















A Madame Barbet  
mon hommage d'affection dévouement  
Jules Laroche

NOUVELLES ÉTUDES

DE LITTÉRATURE ET D'ART

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR  
PUBLIÉS PAR LA LIBRAIRIE HACHETTE ET C<sup>ie</sup>

---

MARIVAUX, SA VIE ET SES ŒUVRES, d'après de nouveaux documents ; nouvelle édition. 1 vol. in-16.

Ouvrage couronné par l'Académie française.

LA COMÉDIE DE MOLIÈRE, l'auteur et le milieu ; 4<sup>e</sup> édition.  
1 vol. in-16.

ÉTUDES D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE DRAMATIQUES. 1 vol. in-16.

ÉTUDES DE LITTÉRATURE ET D'ART. 1 vol. in-16.

Prix de chaque volume, broché : 3 fr. 50

NOUVELLES ÉTUDES

DE

# LITTÉRATURE ET D'ART

PAR

**GUSTAVE LARROUMET**

Membre de l'Institut

L'ART AVANT LOUIS XIV — LA VIEILLE SORBONNE  
RACINE — LAMARTINE — J.-J. WEISS — H. TAINÉ  
M. ÉMILE ZOLA — M. JULES LEMAÎTRE  
A PROPOS DES SALONS — NAPOLÉON I<sup>er</sup> ET L'OPINION  
MEISSONIER — M. E. FRÉMIET  
EN DANEMARK — IBSEN ET L'IBSÉNISME  
M. C. LOMBROSO — M. MAX NORDAU

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET C<sup>ie</sup>

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

—  
1894

Droits de traduction et de reproduction réservés.



# NOUVELLES ÉTUDES

DE

# LITTÉRATURE ET D'ART

---

## L'ART FRANÇAIS AVANT LOUIS XIV <sup>1</sup>

---

Entre les divers objets d'étude qui nourrissent sa production littéraire, l'Université a longtemps négligé l'art moderne. Elle s'occupait volontiers d'art grec ou romain; mais il lui semblait que, pour être à la hauteur de son propre sérieux, l'art dût avoir le prestige vénérable des siècles. Elle ne s'aventurait que par exception dans les musées de date récente. Cet état de choses semble devoir changer bientôt, pour le plus grand profit de l'Université et de l'art. Les rédacteurs de programmes classiques ont fini par reconnaître que la représentation plastique de la nature et

1. *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, par HENRY LEMONNIER, professeur d'histoire à l'École des beaux-arts, 1893.

de la vie était une part de l'histoire et que l'étude de toute civilisation, comme toute culture intellectuelle, offrirait une regrettable lacune si elle ne faisait une place à la manière dont chaque temps et chaque pays ont réalisé la beauté. Depuis trois ans, ils ont prescrit dans nos lycées l'histoire de l'art à côté de l'histoire politique et sociale. Désormais, dans notre pays, un homme ayant fait ses classes n'aura plus le droit d'ignorer Jean Goujon et Clouet, Puget et Lebrun, Houdon, Ingres et les deux David.

Lentement imposée par un sentiment plus général et plus vif de l'histoire et de l'art, cette nouvelle étude doit beaucoup à l'initiative de quelques hommes qui ont pris en main sa cause. Je ne crois pas que personne ait plus fait pour elle que M. Henry Lemonnier. Professeur dans les lycées de Paris, à l'École des beaux-arts et à la Sorbonne, historien de profession et artiste par goût, il avait vu mieux que personne quel secours mutuel peuvent se prêter l'histoire générale et l'histoire de l'art. Il paraîtrait que, non seulement il est pour sa grande part dans le mouvement qui vient d'aboutir à l'introduction officielle de l'histoire de l'art dans les programmes d'enseignement, mais encore qu'il a tenu la plume pour leur rédaction. Si cela est, je l'en félicite : la partie de ces programmes qui intéresse l'art est un modèle de méthode et de mesure. C'est affaire maintenant à nos professeurs de tirer de ces programmes toute l'utilité qu'ils contiennent. S'ils s'y prennent bien, l'intérêt de leurs élèves les suivra volontiers. Je sais par expérience quelle promptitude et quel attrait d'attention, à une époque où l'enseignement des lycées sem-



blait ignorer l'art, un professeur pouvait exciter dans sa classe, lorsque, par goût personnel, il s'avisait d'en parler; surtout si, profitant d'une tolérance administrative, il prenait sur ses loisirs pour conduire ses élèves au Louvre et au Luxembourg, remplaçant ainsi par une promenade à travers les chefs-d'œuvre le morne « spaciement » de prisonniers ou de moines qui leur était imposé le jeudi et le dimanche, avec les Champs-Élysées ou les Tuileries comme cloître ou préau.

C'est l'honneur de notre corps enseignant de travailler en dehors des classes à la littérature générale. Une bonne part de la haute critique ne vit plus guère que par lui. Il devra désormais faire une place dans ses travaux à la critique d'art. Celle-ci peut y gagner autant que lui-même. Il faut bien reconnaître que, sauf exception, elle n'a encore ni trouvé nettement sa voie ni constitué son public. Entre la chronique au jour le jour et l'érudition pure, entre l'oisif qui ne lit que son journal et l'amateur qui demande surtout des catalogues, des dictionnaires et des monographies, y a-t-il une littérature qui s'inquiète régulièrement d'autre chose que des Salons annuels? y a-t-il un public constitué qui achète des livres « à images », en dehors du moment des étrennes? Il semble qu'à cette heure les écrivains d'art n'aient le choix qu'entre deux méthodes. Ou bien ils donnent dans « l'écriture artiste », une des formes les plus agaçantes et les plus fausses de la rhétorique, cherchant la phrase chantante et l'épithète pittoresque, rivalisant de couleur avec le peintre et de forme avec le sculpteur; ou bien, ils font de l'art comme ils

feraient de la grammaire ou de la botanique, purs érudits, plus préoccupés d'une date, d'un nom ou d'une citation que d'une belle œuvre, et, dans l'objet de leurs études, n'aimant que ces études mêmes.

Entre ces deux façons d'écrire sur l'art, il resterait place pour une autre. Celle-ci s'inquiéterait surtout d'établir le rapport étroit qui existe entre la production artistique et la marche générale de la civilisation; de montrer comment, entre le génie ou le talent individuels qui sont la condition première de l'œuvre d'art, et le milieu, c'est-à-dire les mœurs, les idées et les faits de l'histoire, il y a une relation étroite; de prouver que, malgré la théorie inhumaine et absurde de l'art pour l'art, l'art n'existe que par et pour l'homme; de déterminer le rôle inégal que jouent dans la production de l'œuvre la puissance intellectuelle et le sentiment de la forme, l'idée et la technique; surtout elle prouverait que, parce que l'on parle ligne et forme, on n'est pas obligé de faire des phrases et que, dans ce genre de littérature comme dans les autres, il n'y a de règle capitale que la sincérité du sentiment et la justesse de l'expression. La critique littéraire, l'histoire, l'archéologie, etc., ont depuis longtemps la pleine notion de leur objet et de leur méthode. Il serait temps que la critique d'art précisât à son tour la sienne.

La littérature universitaire, avec ses qualités habituelles de conscience et de sérieux, peut l'aider grandement à l'atteindre. On l'accuse, à tort, d'être uniforme et terne; on est, du moins, obligé de reconnaître qu'en critique et en histoire elle a souvent préparé le fond solide sur lequel des virtuoses

de la phrase ont brodé sans trop de risques. Le brillant Paul de Saint-Victor est redevable au modeste Patin, et l'on peut écrire d'excellents livres sans écrire comme Saint-Victor. Il y cinq ans, un professeur, M. Rocheblave, consacrait un travail solide, quoique çà et là paradoxal et tranchant, au comte de Caylus, un des grands amateurs d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Plusieurs de ses collègues, MM. Gauthiez, Lhomme, Normand, Gazier, etc., ont suivi cet exemple et écrivent avec profit sur les artistes français des deux derniers siècles<sup>2</sup>. Voici que M. Henry Lemonnier publie un livre d'ensemble sur une vaste période de l'art français, peu et mal connue, celle qui s'étend de la mort de Henri IV au gouvernement personnel de Louis XIV.



Il est, ce livre, d'une rare plénitude, riche de faits et d'idées neufs, écrit avec une méthode à la fois professionnelle et personnelle, dans un style sobre et nerveux. En raison de sa plénitude même, il y a lieu de distinguer entre ses éléments et d'en discuter quelques-uns, car s'ils sont tous de grand intérêt, peut-être ne sont-ils pas d'une égale justesse.

M. Lemonnier estime que l'attention de la postérité, en art, comme en littérature et en politique,

1. *Essai sur le comte de Caylus*, par SAMUEL ROCHEBLAVE, 1889.

2. *Prud'hon*, par M. PIERRE GAUTHIER; *Raffet et Charlet*, par M. FR. LHOMME; *J.-B. Greuze*, par M. CH. NORMAND; *Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne*, par M. A. GAZIER; *les Cochin*, par M. S. ROCHEBLAVE, dans *les Artistes célèbres*, collection publiée par la librairie de *l'Art*, 1886-1893.

sacrifie la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle à la seconde. Il lui semble que le soleil de Louis XIV, en concentrant la lumière sur le règne personnel du grand roi, a rejeté dans l'ombre tout ce qui l'a précédé ou même a détourné au profit de son propre éclat bien des rayons qui ne lui appartenaient pas. Le premier auteur de cette injustice serait Voltaire. Longtemps l'histoire s'est reposée sur la définition par laquelle l'auteur du *Siècle de Louis XIV* mettait une période de cent ans à l'actif d'un seul homme, qui n'a vécu que soixante-dix-sept ans et n'en a régné que soixante-douze de nom, cinquante-quatre de fait. En politique on ferait honneur à Louis XIV d'un système de gouvernement non seulement conçu, mais appliqué avant lui, et, en littérature, d'écrivains comme Descartes, Corneille et Pascal, morts ou épuisés avant son gouvernement personnel. M. Lemonnier déclare donc que le « nom de Siècle de Louis XIV a fini par fausser l'histoire du XVII<sup>e</sup> siècle ». Comme pour la littérature, on donne à Louis XIV des artistes « qu'il n'a jamais connus en réalité, ainsi Poussin et Lesueur », et, après revue de quelques noms illustres comme ces deux-là, on néglige tout ce qui les entoure et les explique, tout ce qui les prépare et les accompagne, pour se borner à l'entourage immédiat de Louis XIV. Le résultat de cette double erreur serait de dénaturer l'histoire de l'art et d'en rendre l'intelligence impossible, de nuire également à la notion générale du siècle et à la notion individuelle de ses grands hommes. M. Lemonnier veut réagir contre cette façon de voir. Il n'admet pas que Louis XIV puisse

retenir dans le fastueux cortège au milieu duquel il se présente devant la postérité, des artistes qui n'y ont jamais figuré et que la justice historique continue à négliger des noms dignes de mémoire. Il s'est donc proposé de retracer l'histoire de l'art français entre 1610 et 1660, de préciser ses origines et ses tendances, de mettre en lumière l'image qu'il donne du génie national, d'établir ses rapports avec les mœurs, les idées et les faits.

La manière dont M. Lemonnier définit son sujet est un modèle de méthode, la manière dont il l'expose un modèle de précision. Je ne dirai pas qu'il entre en matière par des « généralités » sur l'art et l'histoire : on risquerait de se méprendre sur le sens de ce mot, qui désigne d'habitude des lieux communs déjà démontrés. Son premier chapitre est vraiment une déclaration de principes justes et neufs, dont il fixe quelques-uns pour la première fois et dont il adapte les autres à l'usage particulier qu'il en veut faire. Il montre avec une clarté parfaite comment, depuis le xvi<sup>e</sup> siècle, « la doctrine artistique s'isole et remonte à l'antiquité, soit directement, soit par l'intermédiaire de la Renaissance italienne, et y puise son esthétique, sa technique même » ; comment, par là, « l'art moderne s'est développé dans des conditions qui ne s'étaient jamais présentées avant le xvi<sup>e</sup> siècle » ; comment « la plupart des sujets qu'il traitait et l'esprit qu'il y introduisait, ne pouvaient être compris et appréciés que par les initiés de la culture classique ». De ces idées premières découle naturellement la méthode que va suivre l'enquête instituée. Quelle est, dans l'art du xvii<sup>e</sup> siècle, entre 1610 et

1660, la part de l'influence antique, de la Renaissance française, de l'imitation italienne, du tempérament national, de l'originalité propre à chaque artiste? Quelle est celle de nos voisins autres que les Italiens, comme les Flamands et les Espagnols? Quelle est celle des croyances religieuses, des idées littéraires, des mœurs sociales ou artistiques?

Ces diverses questions, M. Lemonnier les traite toutes avec le même soin. Il examine successivement ce qu'a été la connaissance de l'antiquité, ce que nos artistes allaient chercher en Italie et en rapportaient; il expose les rapports des *maîtres*, et des *brevetés* — c'est-à-dire des artistes soumis au régime des corporations ou émancipés de la maîtrise par la protection royale, — la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture <sup>1</sup>, l'influence qu'elle eut sur la condition des artistes, les doctrines adoptées et les genres traités par eux. S'il établit ici des divisions un peu étroites et arbitraires, notamment pour la peinture, il définit avec justesse les caractères généraux de ces doctrines et de ces genres, il trace une esquisse nette et ferme du tempérament français en matière d'art, des portraits attachants et neufs de chacun des grands artistes rencontrés chemin faisant — architectes comme Salomon de Brosse, Le Mercier, Louis Levau, Lepautre; peintres comme Sébastien Bourdon, Lebrun, Poussin, les frères Lor-

1. Ces questions très complexes sont traitées avec détail dans les ouvrages de L. VITET, *l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1861, et de M. le comte H. DELABORDE, *l'Académie des Beaux-Arts*, 1891. Voir aussi mes *Études de littérature et d'art*, 1893, p. 249 et suiv.

rain, Philippe de Champaigne, Lesueur; sculpteurs comme Sarrazin, les Anguier, Simon Guillain, Dupré; — au-dessous d'eux, il retrouve beaucoup de noms dignes d'être retenus et signale beaucoup d'œuvres intéressantes. Ces portraits, surtout, d'une précision fine et un peu sèche, comme des Clouet, sont peut-être la partie la plus intéressante et la plus méritoire du livre.

\*  
\* \*

Dans tout cela, il n'y a qu'à suivre M. Lemonnier et on peut le faire en toute confiance. Où son lecteur reprend sa liberté et peut résister, c'est devant quelques-unes des idées générales de l'auteur. M. Lemonnier estime, d'abord, que « la Renaissance et l'antiquité ont lourdement pesé sur notre art », en le séparant de la vie réelle et de la nature pour l'appliquer à un idéal conventionnel, en paralysant l'expansion du tempérament national et des originalités individuelles, et qu'« elles l'ont rendu incapable d'être populaire, de parler à l'âme et à l'intelligence des foules ». Il voit là « un véritable malheur ».

Cette thèse n'est pas tout à fait neuve; elle a déjà été produite à propos de la littérature et de l'art du moyen âge <sup>1</sup>. D'après elle, la Renaissance ne serait pas ce que son nom indique, une vie nouvelle succé-

1. C'est la théorie de l'école médiéviste; voir mes *Études de critique et d'histoire dramatiques*, 1892, p. 53 et suiv. Au point de vue de l'art, on lira avec intérêt, pour la franchise avec laquelle la question est posée, l'étude de M. MARCEL REYMOND, *De l'influence néfaste de la Renaissance*, 1890.

dant à la mort, mais un brusque arrêt de la tradition nationale, une invasion étrangère venant nous opprimer et nous appauvrir. Pour établir la justesse de cette théorie, il faudrait prouver d'abord qu'au moment où, sous l'influence de l'Italie, l'esprit antique reparut en France, la littérature et l'art du moyen âge avaient encore une vitalité et une puissance de production. Or, la vérité, c'est qu'ils étaient morts. Il est certain que l'idéal antique, c'est-à-dire une conception abstraite de la beauté d'après les chefs-d'œuvre grecs et romains, domina désormais l'étude de la nature, mais est-il vrai qu'il se soit substitué à elle? Il n'y a vraiment de littérature et d'art que lorsqu'un idéal de ce genre s'est formé dans les esprits. Sans lui, la production littéraire ou artistique s'exerce au hasard, car tout art, toute littérature supposent un choix dans les éléments fournis par la nature. Si la littérature du moyen âge est, sauf exception, pauvre et laide, si son art, malgré d'admirables parties, est gauche et raide, c'est peut-être que les littérateurs et les artistes de ce temps étaient des réalistes pleins de foi, mais sans éducation traditionnelle et sans idéal abstrait. Les artistes de la Renaissance et des siècles suivants ont étudié la nature d'aussi près et avec autant de respect que leurs devanciers du moyen âge; mais grâce à l'exemple de l'antiquité, à l'expérience déjà faite par elle, ils ont su choisir dans la nature ce qui mérite d'être reproduit, imiter de plus près et avec plus de vérité ce qu'ils choisissaient et surtout ramener l'art à son véritable but, qui est la création de la beauté d'après la nature. Et par beauté, ils n'entendaient pas seulement ce qui



est agréable à l'œil, mais le style, le caractère, l'énergie, toutes choses qui n'existent pour nous que lorsque l'art a su les dégager et les exprimer, à travers les éléments confus que lui offre la nature.

Il ne me semble pas plus exact de dire que le tempérament national et les originalités individuelles aient été paralysés par l'idéal antique. Pour le tempérament national, il fut excité à produire par la révélation des œuvres grecques et romaines, car il se retrouvait en elles. Nos meilleures qualités sont celles-là même que les Grecs et les Romains avaient réalisées avant nous. Longtemps privés de notre patrimoine par l'interruption de la tradition antique, la Renaissance nous l'a rendu; notre bien repris, nous avons continué notre histoire avec plus de force, de confiance et de succès. Il en a été pour les individus comme pour la race; ils n'ont pas été gênés, mais aidés, par ce que la Renaissance leur apportait d'exemples et de modèles. Chacun d'eux y a choisi ce qui convenait à ses préférences naturelles et s'est senti éclairé sur elles.

Que cet idéal antique ait été incomplet et étroit, que les modèles choisis n'aient pas toujours été les meilleurs, on ne saurait le contester. L'antiquité n'a été retrouvée que peu à peu; elle reparaisait mutilée et bouleversée; à l'heure actuelle, c'est à peine si nous commençons à ressaisir au complet ce que le temps et la barbarie en ont épargné. L'éducation antique de la Renaissance fut donc insuffisante, pleine de lacunes et d'erreurs. Comme aussi elle remonta trop rarement aux premiers et vrais modèles, elle ne les vit souvent qu'à travers les imitations italiennes.

C'était inévitable. Malgré l'ardeur que les humanistes et les artistes mettaient à chercher les œuvres antiques, ils ne les découvraient qu'une à une. Pressés de produire à leur tour, ils s'en tenaient à ce qu'ils avaient devant les yeux. Mais, peu à peu, cette éducation se complétait et somme toute, à voir aujourd'hui l'œuvre du xvi<sup>e</sup> siècle, puis du xvii<sup>e</sup>, peut-on nier qu'ils aient ressaisi par un effort prodigieux l'essentiel de l'art grec et romain, qu'une disposition naturelle les ait portés d'instinct vers ce qu'il y a, dans cet art, de durable comme la nature?

L'art du moyen âge était populaire et naïf; celui qui procéda de la Renaissance fut aristocratique et savant. M. Lemonnier le regrette. Ne vaudrait-il pas mieux expliquer pourquoi cette antithèse résultait de la marche même de la civilisation, et pourquoi, suivant la nature des sociétés, l'art peut être tantôt le bien de tous, tantôt le privilège d'une élite, sans cesser d'être l'art, c'est-à-dire de réaliser la beauté? En fait, l'histoire montre que ces deux manières d'être ont tour à tour dominé et façonné l'art. Dans la Grèce ionienne ou attique, le sentiment de la beauté artistique était commun à tous les citoyens libres; dans la France du moyen âge, grâce à l'intensité d'une même foi, il en fut de même en quelque mesure. Avec la Renaissance, la marche de la civilisation changeait désormais, elle allait obéir à l'impulsion de classes restreintes et, avec elle, l'art concentrait son action. Mais, ne gagna-t-il pas en élévation ce qu'il perdait en étendue? Il y a telles formes d'art qui sont d'autant plus expressives et fortes qu'elles s'adressent à un plus petit nombre d'hommes; il y en a d'autres qui ont

besoin, pour se produire avec succès, d'intéresser toute une société. Ce sont tantôt les unes, tantôt les autres que la marche de la civilisation fait apparaître et fleurir. Pourquoi condamner les unes au profit des autres? Le mieux serait d'expliquer leur alternance et d'en constater les lois.

Pour avoir été d'inspiration antique et de public restreint, il ne s'ensuit pas que l'art de la Renaissance ait été factice et en contradiction avec les mœurs et surtout les idées du temps. Celles-ci devaient à l'influence antique encore plus que l'art lui-même; la littérature, qui traduisait la vie intellectuelle, en est une preuve frappante. Éloquence et morale, tragédie et comédie, demandaient leurs modèles et leurs sujets à l'antiquité, sans détriment pour la vérité contemporaine, ni pour l'originalité générale ou individuelle. L'idéal romain de Corneille traduisait à la fois le génie du poète et l'âme de ses spectateurs; dans des cadres grecs, Racine représentait la passion telle qu'il la sentait et telle qu'il la voyait autour de lui. Peut-on dire sans injustice que, par amour de l'antiquité, ces poètes aient trahi leur temps ou eux-mêmes? C'est, au contraire, dans ce goût commun qu'est leur ressemblance avec leurs contemporains. Bien plus, l'action des idées antiques se faisait sentir sur les mœurs elles-mêmes et, en représentant celles-ci sous des costumes grecs et romains, l'art ne sortait pas toujours de la vérité. M. Lemonnier voit « une transposition grossière et maladroite » de l'idéal antique dans ces « Louis XIV coiffés de la perruque, mais vêtus de la cuirasse romaine et les jambes nues ». A-t-il songé que ce costume,

fort décoratif et expressif somme toute, Louis XIV l'a souvent porté dans ses fêtes et ses carrousels?

Fait pour un roi, une cour et des classes restreintes, l'art du XVII<sup>e</sup> siècle n'a pu, dit M. Lemonnier, être ni réaliste ni populaire. Réaliste, c'est-à-dire énergiquement expressif de la nature et de la vie, cet art l'a été à un moindre degré que la littérature du même temps; il l'a été cependant et je crois que, si le mot réalisme est pris dans ce sens, il doit être appliqué non seulement à Philippe de Champagne et aux frères Lenain, mais à Poussin et à Lesueur eux-mêmes. Populaire, il ne pouvait pas l'être, car la société était aristocratique; il subissait le sort de la littérature, où ni la poésie de Corneille, ni la morale de Pascal ne s'adressaient dans leur essence au peuple et aux illettrés. Mais cette littérature est immortelle. Ne viendra-t-il pas un jour où, par cette marche de civilisation, qui avait restreint le public capable de la comprendre, mais qui de l'aristocratie nous amène chaque jour davantage à la démocratie, cette littérature deviendra accessible au plus grand nombre, à toute une nation de plus en plus élevée et éclairée? Non pas peut-être les œuvres, par un commerce direct, mais l'esprit qui les anime et qui passe dans l'esprit national? En ce cas, la littérature classique, après s'être séparée du peuple pour s'élever au-dessus de lui, s'en trouverait rapprochée par le progrès du peuple lui-même; elle n'aurait fait que marcher en avant, jusqu'à ce qu'il ait pu la rejoindre. Préférera-t-on qu'elle l'ait attendu, au risque de manquer en ce moment unique de force, de fécondité et d'éclat qui fut le siècle de Louis XIV.

\*  
\* \*

Car c'est bien son titre, celui qu'il mérite et qu'il doit retenir. Il est évident que Louis XIV n'a personnellement agi que sur la moitié à peu près du temps qui porte son nom et l'on pourrait, à son sujet, dire de beaucoup d'écrivains, de diplomates, de généraux et de ministres ce que M. Lemonnier disait tout à l'heure des artistes. Cela n'empêche pas que, dans l'ensemble, toute la période qui s'étend de la mort de Henri IV à la Régence porte légitimement le nom de Louis XIV. Cela pour des raisons déjà données par Voltaire et aussi pour quelques autres.

La période d'activité propre d'une génération d'hommes est de trente ans environ. Aussi, à parler avec rigueur, ne devrait-on attribuer à chaque génération que ce qu'elle a vraiment fait elle-même durant ce temps. Mais la loi de l'hérédité s'exerce ici comme en toutes choses. Un homme n'est pas seulement responsable de ce qu'il fait lui-même; il l'est aussi, dans une certaine mesure, de ce qu'a fait son père et de ce que fera son fils; avantages ou inconvénients, il souffre ou profite de l'énergie dont il reçoit ou transmet le pouvoir. Tels caractères, telles qualités ou tels défauts étaient en germe dans les institutions, la politique, les mœurs, les idées d'une génération, mais ils n'avaient pas produit tout leur effet; ils restaient à l'état latent, en préparation, en puissance future. La génération suivante recueille cette somme de bien ou de mal dans l'héritage de celle qui l'a précédée; elle développe ces caractères, elle

abonde dans le sens de ces qualités ou de ces défauts. Par là, elle leur imprime sa marque, elle les fait siens et c'est avec justice que, plus tard, l'histoire les porte à son actif ou à son passif.

Pour Louis XIV, il a recueilli le legs politique de Henri IV, de Richelieu et de Mazarin, il a continué leur œuvre et leur système de gouvernement, il y a joint le patronat qu'ils avaient préparé sur la littérature de l'art. Par ses qualités et ses goûts personnels, son instinct de grandeur, son aptitude à employer chacun selon ses mérites, sa sûreté de sens, son esprit de suite, il a dirigé le développement de la puissance politique et intellectuelle de la France vers un but de grandeur et de noblesse, mais aussi de mesure et de raison. Il aurait pu, avec l'autorité dont il héritait, dévier ce développement; il l'a dirigé d'une vue nette et d'une main ferme. Il n'y a pas un don ou une aptitude de la race, qui ne doive quelque chose à son action personnelle. Aussi la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle a-t-elle vu, grâce à lui, l'apogée de l'ancienne France, préparée avant lui, compromise après lui. C'est donc avec justice qu'il a donné son nom au siècle tout entier. Ce titre n'enlève rien aux droits de la chronologie, mais la chronologie ne peut rien contre les raisons morales qui le justifient.

M. Lemonnier estime que, sous Louis XIV, l'architecture, la peinture et la sculpture, « dociles aux goûts de la cour et du monarque, deviennent exclusivement brillantes, superficielles, théâtrales », et que la deuxième moitié du siècle, en continuant la première, élimine « tout ce que celle-ci avait eu de plus libre, de plus vivant, de plus humain, en exagérant

ce qu'il y avait en elle de factice, en cherchant le grandiose plutôt que la grandeur ». Il n'y a pas un seul de ces mots qui, ainsi généralisé, ne me semble contraire à la réalité des choses. Entre les grands artistes de la seconde moitié du siècle, un seul, Lebrun, encourt une partie de ces reproches et encore les qualités qu'il réalise rachètent-elles amplement ceux de ces défauts qu'il n'a pas évités. Mais ni Lenôtre, ni même Hardouin-Mansart, ni Girardon, ni même Puget, ni Mignard, ni Coypel, ni même Rigaud, n'ont mérité que leur art fût qualifié de superficiel et de théâtral; il est plus grand que grandiose. Et je ne cite que des noms qui peuvent donner le plus de prise à la thèse de M. Lemonnier.

Il va de soi que les vues générales de M. Lemonnier inspirent et commandent nombre d'opinions de détails. J'aurais donc à réclamer encore contre d'autres idées qu'il expose au cours de son travail ou auxquelles il se trouve amené dans sa conclusion. Ainsi, ce qu'il dit des effets produits sur la condition des artistes par le patronage royal et la constitution de leur élite en Académie. Il y voit une cause de rupture entre les artistes et la bourgeoisie, une diminution de leur liberté. J'y verrais plutôt, comme pour les écrivains, une cause d'élévation sociale, de dignité et d'indépendance; mais dire pourquoi m'entraînerait trop loin<sup>1</sup>. Je renvoie donc le lecteur au livre de M. Lemonnier. Ce livre est de ceux qui, par leur originalité même, provoquent la contradiction;

1. Je l'ai dit ailleurs; voir *Études de littérature et d'art*, p. 53 et suiv.

il est aussi de ceux qui, par leur probité dans la discussion des idées, par leur précision dans l'exposition des faits, sont des guides sûrs dans l'étude personnelle de l'objet qu'ils traitent et, même s'ils se trompent, ne risquent pas d'égarer. Joignez à cela qu'il aborde un sujet neuf, difficile et de grand intérêt; il montre par un exemple particulièrement probant combien, dans cet ordre d'études, peut être féconde l'alliance de l'art et de l'histoire; le premier essai de cette méthode a produit une œuvre maîtresse.

15 septembre 1893.



## LA VIEILLE SORBONNE <sup>1</sup>

---

Depuis quelques jours, étudiants et passants voient, collés aux murs noirs de la vieille Sorbonne, de petites affiches jaunes annonçant une démolition prochaine. C'est un acte de décès, fort sec en sa forme administrative, et qui ne donne aucune place à la sentimentalité archéologique. La naissance de l'édifice avait été annoncée d'un autre style, en un temps où le pouvoir lui-même se piquait de beau langage, et mettait quelques considérations de philosophie historique, souvent fort élevées, dans ses moindres déclarations. Aujourd'hui, l'administration est trop affairée pour s'amuser à cette rhétorique. C'est dommage, car le préfet de la Seine, signataire de l'ordonnance de démolition, est un ami des lettres; si l'usage l'avait permis, nul doute que M. Poubelle aurait exprimé dans une langue excellente ce qu'il y avait à dire dans l'espèce; son

1. *Nos adieux à la vieille Sorbonne*, par OCTAVE GRÉARD, de l'Académie française, vice-recteur de l'Académie de Paris, 1893.

français, j'en suis sûr, ferait bonne figure au regard du procès-verbal en latin de François de Harlay, archevêque de Rouen, qui posait, le 18 mars 1627, « la première pierre fondamentale de la grande salle de la Maison de Sorbonne, pour Mgr le cardinal de Richelieu ». Tel quel, et dans sa sécheresse voulue, l'acte officiel de la destruction doit être conservé comme l'autre. Je ne doute pas que l'archiviste de l'Académie de Paris n'y ait pensé.

En cas d'oubli, c'est M. le recteur Gréard qui ferait le nécessaire, autant par amour pour la vénérable maison et par scrupule d'historien que par devoir professionnel. Car la vieille Sorbonne lui doit une bonne fortune qui arrive parfois aux institutions qui la méritent. Elle a pénétré de son esprit, rempli du sentiment de son histoire, animé d'un pieux regret celui qui aura été son dernier chef. Voilà près de vingt ans qu'au cours de la carrière universitaire la plus unie, la mieux suivie, la plus simple dans son éclat, la plus fière dans sa modestie voulue, M. Gréard recevait le rectorat de Paris. Professeur, administrateur et écrivain, il avait parcouru tous les degrés de la hiérarchie, développé son expérience et établi son autorité dans tous les postes d'enseignement ou d'administration où il pouvait faire ses preuves et consacré ses rares loisirs à écrire des livres excellents, en rapport direct avec ses fonctions, non seulement provoqués par elles, mais qui étaient la continuation du devoir professionnel. Du jour où il se fut installé à la Sorbonne, le charme de la maison opéra sur lui et, tout en assumant une des plus lourdes tâches qui puissent incomber à un chef de service, il se mit à

étudier l'histoire de sa demeure, lisant les vieux livres, rares et incomplets, où elle était racontée, et recherchant les manuscrits, très volumineux, qui en étaient les matériaux encore bruts.

De cette étude résulte le livre qu'il publie aujourd'hui et dont le titre marque déjà le sentiment : *Nos adieux à la vieille Sorbonne*. Plein, sobre et clair, ce livre résume, sans effort apparent, le dépouillement minutieux des documents originaux; il donne une idée complète de son sujet, fort célèbre mais très peu connu; surtout, il respire à chaque page cette piété que doivent inspirer les vieux édifices, à l'ombre desquels une longue suite d'hommes voués aux mêmes études et soutenus par une même pensée a produit beaucoup de sagesse et beaucoup de science. C'est le matin, dit l'auteur, « avant le commencement de la journée de travail », qu'il a passé de longues heures à dépouiller les registres du prieur et du procureur de Sorbonne, « cherchant à en retrouver l'âme ». Cette âme, il l'a ressuscitée. Puis venait le labeur quotidien; mais, avec le soir, les pierres lui parlaient encore; elles reprenaient avec lui, pour le compléter, l'entretien matinal qu'il avait eu avec les parchemins poudreux. « Tous les monuments, ajoute-t-il, ont, pour être goûtés, leur heure propice. Je n'ai jamais mieux compris, quant à moi, le charme austère de la vieille Sorbonne que le soir, après que l'activité du jour a cessé, alors qu'au loin les bruits de la ville commencent à s'éteindre et qu'avec le calme de la nuit qui s'annonce, la paix de cette solitude, peuplée de tant de souvenirs, enveloppe la pensée, la repose et l'élève. » On sent dans ces lignes discrètes un regret

profond, le regret de ce qui signifiait beaucoup et qui, pourtant, doit disparaître, condamné par des exigences que l'on subit à contre-cœur, si impérieuses qu'elles soient.



Ce regret, tous ceux qui connaissent la vieille maison le partageront. Certes, c'est un très bel édifice que la nouvelle Sorbonne de M. Nénot et, dans le temps d'architecture discutée où nous vivons, il se présente bien devant la critique. Vaste et clair, habilement adapté aux exigences d'un service compliqué, il offre, par surcroît, à la science, une habitation majestueuse comme elle. La façade sur la rue des Écoles, surtout, est d'une ordonnance originale et grandiose, avec ses hautes toitures d'ardoises, ses immenses fenêtres à meneaux, la combinaison légère de ses colonnes gigantesques avec un mur énorme. A l'intérieur, un vestibule sévère conduit au grand amphithéâtre, ou plutôt à l'*aula* académique, dont les proportions et l'ordonnance donnent l'impression de l'harmonie dans la grandeur, tandis que, au fond, la fresque de Puvis de Chavannes, dans la douceur de ses tons atténués, symbolise avec un charme souverain tout ce que ces beaux mots de *science* et de *littérature* renferment de noblesse, de paix, de courage et d'espoir. Et, partout, de la peinture et de la sculpture à profusion, surtout de la peinture, discutable ou satisfaisante, superficielle ou approfondie, mais partout significative, inspirée d'idées et de faits bien choisis.

Oui, cela est beau et déjà l'administration, l'enseignement, les fêtes universitaires en ont pris possession; si longtemps à l'étroit, ils s'y étalent; encore ne leur a-t-on pas tout livré; c'est à peine la moitié de leur demeure totale. Et, malgré tout, quiconque a étudié, enseigné, vécu dans la maison de Richelieu, emporte une nostalgie d'exilé en quittant ces salles petites et obscures, ces entre-sols bas, ces amphithéâtres dont un village n'aurait pas voulu comme salles d'école, ces étranges réduits, à la fois cabinets d'étude, bibliothèques et salles de cours, où, depuis soixante-dix ans, la Sorbonne des temps modernes égalait, surpassait celle de l'ancien régime. On se dit que, peut-être, toute l'ancienne Sorbonne aurait pu être conservée dans le vaste ensemble de constructions que développe la nouvelle et où le vieil emplacement compte à peine pour un quart de la superficie. L'histoire et l'art étaient également intéressés dans la question.

Car, outre les souvenirs qui s'y rattachent et les considérations purement morales qui plaidaient pour elle, la vieille Sorbonne est, elle aussi, un bel édifice, d'un grand caractère et d'une conservation parfaite.

D'abord elle marque une date de l'architecture française. Ils ne sont plus communs, les spécimens du style Louis XIII, de cet art sobre et fort, qui conserve l'élégance de la Renaissance en lui donnant de la gravité, et évite encore la pompe lourde qui va caractériser le style Louis XIV. Il existe à Paris quelques églises ou parties d'églises dans ce style, mais peu d'édifices civils<sup>1</sup>. Le Palais-Royal, du même

1. Voir l'indication et les caractères des principaux édifices

Richelieu, a été complètement dénaturé; la Sorbonne, au contraire, avait conservé son ordonnance primitive; elle n'avait eu à souffrir ni du caprice de ses hôtes, ni de l'odieuse manie qu'ont eue de tout temps les architectes, surtout en notre pays, de démolir ce qui était encore fort solide pour le reconstruire à la mode contemporaine. « Aujourd'hui encore, dit M. Gréard, on en retrouve le cadre exact et les principaux ornements, tels qu'ils sont sortis de la main de Lemercier. Les voûtes cintrées des deux entrées, les écussons de pierre, les boiseries sculptées où les palmes d'oliviers se croisent avec les armes cardinales semblent dater d'hier.... Au centre, et mettant en communication les trois corps de logis, la cour d'honneur avec son orientation si exacte que le soleil y vient en un jour toucher les trois méridiens, avec sa belle ordonnance dont les pavillons en saillie interrompent, sans la briser, la ligne harmonieuse, avec son perron qui forme à l'église une sorte de parvis, et en recule si heureusement la perspective. Un cloître, disait-on autrefois. Un palais, dit-on plus volontiers de nos jours. Ni cloître, ni palais, semble-t-il. Mais, sauf peut-être dans les vieilles universités d'Italie, trouverait-on ailleurs un asile plus simplement et plus noblement aménagé pour l'étude? » On ne saurait mieux dire, ni avec un sens plus juste du beau et du vrai. Pourquoi ces raisons, qui ont dû être exprimées le jour où le programme de la nouvelle Sorbonne fut établi, n'ont-elles pas convaincu les rédacteurs de ce programme?

où dure encore l'architecture Louis XIII, dans le livre de M. Lemonnier, 3<sup>e</sup> partie, chap. I et II.

Je suppose que les architectes n'ont présenté que des projets où il était fait table rase du vieil édifice. L'architecte est l'ennemi né des vieux monuments, même et surtout lorsqu'il est chargé de les conserver. Voyez ce qu'il entend par restauration de monuments historiques. Il a beau les admirer et les exalter, il faut qu'il les détruise pour les refaire et il appelle cela assurer la restauration. Sa profession, à lui, est de bâtir et il n'admet pas que l'on bâtisse à côté ou plus loin, sans démolir. Car un bâtiment qu'on ne démolit pas, c'est de la place prise aux architectes. L'architecte n'admet pas qu'une ruine soit une belle chose, commencée par l'art, continuée par l'histoire, terminée par le temps, et à laquelle il ne faut toucher que dans le cas de nécessité absolue, car chacun des trois éléments qui ont concouru à la créer est sacré. Laissez faire un architecte de grande science, et de grande admiration pour le passé, comme Viollet-le-Duc : il reconstruira Pierrefonds, qui était une ruine superbe, disposée à la lisière de la forêt de Compiègne comme par la main d'un décorateur de génie et que vous voyez aujourd'hui tout neuf et tout blanc, admirable pour les badauds, navrant pour les artistes ; il restaurera les remparts de Carcassonne et l'évêché de Narbonne, moitié avec les données positives de sa science, moitié avec les conjectures de son imagination, et les monuments de l'histoire de France deviendront les démonstrations géométriques des théories de Viollet-le-Duc.

Les architectes qui ont préparé la reconstruction de la Sorbonne n'étaient pas de cette école-là ; plus romains que médiévistes, ils n'ont pas songé à res-

taurer, ils ont tout simplement condamné en bloc le vieil édifice. J'aurais voulu que M. Nénot, artiste hardi et prudent, traditionnel et novateur, eût l'originalité de le défendre et de le sauver. Parmi ses devanciers, il en est qui n'ont pas cru violer leurs propres droits en respectant de vieux murs et en les encadrant de bâtisses neuves. Sans remonter jusqu'au constructeur de l'église de Lorette qui enveloppa d'un édifice luxueux la pauvre maison de la Vierge — car cet homme de foi croyait que les anges l'avaient transportée de Palestine en Italie, et il craignait le sacrilège, — tout près de nous, l'architecte de Versailles n'a-t-il pas conservé le simple rendez-vous de chasse bâti par Louis XIII? Aujourd'hui ce petit hôtel rouge et blanc, dont l'aspect composite résume deux siècles, est d'un charmant effet au centre de la majestueuse ordonnance développée autour de lui par les ailes successives de Mansart et de Gabriel. J'ai vu jadis, à Blaye, au bord de la Gironde, une belle citadelle, construite par Vauban. L'endroit était fortifié depuis le roi Caribert, qui y avait élevé un château. Le grand ingénieur se garda bien de raser les grosses tours carlovingiennes. Il les conserva au centre de sa forteresse, pour le plaisir des yeux, et elles ne déparaient pas ses bastions géométriques, ses portes à frontons et ses échauguettes. La forteresse devint un jour prison d'État et la duchesse de Berry y fut enfermée. La duchesse avait l'imagination héroïque; peut-être quelques heures de sa captivité furent-elles adoucies par ce qu'un tel assemblage lui disait, lorsque, du haut des tours, où l'on avait établi pour elle un belvédère, elle regardait au



loin la perspective majestueuse et morne du grand fleuve.

On peut imaginer de même la vieille Sorbonne intacte au milieu de la nouvelle, avec sa cour, son église, son horloge sonnante dans le silence de la cour et ses cadrans solaires bleu et or sur l'un desquels Apollon conduit un quadrigé d'un beau style. Cela étant, on l'eût restaurée discrètement; on eût remis dans l'état primitif quelques parties défigurées au début de ce siècle. Ainsi les deux salles des actes, *aula major* et *aula minor*, la première dont une moitié est devenue le grand amphithéâtre de la faculté des lettres, la seconde où les bureaux de l'Académie s'étaient installés, dans un rez-de-chaussée et un entre-sol. L'*aula major* surtout était un superbe vaisseau, qui occupait toute la hauteur du bâtiment. On la voit représentée dans un tableau de Terburg, qui est au Louvre <sup>1</sup>. Tous les hôtes, associés et professeurs de la maison, y sont réunis dans le costume de leur grade. De grandes fenêtres à losanges de verre serti de plomb y versent une lumière claire et douce. Les murs sont couverts de boiseries sculptées où ressortent en relief les initiales d'Armand, cardinal-duc de Richelieu, et ses armes parlantes de général des galères. J'imagine que la faculté des lettres aurait reçu avec reconnaissance cette salle remise dans son

1. Catalogué sous le n° 2590 et sous le titre *Assemblée d'ecclésiastiques*, ce tableau est gravé dans l'ouvrage de M. Gréard, avec cette indication : « Assemblée du 5 mars 1717 ». Il doit y avoir là une erreur, car Terburg est mort en 1681. Dans la 11<sup>e</sup> livraison de *Paris à travers les âges*, par Ch. Jourdain, un fragment de la même composition est reproduit avec la date de 1732.

état primitif. Ainsi, elle aurait été logée d'une manière digne d'elle et elle aurait conservé les murs où s'est faite son histoire. Dans les autres bâtiments de la cour, longs et étroits, la bibliothèque se fût étendue à l'aise. Voilà mon projet. Je l'indique avec d'autant moins de scrupule qu'il n'a plus aucune chance d'être adopté, qu'il n'engage personne, pas même moi, qu'il ne gênera pas M. Nénot et qu'il fera plaisir à M. Gréard. Ainsi, plus tard, lorsque la nouvelle Sorbonne aurait étendu l'orgueil de ses constructions neuves sur toute la pente de la colline Sainte-Geneviève, ses maîtres et ses élèves, sans compter les amis des vieux monuments, auraient pu visiter encore avec reconnaissance le berceau vénérable de la puissante institution qui s'appellera bientôt l'*Université de Paris*.

\*  
\* \*

Qu'était-ce au juste que cette Maison et Société de Sorbonne, pauvrement fondée entre 1242 et 1267 par Robert Sorbon, sous le patronage de saint Louis? On le savait peu ou mal avant le livre de M. Gréard.

L'institution était célèbre dans toute l'Europe et ce vieux renom n'a pas cessé. Il paraît qu'aux fêtes de l'Université de Bologne, en 1888, lorsque le doyen de la faculté des lettres de Paris parut à son rang dans le cortège, et qu'il fut annoncé sous le titre : « Monsieur le doyen de Sorbonne! » une rumeur de curiosité admirative parcourut la foule. Certes, M. le doyen Himly devait faire noble figure, en sa robe de soie jaune fourrée d'hermine; mais le public

italien, ami des grands titres, des riches couleurs et des belles prestances, confondait certainement deux Sorbonnes, celle d'autrefois et celle d'aujourd'hui. Or, elles n'ont de commun que le local et le nom. La Sorbonne actuelle est un groupe de Facultés enseignantes qui retenait, jusqu'en 1880, la marque unique de Napoléon I<sup>er</sup>, son fondateur; la Sorbonne d'autrefois réalisait l'esprit du moyen âge par une de ses expressions les plus caractéristiques.

L'ancienne Maison et Société de Sorbonne était avant tout un collège, assez analogue comme organisation à ceux de Cambridge et d'Oxford, qui subsistent encore, formés à son image, comme, au reste, la plupart des collèges du moyen âge. Le but de l'institution était l'étude de la théologie; on y entraît comme hôte et, les études finies, on la quittait, mais on y pouvait rester à demeure, comme associé. Pas d'autres obligations que la vie commune. Un Prieur et un Procureur nommés à temps et un Proviseur, nommé à vie, presque toujours un très haut et très puissant personnage, comme le cardinal de Richelieu, administraient Maison et Société. La Sorbonne, ainsi constituée, distribuait un enseignement libre, indépendant du contrôle de l'Université, et très apprécié, concurremment avec la faculté de théologie qu'elle abritait dans ses salles et avec laquelle, pour cette raison, on la confondait quelquefois, à tort. Avec le temps, cet enseignement de la Sorbonne, consacré par des épreuves fameuses, était devenu la règle suprême de la théologie scolastique.

Jointe par délégation à la faculté de théologie, la Sorbonne était appelée à décider sur les cas douteux

de doctrine ou de règle et à juger les livres qui lui étaient déférés. Cette organisation est restée exactement la même, depuis la fondation au temps de saint Louis, jusqu'à sa destruction, le 5 avril 1792. Les membres de la Maison et Société de Sorbonne vivaient, étudiaient et enseignaient en commun, en toute simplicité et tout dévouement, laborieux, pauvres et modestes dans les mesures où les avait installés leur fondateur Robert Sorbon, comme dans le palais qu'éleva pour eux, de 1626 à 1642, le cardinal de Richelieu, leur proviseur. De siècle en siècle, la Sorbonne crût en renom et en autorité. A la veille de sa fermeture, malgré les attaques ardentes et bientôt victorieuses de l'esprit nouveau, elle n'avait rien perdu de son prestige.

Que vaut aujourd'hui cette réputation? Exactement ce que vaut la théologie scolastique elle-même au jugement de l'histoire, rien de plus, rien de moins.

On remarquera d'abord que la gloire de l'ancienne Sorbonne est toute collective. Au contraire de ce qui est arrivé pour d'autres institutions, où le désintéressement personnel était aussi une règle capitale, comme Port-Royal, elle n'a produit aucun nom célèbre, aucune œuvre marquante. On ne peut guère, en effet, lui faire honneur de Turgot, qui ne joua un rôle qu'après en être sorti, ni de l'abbé Morellet, qui fut simplement un homme connu et médiocre. J'en verrais surtout la raison en ceci, c'est que Messieurs de Port-Royal, s'ils ont écrit des livres retentissants, parmi lesquels deux chefs-d'œuvre, l'ont fait à leur corps défendant, pour les besoins d'une lutte, parce

qu'ils étaient attaqués et persécutés. La Sorbonne, au contraire, représentait l'orthodoxie; elle n'avait besoin ni d'attaquer ni de se défendre; elle enseignait et jugeait, fonction calme, d'où résultaient des cahiers d'élève et des arrêts, mais point de livres.

Par son enseignement, par la vigueur qu'elle donnait au raisonnement théologique, elle a contribué, pour sa part, à l'œuvre de la scolastique, stérile en elle-même, excellente pour la trempe de l'esprit français. Il ne reste rien de la scolastique; elle n'a enrichi d'aucune vérité le patrimoine commun de l'humanité; des mots et des subtilités, voilà son bilan. Mais, pendant deux siècles au moins, elle mit notre race à la plus forte école de raisonnement qui ait existé depuis l'ancienne Grèce. La Réforme venue et le monde chrétien coupé en deux, la Sorbonne suit la destinée du catholicisme; avec le xvii<sup>e</sup> siècle, elle travaille à le restaurer et à l'affermir. Ainsi, de 1242 à 1700, elle est pour beaucoup dans l'œuvre commune du catholicisme; dans le développement de l'esprit français, elle contribue à lui donner ces habitudes de logique, de méthode et de sérieux qui, au contact de la pensée antique retrouvée, le rendirent assez fécond et assez fort pour concevoir à son tour de grandes idées et les réaliser dans de grandes œuvres.

Puis le xviii<sup>e</sup> siècle arrive, qui se met à démolir et à reconstruire. Ce qu'il détruit, c'est l'édifice intellectuel dont la Sorbonne était un des soutiens. La Sorbonne, fidèle à son esprit, condamne donc l'esprit nouveau, résolument, aveuglément, complètement. De là, des arrêts fameux comme celui dont

elle frappe l'*Émile*. Ce jour-là, elle mit dans ses considérants cette rhétorique furibonde, familière aux théologiens en fonction de censure, genre déplorable dont il faut reconnaître à sa décharge qu'elle n'a pas trop usé d'ordinaire. Mais, par des morceaux de ce genre, elle préparait sa propre condamnation. La Révolution pouvait-elle l'épargner? Après avoir été, selon l'expression de M. Gréard, « une force morale organisée », elle n'était plus qu'un obstacle. La Convention la traita donc selon ses mérites; elle ferma ses écoles, sans molester ses membres. Double honneur pour la Convention et l'ancienne Sorbonne. Elles représentaient, l'une et l'autre, deux forces nécessairement hostiles, l'une abattue, l'autre en plein essor. La plus forte supprima la plus faible, « sans violence, presque avec respect ».

\*  
\* \*

De la Sorbonne vide, la Révolution fit un petit Louvre, c'est-à-dire qu'elle y logea une colonie d'artistes. M. Gréard a raconté l'existence laborieuse et animée de ce microcosme, où la fantaisie, compagne des artistes, allégeait les petits ennuis de l'existence en commun. Non pas seulement la fantaisie, car un jour la passion y fit entrer la terreur, par un des drames les plus cruels qu'elle puisse provoquer entre deux êtres unis par l'amour et séparés par une situation fautive. Sur un mot mal compris, Mlle Mayer crut qu'elle ne serait jamais la femme du peintre Prud'hon, son maître et son ami; elle se tua aussitôt. M. Gréard s'est contenté de faire allusion à cette tragique his-

toire, sans doute comme trop connue. C'est pourtant, de tous les souvenirs qui se rattachent au *Musée des Arts*, le plus touchant et le plus digne d'être retenu <sup>1</sup>. Il a préféré égayer doucement son récit avec le jardin à la hollandaise de Vandaël, le peintre de fleurs et les impatiences altières de « Mme Knip, née Pauline de Courcelles », ainsi qu'elle signait elle-même ses paysages. Enfin, en 1821, la Sorbonne était affectée à trois des facultés de l'Académie de Paris, théologie, sciences et lettres, et à l'administration académique. Elle entraît ainsi dans la troisième et dernière période de son histoire. C'est alors qu'elle fut aménagée telle que nous la voyons encore aujourd'hui et que le grand amphithéâtre de la faculté des lettres, pris sur l'*aula major*, reçut ces peintures remarquablement laides <sup>2</sup> dont la disparition sera le seul bienfait de la démolition. C'est alors que, devenue le chef-lieu, le Capitole de l'Université de France, par l'enseignement, le concours général, les concours d'agrégation, les actes principaux et les grandes cérémonies de l'Instruction publique, elle vit passer tous ceux qui devaient honorer en France le titre de professeur. C'est alors surtout que, par les cours simultanés de Guizot, Cousin et Villemain, elle devint une des capitales intellectuelles de l'Europe.

1. Voir CH. CLÉMENT, *Prud'hon*, 1872, 5<sup>e</sup> partie, et EDM. et J. DE GONCOURT, *l'Art du dix-huitième siècle*, 1882, 3<sup>e</sup> série.

2. Complétées par une série de statues et de bustes digne de ces peintures. Voir, dans les *Portraits contemporains* de Sainte-Beuve, t. II, p. 387, le récit d'un incident motivé par la présence de Chateaubriand au cours de Villemain, « un jour d'été de 1827 » ; le critique tire de cette pauvre décoration une jolie suite de métaphores et d'allusions.

M. Gréard n'a pas manqué d'esquisser au passage, en traits rapides et justes, la physionomie de ces trois hommes si divers et qu'une même émulation pour l'honneur des lettres et leur propre gloire associait à un but commun. Guizot, puritain et doctrinaire, fait pour le gouvernement et l'action, apportait dans l'étude de l'histoire des préoccupations d'homme d'État; il la renouvelait, il la créait, après Montesquieu. Systématique comme tous les généralisateurs, il établissait les grandes lignes de recherche et de classification, que d'autres devaient élargir ou briser, mais tous les historiens, pendant notre siècle, allaient être ses disciples, avant de devenir ses contradicteurs. Il n'y a plus à définir Cousin après le petit chef-d'œuvre d'observation malicieuse et de finesse mordante que lui a consacré M. Jules Simon <sup>1</sup>, moins sévère pour l'homme qu'il n'aurait eu le droit de l'être, respectueux pour le philosophe, admirateur de l'orateur et de l'écrivain, infiniment amusé par le comédien à la mimique originale, aux attitudes étonnantes, aux mots grandioses. Villemain, c'était l'esprit fait homme et l'amour incarné de la littérature, avec tout ce que ces deux mots, esprit et littérature, renferment de ressources, de souplesse, voire d'enthousiasme, orateur et causeur, écrivain et rhéteur, grand esprit s'il eût été moins homme d'esprit, et grand critique s'il eût été plus simple. Si la salle où ils parlaient avait conservé quelque chose des graves et modestes propos qu'y avaient échangés longtemps les vieux Sorbonnistes, ses

1. *Victor Cousin*, 1887, dans la collection des « Grands écrivains français ».



échos durent être souvent étonnés par la comparaison. Jadis, une science impersonnelle, dédaigneuse d'ornements et de gloire; aujourd'hui des personnalités exigeantes qui s'affirmaient avec l'égoïsme du talent, désireux de la foule et portes ouvertes sur la rue.

C'est, désormais, ce qui va distinguer la Sorbonne universitaire de la Sorbonne théologique. La première n'est plus un tribunal dogmatique; c'est une tribune de libre parole. Au lieu du corps, où le mérite de chacun se subordonne à l'autorité collective, une réunion de maîtres qui peuvent constituer des triumvirats, mais qui, avec le souci commun de la vérité, sont avant tout préoccupés d'eux-mêmes, de leur action et de leur renommée.

Il suffisait jadis, pour régler l'activité de toute une vie, d'être associé de Sorbonne; désormais on n'y sera professeur que pour être en même temps orateur et écrivain; le talent de parole ou de plume sera la mesure du mérite. Malgré tout, comme il est impossible que les efforts individuels, sous les mêmes titres et dans la même maison, ne concourent pas à un résultat unique, la Sorbonne profitera, comme personne morale, de tout ce qui se sera fait chez elle et, en quelques années, elle atteindra, elle dépassera la gloire collective du passé.

J'arrête ici cette rapide étude d'après le livre de M. Gréard. Pour esquisser à grands traits ce que fut la vieille Sorbonne, de 1821, où elle fut rouverte, jusqu'en 1893, où elle va se fermer, il faudrait encore un long développement. Je viens de dire ce qu'elle fut pour l'Université de France et le seul catalogue des

noms qui s'y sont illustrés ou fait connaître rempliraient des pages. Il me suffira d'ajouter que l'esprit des vieux murs doit passer dans les nouveaux. Cet esprit s'est élargi, car il anime un corps de maîtres et d'étudiants triplé ou quadruplé. Pour que cet accroissement produise des résultats en rapport avec son chiffre, la nouvelle Sorbonne doit s'approprier, comme maximes et comme règles, les considérations que M. Gréard formule dans ses dernières pages avec beaucoup de justesse et d'élévation. Pratique et désintéressée, groupant des élèves et attirant des auditeurs, remplissant ses devoirs envers l'État qui lui demande de former des maîtres et envers le public, qui se croit toujours droit d'accès chez elle, il importe qu'elle vise ce double but; il importe surtout qu'elle ne sacrifie aucun des deux.

15 juin 1893.

## A PROPOS DE « BÉRÉNICE »

---

Notre siècle, comme tous ceux qui l'ont précédé, suit une direction générale à laquelle la critique et l'histoire de l'avenir ramèneront sans trop de peine une foule de divergences, moins réelles qu'apparentes. Les réactions elles-mêmes ne sauraient être un retour vers le passé; on progresse par cela seul que l'on marche, et il n'a jamais été donné aux hommes de remonter le cours du temps. Ainsi, nous avons beau nous jeter dans des chemins de traverse par caprice ou besoin d'originalité, ces chemins sont tout au plus les bas-côtés d'une grande route sur laquelle une force supérieure nous maintient toujours; nous ne cessons pas de suivre l'étape, lors même que nous croyons être en avant ou en arrière, pour notre compte et à notre gré. Flux et reflux de l'opinion, révolutions de la littérature et de l'art, modes et caprices, ne sont ainsi que les illusions d'une liberté relative; les plus illogiques ont un but, les plus exagérés une mesure et les plus fous une

raison. Beaucoup de mouvements d'idées, auxquels nous attachons une grande importance, faute de recul et de perspective, n'ont en réalité qu'une portée médiocre; d'autres, minimes pour nous, sont de grande conséquence. A travers tous, l'avenir finira par se reconnaître et placera sans trop de peine ses poteaux indicateurs.

Si, comme je le crois, c'est là une des vérités que la critique littéraire ou historique démontre le plus sûrement, l'étonnement et la colère sont déplacés devant les spectacles variés qui, depuis vingt ans surtout, se succèdent avec tant de rapidité. Il suffirait de les définir et de les classer pour les comprendre. On ne s'étonnerait plus alors de voir le sentiment religieux se ranimer dans l'affaiblissement des croyances, le culte de Napoléon I<sup>er</sup> surgir des ruines du bonapartisme <sup>1</sup>, l'exaltation de David et de Ingres triompher malgré la défaite du goût académique, l'admiration pour Bossuet et Racine renaître après la mort des genres classiques. Puisque la plus négligée jusqu'ici des tragédies raciniennes, *Bérénice*, trouve à cette heure un public et des juges, le premier qui y prend ou croit y prendre un vif plaisir, au lendemain d'un spectacle au Théâtre-Libre ou au Chat-Noir, les seconds qui exaltent de la même plume et sur le même ton la dernière traduction d'Hauptmann et la plus récente reprise de la Comédie-Française, je voudrais rechercher pourquoi Racine et *Bérénice* surmontent toutes les causes qui sembleraient devoir les éloigner de nous.

1. Voir ci-après *Un nouveau « Retour des cendres »*.

« Une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression », c'est en ces termes que, justement dans la préface de *Bérénice*, Racine définit lui-même son idéal tragique et, si jamais définition fut en parfait rapport avec son objet, c'est bien celle-ci. La tragédie racinienne, c'est, avant tout, un événement assez éloigné de nous pour que ses circonstances accessoires s'effacent, dans ce recul, au profit de son caractère essentiel, assez général pour nous intéresser en lui à un fait universel et constant de la destinée humaine. Cet événement met en jeu des passions violentes, parce que, à cette distance, de petits intérêts et de minces intrigues seraient imperceptibles; comme dans les statues placées très haut, il importe que les gestes y soient larges et les attitudes expressives. « La beauté des sentiments » résulte de la violence, c'est-à-dire de la grandeur des passions. Quant à l'élégance de l'expression, entendez par là, non seulement le choix, c'est-à-dire la propriété et la mesure, mais l'énergie maîtresse d'elle-même et revêtue de beauté. Pour que la définition fût tout à fait complète, il n'y aurait plus qu'à y joindre des personnages de haute condition, rois ou demi-dieux, et la couleur historique; la condition qui multiplie, pour ainsi dire, l'intérêt propre des faits et des passions par tout ce qu'elle a de noblesse propre, et l'histoire d'où résulte le *style*, c'est-à-dire l'énergie du caractère.

Or le but principal du romantisme, puis du réalisme, ç'avait été de remplacer ces conditions de la tragédie par des conditions non seulement différentes, mais exactement opposées.

D'abord celles du drame. Ici, des actions chargées d'incidents, très déterminées dans le temps, plutôt voisines de nous, étudiées dans le détail des milieux, des mœurs et des costumes; des passions encore plus extraordinaires, ou même exceptionnelles, que violentes; des sentiments de même nature que ces passions, avec un fort mélange de grotesque, c'est-à-dire de laideur; un style chargé de couleur et débordant. Comme personnages, le mélange et l'antithèse des conditions.

Au public las du drame, des sujets extraordinaires et complexes, du bric-à-brac et de l'emphase, le réalisme avait ensuite offert les actions basses, les sentiments vilains et l'expression brutale. Par une émulation progressive dans la poursuite du laid, la littérature dramatique en vint à reproduire surtout, en haut comme en bas, dans le drame comme dans la comédie, l'exception ignoble et à l'ériger en règle, avec une négation agressive de ce qui n'était pas répugnant et vil. Cela dura longtemps, cela dure encore, mais cela ne durera pas toujours et, surtout, cela ne dure plus seul. Les beaux jours du théâtre « rosse », comme on dit, sont passés. Le public écoeuré, et ce qui est plus grave, ennuyé, demande autre chose. Cette autre chose, c'est un peu de simplicité et de beauté, de grandeur et d'élégance, tout ce qui est contenu dans les deux lignes de Racine que je citais plus haut.

De là, en dehors du théâtre, la renaissance du roman romanesque, des vieilles histoires sentimentales, des vieilles chansons naïves, et, au théâtre, le retour vers les sujets simples, les problèmes moraux, les

légendes poétiques, les vers. En attendant que nos poètes contemporains, tâtonnant et cherchant à la suite du public, se mettent à lui fabriquer ce qu'il demande et qu'une production courante s'établisse dans une nouvelle convention, les grandes pièces d'autrefois retrouvent des spectateurs. Jamais, depuis la Révolution, on n'a joué autant de « classique » qu'aujourd'hui.

Et ce classique n'est pas celui qui nous ressemble le plus et nous impose le moindre chemin pour arriver jusqu'à lui. Il n'est pas nécessaire de nous ménager les transitions; nous aimons plutôt à les supprimer et rien ne nous plaît davantage qu'un contraste violent. En fait de tragédie, nous préférons Racine à Corneille, car, ainsi que l'a démontré un spirituel écrivain <sup>1</sup>, dans Corneille il y a déjà beaucoup de romantisme et, à cette heure, ce serait plutôt pour nous écarter de lui; heureusement pour lui, tant qu'il en ait, il en a toujours moins que les romantiques, et cela lui profite. Dans la comédie, même retour aux vieilles pièces. L'Odéon, l'an dernier, a trouvé un public pour *les Esprits* et *les Contents*, de Pierre Larrivey et d'Odet de Turnèbe. Soyez sûr que s'il monte l'an prochain une pièce de Plaute ou d'Aristophane, ce même public lui restera fidèle, même si ce n'est pas du Plaute ou de l'Aristophane modernisés, comme M. Donnay l'avait fait pour *Lysistrata* <sup>2</sup>. La Comédie-Française, elle, est encore plus archaïque : depuis dix ans, elle devait de superbes recettes à

1. Voir *le Romantisme des classiques*, par ÉMILE DESCHANEL 1883.

2. Grand-Théâtre, 22 décembre 1892.

*Œdipe roi*, alors qu'en 1850 elle avait dû l'abandonner au bout de quelques représentations; encouragée par ce précédent, elle a monté *Antigone*, puis *Bérénice*, on sait avec quel succès.

Ce que nous aimons dans ces vieux chefs-d'œuvre, ce sont ces mêmes qualités dont la tragédie racinienne nous donne le plus parfait et le plus complet modèle : l'énergie maîtresse d'elle-même, la simplicité forte et ce que l'auteur de *Bérénice* appelait « l'élégance de l'expression ».

