus heureux.

IV

MESDAMES ET MESSIEURS,

Dans notre dernière conférence, nous avons écarté toute considération étrangère au développement du talent de Victor Hugo; nous l'avons considéré comme un fait psychologique personnel, individuel, sans tenir compte des influences extérieures qui peuvent y avoir contribué. Aujourd'hui, nous considérerons le poète dans son milieu, et nous chercherons à saisir la portée et la signification historique de l'œuvre dont il a été l'instrument. Je dis l'instrument, car cette œuvre était dans les nécessités de la situation, et plus on l'étudie de près, plus on se persuade qu'elle se serait accomplie même dans le cas où Victor Hugo, cet enfant né moribond, n'aurait pas eu *ce lendemain à vivre*, dont sa mère fut seule à ne pas désespérer. A défaut de ce Victor Hugo, il s'en se-

rait produit un autre, ou, si c'est trop attendre de la nature que l'enfantement de deux grands esprits jetés dans le même moule, encore serait-elle arrivée au même but par d'autres moyens et d'autres instruments.

Victor Hugo a été le principal ouvrier d'une révolution littéraire inévitable. En littérature comme en politique, les révolutions ne sont pas autre chose que des évolutions retardées.

Le public littéraire du XIX^e siècle n'était plus celui du XVII^e ; il n'avait plus, pour noyau principal, une élite aristocratique peu nombreuse, une société polie, lettrée, amoureuse de toutes les finesses de l'esprit, plus sensible aux jouissances délicates du goût qu'aux repues franches d'une imagination gourmande et malaisée à rassasier. Le public littéraire s'est élargi dès lors ; il est dix fois, vingt fois plus considérable ; il est partout, à Paris et en province, dans les grandes et dans les petites villes, jusque dans les bourgs et dans les villages ; il se recrute même dans les classes les plus laborieuses de la population. Le public littéraire, c'est tout le monde maintenant. En augmentant en nombre, il s'est modifié : le choix n'y est plus ; en revanche, il est accessible à des émotions qu'on s'interdisait autrefois, ou qu'on gardait soigneusement pour soi ; il est plus large, plus humain ; il n'a plus pour type l'homme de société : il est tout l'homme.

Si la production littéraire s'était développée parallèlement à la transformation survenue ainsi peu à peu dans le public qui s'y intéresse, si les besoins nouveaux avaient obtenu leur satisfaction à mesure qu'ils se faisaient sentir, il n'y aurait point eu de révolution; ce qui a dû se faire par un coup d'éclat et de force se serait fait insensiblement, par évolution. Mais rien n'est plus rare, en histoire, qu'un développement pacifique et régulier. La France littéraire du XVII^e siècle avait jeté un tel éclat qu'on se persuada qu'il ne restait plus rien à faire qu'à répéter ce qui venait de si bien réussir. On crut que les types définitifs du beau et du vrai venaient d'être consacrés pour l'éternité, et la grande école poétique du XVII^e siècle, qui n'avait été si glorieuse qu'en s'ouvrant un chemin nouveau, enfanta, sans qu'il y eût de sa faute, une tradition de routine et de servitude. Le public littéraire se renouvelait tous les jours, et la littérature ne se renouvelait pas. Quand cette situation eut assez duré, quand elle fut assez tendue, la révolution éclata.

Victor Hugo a parlé plusieurs fois de la révolution dont il fut l'instrument, mais nulle part d'une manière plus explicite que dans le morceau intitulé : *Réponse à un acte d'accusation*. J'en détache un fragment qui est également intéressant comme théorie et comme exemple :

Quand je sortis du collège, du thème,
Des vers latins, farouche, espèce d'enfant blême
Et grave, au front penchant, aux membres appauvris;
Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris
Les yeux sur la nature et sur l'art, l'idiome,
Peuple et noblesse, était l'image du royaume;
La poésie était la monarchie; un mot
Était un duc et pair, ou n'était qu'un grinaud;
Les syllabes, pas plus que Paris et que Londres,
Ne se mêlaient; ainsi marchent sans se confondre
Piétons et cavaliers traversant le pont Neuf;
La langue était l'État avant quatre-vingt-neuf;
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;
Les uns, nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,
Les Mèropes, ayant le décorum pour loi,
Et montant à Versaille aux carrosses du roi;
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
Habitant les patois; quelques-uns aux galères
Dans l'argot; dévoués à tous les genres bas,
Déchirés en haillons dans les halles; sans bas,
Sans perruque; créés pour la prose et la farce;
Populace du style au fond de l'ombre éparse;
Vilains, rustres, croquants, que Vaugelas leur chef
Dans le baigne Lexique avait marqués d'une F;
N'exprimant que la vie abjecte et familière,
Vils, dégradés, flétris, bourgeois, bons pour Molière,
Racine regardait ces marauds de travers;
Si Corneille en trouvait un blotti dans son vers,
Il le gardait, trop grand pour dire: Qu'il s'en aille;
Et Voltaire criait: Corneille s'encaille!
Le bonhomme Corneille, humble, se tenait coi.
Alors, brigand, je vins; je m'écriai: Pourquoi
Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière?
Et sur l'Académie, aïeule et douairière,