Le goût dominant de notre siècle, celui qui, depuis Chateaubriand, avec Augustin Thierry et Michelet, avec Sainte-Beuve, Taine et Renan, a comme orienté la littérature, c'est le goût de l'histoire, le sens et le respect du passé. Alors que chacun des vieux siècles ignorait tranquillement ou, tout au moins, méconnaissait celui qui l'avait précédé, nous avons cherché non seulement à connaître exactement les faits du passé, mais encore à pénétrer l'âme de chaque époque. Nous avons accompli, vers la vérité historique, le plus grand effort qui ait été tenté dans aucun temps, et cela seul suffirait pour honorer la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Aussi, après cette longue étude de l'histoire — dont le goût revêt mille formes, comme les caprices de la mode et la passion du bibelot, — les esprits se trouvaient-ils prêts à ces retours vers la littérature d'autrefois, où ils se complaisent en attendant que la littérature contemporaine ait renouvelé sa poétique épuisée. Et, parmi les œuvres classiques, ils s'attachaient de préférence à celles qui, outre les qualités propres dont l'étalage des défauts contraires nous faisait sentir plus vivement le prix,



contenaient pour nous le plus d'histoire, c'est-à-dire, pleines des idées et des mœurs d'un temps, conservaient en quelque sorte son âme et nous donnaient l'illusion de vivre pendant quelques heures à une époque déterminée du passé.

Aucun poète plus que Racine n'est capable de produire cette illusion. Personnellement, malgré son grand respect de l'antiquité et le sens de l'histoire qui lui a permis d'écrire *Britannicus*, il n'avait pas plus que ses contemporains le besoin de ce que nous appelons la « couleur locale ». Dans les sujets antiques, non seulement les plus lointains, mais les plus fabuleux, comme *Phèdre*, il faisait entrer les idées, les sentiments et les mœurs de son temps. Dans l'Athènes de Thésée, il transportait la religion de Port-Royal, et, dans le palais de Néron, la monarchie de Louis XIV. Il n'a pas un vers qui ne respire l'esprit de son temps. Et quel temps ! L'apogée de l'ancienne France, une période de grandeur unique. Ainsi, par là, ce poète, qui entendait si peu l'histoire à notre manière, satisfait en nous ce goût de l'histoire qui nous est devenu un besoin impérieux. Il y joignait ce qui est proprement son génie, c'est-à-dire le don de faire agir et parler dans leur vérité la plus énergique ou la plus élégante les passions les plus terribles ou les plus charmantes, les sentiments les plus forts ou les plus doux.

Ainsi, à l'image d'un temps, il ajoutait celle de l'humanité ; à l'âme passagère d'une société, il mêlait l'âme permanente du genre humain. Et, cet assemblage, il le revêtait d'une beauté, où, cette fois encore, ce qui est d'un temps et ce qui est de toujours

s'unissaient dans une complète harmonie, beauté délicieuse jusque dans ce qu'elle empruntait à la mode, car ces traits étaient une vérité de plus.

\*  
\* \* .

Pour appuyer d'un exemple la vérité de ce que j'avance, je ne pourrais souhaiter d'exemple plus probant et plus complet que *Bérénice*. Comme toujours, Racine a pris dans l'histoire le sujet de sa tragédie, et il a bien soin de le rappeler pour prouver sa fidélité à une règle du genre, mais, plus que jamais, il a transformé la donnée historique, en la dépouillant de ce qu'elle avait de particulier pour n'y laisser qu'une sorte de thème très simple; et, l'histoire d'autrefois qu'il en enlevait, il l'a remplacée par l'histoire de son temps.

« Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle », *invitus invitam*. Ces deux lignes de Suétone, surtout les deux derniers mots, contiennent tout le sujet et, volontairement, Racine a borné là sa recherche. S'il l'eût voulu, il aurait facilement trouvé dans ses livres de quoi tracer des deux personnages mis en scène une physionomie conforme à leur histoire. Mais, s'il l'eût fait, il ne nous aurait présenté qu'un couple médiocrement intéressant et une aventure fort banale.

On connaît l'étiquette sentimentale qui reste attachée au nom de Titus : il fut « les délices du genre humain », un bon empereur, humain et bienfaisant,

mort trop tôt. En réalité, c'était une nature fort complexe, et Renan estime que « la mort vint le soustraire à une épreuve qui, trop prolongée, lui eût peut-être été fatale ». Avec un fonds sincère d'humanité et le ferme désir de bien remplir les divers rôles qu'il eut à jouer, habile, actif et brave, ce n'était, bien s'en faut, ni un Antonin, ni un Marc-Aurèle. Ambitieux et politique, il appliquait à ses actes autant de calcul et de volonté que de vertu naturelle; vaniteux et maître de lui, il faisait beaucoup pour l'opinion et le succès. Bon fils, il avait procuré l'empire à son père, mais avec la pensée très nette de recueillir sa succession; nullement cruel, il avait mené le siège de Jérusalem avec une vigueur impitoyable et, pour ne pas assumer l'odieux d'un ordre formel, il avait laissé brûler une ville qu'il importait de détruire. Toutes les fois qu'il en avait eu le temps, il avait mené une vie de plaisir qui contribua probablement à sa mort prématurée. Pour Bérénice, il l'avait installée près de lui, dans la maison impériale du Palatin, et il vivait publiquement avec elle <sup>1</sup>.

Cette Bérénice, la vraie, n'était pas une jeune fille; ce n'était même plus une jeune femme : elle avait passé la quarantaine et se trouvait ainsi d'une quinzaine d'années plus âgée que Titus. Elle était sœur d'Hérode Agrippa, petit prince médiatisé de Palestine, qui avait combattu dans l'armée romaine contre Jérusalem, et, tandis que son frère servait Titus les armes à la main, elle le servait à sa manière. Avant

1. Voir E. BEULÉ, *le Vritable Titus*, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1<sup>er</sup> décembre 1869, et E. RENAN, *l'Antéchrist et les Évangiles*, 1873 et 1877.

Titus, elle avait eu trois maris, nombre d'amants et on l'accusait d'inceste avec son frère Agrippa. Dans sa liaison avec le général romain, il entraît beaucoup de calcul. Titus lui avait promis le mariage et, en attendant, fort épris, il la laissait mener un train royal et régler la mode, avec ce besoin d'étalage et d'insolente vanité qui est pour la plupart des favorites un défaut professionnel.

Devenu empereur, Titus réfléchit à la situation. Tout autre l'eût fait, car un tel changement de fortune modifie notablement les manières de voir; mais, avec son caractère, il dut raisonner plus que personne. Que sa maîtresse fût vieille et décriée, cela ne l'aurait peut-être pas empêché de l'épouser puisqu'il l'aimait. L'obstacle politique était plus fort : Bérénice était reine et juive. Or les Romains avaient conservé leur vieille haine pour les rois, et, si l'anti-sémitisme n'existait pas encore, ils ne pouvaient être flattés de recevoir comme impératrice une femme de cette nation juive qu'ils venaient d'écraser et qu'ils méprisaient. Des symptômes très clairs montraient quels sentiments elle inspirait : à deux reprises, elle avait été publiquement insultée. Titus prit un grand parti : il renvoya Bérénice. Non sans peine ni résistance; les deux mots de Suétone, *invitus invitam*, enveloppent certainement toute une série de scènes fort pénibles. Bérénice revint à Rome et essaya de rentrer en grâce, mais Titus refusa de la voir. Ainsi finit ce qu'un professeur de Sorbonne, au cours d'une récente soutenance de doctorat<sup>1</sup>, appelait spirituellement un « amour de garnison ».

1. *De Regina Berenice*, thèse par M. MAURICE WAHL. On trouvera

Voilà l'histoire, et voici le théâtre.

De tout ce qu'on vient de voir, Racine n'a conservé que ce simple fait : l'empereur Titus et la reine Bérénice s'aimaient tendrement et ils se séparèrent avec beaucoup de peine. Au demeurant, il ne reste plus rien, dans sa tragédie, du vrai Titus et de la vraie Bérénice. Au Titus composé et politique, Racine a substitué une nature simple et franche; à la Bérénice vaniteuse, calculatrice et tenace, d'une sécheresse et d'un positivisme juifs, il a substitué une femme modeste et désintéressée, tendre surtout.

Le Titus de Racine n'a pas souhaité l'empire; il a reçu avec tristesse une dignité fatale à son bonheur.

J'aimais, je soupirais dans une paix profonde :  
 Un autre était chargé de l'empire du monde;  
 Maître de son destin, libre de mes soupirs,  
 Je ne rendais qu'à moi compte de mes désirs.  
 Mais à peine le ciel eut rappelé mon père,  
 Dès que ma triste main eut fermé sa paupière,  
 De mon aimable erreur je fus désabusé :  
 Je sentis le fardeau qui m'était imposé.

Quant à Bérénice, elle « n'aime en lui que lui même », elle reçoit sans les désirer les grandeurs dont il la comble :

Depuis quand croyez-vous que ma grandeur me touche ?  
 Un soupir, un regard, un mot de votre bouche,  
 Voilà l'ambition d'un cœur comme le mien.  
 Voyez-moi plus souvent et ne me donnez rien.

Qu'un poète dramatique fasse parler ainsi deux amoureux, il n'y a pas à le lui reprocher, dût-il pour

en tête de ce travail, l'indication des sources originales relatives à Bérénice et des études ou mentions dont elle a été l'objet.

cela dénaturer deux caractères historiques, car, ce qu'il demande pour eux, c'est un intérêt de théâtre et, au théâtre, on ne s'intéresse qu'à l'amour généreux.

D'autre part, ces deux amants sont des amants chastes, qui, depuis cinq ans, attendent patiemment le mariage; c'était alors le temps des longues constances. Non seulement le poète a marqué cela tout au long de sa pièce, mais dans sa préface il a eu bien soin de nous dire « Bérénice n'a pas eu ici avec Titus les derniers engagements ».

La vérité historique était si peu son souci que, là même où il pouvait la conserver sans compromettre l'intérêt, il lui substitue de parti pris un intérêt différent, emprunté à la société au milieu de laquelle vivent et lui-même et son public.

La passion est un sentiment antique, la tendresse est un sentiment moderne. Titus et Bérénice, dans Racine, sont plus tendres que passionnés; les vers les plus délicieux que la mélancolie amoureuse ait inspirés à Racine sont dans la bouche de Bérénice :

Pour jamais! Ah! Seigneur, songez-vous en vous-même  
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?  
Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,  
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous?  
Que le jour recommence, et que le jour finisse,  
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice.  
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus?

Et Titus, déchiré à la pensée de tout ce qu'il va perdre, et en sentant plus que jamais la douceur infinie :

Elle passe des jours, Paulin, sans rien prétendre  
 Que quelque heure à me voir, et le reste à m'attendre.

.....  
 Enfin tout ce qu'Amour a de nœuds plus puissants,  
 Doux reproches, transports sans cesse renaissants,  
 Soin de plaire sans art, crainte toujours nouvelle,  
 Beauté, gloire, vertu, je trouve tout en elle.

Lorsque le mot terrible a été prononcé :

Car enfin, ma princesse, il faut nous séparer,

certes, la Bérénice racinienne résiste, come celle de l'histoire, mais avec quelle douceur ! A travers la concision sèche de Suétone, on devine qu'il dut y avoir entre les amants vrais les récriminations d'usage ; on entrevoit la résistance désespérée de la vieille maîtresse, la dureté impitoyable du politique. Dans Racine, un flot de larmes délicieuses baigne cette sécheresse et fond cette dureté. Sa Bérénice renoncerait à tout pour conserver Titus. Elle ne demande plus que de rester à Rome et de respirer le même air que son amant. Titus ne refuse pas, mais il lui montre doucement que c'est impossible. Et enfin, elle se résigne, se sacrifie et part, consolée par cette seule pensée que Titus l'aimera toujours de loin et la pleurera comme elle le pleure. Où va-t-elle, en disant : « Tout est prêt, on m'attend » ? Non pas au port d'Ostie, d'où ses navires doivent la porter « dans l'Orient désert ». Tandis que, par un geste d'une tristesse infinie, le groupe douloureux des deux amants échange l'éternel adieu, nous entrevoyons la porte d'un cloître, du refuge où celles que les rois avaient aimées allaient se consoler avec l'amour divin, où quatre ans plus tard Louise de la Vallière recevra le voile des mains de Bossuet.

Ce ne sont pas seulement des sentiments modernes et français que Racine prête au couple antique; il le détache sur un fond de tableau, qui est la cour de Louis XIV, peinte dans sa pompe et comme illuminée par les rayons du jeune roi-soleil. Voyez passer ce cortège royal, dans la cour du Louvre ou sur la terrasse de Saint-Germain :

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?  
 Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur?  
 Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,  
 Ces aigles. ces faisceaux. ce peuple, cette armée,  
 Cette foule de rois, ces consuls. ce sénat,  
 Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat;  
 Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,  
 Et ces lauriers encor témoins de sa victoire,  
 Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts  
 Confondre sur lui seul leurs avides regards:  
 Ce port majestueux, cette douce présence....  
 Parle : peut-on le voir sans penser comme moi  
 Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,  
 Le monde en le voyant eût reconnu son maître. .

Louis Racine est un bon écolier qui se trompe lorsqu'il nous dit que son père a pris tout cela dans Hérodien. Ne soyez pas dupe de quelques mots : bûchers, aigles, faisceaux, etc. : il n'y a qu'eux de romains, tout le reste est français et si exactement adapté à Louis XIV que, dans Molière par exemple, vous retrouverez l'équivalent<sup>1</sup>. Atmosphère héroïque, souvenirs des campagnes récentes en Flandre ou en Franche-Comté, galanterie précieuse, tout cela est de 1670.

1. Voir, surtout, parmi ces portraits, un des plus complets et des moins connus dans *Mélicerte* (acte I, sc. III).

Je vis cent choses là ravissantes à voir.  
 Ce ne sont que seigneurs, qui, des pieds à la tête,  
 Sont brillants et parés comme pour une fête.... etc.



Enfin, il se trouve que, si Racine a traité ce sujet romain, c'est uniquement parce que c'était un sujet français. On connaît la gracieuse anecdote, qui raconte le tournoi poétique institué sur ce sujet entre Corneille et Racine par Henriette d'Angleterre<sup>1</sup>. Dans les deux lignes de Suétone, Henriette avait retrouvé le roman de sa jeunesse. Elle avait été aimée de Louis XIV; elle eut cette fantaisie princière de voir ce roman revivre sur la scène, paré de poésie. A cette époque, les grands ne cachaient pas leurs amours; ces « fils de dieux » en usaient avec la tranquille impudeur de l'ancien Olympe, et l'on sait qu'un moyen de faire sa cour à Louis XIV, pour un Benserade, ou même pour un Molière, c'était d'introduire dans leurs pièces les plus claires allusions à sa galanterie. Mais Louis XIV n'avait pas aimé seulement Henriette d'Angleterre; il avait eu la plus violente passion pour une nièce de Mazarin, Marie Mancini; il avait voulu l'épouser. L'Italienne n'était pas une nature banale. Elle avait trouvé le jeune roi fort ignorant, fort indolent, résigné à la dure tutelle que l'égoïsme de son ministre faisait peser sur lui, après l'avoir fort mal élevé. Dans cette âme somnolente, elle prit à tâche d'éveiller l'ambition et elle y réussit. Peut-être Mazarin aurait-il consenti au mariage, mais il craignit pour lui-même l'autorité que sa nièce prenait sur le roi, et il exigea une séparation. Marie Mancini défendit son amour et son espoir d'être reine avec une habileté toute italienne, tantôt violente et tantôt tendre.

1. Sur l'origine, la date et l'authenticité de cette anecdote, comme aussi sur la comparaison des deux tragédies, voir l'édition de Corneille de M. F. Hémon, 1887, t. IV.

Elle eut des mots touchants et que la cour retint : « Vous m'aimez, vous êtes roi, et je pars ! » Il fallut partir cependant et épouser un prince italien, le comte Colonna, à qui elle fit longuement expier sa déception <sup>1</sup>.

Henriette était morte lorsque parurent les deux tragédies souhaitées par elle. Qu'aurait-elle trouvé dans celle de Racine ? Son caractère et l'histoire de Marie Mancini. Le poète, en effet, avait fondu ces deux éléments avec une délicatesse infinie. Sa Bérénice a la douceur, le désintéressement, la tendresse d'Henriette ; elle a la conduite et les mots de Marie. Elle dit à Titus :

Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez !  
 . . . . .  
 . . . . . Vous m'aimez, vous me le soutenez,  
 Et cependant, je pars, et vous me l'ordonnez.

Et Titus rappelle que, s'il a compris ses devoirs d'empereur, c'est aux conseils de Bérénice qu'il le doit, c'est pour lui plaire qu'il a voulu être grand :

Ma jeunesse, nourrie à la cour de Néron,  
 S'égarait, cher Paulin, par l'exemple abusée,  
 Et suivait du plaisir la pente trop aisée.  
 Bérénice me plut ; que ne fait point un cœur  
 Pour plaire à ce qu'il aime et gagner son vainqueur !  
 Je prodiguai mon sang : tout fit place à mes armes.  
 Je revins triomphant. Mais le sang et les larmes  
 Ne me suffisaient pas pour mériter ses vœux :  
 J'entrepris le bonheur de mille malheureux.  
 On vit de toutes parts mes bontés se répandre....  
 Je lui dois tout, Paulin.

1. Voir, sur Marie Mancini, une charmante étude d'Arvède Barine, dans *Princesses et Grandes Dames*, 1890.

Ainsi deux romans héroïques, deux aventures royales, fondus, transposés, dénaturés, complétés l'un par l'autre, telle est la trame sur laquelle Racine a brodé son élégie. Dans ce travail de vérité et de poésie, il n'y a pas un trait, pas un détail, pas une nuance qui ne soient pris aux mœurs contemporaines. Ces couleurs si vives et si douces, ce sont celles que le poète avait sous les yeux et qu'il lui suffisait d'appliquer avec la marque propre d'un génie fait de passion contenue, de force voilée, de mesure parfaite. En tout, Titus parle et pense comme Louis XIV ; le sentiment qu'il a de son devoir, c'est celui que Louis XIV avait de son « métier de roi », comme il disait simplement et noblement. Et ceux qui l'entourent, ce sont aussi des hôtes de la cour de France. Antiochus, si brave, si amoureux et si discret, c'est un « chevalier français » ; Paulin, c'est un de ces conseillers respectueux, fermes et fins, comme Louis XIV aimait à les écouter en son beau temps ; Phénice, c'est une Mme de Lafayette. Et ce que nous aimons en eux tous, nous Français de 1894, peu tendres, peu galants et fort dégagés du culte monarchique, c'est le sentiment qu'ils nous donnent de mœurs à jamais disparues, d'idées et de passions qui ne sont plus les nôtres, c'est un plaisir d'évocation historique.

\*  
\* \*

Ce plaisir, nous ne pouvons le goûter qu'à une condition, c'est qu'il se trouve des artistes capables de le rendre vivant, car il faut que ce plaisir soit un plaisir, et l'érudition, à elle seule, austère et froid

passe-temps, reste chose morte, tant que l'art ne vient pas la ranimer. Or, un artiste ne plaît qu'à la condition d'être moderne, de ressembler à son temps, d'en incarner l'esprit, de lui offrir, rassemblé et concentré, le genre de beauté qu'aime ce temps. Pourrait-il, en restant moderne, se pénétrer d'antiquité et devenir classique sans cesser d'être vrai? Fusion difficile et où bien peu réussissent. Parmi les hommes, nous avons un tragédien de génie, M. Mounet-Sully; parmi les femmes, depuis Rachel, Mme Sarah Bernhardt eut ce don de vie dans tous les rôles classiques qu'il lui plut d'aborder. A force d'intelligence, de volonté et d'énergie, Mlle Dudlay nous donna dans Camille, Hermione, Roxane, le frisson du terrible et du grand. Voici que Mlle Bartet, après Iphigénie et Antigone, vient de mettre dans Bérénice tous les genres de vérité que le rôle exige, vérité éternelle, vérité du xvii<sup>e</sup> siècle, vérité de notre temps, avec le charme sans lequel l'élégie racinienne serait un spectacle traînant et le don de résurrection qui prête à l'âme morte du passé la vie que nous respirons.

C'est une nature à la fois complexe et une que celle de la nouvelle tragédienne; c'est une carrière des plus sinueuses et des plus droites qui l'a menée au point où nous la voyons. Les comédiens ont beau être souples et divers par métier, Mlle Bartet doit trouver, en repassant le souvenir de ses rôles, qu'elle a dû incarner nombre de personnages dont les âmes étaient sans rapport nécessaire les unes avec les autres. La Vivette résignée de l'*Arlésienne*, de M. Alphonse Daudet, devenait une coquette améri-

caine dans l'*Oncle Sam*, de M. Victorien Sardou, une aventurière cosmopolite dans *Dora*; elle jouait du Barrière et du d'Ennery, du Quatrelle et du Gondinet; et partout, en précisant sans effort apparent la physionomie de rôles si divers, elle demeurait Mlle Bartet, c'est-à-dire un type particulièrement net de Française et de Parisienne; et c'est ce qui lui a permis de devenir une des trois ou quatre premières actrices du temps présent <sup>1</sup>.

Fine et svelte, forgée avec ce métal infiniment résistant sous une apparence frêle, dont la nature, par grâce spéciale, a composé la matière féminine dans notre pays, d'une beauté régulière, mais où le regard et le sourire font des traits tout ce que veut l'intelligence, la voix argentine et profonde, l'attitude et le geste réglés par le naturel le plus simple et le plus savant, elle a le don de l'émotion contenue, la mobilité des sentiments sur un fond sérieux. la force voilée, la tendresse nerveuse et vibrante, le sourire spirituel ou douloureux; elle a surtout un instinct de goût et d'élégance qui éloignent jusqu'à l'apparence de l'effort, jusqu'à l'approche du faux ou de l'exagéré; elle a la grâce, l'enjouement, l'esprit, et, par-dessus tout, le charme. Dans tous ses rôles, elle donne l'impression d'une âme faite de passion et de réserve, d'un cœur discret, capable de porter avec la même simplicité et le même courage le bonheur et le malheur, d'inspirer l'amour, ce qui est commun, et l'amitié, ce qui est plus rare.

1. Voir, dans la *Revue illustrée* du 1<sup>er</sup> janvier 1894, la liste des divers rôles joués par Mlle Bartet, depuis ses débuts au théâtre du Vaudeville, en septembre 1872.

Une nature comme celle-là, si variée et si équilibrée, est par excellence une nature de comédienne française, c'est-à-dire dont le talent ne peut trouver tout son emploi et être pleinement goûté que dans notre pays. Aussi ne craignez pas que Mlle Bartet aille courir l'Europe et les deux Amériques. Elle serait mal à l'aise dans ces exhibitions cosmopolites, et les badauds des pays lointains ne l'apprécieraient pas à sa valeur. Je n'ai pas à parler de la femme, dont l'existence, faite de réserve et de tenue, se garde soigneusement de tout étalage; mais je suis bien sûr que, devant des propositions de voyages fructueux, elle s'est contentée de répondre qu'elle aimait trop Paris pour le quitter.

Elle y est chez elle, en effet, et elle l'incarne dans ce qu'il a de plus capable d'être compris par les seuls habitants de ce pays singulier, où un mot, un geste, un sourire sont comme une franc-maçonnerie d'intelligence. Vous rappelez-vous ce charmant rôle de Mme de Trias, dans *Chamillac*, où Feuillet vieillissant avait retrouvé pour elle sa plume des meilleurs jours? Mme de Trias racontait comment, femme du monde et jeune veuve à la veille de se remarier, un jour de pluie, elle avait traversé le boulevard, avec Mlle Vanda des Variétés : « J'avais un parapluie, mais elle, Mlle Vanda, n'en avait pas, et elle avait un petit chapeau, parfaitement frais et délicieux.... Alors, pour qu'elle ne perdît pas son chapeau en traversant pour gagner le fiacre.... » Elle avait commencé par dire : « Moi,... j'ai un faible pour,... pour les personnes qui ne se conduisent pas très bien..., il me semble toujours qu'il n'y a pas eu de leur faute,... qu'elles

ont subi quelque fatalité, ... car, enfin, il est si facile de marcher droit! » Ce n'était rien, et c'était exquis. La même artiste, qui trouvait, dès qu'il était besoin, ce genre d'esprit fait de malice, de tact et d'indulgence, était avec le même bonheur Denise et Francillon. Après la femme qui sourit, la femme qui souffre et se révolte; mais toujours la femme qui ne fait rien sans grâce et met de l'atticisme jusque dans l'émotion.

L'atticisme! si ce mot grec a mérité de devenir français, c'est qu'il résume le meilleur des qualités françaises, mesure et finesse, souplesse et sobriété. C'est par tout ce qu'il signifie que la femme d'Alexandre Dumas et de Feuillet a pu être Armande des *Femmes savantes*, la Reine de *Ruy Blas*, Camille d'*On ne badine pas avec l'amour* et aussi Iphigénie, Antigone et Bérénice. Cette Française, cette Parisienne est une Grecque et, le génie grec, c'est la force sans étalage, voilée de mesure et relevée de grâce. Mlle Bartet était entrée dans la tragédie par *Adrienne Lecouvreur*, après avoir fait son apprentissage dans *Iphigénie*. Le rôle d'Adrienne avait été taillé pour Rachel; elle y fut Mlle Bartet, c'est-à-dire qu'elle enveloppa de justesse et de charme, qu'elle transposa pour ses propres moyens ce qui avait été écrit pour une nature très différente de la sienne, et il se trouva que, par cette notation personnelle, elle remontait, pour le rectifier, jusqu'au type original d'après lequel avaient travaillé Scribe et M. Legouvé. Elle ressemble aux portraits d'Adrienne; elle n'eut donc qu'à être elle-même pour rentrer dans la vérité historique et les qualités qu'Adrienne, au temps des gros effets

et des cris, avait réalisées dans la tragédie ramenée par elle à sa vraie notion, Mlle Bartet les retrouva dans son propre talent.

Par la définition que j'essayais plus haut du rôle de Bérénice, jugez si elle n'y était pas destinée. Bérénice, c'est une Française du temps de Louis XIV et une Française de toujours. L'actrice qui avait excellemment joué Armande et qui aurait pu jouer Henriette, a mis dans son interprétation tout ce qu'était une princesse de 1670. Puis, comme il nous est venu un goût très vif d'archaïsme, forme de notre amour de l'histoire, elle a voulu nous montrer aussi une reine d'Orient, avec l'aspect d'originalité et d'exotisme que la reine de Judée avait dû transporter à Rome. Dans *Antigone*, elle avait été, avec ses blanches draperies, une statuette de Tanagra; dans *Bérénice*, conseillée par Gustave Moreau, le peintre de *Salomé*, elle a été une de ces figurines d'Asie Mineure, comme le Louvre en possède quelques-unes, où le luxe de l'Orient est comme tempéré par l'influence de la Grèce. Ainsi nous l'avons vue, avec son diadème d'or, ocellé comme une queue de paon, ses lourds bracelets, sa robe vert d'eau sur laquelle tranchent, en filets multicolores, les perles et les pierres. Éléance racinienne, luxe royal, image du grand siècle comme parée pour une fête de cour, goût d'art contemporain, charme de vérité et d'archaïsme, tout y était. Et voilà pourquoi, toutes les fois que l'héroïne de Dumas voudra jouer du Racine, lorsqu'il lui plaira d'être, non pas Phèdre ou Roxane, mais Iphigénie, Junie ou Monime, nous la remercierons d'unir pour nous la majesté lointaine de



l'ancienne France avec le goût d'art, composite et raffiné de la France contemporaine, et cela sans effort, sans disparate, dans une mesure parfaite de naturel et de vérité.

13 février 1894.



## LAMARTINE

---

Voici un bon livre et qui vient à son heure <sup>1</sup>. M. Émile Deschanel, continuant la publication de son cours au Collège de France, s'y montre semblable à lui-même, c'est-à-dire professeur excellent, critique bien informé, esprit souple et libre; à travers sa prose limpide, on retrouve sa vive parole. S'il était nécessaire de rouvrir à son sujet une querelle déjà vieille, et bien près de devenir oiseuse, son exemple fournirait un argument considérable à ceux qui prétendent qu'un cours littéraire peut être sérieux et s'adresser au « grand public », car la littérature est chose d'intérêt général, et, à l'inverse des autres connaissances, ce qu'elle renferme de spécial et de professionnel, au lieu d'y être la règle, n'est que l'exception. Le nouveau livre de M. Deschanel est donc celui d'un professeur, c'est-à-dire d'un homme qui parle avant d'écrire, et qui, en écrivant comme

1. *Lamartine*, par ÉMILE DESCHANDEL, professeur au Collège de France, sénateur, 1893.

en parlant, se préoccupe d'être accessible, de démontrer quelque chose et de laisser un souvenir utile dans l'esprit de ceux qui l'écoutent ou le lisent.

Entre autres mérites, ce professeur a celui d'être franchement ce qu'il est. Il ne cherche pas à transporter dans la chaire des procédés qui ont ailleurs leur mérite ou même leur excellence, mais qui, transformés en moyen d'enseignement, ne procureraient le succès qu'en dénaturant la fonction. Il ne fait pas de polémique, il ne vise pas au paradoxe, il cherche plutôt la solidité que l'éclat, il a plus de souci d'être vrai que d'être neuf, sachant du reste que la vérité a souvent grande chance d'être neuve. Il est de son temps et de son âge. Lorsque, après trente ans d'interruption, il reprit l'enseignement qu'il avait quitté en honnête homme et en courageux citoyen, il s'y montra, dès le premier jour, à l'aise et sans inquiétude. Les qualités par lesquelles il s'était distingué jadis dans la rhétorique de Louis-le-Grand, et qui, ensuite, avaient fait de lui un brillant et solide conférencier, il les crut, avec raison, suffisantes pour le Collège de France. Ces qualités, c'étaient la méthode, le besoin de la clarté, le sentiment de la mesure, qualités de métier; c'était aussi l'esprit, l'aisance, le don d'une forme courte et pleine, qualités personnelles. Ainsi M. Deschanel reprenait la tradition des « grands cours », celle de Villemain et de Saint-Marc Girardin; il s'y est tenu.

Son nouveau livre est donc le résultat d'un cours, d'un cours bien préparé et bien fait. C'est sa marque et son mérite. Chaque page atteste les notes laborieusement prises, qui sont restées dans le porte-

feuille, mais dont la substance, parfois l'indication, ont passé dans la page d'abord parlée, ensuite écrite. Vous y retrouverez les opinions de ses devanciers, reproduites aussi souvent qu'elles sont nécessaires à la pleine connaissance du sujet, parce qu'un professeur doit être complet, et dans leur texte, parce qu'il ne faut pas se faire honneur des mérites d'autrui. Vous y trouverez aussi les copieuses citations, si utiles dans une chaire, pour reposer le professeur, faire valoir le talent de lecteur qu'il a souvent, et aussi pour instruire un auditoire composite, avec lequel il serait imprudent de compter sur une étendue de lectures et de souvenirs que possède seule une élite de lettrés. Dans la manière de poser une question, de conduire une analyse, de caractériser les défauts et les qualités, le professeur suit une méthode particulière, excellente pour l'enseignement, qui n'est pas celle de la conférence, moins consciencieuse et moins méthodique, qui n'est pas non plus celle du livre, de l'article de revue ou de la chronique.

Tenez, à propos de *Graziella*, il n'y a qu'un professeur pour attaquer ainsi l'étude du délicieux roman : « Dans *Graziella*, qui eut une grande vogue, on trouve un sentiment vif de la nature et de la condition humaine; il y a des parties traitées avec soin, d'un pittoresque vrai, entr'ouvant à peine la porte çà et là au faux descriptif; l'auteur se modère encore. Cet épisode, qui pour le fond est de 1811 et 1812, est daté par l'écrivain de 1823 et de 1843 à la fois. Sainte-Beuve dit avec malice... », etc. Je cite ce début sans aucune intention d'ironie. La première phrase, vous semble-t-il, pourrait figurer, comme

note de correction, en tête d'une copie d'excellent élève; la seconde est du style de dictionnaire biographique, et la troisième commence une citation. Oui, certes; mais lisez ce qui suit : alors ces procédés employés sans vaine dissimulation vous sembleront parfaitement à leur place, pour ne pas dire indispensables, dans l'enseignement tel que le pratique avec raison M. Deschanel. Cette manière de poser la question va lui permettre une analyse pénétrante d'une œuvre composite et cette citation de Sainte-Beuve rappelle qu'en son temps l'illustre critique a dit en termes définitifs sur *Graziella* une part de ce qu'il y avait à dire. De même, à la fin de son étude, M. Deschanel ne craint pas de citer en grande partie une des pièces les plus connues de Lamartine, le *Premier Regret* : ceux de ses auditeurs qui la connaissaient l'auront entendue avec un nouveau plaisir; pour ceux qui ne la connaissaient pas, ç'aura été une révélation délicieuse; surtout, l'auditoire tout entier aura pu apprécier le grand talent de lecteur qui est un des mérites de M. Deschanel.

Un professeur est, par définition, un homme qui sait beaucoup de choses; il doit en savoir tant qu'un titre comme celui de M. Deschanel, « professeur de littérature française », inspire à la fois le respect et l'inquiétude. Connaître la littérature française, la connaître toute, dans toutes ses parties, la connaître assez à fond pour l'enseigner, c'est un superbe et terrible emploi, pratiqué pourtant par beaucoup de gens, dont quelques-uns y excellent, à la fois modestes et fiers, car ils sont comme ces conservateurs de musées qui ne songent pas à augmenter de leur

fait le nombre des chefs-d'œuvre, mais qui ont la conscience d'exercer un noble métier. M. Deschanel a prouvé, par la variété de ses livres, qu'il méritait pleinement le titre de sa chaire; dans son brillant paradoxe sur le *Romantisme des classiques* (car je dois dire qu'il a commencé par un paradoxe, mais c'était un paradoxe de professeur, en ce sens que la part de vérité y était prépondérante), il a rajeuni des sujets que l'on pouvait croire épuisés. Mais, si largement informé que l'on soit, il y en a que l'on aime ou que l'on possède mieux. M. Deschanel ne m'en voudra pas de lui dire que nous le suivons avec plus de plaisir et de sécurité lorsqu'il parle de Molière ou de Racine que lorsqu'il aborde Pascal ou Bossuet.

Cette fois, avec Lamartine, il était particulièrement à l'aise et bien préparé. Comme tous les hommes de sa génération, il a aimé Lamartine dès sa jeunesse; il a été le témoin de sa vie, depuis les jours héroïques de 1848 jusqu'à la fin navrante du « grand homme d'honneur », esclave de sa signature et consumant sa vieillesse aux travaux forcés de la plume. Il a dépouillé toute cette littérature lamartinienne, qui s'augmente chaque jour, depuis les pieuses publications de sa nièce, Mme Valentine de Lamartine, jusqu'à l'ironique étude de M. Anatole France sur Elvire, en passant par les livres, tous méritoires, de MM. Alexandre, de Pomairols, Reyssié, etc. <sup>1</sup>. On sent que les plus

1. *Poésies inédites et Correspondance*, 1873 et années suivantes, publiées par MME VALENTINE DE LAMARTINE; CH. ALEXANDRE, *Souvenirs sur Lamartine*, 1884, et *Madame de Lamartine*, 1887; CH. DE POMAIROLS, *Lamartine*, 1889; F. REYSSIÉ, *la Jeunesse de Lamartine*, 1892; ANATOLE FRANCE, *l'Elvire de Lamartine*, 1893.

beaux vers des *Méditations* chantent depuis longtemps dans sa mémoire. Il y a telle partie de la biographie où il avait une compétence particulière : ainsi pour apprécier la carrière de l'homme politique; de fait, les sept chapitres où il retrace en détail cette carrière sont des modèles d'analyse pénétrante et d'équité.

Dans leur ensemble, ces deux volumes résument et complètent ce que l'on pourrait appeler l'état présent de l'opinion littéraire au sujet de Lamartine. Longtemps voilée, la gloire du poète se dégage d'un crépuscule de négligence et de dédain; elle reparait à la lumière; elle arrive au plein éclat. A cette heure, Lamartine excite autant d'attention, plus peut-être, que Hugo, Musset et Vigny; il avait conservé quelques fervents, il retrouve faveur auprès du public. Comme il arrive dans ces réactions posthumes, les grandes œuvres émergent à travers le fatras des œuvres secondaires. Le livre de M. Deschanel établit très nettement ce départ. Je voudrais rechercher le pourquoi de la réparation qui commence envers le grand poète.

\*  
\* \*

L'éclipse de cette gloire a duré si longtemps qu'on avait pu la croire éteinte; elle a duré près de quarante ans. On admettait que trois ou quatre pièces des *Méditations* et quelques pages des *Confidences* étaient immortelles, avec quelques beaux vers et quelques belles phrases retenus çà et là; mais l'ensemble de l'œuvre plongeait dans une ombre gran-



dissante. On ne songeait même plus à comparer cette œuvre à celle de Victor Hugo, qui semblait énorme, une et indestructible; Musset survivait tout entier, et autour de Vigny grandissait un groupe d'admirateurs, toujours accru depuis la publication des *Destinées*. Aujourd'hui, c'est Hugo qui perd et Lamartine qui gagne, tandis que Musset, nié par une partie de la jeunesse, n'est plus un dieu incontesté, et que Vigny reste à l'écart dans sa haute et intime chapelle. Ces mouvements de l'opinion littéraire n'ont pas de quoi surprendre. Ils ne s'exercent pas seulement au sujet du cénacle romantique : ils se sont toujours produits et ils s'étendent souvent sur un espace de deux et trois siècles, avant que le jugement de la postérité soit rendu sans appel. On ne discute plus Homère, Virgile et Dante : ils sont passés dieux; mais deux et trois cents ans après la mort de Shakespeare, de Molière et de Racine, leur gloire avait encore des hauts et des bas.

Pour Lamartine, cette éclipse passagère ne vient pas seulement, comme on l'a dit, de ce qu'il a trop produit, de ce qu'il s'était élevé si haut, un moment, qu'en vivant et écrivant encore il ne pouvait plus que déchoir. D'autres ont passé par cette épreuve sans en souffrir autant; ainsi jadis Corneille, dont on acclamait toujours *le Cid* au temps d'*Agésilas*. Ce n'est pas non plus pour le rôle politique joué par Lamartine : Victor Hugo avait des ennemis politiques qui désarmaient devant le poète.

Le jour où les *Méditations* parurent, le cri d'admiration qui les salua venait de ce qu'elles traduisaient, sous une forme qui leur semblait prédestinée, les

troubles et les espérances, les douleurs et les joies, les illusions et les croyances d'une génération qui se reconnut et s'aima dans le poète. Elles chantaient l'aspiration de l'âme vers Dieu et le culte de l'amour; elles prouvaient Dieu par l'amour et élevaient l'amour jusqu'à l'idéal divin; elles respiraient le patriotisme et l'enthousiasme de la liberté; elles donnaient au problème de la destinée humaine une solution confiante. Ainsi, entre toutes les idées du romantisme, la poésie de Lamartine choisissait, en les épurant encore, les plus dignes d'inspirer un poète, les plus consolantes et les plus belles. Dans ce qui allait devenir une maladie morale, le « mal du siècle », elle ne prenait que ce qui était encore un remède. Et ces pures idées, elle les revêtait d'un vers limpide et chantant, fait d'harmonie et de lumière, sonore et continu comme la vibration d'une âme toujours émue par le spectacle de la vie, le retentissement de ses émotions et la tendresse qui la sollicitait sans cesse à se répandre et à s'exhaler.

Puis, tandis que les autres poètes paraient leurs vers de couleurs changeantes, qu'ils suivaient les modes de l'archaïsme et de l'exotisme, qu'ils voulaient ressusciter le moyen âge et donner l'illusion du Nord, du Midi et de l'Orient, qu'ils dédaignaient leur temps et sa vérité familière, qu'ils affectaient le byronisme et le dandysme, Lamartine, descendant du ciel sur la terre, créait dans notre pays la poésie des simples et des humbles. Après le *Lac*, le *Vallon*, le *Crucifix*, venait *Jocelyn*.

Jamais encore la langue française n'avait montré cette souplesse et cet éclat, cette puissance et cette

variété d'harmonie dans une constante simplicité. Pour sa pureté et son élégance, Lamartine était bien dans la tradition française de Racine et de Fénelon; il résumait, à un degré inconnu de force expressive et de beauté, nombre d'efforts déjà essayés; mais il réalisait ce qu'aucun de ses devanciers n'avait osé encore : les grandes idées religieuses et philosophiques introduites dans la poésie élégiaque, le lyrisme jaillissant sans effort de la simple vie de l'âme, l'art et le métier invisibles à force de naturel, nulle convention, nulle recherche, un vers noble et pur comme l'âme qu'il traduisait.

Ainsi, par ce que lui offrait son temps et ce qu'il tirait de lui-même, Lamartine se trouva d'abord en accord parfait avec sa génération. Lorsque cette génération, sortant de la jeunesse, agita d'autres idées et conçut d'autres besoins, la poésie de Lamartine pouvait-elle lui suffire encore? Non, car le poète restait lui-même, tandis que tout changeait autour de lui.

Pour lui, la souffrance elle-même était un thème d'adoration, et voilà que le siècle tournait à la révolte et au blasphème. Didier et Antony, Albertus et Octave, violents, désespérés, emphatiques, criaient leurs souffrances, déclamaient leurs plaintes, exaspéraient à l'envi leurs ironies et leurs colères; ils accusaient Dieu, l'homme, l'amour, la société, la famille. Pour Lamartine, la forme poétique semblait n'avoir aucune valeur par elle-même; les vers étaient le son naturel de son âme, le langage instinctif de sa pensée. Autour de lui, au contraire, la forme était de plus en plus recherchée, caressée, ciselée pour elle-même; la doctrine de l'art pour l'art s'affirmait. Dans le dévelop-

pement continu de sa rhétorique sublime, Hugo faisait de la poésie une science d'orchestration et de virtuosité. Les mots, les rythmes, les rimes semblaient avoir par eux-mêmes une puissance indépendante de la pensée. La beauté poétique devenait chose d'exception et d'aristocratie, de rareté et de labeur. Lamartine tirait la poésie de sa vie intime, de son entourage, de son pays. Au christianisme, qui n'était pas chez lui sentimentalité vague ou moyen artistique, à la foi dans la Providence, à la confiance dans sa justice, il mêlait une sorte de fatalisme oriental qui lui faisait accepter la vie telle qu'elle s'offrait, justifiée par la volonté divine, immuable par l'arrêt du destin. Il était bientôt seul à croire et à se résigner ainsi. Autour de lui, on accusait la vie et on la déclarait mauvaise; on invectivait la puissance aveugle et sourde qui fait peser sur l'homme une obscure malédiction.

Ces idées et ces procédés nouveaux amenaient logiquement une transformation de la poésie, c'est-à-dire l'abandon de ce qu'elle avait chanté et le dédain de la forme qu'elle avait donnée à ses chants. Au romantisme succédait le réalisme, qui en est la négation, et l'art parnassien, réaction contre une part du romantisme. Autrefois, le poète se mettait tout entier dans ses chants : désormais, il prétendait n'appliquer à son œuvre que son art; il se tenait lui-même en dehors et au-dessus, avec une réserve dédaigneuse, un mépris hautain de ceux qui se racontent et pleurent. Après les Parnassiens, c'étaient les raffinés et les pervers, les amoureux du mal pour le mal, les sataniques les chercheurs de sensations rares. La

mode les suivait et les encourageait tous, ou plutôt, comme ces théories, ces pensées et ces formes étaient les incarnations successives de ses pensées changeantes, à mesure que le siècle marchait, il oubliait chaque jour davantage les chants qui avaient traduit ses premières illusions et embelli ses premiers rêves. Lorsque Lamartine mourut, en 1869, il survivait à sa gloire depuis vingt ans. Trop belle et trop vaste pour être niée, son œuvre était délaissée. Celui qui avait eu pour lui l'adoration des femmes et l'enthousiasme des jeunes gens disparut sans que s'éveillât autour de son cercueil ce murmure de regret par lequel une génération se pleure elle-même et conduit les funérailles de ce qu'elle a aimé.

\*  
\*\*

Ce silence autour de la tombe et de l'œuvre de Lamartine a duré jusqu'à ces dernières années. Puis une sorte de bruissement s'est fait entendre et a grandi; quelques fidèles ont déclaré tout haut leur culte persistant, le public les a écoutés et approuvés. Peu à peu, Lamartine retrouvait des lecteurs et des admirateurs, des historiens et des critiques. Pourquoi ce retour d'admiration?

C'est d'abord que la génération dont le dédain avait fait le silence autour de Lamartine disparaît à son tour; ou plutôt, deux générations se sont déjà succédé, depuis que, au lendemain des journées de Juin, le poète était entré dans la retraite et le labeur sans gloire. Ces trois générations, de 1820 à 1880,

avaient traversé les étapes que je viens de dire : transformation du romantisme, réalisme, école parnassienne, baudelairisme. Ces divers jeux de la pensée et de la forme avaient un défaut commun que n'a jamais la poésie de Lamartine : ils étaient plus ou moins factices et voulus. Devant nos yeux ont défilé d'étonnants artistes, d'incomparables virtuoses, voire d'habiles acrobates. C'était de l'art, souvent du grand art ; c'était trop rarement la nature et la vérité. A cette heure, nous sommes fatigués de tant de spectacles ; nous avons admiré et analysé trop de tours de force et d'adresse : nous demandons des gestes sans étude, des attitudes simples ; nous voulons voir un homme marchant sa marche naturelle.

Lamartine est cet homme. Il ne s'est jamais travaillé ; il chantait comme l'on respire. C'était son infériorité en comparaison de ses grands contemporains. Sa négligence croissante, sa pente peu à peu abandonnée vers l'improvisation — car il avait commencé, lui aussi, non par la contrainte, mais par l'étude, — avaient déçu l'admiration. Il ne se renouvelait pas, et le monde prenait l'habitude de chants toujours nouveaux. Mais, aujourd'hui, que nous importent des années de décadence et l'amas des œuvres sans relief ? Nous revenons aux *Méditations*, aux *Confidences*, à *Jocelyn*. Dans un petit choix d'œuvres ou de pièces, nous ramassons les titres de Lamartine, et ces titres sont immortels, comme l'âme et ses besoins, comme la poésie, comme les sentiments qui en sont la source constante, et qu'il a exprimés avec une force, une élévation, un charme

que rien ne surpasse, que peut-être rien n'égale.

Il y a dans l'œuvre de tout poète une part qui touche surtout les contemporains et une autre que retient surtout la postérité. La première, ce sont les choses de virtuosité et de mode, les exceptions brillantes, les feux d'artifice inattendus, et aussi les œuvres où le poète se copie lui-même, sans autre nécessité que de retenir l'attention et de continuer l'affirmation de sa maîtrise. La seconde, ce sont les choses simples et belles, belles parce qu'elles sont simples, toujours jeunes parce qu'elles offrent à chaque génération l'image de sa jeunesse, toujours fraîches et brillantes parce qu'elles refléussent au printemps de chaque siècle. Il se trouve, pour la gloire de Lamartine, que cette dernière part de son œuvre est incomparable. Voilà pourquoi le siècle finissant revient à lui; en parcourant les œuvres accumulées de ceux qui l'ont tour à tour charmé ou amusé, il retient surtout la sienne, parce qu'il y a peut-être le plus d'émotion et de sincérité, le plus de choses éternelles.

Voilà ses titres pour le public, qui marque ses préférences sans y raffiner et ne s'en donne guère les raisons à lui-même. Lorsque la critique y regarde de plus près, elle découvre aisément les raisons de ce choix. Prenant un à un les traits de cette physionomie, les précisant et les mettant en lumière, elle arrive à reconstituer une des plus belles figures d'homme et de poète qui aient jamais paru dans aucun pays.

C'était un fils de pure et vraie race française, un Bourguignon de beau sang, de belle santé morale.

avec un fond de droiture et de raison contre lequel ne devaient jamais prévaloir tout à fait les caprices de sa propre imagination, non plus que les maladies de son temps. Regardez-y de près, et vous verrez qu'entre tous ses contemporains, Lamartine est en somme celui qui a eu le plus de cette qualité française, si souvent compromise en notre siècle, le bon sens. C'est aussi celui dont l'éducation première a été la plus saine et d'effet le plus durable. Dans la maison natale, près d'un père de noble caractère, d'une mère et de sœurs qui réunissaient au complet les meilleures et les plus charmantes qualités de la femme, il a fait pour toute la vie provision de souvenirs qui seront la substance de son œuvre. Il vénère la forte douceur de la terre natale et de la vie de famille, il a le culte de tous les sentiments qui donnent sa dignité à l'homme et son prix à la vie.

Comparez à cette première éducation la jeunesse errante de Victor Hugo, cette existence d'enfant de troupe, ballottée de pays en pays, tirillée entre les volontés rivales ou même ennemies du père et de la mère; la jeunesse de Musset, grandi dans la triste rue des Noyers, imprégné d'esprit bourgeois et de dandysme parisien; la jeunesse de Vigny, sortant d'une caste fermée pour subir la dure contrainte du métier militaire. Vous reconnaîtrez vite de quel côté se trouve l'avantage moral et pourquoi le génie de Lamartine puisa dans le sol natal une sève plus riche et plus pure. Certes, tout sert au génie; Victor Hugo prit dans les spectacles changeants dont se remplirent ses yeux d'enfant un besoin de sensations et d'images qui explique en partie sa prodigieuse faculté de vision



pittoresque; Musset cueillit la fleur de l'esprit parisien, part exquise de l'esprit national; Vigny dut aux longs ennuis de sa jeunesse la noble tristesse d'où sortirent *les Destinées*, après *Servitude et Grandeur militaires*. Mais, quel que soit le prix de ces images, de cet esprit et de ce stoïcisme, une chose vaut mieux encore, je veux dire les émotions nécessaires à tous les hommes, inhérentes à leur nature, qu'ils reçoivent de la patrie et de la famille, de la jeunesse et de l'amour. Ils sentent d'instinct le prix de ces biens inestimables; s'ils cèdent à d'autres ivresses et s'ils écoutent d'autres chants, ils reviennent toujours aux poètes qui ont doublé pour eux la première joie de vivre et d'aimer.

Une âme imbue d'une telle éducation en reste pénétrée pour toujours. Celle de Lamartine n'admet rien de vil ni de bas. Il éprouva l'amour sans en médire, et le chanta sans le livrer à la risée; il souffrit sans colère pour ce qui causait ses souffrances. Comme il le disait lui-même, tout ce qui tombait dans son âme s'épurait à la flamme de ce brasier. Emporté par la vie et le besoin de l'action, il eut le tort de négliger l'art, et, son inspiration restant toujours aussi haute, il la traduisit trop vite, sous une forme qui en trahissait la beauté persistante par les négligences et les à-peu-près. Mais les *Méditations* restaient, et au seuil de la vieillesse il retrouvait au même degré l'inspiration et l'art de ses premiers chants, pour y concentrer tout le sens d'une longue vie, dans *la Vigne et la Maison*, supérieur au *Lac* lui-même, et le plus beau poème peut-être qu'ait produit la poésie lyrique.

Il fut homme politique; redoutable épreuve des poètes, surtout en notre temps. S'il n'avait pas atteint dans ses vers le plus haut degré de sublime auquel puisse arriver le génie humain, ne l'aurait-il pas réalisé par un seul acte de sa vie? Le jour où, devant l'Hôtel de Ville, dans un cercle de baïonnettes et les balles sifflant autour de sa tête, il incarnait en sa personne le drapeau de la patrie, lorsqu'il le sauvait par sa seule puissance de son nom et de sa parole, ne devint-il pas en quelques heures l'égal de tous ceux que le courage et le génie ont rangés parmi les chefs de l'humanité? Ici encore, comparez-le, dans le présent ou dans le passé, à ses plus célèbres rivaux, à tous les hommes de pensée qui ont voulu être hommes d'action, qui l'ont été ou qui ont cru l'être et vous verrez de quel côté se trouve l'avantage. Il n'est pas inutile de rappeler, après cette journée inoubliable, que ce rêveur, cet utopiste, ce lyrique, eut, au cours de sa vie politique, plus d'idées pratiques, de vues d'avenir, de sens patriotique, d'intelligence des nécessités écomiques et sociales, surtout plus de générosité sans duperie, de loyauté sans naïveté, que les politiques de profession et de carrière. Où les autres méconnaissaient le présent, il voyait et montrait l'avenir; son éloquence était pleine de ces éclairs qui, dans la nuit, inondent d'une nappe de lumière jusqu'aux extrémités de l'horizon, faisant discerner en un instant le port ou l'écueil, la route ou l'abîme. Il disait : « Les partis, blancs, rouges ou bleus, ne sont que des passions, et des passions haineuses, et honteuses, et féroces, exploitant en riant quelques sentiments généreux et nobles ». Il défendait les che-

mins de fer contre les railleries de Thiers, voyait poindre le second Empire au bout du cortège qui ramenait les cendres de Napoléon I<sup>er</sup>, prédisait la guerre de 1870 et la Commune à propos de la loi sur les fortifications de Paris. Il s'écriait, à propos de l'unité italienne : « Une Prusse du Midi!... C'est assez d'une! » Et encore : « Si l'unité italienne s'accomplit, la guerre entre la France et l'Allemagne aura deux champs de bataille au lieu d'un ».

Mais je ne voulais parler que de Lamartine poète. Le privilège et l'honneur des lettres, c'est que, dans ce qu'elles ont de durable, un moment arrive toujours où elles défient la négation et rallient les enthousiasmes, tandis qu'il n'est pas une seule mémoire d'homme d'État où la controverse n'ait toujours à s'exercer. Il est si difficile, dans une gloire de chef d'armée ou de nation, d'établir une juste balance entre le bien réalisé et la part d'erreur, de crime ou de folie qui s'y mêle! Dans l'œuvre de Lamartine, il n'y eut rien que de pur et, par surcroît, cette beauté morale se retrouve dans sa vie. Rappelez-vous les deux termes extrêmes de cette existence, la pauvre maison natale de Milly et l'asile de vieillesse, le chalet de Passy, représentez-vous la physionomie du poète à ces deux dates, l'enfant de génie, courant les collines avec les petits pâtres, communiant avec la nature, ouvert à tous les souffles purs, et le grand vieillard foudroyé, l'homme qui avait affronté le lion populaire, plus terrible que le sphinx antique, faites la synthèse de cette figure et de cette carrière, puis demandez-vous si, dans l'histoire universelle de la poésie, il y eut jamais une figure de poète plus com-

plète et plus belle. plus vivante, plus largement symbolique, même au temps où, à l'aurore de la civilisation grecque, dans la jeunesse du monde, Homère promenait sa vieillesse aveugle à travers l'Ionie.

15 août 1893.

---

### MILLY ET SAINT-POINT

Je venais d'écrire l'étude qui précède, lorsque, traversant la Bourgogne, je visitai Milly et Saint-Point. Je reproduis ici les notes suivantes, prises sur place.

MACON. — Au bord de la Saône, en face d'une mairie d'un joli style Louis XV, s'élève la statue de Lamartine par Falguières. Le poète est drapé dans le manteau romantique, des tablettes à la main, l'œil au ciel. Quelque peu alourdie dans le bas par les plis de l'étoffe, la silhouette est, en haut, d'un mouvement heureux, qui rappelle l'élégance aisée de l'homme et sa distinction naturelle. La tête se dégage, fine et bien posée, sur un corps jeune. Le piédestal est très élevé et c'est bien ainsi que doit être présentée une image de Lamartine, loin de la terre, près du ciel. Malheureusement, cette élévation ne permet pas de voir nettement la tête où l'artiste a dû concentrer son application et dont la beauté, physique et morale, lui offrait un rare modèle. De côté, cependant, le profil de bronze s'accuse sur le bleu du ciel, avec son demi-sourire et cette fierté qui ne traduisait

pas la morgue, mais la distinction d'une âme courageuse et bonne. C'est là, au bord de cette rivière, que le jeune homme débarquait, au retour de ses premiers voyages, attendu par son père, de là qu'il regagnait la maison natale où l'attendaient sa mère et ses sœurs, tantôt dans la tristesse de ses premiers écarts, tantôt dans la joie de ses premiers succès.

On y arrive, à cette maison natale, par des rues étroites et montueuses, toujours fraîches dans la chaleur d'août. Elle se trouve au sommet de la colline qui porte Mâcon, à deux pas d'une petite place silencieuse et ombragée de tilleuls, que bordent une église sans caractère et un bel hôpital. C'est un vaste logis, tout un îlot de maisons, diverses d'âge et de style, où plusieurs branches d'une même famille vivaient côte à côte, réunies et séparées. Le poète est né dans la partie la plus ancienne, celle qui ouvre sur une ruelle par une petite porte du xvi<sup>e</sup> siècle. S'il ne nous l'avait dit lui-même, nous devinerions par la seule vue de cette part d'habitation, fort modeste dans un ensemble luxueux, que son père, cadet peu fortuné, eut d'abord une existence étroite. On n'y pénètre pas; la porte est close comme les volets de tout le logis. Sur la façade, une inscription brille au soleil et rappelle la naissance du poète. Dans cette ruelle déserte, au milieu de ce silence, sur cette maison fermée, cette plaque de marbre, faite pour rappeler une naissance, éveille l'idée d'un tombeau.

MILLY. — En quittant la station de Saint-Sorlin, un sentier traverse une petite vallée, verte et fraîche, où des moulins, des maisons de plaisance, des fabriques,

alignés au bord d'un ruisseau, forment un paysage gracieux. Le contraste s'accuse, d'autant plus net, avec la ligne de collines jaunes, sans arbres, plantées de vignes et coupées de murs en pierres sèches, sur laquelle on aperçoit bientôt Milly, surmonté d'un petit clocher. Le village s'étend à mi-côte, en ligne droite; formé de quelques maisons basses, il semble d'autant plus humble, qu'il est bâti dans un pli de terrain. Ces maisons sont d'aspect très pauvre de loin, presque misérable de près; lorsque, après une rude montée par un sentier étroit et pierreux, on pénètre dans le village, tout y dénote l'existence humble et pénible du paysan.

Voici l'église, humble entre les plus humbles églises de campagne. Elle est abandonnée et l'on n'y célèbre plus régulièrement le culte; aujourd'hui, 15 août, jour de grande fête, l'autel est nu. Sur les murs verdis par l'humidité, aucun ornement. Devant l'église, s'étend une petite place et, au bout, par-dessus un mur de clôture, on aperçoit le jardin au milieu duquel est bâtie la maison de Lamartine. Au milieu de la place, sur une colonnette, le buste du poète, par Adam Salomon, avec la date de 1874 et une inscription rappelant que ce petit monument a été élevé « par les habitants de Milly ». Ainsi la rancune paysanne dont M. Émile Montégut<sup>1</sup> avait ici même recueilli l'expression « (on ne veut pas élever une statue à un homme qui doit) », cette rancune a fléchi; sans doute parce que, depuis, tout a été payé.

Une vieille porte, sous un arc à plein cintre por-

1. Émile Montégut, *Souvenirs de Bourgogne*, 1874, xxiii.

tant un écusson effacé, donne accès dans une cour, au fond de laquelle s'élève la maison. Avec le souvenir des *Confidences*, on voit au premier coup d'œil que l'aspect de la cour, et du jardin qui lui fait suite, a bien changé depuis Lamartine. De son temps, cette cour était simple, rustique, pauvre; la voilà soignée, bourgeoise, cossue, bien sablée, avec des pelouses de gazon et des massifs de fleurs, des sièges de fer venus de Paris. Il en est ainsi, nous dit le jardinier qui me conduit, depuis 1863, où le poète dut vendre sa maison. Celle-ci, en revanche, a conservé sa physionomie extérieure. Elle est basse, à un seul étage, carrée et couverte de tuiles, avec des murs noircis au nord et dorés au midi. Au-dessus d'un perron de cinq marches s'ouvre une porte élégante de style Louis XVI, et, sur chaque façade, trois hautes fenêtres laissent apercevoir les poutrelles d'un plafond à la française. L'étage unique, jadis grenier, est très bas, avec de petits balcons, sur corbeaux de pierre, d'un joli effet. Le poète habitait une chambre située à l'angle nord-est et un lierre touffu, planté par sa mère, tapisse ce côté de la maison. C'est jour de fête; toute la famille, maîtres et domestiques, est allée entendre la messe à Saint-Sorlin, et il est impossible d'entrer. Mais, dit le jardinier, dans l'intérieur, réparé et meublé à neuf, rien ne rappelle plus le temps de Lamartine.

Il faut donc se borner à voir le jardin et l'horizon qui l'entoure. Ce jardin lui-même a bien changé; la charmille de « sept tilleuls » a disparu; une disposition savante a remplacé les simples carrés d'autrefois; des vieux arbres, il n'y reste plus que quel-

ques sapins, à travers lesquels pleure doucement cette petite voix que fait la brise à travers leurs brindilles. A l'ouest et au midi, c'est le penchant arrondi d'une double colline en forme de cirque, couverte de belles vignes jusqu'à mi-hauteur et couronnée au sommet, parmi les rochers et les buis, d'un boqueteau de chênes. Au nord, des plans échelonnés de collines basses offrent un paysage plus riant et parsemé de villages, de fermes et de châteaux :

Vieilles tours que le soir dorait dans le lointain.

Par-dessus le mur du jardin, le buste du poète, érigé sur la place, domine l'enclos et regarde.

C'est tout, et la meilleure part d'une jeunesse pleine de rêves a tenu dans ce petit espace; elle s'y est imprégnée de la poésie qui s'exhalait, pour elle, de cette terre, de ces pierres, de cet horizon restreint. Pour la sentir, il fallait l'âme de ce poète. En lui-même, ce séjour est sans caractère; pourtant, c'est de lui qu'est sortie l'inspiration la plus large et la plus humaine du siècle. Le meilleur et le plus pur de ce que la terre natale et la vie de famille pouvaient produire de tendresse, de douceur et de force, dans une âme et un cœur qui s'ouvrent à la vie, s'est exprimé sur ce coin de terre. Nulle part on ne saurait trouver de preuve plus frappante que le génie tire de lui-même tout ce qu'il nous donne et que les modèles qu'il traduit en copies admirables, ne sont que le prétexte de créations dont la cause est en lui. Cette nature restreinte a été si vive-



ment sentie par Lamartine, qu'il y a pris le plus profond et le plus sincère sentiment de la nature que la poésie française ait exprimé ; dans la vie de famille, il lui a suffi de trouver une affection, des vertus et des exemples communs dans notre pays pour tracer de son père, de sa mère, de ses sœurs, de son éducation une image idéale. Ce pauvre Milly, cette simple maison, cette campagne modeste, sont désormais un lieu sacré. Le poète a vu depuis le Bourget, le Léman, l'Italie, la baie de Naples et l'Orient. Nulle part, il n'a trouvé de motifs plus émouvants que dans l'étroit vallon et sur les collines pierreuses qui contenaient son nid. Et c'est en Italie qu'il disait :

J'ai visité ces bords et ce divin asile  
 Qu'a choisis pour dormir l'ombre du doux Virgile,  
 Ces champs que la Sibylle à ses yeux dévoila,  
 Et Cume, et l'Élysée : et mon cœur n'est pas là.  
 Mais il est sur la terre une montagne aride, ...  
 (Il est) un sol sans ombre et des cieus sans couleur,  
 Et des vallons sans onde ! — Et c'est là qu'est mon cœur !

SAINTE-POINT. — Après le site pierreux de Milly, c'est un soulagement physique de suivre, après Cluny, la fraîche vallée, bordée de peupliers, d'aulnes, de haies vives, qui conduit à Saint-Point. Entre une double ligne de collines couvertes d'arbres sombres, châtaigniers et chênes, ondulées et régulières comme des vagues, la route court, blanche et droite, le long des prés d'un vert intense, semblables à un velours épais. A deux lieues de Cluny, Saint-Point se dégage tout à coup derrière les rideaux d'arbres et apparaît à droite, sur un petit plateau détaché de la chaîne des

collines. Si Milly est une simple maison bourgeoise, Saint-Point est un vrai château. La construction est basse, massive, sombre, flanquée aux angles de tours que l'on a rasées à la hauteur du toit, sauf une, assez haute et surmontée d'un toit conique. Un parc entoure le château et, tout au pied du mur de clôture, autour d'une petite église au clocher roman, on distingue un étroit cimetière, semé de simples croix noires, avec quelques rares dalles de pierre blanche. Ainsi les deux gîtes préférés du poète des *Méditations* et des *Harmonies*, de celui qui, après le *Génie du christianisme*, vint offrir aux âmes l'inspiration religieuse que Chateaubriand leur avait fait espérer, sont bâtis à côté d'une église, appuyant contre elle le foyer de famille, à la vue toujours présente de l'autel.

De la route, par une pente très raide, on descend jusqu'au village de Saint-Point, qui groupe dans un vallon étroit quelques maisons insignifiantes, et un sentier tout aussi raide, escaladant la colline qui se relève brusquement, conduit au château. Tandis que je monte ce sentier, sous le soleil ardent qui me suit depuis Mâcon et Milly, la cloche de la petite église sonne à toute volée. Comment ne pas se rappeler les vers de Lamartine, inspirés par cette même cloche? Comment ne pas évoquer le souvenir du convoi, qui gravissait cette même pente à travers la neige, le 4 mars 1869, et la vision du cercueil porté vers la tombe, comme une barque gagnant le port, aux sons que le poète interprétait d'avance?

Moi, quand des laboureurs porteront dans ma bière  
Le peu qui doit rester ici de ma poussière;  
Après tant de soupirs que mon cœur lance ailleurs,

Quand des pleureurs gagés, froide et banale escorte,  
Déposeront mon corps endormi sous la porte  
Qui mène à des soleils meilleurs,

Si quelque main pieuse en mon honneur te sonne,  
Aux sanglots de l'airain, oh ! n'attriste personne,  
Ne va pas mendier des pleurs à l'horizon ;  
Mais prends ta voix de fête, et sonne sur ma tombe,  
Avec le bruit joyeux d'une chaîne qui tombe  
Au seuil libre d'une prison !

Ce n'était pas une « froide et banale escorte de pleureurs gagés » qui composait le cortège ; si les Parisiens y étaient rares, les habitants de la vallée suivaient en foule, village par village, leurs curés en tête, et ils pleuraient sincèrement <sup>1</sup>.

Au débouché du sentier sur le plateau, une chapelle funèbre apparaît : c'est là que Lamartine repose, entre sa mère et sa femme, à côté de sa fille. Cette chapelle est simplement formée d'une large baie gothique ; elle est sans porte et s'ouvre sur le ciel. Au fronton, cette inscription : *Speravit anima mea* ; au fond, le buste du poète ; en avant la statue de sa femme, couchée sous le suaire et tenant l'*Imitation* sur sa poitrine. La petite cloche s'est tue et un chant religieux se fait entendre. Bientôt elle recommence à sonner et une procession sort de l'église, derrière la bannière de la Vierge. Elle traverse le cimetière en chantant l'*Ave Maris stella* et le buste de marbre, tout blanc dans l'ombre de la chapelle, semble regarder les vigneron et les laboureurs, les femmes et les jeunes

1. Voir le récit ému de ces funérailles dans les *Souvenirs sur Lamartine* de M. Ch. Alexandre et, surtout, dans les *Entr'actes* de M. Alexandre Dumas, 1<sup>re</sup> série, 1878, quelques pages admirables de simplicité et de sincérité.

filles de Saint-Point. A quiconque aime la poésie et, croyant ou libre esprit, éprouve l'émotion qu'éveillent les fêtes religieuses ou se borne à la comprendre, je souhaite, s'il va visiter la tombe d'un grand poète, que le hasard lui fournisse un spectacle capable de traduire avec autant de charme, sur cette tombe même, les sentiments chantés par celui qui dort là.

Une petite porte met le parc du château en communication avec le cimetière et l'église; ainsi Lamartine pouvait, à toute heure, visiter ses morts et, par ce voisinage, ils continuaient en quelque sorte à partager sa demeure. La grande entrée du parc est un peu plus haut, sur le sentier qui monte du village. Ce parc est très beau, très soigné et, visiblement, il a beaucoup occupé son propriétaire. A Milly, sa maison natale, il avait voulu laisser à chaque chose la physionomie à laquelle s'étaient habitués ses yeux d'enfant et qui lui faisait revivre sa jeunesse. A Saint-Point, domaine acquis, il avait orné selon ses goûts personnels une demeure qu'il pouvait refaire sans sacrilège. Il y a une pièce d'eau sous des saules pleureurs, des allées tournantes, des pelouses où des paons promènent leurs queues brillantes, des massifs de sapins, arbres qu'il aimait, comme Virgile, car ils ont une voix et ils chantent comme les poètes, *arguta pinus*.

On peut même trouver qu'il a trop cédé à ce goût de disposition personnelle, en arrivant au petit porche gothique à colonnettes et à clochetons, qui fait comme un vestibule extérieur à la porte du château. Pendant un voyage en Angleterre, il avait admiré l'architecture médiocrement pure de style et de goût, que l'aristocratie anglaise aime tant pour ses

châteaux. Il lui avait fallu, à lui aussi, un peu de gothique flamboyant pour Saint-Point et au retour, sur ce château massif, mais de fier et robuste aspect, il avait plaqué ce gothique trop léger pour lui et plus troubadour que féodal <sup>1</sup>.

Non seulement un porche, mais un long balcon à trèfles, de même style, court sur la façade. Passe encore pour celui-ci; style à part, il forme une sorte de promenoir, qui prolonge la demeure à l'air libre et double l'agrément de la campagne, en permettant de vivre en même temps au dehors et au dedans. Et puis, la glycine et la vigne vierge ont tapissé la façade, et le faux goût des additions anglaises disparaît sous leur manteau.

Aussitôt entré dans le vestibule, à droite, s'ouvre une sorte de caveau voûté en ogive. Il a été aménagé en salle à manger et, entre des boiseries Louis XV, se déroulent des bergerades peintes en camaïeu, dans le goût de Boucher. Ici ce mélange de styles est des plus gracieux. Un escalier tournant, aux murs garnis de belles tapisseries, conduit au premier étage et, par une salle de billard, on arrive au salon. Vieux meubles, la plupart de style Louis XVI, portraits de famille, toiles, miniatures, dessins, souvenirs de tout genre y forment un ensemble plein de goût, qui atteste avec le respect du passé, le culte de la famille et d'une grande mémoire. Dans le demi-jour d'une bibliothèque voisine, le buste en marbre de Lamartine, par le comte d'Orsay, est disposé entre des fleurs, comme sur un autel.

1. Voir *Correspondance de Lamartine*, t. III, p. 186; et F. REYSSIÉ, *la Jeunesse de Lamartine*, p. 336.

A la suite du salon viennent la chambre à coucher et le cabinet de Lamartine; celui-ci, dans une tourelle, dominant l'église et le cimetière, réduit sombre, où il a tant écrit, au milieu de ses souvenirs intimes, des livres de sa mère, de ses poètes préférés. Partout, à l'ordre et à l'arrangement, on sent la main d'une femme, gardienne pieuse de ce sanctuaire de gloire. Tout a été exactement laissé dans l'état où Lamartine, à son dernier séjour, avait quitté le château. Voici, dans la chambre à coucher, une rame de papier, dans son enveloppe bleue à moitié déchirée par sa main, et, sur une table, une poignée de petits objets qu'il avait retirés de sa poche. Dans le cabinet, ses dernières plumes sont à leur place et les derniers livres qu'il ait feuilletés se trouvent à l'endroit où il les avait déposés.

On me permet de regarder longuement. Sur la tenture en cuir gaufré de la chambre à coucher pend, à une cordelière de soie, un sabre que le poète portait durant son voyage en Orient. Voici un trophée de drapeaux tricolores, offerts par les gardes nationales de France au vainqueur du drapeau rouge; puis des souvenirs de 1848 : une gravure populaire représente le membre du gouvernement provisoire, à cheval, se rendant à l'Hôtel de Ville, au milieu des acclamations populaires. Quelques miniatures surtout retiennent l'attention. Ce sont des portraits de famille, et leurs rapports de ressemblance ou de contraste avec la physionomie du poète leur prêtent un vif intérêt, d'autant plus que, pour quelques-uns d'entre eux, il s'est plu à décrire souvent leurs modèles.

D'abord sa mère. Il emportait cette image partout,

avec lui et la suspendait devant ses regards. Elle représente une jeune femme au teint blanc et rosé, aux yeux noirs, vifs et doux. Un petit bonnet blanc cache à moitié les cheveux noirs, une robe brune à longs plis enveloppe la taille. Ce vêtement modeste, qui a la simplicité austère d'un costume religieux, ne parvient pas à dissimuler le charme discret de jeunesse et de grâce, la puissance de vie qui se dégagent de cette image. La créature de tendresse, de dévouement et de piété que révèlent les *Confidences* et le *Manuscrit de ma mère* est là tout entière. Le haut du visage rappelle les traits de son fils; le bas est moins accentué.

L'énergie, le poète l'a reçue de son père, dont la figure mâle rappelle le gentilhomme, le soldat et l'homme des champs. Construite à larges plans et haute en couleur, elle est couronnée de cheveux sans poudre, bruns, courts et frisés. Le menton est ferme et marqué comme celui de son fils. A la boutonnière, la croix de Saint-Louis.

Puis la femme du poète. Un teint rose, des cheveux bruns, disposés à la mode de la Restauration, un front élevé, de grands yeux, une bouche gracieuse, une grande finesse dans les traits arrondis forment un ensemble d'une remarquable beauté. L'expression est discrète et sérieuse. C'est la compagne réservée dans les jours de gloire, dévouée dans les années d'épreuve, partageant les douleurs de son mari plus encore que les joies, ne lui causant jamais un chagrin et allégeant les douleurs qu'il lui apportait.

Au moment où je vais partir, le domestique qui m'accompagne me demande de laisser mon nom,

pour le remettre à la comtesse de Lamartine, « Madame Valentine », comme on l'appelle dans tout le pays. C'est elle qui consacra sa jeunesse à la vieillesse du poète, sa fortune à sa pauvreté, qui l'aida par son aide multiple et discrète à sortir peu à peu de ses gigantesques embarras de fortune, le soutint dans le terrible labeur par lequel il essaya, vingt années durant, de dégager sa signature, lui ferma les yeux et, aujourd'hui, conserve sa demeure et veille sur son tombeau. Mme de Lamartine veut bien exprimer le désir de me voir et je suis introduit près d'elle. J'étais venu chercher ici la trace du poète. Je suis devant celle qui, avec sa mère et sa femme, l'a le plus et le mieux aimé. Elle a ses traits et elle exprime le culte de sa vie. Tout ce que j'ai éprouvé depuis le matin se résume et se fortifie dans un entretien où, par elle, j'ai senti présente et vivante l'âme éparse qui flottera toujours sur Milly et Saint-Point.



## J.-J. WEISS

---

Les lecteurs de cette *Revue*<sup>1</sup> ne s'étonneront pas d'y trouver encore le nom de J.-J. Weiss. Il méritait ici une attention particulière, car nul plus que lui ne fut de la maison. Dès le premier jour, il avait prêté à Eugène Yung l'appui de son nom et de son talent : ils appartenaient à la même génération et à la même école ; ils avaient les mêmes idées, c'est-à-dire un même amour de la liberté et le goût d'une même tradition littéraire. Entre les hauts et les bas de sa carrière accidentée, c'est ici que Weiss venait de préférence s'expliquer avec ses amis et ses ennemis, payer ses dettes de reconnaissance et de rancune, épancher sa résignation ironique et confier au public ce qu'il avait appris de nouveau sur les bizarreries de l'existence. C'est ici que l'enfant de troupe du régiment de Bontemps déposa son sac après sa dernière étape.

1. Cette étude a été publiée d'abord dans la *Revue politique et littéraire (Revue bleue)*.

Il n'y a pas longtemps que nous possédons à son sujet les éléments d'une opinion complète. Il n'avait guère publié de livres; après avoir écrit, comme il le disait lui-même, la valeur d'une dizaine d'in-folio, il ne laissait à sa mort que trois volumes <sup>1</sup>. Un ami coutumier de ces sortes de services envers la littérature ou l'art, et qui entoura ses derniers jours d'une délicate sollicitude, le prince Stirbey, et une sœur accourue près de lui, pour ne plus le quitter, aux premières atteintes de la maladie, s'occupent de réunir dans son œuvre ce qui mérite de durer. Quatre volumes de ce choix très varié ont déjà paru <sup>2</sup>. Les deux éditeurs ne se nomment pas, mais ils me pardonneront de dire à qui le public est redevable du service qu'ils lui rendent.

\*  
\* \*

Pour la plupart des hommes, le caractère que la vie dégage de leur nature est la résultante de l'existence entière. Chez Weiss, c'est surtout l'enfance et la jeunesse qui déterminèrent les traits principaux de sa physionomie. Je ne crois pas que l'on puisse recevoir plus profondément que lui l'empreinte de ces deux âges. Il se trouva, par surcroît, que sa première éducation fut la plus forte qui agisse sur l'être humain, celle du régiment. Au moment où l'approche

1. *Essais sur l'histoire de la littérature française*, 1865; *Au pays du Rhin*, 1886; *le Théâtre et les Mœurs*, 1889.

2. *Autour de la Comédie-Française*, 1892; *A propos de théâtre*; *Sur Goethe*, avec une préface de M. Francisque Sarcey; *Combat constitutionnel*, 1893.

de la mort commençait à obscurcir son intelligence, il retrouvait le meilleur de sa verve pour raconter en quelques pages, délicieuses de sincérité et de fraîcheur, les années où il avait grandi, en capote grise et en pantalon rouge, « sous les enseignes du roi ». De ce temps, il n'avait gardé que reconnaissance. Il y avait pris cet esprit de courage et d'optimisme, que le clairon lui soufflait dans sa première traversée de la France, tandis que vieilles cités et paysages toujours jeunes défilaient sous ses yeux, depuis le roc de Charlemont battu par la Meuse, jusqu'à la mer, aperçue à travers les oliviers, au bout d'un grand chemin de Provence. Le chant de l'alouette gauloise semblait rythmer le récit de cette marche joyeuse. Weiss conserva toujours, avec l'amour de l'uniforme et du drapeau, la notion nette des sentiments qui font les armées. Il saisissait plus tard toutes les occasions de les exprimer. La vue d'un régiment, français ou étranger, lui donnait un frisson délicieux de souvenir; il louait ou critiquait en connaisseur l'aspect de ces soldats, ce qu'il révélait, ce qu'il faisait craindre ou espérer. Devant un défilé prussien, sa mémoire évoquait aussitôt « un de nos régiments africains du temps de Louis-Philippe, tenue de route, la gamelle collée au sac, les deux pans de la capote relevés, la guêtre blanche, le drapeau dans l'étui, la casquette rouge brillant au soleil », et, à trente-cinq ans de distance, il savait encore le numéro de ce régiment et le nom du colonel. Il déclarait que si c'était « plus lâché et plus troupier », cela ne donnait pas à un moindre degré l'impression de « la force consciente d'elle-même,

s'avançant paisible, et, devant soi, faisant marcher la terreur ». Le premier fond de son caractère, c'est l'humeur de l'enfant de troupe, avec sa souplesse agile, son courage moitié d'instinct, moitié d'éducation, sa gaieté de moineau curieux.

Puis vinrent le collège et l'École normale. Il y portait une intelligence déjà ouverte par ses premières lectures à bâtons rompus. A la caserne, il avait eu dans les mains quelques écrivains du dernier siècle, petits et grands. Tragédies et contes de Voltaire, comédies et romans de Marivaux, petits vers de Dorat et de Parny, ce seront désormais pour lui des « délices », des modèles de raison, d'esprit, de grâce, de tendresse sans sensiblerie, de force voilée. Les auteurs français plus anciens qu'il aimait également, c'étaient ceux qui ressemblaient le plus à ceux-là ou qui réalisaient à un degré supérieur des qualités du même genre; ainsi Racine, qu'il préférait à Corneille, et Regnard, dont le vers l'enchantait, plus encore que celui de Molière. L'éducation du temps était, avant tout, classique et libérale; de 1830 à 1850, le premier article du *credo* universitaire, c'était que, sans l'étude de l'antiquité, il est impossible de devenir un « honnête homme », d'acquérir la notion du vrai et du beau, l'art de raisonner juste, de bien écrire et de bien parler; le second, que les meilleures qualités de l'esprit français et l'esprit moderne tout entier se résument dans la littérature des deux derniers siècles. Weiss emporta donc du collège l'amour de l'antiquité et de la littérature classique; il ne cessa plus de croire qu'elles seules donnent à l'esprit l'élégance et la souplesse, comme faisaient pour le corps ces

« danses mortes », menuet et gavotte, dont l'enseignement est perdu et qu'il regrettait. L'École normale acheva de diriger ses préférences dans ce sens. Pour savoir comment se formèrent ces promotions de 1848 à 1850, qui comptèrent un nombre surprenant d'hommes distingués, lisez *Étienne Moret* de M. Francisque Sarcey; vous y trouverez une exacte analyse de leur trempe intellectuelle et morale. Elles avaient la passion de la justesse, de la précision, de la sobriété, partant le mépris de la phrase, l'aversion pour tout ce qui ne peut pas se démontrer, pour les systèmes ambitieux et vagues; par-dessus tout, elles prétendaient à l'indépendance d'esprit. Le romantisme touchait alors à sa fin; il n'avait réalisé qu'en partie ses ambitions; il s'était montré bavard et emphatique. Aussi les normaliens de 1848 ne l'aimaient-ils guère et ils n'acceptèrent jamais qu'avec force réserves ce qu'il avait apporté de durable. Voltaire était leur dieu, et, au-dessous, les écrivains qui disent en peu de mots des choses précises comme Stendhal. Sur l'enfant de troupe espiègle et chauvin qu'était Weiss se greffèrent un classique et un Français du dernier siècle.

Comme le régiment, le collège et l'école ne lui laissèrent que de bons souvenirs. Quant à la société, ce qu'il en connaissait par la vie intime, la rue, la littérature lui semblait agréable et sain. Il aimait les comédies de Scribe, les romans de Dumas père, les mœurs bourgeoises; il ne détestait pas la politique du juste milieu; il trouvait dans tout cela des qualités françaises, l'esprit, la clarté, la bonhomie, l'honnêteté.

Ses ambitions personnelles n'allaient pas très loin.

Comme la plupart de ses camarades d'école, il ne songeait qu'à mener l'existence modeste et suffisamment intéressante du professeur; il espérait y satisfaire en même temps ses goûts de bien-être bourgeois et ses préférences intellectuelles. A la manière dont il traçait, trente ans après, un programme d'existence au normalien débutant en province, on voit bien qu'une perspective de ce genre avait été pour lui le bonheur rêvé. C'est que cet esprit libre aimait les carrières assurées, la hiérarchie, les distinctions. Il voulait avancer régulièrement, devenir professeur de Faculté, être considéré dans sa ville, écrire à loisir des livres solides et, vers quarante-cinq ans, obtenir la croix. Tout cela lui eût été facile vingt ans plus tôt; entre 1830 et 1850, il aurait fourni une paisible carrière. Malheureusement, les temps avaient bien changé. A la République de 1848, à ses enthousiasmes et à ses illusions, succédait brusquement un régime positif et brutal, uniquement préoccupé de réagir contre l'idéalisme et la liberté. Comme le pouvoir, l'administration se montrait despotique et inintelligente. A peine pourvu d'une chaire, Weiss se trouvait soumis à une autorité maussade; des chefs tracassiers lui rendaient la vie dure. Il avait beau se soulager par l'ironie ou la colère; bientôt il n'y pouvait tenir et donnait sa démission.

Cette dure expérience achevait de lui imprimer sa marque, en lui laissant le regret de ce qu'il avait entrevu durant sa jeunesse; regret d'autant plus vif que les conditions d'existence imposées à son âge mûr lui étaient plus antipathiques. Le gouvernement, les mœurs et la littérature de la France, en 1847, lors-

qu'il avait vingt ans, il les verra toujours à travers sa jeunesse, comme une ère de prospérité, en comparaison de laquelle rien n'est plus que décadence. Il ne cessera de regretter le temps « où il y avait la sagesse sur le trône, la liberté, la paix et le bonheur dans le pays », où florissaient Dumas père et Scribe, « ces deux prodiges », et de marquer son aversion pour « le système de dureté morale et de brutalité de style le mépris sans pitié et sans douceur de la nature humaine, l'abus de l'adjectif, l'excès du genre descriptif et du procédé énumératif qui composent les traits saillants et généraux de notre littérature entre 1852 et 1880 ». A ces regrets et à cette antipathie, s'était jointe, par ses mécomptes de professeur mal administré, une rancune furieuse contre l'administration. Il avait senti, « avec toute sa griffe féroce, la stupidité administrative, le sot bureaucrate scolaire, le ministre imbécile », et il ne réservait pas cette rancune aux seuls bureaux de l'Université; partout il tenait les gens à paperasses pour « des faquins et des cuistres bornés », faisant le mal avec une sottise prétentieuse. Il procédait à leur égard par cris de fureur : « Les bureaucrates! Les corps constitués! Les réputations établies, les gens établis, les gens de place, les gens de poids, les imbéciles considérables! » Il leur en voulait de ses illusions perdues et de sa vie manquée.

Ainsi, l'enfant de troupe, l'amateur de bonnes lettres, le Français de vieille race, le bourgeois libéral devenait un mécontent et un déclassé. Cet être composite se complétait par un célibataire peu soucieux de confort intime et d'élégance extérieure.



Il exprima durant trente ans, comme journaliste, les sentiments que l'on vient de voir; il combattit gouvernement et administration avec tout lui-même, gouailleries de régiment, finesses de lettré, libéralisme bourgeois, colères de démissionnaire contre les gens restés en place.

Non qu'il méprisât la besogne pour laquelle les fonctionnaires sont institués. Ce qu'il détestait, c'était la manière dont les fonctions étaient remplies; en elles-mêmes, il les trouvait utiles, désirables, parfaitement dignes d'un esprit distingué. Il tourna toujours autour d'elles, avec le désir d'y entrer et, lorsqu'il y parvint, il s'y donna de tout cœur. Il n'y durait guère. Alors, redevenu journaliste, il regardait faire ses anciens collègues, les sots inamovibles, dont toute l'intelligence s'applique à conserver un rond de cuir, et ceux qui, un moment délogés par lui, avaient su reprendre la place. Il ruminait tout bas le mot de Figaro : « Tandis que moi, morbleu ! » Il était, à l'égard des administrations publiques, dans cet état d'esprit, fort pénible, semble-t-il, à éprouver, mais fort amusant à constater, dont le temps présent nous offre de curieux exemples. A cette heure, nombre d'hommes politiques ont été ministres ou chefs de service; avec une joie profonde ils ont signé ou préparé des arrêtés; ils ont formé des projets à longue échéance. Après une possession plus ou moins courte, il a fallu déguerpir et céder la place. Alors ont commencé pour eux les ennuis souvent éternels



de l'attente. Ils ont, pour leurs successeurs, les sentiments d'un amoureux éconduit; d'autant plus ulcéré contre son rival qu'il a connu l'ivresse de la possession, qu'il se souvient et qu'il imagine. Weiss a longtemps offert un spectacle de ce genre.

Journaliste, la ligne qu'il suivit fut plusieurs fois brisée, et ce sont toujours les souvenirs de sa jeunesse qui expliquent ses erreurs de jugement, ses vues chimériques, son attachement à des causes perdues, ses mécomptes d'ambition. Il avait plus de talent, de libéralisme et de clairvoyance qu'il n'en fallait pour prendre la tête de l'opposition contre un gouvernement despotique et maladroit, plus d'instruction et de qualités d'esprit qu'on n'en dépense d'habitude à faire une belle carrière. Il n'exerça pourtant qu'une action médiocre sur l'esprit public et ne fit que passer dans les hautes fonctions auxquelles, par trois fois, il lui fut donné d'atteindre.

Sa campagne au *Journal de Paris* est restée célèbre. Avec moins de tenue académique et plus de vivacité que Prévost-Paradol, il dirigeait contre les idées et les actes, les hommes et les choses de l'Empire autoritaire, un feu roulant de critiques et d'épigrammes, directes et hardies. Il dénonçait l'arbitraire et signalait les fautes de gouvernement ou de diplomatie, avec une vivacité de jugement, un éclat de raison ou d'ironie, une verve de style, qui le mettaient vite au premier rang de la presse. Mais il regrettait le temps de Louis-Philippe et il se fût accommodé de la liberté comme en 1847. Or, la logique de l'histoire n'admet guère cette disposition sentimentale et cette tendance à remonter le cours du temps. La liberté tend tou-

jours à se développer; c'est la paralyser que de vouloir l'enfermer dans des formes anciennes; à chacune de ses étapes, il lui faut de nouvelles conditions d'existence. Dans notre pays et au point où nous en sommes de notre évolution sociale, l'idée républicaine est la seule qui suffise aux nécessités de ce développement. Weiss était libéral, mais il exprimait son libéralisme par de tels souvenirs et de telles comparaisons, que la majeure partie des libéraux le renvoyait aux « anciens partis ». Lorsque l'Empire aux abois essaya du libéralisme comme d'un expédient, Weiss crut à la sincérité et à la durée de ce changement; il accepta, avec grand plaisir, d'être secrétaire général de ministère : voyant les orléanistes rappelés dans « les conseils du gouvernement », il croyait la liberté revenue comme au temps de Louis-Philippe. La joie qu'il en éprouvait, jointe à celle de se voir traiter selon son mérite, l'empêchait de comprendre que le mariage de l'Empire et de la liberté était plus impossible que celui du Grand Turc et de la République de Venise. Il devait dire plus tard que « la République conservatrice est une bêtise »; il aurait pu trouver plus tôt cette formule pour l'appliquer à l'Empire libéral.

La révolution du 4 septembre le détrompa rudement et le rejeta dans la presse. Cette fois, il s'inquiéta de dire également la vérité à ses anciens amis, qui détenaient la République, et aux républicains, qui voulaient reprendre leur bien. Rôle absurde, car, si l'un des deux partis avait raison en principe, c'est celui-là, et celui-là seul, qu'il fallait soutenir en le conseillant. Mais Weiss était trop libéral pour prêcher

la réaction, et pas assez pour admettre la République; il se souvenait trop de 1847, où la France lui avait paru bien gouvernée, et de 1848, où les républicains avaient fait des sottises. Somme toute, il était surtout tendre à ses anciens amis, qui firent de lui un conseiller d'État. Aussi le premier soin des républicains, devenus les maîtres, fut-il de lui enlever son siège. Outre qu'ils en avaient besoin pour eux-mêmes, avaient-ils tort en principe? Peut-être eût-il été d'une bonne politique de s'attacher Weiss, en lui laissant un poste qu'il dominait de très haut; malheureusement, il ne s'y prêtait guère, car, écrivant toujours, il entendait conserver son franc parler et aucun gouvernement n'admet qu'on le serve en le critiquant. Il redevint donc journaliste, sans que cette école l'eût corrigé. Il était trop clairvoyant pour ne pas comprendre que ses anciens amis avaient définitivement perdu la partie; il le leur disait avec infiniment de justesse et d'insistance. Mais il était trop attaché aux idées de modération dont il se trouvait pénétré dès 1847 pour admettre le développement logique des idées républicaines et il les combattait dans leurs applications. Le résultat, c'était que ses anciens amis ne lui savaient aucun gré de leur dire des vérités désagréables et désormais inutiles, tandis que les républicains se trouvaient gênés par lui dans leur besogne de façon très importune. Pourtant, lorsque Gambetta devint premier ministre, il s'attacha Weiss comme directeur d'un très important service. Esprit libre et désireux d'assurer d'excellents collaborateurs à un gouvernement pour lequel il espérait la durée, il se croyait assez d'ascendant

sur son parti pour imposer son choix. Il se trompait et ce fut un beau vacarme. Les républicains s'indignaient de voir dans un tel poste le conseiller d'État révoqué par eux, l'ancien fonctionnaire de l'Empire, le journaliste d'opposition. Plus jalouse que flattée du choix qui élevait un des siens, la presse oubliait pour une fois la solidarité professionnelle et blâmait avec ensemble le premier ministre; d'autant plus volontiers qu'il y avait une consigne générale pour l'ébranler. Les gens de « la carrière » étaient les plus montés; ils témoignaient au profane introduit dans le sanctuaire le mélange contradictoire et divertissant de fureur et de dédain qu'ils tiennent en réserve pour les cas de ce genre. Le ministère Gambetta ne dura pas longtemps; mais il comprenait beaucoup d'hommes qui tous se croyaient installés à demeure. Que de pots au lait brisés! Pour aucun des membres ou des auxiliaires du « grand ministère », la chute ne fut plus rude que pour Weiss. Il n'était plus jeune, il n'avait plus le temps d'attendre une nouvelle revanche, l'occasion manquée une dernière fois était irréparable. Il le sentait bien et il en souffrit cruellement.

\*  
\* \*

Le journalisme a cela de bon que, lorsque l'on a gros cœur, il permet de se soulager en parlant tout haut, la bouche ouverte. Weiss ne s'en fit pas faute; il reprit la plume au plus vite pour régler ses comptes avec ceux qui lui avaient témoigné leur bon vouloir de façon particulièrement sensible. Il épancha sa

bile, d'un jet brillant et copieux, *splendida bilis*. Le meilleur article de polémique qu'il ait écrit est certainement celui qu'il donna, ici même, sous le titre : *l'Esprit philistin*; article merveilleux de verve, de malice, de force dialectique, et, par endroits, de raison. Je ne connais rien qui lui soit comparable dans la littérature contemporaine; c'est le ton, l'allure, le style, la passion surtout des *Mémoires* de Beaumarchais, ou même, pour la franchise de la confession personnelle, la rancune contre les hommes et la vie, le ton d'orgueil blessé et d'apologie, c'est le grand monologue du *Mariage de Figaro*. Weiss nous a donné là, avec le fond de sa pensée, la morale qu'il tirait lui-même de son voyage à travers son temps. Jugez du reste par ce court passage : « Un homme en France naît pauvre, et dans cet avant-dernier degré de l'échelle sociale où l'on doit défendre sa vie, à chaque minute et pied à pied, contre la submersion de la misère, comme le Hollandais défend son *pollder* contre l'assaut toujours menaçant du flot et du sable; il passe par le collège grâce à d'héroïques parents qui se privent de tout pour lui; sorti, presque mûr, des bancs de l'École, au lieu de s'engager dans une hiérarchie quelconque, il prend la résolution de passer six années encore à cultiver dans une retraite silencieuse et indépendante les facultés qu'il a reçues de la nature et de la Providence. A trente ans, il est tout formé pour les grands emplois et pour l'action. Mais justement, à trente ans, il se trouve placé par la coutume française et par la stupidité des gouvernements français généralement quelconques, en face de l'une de ces deux

alternatives : ou languir dans l'oisiveté en attendant qu'il meure dans l'ignominie, ou s'occuper d'arrache-pied à renverser le régime établi et à devenir sur ses ruines premier ministre. » Le morceau est tout entier sur ce ton ; il n'est pas court, car Weiss en a long à dire, mais il ne traîne pas et le même souffle l'anime jusqu'au bout.

Il peut se résumer à peu près ainsi : « J'avais beaucoup de talent naturel et d'instruction. Je n'ai pas trouvé que l'Université, où, du reste, on me tracassait, fût un champ suffisant pour mon mérite. Je l'ai donc quittée, et j'ai fait mes preuves dans le journalisme. Sur cette démonstration, l'opinion et le gouvernement auraient dû me porter d'eux-mêmes aux plus hauts emplois et m'y maintenir. Au lieu de cela il s'est formé contre moi une coalition de jalousie et de sottise. Je suis au bout d'une carrière manquée, et mon temps a gaspillé la force que j'étais. » En somme, c'est un plaidoyer contre les hiérarchies à échelons et à barrières. Weiss estime que le chemin de traverse devrait être un moyen normal de parvenir, que notre société devrait admettre le déclassé de talent à se reclasser beaucoup mieux, que les filières ne sont favorable qu'aux sots et gênent les gens d'esprit, pour le plus grand dommage de la société. Son argumentation est très convaincue, mais elle n'est pas convaincante ; comme il lui arrive assez souvent, elle repose sur une pétition de principes. Dans une société un peu compliquée et périodiquement remuée par les révolutions grandes ou petites, les règles d'avancement sont une sauvegarde. Sans elles, chaque changement de politique amènerait

aussi un changement complet du personnel administratif, et l'on sait comment les affaires publiques se trouvent de cette méthode dans les pays où elle est pratiquée. On peut railler nos fonctionnaires, leur esprit de routine et de lenteur, leur suffisance, leur esprit d'autorité taquine. Le thème est facile et contient une part de vérité, mais lorsque l'on veut parler sérieusement, il faut reconnaître que l'administration française dans son ensemble est probe, capable, laborieuse, et qu'elle nous permet depuis cent ans de nous amuser au jeu des révolutions sans émietter la France. Le déclassé est souvent un homme de mérite, qui n'a pas trouvé sa voie du premier coup, et il peut y avoir grand profit à utiliser ses aptitudes ; mais souvent aussi, il possède une mobilité d'humeur, un besoin d'indiscipline, un goût de chimère qui paralysent son mérite. Il est très vrai que beaucoup de gens en place sont des sots, mais cela tient à ce que le nombre des sots est illimité, et que, notre pays ayant beaucoup de fonctionnaires, la grande famille des sots y contribue en proportion de son chiffre. Il n'est pas moins vrai qu'il ne suffit pas d'être fonctionnaire pour être un sot, ni de n'être pas fonctionnaire pour être un homme d'esprit, que beaucoup de fonctionnaires sont des gens de premier mérite qui auraient marqué partout, et qui, avec les qualités par eux consacrées à leurs fonctions, auraient fait ailleurs une carrière aussi brillante et plus fructueuse. Que l'on puisse devenir ministre, dans notre pays, aussi facilement que l'on cesse de l'être, c'est un double mal, résultat d'une transition qu'il faut souhaiter aussi courte que pos-

sible; le prestige de la fonction y perd, et l'intérêt public en souffre; seule, notre humeur nationale, mélange singulier d'irrévérence et de respect pour le pouvoir, y trouve aliment et matière. Mais la fonction de ministre, à laquelle Weiss ne visait pas — n'ayant jamais, que je sache, posé de candidature parlementaire, — et l'état de politicien, dont il eût repoussé l'étiquette avec mépris, échappent à son argumentation. Restent les postes de sous-ministres, ceux de secrétaires généraux, de conseillers d'État, de directeurs. Il est bon qu'un homme de valeur puisse y arriver sans passer par la filière et Weiss a fait l'expérience que c'était possible. Ce personnel n'est pas et ne saurait être hiérarchisé; mais, par cela même, il n'est pas inamovible. Lorsque, par ambition, ou, simplement, par docilité aux événements, on s'y trouve introduit, le plus sage est d'y faire de son mieux et de se dire que cela ne doit pas durer toujours. L'aventure finie, on rentre dans le rang, pour y rester, si l'on s'y trouve bien, ou pour attendre une nouvelle faveur du sort, si l'on a pris goût à la chose.

Sur un point, toutefois, Weiss avait pleinement raison : ses camarades n'avaient pas été, comme on dit, « gentils » pour lui. La jalousie est la plaie vive de la corporation à laquelle il appartenait; on n'y admet guère l'élévation du voisin, surtout s'il porte beau et s'il monte haut. Dans cette corporation, le devoir professionnel, c'est de gloser sur l'événement du jour. Autant de motifs pour que le favorisé du sort soit houspillé par les moins heureux. La dernière fois surtout, Weiss souleva un concert formi-



dable de railleries. Un des plus caustiques fut Edmond About, d'autant plus aigre qu'il ruminait les mêmes ambitions que Weiss, et ne pouvait en satisfaire aucune. Il disait, avec une ironie où il y avait du sourire et de la grimace : « On m'a tout proposé, j'ai tout accepté, et je n'ai rien obtenu ». Il écrivit donc : « Un de nos anciens camarades d'école vient d'entrer dans la diplomatie comme un moineau dans une cathédrale ». Le mot était méchant et joli; pour ces deux motifs, il eut un grand succès. En le relevant, Weiss rendit pois pour fèves au bon camarade : « Je ne suis pas le seul oiseau de mon espèce, répondait-il. Il est de notoriété publique qu'entre 1870 et 1872, M. Edmond About s'est beaucoup agité pour être cet oiseau-là. » C'était vrai, et la riposte valait l'attaque, mais la galerie renvoyait les deux camarades dos à dos. About a dépensé autant d'esprit dans le journalisme que dans la littérature, mais il avait le tort de croire que l'esprit suffit à tout; il était patriote et libéral, mais sa carrière politique est une suite de sauts de carpe; on peut tenir pour certain que, préfet, député ou diplomate, il aurait commis de mémorables maladroitures. Weiss avait autant d'esprit, de patriotisme et de libéralisme qu'About; avait-il beaucoup plus de sens pratique? Ceux qu'il appelait les snobs et les philistins, c'est-à-dire le public, n'avaient pas tout à fait tort lorsqu'ils le croyaient peu fait pour obtenir ou conserver certaines fonctions. Il avait beau répondre qu'il était plus régulier et plus mandarin que tous les suiveurs de filière, car il avait passé plus d'examens, entassé plus de diplômes et fait plus d'études générales ou spéciales.

La question n'était pas là. Outre que ses grades et même ses études n'avaient pas un rapport nécessaire avec les fonctions traversées par lui, ce n'est pas faute de grades qu'il avait été évincé, mais pour l'incertitude de sa politique, à un moment où la fermeté simple des convictions chez les fonctionnaires était le premier besoin du parti républicain.

\*  
\* \*

Entre 1870 et 1882, Weiss avait mené sa plus brillante campagne de journaliste, campagne de partisan et de franc-tireur, hardie, brillante et stérile, toute en escarmouches et en pointes d'avant-garde. Courant le pays, il était passé d'un camp dans l'autre, libéral ou autoritaire, réactionnaire ou républicain, se battant pour son compte, selon son caprice et son humeur. Or, en politique, si l'on ne vise pas toujours un but, et rien qu'un, on s'use sans profit pour personne et au grand détriment de soi-même. Weiss fit de cette vérité une épreuve particulièrement concluante. En 1882, il dut renoncer non seulement aux fonctions, mais au journalisme politique; à force de souplesse et d'agitation inutile, il n'avait plus d'autorité. J'ai rappelé à son sujet le Figaro de Beaumarchais. C'est encore avec les mots fameux du *Barbier* et du *Mariage* qu'à ce moment de sa carrière on le définirait le mieux. Lui aussi avait vu que « la république des lettres était celle des loups, toujours armés les uns contre les autres », et que ses confrères se livraient au mépris commun par « leur risible acharnement »; lui aussi était « fatigué d'écrire,

ennuyé de soi, dégoûté des autres »; lui aussi, quoique parfait honnête homme, était devenu « équivoque à tout le monde »; lui aussi avait été « ambitieux par vanité, laborieux par nécessité », et, plus que jamais, il aurait été « paresseux avec délices ». Malheureusement, il était « léger d'argent », et il fallait vivre. Ne pouvant plus être journaliste politique, il se fit critique littéraire. C'avait été son premier métier, ce fut le dernier. Par un mélancolique recommencement de la vie, à l'heure où tout allait finir, ce qu'il avait jadis considéré comme un apprentissage, ce qu'il avait abandonné, avec quelque dédain, pour une littérature plus digne d'un homme d'action, devenait son suprême recours et son dernier but. Il accepta le feuilleton dramatique du *Journal des Débats*.

Avait-il ce qu'il fallait pour y réussir? En partie. Depuis le commencement de notre siècle, c'est-à-dire depuis que la critique a pris une notion nette de ses moyens et de son objet, tous les critiques peuvent se ranger en deux catégories. Les uns ont apporté dans leur profession un ensemble d'idées générales, les autres n'y ont mis que leur humeur. Sainte-Beuve et Jules Janin représentent le plus nettement ces deux familles d'esprits, et l'importance que nous accordons aujourd'hui à chacun d'eux marque bien la valeur de chacune d'elles. Weiss n'avait eu toute sa vie que des impressions, dominées par les goûts persistants de sa jeunesse. Il porta dans la critique théâtrale cette façon de sentir, avec ses avantages et ses inconvénients.

Il avait beaucoup de respect pour la critique dog-

matique, et il lui tirait sa révérence avec un respect sincère. Il en donnait même cette définition concise et juste : « Entre les cent manières possibles de concevoir et de pratiquer la critique, la plus anciennement connue est encore la plus immédiatement profitable pour le public, pour l'art, et surtout pour les auteurs, quoique ceux-ci l'aient fort en grippe. La critique dont je veux parler suppose qu'il y a un beau et un système du beau; elle consiste à juger les œuvres et à en signaler les défauts et les qualités d'après des règles fixes qu'elle peut interpréter avec plus ou moins de largeur, mais qu'elle ne perd jamais de vue. » Rien de plus net; mais, cette critique-là, Weiss ne la pratiquait guère. Qu'il y eût un beau et un système du beau, c'était pour lui une théorie acceptée, mais non suivie, comme pour ceux qui professent une religion sans la pratiquer. Il jugeait avec ses goûts et écrivait avec son imagination.

Il aimait beaucoup le théâtre. C'était, avec l'histoire, le genre littéraire dont il s'était le plus occupé jadis, au temps de son apprentissage, lorsqu'il se préparait à l'action par l'étude. Il y avait exercé et fortifié cette préférence pour un petit nombre de qualités moyennes — raison, esprit, clarté, grâce légère, vivacité rapide, aversion pour la grandiloquence et l'affectation d'énergie, — qui lui faisait aimer, depuis ses premières lectures, les comédies de Regnard et les tragédies de Voltaire. Quarante ans de lecture et de spectacles n'avaient guère élargi son goût. Comme en 1840 et en 1860, il pensait que le romantisme est emphatique et le réalisme brutal.

Or, en 1883, il trouvait Victor Hugo en pleine apothéose et M. Alexandre Dumas fils à la tête du théâtre comique. Il ne put en prendre son parti; toutes les fois qu'il eut à s'expliquer sur l'un ou sur l'autre, ce fut pour déclarer qu'il ne partageait pas l'admiration générale. « Le public actuel, disait-il, continue d'être favorable à la dramaturgie de Victor Hugo. Je le constate en regrettant de ne pouvoir m'associer à la manière de voir et de sentir du public. Un drame de Victor Hugo me laisse sans aucune émotion, si ce n'est le plaisir exclusivement littéraire, et parfois exclusivement musical, d'écouter de beaux vers. » Il ajoutait : « Victor Hugo est scénique et théâtral au plus haut point; je ne le trouve pas dramatique ». Avait-il tort ou raison de parler ainsi? Je me contente de faire observer que sa distinction est subtile et peu claire. Ce qui est certain, c'est qu'il heurtait de front le sentiment public; or, je crois que, surtout au théâtre, le critique doit, tout en exerçant sur l'opinion son rôle de guide, partager dans une certaine mesure le goût général de son temps. Peut-être, si erreur il y a, cette part accordée à une erreur générale est-elle la rançon de son autorité et de son action. Pour M. Alexandre Dumas fils, Weiss était plus rétif que jamais. Il lui accordait pleinement ce qu'il lui avait reconnu dès les premiers jours, la maîtrise dans le métier, « su et pratiqué à fond », c'est-à-dire l'art de construire une pièce, de conduire le dialogue, de faire évoluer les personnages, mais il se refusait à le prendre au sérieux comme « sociologue ». Sa prétention de donner à ses pièces une portée morale, lui faisait l'effet d'un « mille-pattes inexorable et

inconcevable », logé dans son cerveau par les dieux jaloux de ses autres qualités. Il trouvait des parties admirables dans *le Fils naturel*, mais il ajoutait : « L'émotion finale qu'on en emporte n'est ni agréable ni saine ». Pas agréable, c'est possible; pas saine, c'est plus douteux. Il y a de l'amertume dans *le Fils naturel*, comme dans la plupart des pièces de M. Dumas, mais une amertume salutaire. Cette amertume, qui se rencontre toujours à une certaine profondeur d'observation, est celle de Molière, dont *Tartuffe* et *l'Avare* vont jusqu'à inquiéter la morale courante. Il y a des chefs-d'œuvre tristes, comme il y a des chefs-d'œuvre gais, et peut-être, les plus forts, dans le théâtre comique, sont-ils ceux qui, après le rire, enfoncent dans le souvenir une pointe de réflexion, complexe et mélancolique. Si, comme je le pense, l'avenir doit ranger M. Dumas parmi les écrivains qui, dans chaque siècle, ont ajouté à l'objet et aux moyens d'un genre, c'est parce qu'il a fait entrer dans l'art dramatique l'examen de quelques graves questions, anciennes ou nouvelles, et qu'il y a joint cette excellence personnelle d'exécution qui fait les maîtres.

Weiss ne tint que deux ans son feuilleton dramatique. Il ne put donc, malgré son assiduité dans les théâtres de répertoire, parler que d'un petit nombre d'œuvres. Surtout il n'eut pas le temps de reprendre en détail, pour les appliquer au temps présent, les idées qu'il avait exposées en 1858, dans un article sur *la littérature brutale*, dont le titre dit assez l'esprit. Cet article est le plus considérable et le plus plein qu'il ait écrit sur la littérature de notre temps;

c'est là qu'il faut chercher le fond de sa pensée. La centaine de *lundis* qu'il a laissés n'en est pas moins d'un grand intérêt. Il y trouvait d'abord une occasion de repasser et d'exprimer son expérience de la vie et de la littérature. L'enfant de troupe gamin, le normalien classique, le sujet reconnaissant du roi Louis-Philippe, le journaliste d'opposition, le haut fonctionnaire en retrait de plusieurs emplois, l'homme qui avait ri ou pleuré de tout son cœur aux pièces de Scribe et de Dumas père, s'amalgament pour former le critique des *Débats*. Cette originalité complexe, cette culture variée, cette expérience multiple tournent au profit du théâtre; tout cet humus d'idées nourrit un petit nombre de plantes vivaces, qui s'enroulent en végétation touffue et grimpante autour des sujets dramatiques, anciens ou nouveaux.

Sa doctrine peut se résumer à peu près ainsi : aucune complaisance pour le romantisme, aversion pour le réalisme, goût persistant de l'ancien théâtre. Ses moyens, ce sont un esprit assez ouvert pour comprendre le nouveau, même lorsqu'il ne l'aime pas, une extrême sensibilité au talent, le besoin de la franchise, la volonté de penser en tout par lui-même, un jugement personnel, même dans les choses de sens commun, un ton d'égal à égal avec tous les sujets, parfois une familiarité ou une irrévérence de gamin envers les grands noms et les grandes œuvres. A propos d'*Œdipe roi*, il instituait le parallèle en règle de Sophocle et de Bouchardy, du fils de Laïus et du capitaine Buridan. Il regardait Molière comme un moraliste profondément immoral et un écrivain surfait. Pour la qualité de la langue et la facture du

vers, il tenait en égale estime Piron et Victor Hugo. Il consacrait à Mme Thérèse une étude complète, avec considérations esthétiques de haute portée; le « délire d'admiration » excité par sa rentrée au café chantant restait encore « au-dessous des qualités superbes de déclamation et de chant déployées par l'héroïque cantatrice »; il déclarait n'avoir éprouvé « le frisson sacré » que trois fois : en entendant Rachel, *la Marseillaise* et Thérèse. L'ancien secrétaire général des Beaux-Arts faisait appel à toute son expérience administrative pour examiner, avec la compétence et le sérieux d'un rapport au ministre, l'organisation de la Comédie-Française, l'application du décret de Moscou, les affaires Dudley et Broisat, la question du Conservatoire. Le lettré, nourri d'histoire, se lançait pour son plaisir, à propos de *Mademoiselle du Vigean*, dans une dissertation sur la Fronde et Condé, vivante comme du Michelet. Pour caractériser le rôle de Rotrou, l'enfant de troupe rencontrait cette jolie métaphore : « Rotrou est une espèce de maréchal des logis fourrier de la littérature; il est parti en avant-garde; il a préparé les gîtes ». Le libre esprit, possédé par un incoercible besoin de franchise, ramenait *le Monde où l'on s'ennuie*, le plus grand succès comique obtenu de notre temps sur le Théâtre-Français, aux proportions d'une « comédie-vaudeville assez gaiement nouée et menée, mais sans fraîcheur et sans force ». Surtout, c'était le politique, voyant de haut et au loin, qui écrivait incidemment, à propos de *l'Étrangère*, cette phrase étonnamment pleine : « Plusieurs phénomènes sociaux, d'une gravité exceptionnelle et d'une grande



portée, se sont produits sous le règne de Napoléon III et n'ont fait que gagner en intensité sous les gouvernements divers successivement émanés de la révolution du 4 septembre 1870. Ces phénomènes sont la prise de possession de Paris par l'étranger; l'avènement de la race juive, qui peut devenir bientôt prépondérante; l'émancipation de la courtisane, qui était autrefois une espèce d'excommuniée civile, et qui forme de plus en plus maintenant une classe régulière, admise, consacrée, considérée; la concentration progressive des capitaux et du commerce, par le jeu du crédit, entre les mains de compagnies peu nombreuses, qui, avant un demi-siècle, seront devenues pour la France ce que furent pour Rome ces *latifundia*, d'où sortit la guerre sociale en permanence. » Quelques-uns des plus graves sujets agités par le temps présent sont concentrés dans ces quelques lignes. Aussi un tel résumé peut-il, à cette heure, sembler facile et banal; en 1884, la presse n'avait pas encore commencé l'examen de ces questions et le plus grand nombre n'en soupçonnait pas l'urgence prochaine.

Mais ce qui fait le grand intérêt de cette critique dramatique, c'est que Weiss s'y montre en possession plus complète que jamais de son talent d'écrivain. Elle suffirait à le ranger parmi ceux qui, de notre temps, ont le mieux écrit en français. Joignez-y son volume d'impressions de voyage, au *Pays du Rhin*, et vous aurez le meilleur de son œuvre. J'ai déjà dit ce qu'étaient sa verve, son esprit, son humeur, quelle aisance et quelle allure ils donnaient à son style. Mais d'autres ont eu ces qualités au même degré. J'en

dirai autant de sa langue, claire, propre et concise, puisée aux bonnes sources quoique sans effort d'archaïsme et portant bien la marque de son temps. C'est encore une qualité qui lui est commune avec les normaliens de sa génération. Ce qui lui appartient en propre, c'est l'imagination; il lui doit une vivacité, une originalité, une variété, une couleur surtout, auxquelles je ne vois rien de comparable. Un nom et un fait sont pour lui prétexte à des rapports et à des suites d'idées d'une justesse singulière, à des paradoxes d'un imprévu charmant, à des hyperboles que leur excès même ramène à leur juste valeur. De là ces rapprochements, ces parallèles, ces fusées tirées en tout sens, ces mille facettes, subitement taillées et scintillantes, qui multiplient et colorent la lumière. De là cette vivacité et cette fraîcheur d'impressions personnelles, qui rajeunissent les vieux sujets; de là l'intérêt qu'il prend à tout ce qu'il écrit. Il suffit d'un prétexte pour mettre en branle dans son esprit un tel monde de souvenirs, d'impressions, de sentiments que, de cette agitation, les idées jaillissent en flot pressé. De là surtout sa faculté d'invention verbale, la couleur vive, sobre et juste de son style, cette richesse aisée d'images et de tours.

\*  
\* \*

Il existe, au palais de Fontainebleau, une salle qui respire un charme singulier de mélancolie. C'est la galerie de Diane. Construite par Henri IV pour la belle Gabrielle, elle est devenue une simple bibliothèque. Ses fenêtres, devant l'une desquelles la cotte

de mailles et l'épée de Monaldeschi sont disposées en trophée, donnent sur un vieux jardin, tracé sur les fossés encore visibles de Louis VII; jardin clos, triste, aux verdurees sombres, sans promeneurs, et où murmure doucement une eau versée par des têtes de cerf, établies sous Napoléon I<sup>er</sup>, dans un bassin qui date de Henri III. Comme perspective de fond, un gracieux portique de la Renaissance où sont sculptées les armes de François I<sup>er</sup>. Pour un esprit nourri d'histoire et servi par une imagination vive, il serait difficile de trouver dans un même cadre de plus nombreux motifs de méditation, sans parler des souvenirs qui, partout, dans le vieux palais, s'éveillent sous les pas : fêtes étincelantes des Valois, visite craintive de Charles-Quint, diplomatie galante de Catherine de Médicis, baptême de Louis XIII, adieux de Napoléon à sa vieille garde.

Ni la connaissance de l'histoire, ni l'imagination ne manquaient à Weiss; la galerie de Diane fut l'asile de ses dernières années. A cette époque, il restait encore, dans les bibliothèques de France, quelques postes réservés aux hommes de lettres. Ils ne coûtaient pas cher à l'État, et, aux heures difficiles, ils permettaient de venir en aide à des écrivains qui avaient honoré leur profession sans y trouver la fortune; c'était une forme décente de l'aumône nationale. Sauf exceptions rares, les titulaires gagnaient bien leur argent et faisaient leur service avec scrupule; pour bien conserver des livres, en avoir fait n'est pas une mauvaise préparation. Aujourd'hui, ces grasses sinécures sont supprimées, et il n'entre plus dans les bibliothèques que des employés de carrière. Voilà donc un service

ramené aux vrais principes de la règle administrative. et c'est sans doute un grand progrès. Pourtant, le jour où Weiss, subitement frappé d'un mal à longue échéance, s'était trouvé incapable d'écrire et sans ressources, l'abus n'était pas encore corrigé. La charité amicale d'un ministre put disposer en sa faveur du poste de bibliothécaire au palais de Fontainebleau.

Il y termina sa vie, assez tranquille, malgré quelques réclamations parlementaires. Je crois que son traitement fut supprimé par économie, mais on put le rétablir de façon détournée, sans que la bonne gestion des finances françaises fût par trop compromise, Dans les intervalles de sa maladie, il écrivait un peu, mais, en tout temps, il remplissait ses devoirs avec exactitude; devoirs absorbants, car la bibliothèque du palais prête au dehors, et il y a un mouvement continu de sorties et de rentrées. Pendant quatre ans, les habitants de Fontainebleau l'ont vu à son poste; installé dans l'embrasement d'une fenêtre, il tenait ses registres en ordre et témoignait au public beaucoup de complaisance. Il ne se plaignait jamais de son sort et il ne rappelait son passé que pour raconter à quelques intimes des souvenirs sans amertume. Jusqu'au dernier jour, il fut doucement ironique comme un philosophe, optimiste comme un Français d'autrefois, gai comme un enfant de troupe.

10 juin 1893.

## H. TAINÉ

---

Comme les hommes de mon âge, j'ai ressenti de bonne heure la surprise et l'admiration que cause la première rencontre avec les livres de Taine. C'était vers 1867, dans un de ces petits lycées de province, où les proviseurs continuaient de trembler au souvenir des débuts de l'Empire et n'osaient pas croire que l'adoucissement des temps nouveaux leur permit d'élargir un système sévère d'éducation et d'enseignement. Rien de plus étroit que le choix des lectures permises. Je vois encore, dans notre bibliothèque de quartier, cette trentaine de volumes, conservant le timbre des anciens collèges royaux, qui devaient être notre seule distraction aux études du dimanche soir, les devoirs de la semaine terminés. Il y avait les *Tropes* de Dumarsais, l'*Histoire des Israélites* de Fleury, Rollin, Corneille, l'*Histoire de la littérature française* de Nisard et le *Tableau de la littérature au XVIII<sup>e</sup> siècle* de Villemain. Racine n'était que toléré et nous lisions Molière en cachette, grâce aux externes,

qui nous apportaient les petits volumes à cinq sous de la « Bibliothèque nationale ». Nos professeurs, fort honnêtes gens et très dévoués à leurs fonctions, étaient pour la plupart des hommes mûrs, sachant bien l'essentiel des programmes et l'enseignant avec soin, mais ultra-classiques et cherchant plutôt à endormir qu'à éveiller nos curiosités intellectuelles. Elles reçurent une secousse soudaine, grâce à un jeune professeur de rhétorique. Il sortait de l'École normale et sa manière de faire une classe nous surprit fort, en nous enchantant. Il nous apprit d'abord que la critique n'en était pas restée à Nisard et à Villemain, il prit sur lui de nous prêter les *Lundis* de Sainte-Beuve. Aux heures molles qui précédaient les congés, il nous faisait des lectures et, grâce à la durée des impressions premières, je n'ai plus oublié la bataille de Waterloo de *la Chartreuse de Parme*, *le Roi des Montagnes* et *Trente-et-Quarante*.

C'est lui qui, à propos de La Fontaine, nous lut, dans *La Fontaine et ses fables*, le premier chapitre, sur « l'Esprit gaulois ». Ce nous fut un enivrement, comme pour des gens abreuvés d'eau claire, à qui l'on fait boire du vin nouveau. Dans un de ces groupes de camarades, qui passaient ensemble les récréations à causer, en tournant autour du préau, nous avons reconstitué à souvenirs communs une phrase que nous répétions avec une emphase enthousiaste et l'accent sonore du Midi. Il s'agit du Rhin : « Le magnifique fleuve déploie le cortège de ses eaux bleues entre deux rangées de montagnes aussi nobles que lui : leurs cimes s'allongent par étages jusqu'au bout de l'horizon dont la ceinture lumineuse les

accueille et les relie; le soleil pose une splendeur sereine sur leurs vieux flancs tailladés, sur leur dôme de forêts toujours vivantes; le soir, ces grandes images flottent dans des ondulations d'or et de pourpre, et le fleuve couché dans la brume ressemble à un roi heureux et pacifique qui, avant de s'endormir, rassemble autour de lui les plis dorés de son manteau ». A un retour de vacances, je trouvai chez un libraire de la ville, outre le livre qui contenait la phrase merveilleuse, l'*Essai sur Tite-Live* et les *Philosophes français du XIX<sup>e</sup> siècle*; nous les lûmes avec passion. Puis, ce fut la sortie du lycée, la guerre et la vie. Dès lors, tout livre de Taine excitait une grande attente parmi notre génération. Il était vraiment un de nos maîtres intellectuels; il l'était plus que Renan. Les collégiens de seize ans lisaient aussi la *Vie de Jésus* en cachette; mais, si elle satisfaisait ce premier besoin d'émancipation intellectuelle qui est la contre-partie des docilités juvéniles aux habitudes religieuses, la pensée et le charme du grand sceptique ne nous entamèrent que plus tard, avec les *Dialogues philosophiques* et *Caliban*.

\*  
\* \*

Pour ma part, l'idée que je me faisais de Taine à travers ses livres était à peu près celle-ci : un grand et rare talent, cela va de soi, une intelligence probe, droite et hautaine, une sensibilité ardente, mais plus intellectuelle que physique, le mépris tranquille de toutes les faiblesses d'esprit, la résolution inébranlable de penser par soi-même, l'indifférence parfaite

pour les conventions et les préjugés; surtout, le culte de l'esprit nouveau, celui de notre temps, l'esprit de liberté politique et philosophique. A voir sa fécondité d'images, la hardiesse et la netteté tranchante de ses négations, sa confiance dans la méthode scientifique, sa rigueur dogmatique dans la démonstration, sa recherche du définitif et de l'absolu, ce mélange unique de géométrie et de poésie, je me figurais un homme de parole hardie, d'affirmation catégorique, d'attitude assurée et peu accommodante. Je le vis pour la première fois, il y a dix ans. J'avais débuté, selon la coutume universitaire, par une thèse de doctorat, devenue un livre et présentée à l'Académie française. Il était un de mes juges et je lui faisais la visite d'usage. Il habitait alors, boulevard Saint-Germain, une vieille maison d'aspect tranquille. Je fus introduit dans une vaste pièce, moitié salon, moitié bibliothèque, où s'accusaient l'amour de l'art et l'indifférence pour le luxe. Il lisait sous la clarté étroite d'une lampe de travail et mon émotion, très vive en entrant, ne dura guère.

Je craignais son regard et sa parole, et voilà que le maître redouté était un homme de figure douce, de parole basse, chantante et mesurée, d'accueil bienveillant, avec un mélange singulier de réserve, de bonne grâce et de simplicité. Mon livre était sur sa table. C'était une étude sur Marivaux, et il y avait un portrait d'actrice d'après Vanloo. En feuilletant le livre, il me montra du doigt ce portrait et, après quelques mots justes et fins sur le caractère de la beauté féminine au dernier siècle, il se mit à réciter un sonnet de Théophile Gautier :



J'aime à vous voir en vos cadres ovales,  
Portraits jaunis des belles du vieux temps,  
Tenant aux mains des roses un peu pâles,  
Comme il convient à des fleurs de cent ans. Etc....

Puis ce fut une série de questions sur ma carrière, mes études, mes projets d'avenir. Il me faisait parler plus qu'il ne parlait, écoutant avec beaucoup d'attention et de patience, sobre d'affirmations : rien de hautain ni qui fit sentir la supériorité ; autant de simplicité, d'aisance et de couleur sobre dans sa parole que ses livres montrent de complexité, d'effort et d'éclat. Je le quittai ravi de cette bonne grâce ; non seulement je me l'étais figuré tout différent, mais je n'aurais jamais imaginé qu'un aussi complet contraste pût exister entre un homme et ses écrits. Aujourd'hui, ceux qui l'ont connu racontent sa vie discrète<sup>1</sup>. Tous s'accordent à le représenter sous les mêmes traits, et, pour ma part, j'ai pris un vif plaisir à trouver dans ces témoignages autorisés la justification précise de mon souvenir. L'homme était bien celui que j'avais entrevu, candide en un temps d'âpre rouerie, naïf d'impressions et de sentiments autant qu'il était hardi de volonté intérieure et de pensée. Quant à l'écrivain, c'était un maître dans toute la force d'un terme aujourd'hui galvaudé.

1. Entre les diverses études publiées depuis la mort de Taine, il en est une qui nous fait pénétrer profondément dans la connaissance de son caractère et de son existence, celle de M. Gabriel Monod, *la Vie d'Hippolyte Taine*, publiée dans la *Revue de Paris* du 1<sup>er</sup> mars 1894. Elle est écrite d'après des lettres de Taine, communiquées à l'auteur. Une partie de ces lettres, adressées à Prévost-Paradol, vient d'être insérée par M. Oct. Gréard dans son livre sur *Prévost-Paradol*, 1894.

Impropre à l'action, indifférent aux côtés pratiques de la vie contemporaine, homme de pensée pure, il a tout transformé par l'élaboration intellectuelle, même le sentiment de l'art, même l'amour de la couleur et de l'image; il a demandé le sens de la nature et de la vie à la méditation et aux livres; avec cela, passionnément attaché aux questions du temps présent, de la vie sociale et de la politique; si persuadé de l'importance pratique de l'histoire qu'il a fait converger l'effort suprême de sa pensée et de son talent vers le problème posé par la Révolution française, c'est-à-dire la possibilité de fonder un monde nouveau sur la justice abstraite et qu'il a risqué de sacrifier à l'histoire l'art et la littérature, c'est-à-dire la réalisation du beau.

De son premier livre au dernier, sa doctrine se précise avec une rigueur dont il n'y a pas d'exemple aussi frappant. Au début de sa carrière, fils de ce XVIII<sup>e</sup> siècle dont il devait, par un effet singulier de logique incomplète, attaquer si vivement l'œuvre et les idées, il voit dans la science l'instrument et l'objet, le moyen et le but de notre temps. Il traite l'autorité en matière de pensée comme si elle n'existait pas; il applique la méthode scientifique sans réserves, sans autre considération que l'intérêt de la vérité. Il raille avec une ironie tranquille l'insuffisance de la philosophie officielle; continuant l'œuvre de Villemain et de Sainte-Beuve avec une logique qui les inquiète tous deux, il formule, pour s'y tenir étroitement, sa théorie de la *race*, du *milieu* et du *moment*, complétée par celle de la *faculté maîtresse*. C'est par elles qu'il explique La Fontaine, Tite-Live,

Racine, Saint-Simon, Balzac, toute la littérature anglaise, s'efforçant de prouver que, malgré l'action de cette faculté maîtresse, l'originalité individuelle explique moins la qualité des œuvres que les causes générales. Ainsi, il fait rentrer la critique littéraire dans l'histoire naturelle et toutes deux dans la philosophie positive. Des applications de l'esprit, il veut remonter à la nature de l'intelligence et renouvelle, jusqu'à la faire sienne, la philosophie de la sensation. Il nie ou traite comme de simples hypothèses tout ce que le monde a longtemps tenu pour des dogmes ou des vérités démontrées. Il ne s'inquiète pas des frayeurs ou des colères qu'il soulève; il va aussi loin que l'analyse et la logique le conduisent. Qu'il observe les mœurs anglaises ou la société parisienne, qu'il décrive les Pyrénées ou l'Italie, qu'il expose l'histoire de l'art grec ou flamand, qu'il raille le spiritualisme français ou discute les systèmes anglais, la méthode et le but sont les mêmes : appliquer la méthode scientifique à toutes les manifestations de la nature et de la vie, de l'action et de la pensée humaine.



Comme il est Français, très attaché à son pays — malgré un goût très vif pour l'Angleterre, que d'autres après lui, comme M. Paul Bourget, accentueront encore — et très préoccupé de la difficulté contre laquelle la France se débat pour organiser son existence politique et sociale après la grande crise du siècle dernier, le jour où il se sent tout à fait maître

de la méthode, dans la force de l'âge et la plénitude du talent, il commence sa vaste enquête sur les *Origines de la France contemporaine*. Avec une puissance de labeur, une ardeur de curiosité, une patience, un courage d'esprit dont un Érasme ou un Bayle offrent l'exemple dans le passé, mais qui, certainement, n'a rien d'égal dans le présent, il recueille les faits, consulte les témoignages, fouille les archives, renonçant à toute autre étude et concentrant sur cet objet l'effort qu'il avait appliqué pendant vingt ans à des buts si divers, comme si tout le reste de son œuvre n'avait été que la préparation de sa méthode, avant de l'appliquer en toute sûreté à ce dernier labeur.