Cachant sous ses jupons les tropes effarés,
 Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
 Je fis souffler un vent révolutionnaire.
 Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
 Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!
 Je fis une tempête au fond de l'encrier,
 Et je mêlai, parmi les ombres débordées,
 Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées;
 Et je dis : Pas de mot où l'idée au vol pur
 Ne puisse se poser, tout humide d'azur!
 Discours affreux! — Syllepse, hypallage, litote,
 Frémirent; je montai sur la borne Aristote,
 Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs.
 Tous les envahisseurs et tous les ravageurs,
 Tous ces tigres, les Huns, les Scythes et les Daces,
 N'étaient que des toutous auprès de mes audaces;
 Je bondis hors du cercle et brisai le compas.
 Je nommai le cochon par son nom; pourquoï pas?

Figurez-vous Boileau lisant la page que vous venez d'entendre. Figurez-vous son ébahissement, sa stupéfaction! Le bonhomme Boileau aurait raison de se récrier. Il n'y a point de mesure dans cette satire effrénée, mais la verve créatrice n'en est pas moins incomparable, et quelques traits sont d'une admirable beauté :

Et je mêlai.....

Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées;
 Et je dis : Pas de mot où l'idée au vol pur
 Ne puisse se poser, tout humide d'azur!

Quoi qu'il en soit, vous voyez clairement le prin-

cipe de la révolution littéraire dont Victor Hugo parle comme de sa révolution. C'est un principe d'égalité, et par là, elle se rattache de la manière la plus étroite à la révolution politique qui avait eu lieu quarante ans auparavant. Elle en est une conséquence, et une conséquence tellement naturelle, tellement évidente, qu'on ne comprend pas d'abord pourquoi elle ne s'est pas produite plus tôt. Il semble que les deux révolutions auraient dû éclater en même temps, ou que la première aurait dû tout au moins être suivie immédiatement de la seconde. Mais les choses ne vont pas ainsi dans ce monde. Les peuples ont encore plus de peine que les individus à fixer leur pensée sur deux ordres d'idées à la fois.

Dans ce fragment Victor Hugo envisage la révolution dont il a été le plus énergique promoteur dans ses applications à la langue. Il y avait deux langues françaises auparavant, l'une roturière, l'autre noble, celle-ci seule littéraire. Il n'y en a plus qu'une maintenant, qui comprend tout, non-seulement jusqu'au nom des animaux que gardait Ènée, le divin porcher, mais jusqu'aux vocables les plus éhontés du vocabulaire de l'injure et au besoin jusqu'aux mots d'argot. *Croquant, toutou*, pour n'en citer que deux exemples que Victor Hugo vient de nous fournir lui-même, ont conquis leur droit d'entrée dans le sanctuaire de la haute poésie. Il suffit que l'idée, en se

posant sur eux, les ennoblisse, les purifie, les transfigure. Sur ce point, nous n'élèverons aucune réclamation, assuré que nous sommes que tout est possible, effectivement, à l'idée au vol pur, et que les fautes de convenance, dans le choix des termes, tiennent à quelque vice profond. De deux choses l'une : ou l'idée au vol pur ne choisira pas un terme impur, ou si elle le choisit, elle le purifiera. Qu'on nous garantisse l'idée, et tout est garanti. Mais je ne puis m'empêcher de croire que si l'idée avait eu le vol plus pur, on nous aurait fait grâce des *toutous* : ils ne sont là évidemment que par manière de bravade et pour affirmer aussitôt, par un exemple, la volonté de l'auteur d'aller jusqu'au bout de son système. L'idée poétique, quand elle a le vol tout à fait pur, ignore la bravade systématique.

La révolution s'est portée également sur le vers, sur la théorie de la versification. Le XVII^e siècle avait uniformisé l'alexandrin français ; il l'avait divisé en deux parties égales par la césure obligatoire, lui donnant ainsi une beauté symétrique qui est bien dans le goût de l'époque, dans le goût qui a dessiné les jardins de Versailles. Cette conception du grand vers français a sa raison d'être, à condition toutefois qu'on ne l'envisage pas comme la seule possible, qu'on ne lui attribue pas un droit exclusif. C'est celle que Racine a préférée, mais lui-même ne s'y est point asservi ; Corneille pas davantage, Molière

beaucoup moins encore et il n'y a guère que Malherbe, le moins poète des poètes du temps, qui l'ait observée tout à fait exactement. Avant lui la césure n'était point envisagée comme un des éléments constitutifs de l'alexandrin. Ce n'est pas sur la césure, c'est-à-dire sur des repos à intervalles réguliers que repose le système de la prosodie française, mais bien sur l'accent, qui est tout autre chose, et qui a une bien autre puissance comme instrument rythmique. Il va de soi que les poètes rhéteurs du XVIII^e siècle, du bas classicisme, se sont rattachés à l'exemple donné par Malherbe, et ont emprisonné le vers français dans la symétrie stéréotypée des deux hémistiches. Victor Hugo secoue ce joug et s'en fait gloire :

Nous faisons basculer la balance hémistichie.
C'est vrai, maudissez-nous. Le vers, qui, sur son front
Jadis portait toujours douze plumes en rond,
Et sans cesse sautait sur sa double raquette
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,
Rompt désormais la règle et trompe le ciseau,
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,
De la cage césure, et fuit vers la ravine,
Et vole dans les cieux, alouette divine.

En secouant le joug de la césure, Victor Hugo a rendu le vers français non-seulement à la liberté, mais à sa constitution première. Aujourd'hui l'alexandrin jouit d'une liberté de mouvement suffisante

pour tout exprimer, pour se prêter aux combinaisons rythmiques les plus variées, sans préjudice toutefois de la loi de l'accent qui y introduit toujours le principe de balancement indispensable, soit qu'un accent principal portant sur la sixième syllabe, il se berce sur ses deux hémistiches, comme un oiseau sur ses deux ailes, soit que, grâce à deux accents qui le divisent en trois parties de quatre syllabes chacune, il ne se développe avec une grâce plus rapide et plus mouvementée. Ce second type de vers est propre à l'école moderne, qui ne l'emploie cependant qu'avec une certaine discrétion. En voici quelques exemples :

Où rien ne *trem* — ble, où rien ne *pleu* — re, où rien ne
[souffre.
 Tantôt des *bois* —, tantôt des *mers*, — tantôt des *nues*.
 Il vit un *œil* — tout grand ouvert — dans les ténèbres.
 Le crime *som* — bre était l'*amant* — du vice infâme.
 Il fut *héros*, — il fut *géant*, — il fut *génie*.
 Il appela — les plus *hardis*, — les plus *fougueux*.

Ces diverses modifications n'ont eu ni pour but ni pour effet de rendre la tâche plus facile au poète. Au contraire, elles témoignent d'un soin plus grand de la forme et cela d'autant plus que dans le même temps, et toujours à l'exemple de Victor Hugo, on est devenu bien autrement difficile pour la rime qu'on ne l'était auparavant. Musset a eu beau protester contre ce clou de plus à la pensée ; cet article

du programme romantique a été accepté par la grande majorité des poètes modernes. Bref, on peut dire en toute vérité que le vers français actuel a plus de corps que le vers français classique, qu'il est infiniment plus varié dans ses effets, et que, malgré les excentricités de quelques imitateurs qui ne comptent guère, il est plus rythmique, plus musical.

Mais que va donc exprimer cette langue nouvelle et ce vers au mouvement plus dégagé ?

Ceci devient plus difficile à dire.

La poésie du XVII^e siècle forme un ensemble facile à saisir, parce qu'il n'est pas très considérable et parce que certaines tendances générales se retrouvent chez tous les poètes qui ont contribué à l'enrichir. Ils ont un idéal commun qui est celui de ce qu'on appelait alors l'honnête homme, en y attachant une idée de distinction plus encore que de moralité proprement dite. Ce sont tous des écrivains soigneux, qui ont horreur de l'improvisation, qui mettent et remettent vingt fois sur le chantier l'ouvrage commencé, qui ne soupçonnent pas même les théories transcendantes de l'esthétique moderne, pour qui ce mot d'esthétique serait lui-même une nouveauté, mais qui entendent et pratiquent mieux qu'on ne l'a jamais fait, avec finesse et profondeur, la simple rhétorique du bon sens, qui redoutent les surprises de l'imagination, les écarts de la fantaisie, qui entre