A la date de 1875, où paraissait le premier volume des *Origines*, Taine était un des écrivains les plus puissants de ce XIX<sup>e</sup> siècle qui touchait à sa fin et où tant de grands noms offraient de si redoutables points de repère pour le classement des derniers venus. C'était avant tout un logicien et un coloriste. Logicien, il déployait et poussait sa pensée avec une force écrasante. Ses preuves réunies, ses arguments groupés, l'ordre de son raisonnement établi, il se mettait en marche et on avait, à le voir avancer, l'impression d'un hoplite sous les armes; des armes solides et brillantes, où rien ne manquait de ce que l'arsenal de la logique peut mettre à la disposition d'un critique et d'un polémiste; car, grâce à un rare dualisme, il était les deux choses. La forme constante de sa pensée, c'était le raisonnement imperturbable, allant jusqu'au bout de lui-même, ne ménageant rien dans son effort vers la vérité. Il tendait

vers elle, il y portait sa théorie et son lecteur, non sans fatigue, mais sans découragement, et, la démonstration finie, il en commençait une autre.

Cette contention d'esprit eût été écrasante pour lui-même et pour nous sans une beauté de forme par laquelle l'écrivain soulageait le logicien et dédommageait le lecteur. Très sensible à l'art, coloriste et poète, il avait la métaphore spontanée, neuve, jaillissante. Dans une même phrase, les images naissaient les unes des autres, se prolongeaient, s'enchaînaient, toujours justes et fraîches. Tantôt c'était une seule comparaison étendue jusqu'à l'ampleur d'un symbole, tantôt une suite de traits rapides et vifs, de touches brillantes et multipliées. Lorsque la pensée lui paraissait assez belle et comme assez plastique par elle-même, il la présentait nue, sans ornement. Alors la netteté de l'idée, la précision des termes abstraits, le rythme, le mouvement, la force harmonieuse donnaient à sa phrase une incomparable beauté. Il y a telles pages des *Origines*, comme l'analyse de l'idée chrétienne et de l'esprit féodal, que rien n'égale dans Rousseau ou dans Montesquieu; il faudrait remonter jusqu'à Pascal et Bossuet pour trouver autant d'énergie tranquille dans la pensée et de beauté simple dans la forme.

Ce qui lui manque, c'est l'aisance, la grâce, le sourire. Dans sa facture appuyée et ferme, jamais de détente ni de légèreté. Il a le sens de l'élégance et il en parle, à l'occasion, avec une touche délicate; mais ce qu'il goûte ailleurs lui manque à lui-même. Il convient d'ajouter que ce don charmant, s'il l'eût possédé, l'aurait privé par son existence seule de ses

qualités maîtresses, la force et l'éclat. On voit en effet, par comparaison avec ses devanciers ou ses contemporains, qu'on ne peut guère être à la fois subtil et énergique, délicat et vigoureux. Sainte-Beuve, avec sa souplesse insinuante, Renan avec sa molle douceur, n'avaient pas ce que possédait Taine. Où donc est le talent dont les qualités se définissent autrement que par leurs limites?

\*  
\* \*

Il est une autre loi plus rigoureuse encore, dont chaque constatation laisse un sentiment de mélancolie singulière et que Taine a largement vérifiée par son exemple. Jamais il n'y a eu de grand penseur et de grand écrivain, d'homme exerçant une action profonde sur les idées d'un temps, sans une théorie absolue et un système exclusif.

Or, toute théorie est insuffisante, tout système est caduc. La vérité complète est trop vaste pour l'homme; il n'en embrasse jamais qu'une partie. Bien plus, il ne peut exprimer le peu dont il s'empare qu'en le mêlant d'incertitude et d'hypothèse. Aussi, de tous les systèmes produits depuis les origines de la littérature, de la science et de l'art, pas un n'a survécu. De ces édifices si péniblement élevés, il ne reste que des ruines; leurs matériaux ont servi à d'autres édifices destinés au même sort. Ce qui faisait la gloire des architectes — l'idée personnelle, le plan, la distribution des parties, — c'est là justement ce que le temps n'a jamais épargné. Les plus favorisés parmi ces constructeurs de systèmes

sont ceux qui ont ajouté une simple pierre à l'édifice de la science absolue, impersonnelle et anonyme.

Taine est-il du nombre? Peut-être, mais il est encore trop tôt pour en décider. Déjà, cependant, nous pouvons discerner que, s'il reste quelque chose de son idée maîtresse, la plupart des applications qu'il en a faites doivent être abandonnées. Cette idée, c'est l'application de la méthode scientifique aux phénomènes de l'esprit et de l'activité morale, aux faits de l'histoire et à la constatation de ses lois; idée incomplète et qui, employée seule, fausse ces objets. Or, Taine n'a employé que cette méthode, sans tenir compte de ses insuffisances, sans les corriger par d'autres éléments de recherche; aussi, déjà, ses ouvrages valent-ils par le détail plutôt que par l'ensemble; ils valent surtout par la valeur littéraire dont il se préoccupait beaucoup moins que de l'effet pratique.

En philosophie, Taine se proposait d'expliquer les phénomènes de l'intelligence par l'activité propre de la matière organisée et de la sensation. Il laissait donc de côté toute hypothèse spiritualiste. Un moment arriva cependant où, devant la conscience que la sensation a d'elle-même, devant la différence qui sépare le mouvement mécanique et l'activité réfléchie, il dut reconnaître l'impuissance de la méthode à continuer ses explications. Il avait atteint lui aussi le bord du mystère insondable; il ne pouvait à son tour qu'en constater l'existence. Sa méthode s'arrêtait au point où tendent toutes les méthodes; elle ne lui donnait pas de réponse à la seule question capitale que l'homme ait un suprême intérêt à poser

et dont, ne pouvant ni l'oublier ni la résoudre, il atténue l'horrible incertitude en appelant à son secours les religions et les philosophies.

En histoire — dans toute sorte d'histoire, politique, littéraire, artistique, — Taine a dégagé les éléments irréductibles que découvre l'analyse et il n'y a qu'à reconnaître la vérité générale de sa théorie de la race, du milieu et du moment. Mais, ceci admis, l'essentiel reste à expliquer. Au-dessus de ces raisons constantes, il y a les raisons passagères; surtout, au-dessus de ces raisons claires, il y a les raisons obscures. Comme les hommes, les peuples ont un mobile d'action mystérieux, âme ou esprit, qui échappe à l'analyse et qui, seul, donne un sens à l'histoire. Après avoir énuméré les causes accessibles d'un fait, la méthode scientifique constate le plus souvent qu'une raison dernière lui échappe, sans laquelle tout reste inexpliqué et qui, si l'on pouvait la dégager, à elle seule expliquerait tout. Sans doute, les causes du génie grec, ce sont le climat, le sol, l'équilibre des forces naturelles, l'état des peuples voisins; c'est encore autre chose, et, cela, Taine l'a senti sans le saisir. La Révolution française, c'est le résultat de l'ancien régime, de l'esprit classique, du tempérament français, etc.; c'est encore autre chose et cela, pas plus que Lamartine et Michelet, Taine n'a su le trouver au bout de son analyse. Bien plus, par méfiance du sentiment, auquel Michelet et Lamartine s'étaient abandonnés, il a nié ce qu'ils avaient deviné, la force irrésistible de cette crise, la plus terrible et la plus féconde que l'humanité ait traversée depuis le christianisme.



La même insuffisance de méthode l'a égaré sur les hommes et les œuvres. Oui, pour le savant, Napoléon I<sup>er</sup> c'est un ensemble d'éléments divers, généreux ou vils, qui ont réalisé un type d'humanité où l'analyse retrouve le mélange de bien et de mal qui est dans tous les hommes. Taine concluait pourtant, ou peu s'en faut, que Napoléon était un monstre, prodigieux en tout, surtout dans le mal. Conclusion passionnée, c'est-à-dire nullement scientifique; incomplète surtout, car il resterait à définir la cause première qui, avec toutes ces causes secondaires, avait fait Napoléon I<sup>er</sup>, c'est-à-dire un exemplaire d'homme colossal, mais parfaitement humain. Oui, pour le savant, Racine, Saint-Simon, Shakespeare, c'est la tendresse, l'imagination passionnée et la curiosité de la vie; c'est aussi le Français du xvii<sup>e</sup> siècle ou l'Anglais de la Renaissance; mais, cela dit, il resterait à expliquer pourquoi, parmi des millions d'Anglais et de Français qui vécurent au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècle, il n'y a eu qu'un Racine, qu'un Saint-Simon et qu'un Shakespeare, essentiellement différents de leurs contemporains: pourquoi la curiosité de la vie, l'imagination passionnée et la tendresse n'ont trouvé qu'une seule expression comme celles-là. Oui, la littérature est le greffier de la civilisation et le témoin des mœurs; mais, avant tout, elle a son objet propre, qui est d'exprimer la beauté.

\*  
\* \*

Ainsi, de tous les objets auxquels s'est appliquée la méthode de Taine, il n'y en a pas un auquel elle

ait suffi. Toujours, il a enrichi les sujets qu'il traitait; sur aucun, il n'a été définitif; sur la plupart, il a provoqué les résistances et les réfutations. Après lui comme avant, la philosophie demande à des causes inexplicables le sens de la nature et de la vie. L'histoire interroge toujours l'âme des peuples et s'efforce de saisir, dans ses réponses confuses, l'explication de tous les grands faits. La Révolution française, dont Taine voulait montrer l'illogisme et le danger, entretient les mêmes espérances dans la réalisation future de la justice sociale, un de ces principes abstraits, qu'il eût voulu remplacer par l'intelligence de la tradition, chose fort respectable, mais dont les peuples se débarrassent dès qu'elle les gêne. La critique littéraire, reprise à la science, établit de nouveau cette vérité que la littérature a pour seul objet l'expression de la beauté et que ce qu'elle nous donne par surcroît, au lieu d'être l'essentiel, n'est que l'accessoire.

Joignez à cette insuffisance d'une méthode absolue quelques traits de caractère, toujours respectables, mais parfois gênants dans les études de philosophie et d'histoire, vous aurez, je crois, une dernière explication de quelques erreurs habituelles à Taine.

C'était un solitaire et il jugeait l'action sans l'avoir pratiquée; il était candide et il voulait pénétrer dans le secret des âmes complexes; il prétendait s'abstraire de la vie contemporaine, et il subissait vivement le contre-coup des faits. Cet esprit si ferme et si courageux n'avait pas vu sans effroi l'explosion de la Commune, et c'est en partie dans cette impression qu'il faut chercher la cause de l'empressement avec

lequel il s'absorba dès lors dans l'étude de cette Révolution, dont la Commune n'était pour lui qu'un épisode nécessaire. Mauvaise disposition pour une enquête scientifique : il était encore tout secoué d'indignation et il entreprenait une œuvre de froide recherche. Le résultat, c'est que cet historien et ce philosophe méconnut les plus simples règles de la critique historique, rassemblant les témoignages sans les contrôler, amer, pessimiste, s'échauffant jusqu'à la colère et à l'injure. Résultat : beaucoup de faits nouveaux, d'idées fécondes, de pages superbes, mais une enquête incomplète ; non pas à recommencer, car un tel objet ne peut encore être dominé par un seul homme, mais à poursuivre en commun.

Cet emploi exclusif d'une méthode incomplète, cette méconnaissance des lois capitales qui déterminent la philosophie, l'histoire, la littérature et l'art, n'empêchent pas que Taine ne soit un des premiers écrivains de notre temps. Chez lui comme chez Renan, qui soulève des objections de même genre, le talent sauve tout ; ce talent qu'ils dédaignaient l'un et l'autre ou, du moins, bien au-dessus duquel ils mettaient leurs méthodes et leurs idées. Ainsi, chacun d'eux fournit son argument contre cette étrange doctrine qui sacrifie toute la littérature aux intérêts de l'histoire et de la philosophie, c'est-à-dire d'une simple part de la littérature. Les idées de Taine seront niées et réfutées, transformées et reprises ; les débris de son système, les faits et les preuves assemblés par lui, entreront, à l'état de simples matériaux, dans d'autres systèmes aussi incomplets et aussi éphémères. Ce qui ne périra pas, ce sont ses analyses de psychologue,

ses jugements de critique, ses tableaux de paysagiste, ses effusions de poète. Comme Buffon il a fait entrer la science dans la littérature; comme Sainte-Beuve, il a mis la psychologie au service de la critique, comme Michelet il a complété l'histoire par le lyrisme. Autant de contradictions philosophiques ou scientifiques, autant de titres littéraires.

15 mars 1893.

## M. ÉMILE ZOLA <sup>1</sup>

---

« Elle ne peut souffrir du tout la vue d'un jeune homme; mais elle n'est point plus ravie, dit-elle, que lorsqu'elle peut voir un beau vieillard avec une barbe majestueuse. Les plus vieux sont pour elle les plus charmants.... Cela va plus loin qu'on ne peut vous dire. On lui voit dans sa chambre quelques tableaux et quelques estampes; mais que pensez-vous que ce soit? Des Adonis, des Céphales, des Pâris et des Apollons? Non : de beaux portraits de Saturne, du roi Priam, du vieux Nestor, et du bon père Anchise sur les épaules de son fils. » C'est en ces termes d'une ironie énorme que la Frosine de l'*Avare* explique au seigneur Harpagon les idées personnelles de la jeune Marianne sur le mariage. La tranquillité de cette ironie montre assez ce que Molière, son public et ses personnages eux-mêmes pensaient de la question. Pour le poète de la bonne loi naturelle, il n'est plus

1. *Le docteur Pascal*. par M. ÉMILE ZOLA, 1893.

ridicule illusion chez un vieillard que de se croire aimé d'une jeune fille; pareille chose serait monstrueuse et odieuse, une perversion du droit sens; quant à l'amour d'une jeune fille pour un vieillard, on ne le suppose même pas.

M. Émile Zola est d'un tout autre avis. Pour conclure et couronner son histoire des Rougon-Macquart, il a très sérieusement pris la contre-partie de Molière. Ecoutez-le : « Maître, ma joie est que tu sois âgé et que je sois jeune, parce que le cadeau de mon corps te ravit davantage. Tu serais jeune comme moi, le cadeau de mon corps te ferait moins de plaisir, et j'en aurais moins de bonheur.... Ma jeunesse et ma beauté, je n'en suis fière que pour toi, je n'en triomphe que pour te les offrir. » C'est en ces termes d'un lyrisme très sérieux que la jeune Clotilde, après s'être « offerte » à son vieil oncle Pascal, qui accepte le don sans résistance ni remords, explique les raisons de son choix. Car elle pouvait choisir. Deux hommes l'aimaient, deux médecins : l'un, le docteur Ramond, avec « sa tête souriante et superbe de beau médecin adoré des femmes, sa barbe et ses cheveux noirs puissamment plantés, tout l'éclat de sa virile jeunesse »; l'autre, le docteur Pascal, « sous ses cheveux blancs, avec sa barbe blanche, sa toison de neige, si touffue encore ».

C'est Pascal que Clotilde a voulu, après mûre réflexion. Si la jeune fille n'a certainement pas lu Molière, elle a longuement feuilleté la Bible, une ancienne Bible à images, où l'on voit le vieux roi David, la main posée sur l'épaule nue d'Abisaïg, la jeune Sunamite. Cette image la hantait; comme Abi-

saïg, elle voulait faire à un vieux maître « le don royal » de sa jeunesse et lui rendre ainsi la vigueur perdue. Elle a poussé jusqu'au bout cette interprétation hardie du saint livre. Elle la développe en paroles enthousiastes, elle l'applique en scènes brûlantes, elle la peint dans un grand tableau, où l'idéalisme, le réalisme et l'allégorie mystique se confondent. Malheureusement, cette eau de Jouvence ne réussit pas à tous les vieillards. Après quelques mois d'idylle, le remède a tué le malade : le docteur Pascal, très malheureux d'une brusque séparation et, sans doute aussi, quelque peu surmené, meurt d'une maladie de cœur.

Tel est, dans sa donnée essentielle, le sujet que Émile Zola vient de développer avec beaucoup de conviction. Il y avait vu, sans doute, une donnée neuve et hardie. Il doit être bien étonné à cette heure, car, tout d'une voix, la critique a trouvé cette donnée extrêmement déplaisante.

Pourtant, son livre se présentait dans des conditions particulièrement favorables. L'apaisement se faisait autour de M. Zola ; longtemps exalté et dénigré avec un égal acharnement, ses deux derniers romans lui avaient ramené une grande partie de l'opinion. Devant le courage de son labeur, l'ampleur de son œuvre, sa robuste confiance en lui-même, devant ses concessions aussi et son dessein visible de moins demander à la brutalité voulue et à l'obscénité étalée, il prenait une place moins contestée, entre la résignation de ses ennemis et l'enthousiasme de ses amis. Il y avait comme une entente tacite à ne plus mettre en ligne de compte que celles de ses œuvres

dont une très large morale pouvait à la rigueur prendre son parti, avec cette conclusion que, dans le reste, le talent primait tout. La jeunesse venait à lui et l'acclamait; il lui répondait par des conseils pleins de sagesse. Comme Victor Hugo et beaucoup plus tôt que lui, sans mélange de politique, il entraît dans la paix du triomphe. J'espère que *le Docteur Pascal* ne compromettra pas cette belle situation; au point où en est la fortune littéraire de l'auteur, un nouveau livre, donnât-il, comme celui-ci, une conclusion insignifiante à une œuvre considérable et surtout à une doctrine qui prétendait prouver beaucoup, fût-il en contradiction avec cette doctrine, fût-il même, comme valeur d'exécution, inférieur à l'un quelconque de ceux qui l'ont précédé, il ne saurait prévaloir contre le résultat acquis. Une telle erreur n'en est pas moins curieuse à étudier.

\*  
\* \*

D'abord, pourquoi un tel sujet? Il est de ceux dont l'idée seule étonne et choque. Malgré le souvenir biblique de David et d'Abisaïg — et faut-il dire que, pour les choses d'amour, le Saint livre ne saurait guère fournir à la littérature beaucoup de sujets heureux ou même acceptables? — une passion de vieillard pour une jeune femme, si elle est malheureuse, n'intéresse guère, et, si elle est heureuse, excite la répugnance. Cheveux blancs et cheveux noirs, rides et fraîcheurs, ne vont pas ensemble dans l'amour sensuel. La vieillesse est surtout respectable parce qu'elle éveille une idée de paternité; joignez-y



l'amour, et le dégoût vous prend. Cela va contre les lois de la nature. Aussi, jamais poète, jamais artiste ne nous ont-ils montré l'amour heureux chez des vieillards. Le Mithridate de Racine et le Ruy Gomez de Victor Hugo, qui veulent prendre pour eux des jeunes filles destinées à des jeunes gens, n'évitent l'odieux que parce qu'ils souffrent; et, même en ce cas, les vieillards amoureux, ne fussent-ils qu'à moitié ridicules, et à moitié vieillards, sont plutôt du domaine de la comédie, témoin l'Arnolphe de Molière.

Admettons à l'extrême rigueur qu'en des temps très anciens, dans les sociétés patriarcales ou héroïques, avec le lointain de l'histoire ou le prestige de la légende, pour des rois d'une gloire, d'une puissance et d'une vigueur surhumaines, dans une civilisation qui accordait à l'homme toutes les supériorités et tous les despotismes, ces David ou ces Charlemagne, couronnés d'or et drapés de pourpre, aient pu, je ne dis pas faire partager, mais imposer leur amour à leurs jeunes contemporaines, c'est possible, quoique rare, et le contraire est aussi vrai. Mais ce vieux médecin et sa nièce! Malgré sa redingote étoffée et son chapeau à larges bords, le docteur Pascal est une piteuse silhouette en comparaison du roi David; sa nièce a beau se peindre en Abisaïg, ils excitent tous deux l'étonnement, puis le sourire, puis le dégoût. Ils vont jusqu'à l'ennui, les malheureux.

Donc, pourquoi ce sujet? C'est que, une fois de plus et à un degré supérieur, M. Zola est victime d'une prétention et d'une erreur qui lui ont joué déjà plus d'un vilain tour et qui, en fin de compte, sont les deux principales causes de ce qu'il y a dans son

œuvre de faible et de caduc. Cette prétention consiste à transporter les hypothèses scientifiques de notre siècle dans le roman; cette erreur consiste à croire que l'actualité développée en roman peut communiquer à ce roman quelque chose de l'intérêt qu'elle soulève. M. Zola n'a guère cessé, surtout dans ses derniers livres, d'ajuster sa fable sur la théorie scientifique à la mode, celle que les « causeries » scientifiques et les comptes rendus d'académies répandent dans le public. Fort impressionné par Claude Bernard et Darwin, Pasteur et Charcot, il a mis en romans leurs expériences ou leurs hypothèses, comme on faisait avec l'histoire romaine au temps de Mlle de Scudéry, comme M. Jules Verne fait de nos jours avec l'astronomie ou la géographie. Il diffère, certes, par ailleurs, de l'auteur *De la Terre à la Lune* et de celui du *Grand Cyrus*, mais le procédé est le même.

Cette fois, M. Zola est surtout tributaire de M. Brown-Séguard; il applique au roman cette théorie des piqûres, qui prétend rendre toutes les puissances de la jeunesse aux vieillards épuisés. Le docteur Pascal pique et se pique; il met en liqueur excitante force cervelles de moutons; il expérimente cette méthode, qui fait tantôt réfléchir et tantôt sourire, dans tous ses procédés, depuis les mixtures compliquées jusqu'à l'eau pure; il en éprouve tous les succès et tous les échecs. Sans les célèbres communications faites à l'Académie des sciences par l'honorable professeur du Collège de France, nous n'aurions pas *le Docteur Pascal*, pas plus que nous n'aurions *l'Assommoir* sans M. Charcot.

Joignez à cette préoccupation de l'activité scientifique celle de la question politique ou sociale qui vient d'occuper l'opinion, et vous aurez, je crois bien, les deux forces génératrices qui renouvellent l'invention de M. Zola. Les grèves lui ont donné *Germinal*, et la débâcle de l'Union générale *l'Argent*. M. Zola est un homme qui lit attentivement les journaux, feuillette les revues, prend quelques notes dans les traités spéciaux, et, de la sorte, se croit de très bonne foi un savant. Parti, comme tous les romanciers, de la fiction pour la fiction, et contant pour conter, il a cru s'élever peu à peu jusqu'à la physiologie, à la sociologie, à l'économie politique et porter avec lui le roman à la même hauteur; il a écrit les étonnants manifestes qui composent son *Roman expérimental*; il a dressé cet arbre généalogique dont les feuilles de vigne s'épanouissent en tête du volume et nous présentent pour la seconde fois l'évolution résumée de sa famille typique.

Le malheur est que la science et la politique ne se sont jamais prêtées à cet usage littéraire. Autant les changements des mœurs et des lois sont matière à littérature, comme le prouve, par exemple, de notre temps, l'œuvre de M. Alexandre Dumas, autant les théories scientifiques ou les polémiques de journaux y répugnent. La science a des façons de s'exprimer et de raisonner qui, très commodes dans son langage spécial et pour ses adeptes, tournent au jargon dès que vous les faites passer dans la littérature; quant à la politique, avec sa facilité d'engouement et sa promptitude à se déprendre, elle vieillit très vite les livres qui lui demandent son intérêt passager.

Dans une page curieuse de *Pot-Bouille*, M. Zola nous montrait avec complaisance un romancier naturaliste vivant dignement et largement, dans l'observation et le travail, au milieu des laideurs et des bassesses qu'il étudiait; ce « docteur ès sciences sociales », comme eût dit Balzac, voyait de haut ses tristes modèles. On avait supposé, non sans raison, que, dans cette figure sympathique et caressée, le peintre réaliste avait fait son portrait idéal. Cette fois, dans une page écrite d'enthousiasme, il exalte l'ampleur de son œuvre terminée : « N'est-ce pas beau, un pareil ensemble, un document si définitif et si total, où il n'y a pas un trou? On dirait une expérience de cabinet, un problème posé et résolu au tableau noir.... Quelle masse effroyable remuée! que d'aventures douces ou terribles! que de joies, que de souffrances, jetées à la pelle, dans cet amas colossal de faits!... Il y a de tout, de l'excellent et du pire, du vulgaire et du sublime, les fleurs, la boue, les sanglots, les rires, le torrent même de la vie charriant sans fin l'humanité. » On peut sourire du portrait et de la page, de l'intrépidité de bonne opinion qu'ils révèlent; mais, somme toute, l'écrivain est en droit de parler ainsi. Il a trop souvent demandé le succès à de tristes moyens, mais son existence est un modèle de conviction et de labeur; son œuvre, si elle est confuse et lourde, éclate de force et de couleur.

Ce qu'il est impossible de lui accorder c'est que, dans la société présente, l'écrivain, même naturaliste, soit un être à part, meilleur que ses contemporains et les dominant de toute la supériorité, je ne dis pas de son talent, mais de sa profession et de sa méthode.

Surtout, il ne nous fera pas admettre qu'un roman ou un ensemble de romans soient « une expérience de cabinet, un problème posé et résolu au tableau noir ». Il a beau s'écrier : « Ah ! ces sciences commençantes, ces sciences où l'hypothèse balbutie et où l'imagination reste maîtresse, elles sont le domaine des poètes autant que des savants ! Les poètes vont en pionniers, à l'avant-garde, et souvent ils découvrent les pays vierges, indiquent les solutions prochaines. Il y a là une marge qui leur appartient, entre la vérité conquise, définitive, et l'inconnu, d'où l'on arrachera la vérité de demain. » C'est surtout de ces sciences commençantes, encore confuses, d'un manie-ment si délicat, que le littérateur doit se méfier : il n'y trouverait que pièges et ténèbres, et, ce qui est plus grave, que longueur et ennui. Aussi, dans l'œuvre entier de M. Zola, je ne trouve rien de plus lourd, de plus traînant, de plus indigeste que les cent premières pages du *Docteur Pascal*, ces dissertations infinies sur l'hérédité, l'innéité, la cellule. Ce style spécial, dont les savants seuls peuvent se servir avec quelque précision, dès qu'il est mêlé d'emphase et de sentiment, devient du pur galimatias.

\*  
\* \*

Ce n'est donc pas, à mon sens, ce badigeon scientifique et la vertu de l'idée mère qui donnent la couleur et l'intérêt à l'histoire « naturelle et sociale » des Rougon-Macquart. M. Zola vaut uniquement par ses qualités de peintre et de poète.

Peintre, il a le sens des masses et des ensembles; il fait gros, mais large et puissant. Poète, son tempérament romantique — qu'il a vainement traité par la méthode scientifique pour s'en guérir, qu'il a tracassé et dévié tant qu'il a pu, mais qui, finalement, triomphe et s'étale — lui donne sa faculté d'évocation, plutôt que de description, et sa puissance à saisir l'âme des êtres collectifs. L'existence d'une petite ville enfiévrée par une crise politique, la nature reprenant un parc pour en faire une forêt, une âme d'ambitieux, un cabaret de faubourg populaire, un grand magasin, une mine, l'angoisse de l'art, la Bourse, une armée, voilà ce qu'il rend avec le sens et l'amour de la vie, un souffle de lyrisme, un tour épique, une couleur chaude et sombre dans sa monotonie. Où est la part de la science dans tout cela?

A l'en croire, l'idée mère de son œuvre serait la théorie sur l'hérédité. Mais, cette théorie, le docteur Pascal en confesse lui-même l'incertitude et la restreint jusqu'à la détruire. Il lui oppose celle de l'inévitabilité et se donne, lui, en qui la race aboutit, comme le contraire de tout ce que cette race a réalisé d'énergie vitale. La conclusion c'est que, l'enfant qui va naître, c'est l'inconnu et il espère qu'il sera tout le contraire de ses ascendants. M. Zola avait commencé par trouver la vie absurde et mauvaise, tourmentée par la douleur inutile, ignoble de platitude et de vilénie. Dans *Pot-Bouille*, dans *la Joie de vivre*, dans *la Terre*, il avait accumulé, sur l'instinct de vice, d'égoïsme et de méchanceté dans lequel il voyait le mobile suprême de l'activité humaine, plus d'inventions méprisantes et humiliantes que Schopenhauer,

alors à la mode, et Hartmann, plus sévère quoique moins célèbre, n'en avaient concentré dans le dogmatisme de leurs doctrines pessimistes. Et voilà que l'œuvre finit par un hymne à la vie, à sa bonté, à sa puissance, à la légitimité de son amour, à la nécessité de la transmettre. Je préfère ce point de vue, mais il s'accorde mal avec l'ancien. Je me contenterais d'en remercier M. Zola et de fermer ce livre final sur une impression salubre, si je ne retrouvais, ici comme partout, cette fâcheuse et agaçante prétention scientifique, cause permanente d'illusion pour l'auteur, d'ennui pour le lecteur.

A la fin du siècle dernier, un romancier qui eut du génie une seule fois et sans le faire exprès, Bernardin de Saint-Pierre, avait tenté le même mariage entre la science et l'imagination. Il en est résulté les *Harmonies de la nature*, un des livres les plus ennuyeux et les plus ridicules qui puissent servir d'exemple en signalant un écueil. Lui aussi parlait d'une science mal digérée et gâtée par l'esprit de chimère pour philosopher sur le sentiment et vaticiner sur les destinées de l'homme; il aboutissait à une théorie des causes finales, où le melon et la citrouille étaient élevés à la dignité d'arguments. Heureusement pour lui et pour nous, il a écrit *Paul et Virginie*, un chef-d'œuvre qui durera autant que la langue française, et qui est un chef-d'œuvre parce que le mélange de science y est réduit au minimum. J'espère que M. Émile Zola ne m'en voudra pas de ce rapprochement, quoique, au premier abord, ses fioles d'alcool, de vitriol et de liqueur Brown-Séguard, semblent être d'un parfait contraste avec *Paul et Virginie*. Mais s'il y a, dans

son œuvre, l'équivalent — je ne dis pas le semblable — de *Paul et Virginie*, je parierais bien que ce sera celui de ses livres où l'on trouve le moins de science, où l'hérédité des Rougon-Macquart ne revient pas à chaque page, où les actes des personnages s'expliquent par des raisons immédiates et sans qu'il soit besoin à l'auteur de nous rappeler que l'ancêtre de la lignée, tante Dide, est enfermée comme folle à l'asile des Tuilettes.



En revanche, *le Docteur Pascal* a ce grand intérêt de nous offrir un raccourci exact, sinon du talent de M. Zola, car il n'y est pas tout entier, au moins de sa manière, c'est-à-dire de ses procédés bons ou mauvais.

M. Zola vaut surtout par le souffle et la poussée de ses livres, et ce n'est pas ici le cas; mais il excelle aussi dans le morceau. Lorsqu'il tient un thème qui éveille en lui des sentiments profonds, il en tire des pages superbes. A ce point de vue, il y a dans *le Docteur Pascal* un bel orage — quoique mélodramatique, — un beau coup de mistral, et bien placé, une belle nuit d'été, une belle promenade de deux malheureux en détresse à travers une ville indifférente. Et si, comme il arrive à tout écrivain dont le nom demeure célèbre après qu'il est moins lu; si, comme pour un Balzac ou un George Sand, on fait plus tard un recueil de morceaux à travers l'énorme amas de ses livres; s'il devient, suprême honneur, matière à lectures et récitations d'écolier, on n'aura que



l'embarras du choix. Cependant *le Docteur Pascal* se prêtera moins que d'autres à l'opération : la facture y est moins sûre et plus monotone; le tic et le procédé y sont plus visibles : ainsi la manière artificielle de poser et de conduire la scène, l'abus de la répétition pour enfoncer une impression dans l'esprit du lecteur par le retour des mêmes mots; — ici, c'est le mot *large* : tout est large, le geste, la parole, l'horizon; il y a même une « maturité large ». On y trouve aussi, et visiblement caressés, des morceaux qui seront un bel exemple de mauvais Zola. Ainsi, dans la note scientifique, ce double développement, à quelques pages de distance, d'une donnée médicale : le saignement de nez qui fait mourir le petit Charles et la combustion spontanée de l'oncle Macquart. Tous deux visent au terrible et atteignent le burlesque; le second surtout, qui finit sur une plaisanterie digne de Paul de Kock : l'oncle, saturé d'alcool, s'allume comme un punch avec sa pipe, et il ne reste plus de lui que cette pipe, avec une pincée de cendres et un flot de fumée qui s'envolent au vent de la porte; de sorte qu'il est impossible de rendre au vieil ivrogne les honneurs d'un enterrement chrétien.

Il y a toujours, chez M. Zola — et ceci est d'un maître, — une atmosphère spéciale, un fond, une teinte générale qui donnent à chacun de ses livres son caractère et sa couleur. Dans *Page d'amour* c'est le panorama de Paris, dans *la Joie de vivre* c'est la mer, dans *la Terre* c'est l'horizon de la Beauce, dans *l'Argent* c'est la rumeur trépidante de la Bourse. Souvent c'est le meilleur du livre, parfois c'en est le

plus mauvais, la note risible, comme l'escalier de *Pot-Bouille* et sa solennité bourgeoise. Dans *le Docteur Pascal*, le cadre et le décor sont du bon Zola. Le romancier a passé sa première jeunesse en Provence; il y a fait provision pour toute sa vie de sensations et d'images. Quiconque a vu ses villes gallo-romaines, ses collines blanches et rouges, les lignes classiques de ses horizons, la splendeur de lumière qui les revêt, quiconque a goûté le contraste délicieux qu'y font avec une atmosphère brûlante les fontaines qui murmurent sous les platanes au pied des ruines romaines, trouvera dans *le Docteur Pascal* cette douceur du souvenir que l'art nous procure en nous rendant nos impressions rajeunies et avivées. M. Zola avait déjà décrit avec ce bonheur l'aire Saint-Mitre et le « cours » de Plassans, il avait amplifié jusqu'à l'énorme, le vieux parc du Paradou; peut-être leur préféré-je encore, pour la sobriété forte de la description, le domaine de la Souléiade.

Je répugne vivement à certains aspects du talent de M. Zola : sensualité brutale et triste, monotonie, lourdeur, abondance verbeuse, absence de psychologie, attitudes répétées à l'infini et remplaçant la vue des âmes. En revanche, j'admire beaucoup la belle ordonnance de ses livres, sa puissance de couleur, la qualité de sa langue, dont le romantisme et le lyrisme n'ont pu altérer la netteté. Les *Rougon-Macquart* ne plaisent ou ne déplaisent pas à demi; c'est la marque des œuvres fortes. J'aurais souhaité que *le Docteur Pascal* fût vraiment un livre synthétique, où il nous offrit en raccourci l'ensemble de ses qualités et de ses défauts. Il aurait beaucoup gagné à ce bilan

final. Au lieu de cela, il nous donne un livre incomplet. Cela pour avoir voulu faire trop bonne mesure. Avec *la Débâcle* il atteignait un total de dix-neuf volumes; il a poussé jusqu'au vingtième pour le plaisir d'avoir un chiffre rond. C'est un de trop.

15 juillet 1893.



## M. JULES LEMAITRE <sup>1</sup>

---

Avec sa variété infinie, le roman admet aujourd'hui tous les sujets et sollicite quiconque se sent capable d'invention. Le plus souple peut-être de tous nos jeunes écrivains, le plus visiblement désireux d'aborder toutes les formes de la pensée contemporaine, devait donc s'y essayer. On attendait à bref délai le premier roman de M. Jules Lemaitre. A l'époque où, tout voisin de ses débuts, il dégagait son originalité, quelques pages exquises, *Sérénus*, avaient fait pressentir ce qu'il pourrait être comme romancier d'analyse morale. Voici *les Rois*. Depuis *Sérénus*, le critique a continué sa brillante carrière et l'auteur dramatique s'est affirmé. Le talent de M. Lemaitre n'a cessé de gagner ; il est tout entier dans son dernier livre.

1. *Les Rois*, par M. JULES LEMAITRE, 1893. — Un drame en quatre actes a été tiré par M. Jules Lemaitre de son roman et représenté au théâtre de la Renaissance, par Mme Sarah Bernhard, le 6 novembre 1893.

Le sujet, à la fois neuf et ancien, exposait l'auteur à passer par des chemins déjà suivis et il y rencontrait de si graves questions qu'elles ne pouvaient guère être épuisées en une fois. De là d'inévitables réminiscences qui l'ont certainement gêné et qui ne pouvaient pas échapper au lecteur. De là aussi la nécessité de ne prendre corps à corps qu'une partie de son sujet, en se contentant d'effleurer le reste. Ce sujet n'est rien moins que le problème capital dont la discussion se poursuit depuis un siècle. Posé par la Révolution française, il formule une antinomie entre la tradition et le progrès : les sociétés actuelles et les vieilles formes de gouvernement ne peuvent plus s'adapter les unes aux autres. Peuples et rois ont beau se prêter à toutes sortes de conciliations ; les deux principes rivaux, démocratie et monarchie, marchent fatalement vers un conflit suprême. La monarchie a cédé sur tant de points qu'elle achève de perdre sa raison d'être ; la démocratie, profitant de ses victoires partielles, suit la logique inflexible de sa définition. De là un malaise profond. Parmi les États de la vieille Europe, les uns débarrassés de leurs princes, mais façonnés par des siècles de pouvoir monarchique, sont encore garrottés par les débris de leurs chaînes ; dans les autres, la monarchie prétend doser elle-même l'octroi d'une liberté dont le premier exercice est de se tourner contre tout ce qui la restreint. Telle est la thèse abstraite. Voici comment M. J. Lemaitre l'incarne dans sa fiction.

Le roi d'Alfanie, Christian XVI, a longtemps gouverné comme ses ancêtres, sans autres bornes à son

autorité que le sentiment des devoirs impliqués par le droit divin. Vieux et malade, il remet à son fils, le prince Hermann, un pouvoir qu'il n'a plus la force d'exercer. Hermann est un rêveur, gagné par l'esprit moderne, une âme douce et tendre, que tourmente le désir de la justice sociale. Longtemps soumise à ses princes et à ses nobles, l'Alfanie touche à une crise redoutable. « Dans ce royaume protégé auparavant contre la contagion révolutionnaire par sa situation géographique et où l'institution de la monarchie absolue s'était jusque-là conservée intacte, la rapidité du progrès industriel avait ce résultat inattendu que la question sociale s'y trouvait posée avant même la question politique. » Cette question, le prince Hermann se donne pour tâche de la résoudre, avec la crainte intime qu'elle ne soit insoluble, mais avec la ferme volonté d'aller jusqu'au bout de la tentative, quel que soit le danger pour le pouvoir dont il a reçu le dépôt. Mari d'une femme, la princesse Wilhelmine, qui tient la monarchie et ses rites pour une religion, père d'un enfant débile, qui, s'il règne, sera écrasé par le poids de la couronne, frère d'un viveur cynique, le prince Otto, chez qui la dignité royale est tombée à la plus dégradante bassesse, il ne trouve encouragement que dans l'amitié de Frida de Thalberg, fille d'honneur de la princesse Wilhelmine. Cette amitié pure et ardente est faite d'une communion mystique dans le même idéal de justice et de pitié. Petite-fille d'un proscrit russe, Frida est la fille adoptive de Audotia Latanief, une illuminée socialiste qui l'a fanatisée de son dévouement pour la cause des malheureux.

Autour de ces protagonistes se groupent nombre d'auxiliaires et de comparses : un prince du sang, Renaud, dégoûté de son rang, et de la civilisation occidentale ; le comte de Mœllnitz, premier ministre, et sa femme, coquette sans scrupules, le juif Issachar, l'avocat politicien Helbronn, une petite gymnasiarque, Lolia Tosti, une fille de garde-chasse, Kate, instrument inconscient de la catastrophe finale.

L'action, c'est la tentative du prince Hermann pour résoudre par la liberté le problème de l'injustice sociale. Hermann institue le système représentatif ; il accorde au parti ouvrier le droit de manifestation publique. Mais l'opposition des privilégiés paralyse la réforme électorale ; la foule envahit le palais, et il faut la chasser par la force. Horriblement malheureux de cet échec et de cette répression, Hermann va se consoler auprès de Frida, dans le petit château forestier où ont lieu leurs entrevues. La princesse Wilhelmine l'y surprend et, dans un accès de jalousie, le tue d'un coup de revolver. Frida se noie de désespoir ; Audotia est pendue, et le vieux roi Christian, reprenant le pouvoir, rétablit les pures pratiques du pouvoir absolu.

\*  
\* \*

Un tel sujet devait amener nombre de situations et de personnages déjà connus. En effet, à chaque page se retrouvent des faits et des acteurs récemment suscités par la vie ou imaginés par la fiction.

Le fond, c'est l'aventure de l'archiduc Rodolphe d'Autriche et la catastrophe de Meyerling ; la thèse,



ce sont les réformes plus ou moins heureuses tentées en Europe par l'initiative des souverains et dont l'une des dernières fut l'essai de socialisme d'État par lequel l'empereur d'Allemagne, inspiré, dit-on, par une Égérie de palais, fit ses débuts de prince touche-à-tout. Dans le détail, nombre d'allusions à la réalité. Ainsi quatre faits typiques, empruntés à l'« Almanach des souverains », groupent en quelques lignes une série d'événements qui se passaient hier en Autriche, en Roumanie, au Brésil, en Bavière : « Ici, une impératrice névrosée, empoisonnée de morphine et publiquement amie d'une écuyère de cirque. Là, une reine écrivassière, qui, pouvant exercer le métier de reine, préférait celui d'homme de lettres, mendiait l'approbation de ses confrères bourgeois, se faisait imprimer dans toutes les langues et concourait pour les prix des Académies. Ailleurs, un roi morose qui ne se montrait guère à ses sujets, qui ne songeait qu'à faire des économies pour organiser des voyages scientifiques et qui n'aspirait qu'au renom de bon géographe. Non loin, un prince mélomane à l'âme cabotine s'était noyé une nuit, parmi des cygnes, dans un lac des *Nibelungen* aux rives machinées en décor d'opéra. » C'est encore la déchéance de l'empereur dom Pedro, révolution d'espèce nouvelle, « où les peuples sont polis et les rois résignés », où le souverain descend du trône sans résistance et quitte son royaume parmi les marques de respect. Une figure particulièrement intéressante du roman, le prince Renaud, est dessinée en grande partie d'après cet autre archiduc autrichien qui, renonçant à son rang, à son nom et

à son pays, s'expatriait sous prétexte de voyage maritime et, pour vivre à sa guise, se faisait passer pour mort.

D'autre part, la princesse Wilhelmine, le prince Wilhelm, le prince Otto ont déjà paru dans *les Rois en exil* de M. Alphonse Daudet. Le Juif Issachar, c'est Jansoulet du *Nabab* et le baron de Horn du *Prince d'Aurec*. L'avocat libéral Helbronn, conservateur dès qu'un coup de fortune l'a porté au pouvoir, court la même aventure que le *Rabagas* de M. Victorien Sardou. C'est à son propre *Député Leveau* que M. Lemaitre reprend le couple Mœllnitz.

Ces souvenirs de la vie réelle et ces analogies avec d'autres fictions ne diminuent pas trop, dans *les Rois*, le mérite de l'invention. Ils prouvent que l'auteur, très désireux de vérité, a étudié sur le vif son action et ses personnages; et aussi que son sujet est assez intéressant et assez fécond pour être depuis vingt ans une matière commune. Ses prédécesseurs ne l'avaient pas épuisé; il l'aborde par un autre côté et y pénètre plus avant. Par exemple, après *les Rois en exil*, *les Rois* posent différemment le problème des royautés finissantes. Ils ne montrent pas comment les rois détrônés se consolent à Paris en faisant la fête, comme jadis, dans le carnaval de Venise, ceux de *Candide*; ils mettent en jeu les causes profondes de divorce qui, partout, tendent à séparer les peuples et les rois.

Le premier mérite de ce roman, c'est que, çà et là, dans le courant du récit, la philosophie de l'auteur s'indique en touches fines ou fortes. C'est bien sa nature de pensée, faite d'ironie et de pitié, son

grand désir de voir juste, de n'être dupe de rien, pas même de son pays, de sa profession ou de ses préférences littéraires. La France, pour lui, « c'est le pays où l'on trouve, en somme, le moins d'hypocrisie et le plus de bonté; et puis tout y arrive cent ans plus tôt qu'ailleurs »; Paris, c'est « la ville de joie; l'ironie et l'irrespect se respirent dans son air »; mais il a dit souvent et il tient à répéter ce que « cette ironie a d'un peu mince et ce qu'elle recouvre quelquefois de niaiserie et de snobisme ». Somme toute, il goûte vivement « ce scepticisme léger et dépourvu de pédanterie, aboutissant à un détachement qui, bien que superficiel, se rencontre souvent avec la sagesse la plus profonde, et à une douceur qui, bien qu'inactive, équivaut dans plus d'un cas à la charité même ». Parmi les snobs de notre temps, il caractérise très joliment les enfants gâtés de la tolérance parisienne, le personnel des nouvelles écoles littéraires, « jeunes gens généralement chevelus et mal bâtis, qui, sous leurs esthétiques abstruses, dissimulent des prudences de notaires, des vanités de ténors, des intolérances d'imbéciles et quelquefois... »; mais, ici, je renvoie au roman. Est-il besoin de souligner par un nom contemporain et français la silhouette de ce professeur d'université allemande, « homme illustre, de renommée européenne, qui, dans ses leçons, menait ses idées jusqu'au bout et qui, trouvant dans la métaphysique l'ivresse d'une sorte d'alcali volatil, s'emportait aux audaces les plus intransigeantes de destruction et de reconstruction spéculatives et n'en était pas moins, dans la vie réelle, respectueux des

contingences utiles, avide d'honneurs, de décorations et de places, profondément impressionné par la puissance et les grandeurs de chair »? Vous savez aussi comment s'appellent « les littérateurs distingués qui ont entrepris de nous redonner une âme, n'ont pas la foi dont ils font les gestes et mènent une croisade où la croix n'est qu'une métaphore »; gens qui, « tandis qu'ils discourent sur l'Évangile, n'arrivent même pas à pratiquer la charité ».

Ainsi, à chaque page, des formules vives et pleines où se concentrent des opinions très personnelles sur l'esprit de notre temps, sur les préoccupations passagères ou permanentes qui l'amuse ou l'inquiètent, sur l'excès de ses engouements, le ridicule de ses modes, son angoisse d'un avenir prochain. Courtes réflexions ou pages entières, silhouettes ou portraits, tout est revêtu de cette langue limpide et coulante, de cette couleur sobre et juste, de cette raison attique dans la plus libre fantaisie qui appartiennent en propre à M. Lemaitre; forme qui, à côté de la touche papillotante de M. Alphonse Daudet, des lourdes et puissantes poussées de M. Émile Zola, de l'analyse subtile et complaisante de M. Paul Bourget, est sa marque déjà classée.

Cependant, *les Rois* ne seraient qu'une œuvre agréable, sans la gravité du fond et la sincérité avec laquelle M. Lemaitre exprime sa pensée sur quelques-uns des problèmes contemporains. La démocratie veut procurer au plus grand nombre la plus grande somme possible de bonheur. « Croyez-vous donc, objecte l'auteur, que l'on supprime la souffrance par des lois et des institutions? On ne la

diminue même pas, puisque l'homme, à mesure que sa condition matérielle s'améliore, découvre de nouvelles façons de souffrir. » L'idéal de cette démocratie, c'est la justice en ce monde : « Il s'agit de jouir de la terre, d'en jouir le plus possible, moyennant un minimum d'effort et de travail pour chacun, d'en jouir tous ensemble, sans que le fort prenne la part du faible. » Il y a là une antinomie, objecte encore M. Lemaître : « Cela suppose une charité, une tempérance, un empire sur soi, des vertus enfin qui, jusqu'à présent, n'ont jamais eu de meilleur support que les croyances religieuses. Bref, l'accomplissement de ce rêve païen exigerait des vertus chrétiennes, des vertus dont l'essence est précisément de le répudier. » Je cite ces claires formules entre beaucoup d'autres. Nous n'en trouverions de plus lumineuses ni de mieux venues chez aucun de nos romanciers contemporains.



Non que M. Lemaître ait abordé le premier le genre de sujets qui peuvent procurer à un écrivain l'honneur de les dégager. Je viens de dire au contraire que *les Rois* continuent une série. Mais il est certain que la manière dont M. Lemaître réfléchit sur le spectacle de son temps est un élément notable de son originalité ; de même qu'il lui doit son action comme critique et qu'elle lui a permis, après ce qu'on pourrait appeler la psychologique domestique de *Révoltée*, d'être au théâtre, dans *le Député Leveau*, un peintre attachant des mœurs contemporaines, elle

lui permet déjà d'indiquer une note nouvelle dans le roman. Parmi les romanciers du temps présent, quelques-uns se passent complètement d'idées générales, et il y paraît à la qualité de leurs œuvres, l'aptitude à ces idées mesurant assez bien la valeur vraie de tout écrivain. D'autres en ont de manière intermittente et inégale : en ce cas, leurs livres valent ce qu'ont valu leurs idées inspiratrices. Dans l'œuvre de M. Daudet, *les Rois en exil* et *l'Évangéliste* se distinguent de *l'Immortel*, par exemple, ou même du *Nabab*, par l'intérêt propre de l'idée abstraite qu'elles mettent en action ; de même *l'Assommoir* et *Germinal* chez M. Zola, qui, d'habitude, sent plus qu'il ne pense. Si les amis de M. Paul Bourget, d'abord séduits, puis inquiétés par ses pénétrantes études des problèmes moraux, et aussi par sa complaisante admiration des prétentions puérides que lui offrait la vie élégante, peuvent suivre désormais avec une vive sympathie les grands progrès de son talent dans *le Disciple* et *Cosmopolis*, c'est que ces deux livres sont inspirés, soutenus, soulevés par une idée morale et que, de plus en plus, au milieu du flot de romans qui nous submerge, l'attention s'attache à ceux où se trouve quelque chose qui vaille la peine d'être retenu.

Non seulement M. Lemaitre a, lui aussi, quelque chose à dire, mais sa pensée est d'une qualité rare. C'est grâce à elle surtout que son roman mérite l'attention. Il est composite et fragmentaire, ce roman, l'adresse du récit est inégale, les divers « morceaux » ne sont pas de même valeur, on y voudrait souvent un dessin plus ferme, une couleur plus vive, plus de pénétration. N'importe ; plusieurs des

qualités qui s'y trouvent réalisées ou indiquées sont de premier ordre et elles tiennent toutes à la valeur de la pensée. En effet, talent d'imaginer et de conter, si haut qu'en soit le prix, la force de la pensée le surpasse encore, pour la raison toute simple que la littérature, même la littérature de fiction, c'est le domaine des idées.

Au point où en est arrivé le développement littéraire du siècle, la perspective d'après laquelle se classent déjà nos auteurs dramatiques et nos romanciers, morts ou vivants, confirme de manière frappante ce rapport entre l'intérêt des œuvres et celui des idées qui les inspirent. Que la mauvaise réputation des œuvres « à thèse », c'est-à-dire conçues pour développer une théorie abstraite, ne nous abuse pas. Les idées sont la force et la fortune d'un livre, à la condition de le dominer et de n'être pas dominées par lui. Confuses ou systématiques, nées d'un goût d'abstractions au lieu d'être le résultat accepté de l'expérience, elles gâtent l'œuvre d'un écrivain; ainsi pour les romans de George Sand, où la sincérité de la passion et l'éclat de l'éloquence ne sauvent plus l'incohérence des doctrines. Nettes et bien liées, résultat d'une pensée tournée vers les choses graves, elles soutiennent aujourd'hui des œuvres d'autant plus discutées à leur apparition qu'elles dépassaient de plus haut le niveau commun. C'est pour cela que M. Alexandre Dumas accuse, parmi nos auteurs dramatiques, une originalité qui nous apparaît chaque jour plus frappante et plus dominatrice; pour cela que, longtemps sacrifiés à Hugo et à Musset, Lamartine et Vigny reprennent faveur.

Pourtant Vigny et Lamartine sont fort inférieurs comme artistes à Musset et Hugo ; beaucoup d' « hommes de théâtre » préfèrent Augier à M. Dumas. N'importe. La question d'art conservant toute son importance, et le mérite de l'exécution demeurant toujours la nécessité suprême en littérature, la valeur des idées générales détermine la valeur propre des œuvres. Il arrive même que des livres où la forme est médiocre reçoivent de l'idée mère une valeur faite pour surprendre : ainsi les romans de Stendhal. Il arrive aussi que des livres d'artistes, mais où la forme vaut beaucoup plus que l'idée, comme les romans de Mérimée, soient d'une importance secondaire dans le mouvement littéraire d'un temps. Il arrive enfin que, dans l'œuvre d'un même auteur, la valeur de l'idée mère soutienne un seul livre à l'exclusion de tous les autres : ainsi, chez Flaubert, *Madame Bovary*, si au-dessus de *Salammbô*, de *l'Éducation sentimentale* et de *la Tentation de saint Antoine*.

A cette heure, le roman français incline visiblement vers les idées sérieuses et, loin d'y perdre en intérêt, il y gagne, car la gravité des choses n'admet pas seulement l'émotion ou l'éloquence : elle appelle aussi l'ironie ou la grâce, le piquant ou le pittoresque, tout ce que nous sommes en droit d'attendre d'un genre dont le but principal est de plaire. A bien des points de vue nous nous trouvons dans un état d'esprit et de mœurs, de croyances et d'institutions, assez semblable à celui que la France traversa au dernier siècle avant d'atteindre la Révolution. Nous sentons que les vieilles formes de gouvernement achèvent de perdre la confiance des peuples ; que la



marche terriblement accélérée de la civilisation nous entraîne vers un but inquiétant; qu'à des besoins nouveaux il faut des satisfactions nouvelles, que tout ce qui ne peut s'élargir ou se restreindre à la mesure de la démocratie, doit être brisé et changé. Ce qui nous distingue de nos pères, c'est qu'ils étaient optimistes et que nous ne le sommes pas; ils croyaient que l'on peut bouleverser un État sans léser personne, et nous savons par expérience que la moindre révolution est une œuvre de ruines et de sang. Voilà pourquoi leurs fictions étaient gaies, même *le Mariage de Figaro*, pourquoi les nôtres sont tristes, même *le Prince d'Aurec*; soit dit sans comparer autrement les deux œuvres. Surtout, voilà pourquoi, au théâtre et dans le roman, ceux de nos contemporains qui aiment à penser s'attachent avec suite à des sujets qui, de prime abord, semblent dépasser les limites du roman.

\*  
\* \*

J'ai nommé tout à l'heure MM. Daudet et Zola. Je n'y insiste pas, car, quel que soit toujours leur talent, leur carrière est plus près de se fermer que de s'ouvrir. Au contraire, MM. Bourget et Lemaître sont des jeunes; arrivés à la célébrité, ils s'orientent encore et ce qu'ils nous ont déjà donné nous fait espérer davantage. Le *Disciple* de M. Bourget a marqué son premier effort vers les œuvres vigoureuses. Après s'être longtemps complu à scruter des cœurs d'hommes et de femmes qui ne méritaient pas toujours cet honneur, il s'est demandé un jour si l'extrême liberté de la

philosophie spéculative ne mettait pas en péril la simple morale pratique, et si l'égoïsme intellectuel ne risquait pas de tourner au crime pratique. Œuvre d'un écrivain jusqu'alors classé comme féministe, ce *Disciple* était une œuvre mâle; l'analyste des frivolités mondaines s'y présentait comme un esprit grave; sa mélancolie de voluptueux et de dilettante devenait de la tristesse. Puis, il nous a donné *Cosmopolis*. Cette fois, l'affaiblissement ou la persistance de la trempe originelle dans la civilisation internationale, et, à côté, l'action ou l'impuissance d'une foi, d'une règle et d'une patrie, voilà les deux problèmes dont M. Bourget faisait la matière de son livre. Peut-on dire que la qualité de l'œuvre et la valeur de l'écrivain n'y ont pas gagné?

Avec son originalité propre, M. Jules Lemaitre a suivi les mêmes voies. Il a commencé, en débutant, par s'amuser d'un spectacle nouveau pour lui, la vie de Paris. Il ne songeait alors qu'à faire au mieux son métier d'écrivain en vogue et à confirmer par les mêmes moyens la faveur qui l'avait accueilli. Désireux de tout comprendre, plus porté à l'irrévérence qu'au respect, il choisissait des sujets d'intérêt fort divers, Renan ou M. Ohnet, M. de Maupassant ou M. Grosclaude, et, de tous, avec une sûreté de sens déjà frappante, mais surtout avec la plus spirituelle gaminerie, il tirait ce qu'ils lui semblaient contenir d'intérêt ou d'agrément. C'a été sa première originalité. Peu à peu, ce charmant esprit a découvert au public un fond d'idées, de sentiments, de croyances longtemps voilé. Dans ce Paris où il vit et qu'il aime, dans ce milieu d'hommes de lettres dont il fait partie

et où l'infatuation semble une nécessité professionnelle, il a dit courageusement que bien des choses lui semblaient mesquines ou misérables. Après les essais ironiques de la *Revue bleue* sont venus les feuilletons pénétrants du *Journal des Débats*, puis l'étude émue de *Révoltée*, puis le problème pénible de *Mariage blanc*; après un cas de dissolution sociale, plaisamment et sérieusement exposé dans *le Député Leveau*, ç'a été, avec *Flipote*, l'esquisse spirituelle de ce qu'il y a de plus léger au monde, dans tous les sens du mot, les mœurs de coulisse. Voici maintenant *les Rois*. Je répéterai en finissant que l'œuvre pourrait être plus égale et plus adroite, d'une conduite plus cohérente et d'une exécution plus serrée; en plusieurs points, on voudrait que le sujet fût serré de plus près; quelques personnages gagneraient à n'avoir pas cet air de déjà vu. Telle qu'elle est, pourtant, c'est mieux qu'un livre agréable. Elle fait espérer que, chez M. Jules Lemaitre, le romancier vaudra bientôt ce qu'est déjà le critique et ce que l'auteur dramatique a commencé d'être. Ce n'est pas peu dire.

13 avril 1893.



## A PROPOS DES SALONS

---

Je ne songe pas à offrir au lecteur, dans les pages qui suivent, les nomenclature, description et appréciation de toutes les œuvres dignes d'intérêt qui sont réunies aux deux Salons des Champs-Élysées et du Champ-de-Mars. Avec les procédés héroïques de l'information contemporaine, c'est le jour même, c'est la veille de l'ouverture que sont publiés par la presse quotidienne des comptes rendus qui, même incomplets ou peu motivés, me remplissent d'admiration pour leurs auteurs; et, dans le nombre, il y en a d'excellents. Paraissant le même jour, ils ne sauraient se copier les uns les autres. Il n'est donc pas possible que quelques hommes de génie fassent la besogne des autres. Tous supposent une rapidité d'examen, une facilité de jugement, une justesse de plume qui tiennent du prodige. Le résultat prochain de ce nouveau genre de critique sera de tuer l'ancienne, celle qui datait de Diderot, et qui, après plusieurs noms célèbres, peut en citer encore de très

estimés; critique motivée et complaisante, qui prenait son temps, s'espaçait sur des semaines et des mois, visait à la philosophie et au style, ou même rivalisait de relief avec l'art. En vertu de la loi universelle de l'adaptation, le genre lui-même se transforme. Désormais, la presse quotidienne se réservera la nomenclature, plus ou moins développée; la presse périodique devra se rabattre sur les questions générales que soulève toute exposition d'art.

On ne trouvera donc ici qu'un petit nombre de noms et de titres. Je suppose les salons déjà connus par les journaux ou les visites personnelles; il me suffira de signaler au passage les œuvres qui exigent une mention pour leur importance dans la carrière de l'auteur, leur valeur exceptionnelle ou leur rapport avec le développement de l'art. Si j'avais quelque regret de procéder ainsi, je me consolerais en pensant que, en fait d'art, la description la plus complète ne vaut jamais la vue rapide de l'œuvre. On peut, à la rigueur, se faire une opinion sur une pièce de théâtre par une analyse bien faite; il faut voir un tableau ou une statue. C'est pour cela que, malgré les écrivains de talent qui s'y sont appliqués, la critique d'art fut toujours un genre incertain et flottant, qui ne pouvait trouver de règles logiques, c'est-à-dire une raison d'être et des moyens propres. Je crains même qu'il ne les trouve jamais. Dire pourquoi m'entraînerait trop loin, et je m'en abstiens pour aujourd'hui. En revanche, si la description d'une œuvre d'art est une tâche de limites indéfinies et d'utilité contestable, l'expression des sentiments qu'elle éveille n'a rien que de légitime et de facile.

A plus forte raison, lorsque, dans un ensemble d'œuvres d'art, on s'efforce uniquement de saisir les caractères communs qu'elles accusent. C'est ce que je voudrais essayer pour les deux Salons.

\*  
\* \*

Car il y a toujours deux Salons, rivaux sinon ennemis, et vous pouvez tenir pour certain que leur coexistence est un fait désormais acquis, dont il faut faire son deuil ou sa joie. Lorsque, à la suite de l'Exposition universelle et des conflits d'intérêt ou d'amour-propre qu'elle avait soulevés parmi les artistes, la *Société nationale des Beaux-Arts* sortit de la *Société*, longtemps unique, *des Artistes français*, il fut permis d'espérer que cette scission ne durerait pas. Il était trop évident que les artistes avaient tout intérêt à demeurer unis, qu'ils diminuaient leurs forces en les séparant, qu'ils augmentaient leurs dépenses d'installation et de publicité, et surtout qu'ils risquaient de fatiguer l'intérêt du public en lui imposant une double tâche. On s'employa donc avec un vif désir de conciliation à réunir les frères séparés. Durant deux ans, ces tentatives n'aboutirent pas, mais rien n'indiquait qu'il fallût désespérer. Enfin, l'année dernière, on se crut sur le point d'aboutir. Au banquet de la Société des Artistes, qui réunissait, par une hospitalité courtoise, les chefs des deux sociétés, M. Léon Bourgeois, ministre des Beaux-Arts, fit un appel éloquent à la conciliation. Avec sa loyauté habituelle, M. Bonnat, président de la Société des Artistes, se déclara prêt à la conclure; M. Puvis de

Chavannes, président de la Société des Beaux-Arts, prit avec la même franchise la main qui lui était tendue. Ministre et présidents avaient compté sans les positions prises, les intérêts engagés, et même la complicité de l'opinion, qui voyait sans peine ces deux camps aux enseignes différentes lutter d'efforts pour lui plaire. Il fut certain, au lendemain de ce banquet d'union, que la discorde était irrémédiable. Cette année, les amateurs de situations nettes doivent être contents. Si c'est bien, au total, l'art français qui s'affirme au Palais de l'Industrie et aux Champs-Élysées, il y a là, comme après la Réforme, deux religions dans une même foi.

Ce qui domine aux Champs-Élysées, c'est le respect de la tradition qui, depuis trois siècles, règle le développement de l'art national. Cette tradition enseigne qu'il y a des genres et une hiérarchie entre eux, que le pouvoir d'imaginer et la science de composer sont des nécessités initiales; que le dessin est à l'œuvre ce que le squelette est au corps vivant; qu'il y est indispensable comme dans la nature, dont il est la géométrie latente et parfaite; qu'une intention est peu de chose si elle n'est suivie d'effet et le détail sans valeur propre s'il ne concourt pas à un ensemble. Elle recherche des qualités que l'on peut dire françaises par excellence, la clarté, la mesure, l'adresse, voire l'esprit; non pas cet esprit plus littéraire qu'artistique qui s'occupe avant tout du sujet, ou même de l'anecdote, mais celui qui consiste dans la nouveauté forte ou gracieuse des moyens, l'aisance ingénieuse, le choix dans le naturel. Qualités de grand prix, auxquelles nous ne renoncerions qu'en cessant



d'être nous-mêmes, mais qui ont leurs insuffisances et leurs dangers.

En effet, si la clarté est un besoin intellectuel de notre race, il y a dans le mystère à demi pénétré un charme profond et nous savons le sentir. Nous ne sommes pas seulement hellènes et romains; nous avons été initiés à la poésie du Nord, qui nous a donné le sens du fantastique et le désir de l'inconnaissable. La mesure est chose exquise, mais elle touche à la médiocrité; l'adresse est une forme de l'originalité, mais elle peut tenir du seul métier; si l'esprit est le sourire de l'art, l'émotion en est la vie. Enfin, il n'y a pas de véritable artiste sans fièvre, sans une poursuite inquiète du nouveau. Voilà ce dont on est plus convaincu au Champ-de-Mars qu'aux Champs-Élysées. Ici on est plus sage, là plus hardi; sauf exceptions, bien entendu, et avec toutes les réserves de détail que l'on voudra.