deux expressions, l'une plus colorée, l'autre plus juste, choisiront toujours la seconde, comme ils préféreront toujours une idée simple, modeste, mais sensée, à une conception de grandiose et trompeuse apparence, qui ne croient pas qu'on puisse être fort sans être vrai, qui vont répétant avec Boileau que le vrai seul est beau, que le vrai seul est aimable, qui n'ont sous les yeux qu'un monde choisi et qui en font des peintures choisies, pour qui la poésie n'a d'autre but que de plaire, d'intéresser, de captiver; qui, enfin, sont à peu près d'accord sur les sujets les plus propres à diviser les hommes, rarement esprits-forts et ne l'étant, quand ils le sont, qu'avec prudence et ménagement, sans hostilité systématique contre la religion, croyants pour la plupart, et tous éblouis par l'éclat nouveau de la majesté royale, tous patriotes comme on l'était alors, c'est-à-dire avides de gloire pour la France et pour le jeune souverain qui représentait à leurs yeux l'unité nationale désormais assurée.

Voilà qui s'appelle *une* littérature, *une* poésie. Celle d'aujourd'hui ne lui ressemble guère. Cependant Victor Hugo a un trait de commun avec les poètes du XVII^e siècle : le travail. Il se peut que, vers la fin de sa vie, il ait fait trop rapidement un trop grand nombre de vers; n'insistons pas sur cet accident. Quand la vieillesse n'est pas silencieuse elle est verbeuse. D'ailleurs, il n'a jamais été un im-

provisateur. La volonté a joué un grand rôle, un rôle aussi grand que la vocation proprement dite, dans le développement de son talent. Lamartine, un peu avant lui, chantait de l'abondance du cœur; ses chants étaient involontaires, comme des soupirs ou comme des élans de l'âme; Alfred de Musset, aussitôt après lui, a fait entendre le cri de la passion, également involontaire. Et il faut bien convenir qu'il y a dans une poésie aussi absolument spontanée que celle de ces deux grands lyriques — les lyriques purs — un charme, une puissance d'entraînement qui est leur privilège exclusif. Il n'en reste pas moins que l'œuvre de la poésie ne saurait être réduite aux seules inspirations du sentiment. L'idée a aussi sa poésie, et le poète de l'idée sera nécessairement un poète de travail. Non-seulement il a sa place légitime dans l'ensemble d'une littérature, mais sa tâche est la plus considérable de beaucoup. C'est par lui que s'accomplit, dans la variété de ses applications, l'œuvre universelle de l'art : c'est par lui qu'une civilisation se couronne de poésie.

Voilà le point de ressemblance entre Victor Hugo et les classiques, le seul. D'ailleurs, tout est différence, contraste, opposition, guerre sourde ou déclarée. Ce que les uns ont fait l'autre le défait. Mais s'il le défait c'est pour mettre autre chose à la place. Quoi?

Ce qu'il a voulu mettre à la place, on peut le dire d'un mot, d'un très petit mot : *tout*.

Le principal défaut de la poésie du XVII^e siècle aux yeux de Victor Hugo, son vice capital est d'être incomplète. Elle ne connaît que quelques formes de la poésie; elle ne présente l'homme que sous un petit nombre d'aspects. Etre incomplet est une manière d'être faux. On pourrait, peut-être, répondre à Victor Hugo que cette manière d'être faux est la manière universelle, que rien d'humain n'est complet, que rien d'humain ne peut l'être et qu'il suffit de ne pas exclure ce qu'on laisse dans l'ombre. Les idées s'appellent les unes les autres; quand une idée est juste elle doit mener, de proche en proche, à toutes les idées justes.

Mais, il faut bien le reconnaître, quelles que soient les lacunes qu'on pourrait encore signaler dans son œuvre, Victor Hugo est bien autrement complet qu'on ne l'a été avant lui, du moins en France. D'abord il voudrait l'être, ce qui est déjà une manière de l'être. Ensuite, dans le vaste champ de la poésie, il n'est pas facile de trouver quelque recoin perdu où il n'ait au moins jeté quelque semence féconde. Et combien sont vastes les territoires où il s'est établi en maître et où il a fait d'abondantes semailles et de plus abondantes récoltes. Enfance, jeunesse, âge mûr, vieillesse : il a fait vibrer sous sa main puissante, et avec une puissance croissante, toutes les cordes sonores; et, chose merveilleuse, ces enrichissements successifs n'étaient compensés, semble-t-il,

par aucun appauvrissement. L'enfance persistait dans la jeunesse, la jeunesse dans l'âge mûr, et ainsi de suite. Il ajoutait toujours, sans préjudice des richesses déjà acquises.

L'originalité de Victor Hugo est dans l'immensité de son œuvre. C'est par là qu'il est unique. Aussi les plus habiles, les plus forts parmi ses successeurs et imitateurs se sont-ils logés et cantonnés dans quelque partie de ce vaste ensemble pour s'y organiser un petit monde à leur usage et à leur mesure. Th. Gautier et ses nombreux adeptes se sont contentés d'admirer de loin tout ce qui était politique ou philosophie. Ils ont borné leur ambition à cultiver, comme le maître l'avait fait dans les *Orientales*, et si possible, à perfectionner encore, l'art de la ciselure. Les purs impressionnistes se sont fait de même un temple de ce qui n'était qu'une niche dans la basilique du maître. Les familiers, les anecdotiques, ont développé la veine des enfantines et du foyer. Les grands coloristes, les Leconte de Lisle, ont suspendu leur nid à quelque puissant rameau de la *Légende des siècles*. Et ainsi d'une foule d'autres. — Sainte-Beuve, quoique devenu sévère pour Victor Hugo, disait que l'œuvre signée de son nom n'était que la moitié de son œuvre, et qu'il avait sa part à réclamer dans la paternité de presque tous les vers qui s'étaient écrits depuis un demi-siècle. Sainte-Beuve avait raison, et s'il y a encore quelque apparence

d'unité dans l'incohérence de la poésie moderne, il faut l'attribuer principalement à cette personnalité si vaste qu'elle embrasse et domine tout. Il est pour ses contemporains ce qu'était Ronsard pour ses amis de la Pléiade, le maître, le chef, le père : mais quel Ronsard ! un Ronsard homérique, tribun pour commencer, patriarche pour finir, et résumant en lui l'histoire littéraire de plusieurs générations.

Plus un ensemble est vaste, plus il a besoin d'être relié dans ses diverses parties, et de se rattacher à quelque idée ou à quelque fait central, qui en manifeste l'unité.

Dans sa préface de *Cromwell*, lorsque Victor Hugo développait sa fameuse théorie de l'antithèse, il avait soin de dire que l'ombre et la lumière, le grotesque et le sublime devaient être rapprochés *sans être confondus*. *Sans être confondus* : cela signifie que les deux termes opposés auront chacun leur place et leur lieu, et qu'il y aura une mesure, un dosage préalable. Qui la donnera cette mesure, qui fixera les proportions ?

Nous touchons ici au point faible. Tous les besoins, toutes les aspirations contradictoires d'une société en travail, qui s'est déplacée de sa base première et qui n'a pas encore réussi à s'asseoir sur une base nouvelle, y sont tour à tour affirmés. Cette œuvre est vraiment l'image de la révolution française, et c'est pour cela même que l'antithèse en est la loi. L'idéal

s'y présente pur, sublime, éthéré, un idéal de liberté et de fraternité, d'égalité, de miséricorde et d'amour. Il semble, à tout instant, qu'un rêve plus beau que celui du Paradis va se réaliser sur la terre, et puis, lorsqu'on croit le tenir, voici la réalité qui se dresse, froide, implacable, la lutte sans merci des intérêts et des égoïsmes. La société moderne marche comme Pascal avec un abîme ouvert à ses côtés; elle fait tout pour l'oublier; mais la terrible vision la ressaisit. De là l'anxiété visible dans tous les regards qui interrogent l'avenir. De là la fixité inquiétante avec laquelle Victor Hugo considère le monde. Il est l'incarnation littéraire du génie de la Révolution, et il y a de l'effarement dans sa pensée.

Entrons dans quelques détails, précisons, et pour y mettre de l'ordre passons rapidement en revue les aspects essentiels sous lesquels se présente son œuvre, au moraliste, au penseur, à l'homme de goût.

Au moraliste..... Quels magnifiques hommages rendus à la conscience : — *Conscience, Jean Valjean, Une tempête sous un crâne!* — Rarement poète a donné plus d'intérêt, plus de saveur morale, aux peintures qu'il a tracées de la vie. Il faut aussi reconnaître qu'il a la plume chaste ou que, s'il y a quelque exception à faire, elle ne se rapporte qu'à un petit nombre de vers, écrits, chose curieuse, dans un âge avancé.

D'autre part certaines fausses notes viennent au travers, aigres et criardes. Vous vous rappelez le manque de *tact littéraire*, comme dit délicatement Sainte-Beuve, qui dépare les *Chants du Crépuscule*. Dans les *Feuilles d'automne* la *Prière pour tous*, à côté d'admirables strophes, en a d'autres qui font une impression bien pénible; quel hommage plus matériel, plus grossier rendu à la prière que cette longue enfilade de comparaisons qui doivent en faire sentir la poétique beauté :

O myrrhe! ô cinname!
Nard cher aux époux!
Baume! éther! dictame!
De l'eau, de la flamme,
Parfums les plus doux!