Cette année, il n'y a ni aux Champs-Élysées ni au Champ-de-Mars d'œuvre tout à fait hors de pair, de celles qui s'imposent à l'attention et marquent dans le souvenir. Rien de comparable, par exemple, à ce que furent en leur temps le *Gloria victis* ou le *Bois sacré*. En revanche, quelques œuvres de premier ordre et un grand nombre d'excellentes. Jamais, parmi les maîtres consacrés, M. Bonnat n'a montré plus de vigueur expressive que dans le portrait de sa mère qu'il expose cette année et où il a mis, par surcroît, l'émotion discrète de la piété filiale; jamais M. Benjamin Constant n'a été mieux servi par son amour de la couleur que dans celui de Lord Dufferin. De même, les huit portraits de M. Carolus Duran

vont une fois de plus attirer la foule et surprendre les artistes par leur étonnante variété dans la constante richesse de la facture. Jamais M. Jean-Paul Laurens n'enferma plus de sens historique et d'énergie que dans son *Saint Jean Chrysostome*, ni M. Jules Breton un sentiment plus juste de la nature que dans ses deux envois. La *Poésie héroïque* de M. Falguières, fine, svelte, frémissante de vie, rappelle ses Dianes exquises sans en répéter aucune et l'*Architecture* de M. Barrias est bien la fille charmante de l'inspiration mélancolique et vigoureuse d'où sortirent les *Premières funérailles*. Parmi les jeunes, M. Dagnan-Bouveret, cherchant toujours et réalisant chaque année quelque chose de profondément personnel, nous offre un ensemble de toiles où la précision se voile d'une grâce infinie, où des natures complexes se livrent avec discrétion, où l'atmosphère enveloppe la physionomie humaine comme une caresse. A côté de lui, le groupe d'amis, que l'on pourrait appeler déjà la petite école de Neuilly, et où chacun maintient son originalité dans un désir commun de vérité, MM. Gustave Courtois et Muenier notamment, déjà classés par le grand public, sont encore en progrès dans l'estime des artistes. M. Injalbert, le vaillant tailleur de marbre, avec son *Ève après la faute*, repliée sur elle-même dans un délicieux mouvement de confusion, M. de Saint-Marceaux avec sa *Communiant*, si naturelle de ferveur, viennent d'égaliser, par des œuvres très différentes, ce qu'ils avaient fait de mieux jusqu'ici, car, pour chacun d'eux, l'antithèse est complète avec l'*Enfant coureur* ou l'*Arlequin*.

La conclusion de ces remarques, c'est que chacun des deux Salons a son intérêt propre, mais différent; intérêt supérieur peut-être, cette année, au Champ-de-Mars, qui n'était pas aussi heureux l'an dernier. C'est aussi qu'avec les deux on en ferait un d'excellent, et surtout que le rapprochement des œuvres aujourd'hui séparées en augmenterait la valeur d'enseignement. Imaginez la *Poésie héroïque* de Falguières dressée au Champ-de-Mars : quel moyen de comparaison pour les sculpteurs troublés et le public incertain! Transportez aux Champs-Élysées, dans le salon d'honneur, le camaïeu de M. Puvis de Chavannes, *Hommage de Victor Hugo à la ville de Paris*, et, après avoir contemplé, en haut du grand escalier, le *Charles le Téméraire* de M. Roybet, où il y a d'admirables qualités de peintre, les visiteurs et les artistes verraient d'un coup d'œil de quelle simple ordonnance et de quelle harmonie de lignes résulte l'art de composer.

\*  
\* \*

Les idées ne sont pas la matière de l'art et ce n'est pas avec elles que l'on sculpte ou que l'on peint. Il est certain, toutefois, qu'elles le dominent, c'est-à-dire que, de tout temps, l'art obéit à une direction générale que lui imprime le sentiment public. C'est par là que lui aussi représente non seulement les êtres et la physionomie extérieure, mais l'âme et l'état moral d'un temps. Pendant deux ou trois ans, une poussée de mysticisme nous avait valu quelques œuvres religieuses, les unes très neuves, comme le *Christ*

de M. Lhermitte, d'autres surprenantes, comme le *Calvaire* de M. Jean Béraud et le travestissement japonais des *Pèlerins d'Emmaüs* par M. Jacques Blanche. Il semble cette fois que, si ce mouvement n'est pas encore arrêté, il va s'affaiblissant. Les sujets empruntés à l'histoire sainte sont plus rares et, sauf le *Christ mort* de M. Doucet, où le peintre savoureux du nu féminin s'est très sincèrement souvenu d'Holbein et d'Henner, sauf, peut-être, la *Tentation du Christ* de M. Paul Buffet, il n'y a guère lieu de s'y arrêter. C'est que la mode avait plus de part que la foi dans ce retour aux sentiments religieux; ou, si l'on veut, l'inquiétude multiple de l'âme contemporaine se marquait en ceci comme en bien d'autres choses. Désorientés et troublés, nous ne savons où nous diriger et comment nous calmer; de courts accès de fièvre secouent notre atonie morale et cessent aussi vite qu'il sont venus, symptômes d'une même maladie, lente et sourde, qui nous mine sans qu'une crise amène une réaction. Le sentiment religieux étant un besoin de notre nature, il ne meurt pas, mais dans l'affaiblissement général de la faculté de croire, il ne parvient pas à vivre de façon normale; son expression est intermittente comme son action.

J'en dirai autant du sentiment héroïque et patriotique. Voilà vingt-trois ans qu'après une guerre désastreuse nous sommes sevrés de gloire, d'une gloire neuve et qui nous appartienne en propre. Nous avons cherché d'abord une consolation dans les souvenirs de l'année terrible; nous avons exalté ce qu'ils révélaient d'honneur individuel et de succès fragmentaire. C'est la veine qu'ont suivie Alphonse

de Neuville et M. Édouard Detaille, avec assez d'originalité pour former école et une sincérité assez profonde pour nous communiquer leur émotion. Puis, nous avons eu les petites victoires du Tonkin et du Dahomey, où notre jeune armée retrouvait, du premier coup, toutes les vertus de la race; mais nous battions ces ennemis-là sans nous comparer à eux. Pour les artistes, ces combats se livraient trop loin et dans des conditions trop peu connues; ils ne pouvaient ni les voir ni les imaginer. Alors nous nous sommes rejetés d'un bond vers les souvenirs de la Révolution et de l'Empire, de l'Empire surtout. En attendant que vienne le tour de notre génération et qu'elle puisse régler l'échéance toujours différée, mais inévitable, nous y trouvions la plus ample satisfaction à notre besoin d'enthousiasme. Jamais le génie militaire ne s'est incarné de façon plus complète et plus frappante que dans Napoléon I<sup>er</sup>. L'homme au petit chapeau et à la redingote grise est une de ces silhouettes simples que l'œil embrasse d'un seul regard, une de ces natures complexes dont l'historien cherchera toujours le dernier mot. Longtemps l'intérêt national que la France prend à sa gloire s'était ici trouvé en conflit avec l'intérêt politique; aujourd'hui, s'il est un parti dont les espérances ne soient plus inquiétantes, c'est le parti bonapartiste. Aussi, voilà cinq ou six ans que l'empire et l'empereur reviennent à la mode. On les étudie avec passion; histoires et mémoires, objets d'art et souvenirs, meubles et costumes, tout ce qui les touche est remis en lumière. Le livre de Marbot a précipité le mouvement; nous avons tous lu ces

commentaires de l'héroïque Gascon, qui avait traversé en pleine jeunesse l'épopée impériale et qui avait assez vécu pour la raconter avec simplicité, sans mélange de servilité admirative, comme Las Cases, ni excès de tristesse, comme Ségur, sans le goût d'emphase qui, de 1792 à 1815, gâtait la grandeur des choses par le faste des mots. De tout cela résulte un nombre respectable de tableaux consacrés à Napoléon ou dominés par sa pensée. Voici *Saint-Jean d'Acre*, par M. Aimé Morot, les *Grenadiers de la garde à Essling* de M. Cormon, *C'est lui!* de M. Flammeng, les *Défenseurs de Saragosse* de M. Orange, le *14<sup>e</sup> de ligne à Eylau* de M. Royer. Marbot en personne occupe le centre de ce dernier, monté sur sa terrible jument Lisette, et recevant, pour le rapporter à l'empereur, le drapeau que les débris du régiment ne peuvent plus défendre.

Un même sens de l'histoire, un vif désir de la comprendre telle qu'elle fut, sans l'altérer par le mélange des idées propres à notre temps, inspire tous ces tableaux. L'antiquité elle-même, dont, il n'y a pas si longtemps, les réalistes ne voulaient plus entendre parler, profite de cet effort vers la vérité. Il est admis aujourd'hui par la grande majorité des artistes que tout a les mêmes droits devant l'art, même la mythologie, même le symbolisme, et qu'il n'y a qu'une peinture, la bonne, en dehors et au-dessus de tout parti pris d'école, sans privilège de noblesse ou de vulgarité. Pour qui se rappelle les lourdes plaisanteries de Courbet et de ses amis, c'est un notable progrès. Un artiste de grande conviction et de labeur acharné, M. Henri Martin, peut figurer

aux yeux tout un système philosophique, le pessimisme, ou faire voltiger autour de ses *Troubadours*, sous forme de vierges aériennes, le souffle de l'inspiration : ni confrères, ni public ne raillent cette imagination et cette facture, aussi peu banales l'une que l'autre. Notre siècle finissant accuse par ce long éclectisme un des sentiments qui lui ont coûté le plus de peine et qui lui font le plus d'honneur. Il a étudié l'histoire avec tant d'ardeur qu'il en a contracté le respect et il a tant fait pour l'émancipation de l'individu qu'il reconnaît tous ses droits. L'imagination plastique n'a d'autres limites qu'elle-même et personne n'ose plus l'enfermer dans une formule.

\*  
\* \*

A cette heure donc, le sujet n'a plus guère d'importance propre ; nous admettons que la vision personnelle et l'aptitude à faire saillir le caractère ont seules une valeur. Depuis Millet, nous trouvons qu'il peut y avoir autant de noblesse artistique dans un paysan en haillons que dans un brillant seigneur, et de beauté dans une fille du peuple que dans une impératrice. Ici, le sentiment de la dignité humaine a complété celui de l'histoire. Jadis, on n'était peintre d'histoire que si l'on savait draper ou armer des Grecs et des Romains. Aujourd'hui, nous voyons l'histoire partout, dans la vie intime, dans le fait de la rue. Il n'y a pas encore longtemps que notre costume moderne était tenu pour anti-artistique. Sauf dans les scènes de genre, réputées inférieures, un peintre ou un sculpteur ne représentait une redingote

qu'à contre-cœur. A force de talent, quelques artistes épris de vérité, comme Dalou, ont guéri leurs confrères et le public de cette erreur, fort préjudiciable au temps présent. Si elle se fût prolongée, notre époque eût disparu sans laisser la marque de son pittoresque spécial. Elle n'a plus à craindre un tel sort; l'avenir sera suffisamment renseigné sur elle.

A ce point de vue, l'immense tableau de M. Roll, *le Centenaire*, un des plus grands efforts qui aient été tentés depuis *le Sacre*, de David, renferme un ensemble complet de documents. En représentant la fête célébrée à Versailles le 5 mai 1889, l'artiste a groupé les divers échantillons de la société française, depuis le Président de la République jusqu'au camelot. Dans cette foule pressée jusqu'à l'étouffement, uniformes militaires, costumes officiels, toilettes élégantes, vêtements populaires se mêlent dans une formidable poussée d'enthousiasme patriotique. Ce n'est pas seulement l'aspect de la fête que le peintre a saisi, c'est encore et surtout l'âme une et multiple qui l'inspirait.

Ainsi entendu, le réalisme rejoint l'idéalisme pour unir la force d'expression particulière à chacun d'eux, le réalisme ne songeant qu'à représenter ce qui se voit, l'idéalisme surtout attaché à ce qui se sent. C'est encore une toile réaliste que le tableau de M. Schommer, *M. Carnot à Boulogne-sur-Mer*; réaliste par la vérité des attitudes, du paysage, de la lumière, de toute la disposition matérielle; la postérité y verra comment le chef de l'État exerçait, en voyage, sa magistrature et ce qui persiste, en 1890, de respect officiel ou populaire pour l'autorité suprême; mais le



mérite principal d'une représentation de ce genre, c'est de symboliser un régime, une date, un milieu par une scène unique. Ce mérite, M. Roll et M. Schommer l'ont atteint, mais il convient d'en reporter l'honneur à notre temps autant qu'à eux-mêmes. La vérité simple qu'ils ont poursuivie, n'eût pas été supportée il y a vingt-cinq ans; un arrangement plus respectueux leur eût été prescrit et la vérité eût perdu tout ce que la convention eût gagné.

A côté du réalisme sans autre but que lui-même, et pourtant dominé par l'idéalisme, voici, par un exemple contraire, le plus conventionnel des genres artistiques, la peinture décorative, pénétré par le sens historique et le souci de vérité propre à notre temps. Ainsi, dans *les Quatre Saisons* exécutées par M. Prinet, pour le palais de la Légion d'honneur. Autrefois, l'artiste se fût tiré d'affaire avec quelques mythologies roses flottant au-dessus d'un paysage bleu, souvenir composite de la Renaissance romaine et des peintres galants du siècle dernier. Avec notre commun souci d'exactitude historique, M. Prinet s'est préoccupé d'adapter sa décoration à la date de l'édifice. Il a donc choisi des costumes et des passe-temps de même date. Pour figurer le décor d'une époque qui lisait Jean-Jacques, accueillait Pierre le Grand, se passionnait pour la musique italienne ou allemande et tournait à l'idylle une civilisation raffinée, il a combiné les souvenirs des *Confessions*, de l'*Émile*, des modes russes, des concerts champêtres, etc. Le résultat est une œuvre exquise, qui, tout en portant la marque d'hier, semble contemporaine du prince de Salm.

Les autres variétés d'art — genre, paysage, portrait — montreraient à l'analyse un semblable mélange d'éclectisme historique et d'observation réaliste, une même foi dans l'égalité originelle des êtres et des choses devant l'art, un même dédain pour les vieilles hiérarchies, surtout un éloignement de plus en plus marqué pour le travail de l'atelier, où les modèles et la lumière sont également conventionnels, un entraînement impérieux vers l'observation directe de la nature et de la vie. C'est en Artois ou en Normandie, que M. Jules Breton trouve l'humble poésie de la vie rustique; c'est devant des paysages tristes et longtemps réputés sans noblesse, dans la banlieue parisienne ou sur les quais de la Seine, que M. Billotte saisit la mélancolie du jour finissant et les jeux de la lumière crépusculaire sur l'horizon embrumé. Voyez encore les études populaires de M. Buland, l'effroyable *Mélee* de M. Adolphe Binet, les portraits de MM. Baschet, Cormon, Chartran, Mathey, etc.; c'est, dans les faïences les plus divers, le même effort pour saisir le caractère moral à travers l'aspect extérieur, le même respect de la vérité, le même penchant à étudier l'humanité aussi bien chez les simples, les humbles et les souffrants que dans les physionomies façonnées par une existence supérieure.

Je ne crois pas que ce mélange d'idéalisme et de réalisme puisse aboutir à un art plus élevé et plus sincère, plus complexe et plus simple, qu'avec les médailles de M. Roty. Il s'agit ici de faire entrer dans un minimum de matière et d'espace la vision complète d'une physionomie, d'une existence, d'une insti-

tution, d'une idée. L'artiste résout ce problème en unissant, par des prodiges de synthèse, les éléments que lui imposent la stricte vérité et les ressources de l'abstraction symbolique. Ainsi dans la plaquette consacrée à la Préfecture de police : une femme, drapée à l'antique, vigilante au milieu de la nuit, l'œil et l'oreille tournés vers une fenêtre, où s'encadrent la flèche de la Sainte-Chapelle et la tour de la Conciergerie, devant une table qui supporte le télégraphe, le téléphone, l'épée de l'officier de paix, et, je crois bien aussi, une paire de menottes <sup>1</sup>.

\*  
\* \*

Un des points où se marque le plus nettement l'antagonisme des deux salons, un de ceux qui offrirait le plus de motifs à une étude sur les tendances de l'art contemporain, c'est la différence de traitement que chacun d'eux applique à l'art industriel. Il y a une section d'« objets d'art » aux Champs-Élysées, il y en a une au Champ-de-Mars, mais la première est aussi restreinte que la seconde est considérable. On voit que la Société des Artistes fait place de mauvais gré à ce genre d'objets, tandis que la Société des

1. Si je ne parle pas ici de M. Chaplain, c'est qu'il n'avait pas exposé au Salon de 1893; j'aurais été heureux de pouvoir caractériser, à côté de M. Roty, ce talent vigoureux et sobre, classique au meilleur sens du mot, dont chaque œuvre est un modèle de précision, de largeur et de franchise. En ce moment, l'école française de gravure en médailles est à la hauteur de notre école de sculpture; non seulement elle a renoué la grande tradition du xvi<sup>e</sup> et du xvii<sup>e</sup> siècle, mais elle la dépasse, et, pour lui trouver un terme de comparaison digne d'elle, il faudrait remonter jusqu'à la Renaissance florentine.

Beaux-Arts les accueille avec empressement. La première, en effet, agit ici par imitation et la seconde par initiative. Il a fallu du temps pour faire admettre à nos artistes que dans un plat, un bijou, une arme, il peut y avoir autant d'art que dans un tableau, une statue ou même un édifice. C'était une vérité admise au temps de Benvenuto Cellini et de Bernard Palissy, lorsque l'artiste et l'ouvrier ne faisaient qu'un ; depuis qu'ils s'étaient séparés pour travailler chacun de son côté, elle était obstinément niée. Le résultat avait été un affaiblissement de l'art pur, de plus en plus poncif et dédaigneux, comme de l'art industriel, de plus en plus utilitaire et vulgaire. Joignez à cette cause de décadence une architecture découronnée de sa maîtrise sur les deux autres arts, la juxtaposition des œuvres opérées par le hasard au lieu de la subordination à un plan commun, une géométrie sèche et l'imitation remplaçant chez beaucoup d'architectes l'invention et la souplesse, vous aurez constaté les principales causes qui achevaient de tuer l'art industriel.

Quelques hommes d'initiative ont commencé la réaction contre ce déplorable état de choses. Par leurs efforts, une grande société s'était constituée, l'*Union centrale des arts décoratifs*, qui avait pour but de rapprocher les artistes et les industriels, de fournir à ceux-ci des modèles, à ceux-là des thèmes d'application. Sur son exemple, d'autres associations se sont formées, comme la *Société d'encouragement à l'art et à l'industrie*, une des plus récentes et des plus pratiques. Peu à peu, l'art industriel s'imposait aux préoccupations des artistes, des ouvriers et des fabri-

cants. Aujourd'hui, il a partie gagnée près de l'État et du public, mais c'est grâce au Salon du Champ-de-Mars qu'il a pris sa place dans les expositions annuelles, seul moyen d'intéresser l'opinion à son développement. Cette année, ce Salon en offre un grand nombre de spécimens, admirables ou charmants, avec les émaux de M. Thesmar, les meubles et les cristaux de M. Gallé, les céramiques de MM. Carrière, Chaplet, Dammouse, Delaherche, Lachenal, les étains de MM. Charpentier et Dubois, les reliures de MM. Wiener et Prouvé. La curiosité que cette partie de l'exposition excite chez le public est une preuve frappante du progrès accompli par l'éducation du goût. La Société des artistes se tromperait lourdement en n'y travaillant pas avec le même zèle et la même largeur d'esprit.

13 mai 1893.



## UN NOUVEAU « RETOUR DES CENDRES »

---

S'excitant l'un l'autre, avec la complicité de l'opinion, la littérature et l'art sont en train de renouveler à cette heure la cérémonie du 15 décembre 1840 : l'Empereur mort revient une fois de plus. Les historiens étudient sa politique et les peintres représentent ses batailles, les auteurs de mémoires sortent des oubliettes pour le raconter par le menu, et les collectionneurs exposent tout ce qui porte la marque de son temps. Comme il fallait s'y attendre, en ce pays où tout aboutit au théâtre, directeurs et auteurs suivent le mouvement, et nous verrons cet hiver trois ou quatre pièces napoléoniennes <sup>1</sup>. Quant au public, il lit et accueille tout cela avec la même curiosité. Il n'en

1. On sait quel a été le succès de *Madame Sans-Gêne*, comédie en quatre actes, de MM. Victorien Sardou et Emile Moreau, représentée au théâtre du Vaudeville, le 27 octobre 1893, et de *Napoléon*, épopée en six actes, de M. L. Martin-Laya, représentée au théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 5 décembre de la même année.

a jamais trop, il en redemande. Le temps présent pourrait prendre comme devise les vers fameux :

Toujours lui ! lui partout ! Ou brûlante ou glacée,  
Son image sans cesse ébranle ma pensée....

Non pas lui seulement, mais tout ce qui le touche, tout ce qui le rappelle, tout ce qui peut s'autoriser de son nom et de son souvenir, ses généraux et ses femmes, ses soldats et ses maîtresses, ceux qui l'ont aimé et ceux qui l'ont haï, les fidèles et les traîtres.

Au lendemain de sa chute, sa mémoire exerçait encore une action si puissante, que, durant plus d'un demi-siècle, il continua de régner sur les cœurs. La France entière avait reçu son empreinte, combattu et souffert sous lui, vécu par lui une épopée surhumaine; toute génération entretenait en lui l'orgueil d'elle-même. L'obsession était si forte qu'après l'avoir admiré vivant, la France de 1840 voulut l'avoir mort; la pression de l'opinion publique obligea donc le pacifique et fin Louis-Philippe à ramener de Sainte-Hélène le cercueil du prodigieux soldat. Le roi ne se faisait certainement aucune illusion sur les dangers de la légende qui grandissait autour de l'Empereur et, après le règne passé, lui préparait un règne futur. Il n'aimait guère Lamartine, mais il dut applaudir tout bas lorsque le poète, répondant aux apologies de Napoléon, faites par des amis de la liberté, s'écriait à la tribune, sans convaincre la Chambre : « Prenez garde de donner une pareille épée pour jouet à un pareil peuple ! Faites attention à ces encouragements au génie à tout prix. Je les redoute pour notre avenir. Je n'aime pas ces hommes



qui ont une foi et un symbole opposés, qui ont pour doctrine officielle la liberté, la légalité, le progrès, et qui prennent pour symbole un sabre et le despotisme. Je ne me fie pas à ces contradictions : j'ai peur que cette énigme n'ait un jour son mot. »

Notre génération à nous l'a connue, la solution de cette énigme : le mot final a été Sedan. Si, le mois dernier, l'empereur d'Allemagne s'est donné le plaisir délicat de faire parader son armée autour de Metz, c'est qu'un premier Empire n'avait pas suffi à la France, et qu'il en avait fallu un second. Celui-ci ne nous a pas coûté seulement Metz et Strasbourg : il nous a valu, par surcroît, cette hostilité de l'Europe, ce mélange singulier de peur et de colère soulevé, entretenu, exploité contre nous, de par les projets que l'on nous croit ou que l'on nous suppose, ces sentiments que traduisent, d'un côté, les manifestations et les voyages princiers par lesquels la chevaleresque Italie se crée des titres à l'étonnement de l'histoire; de l'autre, les promenades maritimes par lesquelles l'Angleterre essaie sournoisement de compenser l'effet des fêtes russes.

Aussi, en présence de la ferveur napoléonienne qui se rallume, y a-t-il au premier abord de quoi s'étonner. Qui nous l'eût dit en 1871, ou seulement il y a cinq ans? C'était le temps où le duc d'Audiffret-Pasquier, dans un jour unique de grande éloquence, et Gambetta toutes les fois que le parti bonapartiste fouettait ses colères de patriote et de républicain, établissaient le bilan du second Empire; où Taine, arrivant au bout de son enquête sur les origines de la France contemporaine, prenait corps à corps Napo-

l'éon comme chef d'empire, chef d'armée, législateur et administrateur, comme homme surtout, et concluait que c'était plutôt un monstre qu'un génie.

\*  
\* \*

Les jugements sévères de nos orateurs politiques ne sont pas révisés. Ils ont été si complètement adoptés par l'opinion qu'il n'y a plus trace, à cette heure, de parti bonapartiste : personne n'attaque plus l'impérialisme, parce que personne ne le défend, et que, reprendre l'accusation, ce serait proprement déclamer, c'est-à-dire s'échauffer de parti pris sur ce qui ne passionne plus personne. Mais il s'en faut que le *Napoléon* de Taine ait le même bénéfice d'acceptation. Loin d'obtenir la fortune que semblait lui promettre le nom de son auteur, il constitue, lui, un procès à réviser. Non seulement les arguments de l'historien n'ont convaincu personne, mais la base même de son enquête est contestée. A des preuves incomplètes ou mal choisies on en oppose de nouvelles et l'on incline déjà vers d'autres conclusions. Taine voyait dans Napoléon un monstre simple de perversité morale; on lui répond que c'était une nature complexe, dans laquelle, comme chez tous les hommes, ne manquaient ni la bonté, ni la pitié, ni la tendresse, aucune des humbles vertus qui sont le lot de l'humanité moyenne.

Ce qu'il y a de plus surprenant peut-être dans cette opinion nouvelle, c'est son calme parfait. Les nouveaux historiens de Napoléon ne s'échauffent pas; ils trouvent leur sujet très intéressant, mais non

passionnant. Taine aura été peut-être le dernier des Français sur qui Napoléon ait produit, après sa mort, un des deux sentiments qu'il produisait toujours de son vivant : l'enthousiasme ou l'indignation. Et, visiblement, l'opinion pense comme les hommes de lettres ou les artistes qui, à cette heure, étudient l'Empereur : il n'y a chez elle aucune fièvre. Pour le curieux qui s'arrête docilement devant le spectacle à la mode, comme pour l'écrivain qui écrit le livre dont le sujet est dans l'air, comme pour l'artiste à qui l'actualité impose un motif de représentation plastique, il en est de Napoléon, mort depuis moins d'un siècle, comme pour César, mort depuis deux mille ans. Ce sont deux objets d'évocation sans fièvre, l'un plus vif parce qu'il est plus voisin, l'autre plus archéologique parce qu'il est plus éloigné, mais sans plus d'effet l'un que l'autre sur la marche des événements contemporains. Je ne crois pas qu'il se trouve à cette heure un nombre appréciable de Français pour regretter Napoléon autrement que d'un regret platonique et pour souhaiter le retour d'un régime semblable à celui qu'il voulut créer. La fièvre boulangiste était autre chose ; mais je n'ai garde de lever ce lièvre-là. Il me suffit d'étudier Napoléon I<sup>er</sup> au simple point de vue de la littérature et de l'art.

Pour l'un comme pour l'autre, c'est un merveilleux sujet, et ils y reviennent avec d'autant plus d'empressement qu'ils le trouvent déblayé à souhait, par le temps et les circonstances, de tout ce qui pouvait y gêner leur curiosité. Jusqu'à ces derniers temps, malgré le beau livre de Thiers, Napoléon appartenait moins à l'histoire qu'à la polémique. Il était trop

mêlé aux questions du jour. Pendant un demi-siècle, la France agitait encore les problèmes posés par lui et aucun parti ne pouvait proposer de solutions sans accepter ou combattre les siennes. Mais voilà qu'avec la troisième République, les événements ont marché si vite que toutes les questions où il était un argument nécessaire se sont évanouies et transformées. Gouvernants et gouvernés s'occupent à cette heure de périls où la pensée napoléonienne n'a rien à voir, parce que rien de semblable n'existait au moment où elle s'affirmait. L'évolution économique et industrielle qui nous emporte, le socialisme qui en est la conséquence, ont besoin, s'ils peuvent être guidés, d'autres modérateurs que les idées du *Mémorial*. Certes, nous voudrions bien avoir un politique et surtout un général de la force de Napoléon, quitte à prendre nos sûretés avant de nous mettre une fois de plus en de telles mains, mais nous ne craignons plus que les héritiers de son nom ou de son système viennent nous imposer, pour nous tirer d'embarras, les moyens dont il a laissé la formule.

Cette situation est très favorable à la littérature et l'art. Tandis que le public, guidé par eux, leur prouve son intérêt par son attention, ils reconstruisent à vue d'œil Napoléon et son épopée.

\*  
\* \*

C'est l'art qui a commencé. Il lui faut des figures nettes, des costumes brillants, des scènes énergiques, des sentiments simples. Le premier Empire lui offrait abondamment tout cela. Profitant de ce que,

après une cuisante humiliation militaire et une longue paix, un sourd besoin d'émotions héroïques tourmentait les esprits, il a évoqué les spectacles guerriers de l'Empire avec un singulier mélange d'enthousiasme et d'ironie. De là naquit l'*Épopée du Chat-Noir*. Comme l'auteur avait une originalité et que la mise en scène était curieuse, le succès fut vif. Cette fantaisie suffit à précipiter le mouvement. Cependant, les vrais artistes n'avaient pas attendu ce signal; Meissonier avait déjà peint *1807* et *1814*, deux chefs-d'œuvre, et M. Édouard Detaille reconstituait, avec sa précision énergique, les types de l'armée impériale. Mais, pour la foule, ce n'était pas encore l'essentiel de leur œuvre. Lorsqu'elle trouva chez eux ce dont une mode soudaine lui avait donné le goût, elle y porta un enthousiasme tout neuf et, naturellement, d'autres artistes suivirent la mode; ce fut à qui la satisferait.

Du même coup, des oubliés et des dédaignés sortirent de l'ombre discrète où un petit groupe d'admirateurs entretenait leur culte : nous eûmes les expositions de Charlet et de Raffet; de simples dessinateurs, ils passèrent grands peintres. Vous verrez dans quelques semaines un heureux résultat de cet engouement. Raffet va avoir son monument devant le Louvre — où, soit dit en passant, il n'y a pas un seul croquis de sa main — et, sur le socle, un maître de notre école de sculpture, M. E. Fremiet, a dressé le tambour du *Réveil*, ce tambour fantôme qui, dans la célèbre lithographie de Raffet, bat la diane des morts. M. Fremiet l'a dégagé de la poussière funèbre pour le lancer en avant, comme aux jours de victoire, mar-

chant au pas de charge en tête d'une armée que l'imagination supplée <sup>1</sup>.

Pendant ce temps la littérature travaillait au même résultat. Par un contraste piquant, au moment où Taine allait appliquer à Napoléon I<sup>er</sup> sa puissante méthode et ses fortes couleurs, un livre tout de finesse et de nuances, un simple récit de femme, les *Mémoires* de Mme de Rémusat venaient de nous montrer un Napoléon intime, dans un genre d'intérêt auquel ni Thiers ni Las Cases ne nous avaient habitués. Le Napoléon de Taine était si en relief et si excessif, qu'il avait fait scandale : l'on sait la belle colère du prince Napoléon en voyant son oncle figuré de la sorte. On avait regardé ce Napoléon avec l'intérêt que méritaient le modèle et le peintre, mais il ne faisait pas école et restait seul de son espèce. Malgré le talent dépensé et l'exemple donné, il n'était pas accepté comme vrai, et, contrairement à ce qui arrivait d'ordinaire pour Taine, il n'y avait pas d'historien à la suite. Au contraire, le Napoléon de Mme de Rémusat, peint par petites touches, et n'accusant aucune prétention à la majesté de l'histoire, contribuait pour beaucoup au mouvement d'intérêt qui commençait autour de l'Empereur. Soyez donc un des grands esprits de votre siècle, préparez-vous à un grand sujet par un énorme labeur, appliquez-y tout l'effort de votre talent, pour être ainsi vaincu, dans une concurrence fortuite, par une femme qui conte en souriant des souvenirs de dame d'honneur!

Et puis ce fut Marbot. Je ne crois pas que, même au temps où le général de Ségur racontait la retraite de

1. Voir, ci-après, *M. E. Frémiet*.

Russie à ceux qui l'avaient faite, un livre militaire ait produit un tel ébranlement dans les esprits. Ségur visait à l'éloquence; il était pompeux et tendu; il avait le triple sentiment de son sujet, de son grade et de son nom. Marbot, petit cadet de Gascogne et simple colonel à Waterloo, était plus simple et plus vivant. Depuis d'Artagnan, le héros imaginaire de Dumas, ou même depuis un autre Gascon, très réel celui-là, Blaise de Montluc, on n'avait pas encore raconté l'héroïsme avec autant de verve, d'instinct militaire et de pittoresque. En quelques semaines, le livre de Marbot remplit les imaginations de souvenirs saisissants : le combat avec les gendarmes espagnols, le cimetière d'Eylau, les exploits de la jument Lisette, etc. Jusqu'à la simple photographie qui servait de frontispice à l'un des volumes, et qui était héroïque : un énorme shako entaillé à fond d'un coup de sabre et un chapeau écorné par un boulet. On songeait, en les regardant, au mot de Napoléon : « Que pensez-vous des soldats qui survivent à de pareils coups? »

Autour de Marbot bruissaient les archives de famille, simples cahiers de notes ou apologies personnelles, depuis les cahiers du capitaine Coignet et les souvenirs du sergent Gille, jusqu'aux volumineuses explications d'un louche officier recruteur, l'adjudant-général Landrieux; tous dévorés avec passion, si frustes ou si indigestes qu'ils pussent être. Et de cet amas de documents, comme d'une carrière d'où surgit peu à peu un piédestal de statue, la silhouette de l'Empereur se dégagait, de plus en plus nette. Comment la voyons-nous à cette heure?



Dans l'art, tout le monde connaît sa forme populaire : la redingote grise et le petit chapeau. Elle n'a pas changé, parce qu'elle est vraie. De bonne heure, Napoléon avait fixé son aspect extérieur avec la sûreté d'instinct commune à tous les grands hommes de guerre. Il n'en est pas un, en effet, qui ne se soit imposé à l'attention par une simplicité à moitié naturelle, à moitié voulue, et qui n'ait tranché sur l'aspect traditionnel des soldats, épris de dorures et de panaches. Annibal marchait en tête de ses troupes sous un petit manteau de laine, et César portait la cuirasse du légionnaire. Plus près de nous, Charles XII se battait pendant dix-huit ans en habit bleu à boutons de cuivre. Au milieu des superbes grenadiers que lui avait légués le roi-sergent, Frédéric II chevauchait, le dos rond, avec son grand chapeau rousâtre et sa grosse redingote. Ce qui, entre autres motifs, ferait concevoir des doutes sur la qualité de l'esprit militaire qu'affiche le jeune empereur d'Allemagne, c'est qu'il change trop souvent d'uniformes et les choisit trop brillants, travesti le même jour en garde du corps, en hussard rouge, en cuirassier blanc et en amiral. Tous ceux qui ont aimé sérieusement la guerre ont laissé à des sous-ordres, hommes de main plus que de tête, comme Murat, l'étalage du clinquant.

Napoléon, lui, avec un sens génial de ce qui frappe l'esprit des hommes, avait voulu une armée richement vêtue, parce que ce luxe martial est une part



de l'esprit militaire, et, au milieu d'elle, il saisissait l'attention par la simplicité de son aspect. On aurait dit un « riz-pain-sel », comme l'appelaient les soldats d'Italie, un « petit caporal », comme disaient ceux de la Grande Armée. Peu à peu, la tête maigre du premier consul, ce profil d'oiseau de proie, se remplit et arrondit ses angles; il prit la beauté d'une médaille antique. Alors, sur son cheval blanc, dans le simple habit des chasseurs ou des grenadiers de sa garde, la tête puissante, le regard d'acier, les mouvements rares, dressé sur les tertres qui dominaient les champs de batailles ou parcourant les lignes de bonnets à poils, l'Empereur offrait une silhouette inoubliable, avec de rares points brillants qui tiraient l'œil dans cette tonalité sombre : la selle de velours à crépines d'or, le cordon rouge de la Légion d'honneur sous le revers blanc, la plaque d'argent sur la poitrine. Qui l'avait vu l'oubliait d'autant moins qu'il était toujours semblable à lui-même : cette petite taille, détachée sur le ciel, en avant de généraux colosses, ce modeste habit de guerre sur un fond de richesses étalées, hantaient le souvenir et entretenaient la terreur.

Pour nous, la postérité, les artistes nous l'ont enfoncé dans les yeux. Saisis eux-mêmes par cette forte vision, ils lui ont imprimé un caractère définitif. Elle est si synthétique qu'il leur suffit d'un coup de pinceau pour l'évoquer, de face, de profil, de dos, toujours frappante. Il n'est pas nécessaire de donner à Napoléon, comme faisait Van der Meulen pour Louis XIV, tout le milieu d'un tableau : un peintre peut le placer à l'extrême arrière-plan de sa toile,

comme Meissonier dans ses *Cuirassiers de 1805*; à peine visible sur l'horizon, il dominera toute la scène et le spectateur ira chercher cette indication imperceptible. Mais comme il supporte, lui aussi, le premier plan, et tout l'effort de l'artiste concentré sur lui seul! Voyez-le, dans *1814*, marchant, les traits de marbre, en tête de son état-major somnolent, sur le flanc d'un régiment qui piétine dans la boue. Voyez-le encore, dans *1807*, à mi-toile, le visage éclairé d'un sourire et soulevant son chapeau pour répondre à l'acclamation de ses cuirassiers qui défilent au galop de charge : ici et là l'impression est la même, aussi forte et aussi vive. De même dans les admirables lithographies de Raffet, *l'Œil du Maître, 1807, 1813, l'Inspection, la Revue nocturne.*

Autour du chef se groupent ses généraux et ses soldats. Pour eux encore l'impression plastique défie toute comparaison. Il y a eu de superbes généraux dans l'ancienne France : ainsi Condé et Turenne. Ceux qui ont vu, à la Comédie-Française, *Mlle du Vigean*, n'ont pas oublié le général de race et d'instinct, que nous montrait, à vingt-deux ans, M. Delaunay : il était charmant de grâce héroïque. J'aurais plaisir à voir représenté de même Turenne, plus rassis et plus grave, avec la mélancolie de l'homme compatissant que son métier oblige à tuer, général d'observation et d'expérience, un Moltke moins « tête de mort ». Mais ils sont déjà trop loin de nous; ils nous intéressent sans nous émouvoir. Au contraire, les généraux de la République et de l'Empire, tout jeunes ou déjà blanchis, Hoche et Marceau, Lannes et Ney, comme ils nous prennent l'esprit et l'âme, ces grands

soldats qui ont donné à la France nouvelle, en vingt-cinq ans, autant de gloire que la vieille monarchie en deux siècles ! Comme ils sont beaux à voir, ceux de la République avec leurs grands panaches et leur simple redingote que bordent les feuilles de chêne, et ceux de l'Empire avec leurs habits étincelants ! Quant aux soldats, il n'est pas un enfant de France qui ne puisse décrire leurs uniformes, volontaires de la République ou grognards ; il n'est pas un homme ayant lu et regardé qui ne les évoque à travers les tableaux des artistes et les vers des poètes :

.... Et le hussard rapide  
 Parant de gerbes d'or sa poitrine intrépide,  
 Et le panache blanc des agiles lanciers,  
 Et les dragons mêlant sur leur casque gépide  
 Le poil taché du tigre aux crins noirs des coursiers.

\*  
 \* \*

La littérature étudie naturellement Napoléon I<sup>er</sup> d'une manière moins extérieure et plus complexe. Il est à peine besoin de dire pourquoi il lui inspire un si vif intérêt. Le domaine de la littérature, c'est l'étude de l'homme et de l'activité humaine : or quel homme donna un exemple plus universel de toutes les facultés humaines et, surtout, agit plus que lui ?

On admire, pour en revenir à Taine, à quelle étrange conclusion et bien inattendue une étude aussi profonde de son sujet avait conduit ce grand esprit. Pour les Bourbons et leurs partisans, Napoléon était un monstre, « l'ogre de Corse », un fléau de

Dieu, un prodige de crime et de perversité; opinion naturelle, car on ne saurait demander l'équité aux partis politiques. Ce qui est stupéfiant, c'est que, avec sa science et sa méthode, Taine soit arrivé aux mêmes conclusions. J'ai déjà dit <sup>1</sup> quelle disposition d'esprit avait provoqué ce résultat. Il suffit, au contraire, d'un examen plus superficiel, mais moins passionné — ainsi, tout simplement celui de Thiers, dans la conclusion de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* — pour reconnaître que ce qui explique avant tout le génie de Napoléon I<sup>er</sup>, c'est que son organisation était très humaine, en ce sens que, s'il ne lui manquait rien des grandeurs de l'humanité, il avait toutes ses faiblesses.

Sur son génie militaire et politique, son instinct de grandeur en toutes choses, sa puissance d'organisation, sa connaissance des hommes, je n'ajouterai pas quelques lignes banales d'admiration à tout ce qui en a été dit. Ce qui est plus neuf, ce qui ressort de tout ce qui se publie à son sujet depuis dix ans — mémoires, confidences, études intimes, — c'est que, contrairement à l'attitude qu'il se donnait et au sentiment qu'il voulait inspirer, il ne manquait ni de simplicité ni de bonté. Lamartine — qui ne l'aimait pas et qui a marqué son aversion en prose et en vers — lui disait :

Rien d'humain ne battait sous ton épaisse armure :  
Sans haine et sans amour tu vivais pour penser....

Il se trompait. Napoléon aima passionnément Joséphine; il fut un bon mari pour Marie-Louise; il eut

1. Voir, ci-dessus, *H. Taine*.

un goût très vif pour la comtesse Walewska et quelques autres <sup>1</sup>. Je sais bien que l'on peut aimer et être un parfait égoïste, l'amour n'étant assez souvent que la forme suprême de l'égoïsme. Mais ce n'était pas le cas pour Napoléon : il aima autrui pour autrui. Son fils était pour lui autre chose que l'héritier de sa dynastie, et, la veille de la Moskowa, il s'attendrissait devant son portrait. Comme tous les grands manieurs d'hommes, il méprisait l'humanité; pourtant il lui arriva de s'attacher sincèrement à quelques-uns de ceux dont il se servait. Il versa de vraies larmes à la mort de Lannes et de Duroc.

Obligé de se donner au dehors une attitude le plus souvent dissimulée et impénétrable, il se détendait dans l'intimité; il se montrait alors simple, uni, avec — dût le mot étonner — des moments de naïveté, c'est-à-dire d'abandon et d'étonnement. On connaît son pouvoir de séduction : il ne le mettait pas toujours au service d'un calcul et, souvent, s'il charmait, c'est tout simplement parce qu'il avait le désir d'attirer la sympathie, pour en jouir. Lorsqu'il provoquait les acclamations de son peuple ou de son armée, il jouait un rôle et il n'y trouvait qu'un plaisir d'orgueil; mais il lui arrivait aussi, sans intérêt, de montrer à nu des qualités aimables, qui étaient vraiment à lui : ainsi la bonne humeur, l'esprit sans apprêt, l'art de se mettre à la portée de tous. Lisez, à ce point de vue, un témoin depuis longtemps connu et qui ne l'aimait guère, Metternich, ou un autre

1. M. Frédéric Masson a tiré de ce sujet tout un livre, très lu, *Napoléon et les femmes*, 1893.

dont la déposition est toute récente, le comte Chaptal, qui, pour d'autres motifs, ne l'aimait pas davantage : ils s'accordent sur ce point et lui rendent justice, parce qu'ils l'ont vu de près.

Aujourd'hui nous avons le même privilège. Après le Napoléon en costume impérial ou en redingote grise, il nous est donné de connaître l'homme intime, dans son cabinet, à table et dans sa chambre <sup>1</sup>. S'il nous intéresse tant, c'est que, partout et toujours, dans le grand homme nous trouvons un homme, parfois aussi petit que le plus humble d'entre nous. Pour l'expliquer, dans l'essence de sa nature et le fond dernier de son caractère, Taine a cru ne pouvoir lui trouver de terme de comparaison en France et dans le génie français. Il voit en lui un Italien, un aventurier de république florentine ou pisane, un Castruccio Castracani. Je crois qu'il se trompe. Quoique sorti d'une île géographiquement italienne, l'éducation et le milieu avaient assez profondément agi sur Bonaparte pour que la partie italienne de sa nature se fût subordonnée de bonne heure à ce qu'on pourrait appeler l'acquis français. Il fut autre chose qu'un de ces aventuriers d'outre-monts, comme il en est tant venu dans notre pays, et dont les plus marquants,

1. Un des livres qui ont eu le plus de succès dans ces derniers temps est, à ce point de vue, *Napoléon intime*, par M. ARTHUR LÉVY, 1893. M. François Coppée, l'un des premiers, dans ses articles hebdomadaires du *Journal*, avait saisi toutes les occasions d'exprimer son culte pour la légende napoléonienne; il a réuni une partie de ces articles dans un livre qui répond pleinement à son titre, *Mon franc-parler*, 1894. Les côtés épisodiques du premier empire étaient racontés avec un enthousiasme ardent et sincère, quoique emphatique, par M. Georges d'Esparbès, dans la *Légende de l'Aigle*, 1894.

simples intrigants ou vrais politiques, dans le genre de Concini ou de Mazarin, restaient toujours Italiens et n'appliquaient à leur carrière que les qualités et les défauts de leur pays. Napoléon, lui, quoi qu'il ait pu dire par boutade, s'était pénétré de l'air qu'il avait respiré dès sa première enfance; il pensait et agissait en Français.

Il ne s'ensuit pas que la phrase fameuse de son testament soit une vérité. « Ce peuple français » qu'il prétend avoir « tant aimé » ne fut pour lui qu'un instrument. Lorsqu'il étendait jusqu'à l'impossible les frontières de l'empire, sans doute il obéissait à la logique d'une situation plus forte que sa volonté, mais, n'eût-il pas été poussé par la fatalité des événements, son ambition n'aurait pas eu d'autre but que sa propre grandeur. Lui et sa dynastie, l'exercice de son génie et la gloire de son nom, voilà pourquoi il travaillait. S'il n'avait eu en vue que la grandeur de la France, il aurait pu consolider son œuvre; il ne nous aurait pas valu, en fin de compte, avec l'invasion, la perte de ce que la Révolution nous avait donné.

C'est pour cela que, si grand par ailleurs, il reste au-dessous de fondateurs d'État dont le génie politique ou militaire était inférieur au sien. Il n'a pas créé un royaume ou un pays, comme Henri IV ou le grand Frédéric. Ceux-là travaillaient pour « leur peuple », avec le sentiment du possible et du durable; lui n'avait en vue que lui-même, avec cette part inévitable de chimère qui naît toujours de l'égoïsme. Voilà pourquoi, lorsqu'il rétablit à son profit la monarchie française, il choisit le titre d'empereur.

Ce n'était pas seulement parce que, dix ans après l'exécution de Louis XVI, le titre de roi eût répugné aux Français. C'est que Napoléon était avant tout *imperator*, c'est-à-dire conquérant. C'était là le vrai titre de son rôle. A la tête de la France en armes, il voulut conquérir l'Europe, pour lui et les siens. Or, la France ne désirait pas la conquête de l'Europe; ce n'est point pour cela qu'elle avait fait la Révolution. Il a donc dévié notre histoire et fait à notre pays un mal irréparable. Si l'Europe nous doit les idées de 1789, partout semées à la suite des armées impériales, non seulement elle ne nous en garde aucune reconnaissance, mais c'est pour cela qu'une bonne moitié de ses chefs nous craint et nous déteste. Jamais nous n'avons eu de cette vérité une démonstration plus nette qu'aujourd'hui. Aussi, comme cette démonstration coïncide avec ce que j'ai appelé un nouveau « Retour des Cendres », il faut souhaiter que celui-ci ne produise pas autre chose qu'un mouvement passager de curiosité littéraire et artistique<sup>1</sup>.

1. Les étapes du mouvement dont j'essayais d'indiquer ici le sens et la portée ont été précisées dans une étude de M. FRANCIS MAGNARD, la *Résurrection d'une légende*, publiée par la *Revue de Paris* du 1<sup>er</sup> février 1894.



## L'EXPOSITION DE MEISSONIER

---

Quelques mois avant sa mort, Meissonier m'invitait à voir, dans son atelier du boulevard Malesherbes, l'esquisse d'une grande composition décorative qu'il destinait au Panthéon. Cette esquisse était superbe et, chose rare, il était content de son travail, enlevé en quelques jours avec une ardeur de jeune homme, car il ne fut jamais plus vigoureux et plus confiant dans la vie qu'au moment où elle allait lui échapper. A grands traits de fusain, sur la plus vaste toile qu'il eût encore abordée, il avait massé un cortège triomphal, représentant l'apothéose de la France. C'était une chevauchée de chefs d'empire, Clovis et Charlemagne, saint Louis et François I<sup>er</sup>, Henri IV et Napoléon, tous ceux qui ont fait notre histoire; précédés de fanfares et de drapeaux flottants, ils marchaient vers un but commun, la gloire de la patrie <sup>1</sup>.

Jamais le peintre de la *Barricade* et de *1814* n'avait montré un sens plus profond du réalisme

1. Voir, ci-après, *Meissonier et la décoration du Panthéon*.

épique; jamais il n'avait uni dans un ensemble plus expressif la précision de la forme et la faculté d'évocation morale. Et, comme je m'étonnais que quelques jours lui eussent suffi pour une pareille tâche, il me dit en souriant : « Il y a longtemps que je m'y préparais ». Alors, sur une des tablettes qui rayonnaient les murs de l'atelier, il prit, entre plusieurs autres, un paquet de petits panneaux : « Regardez », fit-il. C'était une série d'études peintes, relatives pour la plupart au premier Empire, généraux à cheval, sentinelles l'arme au bras, casques, chapeaux, poignées de sabre, objets de harnachement ou d'équipement, et la moindre de ces études formait un vrai tableau. Dans un espace de quelques centimètres carrés, la physionomie des hommes et des choses, leur âme vivaient et se racontaient. Une même attitude, un seul détail de costume avaient été repris cinq ou six fois et, sous chaque aspect, se retrouvaient la même intensité d'expression, la même sûreté de facture; une modification imperceptible dans la pose ou dans l'effet de lumière, un rien, expliquaient la reprise continuelle du même travail. Jamais, sauf au musée de Montauban, devant la collection de dessins léguée par Ingres à sa ville natale, je n'ai eu à un pareil degré le sentiment de ce qu'une carrière d'artiste peut représenter de labeur, de conscience et de volonté. « Il y en a des mètres cubes comme ça », ajouta Meissonier en remettant le paquet à sa place.

En effet, il y en avait des mètres cubes et je viens de les retrouver tout à l'heure, avec beaucoup de grandes et de petites toiles, dans une salle basse des

galeries Georges Petit, où ils sont empilés en attendant le jour de l'exposition publique. Pas luxueuse cette salle; juste le mobilier d'une cave ou d'un « débarras », des murs gris, un jour de souffrance, mais l'impression n'en était que plus vive : on aurait dit une de ces caves à trésors, comme en décrivent les vieux contes. Grâce à l'obligeance de M. Charles Meissonier, j'ai pu examiner en détail ce surprenant amas de richesses artistiques, en compagnie de quelques amateurs. Nous ne songions guère à nous plaindre du froid et de la poussière. Chacun de nous, accroupi devant son tas, cherchait, regardait, consultait son voisin, et, de temps en temps, c'était un cri d'admiration. Toile ou panneau, la trouvaille était portée sous la lucarne étroite; le verre qui la recouvrait ou la peinture elle-même étaient essuyés d'un revers de manche — ou même d'un coup de langue, à la façon des peintres, — et nous regardions longuement. En quelques heures, nous avons parcouru ainsi toute la carrière du maître, de 1834 à 1890. Et le souvenir nous revenait, ravivé et précisé, de toutes ses œuvres. Ensembles et détails, préparations et rendus, tout était là, plus attachant encore, plus expressif, plus savoureux que l'œuvre complète, car la pensée et la main de l'artiste y étaient saisies sur le fait.

Toiles et études, nous les reverrons dans quelques jours, bien classées et faciles à regarder, dans l'or des cadres, sous la lumière égale des salles d'exposition, mais je n'oublierai pas notre matinée dans la cave poudreuse : j'ai eu là un sentiment complexe de mort et de résurrection, de mélancolie funèbre et de

joie vivante. Un des premiers sujets qui m'étaient tombés sous la main, c'était un petit portrait du maître peint par lui-même. Je l'y retrouvais, tel qu'il était dans les dernières années de sa vie, avec son œil vif, sa barbe de fleuve, l'épi rebelle qui hérissait sa chevelure courte; il s'était représenté debout, devant son chevalet, avec la carrure et l'air « d'attaque » du vaillant ouvrier qui se met à la besogne et la regarde en face. Dédaigneux de l'éloge banal, mais très fier et sachant bien ce qu'il valait, il semblait présider lui-même à l'inventaire posthume de son œuvre, et il en était content. Les visiteurs qui vont se succéder dans les galeries de la rue de Sèze penseront comme lui.

Je ne dis pas qu'un nouveau Meissonier se révélera pour eux : l'imprévu n'a guère de place dans cet ensemble. Mais la nature de son talent, la suite de son effort, l'originalité de ses moyens, sa conception de l'art s'éclaireront d'une si vive lumière que rarement exposition posthume aura mieux atteint son but, si l'objet de ce genre d'épreuve est bien de fournir à la postérité commençante les éléments d'une opinion définitive.

\*  
\* \*

D'abord ce peintre est un vrai Français, un représentant typique du génie national. Il a les meilleures qualités de notre race : le choix dans la vérité, la précision dans l'énergie, la sobriété dans la force. L'élégance et la légèreté lui manquent, mais étaient-elles compatibles avec ses autres qualités? On se prend à

songer parfois, devant ces silhouettes si fermement écrites, liseurs et gentilshommes, cavaliers et soldats, aux personnages de même dimension et de même espèce que Watteau peignait avec une grâce fuyante et les Moreau avec une souplesse spirituelle. Le faire de Meissonier est tout différent. Il aimait trop le définitif et l'arrêté pour se satisfaire avec des indications d'attitude. Dans la moindre figure, il voulait mettre un caractère, une habitude, la marque définitive d'une profession. Aussi tout ce qu'il a signé est-il très fait, non pas appuyé, mais achevé. On l'a traité de Hollandais. Ah ! que non. Les Hollandais, que ce soient Miéris ou Ostade, Metz u ou Téniers, n'ont pas ce genre de concision ; si minutieux, si expressifs, si pénétrants qu'ils soient, ils analysent avec un sens moins précis et moins serré de la composition ; ils voient sous une lumière plus diffuse et ils rendent avec une énergie ou moindre, ou plus déployée. Le propre de l'esprit français, c'est d'accuser un caractère avec un simple trait et de faire saillir les détails essentiels en des résumés concis. Meissonier est bien français en cela.

Il l'est encore par la façon particulière dont il entend la composition, c'est-à-dire le rapport du détail et des ensembles. Il peint comme Mérimée écrivait, avec la volonté de choisir en tout ce qui détermine l'originalité, d'enfermer un sens dans chaque trait, comme l'autre dans chaque mot. Il n'est pas du tout littérateur, en ce sens qu'il ne fait pas de mise en scène théâtrale, qu'il a l'horreur de l'emphase, de la déclamation et de la sensiblerie, en un mot qu'il applique à la nature et à la vie les seuls moyens de

la peinture, ceux qui n'appartiennent qu'à elle. Mais il a le goût, la passion de l'histoire, comme un peintre doit l'avoir, c'est-à-dire que, dans les aspects des choses, il rassemble, par un mélange de divination et d'observation, ce legs du passé qui donne à chaque époque sa physionomie, à chaque personnage l'empreinte de sa race, de son temps et de son état, à l'humanité sa noblesse et ses titres.

Il commence à peindre en 1834, c'est-à-dire en plein romantisme. C'est l'époque où l'histoire d'Augustin Thierry et de Michelet, la poésie et le roman de Victor Hugo, le drame de Shakespeare échauffent les imaginations d'artistes. Il n'est pas de ceux qui contractent cette fièvre, d'ailleurs si féconde, à laquelle nous devons Delacroix. Il n'aime dans l'histoire que les époques où nous pouvons encore atteindre, plus rapprochées de nous que le moyen âge, et dont l'interprétation peut s'appuyer sur des documents authentiques. Il n'a pas le goût de l'exotisme et de l'Orient. Aussi ne remontera-t-il guère plus haut que le xvi<sup>e</sup> siècle, et, se rapprochant toujours de l'époque contemporaine, il finira par se fixer au début de notre siècle, dans l'épopée impériale, avec de fréquents retours vers la réalité contemporaine.

C'est qu'il a l'horreur de l'à peu près et de l'incertain; il cherche en tout la vérité pleine et le définitif. On lui a beaucoup reproché de se cantonner dans le passé et de ressusciter laborieusement les morts au lieu d'observer sans peine les vivants. A chaque Salon, devant ses liseurs, ses fumeurs et ses buveurs, la critique réaliste, d'autant plus agressive qu'il l'écoutait moins, lui faisait observer avec rudesse

que, nous aussi, nous savons lire, fumer et boire, qu'il n'est pas nécessaire, pour se livrer à ces distractions, de se costumer en seigneur Louis XIII ou Louis XV, en reitre ou en garde-française, enfin que notre temps a aussi ses droits devant la peinture <sup>1</sup>. Il aurait pu répondre que le peintre lui-même a le droit d'aimer l'histoire, qu'un gilet de buffle est plus amusant qu'un veston, enfin que chacun est libre de suivre ses préférences.

Mais, objectait encore la critique, comment contrôler la vérité de vos tableaux, puisque les termes de comparaison nous manquent et que, jamais, aucun de nous ne verra de personnages vêtus comme les vôtres? En ce cas, il faudrait interdire à Augustin Thierry de raconter les temps mérovingiens, puisqu'il n'y en a plus de témoins parmi nous, ou à Michelet de décrire Jeanne d'Arc, dont les cendres ont été jetées dans la Seine. L'histoire est aussi légitime dans l'art que dans la littérature; ou même ne pourrait-on pas dire que, littéraire ou artistique, elle n'existe pas encore pour les contemporains et que le temps la crée, puisqu'elle consiste dans le souvenir des hommes? Il y a une vérité historique, de même qu'il y a une vérité contemporaine, et, même en art, la plus difficile à saisir n'est pas toujours la première. Laissons donc chaque peintre vivre à sa guise et sans chicane dans le présent ou le passé; ne lui demandons que de parler aux yeux. Il n'y a rien de plus stérile et de plus vain que ce genre de discussion a

1. Voir l'expression toujours reprise de ce même reproche dans les *Salons* de Castagnary, récemment publiés, 1892.

*priori* sur les sujets anciens ou nouveaux. Il n'y a qu'une peinture, la bonne.

Celle de Meissonier est rarement moderne, mais il est rare qu'elle ne soit pas excellente; je ne crois pas qu'il ait rien signé de médiocre ou de banal. On a tout dit sur ses scrupules et sa ferme volonté de ne laisser sortir de son atelier que des toiles sans reproche devant sa conscience d'artiste. Dans chacune, loyal avec son sujet, il voulait mettre tout ce que demandait ce sujet, rien de plus, rien de moins. C'est là un des secrets de l'art et l'explication de toute maîtrise : être à la hauteur de la tâche que l'on entreprend, mais se subordonner à elle, servir son sujet au lieu de s'en servir, croire que l'artiste est fait pour l'art et non l'art pour l'artiste. Si l'artiste est quelqu'un, il est rare que l'art ne le récompense pas de cette fière modestie.

Autre reproche : la petite dimension de ses toiles. Meissonier aurait pu répondre que la peinture sur de vastes surfaces ne l'effrayait pas, à preuve les *Cuirassiers de 1805* et *1807*. Mais qui ne sait que la dimension en art et l'étendue en littérature sont affaire de préférence et non de talent? La médiocrité s'étale volontiers sur des mètres carrés ou en plusieurs volumes, et tel tableautin ou telle nouvelle contiennent une somme énorme d'invention et de vérité. L'un des premiers, dans notre pays, où l'on aimait trop la peinture étalée et où l'on croyait que, pour être digne de l'exposition publique, un tableau devait être d'envergure imposante, Meissonier comprit non seulement qu'en principe la dimension est rarement une nécessité du sujet, car l'artiste a d'au-



tant plus le droit de serrer son faire qu'il voit plus juste, mais qu'il y a telle catégorie de sujets où l'étendue est un contresens. Si vous voulez peindre le sacre de Napoléon, le pont de Taillebourg ou la bataille des Cimbres, vous avez le droit de choisir votre toile en proportion de l'espace que de telles scènes occupèrent dans la réalité; encore pourriez-vous concevoir votre sujet de telle sorte qu'il pût contenir au complet dans un mètre carré. Mais pourquoi donner à la reproduction artistique plus d'importance relative que les originaux n'en ont dans la réalité? Vous voulez me montrer l'aspect d'un cavalier, d'un piéton, d'un passant. Comment m'intéressent-ils? Seulement par l'impression qu'ils laissent à mon œil et à mon esprit. Je les ai vus à distance, réduits à quelques centimètres par la perspective. Je vous tiens donc quitte si vous me les montrez dans cette proportion; mais si, par surcroît, vous les retracez avec assez de vigueur et de vérité pour que je retrouve en eux les caractères profonds d'une action, d'un état, d'une vie humaine, vous êtes un véritable artiste; si, faisant davantage encore, vous me révélez une âme, si vous créez à votre tour un être vivant avec les éléments que vous fournit la nature, vous êtes un grand artiste.

\*  
\* \*

C'était le cas de Meissonier et telle est l'impression que laissent ces petits êtres pleins de vie et de vérité que l'on a longtemps traités de « bonshommes », avec quelque dédain, et qui sont, à cette heure, les

plus expressifs témoins de leur temps, liseurs et joueurs, fumeurs et buveurs, cavaliers surtout, dans le rôle qu'il aimait à représenter :

La vedette perdue en un bois isolé.

Quiconque a rempli ce rôle au naturel ne les regarde pas, ces petits cavaliers, sans un petit frisson de souvenir. La poignante poésie de la vie militaire est là tout entière, avec sa tristesse, sa griserie du danger et cette nécessité de commander violemment à ses nerfs qui est la loi vite subie de la situation. Parmi ces vedettes figurent surtout des dragons à plastrons jaunes ou rouges sur l'habit vert. Tannés par le soleil d'Égypte et d'Espagne, la figure rasée, sur la cuisse le long fusil à capucines de cuivre, la latte à fourreau de cuir coupant en ligne oblique le flanc du cheval, solides et légers, cavaliers et fantasins, ils furent parmi les protagonistes de la République et de l'Empire ; Meissonier les peint avec la prédilection que leur témoignaient alors les chefs d'armée.

Il l'étend, cette prédilection, à toutes les variétés de soldats et de chevaux. Pour ceux-ci, il les a pratiqués, étudiés et peints toute sa vie. Il était, on le sait, homme de cheval dans toute la force du terme. Ses montures et ses attelages étaient justement réputés. Plusieurs de ces bêtes, blanches comme le cheval légendaire de Napoléon 1<sup>er</sup>, ou alezanes, une teinte chère aux coloristes, ont eu leur célébrité. Il les montait et les conduisait avec une énergie que sa petite taille rendait méritoire. Voyez, dans la *Bataille de Solferino*, le groupe d'officiers qui forme l'état-

major impérial. Parmi eux, le peintre en uniforme vert est campé sur la selle avec une solidité d'attitude qui n'est pas fantaisie ou désir d'étalage; car il était là et il se représentait tel qu'il était, en franc cavalier. Chacun des officiers, par sa vérité particulière, pourrait figurer, à titre d'exemple, dans un traité d'équitation. Pour les détails de harnachement, la pose du cavalier aux diverses allures, la construction chevaline, les groupes équestres, voyez la *Tête de cheval bridé*, la *Batterie d'artillerie*, l'*Étude de guide*, l'*Officier d'état-major* au trot avec ses deux hussards d'escorte, le *Général Championnet* au pas, suivi d'un peloton de dragons, le *Cuirassier chargeant*, le *Maréchal Bessières*, etc.

C'est que, dans le cheval, Meissonier voyait ce qu'il est, une des plus admirables combinaisons mécaniques dont les animaux nous offrent l'exemple, et il aurait cru commettre, disait-il, une « insulte à la nature », s'il l'avait représenté de *chic*. Cet organisme où tout est calculé pour la course, ce système de leviers qui dépendent tous les uns des autres, ces détails si exactement appropriés à leur objet, comme la construction du pied et de la jambe, les contrepoids de l'avant-main et de l'arrière-main, le balancier formé par la tête, étaient pour lui matière à des observations infinies. Il me montrait une superbe bête qui lui avait servi de modèle pour un *Cavalier sonnante de la trompette*, dans sa composition décorative du Panthéon. Le pauvre animal n'était pas encore remis des fatigues de la pose et boitait. C'est que, pendant des heures, le peintre lui avait fait maintenir une des jambes antérieures par un garçon d'écurie dans un

mouvement de piaffe, et il craignait bien qu'il n'en restât estropié : « Ah ! l'attachant objet d'étude ! me disait-il. On n'aime pas le cheval comme le chien, car ce n'est pas un esprit et il s'attache peu. C'est même le plus bête des animaux intelligents, et sa mémoire, qui est excellente, se souvient beaucoup mieux des châtimens que des bons procédés. Il s'affole, il répond par un coup de pied à une caresse et il ne comprend que ce qu'il sent. Mais quel plaisir de faire fonctionner cette mécanique ! Songez que le moindre mouvement de celui qui le monte, la moindre action de la main ou des jambes, le moindre déplacement du corps ont leur effet immédiat sur ses mouvemens et qu'un vrai cavalier joue de sa bête comme un musicien de son instrument. Pour le peintre, c'est une gamme de lumière et de couleur. Cet œil calme ou excité, les frissons de cette robe et les ondes qui la parcourent, la variété de ces lignes et la beauté de leurs combinaisons, il y a là de quoi étudier toute sa vie. »

Il n'aimait pas la photographie instantanée appliquée à cette étude et, en rendant justice au talent des peintres qui l'emploient, il estimait, avec raison, je crois, que les mouvemens révélés par elle n'ont d'intérêt qu'au point de vue de l'anatomie et de la physiologie. « Pour l'artiste, remarquait-il, il n'y a qu'une catégorie de mouvemens, ceux que son œil peut saisir. Il n'a pas plus le droit de mettre sur une toile ce qui est visible à l'aide du seul objectif que d'y peindre ce que lui montrerait un microscope. » Son œil lui suffisait à lui. C'était l'un des plus justes et des plus complets que la nature ait donnés à un

peintre. Par la combinaison singulière de deux infirmités, celle du myope, qui n'y voit bien que de près, mais saisit le moindre détail, et celle du presbyte qui n'y voit bien que de loin, mais dont l'observation embrasse exactement les ensembles, il possédait un instrument grâce auquel il s'emparait en même temps des ensembles et des détails. D'où ce genre de peinture à laquelle je ne connais pas d'analogue, minutieuse et large, précise et massée, que l'on peut examiner à un pouce de la toile et à plusieurs pas.