Prés que l'onde arrose!
Vapeurs de l'autel!
Lèvres de la rose
Où l'abeille pose
Sa bouche de miel!

Jasmin! asphodèle!
Encensoirs flottants!
Branche verte et frêle
Où fait l'hirondelle
Son nid au printemps!

Lis que fait éclore
Le frais arrosoir!
Ambre que Dieu dore!

Souffle de l'aurore,
 Haleine du soir!

 Dans l'auguste sphère,
 Parfums, qu'êtes-vous,
 Près de la prière
 Qui dans la poussière
 S'épanche à genoux?

Et que dire des strophes où le poète, après avoir exhorté sa fille à prier pour lui :

Ma fille, va prier! — D'abord, surtout, pour celle
 Qui berça tant de nuits ta couche qui chancelle

 Puis ensuite pour moi, j'en ai plus besoin qu'elle!...

lui demande de prier aussi *pour celui que le plaisir souille et pour les femmes échevelées qui vendent le doux nom d'amour.*

De pareils manques de tact littéraire, pour reprendre l'expression consacrée, ne sont point rares chez Victor Hugo. — Enfin, que signifie l'espèce d'apothéose que le poète s'est faite à lui-même, avant celle dont il a été l'objet de la part d'un public idolâtre, et qui lui a inspiré tant de morceaux où la modestie est ce qui manque le plus, sur les fonctions du poète, sur le rôle du génie, que signifie-t-elle, sinon ce que nous savons déjà, par mille exemples, savoir que l'amour-propre profite toujours de l'affaiblissement du sens moral et que le culte du génie est une des

idolâtries qui prennent la place de plus hautes et plus légitimes adorations?

Victor Hugo croit en Dieu ; il a une foi très assurée dans l'exécution d'un plan providentiel en vertu duquel le bien l'emportera sur le mal. Cette foi est, sans doute, le résultat d'un travail intérieur, et ce qui le prouve c'est que le poète l'a reconquise et sauvée comme une épave précieuse, après le naufrage de ses premières croyances. Mais il faut y voir aussi le résultat d'une disposition de nature. Victor Hugo était bon, et la bonté croit à la bonté. Nous touchons ici au plus bel endroit de Victor Hugo. Il était bon. Héritage de race ! Sa mère l'était, patiente, dévouée, confiante, croyant peu aux pernicieuses influences ; son père l'était plus encore, peut-être, ou d'une manière plus frappante, à cause de la rudesse du soldat. Quant à la bonté du fils, elle éclate de toutes parts. Rappelez-vous l'horreur que lui inspirait la peine de mort. Et tous les misérables qu'il a recommandés à la clémence des hommes et du ciel. Et ce type, qui revient sans cesse dans ses drames, de l'homme dépravé, avili, que relève un dernier sentiment vrai, une dernière affection sincère. N'éteignez point le lumignon qui fume, a dit Quelqu'un. Plusieurs personnages des drames de Victor Hugo sont comme la mise en scène de cette parole divine : Marion de Lorme, Triboulet et Lucrece Borgia elle-même. Et le sultan Mourad sauvé au jugement der-

nier par le témoignage du pauvre animal qu'il a secouru dans son agonie :

« C'est Mourad! c'est Mourad! justice, ô Dieu vivant! »

A ce cri, qu'apportait de toutes parts le vent,
 Les tonnerres jetaient des grondements étranges,
 Des flamboiements passaient sur les faces des anges,
 Les grilles de l'enfer s'empourpraient, le courroux
 En faisant remuer d'eux-mêmes les verrous,
 Et l'on voyait sortir de l'abîme insondable
 Une sinistre main qui s'ouvrait formidable :
 « Justice! » répétait l'ombre; et le châtement
 Au fond de l'intini se dressait lentement,
 Sondain, du plus profond des nuits, sur la nuée,
 Une bête difforme, affreuse, exténuée,
 Un être abject et sombre, un pourceau, s'éleva,
 Ouvrant un œil sanglant qui cherchait Jéhovah;
 La nuée apporta le porc dans la lumière,
 A l'endroit même où luit l'unique sanctuaire.
 Le saint des saints, jamais déçu, jamais accru;
 Et le porc murmura : « Grâce! il m'a secouru. »

.
 Du côté du pourceau la balance pencha.

Tout cela est très beau, et très vrai, mais à condition qu'on n'oublie pas la contre-partie. Où faut-il la chercher, cette contre-partie? Dans l'œuvre de Victor Hugo? Elle y est presque systématiquement négligée. Mais dans celle de Molière : les héros de Molière sont des personnifications du principe contraire, du principe de la contagion du mal. Un seul vice, un seul travers parfois, gagnant de proche en

proche, a pour effet une perturbation totale, le pervertissement absolu. Pour avoir la vérité complète, il faudrait rejoindre ces deux moitiés de vérité. La première nous manque dans l'œuvre triste de Molière; si la seconde avait sa place légitime dans l'œuvre de Victor Hugo, cette œuvre en serait plus solide et plus harmonieuse dans son unité plus complète.

Pour le penseur, l'œuvre de Victor Hugo se recommande par une foi de plus en plus affermie dans le progrès, dans l'œuvre du temps et de la civilisation. Il comprend la poésie de la science. Il ne dit pas avec Béranger :

Mais j'admirais bien plus l'aurore
Quand je connaissais moins les cieux.

Les cieux connus n'en sont que plus beaux à ses yeux. Il envisage la poésie comme une fleur divine qui croît sur tous les rameaux de l'arbre de la science. Personne n'a parlé plus éloquemment que lui du livre comme instrument de civilisation. Mais si nous quittons ces généralités pour le voir à l'œuvre, de près, alors l'admiration se tempère.

L'une des formes de la gravité qu'il a le moins est la gravité scientifique. Il en use trop librement, il abuse. C'est un grand amateur de raretés, de spécialités, de curiosités. Il est un des inventeurs du bibelot. Le livre est aussi un bibelot pour lui. Victor

Hugo n'est pas un bibliophile, proprement; il n'aime pas tant le livre ancien, précieux, l'exemplaire unique que le livre qui n'a pas attiré l'attention, local, où il peut trouver un trait de caractère ou de mœurs, dont il prend note en vue du prochain poème ou du prochain roman. Depuis qu'on sait comment il s'y est pris pour enrichir de termes pittoresques ses *Travailleurs de la mer*, on a le droit de se défier beaucoup non-seulement de sa philologie, mais encore de l'érudition historique dont il fait trop souvent étalage. Il y a, j'ai regret à le dire, quelque charlatanerie chez lui. Serait-il sans cela du XIX^e siècle? Il tombe même parfois dans des fautes tout à fait plaisantes, par exemple, dans le morceau intitulé *La Résurrection de Lazare*, à propos des *trois jours de marche* de Jérusalem à Béthanie; les récits de l'Évangile disent expressément que la distance de Jérusalem à Béthanie est de quinze stades seulement, c'est-à-dire d'une demi-heure environ;¹ cela n'empêche pas Victor Hugo d'écrire :

Or de Jérusalem, où Salomon mit l'arche,
Pour gagner Béthanie il faut *trois jours* de marche.

Dans la *Prière pour tous*, parlant des saintes femmes, il lui arrive de confondre Marthe avec Marie :

Verse comme autrefois *Marthe*, sœur de *Marie*,
Verse tout ton parfum sur les pieds du Seigneur.

¹ Voir Jean XI, 18. — Le stade mesure 180 mètres.

Ce qui n'est pas beaucoup plus propre à inspirer confiance, c'est l'exagération dans ses tableaux d'histoire : il pousse à la couleur. Cela est sensible dans *Notre Dame de Paris* et dans plusieurs de ses drames. Ses dissertations en matière d'architecture ont trouvé peu de crédit auprès des hommes de l'art. Souvent dans ses romans à tendances sociales il s'empare d'un cas extrême, impossible, ou dont on ne pourrait citer qu'un ou deux exemples dans un très long espace de temps, pour dresser quelque vaste réquisitoire. C'est même un des points faibles de l'histoire de Jean Valjan. Combien y a-t-il eu, dans les soixante dernières années, d'hommes condamnés à passer de fait vingt ans au bagne pour avoir volé un pain en brisant une vitre et pour avoir ensuite fait une tentative d'évasion ? Il vaudrait pourtant la peine, avant de prendre cette histoire tout à fait au sérieux, de répondre à cette simple question de fait. La poser, c'est déjà presque y répondre. Souvent aussi, il a des formules ou des cadres tout prêts dans lesquels les faits sont condamnés à venir s'ajuster. Il en résulte une grande monotonie dans sa *Légende des siècles*, dont les héros se rangent sous deux types principaux : le tyran et le justicier. Qu'il y ait quelques justiciers et beaucoup de tyrans dans l'histoire et plus encore dans la légende, c'est ce dont je ne doute pas ; mais si c'est là une philosophie de l'histoire, il faut convenir qu'elle est un peu

sommaire. Il semble qu'on entende, de siècle en siècle, au travers de ce long poëme qui nous fait remonter jusqu'à la création, retentir l'écho de la *Marseillaise*.