Il me montrait aussi le cheval blanc dont il faisait la monture habituelle de ses Napoléon I<sup>er</sup>. Posant au repos, celui-là était — ou était devenu — une bête fort calme, à laquelle son maître ne demandait que l'immobilité. Un jour il eut beaucoup de mal à l'obtenir. Il travaillait à son dernier tableau, le *Napoléon à Iéna* qui fut exposé en 1890 au Champ-de-Mars. On se rappelle la composition : au centre, sur un monticule, l'Empereur arrêté observe une charge de cuirassiers vus de dos. Meissonier peignait son tableau dans la cour de son hôtel, boulevard Malesherbes; mais en même temps, dans la cour à côté, son voisin et ami M. Edouard Detaille travaillait à son *Colonel d'artillerie de la garde*, au galop, en tête de son régiment, sur une pente raide, et qui semble charger le spectacle dans un si bel élan. M. Detaille avait besoin, pour son cheval-modèle, d'attitudes violentes, et il les obtenait en effrayant l'animal par des tapages variés. Chacun de ces tapages avait son contre-coup de l'autre côté du mur, sur le cheval de Meissonier, et il fallut convenir d'un accord entre le bruit et le silence.

Meissonier a mis bien des cavaliers en selle, gentilshommes ou officiers, trompettes ou porte-étendards, chefs d'armée ou simples soldats, depuis le xvi<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. Tout près de nous, c'était le superbe *Héraut Louis XIII* chargé d'annoncer la fête de Paris-Murcie; vers le milieu de sa carrière, il peignait des *Mousquetaires* du même temps, en vedette, au sommet d'une côte, sur une lande dépouillée ou à la lisière d'un camp, aux environs de la Rochelle et du Pas-de-Suse, ou encore la *Halte*, ces deux seigneurs buvant le coup de l'étrier au seuil d'une auberge, toile merveilleuse où l'on croit entendre l'ébrouement des montures — haut montées sur jambes et d'un type auquel il revenait souvent, — le craquement des cuirs, le cliquetis des gourmettes, et aussi le souffle de la forêt; car, sans théories ambitieuses, ce minutieux observateur de l'homme et de l'animal, attentif surtout à leur aspect solide, s'inquiétait aussi, avec son souci habituel d'une exacte vérité, des vastes perspectives, de la lumière libre, du *plein air*. Voyez, à ce point de vue, la *Route de la Salice à Antibes*, où l'on a la sensation singulièrement juste d'un paysage provençal inondé de lumière et comme chauffé à blanc; voyez surtout l'officier du *Coup de vent*, trottant au bord de la mer, sous l'embrun des lames, la tête baissée contre l'orage, dans la pénombre du crépuscule, ou le *Général Championnet*, avec son escorte, au flanc d'une colline italienne dont les herbes rases et sèches craquent sous les sabots de l'escadron.

Dans la *Halte*, outre la vérité, il y a par surcroît de la poésie et l'on songe au délicieux couplet du *Fan-*

*tasio* de Musset : « ... Quelque chose de pensif comme ces petites servantes d'auberge des tableaux flamands qui donnent le coup de l'étrier à un voyageur à larges bottes, droit comme un piquet sur un grand cheval blanc. Quelle belle chose que le coup de l'étrier ! Une jeune femme sur le pas de sa porte, le feu allumé qu'on aperçoit au fond de la chambre, le souper préparé, les enfants endormis ; toute la tranquillité de la vie paisible et contemplative dans un coin de tableau ! Et lui, l'homme, encore hatelant, mais ferme sur sa selle, ayant fait vingt lieues, en ayant trente à faire ; une gorgée d'eau-de-vie, et adieu ! La nuit est profonde là-bas, le temps menaçant, la forêt dangereuse ; la bonne femme le suit des yeux une minute, puis elle laisse tomber, en retournant à son feu, cette sublime aumône du pauvre : Que Dieu le protège ! » Sauf ces différences que le tableau de Meissonier est bien français, que la scène est vraiment dans une forêt de l'Île-de-France, Fontainebleau ou Compiègne, qu'un clair soleil l'éclaire et que les cavaliers, robustes et affinis, n'ont guère besoin d'un souhait charitable, l'impression qu'il produit est analogue à celle du couplet. Le peintre et le poète ont traduit, chacun à sa manière, un même thème de poésie et de vérité.

\*  
\* \*

Parmi tant de cavaliers, les plus nombreux sont ceux de l'époque impériale, et cette préférence n'est pas pour surprendre. Meissonier recherchait par-dessus tout le *caractère*, c'est-à-dire la marque spéciale, l'empreinte distinctive que la nature, la profes-

sion, l'habitude, l'action prolongée du même genre de vie et des mêmes circonstances impriment à l'être humain. Il aimait les soldats, parce que, entre tous les métiers, celui des armes est celui qui façonne l'homme de la manière la plus impérieuse, qui pétrit son corps et son âme d'une main particulièrement puissante. Or, en aucun temps, le soldat ne fut plus soldat que sous le premier Empire. Songez que, parmi ces dragons et ces cuirassiers, ces grenadiers et ces chasseurs, les plus vieux étaient au service depuis 1791 et que beaucoup avaient porté l'habit blanc des troupes royales, puis l'habit bleu des levées républicaines, puis les uniformes étincelants de la garde impériale; qu'ils avaient traversé les neiges de la Hollande avec Pichegru, les brouillards du Rhin avec Hoche et Moreau; qu'ils avaient couché dans les marais d'Arcole avec Bonaparte, souffert la soif dans le désert d'Afrique avec Kléber; qu'ils avaient pris Saragosse avec Suchet, chargé à Eylau avec Murat, vu flamber Moscou et passé la Bérésina. Lorsque, en 1815, ils déposèrent les armes sur la Loire, il y avait vingt-quatre ans qu'ils promenaient à travers le monde leurs casques et leurs bonnets à poil, leurs colbacks et leur shakos. A aucune époque et dans aucun pays, même lorsque les vétérans de César faisaient toucher à leur général les marques que la jugulaire du casque avait durcies sous leur menton, jamais l'être humain ne se plia plus fortement, avec une semblable faculté de souplesse et de résistance, aux habitudes physiques et morales de la guerre.

Meissonier a donc choisi les soldats de l'Empire



comme des types achevés et il les a ressuscités pour nous, avec les rides de leurs fronts, les plis de leurs uniformes, l'aspect de leurs armes, l'allure de leurs corps incrustés sur la selle par les chevauchées épiques, de leurs jambes guêtrées pour les marches surhumaines. Afin de les voir aussi nettement que s'ils étaient devant lui, de pénétrer dans leurs âmes comme s'il entendait leurs récits, il multipliait les recherches et les lectures, recueillant leurs reliques, possesseur d'un harnachement complet de Napoléon I<sup>er</sup> et, sur la fin de sa vie, très en colère pendant quelques jours contre le directeur des Beaux-Arts qui ne s'était pas cru le droit de lui prêter la redingote grise <sup>1</sup>. Il n'a pas eu le temps de lire Marbot; mais un des plus beaux éloges, je crois, que l'on puisse faire du maître peintre, comme de l'écrivain militaire, qui, compatriote de Montluc, de Murat et de Bessières, a combattu sous les deux derniers et semble parfois avoir retrouvé la plume du premier, c'est que Meissonier était digne de peindre les récits de Marbot et Marbot de fournir des sujets à Meissonier.

Cependant, détail digne de remarque, ce peintre

1. Cette redingote historique, aujourd'hui aux Invalides, était alors au musée du Louvre, comme un reste de l'ancien musée des Souverains. Or, tout objet catalogué parmi les collections nationales n'en peut sortir que par décret et pour un intérêt public. En vain le directeur des beaux-arts offrait à Meissonier de faire aménager au Louvre un atelier où il aurait copié à son aise : Meissonier déclarait qu'il ne pouvait travailler que chez lui. Le peintre alla porter sa requête au Ministre, qui dut lui répéter les mêmes raisons. Meissonier finit par dire : « Monsieur le Ministre, si Napoléon I<sup>er</sup> vivait encore, il me prêterait cette redingote. — Mais non, répondit le Ministre, s'il vivait, il la porterait. »

de soldats n'a pas représenté de mêlées. C'est que, très respectueux de la vérité, il estimait que, pour faire voir des mêlées, il faut les avoir vues. Or, il n'avait vu que la bataille de Solférino, dans l'état-major de Napoléon III, et le siège de Paris, aux avant-postes. Il se bornait donc à peindre des soldats au repos, prêts à l'action ou prenant le galop de charge, comme les *Cuirassiers* de 1805 et ceux de 1807. Pour que notre temps eût des peintres capables de peindre le combat, il a fallu que 1870, en versant toute une génération dans les rangs de l'armée, apprît les sinistres vérités du champ de bataille à des peintres comme Alphonse de Neuville et M. Édouard Detaille.

En attendant, Meissonier avait représenté tous les types militaires de l'armée impériale, depuis Napoléon et le maréchal de France jusqu'au simple guide d'escorte. Voyez le *Bessières de 1807*, à son rang dans l'état-major de l'Empereur : colonel-général de la cavalerie de la garde, il examine, avec l'œil du chef responsable, la colonne de cuirassiers qui tourne au galop le monticule, sabre haut et criant : « Vive l'Empereur ! » Celui dont Napoléon I<sup>er</sup> disait qu'« il vécut comme Bayard et mourut comme Turenne », le Méridional froid qui, doucement plaisanté par son maître sur une origine dont il ne parlait jamais, répondait : « Moi, sire, je n'aime pas à me vanter », le voilà tout simple dans son habit, sans autre ornement que les aiguillettes de la garde et la plaque de la Légion d'honneur, le visage rasé, les traits de marbre, le front bandé de soie noire, la tournure d'un centaure sur son cheval qui baisse le cou et souffle au passage des escadrons. Voyez maintenant

le simple cavalier à brisques des *Cuirassiers* de 1805. C'est un homme de quarante ans, un peu gros, un peu lourd, mais sans fatigue, et qui serait aujourd'hui un beau gendarme. Celui-là va charger et il est fort calme : il en a vu bien d'autres ! Tandis qu'un officier d'état-major indique au colonel le point de direction, qu'un sous-lieutenant flatte de la main le cou de sa superbe bête qui s'impatiente et piaffe, qu'un camarade, descendu de cheval, prend ses précautions, que les jeunes soldats un peu nerveux, assurent leur paquetage et regardent du coin de l'œil le colloque du colonel et de l'officier d'état-major, lui vient de s'essuyer le front, parce qu'on a trotté pour se mettre en ligne et qu'il fait chaud ; il replace méthodiquement son mouchoir au fond de son casque et, dans un moment, il va mettre sa latte au clair, sans plus de prétention qu'un bourgeois prenant sa canne.

Raffet est aujourd'hui fort en honneur, et c'est justice. De ce simple dessinateur, modeste en son vivant, et à qui la postérité n'accordait jusqu'à ces derniers temps qu'une place de second ordre, nous venons de faire un artiste de premier rang, et c'est de toute justice. Mais l'opposer à Meissonier, le lui préférer, en faire son maître, cela passe la mesure. Conservons les hiérarchies nécessaires. Malgré ces deux chefs-d'œuvre, la *Grande Revue* et le *Réveil*, sans sortir de l'histoire pour entrer dans la légende, et de l'évocation réaliste pour recourir à l'imagination fantastique, le peintre de 1807 et de 1814 garde sa supériorité, celle de la couleur.

Car Meissonier est coloriste, bien qu'on lui ait con-

testé ce titre avec beaucoup d'injustice. Certes, ce n'est pas un Véronèse, ou un Velasquez, ou même un Téniers. Il a la couleur de son genre d'observation, mais c'est bien de la couleur, aussi juste, aussi vraie, aussi variée que celle des êtres, des pays et de la lumière qu'il peignait. D'autres ont fait éclater les splendeurs d'Italie et d'Espagne ou rassemblé tout ce que le ciel hollandais peut verser de variété en un beau jour sur une fête de campagne. Meissonier reproduit les ciels voilés, les uniformes fanés, les ors ternis, les bottes poudreuses. Le dessinateur, qui est hors de pair, surpasse le coloriste; mais ne serait-il pas juste de reconnaître que ce dessin parfait exige cette couleur; qu'elle en est la conséquence nécessaire; que, regardés dans l'ensemble ou examinés à part, ses personnages et ses scènes sont aussi vrais de couleur que de structure; qu'il est aussi impeccable pour leur distribuer la lumière que pour les construire et les dresser? Certes, on lui voudrait souvent une touche plus souple et plus légère, fût-elle un peu moins précise; on songe, en étudiant son faire, aux vives piqûres de lumière, aux plis cassés, aux délicatesses délicieusement fondues de Watteau, ou même, dans l'ordre du dessin, aux libres souplesses de Callot, à ces conduites de crayon que l'on voit dans les dessins d'Ingres, si fines, si fortes et si justes qu'il est impossible à l'œil de les supposer autres qu'elles ne sont, car un point de plus ou de moins les dénaturerait. Il faut prendre Meissonier tel qu'il est, avec sa marque puissante, sobre et un peu dure; c'est un maître, mais il a eu ses plus et ses moins, comme tous les maîtres.

On lui souhaiterait encore plus de grâce et de charme. Il est excessif de dire qu'il ne savait pas représenter la femme : voyez l'étude pour le portrait de Mme Sabatier et regardez nombre de croquis féminins dont le catalogue de l'exposition vous rappellera la destination <sup>1</sup>. Cet art dans la pose du modèle, cette vérité dans la physionomie et le vêtement, cette fine souplesse des attitudes, sont d'un homme qui ne craignait pas ce genre de sujets et qui, s'il l'eût voulu, y eût excellé. Mais il est certain qu'il ne voulait pas. Au total, la femme a peu de place dans son œuvre et le nu encore moins. L'élégance des contours, les jeux de la lumière sur l'épiderme, les frissons de la vie, tout cela le laissait indifférent. Il préférerait les armes, les vêtements, les meubles, les chevaux. Mieux eût valu qu'il aimât tout, et l'homme et la femme et les animaux, et tout ce que les êtres vivants marquent de leur empreinte. C'était possible, car d'autres ont éprouvé cette large sympathie. Mais, tel qu'il est, son lot est assez beau et assez vaste.

\*  
\* \*

Vous serez de cet avis en parcourant son exposition, une des plus instructives que l'art français de

1. Ce catalogue a formé un volume, illustré d'eaux-fortes et précédé d'une étude sur Meissonier par M. Alexandre Dumas, qu'une étroite amitié unissait au peintre : « Vous qui entrez dans cette salle, disait en commençant l'illustre écrivain, préparez-vous au respect, à l'émotion, à la reconnaissance. Il y a là soixante ans du labeur le plus sincère et le plus opiniâtre, de l'amour le plus ardent et le plus noble de l'art, de l'idéal le plus pur. » Il concluait, après avoir montré la simplicité, l'unité, l'énergie, la conscience de cette belle vie consacrée au travail, en disant : « Je l'ai beaucoup aimé parce que je l'ai bien connu ».

notre siècle nous ait préparées. Il serait à souhaiter que le Louvre et l'École des Beaux-Arts fussent assez riches pour y choisir ce qu'il y a de plus caractéristique, de plus digne d'être proposé comme modèle de conscience et de vérité à l'admiration du public et à l'instruction des artistes. Malheureusement, la caisse des Beaux-Arts est pauvre; faute d'entente et de suite dans les projets, nos collections nationales s'appauvrissent : riches au début du siècle, le temps qui s'écoule sans les augmenter y cause des lacunes irréparables et, si cela continue, Paris fera bientôt médiocre figure au regard de Londres et de Berlin. Mais il n'est pas dans mon sujet de traiter cette grosse question. Je me contente aujourd'hui de dire ceci pour conclure. Si vous voulez connaître Ingres, allez au musée de Montauban et examinez longuement ses dessins; si vous voulez vous faire une idée juste de Meissonier, regardez en détail l'exposition de la salle Petit. Le musée de Montauban nous reste, grâce aux dernières volontés du maître, tandis qu'il a fallu couper en deux l'héritage artistique de Meissonier et qu'il faudra bientôt le disperser définitivement. Mais, si je rapproche ces deux noms, ce n'est pas seulement pour exprimer un regret. Avec Ingres et pour quelques-unes des mêmes raisons, Meissonier est un des maîtres de la peinture française en notre temps. Cherchez, en effet, groupez les grands noms de notre école depuis le premier Empire et la Restauration, et demandez-vous si, après l'avoir, selon notre habitude, trop exalté et trop dénigré, beaucoup honoré et un peu négligé, nous ne devons pas, à présent qu'il est mort, qu'il

ne préside plus de jurys et ne fonde plus de sociétés, inscrire son nom parmi les huit ou dix qui, dans notre siècle, sont assurés de durer.

1<sup>er</sup> mars 1893.

---

## MEISSONIER ET LA DÉCORATION DU PANTHÉON <sup>1</sup>

Il y a déjà longtemps que Meissonier avait reçu la commande d'une composition décorative pour le Panthéon : il se trouvait compris, dès le 7 mai 1874, dans les propositions de M. Ph. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, et devait représenter sainte Geneviève ravitaillant Paris assiégé par les Francs. « J'avais cru, écrivait à ce sujet M. de Chennevières, que les souvenirs du dernier siège de Paris devraient l'émouvoir par quelques épisodes poignants, éternellement humains et qui avaient pu être communs aux deux famines de la même ville <sup>2</sup>. »

Malheureusement, ce sujet ne disait rien à Meissonier : il aurait voulu peindre Attila et ses cavaliers. Aussi, pendant des années, laissa-t-il vide sa part de murailles, tandis que le reste se couvrait de peintures. Ses confrères et la presse ne manquèrent pas de le prendre à parti : s'il ne se mettait pas au travail, disait-on, c'est qu'il se sentait incapable, lui peintre

1. Voir ci-dessus, p. 203.

2. Voir Ph. de Chennevières, *les Décorations du Panthéon*, 1885, p. 77 et 92.

de petites toiles, de s'attaquer à une vaste surface. Il laissait dire, mais, s'il ne voulait pas du sujet proposé, il ne renonçait pas au principe de la commande, car, en 1887, lorsque Castagnary parla de la lui retirer, il défendit énergiquement son droit.

L'affaire était pendante lorsque, en arrivant à la direction des Beaux-Arts, je repris les pourparlers avec lui. Comme à mon prédécesseur, qui l'avait refusée, il me fit la proposition de traiter le siège de Paris en 1870-71. Je dus lui faire observer, à mon tour, qu'une telle composition jurerait par trop avec le reste des peintures et les choses en restèrent là jusqu'en 1889. A cette époque, au mois d'août, quelques jours après l'inauguration de la nouvelle Sorbonne, il se plaignait avec quelque amertume de n'avoir pas été compris dans les commandes de peinture faites pour la décoration de l'édifice. Je lui répondis que mes prédécesseurs étaient excusables, après l'expérience faite au Panthéon, de n'avoir pas songé à lui. « Eh bien ! me dit-il, finissons-en avec le Panthéon. Puisque vous ne voulez pas du siège de Paris, puis-je chercher un autre sujet ? » Je l'y engageai vivement. Il était alors dans des dispositions particulièrement favorables : ses confrères, français et étrangers, l'avaient nommé président du jury de peinture à l'Exposition universelle ; il y était très admiré et très loué ; la vue de certaines peintures de la Sorbonne le piquait d'émulation ; il voulait, me disait-il, terminer sa carrière par une œuvre où non seulement il se mettrait tout entier, mais où, comme la plupart des grands peintres, il se mesurerait avec un vaste sujet de décoration. Un jour donc, au jury, il m'exposa de vive voix l'idée de ce



qu'il appelait une « Apothéose historique de la France dans la paix ». Le titre était compliqué, mais l'idée était belle et il la développait avec chaleur. Je m'empressai de l'approuver en principe; il me promit de la préciser et, en effet, quelques jours après, il m'adressait la lettre suivante :

*Personnelle.*

*Paris, 8 septembre 89.*

*Cher Directeur,*

*Le sens de ma composition est un Triomphe de la France. Elle s'avance portant la lumière, offrant la paix; ceux qui la voient venir la saluent avec enthousiasme; ceux qui la suivent, la suivent avec amour.*

*Je la représente sur un char traîné par des lions conduits par la Prudence et la Force; de sa main droite, elle élève un flambeau; de sa gauche, appuyée sur les tables de la loi, elle tient les balances de la justice. Minerve la protège.*

*A ses côtés s'avancent les Lettres et les Arts, à droite la Sculpture, l'Architecture et la Peinture se tenant par la main, précédées par la Poésie. Des enfants portent en se jouant devant ces figures les attributs propres à chacune d'elles. A gauche, je personnifierai la Philosophie, l'Histoire, le Théâtre et les Lettres.*

*Derrière le char seront portées, par des ouvriers des villes, des étudiants et des ouvriers des champs, l'Industrie, la Science et l'Agriculture. Des cavaliers suivront, portant des étendards; ils figureront les peuples divers.*

*Devant le char, d'autres cavaliers, sans armes, mais couronnés de lauriers, tous jeunes et pleins de force, montreront des branches d'olivier, symbole de paix, et,*

*en tête du triomphe, un d'eux portera notre drapeau que tous acclameront.*

*Sur la frise d'en haut, je peindrai, comme une vision se passant dans le ciel, non plus des figures symboliques, mais les personnages réels qui ont fait notre glorieuse histoire : Clovis et ses Francs, Charlemagne et ses preux, saint Louis et ses chevaliers, Jeanne d'Arc et ses compagnons, François I<sup>er</sup>, Henri IV, Louis XIV, Napoléon.*

*Voilà sur quoi je vais m'emballer. Je crois que la piste est assez large pour qu'on puisse le faire sans danger.*

*Si vous êtes heureux de ma résolution, soyez certain que je ne le suis pas moins de vous l'avoir communiquée à vous le premier, et d'avoir vu combien vous l'approuviez.*

*A vous bien cordialement.*

E. MEISSONIER.

Ainsi présenté, le sujet était plus qu'acceptable : il pouvait compléter de manière grandiose et nette la décoration picturale du Panthéon. J'engageai donc Meissonier à me remettre une note officielle dans le même sens et je la soumis au Ministre, M. Fallières, qui approuva la proposition.

Le nouveau sujet fut donc substitué à celui de 1874. Aussitôt l'exposition terminée, le peintre se mit à l'œuvre; quelques semaines après, il m'engageait à venir voir son esquisse et demandait qu'elle fût soumise au comité des travaux d'art. Celui-ci l'accepta à l'unanimité. Cette esquisse suivait exactement la description contenue dans la lettre que l'on vient de

lire. On a pu la voir à l'exposition posthume organisée, au mois de mai 1893, à l'École des Beaux-Arts. La famille du maître en a fait don à l'État, qui l'a attribuée à l'École.

Le premier directeur des Beaux-Arts qui ait eu l'idée de demander à Meissonier une grande composition, M. de Chennevières, écrivait dans un rapport au Ministre : « Bien que le talent qui place M. Meissonier si haut dans l'estime de l'Europe ne se soit exercé que dans des œuvres d'un genre tout différent, et j'allais dire opposé, je crois qu'il serait extrêmement intéressant d'offrir à ce vigoureux artiste l'occasion de lutter sur une large surface contre des difficultés nouvelles pour lui ». Plus tard, en 1887, M. de Chennevières ajoutait : « Meissonnier peignant l'une des murailles du Panthéon, on m'a bien raillé depuis, et la fin semble devoir donner raison aux railleurs.... Je ne puis croire, encore aujourd'hui, que si cet homme de volonté puissante et d'inflexible conscience, nourri aux fortes études, ce grand arrangeur, ce très grand dessinateur, ce grand exprimeur des passions les plus violentes comme des plus nobles enthousiasmes et des émotions les plus graves, témoin *la Rixe*, *les Bravi*, *Friedland*, *la Barricade*, *la Campagne de France*, s'était mis en tête de composer un carton, fût-ce à son échelle accoutumée, puis de le faire grandir et ébaucher sur toile dans la proportion voulue, c'est-à-dire plus que naturelle, par ceux de ses élèves que nous devinons tout disposés à appliquer les leçons de leur maître à des figures de dimension ordinaire, je ne puis croire que, se trouvant face à face alors, et avec des yeux frais,

devant la vaste conception historique sortie de son cerveau, il n'eût su lui imprimer, par des procédés inconnus à lui-même, une vérité à lui, une énergie très personnelle, allât-elle jusqu'à la sécheresse et à la dureté.... Que voulez-vous, en un mot, en regardant au verre grossissant la trame des travaux de Meissonnier et l'espèce si solide de son génie d'artiste, je me figurais une œuvre de lui supérieure aux imaginations des peintres d'histoire les plus retors en leur métier. Mais tout cela n'aura été qu'un rêve <sup>1</sup>. »

La lettre de Meissonnier et l'exécution de l'esquisse prouvent que le rêve fut bien près de se réaliser et qu'en principe M. de Chennevières avait raison.

1. *Les décorations du Panthéon*, p. 93.

## M. E. FRÉMIET

---

S'il fallait un nouvel exemple de cette vérité que la carrière est presque toujours plus facile et le succès plus rapide pour le peintre que pour le sculpteur, M. Emmanuel Frémiet nous le fournirait particulièrement topique. Né en 1824, il n'a cessé de produire depuis 1843. Or, depuis quelle époque est-il apprécié à sa valeur et classé à son rang? C'est en 1887 que ses confrères lui ont décerné la médaille d'honneur, il est entré à l'Institut en 1892, et je ne crois pas que son nom soit devenu vraiment populaire avant 1874, où sa *Jeanne d'Arc* fut érigée sur la place des Pyramides. C'était pourtant, dès ses débuts, un artiste de premier ordre et, au bout de quelques années, un maître. Le *Chien courant blessé*, qui est de 1850, le *Cheval à Montfaucon*, daté de 1855, la suite de statuettes militaires exécutées de 1855 à 1859, le *Cavalier gaulois* de 1863, le *Louis d'Orléans* de 1870 sont des œuvres capitales. Chacune d'elles attestait cette faculté de renouvellement et de progrès, dans la continuité

d'une même facture, qui est le premier caractère de l'originalité artistique. Dans l'intervalle, se pressait une quantité de figures dont aucune n'était banale ou indifférente. Et pourtant, cette production féconde, tranquille et forte n'attirait que peu à peu l'attention de la foule et les consécérations officielles; bien plus, l'existence modeste et discrète de l'artiste était traversée par une succession d'épreuves qui auraient découragé une volonté moins énergique et tué un talent moins robuste.

Il ne s'est jamais plaint, que je sache, étant de ceux qui prétendent ne livrer au public que leurs œuvres. Jusqu'à ces derniers temps, sa biographie écrite était tout entière dans les livrets du Salon. L'homme, en effet, n'a rien de cette expansion emphatique et bavarde qui est une forme du cabotinage et qui ne fut pas rare dans sa génération. Avec sa haute taille, sa figure calme, la correction de sa tenue, la réserve de ses manières, malgré la sève bourguignonne qui circule dans ce corps maigre et lui donne la force physique dont un sculpteur ne saurait se passer, vous le prendriez dans la rue pour un officier d'arme savante en tenue civile, pour un de ces hommes d'action et d'étude dont l'énergie est réglée par la science et l'aspect extérieur par la discipline morale. Le premier abord est donc plutôt froid, et sa parole ne va pas au-devant de la curiosité; très poli, il risque de laisser, à qui le connaît peu, l'impression d'un timide et d'un silencieux. Cette réserve n'est que respect de soi-même; lorsqu'elle n'a pas lieu de s'exercer, dans l'intimité confraternelle, par exemple, elle fait place à une cour-

toisie confiante. Alors il répond volontiers, si on l'interroge, et il raconte sa vie avec un tour savoureux d'ironie bienveillante et de modestie tranquille. Cette vie d'artiste, on dirait parfois un chapitre de Vasari par tout ce qu'elle contient de sincérité, de traverses et d'efforts.

\*  
\* \*

Il semble pourtant que les débuts auraient dû lui être plus faciles qu'à un autre. Neveu et élève de Rude, avec un tel appui dans sa propre famille et à une telle école, sa vocation artistique une fois prouvée, n'allait-il pas marcher vite et sûrement? Mais Rude et son élève étaient d'un temps où le génie du premier comme les aptitudes du second écartaient plutôt la fortune et le succès qu'ils ne les attiraient. L'école classique dominait dans les ateliers, régénait le goût public et pesait lourdement sur les expositions. Rude devait finir pauvre comme Barye, et, comme lui, rester à la porte de l'Institut. Il mourut, du reste, au moment où son neveu atteignait la trentaine; or, si à trente ans un peintre peut aujourd'hui être riche et célèbre, un sculpteur commence tout juste à percer. L'apprentissage fut donc particulièrement pénible et prolongé pour le neveu. Il dut, pour vivre, prendre sur les travaux de l'atelier le temps d'exécuter une longue série d'étranges besognes.

Dupuytren et Orfila avaient créé une branche d'industrie, en introduisant dans l'étude de la médecine les figures de cire coloriée. Cette industrie relevait de l'art, car il y fallait la plus exacte fidélité. Le

jeune Frémiet fut trop heureux d'être l'un des sculpteurs qu'elle employait. Avec le genre de modèles auxquels il avait affaire : cadavres dévastés par la maladie, plaies ou blessures, ruines humaines, on devine qu'il lui fallut des nerfs solides et quelque ténacité. Il travaillait d'ordinaire dans un atelier du faubourg Saint-Antoine, alimenté par l'hôpital voisin. Seul, au fond d'une cour, il passait là de longues heures à modeler des pourritures et à copier des sanies. Une après-midi de mars, où les premiers souffles du printemps commençaient à tiédir, il trouvait, en arrivant à l'atelier, une grande terrine pleine d'un liquide bleuâtre où baignait une blancheur confuse. Sans y prêter autrement d'attention, le sculpteur se mettait au travail, lorsque entra le médecin qui l'employait. Ce médecin retroussait sa manche, plongeait la main dans la terrine et en tirait une peau de femme, bien complète ; après avoir constaté l'état de la préparation, il la replongeait dans le bain, en disant : « Voici le carnaval, elles ne seront pas rares cette année ». Le carnaval, paraît-il, était des plus gais, cette année-là, et chaque nuit de bal masqué, semant les pleurésies, faisait entrer à l'hôpital nombre de jeunes femmes. Cette peau avait dansé, soupé et aimé avant d'aboutir à cette terrine.

Préparateur de pièces anatomiques, le jeune sculpteur était encore, à la Morgue, un auxiliaire de la médecine légale. Un soir, on l'appelait en hâte pour mettre une charbonnière coupée en morceaux à même de figurer utilement dans une confrontation judiciaire. Il trouvait le cadavre reconstitué, et, devant lui, le médecin légiste, en tenue de soirée et atten-



dant avec impatience, car il dînait en ville. Un coiffeur avait été mandé aussi. L'artiste se mettait à l'œuvre (c'est le sculpteur que je veux dire) : il rougissait les joues et les lèvres, redonnait à ce visage marbré les couleurs de la vie. Puis c'était le tour du coiffeur ; blême de peur et le peigne tremblant dans sa main, il accommodait cette chevelure. Enfin, le médecin, délicatement, du bout de ses doigts gantés, plaçait dans les orbites vides des yeux de verre, en essayant avec son mouchoir la buée qui les ternissait.

Le Jardin des Plantes faisait diversion et compensation à ces travaux funèbres. L'étude prolongée du cadavre humain avait donné au sculpteur le désir de représenter l'animal vivant. Aussi, au printemps et en été, dès l'aube, il était devant les cages, le crayon à la main, et, sous les vieux arbres, devant les formes vigoureuses, les attitudes souples, les pelages mouvants sur les muscles sains, il oubliait avec bonheur l'hôpital et la Morgue.

Ces études d'amphithéâtre et de ménagerie étaient, somme toute, une école excellente. M. Frémiet y apprenait pour toujours, par la nécessité de l'exactitude, ce respect de la nature qui, dans les arts plastiques, est la loi souveraine, et il y découvrait une direction de talent que l'atelier seul ne lui aurait peut-être pas révélée. Le grand Rude, son maître, n'était pas du tout un animalier, et, sans l'animal, l'art de M. Frémiet serait diminué au moins de moitié. Au demeurant, il doit beaucoup à l'enseignement que le puissant artiste opposait sans déclamation ni fanterie à celui des ateliers officiels.

Le premier article du *credo* très simple et très

court que professait Rude, c'était le respect de la nature. Il ne croyait pas que l'art y pût rien ajouter; en quoi il se trompait : par cela seul que l'homme copie la nature, il y joint sa personnalité, et, pour peu qu'il invente, il dépasse la nature ou, du moins, il produit autre chose qu'elle. Cependant, Rude avait raison en ceci, que, malgré le mot fameux de Pascal <sup>1</sup>, comparée à l'œuvre de nature, l'œuvre d'art reste toujours inférieure, ainsi le torse du Vatican à côté d'un torse vivant. Surtout à une époque où l'art demandait plus à l'imagination qu'à la nature, où l'artiste était poussé par l'esprit du temps à sortir des limites nécessaires de son art, les élèves du grand sculpteur trouvaient un préservatif dans ce précepte trop modeste, mais dont l'observation, même étroite, risque moins d'égarer que n'importe quelle autre esthétique.

Ce que Rude enseignait encore, c'est que, s'il faut toujours copier la nature, même en imaginant d'après elle, il ne faut jamais imiter personne, qu'un maître doit être un conseiller, jamais un modèle; que le premier devoir d'un artiste, c'est d'être lui-même, c'est-à-dire de réaliser la part d'originalité que la nature lui a départie. Or c'était, en ce temps-là, un précepte subversif. La sculpture classique avait alors deux modèles : l'antiquité et l'École; à toutes deux, elle demandait un idéal et des règles; de la sorte, les œuvres approuvées par l'École étaient des imitations d'imitations.

1. « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux. » (*Pensées*, VII, 31.)

Par l'application scrupuleuse de ces deux préceptes, Rude prêchait d'exemple. Dans une série d'œuvres où la part de l'invention est si grande qu'elle mérite chaque fois le nom de génie, il a tout pris à la nature, sauf sa pensée. D'autre part, qui a mieux senti l'antiquité que l'auteur d'*Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter* et de *Prométhée animant les Arts*? Ainsi se trouvait réalisée, par un homme qui n'était rien moins qu'un esthéticien, cette conciliation difficile de la tradition et du progrès, de l'observation personnelle et de l'enseignement, également nécessaires pour assurer la continuité de l'art et l'originalité de chaque temps.

A l'atelier de Rude, M. Frémiet devait donc, outre la vénération que le maître inspirait à tous ses élèves et la leçon qu'était pour eux le seul souvenir de ce noble génie, le besoin de la vérité et de l'indépendance. Ce besoin fut la sauvegarde de ses débuts et le guide de sa vocation. Son œuvre la plus ancienne date de l'époque où il travaillait encore chez le maître. C'est un simple exercice d'élève, conservé sur le désir de Rude. Il représente un *Charmeur de serpents*, c'est-à-dire un nègre portant un boa enroulé autour de son corps. Voilà, semble-t-il, un sujet fort conventionnel. Pourtant, on devine que l'élève s'est documenté. Ce pagne à fanfreluches sauvages et ce turban emplumé, cette tête lippue, ce corps où les masses musculaires s'accusent en fortes saillies, l'apprenti sculpteur les a vus peut-être dans une fête de banlieue, peut-être seulement dans un recueil d'estampes. C'est sur ce souvenir, sur cette part de vérité approximative que son imagination a travaillé; mais,

visiblement, il a tout repris d'après le modèle vivant. Surtout, il a observé de près, au Jardin des Plantes, l'aspect du serpent, l'enroulement de ses anneaux, le modelé de ce corps lourd, dont on sent, pour ainsi dire, le poids en regardant la statuette, et dont on devine la singulière consistance, flasque en dessous, dure par son revêtement d'écaillés.

L'union de l'homme et de l'animal réalisée dans cette statuette est déjà un indice. Elle annonce et contient en germe l'œuvre entier de M. Frémiet. Séparés ou associés, l'être humain et la bête vont être ses modèles, étudiés avec un tour très personnel d'observation et reproduits d'après trois groupes d'idées principales. Des leçons reçues à l'atelier, il n'y reste de visible que le respect de la nature; le choix des sujets et le faire lui-même ne rappellent en rien ceux de Rude.

Je ne sache pas, en effet, que Rude ait jamais sculpté d'autres animaux que l'aigle mythologique de son *Hébé* et le petit oiseau que caresse une jeune fille dans le monument funéraire de Cartelier au cimetière du Père-Lachaise. Or M. Frémiet débute au Salon de 1843 par une *Gazelle* et, jusqu'en 1855, il expose des chiens — parmi lesquels un de ses chefs-d'œuvre, le *Chien courant blessé*, du musée du Luxembourg, — des chats, des chevaux, un dromadaire, un chameau, un ours, un renard, un héron, une poule cochinchinoise, etc., et pas une figure humaine. Ainsi, les préférences inspirées par l'étude personnelle au Jardin des Plantes dominaient, chez le débutant, les souvenirs de l'atelier.

C'était déjà une marque d'originalité. Et ce débu-

tant ne quittait pas une école pour se mettre à une autre. A ce moment, Barye, tout dédaigné qu'il fût par l'art classique, était célèbre depuis plus de vingt ans. Les dédains officiels, ce n'était pas pour éloigner de lui un élève de Rude et il semblait nécessaire qu'un animalier débutant laissât voir à quelques indices qu'il avait beaucoup étudié son grand devancier. L'apprenti a longuement regardé le maître, cela n'est pas douteux, mais, ce qui est aussi certain, c'est que ce maître n'est pas son maître. D'abord, le choix des sujets diffère sensiblement. Barye modèle de préférence des lions, des tigres, des ours, des bêtes féroces et, s'il y joint des animaux domestiques, ce n'est guère que comme pâture. M. Frémiet, on vient de le voir, s'attache aux bêtes plus familières. Non certes par timidité de talent ou faiblesse de facture : sans mettre ses modèles aux prises dans les batailles formidables auxquelles se plaît Barye, il abordera plus tard, avec plein succès, des sujets comme le *Centaure emportant un ours*, *Rétiaire et Gorille*, le *Dénicheur d'oursons*, le *Gorille enlevant une femme*. S'il préfère d'abord les animaux calmes et isolés, c'est encore, je crois, par désir de vérité : il peut les voir, les approcher, les toucher, les mesurer, leur appliquer, en un mot, les préceptes de Rude. C'est seulement lorsqu'il se sentira maître du règne animal, longuement observé par tous les moyens en son pouvoir, qu'il se risquera, lui aussi, à imaginer des scènes dont l'homme de nos jours ne saurait guère plus être témoin.

Il sera autre chose qu'animalier, mais il ne cessera jamais de l'être. Depuis la *Gazelle* de 1843 jusqu'à

*L'Ane du Caire* de 1890, il reviendra volontiers, dans l'élargissement graduel de sa manière, aux sujets qui l'auront d'abord attiré, à ces animaux domestiques, compagnons de l'homme, que l'on peut étudier longuement dans l'intimité de chaque jour, aux portraits de nos « frères inférieurs », avec quelques études sur des types plus spéciaux, que lui offriront ses visites au Jardin des Plantes ou des événements fortuits comme l'Exposition de 1889. Ainsi le *Chameau tartare*, où se montre de manière frappante l'adaptation que la nature fait des mêmes espèces aux divers milieux où elles doivent vivre ; le *Renard d'Égypte*, encore plus instructif à ce point de vue : par la taille, la construction, la physionomie, c'est tout à fait notre renard d'Europe et on lui devine même caractère et mêmes habitudes, mais le poil est ras, au lieu d'être long, parce que le climat d'Égypte, sec et chaud, rend superflue l'épaisse enveloppe dont l'animal a besoin sous le ciel d'Europe. *L'Ane du Caire*, c'est le gentil bourricot, imprévu et drôle comme une plaisanterie arabe, qui contribuait pour sa part à l'aspect amusant d'un quartier de l'Exposition.

M. Frémiet reproduit encore la souplesse du singe, la silhouette pensive du héron, la masse agile de l'éléphant, le corps pataud de l'ours. Mais ce ne sont là que des intermèdes. Ses modèles favoris, ce sont, par ordre d'intérêt, le cheval, le chien et le chat.

\*  
\* \*

Lorsque, artiste ou cavalier, on aime le cheval, on ne l'aime pas à moitié. C'est, en effet, de tous les

objets d'étude ou de « sport », le plus attachant, parce qu'il est le plus varié. Au cavalier, si expert qu'il soit, un cheval nouveau réserve toujours des surprises; rétif ou docile, il est rare qu'il ne lui donne pas une occasion d'observer et d'apprendre encore, car chaque bête a sa façon particulière d'obéir ou de résister. L'artiste, lui, lorsqu'une fois il a sérieusement étudié le cheval, ne se lasse pas d'y revenir, et l'on sait, parmi les peintres, avec quelle passion Géricault et Meissonier l'ont représenté. Construction, mouvements, airs de tête, expression de l'œil, couleur, autant de motifs d'étude, très attachants parce qu'ils sont très beaux; et ils sont très beaux parce que la nature y révèle, avec une variété singulière, son secret de logique, c'est-à-dire de proportion et d'adaptation. Le premier cheval de Frémiet est, je crois, de 1850; depuis, quelle cavalerie! Toutes les variétés de chevaux y figurent : cheval de guerre, de course, de trait, d'utilité ou de luxe, cheval français ou étranger, nu ou harnaché, libre ou monté, sain ou malade.

Plus que malade est ce cheval de 1855, le *Cheval à Montfaucon* : il est condamné à mort. Jeune et robuste, la malheureuse bête, faite pour durer, attend l'équarrisseur, car elle a une jambe cassée et, les yeux bandés, la tête dressée, elle aspire dans l'air l'odeur du sang, avec une terreur qui fait courir un frisson sur sa peau. Autour d'elle rôde déjà le rat de charnier. Une impression indicible de pitié se dégage de cette œuvre puissante, dans laquelle l'artiste, sans désir de sensiblerie, a représenté ce qu'il a vu, laissant à la vérité le soin de produire l'émotion qu'il a ressentie

lui-même. Le *Cheval à Montfaucon* fut acheté par l'État et destiné à l'École vétérinaire d'Alfort. Il y eût été à sa place, comme une leçon permanente de pitié, donnée à des élèves dont la vie doit être consacrée non seulement au soulagement, mais à la protection de l'animal. Le directeur de l'École refusa l'offre des Beaux-Arts, sous prétexte qu'Alfort enseignait à soigner les animaux, et non à les tuer. Le cheval fut donc relégué au dépôt des ouvrages d'art de l'État; il y resta quarante ans. C'est là qu'un directeur des Beaux-Arts le découvrit en 1890, au fond d'un hangar sombre, sous la poussière et les toiles d'araignée. Estimant que la première grande œuvre de Frémiet méritait mieux que cet abandon, il s'inquiéta de lui trouver une place où elle pût être vue. Le directeur de l'École vétérinaire de Toulouse, plus accueillant que son collègue d'Alfort, reçut l'œuvre avec reconnaissance.

Le cheval de guerre a les préférences de l'artiste et c'est justice. Jamais les qualités naturelles de l'animal et sa beauté propre ne s'accusent mieux que monté par l'homme armé. Généralement, les chevaux de M. Frémiet sont immobiles ou au pas. C'est que le sculpteur fixe plutôt les mouvements calmes que les attitudes violentes. Peut-être aussi, avec son désir constant de vérité, a-t-il préféré l'aspect sous lequel il pouvait étudier les chevaux avec le plus d'attention et les représenter avec le plus de précision.

Ses premiers chevaux de guerre sont des chevaux de troupe, dans la série de ses statuettes militaires. Il n'y en a pas un qui ne soit un modèle de vérité.



D'abord le *Cheval entravé*, avec harnachement complet, correct comme un soldat sous les armes, la tête droite, le corps frémissant et les jambes développées sur place, les oreilles dressées à un appel de trompette. Puis le cheval de carabinier, piaffant sur place, encensant, se défendant, mais solidement maintenu par son cavalier, la main haute et les jambes près; cheval de luxe, par sa finesse robuste, car il appartient à un corps d'élite, presque de parade, où l'homme et sa monture coûtent fort cher. Voyez encore le cheval de cuirassier en vedette, limousin plus pratique, piété sur un arrêt brusque; le cheval d'artilleur, bête normande, de trait autant que de selle, les membres gros, la tête lourde, la crinière et la queue touffues; le cheval de chasseur, petit Tarbais, tout feu et tout nerfs, que l'on devine impatient, querelleur, ruant à la botte, et dansant dans le rang.

Les chevaux du *Cavalier romain* et du *Chef gaulois*, de *Jeanne d'Arc*, de *Louis d'Orléans*, de *Saint Hubert*, de *l'Aïeul*, de *Velasquez*, du *Porte-falot*, de *Saint Georges*, moins réalistes, aussi vrais, sont proprement des chevaux statuaires par l'ampleur des formes et le caractère décoratif. Chacun d'eux cependant représente une variété bien déterminée de l'espèce : le cheval romain, l'encolure énorme et la crinière en brosse, comme un cheval de bas-relief, le cheval gaulois, à moitié sauvage, celui de *Jeanne d'Arc*, solide et pesant, cheval d'homme d'armes, fait pour porter un poids énorme et à l'aise sous un corps de jeune fille, mais l'arrière-main serrée et le talon en dehors, tenu en main avec une vigueur de paysanne.

La monture de Louis d'Orléans est bien un cheval de tournoi, celles de Saint Hubert et de l'Aïeul sont bien des chevaux de chasse et de voyage, celle du portefalot un cheval bien soigné dans les écuries de la Ville, attentive à la bonne tenue de sa livrée. Le cheval de Saint Georges, cabré devant le monstre, fou de peur, les oreilles couchées, la queue serrée, cherchant à se dérober par un écart et maintenu par la vigueur divine de son cavalier, est, à mon sens, le plus beau de la série, de même que le genet d'Espagne monté par Velasquez, tout enrubanné, souple et fin comme une danseuse andalouse, est le plus élégant. Avant M. Frémiet, l'art français n'avait pas encore atteint cette variété et cette vérité dans la représentation du cheval statuaire. Pour mesurer le progrès de cet art, regardez le Velasquez, dans le jardin du Louvre, où il vient d'être érigé, et allez ensuite, quelques pas plus loin, sur le Pont-Neuf, voir le Henri IV équestre de Lemot.

Le cheval est construit pour porter, plus encore que pour traîner, et la selle gâte moins ses formes que le harnais. Aussi, quoique bien artificiel, le cheval de course est-il encore une bête que l'animalier modèle volontiers. M. Frémiet s'est souvent plu à rendre l'aspect de ces longues et élégantes saute-relles, avec la hauteur de leur arrière-main, la longueur de leurs foulées, leur port de tête allongé comme un éperon de navire. Il a aussi des bêtes plus voisines de la nature et aussi belles dans un caractère différent, comme le *Cheval primé*, monté par son garçon de ferme, et surtout les *Chevaux de halage*, une calme jument d'âge mûr attelée avec un cheval plus

jeune et plus ardent, saisis l'un et l'autre dans une parfaite justesse de mouvement, le pied mordant le sol dans le premier temps de l'effort.

Autour de ces bêtes typiques, nombre de variétés montrant les différences que la race, le climat ou l'éducation impriment à l'espèce : chevaux de char romain, enlevés par leur cocher, cheval de fauconnier, cheval arabe descendant une pente avec sa merveilleuse sûreté de pied et son incomparable élégance, cheval de saltimbanque, portant avec résignation sa charge grotesque, mule espagnole, ornée de pompons, de filets et sonnailles, sous un guitariste, qui racle avec amour le « jambon ».

Après le cheval, le chien est le plus attirant des animaux domestiques. Il y a donc beaucoup de chiens dans l'œuvre de M. Frémiet. Une *Étude de chien*, exposée en 1846, fut son second Salon. Tout le monde a vu le *Chien courant blessé* du Luxembourg, essayant d'enlever le bandage qui serre sa patte; on connaît moins le groupe de chiens bassets, *Ravageod et Ravageode*, du palais de Compiègne, et c'est dommage. Je cite au hasard, pour compléter le chenil, *Ravaude et Mascareau*, *l'Épagneul couché*, les *Chiens danois*, le *Terre-neuve debout*, le *Groupe de lévriers*, le *Chien s'étirant*, etc. Il faut bien qu'il y ait parmi les bêtes une hiérarchie naturelle ou artificielle, mais logique, fondée sur leur taille, leur force et leur utilité, puisque, malgré son intelligence, ses qualités affectueuses et son intimité constante avec nous, le chien est classé moins haut que le cheval. C'est une grande injustice. D'abord, les variétés de l'espèce sont ici beaucoup plus nombreuses et pourvues de

caractères plus tranchés; de là une plus grande richesse de types. Les mouvements et les attitudes de chaque individu sont autrement multipliés, distincts et caractéristiques. La somme d'intelligence, enfin, ne peut même pas être comparée. Pourtant, si l'on aime le chien, on admire le cheval; on prend celui-ci beaucoup plus au sérieux que celui-là. Il passe quelque chose de ces sentiments dans le prix d'art attaché à la représentation de ces bêtes. La valeur d'exécution, cependant, est la même, quel que soit le modèle. Aussi, en ne s'attachant qu'à cette valeur et en songeant que le chien, aussi brave que le cheval, a une beauté différente, mais égale, que, s'il nous coûte moins cher et nous est moins utile, il nous aime davantage et, avec une grande utilité, nous procure lui aussi de grands plaisirs, surtout qu'il offre à notre regard les aspects les plus plastiques, nous saurons gré à M. Frémiet de lui avoir fait une large place dans sa production et nous irons chercher dans cette part de son œuvre quelques-uns de ses plus beaux morceaux.

Voici maintenant, en suivant l'échelle des animaux familiers, le chat, « le tigre de poche », descendu de la férocité féline à une domesticité à la fois très intime et très libre, mais retenant beaucoup encore de cette férocité. Réduite à sa taille et inoffensive pour nous, elle s'exerce encore sur ses semblables, sur ses petits, dans ses amours. M. Frémiet l'a observé dans la béatitude de son bien-être, la souplesse silencieuse de sa marche, la gentillesse de ses jeux, la drôlerie de ses attitudes, les apprêts de sa toilette et aussi le placide égoïsme de sa physio-

nomie, l'atrocité de quelques-uns de ses appétits, l'imprévu de ses poses et de ses installations. Je note ainsi la *Famille de Chats*, la *Chatte dévorant ses petits*, *Jeune Chat buvant du lait et Mésange*, *Chat de deux mois*, *Chat faisant sa toilette*, etc. Parmi ces figures, quelques-unes sont de grandeur naturelle. Je ne dirai pas qu'elles donnent l'illusion de la vie; elles y ajoutent. D'autres sont minuscules et font songer, dans un art plus viril, à la précision spirituelle des Japonais.

Enfin la basse-cour, avec une échappée de vue sur la campagne libre. Dans une série d'amusants petits bronzes, le mouton rumine, le front étroit et sans pensée; la chèvre grimpe et danse; le coq claironne, dressé sur ses ergots, le corps allongé pour pousser son chant plus loin et plus haut; des poules se disputent un rat mort; des canards tirent sur une proie du même genre; un courlis, poussant au ras du sol son bec long et effilé comme une épée, donne la chasse à une grenouille; une souris, la queue prise dans la coquille refermée d'une huître, se dresse avec une détresse comique, posée sur la valve qui la relie.

Cette dernière figurine est un petit chef-d'œuvre d'arrangement ingénieux et vrai; les autres, moins imprévues, dénotent une observation aussi juste, et, devant ces délassements du puissant artiste, qui a modelé quelques-unes des plus énormes pièces de notre temps, en voyant ce qu'il a mis d'observation et d'esprit, de vérité et de finesse, de science et de perfection plastique dans ces minuscules sujets, nous songeons à la poésie fine et forte de La Fon-

taine, à son observation d'apparence nonchalante, et si profonde, à l'esprit infini, à toutes les sortes d'esprit qui se jouent parmi ses vers, à la peinture large et précise qu'il enferme dans ses petits cadres, surtout au sens profond de la nature, à la connaissance complète de l'animal qu'il donne comme fond à son étude de l'homme. Toute comparaison avec La Fontaine étant écrasante, je me garderai bien d'appliquer celle-ci à l'œuvre de M. Frémiet. Il suffit que l'animalier rappelle le fabuliste, et c'est déjà un grand honneur.

\*  
\* \*

Comme Barye, M. Frémiet ne cherche dans ces petits sujets que le délassement de ses grandes œuvres. Dans celles-ci, il réalise surtout les gracieux souvenirs d'une mythologie riante, les scènes féroces des temps préhistoriques, les rêves des premiers hommes; il recherche les premiers essais de la vie animale ou évoque ce qui reste encore de sauvagerie effrayante dans les contrées où l'homme continue de lutter, sans autre secours que les armes naturelles, contre de formidables ennemis. Le petit *Pan*, du Luxembourg, est devenu populaire. Couché sur le ventre, le dieu chèvre-pied agace deux oursons; il s'amuse à les écarter, avec une baguette, des rayons de miel qu'ils flairent en grognant d'impatience et de gourmandise. C'est gracieux comme du Théocrite et fort comme du Lucrèce. Avec un autre joueur, un tel passe-temps ferait frémir; mais la tranquillité du divin espiègle rassure et l'on admire en souriant l'arrangement spirituel de la scène, le modelé fin et

robuste de ce corps moitié bête et moitié homme, cette physionomie franchement animée, la gaucherie des oursons.

Dans cet ordre de sujets fictifs, où la fantaisie et l'observation ont une part égale, la banalité est aussi commune que l'originalité est rare, car il est à la fois très facile et très difficile de faire œuvre d'art en sortant de la vérité. M. Frémiet y mêle avec bonheur sa connaissance profonde de l'animal vrai et l'invention créatrice. A la fontaine de l'Observatoire — où il s'est associé avec Carpeaux, son ancien camarade chez Rude, pour combiner une des plus belles œuvres de décoration monumentale qu'il y ait à Paris, — ses chevaux marins, cabrés sous les jets d'eau que leur lancent des tortues, sont aussi chimériques qu'il convient, mais la vérité de leurs mouvements est scrupuleusement juste.

Le même mérite s'accuse dans les animaux fantastiques qu'il a modelés pour l'escalier du château de Pierrefonds. Ici il montre un sentiment du moyen âge sur lequel des œuvres plus importantes vont me permettre de revenir, mais je dois constater à ce sujet combien la faculté de ressaisir le caractère de cette époque est rare chez nos artistes contemporains. Presque tous imitent gauchement la fantaisie grotesque ou terrifiante des vieux imagiers. On a pu, au contraire, placer en toute vérité d'adaptation, dans la cour d'une forteresse féodale, ce taureau ailé qui s'absorbe, avec une attention de chien surpris, dans la contemplation d'un escargot; ce pélican à ailes de griffon et à corps de lézard, dont les gros yeux s'hypnotisent sur le vide; surtout cette bête

d'une si fière tournure héraldique, où se combinent une tête d'aigle, coiffée d'un capuchon de mailles, et un corps de quadrupède, muni par devant de serres puissantes et derrière de deux pieds humains chaussés de solerets à éperons.

Ceci ne vise qu'à l'amusement de l'œil; un des plus énergiques enseignements que l'art puisse donner par l'évocation du passé se trouve dans la figure où M. Frémiet a reconstitué, d'après les données de la science, un des plus anciens exemplaires de l'homme. Par un effet que le sculpteur a produit plusieurs fois, son *Homme de l'Age de pierre*, justement placé au Jardin des Plantes, a commencé par étonner et a soulevé de vives discussions avant d'obtenir l'admiration qu'il méritait. L'homme d'aujourd'hui ne s'est pas reconnu sans répugnance dans cet ancêtre à la face stupide, dont le corps massif exprime par une danse lourde la joie d'une bonne chasse. Pourtant, il a quelque raison d'être content, cet habitant des cavernes, car la tête d'ours qu'il rapporte en trophée représente pour lui la destruction d'un ennemi redoutable et la subsistance de plusieurs jours. Entre la tête morte de la bête et la tête vivante de l'homme, on ne sait vraiment laquelle est la plus féroce. Nous pouvons à volonté être modestes ou fiers devant cette figure, qui nous fait mesurer le chemin parcouru depuis notre origine. Quant à la faune au milieu de laquelle vivait l'homme de ce temps, vous en trouverez les gigantesques échantillons dans les *Animaux* du Trocadéro exécutés pour l'Exposition de 1878, et qui, tout en formant autour de la cascade un motif de décoration qu'il eût été



bon de confier à un seul artiste, offraient, au milieu d'une exposition universelle, un contraste aussi suggestif que le Troglodyte du Jardin des Plantes dominant une foule endimanchée <sup>1</sup>. Nous sommes encore dans le même temps avec le *Dénicheur d'oursons*, surpris par la mère ourse, qui lui brise les reins dans un embrassement formidable.

Mais l'art de M. Frémiet atteint dans la statuaire colossale le suprême degré d'expression avec le *Gorille enlevant une femme*, qui lui valut la médaille d'honneur. Cette femme est une négresse aux formes vigoureuses, et l'artiste, qui a rarement abordé le nu féminin, a prouvé là, par la justesse du modelé, ce dont il eût été capable, s'il l'eût voulu, dans cette partie de l'art. Le bras droit serrant la femme à demi morte, mais dont les bras résistent encore, tandis que les jambes pendent inertes, le gorille défend sa proie, un quartier de roche dans la main, une flèche enfoncée au creux de l'aisselle et sa tête hideuse tournée vers les poursuivants que l'on devine. Comme aspect d'ensemble, balancement des masses, mérite d'exécution délicate ou large, je ne vois pas, dans la statuaire contemporaine, d'œuvre dont ce groupe ne soit l'égal. Il atteint cette beauté dans l'horreur, qui a valu au *Laocoon* sa popularité séculaire.

1. Ces animaux sont simplement en plâtre doré. Ils devaient être coulés en bronze, après l'Exposition, mais, les fêtes finies, on ne donna pas suite au projet. Aujourd'hui, écaillés et à demi ruinés, ils tomberont bientôt en miettes. Il conviendrait, après seize ans, de prendre à leur égard une mesure définitive, c'est-à-dire de les fixer en matière durable ou de les enlever. Ce genre de négligence, trop fréquent dans notre pays, n'est digne ni de la Ville de Paris, ni de l'artiste.

Et pourtant, universellement admiré des artistes, il a subi d'abord l'effet de répugnances diverses, qui ont marqué de façon bien curieuse l'impression qu'une même œuvre peut produire sur l'extrême culture et l'extrême ignorance. Il faut convenir que cette œuvre-ci est inquiétante et que l'on n'en sent la beauté qu'après une surprise complexe. Elle excite d'abord une sorte d'indignation confuse : nous n'admettons pas qu'un désir puisse monter de la bête vers l'être humain; nous y voyons une insulte d'autant plus intolérable à la dignité de notre espèce que le rapprochement de deux formes identiques diminue la distance qui sépare cette brute de sa proie. Puis, les conséquences possibles ou, tout au moins entrevues par l'imagination, d'un tel enlèvement, ajoutent le dégoût à la colère. On se calme en songeant que, dans cette femme expirante, il n'y a qu'une proie.

Tous les spectateurs, pourtant, ne se calmaient pas. Après la première exposition du groupe, au Salon de 1863, une équipe d'ouvriers belges fut chargée de le transporter au Trocadéro où il devait être remisé. Il n'arriva pas à destination : on le trouva le lendemain, dans un terrain vague, mis en pièces avec un tel acharnement, qu'il fut impossible de le reconstituer. Pris de colère, les ouvriers l'avaient brisé; dans ces têtes aux idées courtes et violentes, l'idée confuse que j'essayais de définir tout à l'heure avait-elle surgi et s'était-elle exaspérée à la vue prolongée du monstrueux assemblage? Avaient-ils vengé, à leur manière, la dignité méconnue de notre espèce? Le groupe refait, longtemps après, le sculpteur l'ex-

posait à nouveau et, naturellement, en demandait l'achat aux Beaux-Arts. Le ministre d'alors, savant illustre, refusa en donnant pour motif que le fait représenté n'était pas admis par les naturalistes et qu'il importait de ne pas consacrer une erreur par une représentation durable. C'était trop subordonner l'art à la science et enlever au premier son droit d'ajouter à la nature; c'était, surtout, méconnaître le mérite propre d'une création plastique, qui n'a, au fond, d'autre but qu'elle-même. Tout ce qu'on peut demander à l'œuvre d'art, c'est de ne pas compromettre les droits de la beauté ou de la morale, en prenant chacun de ces mots dans le sens le plus large. Peut-être, comme il arrive parfois en matière d'administration, le ministre n'avait-il pas donné la vraie raison de son refus. Cet homme de haute culture avait-il éprouvé, lui aussi, le même sentiment que les Belges iconoclastes? Ce dont on peut être assuré, c'est que le sculpteur, avec la dignité de son caractère, n'avait aucunement cherché, dans le choix de son sujet, un élément de succès scandaleux. Dans le rapprochement de deux êtres, à la fois si voisins et si lointains l'un de l'autre, il n'avait vu que l'opposition artistique de deux natures où toute ressemblance offre en même temps une différence et où, pour ainsi dire, l'antithèse repose sur l'analogie.



Un animalier ne peut être qu'un réaliste. Aussi, comme Barye, M. Frémiet commença-t-il par se tenir aussi éloigné du romantisme que de l'école classique.

Il semblait se rattacher étroitement au mouvement réaliste, qui commençait au moment même où il débutait lui-même et qui, escomptant la mort du romantisme expirant, dans l'art comme dans la littérature, réclamait sa succession avec l'assurance que l'on sait. En peinture, le réalisme devait entraîner à sa suite une grande part de l'école française ; en sculpture, il ne pouvait être aussi heureux, par le besoin que le sculpteur aura toujours du nu, dont la vie réelle n'admet qu'une exhibition très incomplète, et de l'abstraction idéaliste, que le réalisme combat de tout son pouvoir. Et cependant, prouvant une fois de plus que toute classification artistique ou littéraire, toute définition d'école ou de genre est fautive, pour peu qu'elle soit étroite et impérieuse, M. Frémiet, réaliste de goût, revenait au romantisme sans cesser d'être lui-même, et il se trouve aujourd'hui qu'une part très considérable de son œuvre mêle étroitement les deux systèmes opposés.

Le romantisme artistique et littéraire était né de l'imitation du moyen âge, mais avec quelle liberté et quelle ignorance il avait traité son modèle ! Sans insister sur ces étonnants troubadours, ces chevaliers et ces châtelaines, motifs favoris du « style pendulesque », il est certain que Préault comme Louis Boulanger prenaient leurs motifs dans une archéologie fort approximative. Le moyen âge fut ainsi plus représenté que connu jusqu'au moment où Viollet-le-Duc, architecte contestable et théoricien exclusif, mais archéologue très informé, mit à la disposition des artistes les résultats de sa science. M. Frémiet avait déjà prouvé son sentiment de l'histoire par ses

deux cavaliers du musée de Saint-Germain, l'un gaulois, l'autre romain, exécutés grâce aux études gallo-romaines que poursuivait alors Napoléon III, lorsqu'il reçut la commande d'une statue équestre de *Louis d'Orléans*, pour le château de Pierrefonds, que Viollet-le-Duc venait de rebâtir sous prétexte de restauration. Cette statue fut le point de départ de ses figures vêtues de fer.