Ce ne sont là que quelques traits : il y en aurait bien d'autres à détacher. Ils suffisent pour marquer l'esprit général : du génie partout, du jugement pas toujours, et de magnifiques tableaux peints trop souvent avec des couleurs fausses.

En matière de goût le contraste est également saisissant. Victor Hugo, artiste, ne reconnaît qu'une seule autorité, et il la trouve en lui-même. Il a une confiance illimitée dans ses impressions, et cette confiance, bien loin de diminuer avec l'âge, n'a fait que grandir. Toutes les personnes qui ont pu le voir de près en ont été frappées. Il avait les impressions fortes et croyait à ses impressions et les posait affirmativement ; elles avaient à ses yeux le droit d'un fait absolu. De là vient qu'il n'a prêté que très peu d'attention aux clameurs et aux conseils de la critique, quoiqu'il y ait déféré quelquefois. Ainsi, sur le conseil de Mérimée et de Mme Dorval, il a changé le dénouement de *Marion de Lorme*. Dans le drame primitif Didier mourait sans pardonner à Marion. Mais des exemples pareils sont rares dans la vie de Victor Hugo. Qu'il y ait eu quelque excès dans cette confiance en soi-même, je le veux bien. Que la flatterie l'ait exagérée, c'est possible, c'est

même très probable. Mais le principe, au fond, en est respectable. Il est d'un artiste qui a sa conscience d'artiste, et qui en maintient les droits. Il est d'un artiste sérieux qui dit ce qu'il croit vrai. La seule chose que je regrette est que ce principe supérieur n'ait pas présidé à toute la carrière du poète, et ne l'ait pas préservé de toute connivence avec l'industrialisme qui, depuis un demi-siècle, est la grande plaie de la littérature française. Comment n'en pas sentir la présence et l'inspiration fatale dans ces romans qui ne finissent pas, où chaque description est traînée indéfiniment en longueur, et où l'abondance la plus magnifique n'en est pas moins stérile comme tout ce qui est sans mesure. Je ne suppose point qu'il faille attribuer cette erreur à l'appât du gain; je n'y vois qu'une faute de goût et une défaillance de la conscience de l'artiste. Il a cédé au courant; il a fait comme les autres; il semble qu'il y ait eu une gageure entre lui et l'ombre d'Eugène Sue.

Voilà donc toujours et partout l'homme qui se présente sous deux faces, l'homme de l'antithèse, le fils de la révolution. Il y aurait un autre contraste encore à signaler dans son génie, un contraste plus profond et datant de plus loin : celui des sangs divers réunis dans son sang et qui représentent les races qui par leur fusion ont produit la France. Mais laissez-moi fermer cette porte au moment où je l'ouvre.

Je conclus.

L'œuvre de Victor Hugo est la base sur laquelle s'élève en ce moment et continuera à s'élever l'édifice de la poésie française. Cette base est large et si elle n'est pas solide sur tous les points, elle l'est sur plusieurs. Que faudrait-il pour assurer le travail des ouvriers ? Du choix, rien autre, une simple épuration graduelle et certaines lacunes comblées. Ainsi l'harmonie s'établirait peu à peu, sans diminution de ce qui, dès aujourd'hui, donne à cette œuvre aux proportions gigantesques sa beauté d'ensemble. Déjà tel poète semble l'avoir compris : Sully Prud'homme, entre autres. Il s'applique à continuer l'œuvre du maître dans quelques-unes de ses meilleures parties. D'autres y font un choix contraire. Qui l'emportera ? Ceci est le secret de l'avenir.

1886.





TABLE

	Pages
LAMARTINE	4
LA FEMME POÈTE. A propos de madame Des- bordes-Valmore	31
PAUL ET VIRGINIE	71
UN POÈTE BELGE. Van Hasselt	99
ANDRÉ CHÉNIER	171
LECONTE DE LISLE	273
VICTOR HUGO	311







JUN
AUG

University of California
SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
405 Hilgard Avenue, Los Angeles, CA 90024-1388
Return this material to the library
from which it was borrowed.

OL OCT 14 1996

JUL

RTD.

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY



A 001 277 228 1

PQ
139
R14e
v.2



Univ
S
U