C'est par le caractère énergique dont un tel vêtement rehausse l'homme de guerre que M. Frémiet fut d'abord attiré. Ces armures du moyen âge donnaient au corps humain un aspect d'animalité farouche. Sur un cheval armé comme lui, le combattant d'autrefois constituait avec sa monture une sorte de bête fantastique. Et, dans le détail, quel riche motif d'étude ! Ces armures avaient la beauté propre à tous les objets en rapport parfait avec leur destination. Merveilleusement ajustées aux formes et aux mouvements du corps, c'étaient, en leur genre, des modèles de sculpture. Songez en outre au caractère si profondément marqué sur les visages de ce temps, qui respiraient avec une égale énergie le courage, la foi, l'orgueil nobiliaire, la brutalité. L'un des premiers chevaliers modelés par M. Frémiet, le *Louis d'Orléans*, est aussi l'un des plus beaux. Comme en toutes choses, l'artiste a scrupuleusement étudié chaque pièce de l'équipement, chez le cheval comme chez l'homme ; il a fait œuvre de science avant d'aborder l'œuvre d'art. Puis, en traduisant l'expression de la physionomie, l'allure, l'attitude, il a campé son personnage de manière à exprimer pleinement son originalité, le caractère de l'homme et celui de son

temps. Dans cette figure élégante et forte, un lettré retrouve le prince élégant et brave que dit l'histoire ; pour le visiteur ignorant, un aspect du temps passé se révèle d'un coup d'œil et lui parle.

L'impression est encore plus forte avec la *Jeanne d'Arc* de la place des Pyramides, parce que la même fidélité réalise un personnage plus complexe. Ce corps de jeune fille, robuste et fin, cette tête illuminée par le rayonnement de l'idée intérieure, ce front sérieux, cet œil qui fixe un double but, l'un lointain, l'autre présent, cette bouche aux lèvres serrées, ce bras élevant la bannière d'un geste vigoureux, cette couronne d'or nimbant la chevelure de l'héroïne, c'est à la fois la Jeanne d'Arc de nos pères et la nôtre, la Pucelle marchant contre la porte de Tournelle et la libératrice consacrée par la reconnaissance nationale. Elle surprend d'abord, parce qu'elle était trop vraie : nous n'étions pas encore habitués à un détachement aussi complet de la convention. Nous l'admirons aujourd'hui grâce à une éducation historique et artistique plus avancée, et je crois bien que, avec les années, cette admiration ne fera que grandir. C'est un grand honneur pour la sculpture contemporaine que l'émulation de nos artistes autour de cette figure ; leurs efforts sur un même sujet nous ont valu au moins trois œuvres maîtresses, diversement belles et également dignes de leur objet <sup>1</sup>.

1. La prédilection de M. Frémiet pour Jeanne d'Arc et son amitié pour le compositeur Auguste Mermet ont donné lieu à une suite d'aquarelles, exécutées pour la *Jeanne d'Arc* que le compositeur faisait représenter le 5 avril 1876. Cette suite est conservée à la bibliothèque de l'Opéra et mériterait d'être

On peut mettre à côté du *Louis d'Orléans* et de la *Jeanne d'Arc*, pour la plénitude du caractère, une simple statuette, équestre comme elles, le *Saint Georges*, acquis par l'État en 1890 pour le musée du Luxembourg. Le caractère de sainteté, indiqué dans la *Jeanne d'Arc* avec la mesure discrète qui convenait, s'accroît ici. Ce cavalier qui terrasse un monstre, c'est un être descendu du ciel pour une œuvre exigeant une force surhumaine. Il nous éloigne singulièrement de l'ange candide et rond, moitié éphèbe, moitié premier communiant, auquel l'imagerie religieuse, et même la statuaire classique, nous avaient habitués. Sous la visière relevée du casque, le *Saint Georges* découvre une figure d'homme mûr, guerrière et accentuée, telle que pouvaient la concevoir les hommes d'armes d'autrefois et que, selon la règle constante de l'anthropomorphisme, ils formaient à leur propre ressemblance. Un détail amusant fait retrouver l'animalier observateur dans cette figure d'imagination. L'élément principal du monstre transpercé par la lance du Saint a été fourni par un simple lapin, un lapin écorché, dont l'artiste, en traversant sa cuisine, avait remarqué l'aspect bizarre et auquel il lui suffit, pour le rendre terrifiant, d'ajouter une tête et des pattes de lézard.

reproduite. L'exactitude des costumes et des armes, le caractère des types, la vigueur des attitudes lui donnent un grand prix artistique et documentaire; elle réunit, à un rare degré, la sûreté d'information historique et la valeur d'invention personnelle. J'y signalerai notamment le Roi, Jeanne d'Arc en bergère et en habit d'homme, des paysans et paysannes, un fou, une bohémienne marchande de chapelets, un trompette et deux évêques montés sur des mules.

L'esprit du moyen âge parle un langage aussi clair et aussi conforme à l'histoire, dans nombre d'autres figures, tantôt individuelles comme l'*Isabeau de Bavière*, tantôt symboliques, comme *Saint Michel à pied*, le *Saint Hubert* et la *Sainte Cécile*, tantôt synthétiques, comme l'*Aieul*, qui semble sortir de la *Légende des siècles*, le *Ménestrel*, le *Porte-falot* de l'Hôtel de Ville. Il arrive à M. Frémiet de préciser par diverses reprises un aspect particulier d'un type qu'il avait déjà représenté sous une forme générale; ainsi il est revenu plusieurs fois à Jeanne d'Arc, comme dans la figurine à pied, intitulée *Orliens*, qui marche sous sa bannière à la délivrance de la Loire, dans la figurine à genoux, qui semble prier sur un tombeau, dans la petite paysanne écoutant ses voix. Il a regardé tant de vieilles tapisseries et feuilleté tant de manuscrits enluminés, qu'il a pu multiplier sans jamais se répéter les statuettes à cheval ou à pied empruntées aux diverses époques du moyen âge. Deux d'entre elles, notamment, sont devenues populaires par la plénitude de l'expression et l'éloquence de l'idée, autant que par la beauté de la forme. Ainsi le *Saint Louis*, à la figure empreinte de bonté, de candeur et de finesse, ceint de l'épée et la croix sur la poitrine, tenant d'une main un sceptre feuillu, taillé dans le chêne de Vincennes, dans l'autre le modèle de la Sainte-Chapelle; et surtout le *Credo*, ce chevalier déployant de ses deux bras largement étendus la devise des vieux siècles où le courage et la foi s'exaltaient l'un par l'autre.

Les études historiques de M. Frémiet ne se sont pas bornées au moyen âge. De même qu'il était



remonté jusqu'aux temps gallo-romains, il a traversé le xvi<sup>e</sup> siècle avec ses duellistes, le xvii<sup>e</sup> avec le *Condé* du château de Chantilly, le xviii<sup>e</sup> avec l'élégant *Incroyable*, que l'animalier a signé en lui mettant un chat sur l'épaule. Je dirais du *Condé* que c'est une de ses plus belles figures équestres, si déjà je n'avais dû qualifier de la sorte nombre de ses œuvres, dans l'impuissance où se trouve la description à dégager en quelques mots, toujours les mêmes, le caractère qui s'accuse au premier coup d'œil dans une œuvre d'art. Cette impuissance est d'autant plus inévitable que la plupart de ces figures sont dans la même attitude et le même mouvement. L'artiste a pu y éviter la monotonie; l'écrivain n'y échapperait que par de longues descriptions.



L'écueil serait le même en arrivant à la série de statuettes dans lesquelles M. Frémiet a représenté les principaux types militaires du second Empire. C'est pour répondre à un désir personnel de Napoléon III qu'il l'avait entreprise. Par un procédé employé jusqu'alors par les seuls marchands de jouets et qu'il élevait à la dignité artistique, il avait commencé par les modeler avec de la terre, sur laquelle il collait ensuite de la poudre de drap. Il en était résulté une collection unique en son genre et qui, si elle avait pu arriver dans un musée, y serait restée comme un document précieux pour l'histoire de l'armée et un spécimen original d'une manière exceptionnelle. Malheureusement, l'Empereur la conservait aux Tuile-

ries, sous vitrine, dans une pièce réservée aux récréations du prince impérial. Un enfant, fût-il prince et très surveillé, parvient toujours à ouvrir une vitrine, fût-elle fermée d'une triple clef, par cela seul qu'elle est fermée et qu'il lui est défendu d'y toucher ; surtout, si cette vitrine contient des images de soldats, c'est-à-dire des jouets particulièrement amusants. Celle-ci fut donc ouverte et il en résulta un désastre : bientôt, les débris de la petite armée jonchaient le sol. M. Frémiet répara le mal, mais les petits soldats ne devaient pas survivre à l'Empire : ils furent détruits dans l'incendie des Tuileries, sous la Commune. Heureusement, il avait conservé les modèles de quelques-uns et il a pu les reproduire en bronze.

Cavaliers ou fantassins, ils ont tous été faits d'après de vrais soldats, choisis dans les casernes, et non d'après des modèles costumés pour la circonstance. On ne saurait imaginer, sans les voir, la vérité des types, la justesse des attitudes, la fidélité minutieuse des détails. Ces figurines ne sont pas traités en maquette, par indications sommaires ; documents autant qu'œuvres d'art, la précision y est poussée à l'extrême limite du possible. Dans leurs vingt centimètres de hauteur, elles sont aussi nettes que pourraient l'être des statues de grandeur naturelle ; on peut y compter les anneaux d'une gourmète et les piqures d'un harnais. Plusieurs, comme le *Cuirassier en vedette* et l'*Artilleur en manteau*, ont une largeur de style qui permettrait de les placer, en les agrandissant, sur un arc de triomphe ; toutes fixent un aspect particulier de l'élégance ou de la force militaires. L'armée du second Empire fut la

dernière où la durée du service, en façonnant longuement chaque espèce de soldat, lui donnât une empreinte spéciale, qui ne permettait pas de confondre une arme avec une autre. Un artilleur, en ce temps-là, ne ressemblait pas, physiquement, à un dragon, ni un zouave à un chasseur. Chaque corps de troupe avait une physionomie qui dominait toute sa manière d'être. La variété des uniformes, encore beaux, conservait les traditions particulières et entretenait l'esprit de corps. Beaucoup d'entre eux remontaient, par l'ensemble ou par quelque détail caractéristique, jusqu'aux temps de l'ancienne monarchie; et, par eux, un peu de l'âme de tous ceux qui les avaient portés survivait dans les rangs de leurs successeurs. Un tel aspect n'est plus possible dans les armées contemporaines. Avec la nécessité d'habiller des millions de soldats, il a bien fallu simplifier les uniformes et faire de chacun d'eux une variante légèrement modifiée d'un même type. Avant cette révolution, indispensable, mais peu artistique, et où des qualités nouvelles doivent remplacer celles de l'ancienne armée, M. Frémiet a fixé l'aspect des derniers corps militaires où se soit conservé un certain genre de beauté. Désormais, le soldat en a une autre, différente de l'ancienne; il est bon que celle-ci ait été reproduite par l'art; si elle ne vit plus, son souvenir ne périra pas.

Les plus expressifs parmi ces petits soldats de bronze me semblent être, outre les deux cavaliers dont je parlais plus haut, le *Soldat d'infanterie de ligne* et le *Gendarme à pied*. Largement chaussé, étroitement guêtré, le shako sur la tête, le sac au

dos et la capote relevée, le petit fantassin, l'infatigable marcheur est arrêté sous les armes, les deux mains tenant le long fusil dont la crosse repose à terre. Le gendarme, son sabre de cavalerie pendant au baudrier, le chapeau à cornes sur les yeux, correct, propre et calme, lit avec attention un papier timbré, quelque passeport. A elles deux, ces figures représenteraient fidèlement les deux aspects principaux de l'ancienne armée, celle du dedans et celle du dehors, le gendarme qui assurait l'admirable sécurité de la France rurale, le fantassin qui prolongeait la patrie au delà de la Méditerranée, jusqu'au centre de l'Afrique, et, entre temps, admirable instrument d'une déplorable politique, ajoutait une gloire stérile, mais combien brillante, à notre histoire militaire, en Crimée, en Italie, au Mexique. Ce fantassin a duré près de quarante ans sous le même aspect, de 1830 à 1870. Au milieu de sa carrière, en 1850, Raffet l'avait déjà représenté dans une de ses plus belles lithographies : *Prêts à partir pour la Ville éternelle*. La statuette de M. Frémiet rappelle exactement cette lithographie; non qu'il y ait eu imitation du dessinateur par le sculpteur; mais, par cela seul qu'ils s'attaquaient au même type, ils devaient se rencontrer et cette rencontre ne fait que démontrer, pour chacun d'eux, la fidélité propre de leur art dans la représentation de ce type.

Il était juste que le jour où, après la première exposition complète de l'œuvre de Raffet, trente ans après sa mort, l'opinion eut enfin mis à son rang l'auteur de la *Grande Revue* et du *Réveil*, l'exécution d'un monument en son honneur fût confiée à M. Fré-

miet. Dans la représentation du soldat, Raffet, simple dessinateur, s'était élevé à la hauteur de la peinture historique et, s'il y avait des *sculpteurs d'histoire*, lequel de nos sculpteurs contemporains mériterait ce titre plus justement que M. Frémiot? Il fut donc choisi et, il y a quelques semaines, le monument exécuté par lui était inauguré au seuil du Louvre. Il manque peu de chose à cette œuvre pour être excellente. Une colonne porte le buste en marbre de l'artiste et, pour symboliser son caractère, fait de gaieté, d'insouciance et d'esprit parisien, un moineau de bronze est posé au coin du chapiteau. Sur le piédestal, à droite, un tambour du premier Empire bat la charge; à gauche, un faisceau de drapeaux, surmontés de la pique républicaine, de l'aigle impériale et du coq de Juillet, fait pendant au tambour, avec la copie d'un plastron de cuirasse de carabinier percé d'un boulet à Waterloo<sup>1</sup> et un clairon. Ici est la partie faible : pour donner du corps à ce motif assez maigre par lui-même, malgré la glorieuse cuirasse, il a fallu disposer les trois drapeaux en éventail, ce qui produit un écartement disgracieux des hampes. La même intention a fait placer sur les drapeaux un quatrième objet, de signification peu nette, car il vise à un symbolisme compliqué, alors que la statuaire n'admet que des idées simples. Cette addition malheu-

1. Cette cuirasse, ramassée sur le champ de bataille, appartenait à Mme la marquise Arconati Visconti. Elle avait été donnée par elle au colonel Lichtenstein, qui l'a léguée au musée d'artillerie. Par le numéro matricule, le colonel avait retrouvé, aux archives du Ministère de la guerre, le nom du soldat qui la portait, Fauveau, et M. Frémiot a gravé ce nom sur sa reproduction.

reuse consiste en une pièce d'artifice garnie de fusées. Vous comprenez l'idée? Tant de gloire militaire fut un feu d'artifice. Oui, si l'on veut; il n'empêche que cette carcasse pyrotechnique est singulièrement déplacée à côté de ces drapeaux.

En revanche, le tambour est un morceau superbe. M. Frémiet n'avait plus à faire ses preuves d'invention; aussi, empruntant modestement un motif à l'œuvre même de l'artiste qu'il s'agissait d'honorer, il s'est contenté de jeter en bronze le tambour du *Réveil*. Mais quelle liberté dans cet emprunt! On se rappelle la composition de Raffet. Au centre d'un champ de bataille couvert de cadavres, un tambour, un vieux tambour de voltigeurs, bat la diane, et les morts se réveillent « de leur repos sanglant ». Décharnés par la tombe, ils secouent la poussière funèbre qui souille leurs uniformes en lambeaux et ils saisissent leurs armes, prêts à suivre encore les marches qui les ont menés à travers le monde, du Rhin à la Moskowa, en passant par les Pyramides. Dressé par M. Frémiet en plein soleil, ce tambour n'a plus son allure de spectre et son expression farouche; il ne bat plus le rappel d'un charnier, mais le pas de charge vers la victoire. Immobile avec Raffet, il marche avec M. Frémiet, l'œil confiant, dans un vrai mouvement de voltigeur, léger, rapide, enlevé. Avec cette simple figure, le sculpteur d'histoire a fait comme l'apothéose d'une épopée.

Et si, maintenant, vous voulez la traduction poétique dans un même morceau des deux idées, celle de Raffet et celle de M. Frémiet, lisez, dans les *Reisebilder*, de Henri Heine, l'histoire du tambour Legrand :

« Il tambourina les vieux combats de la liberté, les anciennes batailles, les exploits de l'Empereur, et il semblait que la caisse fût un être animé qui se réjouissait d'exprimer son bonheur intime. J'entendis le grondement du canon, le sifflement des balles, le bruit des armes; je revis le courage héroïque de la garde, les drapeaux tricolores, je vis l'Empereur à cheval.... Mais insensiblement se glissa un son sinistre au milieu de tous ces joyeux roulements; du fond du tambour s'échappaient des sons où l'allégresse la plus vive et le deuil le plus profond étaient confondus; il semblait que ce fût à la fois une marche triomphale et une marche funèbre; les yeux de Legrand s'ouvraient largement comme des yeux de spectre, et j'y voyais un vaste champ de glace, blanc et uni, et couvert de cadavres.... Il battait la bataille de la Moskowa. »



Plusieurs fois, au cours de cette étude, j'ai cité le nom de Barye; en terminant, je ne saurais éluder deux questions qui se posent d'elles-mêmes. Que doit M. Frémiet à son grand devancier? Quelle est son originalité propre?

Génie profondément original, le plus puissant, avec Rude, qui ait paru depuis Puget, Barye eut à rompre, comme animalier, avec une tradition singulièrement oppressive et pour y réussir, il lui fallut un courage égal à son génie. Depuis le moyen âge, où elle avait si fidèlement représenté l'animal, la statuaire française avait perdu avec l'habitude de l'ob-

server, le sens et le respect de sa beauté propre. Uniquement attentive à l'homme, elle dénaturait l'animal par une figuration de plus en plus conventionnelle. Outre qu'elle ne songeait même pas à le modeler pour lui-même et qu'elle y voyait un simple motif de décoration, un support ou un accompagnement de la nature humaine, un ornement d'architecture, bon à figurer sur une rampe ou sur une grille, sur un fronton ou dans une pièce d'eau, elle avilissait les plus nobles spécimens de la beauté animale. Le lion, avec elle, la patte sur une boule, devenait un simple roquet.

Méprisant cet art abâtardi, Barye revint droit à la nature; il prétendit rendre les animaux tels qu'ils sont, et il s'attacha de préférence aux plus sauvages, parce qu'ils sont les plus vrais. Aussi, en dehors de quelques groupes mythologiques, comme son admirable *Thésée combattant le Minotaure*, et des études équestres où, naturellement, il unit l'animal à l'homme, il a surtout représenté l'animal seul, dans l'exercice de sa fonction naturelle, comme la lutte et la chasse, sans plus le subordonner à l'homme que ne le fait la nature. C'était une grande audace pour le temps et Barye l'éprouva. On sait les épreuves que lui fit subir l'intolérance routinière de ses confrères, maîtres des Salons.

Représenter des animaux, suivant les mêmes principes de vérité que Barye, c'était déjà faire preuve de courage. M. Frémiet doit ce courage à une de ces vocations impérieuses qui sont la première marque de l'originalité et de la force. Mais il ne dut à Barye que cet exemple. Non seulement il ne reçut pas ses leçons,



car Barye n'en donnait à personne, mais il n'imita pas ses œuvres exposées. D'abord dans leurs sujets. J'ai déjà fait observer que ce qui attirait surtout Barye, c'étaient les animaux féroces et que, créateur autant qu'observateur, il faisait servir ses observations à des créations : ainsi ces combats effrayants, qui sont la partie géniale de son œuvre. M. Frémiet, au contraire, étudiait surtout le cheval, le chien, les animaux domestiques. Créateur, lui aussi, certes, il l'était mais uniquement dans la statuaire humaine, par le sens de l'évocation historique, jointe à l'étude du document. En outre, tout en admirant comme elle le méritait la facture de Barye, il n'avait garde de construire, de modeler et de grouper comme lui, car, cette facture, c'est la marque du génie et, surtout ici, l'imitation n'eût produit qu'un copiste. Barye fait large; ses plans semblent taillés d'un seul coup d'ébauchoir; le moindre trait, chez lui, détermine un ensemble; jusque dans les plus petits motifs, comme ses lièvres et ses lapins, il semble procéder avec la sûreté nette et rapide que nous supposons à la nature. Il est certain que le moindre de ses modèles est le résultat d'un travail attentif, mais ce travail est tellement sûr dans ses résultats qu'il semble avoir trouvé du premier coup le trait définitif. La facture de M. Frémiet, simplifiant quand il le faut, est plus attentive au détail et c'est par l'exacte justesse de chaque partie qu'elle arrive à la largeur de l'ensemble.

Ce n'est point pour reprendre un procédé de l'ancienne rhétorique que j'ai institué ce parallèle, mais simplement pour préciser l'originalité de M. Frémiet.

Il est des cas où l'on ne peut juger que par comparaison et celui-ci en est un.

Ainsi, M. Frémiet me semble avoir surtout reçu de Barye un exemple et un encouragement. Dans ce voisinage redoutable il a su rester lui-même; de même qu'à l'école de Rude il n'avait pris, avec l'éducation technique, que l'amour du grand art et le respect de la nature, il n'a voulu prendre devant l'œuvre de Barye que la leçon d'un exemple. Barye restant le créateur d'un genre, M. Frémiet s'est approprié dans ce genre ce qui convenait le mieux à sa propre originalité, sans vaine ambition, avec le sens juste et net de ce qu'il pouvait à son tour. Or ceci était beaucoup et complétait l'œuvre de son premier maître. Barye était entré dans la ménagerie et, l'ouvrant sur la nature libre, avait en quelque sorte recréé la vie sauvage des animaux. M. Frémiet est entré, lui aussi, dans la ménagerie, mais, surtout, il s'est installé dans l'écurie, le chenil, la basse-cour. En même temps, il remontait par la science à la vie des premiers hommes et il ressuscitait l'histoire. Unique dans plusieurs parties de son art, égal dans les autres aux plus grands de ses contemporains, il a suivi l'un des premiers, en l'élargissant, la voie que le génie de Barye avait ouverte à l'école française et, dans une autre, plus ancienne, mais longtemps conventionnelle, la statuaire équestre, il l'a renouvelée.

13 avril et 1<sup>er</sup> mai 1894.

## AU PAYS D'HAMLET

---

Tout voyageur quelque peu formé aux bonnes lettres ne peut arriver dans un pays consacré par un de leurs grands souvenirs sans que, dès le premier aspect, son imagination ne soit hantée par eux. C'est une obsession à laquelle d'abord tout se subordonne. Lorsque, par un petit jour d'automne, à l'heure où « le matin, en manteau rouge et brun, marche, à travers la rosée, sur les hautes collines qui sont là-bas à l'Orient », le passager qui s'est endormi, au sortir de Kiel, s'éveille en face de Korsör, le premier regard qu'il promène sur la côte est pour chercher l'esplanade du château d'Elseneur, où « Hamlet, prince de Danemark », vit apparaître l'ombre de son père. Peu importe qu'Elseneur soit encore bien loin, sur la côte opposée de l'île, et que rien ne manque davantage dans tout le Seeland que de « hautes collines »; peu importe qu'Hamlet n'ait peut-être jamais mis les pieds dans Elseneur et qu'il ait vécu cinq ou six cents ans avant l'époque où Shakespeare déroule son aventure, avec un caractère et

une carrière tout différents de ceux que lui attribue le poète; peu importe même qu'Ophélie, Laërte et Polonius n'aient jamais existé. Une fois de plus, la création poétique a dominé l'histoire; le Danemark reste à jamais le pays d'Hamlet.

Aussi, tandis qu'au sortir de Korsör, le chemin de fer vous emporte vers Copenhague, l'image du sombre rêveur peuple pour vous le paysage. Vous ne pensez que plus tard à tout ce que cette terre éveille de souvenirs, héroïques ou tristes, au grand fait d'histoire contemporaine dont le principal auteur, le tsar, est là-bas, au château de Fredensborg. Vous vous surprenez à retrouver, dans les physionomies entrevues et les sites qui se déroulent, quelque chose des impressions et du décor qu'a évoqués jadis pour vous la première lecture d'*Hamlet*. Cependant, tout est anglais, rien n'est danois dans le drame de Shakespeare. Pour voir le paysage et respirer l'air d'*Hamlet*, c'est dans le comté de Warwick qu'il faudrait aller. Là, tout les commente. Vous y verriez la lumière voilée qui glisse sur l'eau profonde où disparût Ophélie, le château féodal dont les orgies nocturnes du roi Claudius rougissaient les fenêtres, la ville tapie à ses pieds dans une campagne herbeuse, le petit cimetière où les fossoyeurs poussaient de leur pelle les vieux ossements. Maintenant, chassez ces images et regardez.

Devant vos yeux s'étend une plaine à peine relevée par de légères ondulations. Sous un ciel bas, la verdure assourdit ses teintes; des fermes apparaissent de loin en loin, abritées par des épis de bois contre les neiges de l'hiver; des chemins droits, de lentes

rivières sillonnent l'étendue monotone. L'aspect serait triste, à cette époque mélancolique de l'année, si de superbes forêts de hêtres, aux troncs élancés d'un seul jet et aux feuilles de pourpre, ne relevaient d'une note éclatante la paix grise du tableau <sup>1</sup>. La race qui peuple ce sol doit lui ressembler, comme lui calme et pleine de sève, avec un grand fonds de douceur et des poussées d'énergie. Aujourd'hui commerçants et agriculteurs, pacifiques par nécessité, les Danois furent jadis les conquérants que l'on sait, les terribles « rois de mer », qui promenaient leur humeur aventureuse et pillarde sur toutes les côtes de l'Europe. Depuis, ils se sont fait une histoire superbe. Je ne crois pas que jamais peuple ait dépensé autant de courage pour être finalement traité avec plus d'injustice par le sort. Entre les puissances européennes, la place qu'il occupe aujourd'hui est à peine le dixième de ce qu'elle fut longtemps. Peu à peu, et sans qu'on puisse imputer ce résultat à ses fautes, son territoire s'est réduit à l'extrémité d'une péninsule moyenne, le Jutland, et à quelques îles; la Suède et la Norvège se sont séparées de lui; la Prusse l'a dépouillé de ses plus belles provinces. Ce n'est plus qu'un tout petit État. Est-il destiné à disparaître? L'avenir lui ménage-t-il des compensations?

Le trajet n'est pas long de Korsør à Copenhague, et la capitale du Danemark apparaît bientôt, assise au bord de sa rade. L'aspect est charmant. Moins de lumière et de mouvement qu'à Marseille; une architecture moins fastueuse qu'à Bordeaux; quelque chose,

1. Sur l'aspect du Danemark en été, voir *Copenhague*, par M. ANDRÉ MICHEL, dans *les Capitales du monde*, 1892.

pourtant, de ces deux belles cités maritimes, avec une originalité marquée. Près de la gare, c'est la ville neuve. D'épaisses verdure, arbres et gazons, s'étagent sur un terrain dont les mouvements, à la fois capricieux et réguliers, ne copient pas l'imprévu déjà banal du parc anglais. Elles alternent avec des constructions d'un grand air, larges façades de palais ou d'édifices publics. Bientôt commence la vieille ville, aux carrés géométriques, aux longues rues droites, mais l'aspect des maisons la préserve de la monotonie. Les fenêtres, très rapprochées sur les hautes façades, et doubles à cause des grands froids, affleurent les murs extérieurs et leur donnent le miroitement qu'auraient de gigantesques pièces de cristal serti. Les magasins sont à demi engagés dans le sous-sol, et, le soir, les trottoirs, vivement éclairés, mettent aux pieds des promeneurs comme une illumination souterraine.

Çà et là, des palais noircis par le temps. Ce sont les témoins de l'ancienne puissance danoise; alors, chaque roi bâtissait volontiers. Aujourd'hui, la dynastie ne vise plus au faste; elle n'a gardé pour son usage qu'un petit nombre de ces palais; comme dans notre Paris démocratisé, plusieurs d'entre eux sont devenus le siège d'administrations et de sociétés savantes, des musées : ainsi Charlottenborg et Prindsens-Palais. D'autres, incendiés, ne sont pas reconstruits, comme Christianborg. Remontant aux trois derniers siècles, depuis les types de la Renaissance hollandaise jusqu'au style Louis XVI, ces édifices accentuent encore l'originalité que tout revêt en Danemark. Ainsi la Bourse, dont l'architecte, par une inspiration toute

nationale, a conçu un motif où les sculpteurs barbares, qui façonnaient des animaux terrifiants pour les proues des barques normandes, auraient retrouvé leur genre d'imagination. C'est une flèche formée de quatre dragons posés sur le ventre et entrelaçant leurs queues à cinquante mètres dans l'air <sup>1</sup>.

Si vous entrez dans les maisons, si vous causez avec les habitants — dont l'accueil est une forme particulièrement cordiale de l'hospitalité, — si, par les journaux, les conversations politiques, les bruits publics, vous pénétrez le peu de la vie nationale qu'un séjour de quelques semaines vous permet de saisir, voici, à peu près, l'impression que vous emportez.

Comme vie privée, des mœurs à la fois libres et saines, plus amies du plaisir et de l'existence au dehors que celles de Hollande, moins entravées par le *cant* et le piétisme que celles d'Angleterre. On aime, à Copenhague, les repas, les réunions, les bals; on sort volontiers de chez soi et les « parties » s'organisent vite. Le travail y est acharné comme dans toutes les villes commerçantes; mais, la journée finie, le marchand ne s'enferme pas dans la paix morne de sa maison. Il a des goûts athéniens, et, le soir, il remplit les salles de spectacle ou va retrouver ses amis. Sa vie intellectuelle est très active; il lit beaucoup, d'abord sa littérature nationale, qui a compté des

1. Avec la tour de l'Observatoire, qu'il déclare être « une pièce fort curieuse », cette flèche est le seul monument qui ait paru à Regnard digne de quelque attention dans ses *Voyages de Danemarck* : « La Bourse, dit-il, est un fort beau bâtiment.... Son clocher est d'une manière assez particulière; quatre lézards, dont les queues s'élèvent en l'air, en forment la flèche. »

écrivains de premier ordre, comme les poètes dramatiques Holberg et Ohlenschlæger, comme le romancier Andersen; puis les livres français, et aussi les livres allemands, qui font aux nôtres une concurrence active. Les journaux sont nombreux et bien faits. L'un deux, *Politiken*, spirituel, d'allures vives, volontiers agressif et mordant, plus préoccupé de vie mondaine que de politique, rappellerait notre *Figaro*, tandis que le *Dannebrog* et les *Nationaltidende*, plus graves, ne sont pas sans analogie avec le *Temps* ou les *Débats*.



De tout cela résulte une vie sociale animée et pleine, mais où la liberté n'a pas seulement des limites dans le sérieux du caractère national; elle en trouve aussi dans les lois et dans les mœurs politiques. Nous sommes dans un pays de vieille monarchie, et le pouvoir royal, quoique tempéré par des institutions parlementaires, est encore assez fort pour imposer ses prétentions à une assemblée plus libérale que lui. Depuis de longues années, le roi Christian maintient son ministère contre les votes répétés du Folksthing. Il s'en faut que la littérature et la science puissent y satisfaire ce besoin de libre examen, qui devrait être le premier de leurs droits, comme il est le premier de leurs besoins; il y a toujours, en Danemark, une religion, une morale, une critique d'État. En France, après des persécutions qu'un pouvoir ombrageux et fort s'efforça d'atténuer par des compensations, Taine et Renan sont morts



comblés d'honneurs ou paisibles possesseurs de chaires publiques. En Danemark, un professeur d'Université, M. George Brandes, esprit libre et hardi, crut pouvoir appliquer leurs doctrines à la critique littéraire. Il perdit sa chaire et dut s'expatrier. De retour dans son pays, après s'être fait un nom européen et avoir exercé une action profonde sur la littérature des pays scandinaves, il n'a pu rentrer dans les cadres officiels et a dû se borner à l'enseignement libre <sup>1</sup>.

Cela est fâcheux pour l'état moral d'un pays. Voici qui est plus innocent. La hiérarchie sociale est réglée par une série de classes, qui n'ont pas la rigueur du *tchin* russe, mais qui s'en rapprochent. Chacun porte un titre qui lui est scrupuleusement donné dans la vie courante. On n'est pas seulement « Monsieur le Conseiller », ou « Monsieur le Professeur », ou « Monsieur le Docteur »; on est aussi « Monsieur le négociant en gros », qualité reconnue et spécifiée par décret royal. Les Danois racontent à ce sujet une anecdote dont ils s'amuse eux-mêmes. Sur un bateau à vapeur se trouvent réunis une dizaine d'entre eux, pour une traversée de quelques heures. Leur premier soin est de se présenter les uns aux autres, avec énonciation

1. Jusqu'à ces derniers temps, nous ne connaissons pas assez M. George Brandes, quoique une partie de ses ouvrages soit écrite en allemand. Il commence à profiter lui aussi de l'attention que nous portons aux littérateurs scandinaves et son nom se présente assez fréquemment dans nos journaux et nos revues. Il a été notamment l'objet d'une étude sévère de M. J. THOREL (*la Critique internationale*, M. George Brandes) dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1893, contre laquelle il a réclamé dans *le Figaro* du 9 octobre suivant, et d'une appréciation plus bienveillante, de la part de Mme L. Bernardini, dans la *Revue hebdomadaire* du 13 janvier 1894.

de leurs qualités respectives. Appuyé contre le bordage, un gros homme fume sa pipe et n'a pas encore été compris dans l'échange des saluts. Un des « présentés » se dirige vers lui pour lui rendre le même office et lui demande son nom. « Je m'appelle Petersen », répond le fumeur. Petersen est là-bas un nom générique comme Muller ou Weber en Allemagne. Il ne saurait suffire pour une présentation en forme, et l'intermédiaire demande quel titre il y faut joindre. « Je vis de mes rentes. » Grand embarras de l'intermédiaire, qui parvient cependant à trouver une formule convenable et, amenant son homme au milieu du groupe, présente : « Monsieur le passager de première classe Petersen ».

Ce n'est pas l'initiative de la cour — d'ailleurs très simple et toute patriarcale, à l'exemple de la famille régnante — qui réagira contre ces habitudes de scrupuleuse hiérarchie. Il y a chez elle, en effet, une grande ferveur monarchique. La dynastie danoise pourrait adopter, sauf un mot, la fameuse devise de l'Autriche : *Tu, felix Austria, nube*. Heureux, les rois de Danemark ne le sont guère depuis longtemps, mais celui qui règne à cette heure a remarquablement établi ses enfants. L'un de ses fils est roi de Grèce; de ses filles, l'une est princesse de Galles, l'autre tsarine de Russie. Et c'est la présence en ce moment, près de lui, au château de Fredensborg, de cette famille d'enfants et de petits-enfants, régnants ou appelés à régner, qui attire sur le Danemark les yeux de toute l'Europe; elle est passionnément attentive à ce qui s'y passe, car, dans le cercle familial, gendre et mari excellent, parent très aimé, se trouve

l'arbitre de la paix et de la guerre, le maître du plus puissant empire qu'ait vu le monde depuis Charlemagne et Napoléon I<sup>er</sup>, le tsar, l'empereur de toutes les Russies. C'est à cause de lui que, recueillant ses paroles, épiait ses gestes, interprétant les moindres indices de ses pensées, toutes les chancelleries regardent vers Fredensborg.

Près du joli lac d'Esrom, au milieu d'une forêt de hêtres, le tsar vient chaque année se joindre à la famille de son beau-père et passer l'été dans l'existence la plus simple. Le château est aussi modeste que le site est agréable. C'est une grande construction du siècle dernier, « logeable », mais sans luxe : un banquier de Londres, de Vienne ou de Paris installe les siens à la campagne de façon plus somptueuse que le roi Christian. En complet de toile ou en blouse de chasse, le tsar se promène aux environs du château avec la simplicité d'allures d'un homme qui aime la campagne pour elle-même et s'y détend avec délices. Il chasse dans le voisinage et lorsque, égaré ou trop éloigné, il doit recourir aux bons offices des paysans, il retrouve, avec un naturel parfait, les aventures classiques d'un Joseph II. Un de ses plaisirs au château, c'est de faire jouer les enfants de la famille royale à renverser l'empereur. Il se campe, immobile, sur ses jambes d'athlète, croise les bras et commande l'assaut. Il paraît que ce petit peuple ne l'a pas encore renversé.

D'autres fois, toute la famille se fait photographier. Elle s'aligne sur un banc et s'offre à l'objectif, d'abord de face, puis de dos ; ce qui fait qu'en collant deux épreuves sur les deux côtés d'une même carte, on voit

l'auguste compagnie sous un aspect complet, et l'on a la sensation de tourner familièrement autour d'elle. Ils sont une vingtaine à la file, et, tel le clocher au milieu du village, le tsar les domine de sa haute taille. Il faut, pour se faire une idée de cette prestance colossale, voir la photographie en question. Seul parmi ces silhouettes sombres, le tsar est vêtu de blanc : aussi ressort-il avec une extraordinaire énergie de carrure. Sous le banc, ne quittant pas son maître, un gros dogue est couché. Il est aussi rassurant que les fameux chiens de M. de Bismarck, souvent photographiés eux aussi, sont inquiétants et comme faits à l'image de leur maître.

Quand arrive l'époque de la séparation, c'est pour tous un vrai chagrin. On était heureux et tranquille à Fredensborg, et chacun va reprendre les soucis du pouvoir. La reine Louise pleure, et, si le roi Christian fait bonne contenance, il a le cœur gros. Tous deux accompagnent leurs enfants à Copenhague, et, sur le quai d'embarquement, on se quitte en s'embrassant à pleines lèvres, sous les yeux des diplomates immobiles dans leurs uniformes chamarrés et du peuple qui pousse des hourras. Les yachts royaux de Russie, d'Angleterre et de Grèce sont en rade et attendent leurs passagers. Au moment où le canot de la princesse de Galles, qui s'embarque la dernière, va « pousser », la reine Louise n'y peut tenir et descend à côté de sa fille. Le vieux roi sourit, la laisse partir, lui recommande de rentrer le soir, et remonte seul dans les voitures de la cour, qui sont arrivées pleines et repartent vides. Je sais bien que ces effusions de famille et cette simplicité de mœurs ont pour accom-

pagement les salves d'artillerie et les clairons sonnant aux champs, mais la tendresse est toujours touchante. Quels que soient le costume et le décor, dans l'homme il n'y a que l'homme, c'est-à-dire un être dont les joies sont courtes, les douleurs longues, et qui, roi ou paysan, éprouve également les tristesses de la séparation et de la solitude. Dans ce pays shakespearien, « le lait de l'humaine tendresse », pour reprendre un mot du poète, est, comme partout, une source de douceur et d'amertume.

\*  
\* \*

Le tsar parti, les visiteurs de Copenhague peuvent songer à autre chose qu'aux intérêts politiques, qui passent ou se transforment. Il y a ici beaucoup de ce qui dure toujours, beaucoup d'art et de poésie.

L'art danois est très ancien. Pour suivre le développement de son histoire, il n'y a qu'à visiter, au Prindsens-Palais, le musée des antiquités du Nord, et, aux environs de Copenhague, sur la route d'Elseneur, le musée historique de Frederiksborg. Ce qui frappe surtout, dans ces belles collections, c'est la parenté, lointaine certes, mais visible, de l'art scandinave avec l'art roman. Je me contente d'indiquer ici un rapprochement qu'il faudrait établir avec quelque détail. Mais, pour quiconque a regardé l'appareil décoratif, les chapiteaux de colonnes dans nos églises primitives de France, les armes, les plaques de ceinturons, les agrafes de manteaux dans nos musées, c'est la même façon de traiter l'animal et la plante, d'imaginer l'ornement, de combiner les entrelacs ou

même de construire. Les contacts fréquents des « rois de mer » avec les populations des côtes européennes et leur établissement durable en Normandie devaient produire cette influence de l'art du Nord sur celui de l'Europe centrale. Certes, l'art dit gothique est bien français, mais je crois que, sans diminuer son originalité, il y aurait à faire une part, dans l'histoire de ses origines, aux importations scandinaves.

Il n'y a pas encore longtemps que le Danemark s'est mis à étudier ses origines artistiques. Il les dédaignait, et suivait, lui aussi, le mouvement de la Renaissance; il cherchait des modèles en Grèce et en Italie. Je ne suis pas de ceux qui regrettent cette direction <sup>1</sup>, et la thèse contemporaine qui voit dans la Renaissance une déviation de la civilisation européenne me paraît un simple paradoxe d'ingratitude. J'estime que la Renaissance fut bien ce que son nom indique : la vie succédant à la mort, car, depuis deux cents ans, le moyen âge agonisait, lorsque, au xvi<sup>e</sup> siècle, l'art et les lettres anciennes vinrent provoquer un renouvellement de la civilisation. Mais, à l'heure où nous sommes, après avoir nourri trois grands siècles, l'esprit antique semble s'appauvrir à son tour, et il est bon de chercher dans le moyen âge des moyens d'enrichissement. Il n'est pas à craindre que l'esprit gréco-latin en soit dénaturé; il continuera longtemps encore d'inspirer la civilisation européenne. Un effort de ce genre a déjà produit la période romantique, et comme, à certains égards, la connaissance vraie du moyen âge ne fait que com-

1. Voir, ci-dessus, *l'Art avant Louis XIV*.

mencer, nous pouvons encore en attendre beaucoup. Cependant ne condamnons par pour cela le résultat antérieur d'une nécessité historique. Nulle part la largeur du goût et le respect de l'histoire ne sont plus nécessaires que dans cette question-ci.

Ce serait en manquer que de ne pas rendre pleine justice au sculpteur danois Thorwaldsen, qui fut, autant que David et Ingres, un fervent de l'antiquité. Après une admiration universelle, nombre d'artistes et d'historiens de l'art sont maintenant sévères pour lui; ils le classent dans le genre « pompier »; ce ne serait, d'après eux, qu'un Canova un peu plus énergique et moins gracieux. En réalité, ce fut un vrai génie, original, fécond et puissant. Les artistes d'aujourd'hui remarquent qu'il ne travaillait pas assez ses marbres et comptait trop sur le praticien; en effet, mais l'abondance et la force des idées, la justesse des attitudes et des mouvements, l'énergie créatrice subsistent. La nouvelle critique lui reproche surtout de n'avoir pas regardé autour de lui, d'avoir dédaigné son pays, d'être allé chercher au loin, en Italie, des modèles qui étaient le contraire de ce que son pays et son temps pouvaient lui offrir. C'est le plus injuste des jugements *a priori*. Ne demandez pas à un artiste de penser comme vous; inquiétez-vous plutôt de ce qu'il a pensé lui-même et entrez dans son dessein pour le comprendre; appréciez en elle-même son œuvre réalisée, au lieu de regretter qu'il n'ait pas deviné votre esthétique. Nombre d'artistes en tout pays se prêteraient mal à l'autre façon de juger et comment, par exemple, l'appliquer à notre Prud'hon? Entrez, à Copenhague, dans le musée

où la reconnaissance danoise a consacré Thorwaldsen et, si vous voulez bien regarder ce que l'artiste a fait, au lieu de lui reprocher préalablement de n'avoir pas suivi le goût de nos jours, vous éprouverez une des plus fortes émotions que l'art puisse inspirer.

Ce musée est un monument d'apothéose. Au centre, dans une cour carrée, sorte de *Campo-Santo* individuel, l'artiste repose sous un simple tertre, planté de fleurs et bordé de granit; autour de ce tombeau se déroulent quarante-deux salles contenant toutes ses œuvres, en originaux ou en copies. Ces salles sont petites et éclairées par le haut; chacune d'elles ne contient que trois ou quatre œuvres, d'habitude un groupe ou une figure, dressés au centre, avec deux bas-reliefs encastrés dans les murs latéraux. Pas d'ornements inutiles, pas de pâtisseries moulées et dorées, aucune erreur d'architecte sollicitant pour lui-même l'attention qui doit aller aux seules œuvres exposées; rien que des teintes plates sur les murs, rouge antique ou vert foncé. Les bas-reliefs surtout sont admirables. Jamais on n'a ressaisi avec moins d'effort apparent le secret de la grâce antique, des attitudes naturelles, des formes heureuses, des ensembles expressifs, avec un plus grand souci du naturel et de la vérité. Plusieurs de ces motifs sont populaires, ainsi les *Âges de l'amour* et la *Nuit*, portant ses deux enfants, le *Sommeil* et la *Mort*; je préférerais peut-être, comme plus vigoureuses, plus personnelles et moins pompéiennes les scènes traduites d'Homère. On connaît aussi le *Lion blessé* de Lucerne; on connaît moins le *Christ et Apôtres*, le *Monument de Pie VII*, les *Trois Grâces*, *Ganymède* et



*Jupiter*. Si l'on songe que la plupart de ces figures ont été exécutées à Rome, devant l'œuvre du Bernin et au temps de Canova, on admirera doublement la tranquille sûreté avec laquelle le maître danois, laissant peu à peu, comme il le disait, « la neige de son pays fondre dans ses yeux », a revêtu ces nobles marbres d'élégance grecque et de force latine <sup>1</sup>.

A vivre dans les environs de ce musée, on doit contracter un goût très vif de la sculpture. C'est là, probablement, qu'un grand brasseur de Copenhague, M. Jacobsen, a éprouvé pour la première fois la passion qui est devenue le délassement de sa vie laborieuse. Près de sa maison, il a formé peu à peu tout un musée et, en connaisseur, il y a donné la première place aux maîtres français de notre temps. Les plus belles œuvres de Paul Dubois, Gérôme, Chapu, Falguière, Barrias, Mercié, Delaplanche, Gautherin, etc., y garnissent une vaste salle, la *salle française*. A côté d'eux figurent les artistes danois, Bissen, Freund, Stein, Jerichau, etc. L'art contemporain ou moderne n'a pas suffi à M. Jacobsen et il y a joint une collection d'antiques, où se trouvent nombre de pièces de premier ordre. L'ensemble forme la *Glyptothèque de Ny-Carlsberg* et, pour assurer la perpétuité de cette création, M. Jacobsen la lègue après lui à la ville de Copenhague. En attendant, il l'ouvre libéralement aux visiteurs.

1. Nous avons, en français, une très complète étude sur Thorwaldsen, par M. EUGÈNE PLOU, *Thorwaldsen, sa vie et son œuvre*, 1867. Elle est inspirée par une vive admiration; comme correctif, voyez un jugement comparatif du comte H. DELABORDE, dans ses *Études sur les Beaux-Arts, Italie*, XI, 1864.

Musée Thorwaldsen ou musée Jacobsen, c'est de l'art ancien ou classique. A cette heure les artistes danois se portent résolument en sens contraire. Je n'ai garde, pour les raisons que je disais plus haut, de leur en faire un reproche. La vie contemporaine réclame ses droits, surtout en peinture, et elle peut raviver les sources d'inspiration. En Danemark comme en France, c'est elle dont s'inspirent « les jeunes », et ils ont déjà produit nombre d'œuvres d'un sentiment juste, vif et neuf. Nous connaissons quelques-uns des nouveaux maîtres danois par nos salons annuels, et il en est même qui figurent au Luxembourg. MM. Kroyer, Hansen, Kiss, Mols, Zacao — je cite au hasard de la mémoire parmi beaucoup d'autres, — sont en train de donner à leur pays une école, sœur de l'école hollandaise, et aussi de la jeune école française, car ils reconnaissent eux-mêmes avec beaucoup de bonne grâce ce qu'ils doivent à nos leçons.

Déjà, et plus vite qu'en France, l'art décoratif suit ce mouvement de rénovation par l'étude immédiate de la nature et de la vie contemporaine. Nous en avons vu le plus agréable spécimen par les porcelaines de la manufacture de Copenhague, qui furent si remarquées à l'Exposition de 1889. Cette manufacture, comme notre Sèvres, se traînait dans la reproduction des vieux modèles. Elle s'est tout à coup renouvelée par l'étude de l'art japonais, auquel elle a emprunté ses caprices et son ingénieuse irrégularité, en y joignant l'étude attentive de la lumière, de la flore et de la faune du pays. De là, ces pièces aux teintes bleu pâle comme le ciel et la mer de Dane-

mark, cette atmosphère opaline, infiniment douce et changeante dans la lumière voilée du jour ou les ténèbres transparentes de la nuit, ces paysages neigeux, ces fleurs simples et éminemment décoratives, chardons ou pissenlits, ces animaux réels ou fantastiques, serpents branchés, chouettes dans le brouillard ou chauves-souris dansant autour de la lune, etc. Jusqu'à l'art du mobilier qui est en train de se renouveler. J'ai vu des meubles, de forme pratique et d'aspect original, qui portaient bien la marque de leur pays et dont l'idée première avait sans doute été prise au musée des antiquités du Nord. Ils donnent aux intérieurs danois un cachet remarquable d'élégance et d'originalité.

Je voudrais parler de la littérature, mais je n'ai pas l'espace nécessaire pour aborder cette question avec le détail qu'elle mériterait. Vous savez le bruit qui se fait en France autour des œuvres d'Ibsen<sup>1</sup> et de Bjoernson; tout le monde en parle, surtout les *snobs*, qui se pâment à ces deux noms. Ce sont deux Norvégiens, mais ils tiennent la tête de la littérature scandinave, à laquelle se rattache le danois, malgré des différences de langue assez sensibles. Je nommais tout à l'heure M. George Brandes : son frère, M. Édouard Brandes, critique lui aussi, est un auteur dramatique très digne d'attention.

1. Voir, ci-après, *Ibsen et l'Ibsénisme*. Mme L. Bernardini, dont je citais le nom tout à l'heure, poursuit en ce moment, dans la *Revue hebdomadaire*, sur la littérature des pays scandinaves, une série d'études qui dénotent une information sûre et complète.



« Scène : Elseneur. — Une esplanade devant le château. » Ainsi commence *Hamlet*; ainsi finit, nécessairement, un séjour dans le Seeland. Depuis que nous sommes à Copenhague, il ne s'est point passé de jour où nous n'ayons regardé vers le nord-ouest. Toujours la hantise de Shakespeare. De ce côté se trouve Helsingör, dont nous avons fait Elseneur.

Pourquoi Shakespeare a-t-il placé la scène d'*Hamlet* en cet endroit plutôt que dans tout autre palais de Danemark, Frederiksborg, par exemple, plus riche en souvenirs historiques? Il est certain qu'il n'y est jamais venu de sa personne; mais on me dit qu'il y avait de son temps à Elseneur une colonie de marchands anglais et qu'il a pu entendre vanter par eux le caractère sauvage du site. Quoi qu'il en soit, il était impossible de mieux choisir le décor d'un tel drame. Ici, la rêverie et la tristesse, les longues méditations sur une pensée unique, sont, nécessairement, l'état habituel de l'âme.

A proprement parler, il n'y a pas un château d'Elseneur, mais, à cinq cents mètres de la ville, le château de Kronborg ou château de la Couronne. On l'aperçoit en sortant de la gare; mais on s'en fait difficilement une idée, malgré les hautes fenêtres des combles et la flèche élancée qui le domine, car il est masqué par des constructions de tout genre. L'impression est d'autant plus vive à mesure que l'on approche et qu'il se découvre peu à peu. C'est d'abord une série d'enceintes à la Vauban, en briques rouges,

avec des talus gazonnés et des fossés pleins d'eau morte. On passe sur des ponts et sous des portes aux beaux ornements largement taillés dans la pierre, en suivant un chemin sinueux, conçu pour la défense militaire, à l'époque où elle était possible dans une forteresse de ce genre. Par-dessus les remparts, on aperçoit de temps en temps une lucarne, un bout de cheminée. Tout à coup, au sortir d'une voûte, c'est comme un enchantement. Devant vous jaillit une longue façade, d'un goût riche et sobre, dans le style de la Renaissance hollandaise, mais, comme toujours, avec l'originalité de la fantaisie danoise. Le plan est simple, le style pur, l'ensemble grandiose. Imaginez l'aile septentrionale du château de Blois, avec ses bandeaux, ses balcons et ses tourelles; transportez-la sur le Sund, et vous aurez une idée de Kronborg.

Le noble édifice se développe en quadrilatère sur une cour intérieure, régulier de plan, varié d'exécution. Les façades qui entourent cette cour sont, naturellement, les plus riches, car c'est là qu'aboutissait la vie de la résidence royale. On songe à l'animation qui la remplissait aux temps prospères, aux cortèges qui s'y formaient, aux armes qui sonnaient sur les dalles; on évoque la splendeur chaude des velours, le faste des fourrures sur l'acier des cuirasses. Si l'on pénètre à l'intérieur, l'ampleur des salles, la richesse des boiseries sculptées, les tableaux noircis et les tapisseries éteintes complètent l'impression. Cependant, les guides vous disent les souvenirs et les traditions. Nous traversons l'appartement où la reine Caroline-Mathilde fut enfermée,

après la chute de son ministre Struensée, et j'avoue que, si le souvenir de Shakespeare plane partout dans le château, celui de Scribe ne s'impose guère, malgré *Bertrand et Raton*, qui mit en comédie ce drame de cour. Au fond des casemates, dit la légende, veille toujours Holger Danske, Ogier le Danois, le héros qui protège le Danemark et sort de sa retraite lorsque le pays est en danger.

Jusqu'ici, depuis que l'on est entré dans le château, on n'a pas encore vu la mer. Elle est voisine et bat les murs, on la devine et on l'entend, mais la hauteur du rempart la cache. On a hâte de monter sur la célèbre esplanade; au sommet d'un sentier très raide, le Sund apparaît tout à coup. Voici, pour la première scène d'*Hamlet*, un cadre dont aucun décorateur de théâtre n'égalera par l'imagination la mélancolique beauté. Pourquoi la Comédie-Française, si soucieuse d'exactitude et de pittoresque, n'a-t-elle pas envoyé copier ce site, lorsqu'elle a remonté *Hamlet*? Elle nous montrait de fort beaux décors, mais combien inférieurs à la réalité! Derrière nous, c'est la vieille façade, avec ses balcons et ses combles; tout autour, c'est la mer, très vaste à droite et à gauche, très étroite devant le château, car la côte de Danemark et celle de Suède, qui lui fait face, sont très rapprochées; le Sund, à cet endroit, n'a pas quatre kilomètres de large et l'on voit distinctement le coteau boisé au pied duquel est bâtie la ville suédoise d'Helsingborg. L'esplanade est une longue et étroite terrasse sur laquelle s'aligne une batterie de vieux canons, jadis redoutables, aujourd'hui inoffensifs. C'est *Flag-batterie*, la batterie du drapeau. En effet,

au sommet d'un mât flotte le pavillon danois, rouge à croix blanche. A la porte d'une échauguette, un artilleur monte la garde, en manteau rouge et le sabre à la main. Déjà le crépuscule s'étend sur le Sund; il semble que des gazes sombres montent de la mer et enveloppent le château de leurs traînes. Une bise aiguë souffle et le ciel brille d'un rouge vif. Sous les remparts s'élèvent les cimes lointaines d'un bois de hêtres rouges. Un phare rouge s'allume au sommet d'une tour, au moment même où un sous-officier amène le pavillon, qui doit disparaître avec le soleil. Ainsi, partout, la couleur scandinave, la teinte boréale, et cette lumière écarlate qui semble jaillir du pôle voisin.

Hamlet pourrait donc revenir ici et engager la conversation avec la sentinelle, qui marche à grands pas pour se réchauffer. Là-bas, accoudés sur le parapet, se masse un groupe de soldats. Nous savons leurs noms; ils s'appellent Francisco, Bernardo, Marcellus, « hommes liges du roi de Danemark », et, dans le murmure indistinct de leurs voix, on devine ces répliques : « Bien des remerciements pour m'avoir relevé de faction; il fait un froid piquant, et je suis transi jusqu'à la moelle. — Avez-vous eu une garde paisible? — Pas une souris n'a remué. » Là-bas, ces deux hommes, le manteau sur les yeux, c'est Hamlet, qui cause avec son ami Horatio : « L'air pique rudement; il fait très froid. — Oui, l'air est âpre et mordant. — Nous approchons de l'heure où le spectre a l'habitude de faire son apparition. » A ce moment, ajoute le poète, un bruit strident de fanfares éclate dans le château : « Le roi donne ce soir un réveillon, dit Hamlet;

il s'amuse à boire, et, toutes les fois qu'il a vidé son hanap, la timbale et le tambour braient de cette façon le triomphe du toast qu'il porte. » Cette impression même ne manquait pas aux visiteurs de Kronborg, à l'heure où nous y étions. Une partie du château est devenue une caserne, et, au loin, une sonnerie militaire vibrait dans la tristesse du soir.

Mais il faut partir, et vite. D'abord, pour ne pas manquer le train qui doit nous ramener à Copenhague. Puis, nous voulons résister à la tentation d'aller voir, au milieu d'un jardin aménagé par un aubergiste, sous le château, un tertre surmonté d'une colonne, qu'il a baptisé le Tombeau d'Hamlet, et, un peu plus loin, un ruisseau qu'une imagination du même genre donne comme celui où s'est noyée Ophélie. Les Anglais ne manquent pas d'y cueillir, moyennant redevance, des branches d'arbres, qu'ils emportent pieusement. Pour nous, il nous suffit de songer aux vers du poète : « Près d'un cours d'eau, il y a un saule qui mire ses feuilles blanchâtres dans la glace de l'onde; elle est venue là avec des guirlandes fantasques;... elle et ses trophées de verdure sont tombés dans l'eau gémissante,... et elle chantait des fragments de vieux chants ».

Au retour, dans une maison de Sölygade, nous trouvons réunis d'aimables convives, autour d'une table servie à la danoise. Notre goût d'exotisme et le principe nécessaire à tout voyageur de se conformer aux habitudes du pays où il se trouve, ne nous empêchent pas de faire parfois une grimace discrète : trop de viandes fumées et de poissons salés. Mais les compensations abondent. Il y a quelques



plats qui, en tous pays, seraient exquis, et dans lesquels, sous des noms nouveaux, nous retrouvons de vieilles connaissances. Les yeux sont charmés par le luxe de la table et de la salle : vieille argenterie aux formes capricieuses, lourds flambeaux, appliques de cuivre poli, tableaux aux perspectives d'épis mûrs, de champs blanchis par la neige, de fiords baignés de vapeur. Nos convives sont des artistes et des gens de lettres; nous repassons avec eux nos souvenirs de la journée. Ils sont très patriotes, mais extrêmement sensibles à la poésie, et, plus que nous encore, ils accordent à Shakespeare la faculté de création et de conquête. C'est l'un d'eux qui m'a donné mon titre; pour lui, le Danemark c'est « le pays d'Hamlet ».

15 novembre 1893.

---

## LA FRANCE ET LE DANEMARK

L'article suivant, publié dans *le Figaro* du 29 octobre 1893, complète à quelques égards l'étude qui précède.

Nous avons assez de distractions, pendant ces huit derniers jours, avec ce qui se passait en France; aussi ne lisons-nous guère les journaux étrangers. Parcourez-les, maintenant que les fêtes franco-russes sont finies; ce vous sera un passe-temps, d'abord agaçant, puis amusant. Amis ou ennemis, tous ceux qui s'intéressent à nous, en Europe, attendaient quelque chose qui n'était pas dans le programme des fêtes; ils ne savaient pas au juste quoi, mais ils

comptaient sur « l'incident ». Cette attente ne s'exprimait pas en de longs articles, mais en « filets », en courts télégrammes, à marque visiblement allemande, italienne ou anglaise, quoique datés de Toulon ou de Paris. Sérieux ou plaisants, ils préparaient à mots couverts l'annonce d'un mécompte ou d'une maladresse. La situation était si nouvelle en Europe, la diplomatie s'exerçait d'une manière si éloignée de ses procédés habituels, que cette curiosité — fiévreuse, contenue, bavarde avec réserve — prenait, elle aussi, des formes nouvelles. On ne s'étonnera pas qu'elle ait été d'un vif intérêt pour un Français que les circonstances éloignaient à ce moment de son pays.

La ville où il se trouvait lui offrait cette compensation que, nulle part, l'écho des fêtes ne pouvait lui arriver plus vif et plus direct. Dans cette jolie ville de Copenhague, qui ressemble assez exactement à ce que serait Bordeaux transporté aux bords de la Baltique, la France est aimée depuis longtemps. Sa langue, sa littérature et son art y sont en grand honneur; aux devantures des libraires brillent les noms de nos romanciers et de nos poètes; on n'entre pas dans un restaurant ou un café sans entendre parler français; à Carlsberg, chez M. Jacobsen, qui s'est fait un musée de sculpture pour lui seul, la plus vaste salle est consacrée aux maîtres français. Dans le port, à cette heure, notre drapeau flotte sur deux superbes vaisseaux de guerre, et, dans les rues, passent les uniformes très regardés de nos marins.

Plus que jamais, donc, la France est chez elle en Danemark. Cette fois, elle y rend visite au peuple

qui, au même moment, la visite chez elle. La Russie, c'est un peuple incarné dans un homme; elle est donc ici, car le Tsar habite, à quelques lieues, le château de Fredensborg.

Respectueux, francs et avisés, les Danois observent de tous leurs yeux et réfléchissent avec tout leur bon sens. Ils sont fiers d'avoir comme hôtes, avec le Tsar, l'héritière de la couronne d'Angleterre et quantité de princes et princesses, tous à moitié Danois par filiation ou mariage. Ils sont inquiets aussi, car l'histoire leur a donné, avec une prédilection cruelle, ses leçons de philosophie. Jadis très puissants, maîtres de la Suède, de la Norvège et d'une partie de l'Allemagne du Nord, ils sont réduits maintenant à la plus simple expression, plus petits que la Belgique ou la Suisse, sans la sauvegarde de la neutralité. A leur porte, le formidable voisin qui les a déjà dépouillés avec une avidité féroce, les guette et les surveille. Or, voilà que deux puissances plus que suspectes audit voisin ont imaginé de se donner rendez-vous chez eux et d'intéresser toute l'Europe à un pays forcément modeste, qui voudrait ne se mêler à rien ni de rien. Ne vous étonnez donc pas si les Danois accusent autant d'impatience et d'ennui que le permettent le calme de leur nature, la fierté de leurs grandes alliances et leurs vieilles sympathies pour la France.

Lettrés et amis des apologues, ils vous content volontiers, d'après leur poète national, Andersen, l'histoire que voici. Il y avait une fois un géant et un nain, tous deux fort braves et aventureux, qui faisaient commerce d'amitié. Ils partirent en guerre, et

le nain, d'autant plus désireux de bien faire qu'il était plus petit, allait toujours en avant. La campagne fut rude; le nain perdit d'abord une jambe, puis un bras; puis l'autre jambe, puis l'autre bras. Réduit à l'état de tronc, il fut rejoint par le géant. Celui-ci avait reçu sa part de coups et il saignait comme un bœuf, mais, comme il était fort gros, les blessures restaient à la surface et ne lui avaient rien enlevé d'essentiel. « Je vous aimerai toujours beaucoup, dit le nain à son ami, mais ce jeu-là est trop coûteux pour moi. Il ne me reste plus que la tête et, la prochaine fois, je l'y laisserais. »

Le Danemark estime que cette histoire est la sienne et il ne veut plus se compromettre avec les géants. En 1807, son alliance avec Napoléon lui valut le bombardement de Copenhague et la capture de sa flotte par l'Angleterre; en 1810, un général français, Bernadotte, lui enleva sa dernière chance de reformer l'Union Scandinave, en prenant la Suède pour lui-même; en 1814, la Sainte-Alliance lui prit la Norvège pour la donner à la Suède et il dut faire la paix avec la Prusse, au prix de la Poméranie; en 1865, au mépris d'un traité garanti par les grandes puissances, la Prusse lui prit le Slewig et le Holstein, ses deux plus belles provinces. De fait, à cette heure, il ne lui reste que la tête.

\*  
\* \*

On peut compter que, le cas échéant, il la défendrait bien. Ce petit peuple, en effet, est un peuple de héros. En 1807, surpris par une odieuse agression,

il refusait, sous les canons anglais, d'abord la capitulation, puis l'alliance, puis la paix; en 1848, il ne se laissait pas intimider par la Prusse, acceptait la guerre et était vainqueur; en 1864, attaqué par la Prusse et l'Autriche, il préférait une lutte sans espoir à l'abandon de son droit et se faisait écraser en méritant l'admiration de l'Europe, tandis que Napoléon III rêvait au principe des nationalités.

Il faisait tout cela simplement, car la race est calme; elle pratique l'héroïsme sans gestes inutiles et le sublime sans déclamation. Revenue de bien des choses, elle n'a plus, si elle l'a jamais eue, la folie des grandeurs. Aussi, ne vous étonnez pas que les titres pompeux et dangereux lui répugnent. Il y a peu d'années, un Français enthousiaste disait à un de ces lecteurs d'Andersen : « Il vous faudrait une alliance franco-danoise ». Le Danois répondit : « Dieu nous en préserve! » Et, comme il connaît aussi bien notre littérature que nous ignorons la sienne, il compléta son explication en rappelant quelques titres de La Fontaine.

A cette heure, il cite les deux fabulistes avec la même complaisance. Petersen (c'est en Danemark un nom générique) en a plein la bouche, tandis que le Tsar visite l'*Isly* et que, dans la rade de Copenhague, le canon, tonnant à bord de tous les navires, éveille les vieux échos de 1807. Sur le quai s'entasse une foule énorme que contiennent sans peine une vingtaine d'agents de police. Le Tsar arrive sans escorte; il traverse un groupe de privilégiés assez nombreux auxquels on a permis de prendre place le long de l'escalier qui descend à la mer. Il est de taille colos-

sale, la bouche large et la barbe touffue; il a l'encolure et l'allure d'un géant, d'un bon géant, car l'œil est très doux sous la paupière lourde, et la couleur blonde de la barbe sur un teint clair atténue l'énergie des traits. On devine que ces lèvres s'ouvrent rarement et ne laissent échapper que des paroles considérables. Le dialogue dans lequel cette visite a été annoncée à notre chargé d'affaires n'a pas eu plus de vingt mots. Tout à l'heure, en montant à notre bord, au moment même où les navires russes entraient dans le port de Toulon, et en examinant avec une attention très informée le superbe croiseur que la France lui envoie, il marquera sa satisfaction de façon aussi brève. Il sait que chacun de ses mots porte et l'engage.

Le lecteur les connaît et je n'ai pas besoin de les répéter. Le jeune diplomate, porteur d'un nom illustre, à qui échoit l'honneur de représenter la France à ce moment décisif, provoque ces démarches et reçoit ces paroles avec un tact infini. Cependant Petersen, spectateur sans projet d'alliance, fait ressortir la signification nette de tout cela. Il en est d'autant plus frappé qu'il n'y a pas ici de dessous et de secrets. Chacun sait à Copenhague que le Tsar n'a pas eu d'entretien particulier avec M. Pasteur. Tout s'est passé en public, devant des cercles nombreux, au milieu d'yeux et d'oreilles fort ouverts.

Après le Tsar, tout Copenhague, tous les Petersen sont admis à bord de nos navires et ils s'y rendent tous. C'est un peuple de marins et ils regardent, eux aussi, en connaisseurs. La visite est d'abord silencieuse et, sur les ponts noirs de foule, à peine un murmure de réflexions discrètes. A mesure, cepen-

dant, que la journée s'avance, un courant d'effusion naît et grandit à travers cette foule. Les conversations s'engagent avec nos officiers et nos matelots. Voici que deux jeunes filles, délicieuses figures aux cheveux d'or pâle et au teint de neige rosée, acceptent des rubans frappés du mot : *Isly*, que leur présente un enseigne, et les épinglent autour de leurs bérêts. La foule regarde et sourit. Cependant, le soleil descend sur l'horizon. Vous savez quelle simple et grandiose cérémonie se passe à cette heure-là sur nos vaisseaux de guerre. La garde se range en bataille ; la main sur la drisse, un quartier-maitre attend le moment d'amener le pavillon. Le soleil disparaît ; au même moment, « les couleurs » descendent, l'officier de quart se découvre, un coup de canon éclate, le tambour bat et le clairon sonne : les armes françaises saluent notre pavillon.

Aussitôt après, voici ce qui se passe : tandis que les dernières notes du clairon français vibrent sur la rade, de cette foule tout à coup remuée part une acclamation formidable. La grandeur du spectacle l'a transportée et, avec un rythme, un ensemble et un sérieux qui nous prennent aux entrailles, nous les Français présents à bord, elle pousse trois hourras, de ces hourras du Nord, pleins et lents, où semble rugir l'antique férocité de la race. Et nous avons les larmes aux yeux, tandis que, les pieds sur ces planches françaises, nous entendons ce salut de l'étranger à notre patrie lointaine et présente. Petersen n'a pu y tenir : marin et soldat, patriote et bienveillant, il a communiqué de cœur avec nous dans cette cérémonie militaire.



Le surlendemain, à dix heures, un convoi funèbre monte Sölvgade, le long du jardin royal. Pendant les salves de l'avant-veille, une « tape » de bois, oubliée dans un canon — pas un canon français, — est allée frapper un marin russe en pleine poitrine et l'a tué net. En tête, autour du corbillard, flottent les pavillons russe et français; derrière, superbes de tenue, marchent deux sections de matelots, français et russes. Jusqu'ici, ils se mêlaient, à Cronstadt et à Toulon, mais par groupes libres; ici, ils vont ensemble, au pas militaire, conduits par leurs officiers. Petersen regarde, très sérieux, et, derrière cette centaine d'hommes, il voit distinctement deux armées et deux peuples : « Ce pauvre matelot, fait-il, on l'a pas tué exprès, mais comme tout se combine ! La première fois que deux troupes, française et russe, auront marché sous le même commandement, il faut que ce soit à Copenhague. »

Le cortège a tourné depuis quelques minutes la grille du jardin royal. Petersen va rentrer chez lui, lorsque, de la caserne voisine, sort une petite troupe, danoise cette fois. C'est la garde montante, une compagnie d'infanterie. Ils sont beaux à regarder, ces soldats. Au rythme étrange de leurs tambours, ils marchent d'une allure ferme. Blonds et petits, dans leur uniforme sombre, ils représentent quelque chose de très particulier dans la gamme de l'élégance martiale. Ce n'est pas la pesante régularité prussienne; c'est encore moins l'agilité délurée de nos troupiers.



Entre la crânerie gauloise, qui va gaiement, précédée de claires fanfares, et la lourdeur allemande, accentuée encore par de tristes sonneries, cette petite troupe accuse son caractère propre, sérieuse, solide et souple; elle n'a pas le nombre et ne tient pas à l'éclat, mais elle n'éveille aucunement l'idée du petit peuple qui joue au soldat. Je songe, en écoutant leur musique, à un air que j'entendais chanter la veille. C'est le choral que Gustave-Adolphe avait composé lui-même pour ses soldats, avant la bataille de Lutzen, et dont les premiers mots veulent dire : « Ne crains rien, petite troupe... ».

En 1864, à Düppel, la petite armée danoise a défendu pied à pied, contre deux grands États, ce qui restait de sa patrie. C'est Petersen, avec qui je cause, qui me rappelle cela. Il me dit encore : « Avez-vous remarqué, en arrivant à Copenhague, des remparts en construction? Ils montent vite et, bientôt, nous pourrons les armer. Pourtant nous n'avons pas de budget d'État pour ces travaux; il y est pourvu à l'aide de contributions volontaires et, parmi elles, il en est de méritoires : je pourrais vous nommer des officiers, qui, sur une solde de deux mille francs, en abandonnement, chaque année, cinq cents pour les remparts. »

\*  
\* \*

Voilà ce qu'un Français pouvait entendre et voir à Copenhague, du 13 octobre, où le Tsar montait à bord de l'*Isly*, jusqu'au 18, où il quittait les eaux danoises sur l'*Étoile Polaire*. Je n'étais plus chez Petersen lorsque les fêtes franco-russes ont pris fin. Est-il ras-

suré à cette heure? Je le souhaite et l'espère. Nous n'avons rien fait chez lui qui puisse le compromettre, et l'hôte puissant qui vient le visiter chaque année n'a point pour habitude de parler ou d'agir trop. Le Danemark aime la France et veut la paix; il peut écouter ses sympathies, sans crainte pour ses intérêts. La France vient de prouver qu'elle veut ce qu'il veut lui-même et elle n'est pas seule à le vouloir. La paix est une garantie surtout pour ceux qui, dans une guerre européenne, auraient plus à perdre qu'à gagner. « Ne crains rien, petite troupe. »

## IBSEN ET L'IBSENISME

---

La France du XIX<sup>e</sup> siècle finit comme elle a commencé, en témoignant une curiosité très vive pour les littératures étrangères et en leur demandant des moyens ou des prétextes de renouvellement. Entre 1800 et 1820, elle regardait vers l'Italie et l'Espagne, l'Angleterre et l'Allemagne. Aujourd'hui, elle passe par-dessus ses anciennes écoles, et, d'un bond, elle va jusqu'en Russie et en Norvège. Ce que Mme de Staël avait entrepris, M. Melchior de Vogüé l'a recommencé dans une certaine mesure; en nous révélant le roman russe, il a fait entrer dans notre courant littéraire des idées capables de l'élargir. Mérimée l'avait essayé avant lui, mais avec moins d'ampleur et, surtout, sans aucune ambition morale. Même l'adoption de Tourgueneff par la France avait moins fait, pour nous attirer vers « l'âme slave », que les *Études sur le roman russe* et les nombreuses traductions qui ont suivi. Le mouvement se continue, et nous saurons dans quelque vingt ans ce que, finalement, il peut produire. Bien entendu, la mode

s'en est mêlée. Snobs et caillettes, boulevardiers et bons jeunes gens se sont jetés sur cette pâture. Tandis que l'initiateur, et, avec lui, quelques esprits sérieux appliquaient à cette étude beaucoup de conviction et de talent, une russophilie de genre et de papotage sévissait dans les salons et les cénacles : résultat inévitable de tout renouvellement d'idées. Il faut que celui-ci ait une forte raison d'être pour n'y rien perdre de son sérieux.

Tolstoï, Dostoievski et les autres ont eu la bonne fortune de nous être présentés par un écrivain éminent, qui, en les étudiant, se faisait lire pour lui-même. Voilà maintenant que la littérature norvégienne arrive chez nous et y fait le même chemin, sans autre secours que quelques traductions et quelques représentations théâtrales. A cette heure, Ibsen et Bjørnson excitent, à eux deux, autant de curiosité que la nombreuse troupe des écrivains russes. Pourtant ils n'ont rencontré jusqu'ici aucun allié de marque. Lorsque Ibsen a paru sur les scènes du Théâtre Libre, du Vaudeville et de l'OEuvre, M. Francisque Sarcey a déclaré tout net qu'il n'y comprenait rien et que ça l'ennuyait. M. Jules Lemaitre l'a analysé sans plus d'enthousiasme et avec beaucoup de réserves. Dans la jeune critique, après M. Édouard Rod qui avait mis en tête de la traduction *princeps* d'Ibsen quelques pages fines et mesurées, M. René Doumic n'a fait que prendre texte du dramaturge norvégien pour définir ce qu'il appelle « le théâtre d'idées » <sup>1</sup>. Il

1. VOIR JULES LEMAITRE, *Impressions de théâtre*, cinquième, sixième et septième séries, 1891-1893; Édouard Rod, préface à

n'y a pas lieu d'insister autrement sur quelques prôneurs bruyants, qui, en ceci comme en toutes choses, dépensent plus de mots que d'arguments, et, surtout, accusent plus d'ambition personnelle que de dévouement à une cause. Mieux vaut signaler le livre très instructif, quoique enthousiaste, dans lequel M. Auguste Ehrhard présente au complet l'œuvre d'Ibsen <sup>1</sup>.

Malgré cette attitude de la critique française, les soirées sans lendemain offertes au Théâtre Libre et à l'Œuvre par M. Antoine et M. Lugné-Poë, comme les représentations que M. Albert Carré tentait au Vaudeville, sont un fait considérable dans l'histoire de notre théâtre. Ces tentatives resteront un titre pour leurs auteurs et il faudra les citer dans l'histoire du mouvement dramatique en notre siècle. Je souhaite que Bjørnson ait la même bonne fortune. Récemment, le Théâtre Libre a essayé de lui donner son tour, mais la représentation d'*Une faillite* n'a répondu ni à l'attente du public, ni aux désirs de l'auteur. Bjørnson nous a fait savoir, avec quelque mauvaise humeur, que cette pièce, trop ancienne, ne pouvait donner une idée juste de ce qu'il est, et que, par surcroît, elle était défigurée. Quant au public, il n'a trouvé dans ce spécimen rien d'imprévu. La critique, elle, a été vraiment cruelle, vu les idées du jour, en rappelant le souvenir de Scribe.

En attendant que Bjørnson nous soit offert sous des espèces qui obtiennent au moins son propre suf-

la traduction des *Revenants* et de *Maison de poupée*, par M. PROZOR, 1892; RENÉ DOUMIC, *De Scribe à Ibsen*, s. d.

1. *Henrik Ibsen et le théâtre contemporain*, par AUGUSTE EHRLHARD, 1892.

frage, serait-il possible de parler d'Ibsen d'un ton uni, sans engouement ni dénigrement, avec une même aversion pour le snobisme, qui avale tout, et le dédain, qui repousse tout, avec une parfaite indifférence pour les mises en demeure d'admirer, sous peine d'excommunication, avec le seul désir de faire œuvre critique, c'est-à-dire de s'instruire soi-même en éclairant autrui?

\*  
\* \*

Il nous faut d'abord, nous autres Français, prendre notre parti de ne connaître encore que par à peu près toute une part de l'œuvre d'Ibsen. Les traducteurs ne nous ont mis à même de lire que sept pièces de son théâtre, dont la plus ancienne est de 1886 et la plus récente de 1891, alors qu'il a commencé d'écrire en 1850, et qu'il n'est pas seulement auteur dramatique, mais poète et romancier <sup>1</sup>. Force nous est, pour les deux tiers de son œuvre, de nous en remettre à ce que M. Ehrhard nous en dit.

Le caractère de l'homme, l'état intellectuel et moral de son pays, la marche générale de la littéra-

1. Je viens de citer la traduction des *Revenants* et de *Maison de poupée*; M. PROZOR nous a donné encore *le Canard sauvage*, *Rosmersholm* et *Hedda Gabler*, en 1891; et, en 1892, MM. AD, CHENEVIÈRE et H. JOHANSEN, *la Dame de la mer* et *un Ennemi du peuple*. Des traductions partielles d'Ibsen et de Bjørnson ont paru dans la *Revue bleue*, la *Revue d'art dramatique* et plusieurs autres recueils. — Depuis la date de la présente étude, M. Prozor a publié la traduction de *Solness le constructeur*, M. Trigant-Geneste celle des *Prétendants à la couronne* et des *Guerriers à Helgeland*, et MM. P. Bertrand et E. de Nevers celle des *Soutiens de la société* et de *l'Union des jeunes*. D'autres traductions sont annoncées.

ture européenne me semblent avoir contribué à cette œuvre dans des proportions à peu près égales. Malgré ce qu'en disent ses fervents et, sans doute, ce qu'il en pense lui-même, Ibsen a plutôt suivi que guidé son temps. Je ne dis pas cela pour le diminuer. D'autres que lui, et des plus grands, comme Victor Hugo, n'ont fait que marcher avec leur siècle et aller où il les conduisait; ils ne le dominent pas moins, et de très haut. Il leur a suffi de donner aux idées de leurs contemporains une expression de génie.

Comme le reste de l'Europe, la Norvège a suivi, depuis le commencement du siècle, deux étapes littéraires, romantisme et réalisme; seulement elle les a suivies de loin et avec un retard marqué <sup>1</sup>. En 1850, date des débuts d'Ibsen (il avait alors vingt ans), les écrivains norvégiens en étaient encore à écrire des drames où, sous prétexte de couleur locale et de lyrisme, ils défiguraient l'histoire et s'amusaient à de purs jeux d'imagination. Pour Ibsen, un *Catilina* lui servait à dire leur fait à tous les tyrans et à toutes les tyrannies, une *Nuit de Saint-Jean* à pasticher la féerie shakespearienne, *Dame Ingard d'Øestraat* à mêler dans une même intrigue l'idée mère d'*Hamlet* et celle de *Macbeth*, *la Fête de Solhaug* à pousser au noir le style troubadour. Cette dernière pièce paraissait en 1857. C'était l'année où le roman nous donnait en France *Madame Bovary*, et le théâtre *la Question d'argent*, après *la Dame aux Camélias* et *le Demi-Monde*.

1. Sur les idées inspiratrices, le développement et la direction de la littérature scandinave dans notre siècle, voir les études signalées plus haut de Mme L. Bernardini.

Ainsi, à cette date, Ibsen, en rapport exact avec le développement de sa littérature nationale, retardait sur nous d'environ vingt ans. Il importe de remarquer aussi qu'à cette même date nous avons traversé le mouvement humanitaire et socialiste qui, en politique, s'était traduit par la révolution de 1848, et, dans la littérature, par les romans de George Sand et d'Eugène Sue. Ces romans tenaient encore au romantisme, et très étroitement; mais une part des idées dont ils s'inspiraient avait passé au théâtre avec M. Alexandre Dumas fils, qui leur prenait ce qu'elles avaient de durable pour les revêtir de logique et de précision.

Cependant, Ibsen n'est pas encore au bout de l'évolution romantique, car il donne successivement *les Guerriers à Helgeland*, sujet de mythologie scandinave, la *Comédie de l'amour*, dont le héros est comme un frère puiné du Frank d'Alfred de Musset, *les Prétendants à la couronne*, sujet d'histoire nationale, traité à la façon d'un opéra sans musique. Cela nous conduit jusqu'en 1864, et, dans le même temps, Bjørnson traite des sujets analogues. Viennent ensuite, de 1867 à 1875, *Brand*, *Peer Gynt*, *Empereur et Galiléen*, que les fervents du maître qualifient de drames philosophiques et qui, en fait, sont toujours du romantisme, même *Brand*, avec mélange de quelques thèses morales et historiques. La discussion de ces thèses, singulièrement confuse dans Ibsen, avait déjà occupé, sans parler de Shakespeare et pour rester en France, Michelet, Quinet, Renan et quelques autres.

A vrai dire, si mêlés et si bizarres que soient ces



dramas, le véritable Ibsen, l'homme de l'avenir, commence à se dégager. L'évolution de son esprit n'est pas complète; il passera encore par bien des avatars et, à l'heure actuelle, il a si peu trouvé la formule définitive de ses idées que chacune de ses dernières pièces nie les idées des précédentes. Pourtant l'homme s'est développé et son talent accuse déjà une maîtrise. Ibsen a vécu et voyagé; il a pratiqué la vie et élargi ses horizons. D'abord étudiant en pharmacie et, par une ironie amusante du sort, débutant par les occupations d'Homais pour arriver au pessimisme de Flaubert, il a été journaliste, poète satirique et régisseur de théâtre; il a fait de longs séjours en Italie et en Allemagne.

Comme idées, voici, à peu près, ce qui ressort de ses œuvres publiées avant 1875. D'abord et avant tout un mépris hautain pour la société et une haine violente pour ses institutions. C'est une vraie fureur de nihilisme et d'anarchie. Elle prend sa source dans un double sentiment, très noble et très légitime en lui-même. Ibsen est passionnément individualiste. Il estime que le premier droit et le premier devoir de l'homme, c'est de développer son énergie et d'exercer sa volonté. Or, la vie sociale, avec ses contraintes hypocrites, est un obstacle perpétuel à l'exercice de l'action individuelle. Il faut briser cet obstacle et c'est à quoi le poète travaille de toutes ses forces. Sur les ruines d'un état social mauvais, la liberté humaine élèvera un édifice nouveau, fondé sur la justice et l'amour. Le malheur est que cette conception de l'homme et de son rôle social conduit Ibsen à un abominable despotisme. Le héros de *Brand* est un

pasteur enflammé d'un zèle farouche pour le bien; il sacrifie son enfant, torture sa femme et affole son troupeau pour réaliser l'idéal de vertu que sa volonté s'est proposé:

C'est bien là ce que je vois ou crois voir à travers ces divers drames, et je m'aperçois que, bien malgré moi, en résumant ainsi cette doctrine, je la dénature. En fait, elle est autrement complexe. Tantôt les héros d'Ibsen voient clair dans leur vocation et marquent nettement le but de leur volonté, tantôt ils s'interrogent avec angoisse. Mais, tranquilles ou troublés, ils écrasent toute résistance autour d'eux et comptent pour rien le droit d'autrui à vivre lui aussi pour lui-même et selon sa volonté. Ibsen exalte l'amour et condamne le mariage; il n'admet pas que le respect des parents soit une vertu nécessaire pour les enfants. Pourtant il ne veut pas détruire la famille. Il est aristocrate de pensées et de goûts, révolutionnaire d'instinct et d'intention. Il a horreur de l'Église, de tout dogme, de toute vérité immuable; avec cela, il est si pénétré de la nécessité et de la force du sentiment religieux que c'est au nom d'une foi et par ses effets, dans *Brand*, qu'il veut rajeunir une société vieillie. Il faudrait de longues analyses pour montrer les élans et les retours, les affirmations et les négations, les contradictions surtout de cette pensée. Son résultat final est un chaos moral.

Et, malgré tout, l'impression de beauté littéraire et de vie réalisée est des plus fortes. A travers les nuages amoncelés par ce cerveau fumeux, une vive lumière brille par intervalles. Le sujet a beau être incertain, les personnages sont nets, les situations

neuves, le style énergique. Je ne connais rien, au théâtre, de plus poignant que la scène où la femme du pasteur Brand consent, au prix d'une lutte affreuse entre la charité et l'amour maternel, à donner à un pauvre les dernières reliques qui lui restent de son enfant mort.

\*  
\* \*

Mais, pour en revenir au fonds moral, non seulement la pensée d'Ibsen est toujours confuse, quoique violente; elle est vieille et comme usée avant d'avoir servi, du moins pour nous autres Français. J'ai nommé tout à l'heure George Sand. Bien avant Ibsen, elle avait réclamé contre le mariage indissoluble et fait de l'union des cœurs la seule raison d'être du lien conjugal. L'expansion de l'individualisme et l'affirmation répétée de ses droits, est-ce autre chose qu'une part du lyrisme romantique? Tant qu'Ibsen affuble ses héros de costumes historiques, on croit entendre, à travers leurs déclamations, les voix connues d'Hernani et de Didier. Et lorsque, pasteurs en lévite, ils déclarent la guerre à une société mal faite et prêchent une religion nouvelle, nous reconnaissons les anathèmes lancés par Jean-Jacques, au nom du droit naturel et de la bonté originelle de l'homme, contre la vie sociale de son temps; nous songeons au vicaire savoyard.

A partir d'*Empereur et Galiléen*, Ibsen abandonne définitivement les sujets historiques; il veut peindre la vie réelle et contemporaine telle qu'il la voit, sous des couleurs vraies, sans costumes d'emprunt. Ses

idées vont-elles devenir plus originales et plus nettes?

Remarquons d'abord qu'à ce moment, vers 1875, la littérature européenne, ou, si l'on veut, la littérature française a conservé son avance sur la littérature norvégienne. Ibsen devient réaliste à l'heure où le réalisme de Gustave Flaubert, des frères de Goncourt et de Champfleury, cède la place au naturalisme de M. Émile Zola et à l'impressionisme de M. Alphonse Daudet.

*L'Union de la Jeunesse* met en scène les principales variétés de politiciens, depuis l'aristocrate jusqu'au démagogue, et conclut à l'indifférence pour les changements d'étiquette et les réformes partielles. Prenez un à un ces types, très vivants, du reste, et que l'on devine très vrais; ils auront tous pour vous un air de déjà vu. Vous les avez rencontrés dans *les Effrontés* et *Rabagas*, sans parler des *Rougon-Macquart*, des *Rois en exil* et du *Nabab*.

Mêmes vieilles connaissances dans *les Soutiens de la société*, où vous retrouverez par surcroît un personnage de nos vaudevilles, tourné au beau ténébreux, le parent qui revient d'Amérique après fortune faite.

*Maison de poupée*, avec son héroïne très attachante et très vivante, Nora, c'est la femme enfant de Dickens, mais c'est aussi, dans une transposition scandinave, la petite Française, la Parisienne menue, élégante, folle de plaisir, sans idées, chez qui une crise de passion ou de malheur amène tout à coup une révolution morale. Rappelez-vous *Froufrou*, rappelez-vous aussi, en changeant de milieu et d'âge, la femme du bourgeois égoïste, dans *Maitre Guérin*, révélant dans

une révolte finale un fonds insoupçonné de rancune et de volonté. Nora prétend imposer le respect de son être moral et quitte la maison de l'homme qui ne la comprend pas; les femmes de George Sand n'avaient pas de plus chère prétention et, tout près de nous, l'héroïne de *Francillon*, moins solennelle, fait trembler son mari à l'idée d'une vengeance plus immédiate que celle de Nora. Où Nora n'est plus Française, c'est lorsqu'elle quitte ses enfants sans un regard ni un regret; Froufrou pleure le sien et Lionnette, de *la Princesse de Bagdad*, refuse de fuir parce que son fils survient.

Depuis *Maison de poupée*, nous sommes en présence de pièces traduites et que nous pouvons lire d'un bout à l'autre. Est-ce pour cela, et parce que, désormais, la comparaison est plus facile, que les réminiscences françaises nous viennent plus nombreuses et plus frappantes à mesure que nous avançons dans la lecture?

*Les Revenants* mettent en drame une double thèse. Celle-ci d'abord : l'éducation nous remplit l'esprit et le cœur d'idées et de sentiments faux, qui nous dupent, paralysent notre énergie et nous empêchent de goûter « la joie de vivre », le seul vrai bien que nous offre la nature. Puis cette autre : nous sommes les victimes innocentes des fautes de nos parents et nous héritons souvent d'un corps que leurs vices ont souillé d'avance, préparé à la souffrance imméritée et voué à une mort horrible. Ici, vraiment, est-il nécessaire de chercher un antécédent français, et ne suffit-il pas de dire que la philosophie épicurienne, comme le dogme du péché originel, sont de date

assez vieille dans le monde? Faut-il ajouter que la science moderne étudie avec ardeur la question de l'hérédité et que M. Zola en a tiré vingt volumes de romans, dont le premier est de 1871, si le dernier est de 1893?

A côté de ces deux thèses capitales, il y en a de secondaires; par exemple, celle-ci : nous ne devons aucun respect et aucune reconnaissance à nos parents ou à leur mémoire, lorsqu'ils ont mal vécu ou qu'ils nous ont maltraités. M. Alexandre Dumas s'était contenté de dire, dans *le Fils naturel*, que la vue d'un père ne dit rien à un fils abandonné par lui avant la naissance, mais un révolté dont Ibsen doit goûter l'àpre énergie, Jules Vallès, a présenté en trois volumes l'ingratitude filiale comme un devoir.

Le peuple est ignorant et la majorité servilement attachée à l'intérêt matériel. Celui qui veut instruire le peuple et qui conseille à la majorité de mettre l'intérêt moral au-dessus de tout risque de se faire lapider. Les fonctionnaires sont conservateurs, craignent l'opinion et essayent de peser sur elle. La vérité, même la vérité morale, n'est pas un bien immuable, conquis une fois pour toutes par l'humanité, mais un ensemble de notions contingentes, que chaque génération modifie. Voilà ce qui résulte essentiellement d'*Un Ennemi du peuple*. Flaubert professait de même le dédain de la majorité et tout lettré, tout artiste, est fortement porté à partager cette opinion, formulée par Renan avec une hauteur suprême d'aristocratie intellectuelle. Ce n'est pas en Norvège seulement que les intérêts moraux sont en conflit avec les intérêts matériels. Des fonctionnaires

à l'image du préfet qui promène sa casquette brodée à travers *Un Ennemi du peuple*, nous en avons assez répandu, dans le théâtre et le roman, pour administrer la terre entière. Pascal était d'avis que la morale humaine est un abîme de contradictions; quant à la vérité, Renan a dit que c'est « un phare à feux changeants ».

Si le joyeux Labiche a mis quelque part une idée qui mérite discussion et où l'affirmation soit malaisée, c'est dans *Doit-on le dire?* Plus encore que le *Voyage de M. Perrichon*, *Célimare le bien-aimé* ou le *Misanthrope et l'Auvergnat*, ce simple vaudeville soulève un problème de solution malaisée. C'est avec un grand sérieux, un sérieux sombre, qu'Ibsen aborde ce même problème dans *le Canard sauvage*. Le titre n'annonce guère, au moins pour nous, ce que la pièce contient. On peut, à volonté, le trouver bizarre ou poétique, mais il est certain que nous n'en avons pas d'analogue. En revanche, la pièce abonde en connaissances familières au lecteur français. Vous avez vu chez M. Alphonse Daudet le photographe Ekdal; il s'appelait Delobelle et était comédien. Sa fille Hedwige, une délicieuse figure enfantine, offre une parenté moins prochaine, reconnaissable pourtant, avec la petite Désirée. Les bohèmes variés qui fréquentent la maison du photographe se trouveraient chez eux dans celle du poète Amaury d'Argenton, le solennel et malfaisant héros de *Jack*.

*Rosmersholm*, c'est la peinture de l'honneur héréditaire et de l'influence des milieux, c'est aussi la mise en scène de l'antagonisme entre la tradition et le progrès, c'est enfin le remords d'un crime qui a

réussi empêchant le criminel de jouir du succès et l'obligeant à se châtier lui-même. Balzac et Augier nous offrent une partie de tout cela, en gros ou en détail, comme application constante d'une méthode ou comme étude spéciale. Quant à la reprise du vieux sujet de *Macbeth*, M. Émile Zola l'avait tentée dans *Thérèse Raquin*.

La *Dame de la mer*, c'est une étude de névrosée, c'est aussi une marine, dans laquelle la mer est comme le fond immobile et changeant d'une enquête psycho-physiologique. La névrosée, hélas! est partout dans notre littérature depuis cinquante ans, et la mer a été pour M. Zola le prétexte d'une étude ample et puissante; j'avoue qu'après avoir lu la *Dame de la mer*, je sens plus vivement la saveur française du *Flibustier* de M. Richepin et de *la Mer* de M. Jean Jullien.

Autre névrosée, l'héroïne d'*Hedda Gabler*. Elevée pour le luxe et condamnée par le mariage à une existence médiocre, femme d'un homme vulgaire et bon qu'elle méprise, courtisée par un fat, elle transporte en Norvège quelque chose de Mme Bovary, de Mme Lescande, de Froufrou et de beaucoup d'autres.

Dans cette revue faite en courant, je ne puis que réduire les pièces d'Ibsen à leur sujet le plus simple, mais rien n'est plus complexe et plus touffu que ces scénarios. D'habitude deux ou trois intrigues s'y croisent et, souvent, l'intérêt est dans les personnages secondaires autant que dans les protagonistes. Au demeurant, poussée en tout sens dans ces pièces si pleines, l'analyse rencontrerait toujours des éléments de même nature, c'est-à-dire la reprise de



vieux sujets et de vieux types. Et je conclus : Où est, dans tout cela, la nouveauté de fond qui nous est offerte en modèle ?

Absente des sujets, des personnages et des idées, cette nouveauté serait-elle dans la combinaison des éléments, la marche de l'intrigue, la coupe des pièces ? Il faut reconnaître qu'Ibsen use peu de ce lieu commun dramatique qui prend comme motif un mariage à conclure et fait tourner l'action autour de cet intérêt. Mais voilà, depuis cinquante ans, quelques chefs-d'œuvre de notre théâtre, et nombre de pièces intéressantes, où nous nous passons de ce thème fatigué. Au demeurant, moins adroite et moins logique, la facture d'Ibsen est sensiblement la même que chez nos auteurs dramatiques durant la même période.

Est-elle, cette nouveauté, dans l'emploi des idées morales, des théories politiques ou scientifiques ? Nous avons eu Molière et Beaumarchais, nous avons M. Alexandre Dumas. Si le théâtre peut s'accommoder du symbolisme, nous en avons tout au moins fait l'expérience avec *la Femme de Claude*.

Un grand mérite qu'il faut reconnaître à Ibsen, c'est le travail continu de sa pensée sur elle-même, sa force d'affirmation et de négation, sa ferveur de prosélytisme, le sombre courage de son nihilisme final. Toutes réserves faites sur la valeur propre de ces idées, il les conçoit avec une fécondité étonnante et les exprime avec une admirable vigueur. Mais, si c'est là une originalité de grand prix, elle n'est pas unique. Vraiment, est-il encore nécessaire de nommer M. Alexandre Dumas ?

Ce qu'Ibsen possède à un degré unique, c'est ce

que l'on pourrait appeler l'incohérence morale. Il est successivement, ou à la fois, pour et contre la société, le mariage, la vérité, le mensonge. D'une pièce à l'autre, il exécute des sautes de pensées prodigieuses. Dans cette tête toujours en travail, les systèmes se mêlent, s'engendrent, se dévorent les uns les autres. Qui voudrait l'accepter pour guide moral se mettrait dans un cruel embarras et une tête de force moyenne y risquerait la folie. Je voudrais encore analyser, pour prouver le plus possible, mais la tâche serait infinie en raison de sa complexité et je renvoie aux œuvres mêmes. L'Ibsen de la seconde manière, l'Ibsen réaliste et symboliste, procède à l'égard des idées comme celui qui évoluait de *Catilina* à *Empereur et Galiléen*. Il leur demande l'ivresse, une ivresse métaphysique, ardente et changeante. Il y a des ivresses logiques, il y en a d'incohérentes. La sienne est de celles-ci. Elle se tourne en colère, en violence et en génie.

\*  
\* \*

Oui, en génie, car Ibsen prouve, une fois de plus, que le fonds moral d'une œuvre peut être de qualité mauvaise et la mise en œuvre excellente. Ses qualités de forme et sa puissance d'expression le mettent au premier rang des maîtres du théâtre. Il est bien de cette famille d'esprits faits pour traduire les aspects concrets de la vie plutôt que pour démêler les lois abstraites qui régissent le monde moral. Il ne fait qu'obscurcir et confondre celles-ci; il donne à ceux-là un admirable relief.

Ce qu'il offre avant tout, c'est un fort et savoureux goût de terroir. Il est de son pays autant que l'on en puisse être, et ce pays est particulièrement attachant. Il a eu beau le quitter, visiter l'Europe, goûter à Florence et à Rome l'éclat d'une lumière plus pure et la douceur d'un air plus tiède, il a conservé l'amour profond de la terre natale. Il aime ses neiges et ses brumes, ses forêts de sapins et de hêtres, ses horizons de mer, ses longues nuits, ses étés rapides, ses villes calmes qui semblent dormir au bord des fiords et où bouillonne une vie inquiète, une force singulière de passion, un désir de rénovation sociale.

Ces villes, il en pénètre l'existence et en reproduit le décor; il sait ce que pensent leurs habitants; il les fait agir et parler avec un accent de vérité incomparable. Cet individualiste, cet homme si plein de sa propre pensée, observe avec une netteté de regard et une force de création qui lui permettent, tout en exprimant ses idées personnelles par la bouche de ses personnages, de leur donner une vie intense. Beaucoup de ceux-ci sont des types; tous ont, dans leur habitude physique ou morale, leurs ties, leurs costumes, une personnalité qui ne se copie jamais elle-même et ne s'oublie pas.

Ibsen peut être trainant et maladroit; il peut, quoi qu'il en pense, reproduire de vieilles idées, de vieux types et de vieilles formes; il n'est jamais banal ni médiocre; il est souvent obscur, il n'est jamais ennuyeux. C'est que, chez lui, les qualités de forme emportent tout et, par elles, il est un grand écrivain. Justesse et sobriété de la couleur, précision des termes et plénitude de la phrase, originalité dans

l'emploi des mots les plus simples, il a tous les dons qui, au théâtre, font les maîtres. Je ne puis que deviner le poète et le romancier par le peu qui nous en est dit, mais je serais étonné que, si excellents qu'ils puissent être, l'auteur dramatique ne leur fût pas supérieur. Aussi est-ce par le théâtre que, dans son pays, il a forcé d'abord l'attention, puis l'admiration, et qu'il est sorti de Norvège pour entrer dans la littérature européenne.

D'abord surpris devant ce nouveau venu, choqués par les mises en demeure violentes par lesquelles nous étions sommés de nous mettre à son école, nous avons résisté. Souhaitons que les barnums, fort indifférents au fond des choses, passent à de nouveaux exercices : il suffit, pour nous faire sentir Ibsen, de le traduire, de le représenter et de l'analyser. Mais que l'on ne nous parle pas à son sujet de renouveler le fond et la forme de notre théâtre ; le fond de l'ibsenisme n'est pas neuf et la forme est inimitable, comme toutes les formes de génie. Récemment, Bjørnson nous signifiait d'assez haut que la littérature française vaut plus par la forme que par le fond. Je crois qu'il se trompe et que l'originalité de nos « bons auteurs », comme on disait du temps où les mots n'étaient pas plus gros que les choses, c'est l'égalité de valeur dans leurs ouvrages de la forme et du fond. En admettant que nous puissions nous faire de lui-même une idée plus juste et plus complète, il nous permettra d'appliquer sa remarque à Ibsen.

## DÉGÉNÉRESCENCE ?

---

Sous ce titre menaçant, auquel je me permets d'ajouter un point d'interrogation, un écrivain allemand, M. Max Nordau, étudie les plus récentes manifestations de la littérature française, et, de façon très affirmative, déclare qu'elles attestent un affaiblissement intellectuel et moral, voisin de l'idiotisme et de l'imbécillité, tout au moins dans nos classes supérieures<sup>1</sup>. Il accorde que la population de nos campagnes et une partie de nos ouvriers et de nos bourgeois sont « encore sains », mais, « chez les riches habitants des grandes villes, ceux qui s'intitulent eux-mêmes *la société* », dans ces « dix mille supérieurs », qui ont imaginé le mot « fin de siècle », il trouve tous les symptômes d'une « fin de race », minée par l'hystérie et la neurasthénie.

Ces termes de médecine mentale ne sont pas employés au hasard par M. Nordau. Physiologiste en

1. *Dégénérescence*, par MAX NORDAU, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, t. 1 : Fin de siècle, le Mysticisme; 1894.

même temps que littérateur, il professe une robuste confiance dans la science des aliénistes. Son livre est par lui placé sous le patronage du professeur italien Cesare Lombroso; dans une dédicace enthousiaste, il exalte le « génie » de ce maître; il voit en lui « une des plus superbes apparitions intellectuelles du siècle »; il le félicite d'avoir « répandu sur de nombreux chapitres obscurs de la psychiâtrie, du droit criminel, de la politique et de la sociologie, un véritable flot de lumière que seuls n'ont point perçu ceux qui se bouchent les yeux par entêtement ou qui ont la vue trop obtuse pour tirer profit d'une clarté quelconque ».

Le savant ainsi magnifié par M. Nordau n'est pas un inconnu chez nous; il y a trouvé des lecteurs, en dehors des spécialistes qui poursuivent son genre d'études. Deux de ses ouvrages, *l'Homme criminel* et *l'Homme de génie*, traduits en français <sup>1</sup>, ont fait quelque bruit dans ces dernières années. En dédiant sa *Dégénérescence* à leur auteur, M. Nordau n'a fait que reconnaître une dette. Il y trouvait, en effet, le plus récent modèle de la méthode qu'il applique lui-même et, sinon sa propre manière d'écrire, au moins sa façon de penser.

Que vaut cette méthode? Elle me paraît juste le contraire de cet esprit scientifique, dont elle prétend être l'expression la plus haute, comme s'attaquant aux plus graves questions que soulève l'étude de l'être humain, celles qui traitent de la pensée et de

1. Le premier par MM. Régnier et Bournet, en 1887; le second par M. Colonna d'Istria, en 1889.

ses maladies. L'esprit scientifique, c'est, avant tout, l'esprit d'observation et de critique; il recueille des faits et les contrôle; il les classe d'après leurs caractères et, de ces caractères seuls, il tire des lois. Cette recherche des faits est son premier besoin et ce contrôle sa première règle. Sans une quantité de faits analogues, il n'y a pas de matière scientifique et, sans authenticité dûment établie, cette matière est sans valeur. Quant aux classifications et aux lois, si elles partent nécessairement d'une hypothèse initiale, cette hypothèse ne prend corps et valeur, ne s'élève au rang de théorie, que si elle trouve sa justification dans les faits. Il n'y a pas de méthode plus sûre, mais à la condition d'être suivie dans toutes ses règles avec la dernière rigueur.

Or, c'est la rigueur scientifique qui manque le plus dans les livres de M. Lombroso. Lorsqu'on les aborde après avoir pratiqué des ouvrages français ou allemands sur les mêmes matières, la première impression est un grand étonnement, à constater que des titres semblables puissent désigner des œuvres aussi différentes. Parcourez les ouvrages généraux de MM. Ball ou Huchard sur les maladies mentales, ou telle étude sur un cas particulier, comme le livre du Dr Möbius sur la folie de J.-J. Rousseau, ou, tout uniment, les études d'un simple philosophe, comme M. Ribot, sur les maladies de la mémoire ou de la volonté — tous écrits avec la simplicité et le sérieux qui sont la vraie marque du style scientifique, — et ouvrez ensuite les traités de M. Lombroso : il vous semblera que vous quittez la science contemporaine pour remonter de deux siècles en arrière, au temps

des médecins de Molière. Je ne voudrais pas, avec une remarque dont le but est simplement d'établir une distinction qui importe à la science seule, désobliger les Italiens qui me feront l'honneur de me lire et, dans ce moment délicat, contribuer pour ma part à grossir leur dossier de gallophobie; d'autant plus qu'il y a quelques jours, dans une lettre adressée au *Figaro* sur l'affaire d'Aigues-Mortes, M. Lombroso professait, à l'égard de notre pays, des sentiments très corrects. Mais enfin, je suis bien obligé de dire que cette manière antiscientifique d'écrire sur les sujets scientifiques n'est pas une exception en Italie. Le plus connu chez nous, avec M. Lombroso, des physiologistes italiens, M. le professeur Mantegazza, traite la science dans le même esprit. Sa *Psychologie de l'amour* et son *Amour dans l'humanité*, celui-ci traduit en français, sont de pur galimatias, où, si M. Lombroso relève de Molière, Gustave Flaubert aurait pu trouver quantité de perles pour *Bouvard et Pécuchet*.

C'est par son style, échauffé et redondant, que M. Mantegazza nous étonne; M. Lombroso écrit d'habitude de façon un peu plus unie, mais sa méthode, surtout dans l'*Homme de génie*, célébré par M. Nordau comme la Bible de la matière, n'est pas moins surprenante en un tel sujet. Reprenant cette idée fort ancienne, qu'il n'y a pas de génie sans un mélange de folie, M. Lombroso enchérit et déclare que « les signes de la dégénérescence se rencontrent encore plus souvent chez les hommes de génie que chez les aliénés ». Là-dessus, il déplore d'avoir à remplir un triste devoir : « Il n'est pas de mission plus dou-



loureuse que d'avoir à déchirer, à déchiqueter même, avec les ciseaux de l'analyse, tous ces voiles délicats qui embellissent, en nous la déroband, notre orgueilleuse médiocrité, et de ne pouvoir donner, en échange d'idoles si vénérées, que le sourire glacé du cynique! » M. Mantegazza a dû goûter cette phrase de début, mais, après ce sacrifice à la rhétorique nationale et professionnelle, M. Lombroso le prend d'un ton moins sublime et applique sa méthode sans autre souci que de prouver sa thèse par une énumération abondante de caractères communs au génie et à la folie, et de faits démontrant ces caractères.

Et voici comment il procède. Parmi les marques physiques de la dégénérescence sont la petitesse de la taille et la maigreur; or Horace, Philopœmen, Alexandre, Gibbon, Spinoza, Montaigne, Thiers, Louis Blanc et Albert le Grand étaient petits; d'autre part, Démosthène, Cicéron, Pascal, Napoléon et Voltaire étaient maigres; donc la maigreur et la petitesse sont caractéristiques du génie aussi bien que de la dégénérescence. N'objectez pas à M. Lombroso que Marius, Guillaume le Conquérant, Mirabeau, Alexandre Dumas père et Renan — pour énumérer à sa façon — furent gros, gras et de haute ou suffisante taille : les caractères que ne lui fournissent pas ici la stature et l'embonpoint, il les trouvera dans d'autres particularités, physiques ou morales, comme la violence, la vanité, la mégalomanie, la bizarrerie et le goût du plaisir.

Si ses classifications sont étonnantes, la manière dont elles sont obtenues l'est encore plus. Les menus faits, puérils, ridicules ou controuvés, qui traînent

dans les bibliographies, ce que le commérage et le goût des petitesesses a colligé ou imaginé à travers l'histoire des hommes célèbres, le produit net du genre où ont diversement brillé Plutarque, Suétone et Saint-Simon, le ténébreux butin des fureteurs de bibliothèques et des bavards d'antichambre, le résidu des Bouillet et des Larousse, les médisances de journaux, les calomnies d'adversaires, tout ce que la crédulité et la méchanceté humaines ont pu inventer ou accueillir contre tout ce qui s'élève et dépasse, voilà le fonds sur lequel M. Lombroso établit son enquête scientifique. Il ne choisit ni ne contrôle ; il prend de toutes mains et fait sien tout ce qu'il amasse.

Quant au plan du livre, aux divisions qui servent à classer tout cela, il est des plus simples. Il consiste à énumérer comme subdivisions de chapitres les divers phénomènes de la folie, depuis la faiblesse partielle d'intelligence jusqu'à la folie furieuse, et, sous ces rubriques, à aligner sans ordre, même chronologique, un certain nombre de noms propres et d'anecdotes. Vous y apprendrez que l'abbé Gratry et Foscolo furent des hommes de génie ; vous y verrez figurer au même titre Tibère, Bertillon(!) et Michel-Ange, tous trois gauchers ; vous y apprendrez avec stupeur que « Lamennais dictait à seize ans les *Paroles d'un croyant* », et que « Mirabeau prêchait à trois ans » ; que « le vagabondage est fréquent chez les hommes de génie », à preuve Gautier, Musset — et M. Maxime Du Camp ; que Luther était fou ; que « Passanante, Lazzaretti, Drabicius(?), Fourrier et Fox » furent aussi des fous, mais « avec très peu ou point

de génie »; que Gay-Lussac et Davy étaient certainement détraqués, car, « après une de leurs découvertes, ils dansèrent en pantoufles dans leur cabinet »; que Molière était « sujet à des accès d'épilepsie »; et quantité de révélations du même genre sur nos hommes célèbres, insoupçonnées en France et dont on devra dire désormais, non plus : « C'est de l'histoire ! » mais : « C'est de la science ! »

Conclusion : « Le génie est une psychose dégénérative du groupe épileptique ». Et le livre finit comme il a commencé, par un élan lyrique à la Mantegazza, comme si, naturellement peu styliste, mais patriote, M. Lombroso avait fait un effort pour mettre la marque flamboyante de son pays sur la première et la dernière page de son livre. Il nous conseille donc de « ne point nous laisser trop éblouir par ces génies, qui au lieu de s'élever sur la gigantesque orbite des planètes, pourraient, étoiles filantes éperdues, s'abîmer dans l'écorce de la terre, au milieu des erreurs et des précipices ».

\*  
\* \*

On me permettra, au sortir de cette analyse, et comme dédommagement, de rappeler encore Molière. Lorsque l'infortuné Pourceaugnac est livré aux médecins chargés de constater sa folie, ces sinistres fantoches établissent leur diagnostic d'après une méthode que vous retrouverez exacte et complète, avec la majesté de l'in-octavo scientifique, dans le livre de M. Lombroso. Les médecins de Pourceaugnac nous font rire et trembler, car, à certains

moments, nous reconnaissons chez eux les procédés que nos aliénistes appliquent encore à qui tombe dans leurs mains redoutables. Comme les clients de M. Lombroso sont morts pour la plupart et que la majorité de ses lecteurs, n'ayant pas de génie, n'a rien à craindre de son enquête, je crois qu'elle ne fera qu'en rire.

Mais voici qu'avec M. Nordau, il faut, semble-t-il, finir de rire et se remettre à trembler.

Il ne rappelle plus, lui, la consultation grotesque de Pourceaugnac. Il est écrivain, et bon écrivain; on peut ne pas juger comme lui, mais il mérite d'être discuté sérieusement par la critique littéraire, car, où les savants italiens sont de pauvres stylistes, il réalise une œuvre de littérature qui sort du commun.

Pourtant, il tient à la science, voire à la science italienne. J'ai déjà dit qu'il dédie son livre à M. Lombroso et, modestement, se déclare son disciple. Il a le culte respectueux de la médecine en général, et de ce médecin en particulier. Au moment où nos jeunes lettrés se portent vers la rêverie et l'idéal, choses peu scientifiques, où ils accusent la science de « banqueroute » et prétendent substituer le sentiment trop longtemps méconnu à la raison trop exaltée, M. Nordau atteste sa robuste confiance dans la raison et sa méfiance pour le sentiment. Il affirme que la science n'a manqué à aucune de ses promesses, que, si elle semble trompeuse, c'est qu'on lui demande ce qu'elle ne s'est jamais engagée à donner. Sa foi dans la science est fière, hautaine même. Appuyé sur elle, il prend en mépris ceux qui l'accusent, faute de l'avoir

comprise, et la renient, n'étant pas dignes d'elle. Il a donc, sur le but, l'esprit et le culte de la science, des pages très justes et très belles. Quelles que soient les prétentions formulées au nom de la science, mais sans son aveu, si ambitieux et mensongers que soient tels programmes où elle n'a pas mis sa signature authentique, la science, selon M. Nordau, n'a pas cessé d'être la reine du monde, de donner à l'activité humaine une règle et un but. Rêveurs et idéalistes peuvent la railler ou l'injurier; elle ne s'en inquiète guère, elle poursuit sans eux une œuvre où ils n'ont rien à voir. Les poètes et les romanciers, les stylistes et les symbolistes de ce temps grouillent et bruissent en vain : leur exemple et leur effort ne sauraient priver les laboratoires d'un savant, ni retarder une expérience.

En défendant ainsi l'honneur de la science, en définissant son rôle, M. Nordau est dans la justice et dans la vérité. Oui, mais la médecine est-elle une science? Question controversée. C'est un art, vous disent quelques-uns de ceux qui sont le plus qualifiés pour la définir. Et, en effet, les moyens dont elle se sert le plus volontiers ne sont pas toujours des moyens scientifiques; bien plus, uné bonne part, la plus grande peut-être, de ses procédés, transitoires, relatifs et personnels, sont tout le contraire de la science permanente, absolue et universelle. Mettons qu'il y a dans la médecine une part de science, mais seulement une part, et non la plus grande. Le médecin est un homme d'esprit autant que de science, auquel il faut encore plus de sens que d'acquis, de tact que de méthode; il doit se résigner à

parler souvent sans savoir, à prescrire sans être sûr, à tromper pour être utile, ce à quoi ne consentira jamais le pur savant. Il s'appuie tant qu'il peut sur les résultats de la science et il lui demande tout ce qu'elle est en état de donner, mais, si la science l'abandonne, il continue sans elle.

La marche de la science est sûre et droite; elle offre peu d'erreurs et de détours. La géométrie, la physique, la chimie, une fois en possession de leur méthode, n'ont guère dévié. Chaque génération de savants, dans l'ordre des sciences mathématiques ou naturelles, ajoute son œuvre à l'œuvre de la génération précédente; il n'y a guère de travail perdu. Un principe une fois prouvé, les déductions suivent, fatales et immuables comme les lois de la nature, dont ce principe n'est qu'une formule partielle. En médecine, au contraire, chaque génération détruit ou modifie profondément l'œuvre de la génération précédente. De trente en trente ans, si l'anatomie, la physiologie et, en partie, la chirurgie s'accroissent de leurs acquisitions, la thérapeutique se renouvelle. Chaque siècle, respectant les savants du siècle précédent, se moque des médecins contemporains de ces mêmes savants. Et il a raison, car ces praticiens utiles ont voulu devancer la science et parler pour elle sans son aveu. C'est que le malade les y obligeait. Il ne veut pas attendre, lui, que la science ait vu clair dans sa maladie, pour être guéri, ou, tout au moins, soulagé. Avec lui, les bonnes et vaines paroles sont souvent aussi efficaces que les conquêtes de la science. Hypothèses, tâtonnements, prescriptions conjecturales, c'est encore les trois quarts de la

médecine. Voilà pourquoi elle est un art avant d'être une science.

C'est pourtant en sa faveur que M. Nordau réclame tous les droits de la science. Et pour quel genre de médecine? La plus obscure, la plus nécessairement vouée à l'arbitraire et à l'à peu près, celle des maladies mentales. Ici, l'observation s'applique à l'invisible et le remède matériel à ce que la main n'atteint pas. Spiritualistes ou matérialistes, tous les savants sont obligés de confesser que l'essence de la pensée leur échappe et que, pour l'expliquer, il faut avoir recours à l'hypothèse; or, si l'hypothèse est un moyen scientifique, elle n'est jamais une loi, c'est-à-dire un principe démontré par l'expérience et accepté par la raison. M. Nordau veut que l'aliéniste soit cru comme le mathématicien et le chimiste. Il n'admet pas que la réserve et l'ironie, sauvegardes de notre ignorance contre le pédantisme confiant, insultent à la majesté de la médecine aliéniste, fût-elle affublée de rhétorique grandiloquente, et plus panachée d'épithètes que le casque de Mangin n'agitait de plumets. Il ordonne de la croire, de la respecter, de la vénérer. Et cela, non seulement chez les spécialistes, mais chez les simples amateurs. Encore M. Mantegazza et M. Lombroso ont-ils fait leurs preuves et pris leurs grades; ils se présentent à nous avec l'estampille de ces vénérables Universités d'Italie où la science a écrit quelques-unes de ses plus nobles pages, si la comédie leur a emprunté quelques-uns de ses types les plus joyeux. Mais je ne sache pas que M. Nordau soit « un médecin de la médecine », comme dit Toinette. Parce qu'il a lu les livres de

M. Lombroso, qu'il y a pris plaisir et pense y avoir trouvé profit, est-il donc nécessaire de le croire dans tout ce qu'il lui plaira d'affirmer dans ses livres, avec quelques titres d'ouvrages spéciaux mis en note ? Ce serait un étrange abus de cette « autorité », qui domina jadis la connaissance humaine, mais que la science n'admet plus.

D'autant que, pour nous autres Français, M. Nordau nous présente sa thèse de façon personnellement et, peut-être, intentionnellement désagréable. Empruntant à M. Lombroso sa théorie de la dégénérescence, c'est à nos dépens qu'il prétend en prouver la justesse. Il avait l'Italie, qui pouvait lui fournir quelques beaux cas de mégalomanie, jusque dans les conseils de son gouvernement ; il avait la Russie, où le mysticisme, une des maladies auxquelles il en veut particulièrement, ne manque pas ; il avait l'Angleterre avec ses manies esthétiques ; même l'Allemagne, son propre pays, où il aurait observé de près, sans dérangement, les diverses maladies littéraires qu'il énumère dans son livre. C'est à nous, pourtant, qu'il a donné la préférence. Ce qu'il pouvait étudier à loisir et en famille, il est venu le chercher en France, au prix de voyages, peut-être agréables, mais certainement rapides. Cette façon de servir la Triple Alliance n'a rien de scientifique.

\*  
\* \*

M. Nordau en veut à l'expression « fin de siècle » ; aussi nous en veut-il de l'avoir créée. Sommes-nous donc si coupables d'avoir constaté que nous sommes



en 1894 et que, dans six ans, nous serons en 1900 ? « Seul, dit-il, le cerveau d'un enfant ou d'un sauvage a pu concevoir la grossière idée que le siècle est une sorte d'être vivant, né à la façon d'un animal ou d'un homme; qu'il parcourt toutes les phases de l'existence, enfance, jeunesse, âge mûr, puis vieillit et dépérit peu à peu, pour mourir à l'expiration de la centième année, après avoir subi dans les derniers dix ans toutes les infirmités d'une pitoyable sénilité. » C'est là une vigoureuse critique d'une métaphore créée par un homme d'esprit et dont on abuse. Pourtant cette métaphore renferme un fonds de vérité. Il est certain que, tous les cent ans, il se produit dans l'humanité un sentiment de lassitude et un désir de renouvellement. Voyez, par exemple, la fin des trois derniers siècles dans notre pays : on ne peut nier que, dans les vingt dernières années de chacun d'eux, se préparait quelque chose de nouveau et de considérable. Visiblement, nous sommes en gésine de quelque chose comme cela.

Ce quelque chose sera-t-il nécessairement une « dégénérescence » ? Oui, selon M. Nordau, qui voit de tous côtés, chez nous, les symptômes de ce mal redoutable. Et il énumère les principaux.

D'abord, nous n'avons plus d'originalité : cabotins imitateurs, nous copions par snobisme, sans goût vrai, les modes d'autrefois. Nos costumes, nos habitations, notre mobilier, accusent une manie d'imitation niaise et de collection futile. Incapables d'action, nous sommes épris de rêverie creuse; nous donnons dans le mysticisme, forme arriérée du sentiment religieux, « stigmate capital du dégénéré ».

Notre littérature, avec ses petites chapelles, est devenue une vaste entreprise de réclame mutuelle, de surenchère dans l'absurde et d'appel à la curiosité par le scandale. Nos peintres, atteints d'affections de la rétine, se font une esthétique de leur incapacité physique à voir les choses comme elles sont. Aux Anglais nous prenons les aberrations antipicturales de leurs préraphaélites; aux Russes, le tolstoïsme; aux Allemands, le culte de Wagner. Nous n'avons plus de formes d'art ni de littérature qui ne soient gâtées dans leur essence par le mal du siècle. Ce mal, c'est la dégénérescence, sous ses deux formes principales, hystérie et neurasthénie. De cette dégénérescence, M. Nordau établit, en trois copieux chapitres, les symptômes, le diagnostic et l'étiologie. Pas une de ses constatations qui n'ait pour point de départ et pour but une notion de médecine aliéniste. Il croit à une maladie mentale, il la cherche d'après ses maîtres, il la trouve et il la décrit.

Que la France ait perdu toute originalité, c'est ce qu'il est difficile d'admettre pour peu que l'on regarde à l'étranger. Non seulement notre littérature et notre art, mais nos modes, paraissent à nos voisins assez neuves pour être, aussitôt, copiées ou démarquées. Les théories qui ont cours dans les laboratoires et les cliniques du monde entier sont aux deux tiers françaises; le nom de Pasteur domine à cette heure la science universelle, et de très haut. En politique, demandez aux hommes d'État ce qu'ils pensent des idées françaises; qu'ils les adoptent ou les combattent, ils s'accordent à reconnaître d'où viennent les principes qui apportent partout leurs

menaces ou leurs espérances. La victoire de l'Allemagne en 1870 n'a rien pu changer à cela et ce n'est pas elle qui détient l'hégémonie morale du monde.

M. Nordau blâme avec colère le goût de l'archéologie et de la collection. C'est que, fortement nourri de science, il n'est pas le moins du monde historien ni artiste. S'il l'était, il reconnaîtrait que le goût des choses anciennes et belles, suivi docilement par la foule moutonnaire, est, chez les initiateurs, une forme de cette étude passionnée de l'histoire qui a rempli notre siècle et qui l'honore. Forme utile et neuve, qui distingue heureusement notre époque de celles qui l'ont précédée, qui a sauvé bien des trésors et partout répandu le sentiment et le respect du passé. Cette passion nous a empêchés, dit-on, de nous créer un art décoratif qui nous soit propre. Est-ce si sûr que cela? On ne constate l'existence d'un style que lorsqu'il a terminé son évolution; peut-être le *xx<sup>e</sup>* siècle trouvera-t-il que nous avons eu le nôtre.

Nous sommes incapables d'action? En moins de dix ans nous avons relevé des ruines sous lesquelles d'autres pays seraient peut-être demeurés ensevelis. Mais, là-dessus, il n'y a pas à s'étendre, puisque M. Nordau n'insiste pas.

Nous sommes atteints de mysticisme? M. Nordau prend sans doute pour une armée la petite troupe de nos néo-mystiques. En fait, ces croisés sont quelques douzaines. Les jeunes gens et les femmes qui donnent, s'ils les suivent, quelque force à ces courants de sensibilité, ne sont guère entraînés par celui-ci. On parle du mysticisme dans quelques salons, on en écrit dans quelques revues, et puis c'est tout. Ainsi le nouveau

Sermon sur la Montagne n'est pas arrivé jusqu'à l'oreille des foules. Au demeurant, si le mysticisme n'est qu'une forme inférieure du sentiment religieux, il ne saurait mourir qu'avec celui-ci. Or, tant que la science n'aura pas dit son dernier mot, et je crois bien qu'elle ne le dira jamais, tant qu'elle n'aura pas tout expliqué, l'homme se demandera toujours, avec une angoisse dont l'intensité est la mesure de sa noblesse morale, quel est le sens de la vie. Toujours il essaiera de répondre à l'éternelle question par une foi quelconque. La science de M. Nordau, si confiante qu'elle soit dans sa propre excellence, si ferme et si nette qu'elle paraisse dans l'expression de son dur positivisme, est un simple système de philosophie aristocratique. Il faut autre chose à l'humanité. Si le besoin d'idéal et l'aspiration vers l'au delà sont une maladie, elle n'est pas près de guérir.

Notre littérature et notre art sont la proie des impuissants et des charlatans? M. Nordau, pendant son séjour à Paris, a trop lu de petites revues, trop fréquenté le café François I<sup>er</sup> et les exhibitions de la Rose † Croix, pas assez les librairies, les théâtres et les expositions. Il faut arriver de Berlin ou de Vienne pour courir, sa valise aussitôt ouverte, à ces excentricités conçues pour les badauds, y voir la seule manifestation d'une activité littéraire ou artistique et prendre au tragique ce que nous ne preuons pas au sérieux.

Nous admirons les archaïsmes de la peinture anglaise, le roman russe et la musique wagnérienne? Oui, quelques douzaines de convaincus et quelques centaines de snobs s'y pâment d'enthousiasme ou s'y

ennuient pour leur plaisir, sans compter ceux qui ne regardent rien, ne lisent rien, n'écotent rien et, pourtant, font grand bruit autour de toutes les nouveautés. Mais ces engouements sont-ils particuliers à la France et n'avons-nous pas d'autres peintres, d'autres romanciers, voire d'autres musiciens que nos ruskinistes, nos tolstoïstes et nos wagnériens ?

Ainsi du reste. Une agitation de surface, un peu d'écume à la crête du flot ont fait croire à M. Nordau qu'il avait observé et jugé à fond les effets et les causes de l'activité française. De tout ce qui naît et meurt chez nous d'idées et de sentiments, il n'a vu et compris qu'une partie insignifiante. Persuadé *a priori* que nous étions malades, il a noté quelques symptômes épars, rangé des manifestations très diverses sous une seule rubrique et conclu du particulier au général. Ce défaut de méthode est commun chez les spécialistes; ils voient partout la maladie dont ils ont fait leur domaine. Il est encore plus grave et plus affirmatif chez les profanes qui se font une instruction scientifique avec un peu de lecture et beaucoup d'engouement. M. Nordau, littérateur de profession, a lu quelques livres de médecine aliéniste, et comme il arrive aux profanes en pareil cas, il a vu partout les maladies décrites dans ses livres. D'habitude, c'est à soi-même que l'on applique cette science improvisée et l'on se croit atteint de toutes ces maladies. Ce genre fâcheux d'illusion constitue même à lui seul une maladie nouvelle. M. Nordau n'a évité ce danger que pour tomber dans un autre. Ce sont les autres, ses confrères français qu'il a jugés malades. Critique, il a amalgamé ses procédés d'écrivain avec

son acquis d'aliéniste improvisé. *Dégénérescence* est le produit de cet amalgame.

\*  
\* \*

A tenter un essai de ce genre, nous venons de voir que M. le professeur Lombroso a compromis sa médecine sans faire œuvre littéraire. Plus heureux, si M. Nordau n'est pas devenu médecin, il a gardé intact son talent de littérateur. C'est que ce talent est de premier ordre.

M. Nordau pense et écrit avec une égale force et une égale netteté. Indépendant et courageux, il exprime ses opinions sans égards pour les idées reçues et les amours-propres en jeu. Il a souvent de l'humeur, mais c'est qu'il sent vivement et attache du prix aux choses; il est le contraire d'un sceptique ou d'un dilettante. Il a la main dure et caractérise en termes énergiques ce qui lui paraît mauvais; il lui arrive de commencer sur un ton de belle colère et de finir par l'invective. Cela n'est point pour déplaire au lecteur et, lorsque l'auteur est dans le vrai, cela ne l'empêche pas d'avoir raison. La verve et la conviction sont un don littéraire et une qualité morale d'un trop grand prix pour diminuer la valeur ou l'action de ceux qui les possèdent, même au prix de quelque déclamation. Je ne me plains pas, pour ma part, lorsque M. Nordau frappe comme un sourd sur ce qu'il n'aime pas. Je lui sais gré de dire des choses vraies, que d'autres ne savent pas ou n'osent pas dire, et qu'il est bon, qu'il est nécessaire de proclamer. Les pages excellentes sont nombreuses dans son livre.

Il suffit, le plus souvent, pour les trouver d'une entière justice, d'oublier son titre et sa thèse médicale, de biffer par la pensée les formules d'aliéniste qu'il ramène à chaque instant. Ainsi réduit à son rôle de critique littéraire, M. Nordau se trouve avoir écrit, sur quelques exceptions de la littérature et de l'art, un des meilleurs livres critiques de ce temps-ci, un des plus vigoureux, des plus intéressants et des plus utiles.

Voulez-vous quelques échantillons de sa manière? Une dizaine de jeunes gens, dévorés d'ambition et d'envie, se forment en cénacle, invectivent tout ce qui a mérité quelque succès et quelque renom, et s'exaltent mutuellement, jusqu'à ce que l'un d'eux, plus bruyant et plus audacieux que les autres, se soit fait une manière de réputation, auquel cas les autres le renient et le déchirent. Les badauds les trouvent volontiers « très forts » et une part de la critique, indifférente au fond des choses ou désireuse pour elle-même d'un succès du même genre, leur fait de la réclame. M. Nordau, lui, leur dit leur fait en quelques phrases cinglantes. Il estime que « en dépit de maints caquetages obscurs et de tentatives de mystification », il n'y a chez eux « aucuns principes artistiques communs, aucune vue esthétique claire », mais, simplement, qu'ils poursuivent « un but inavoué quoique facile à reconnaître, celui de faire du bruit dans le monde, d'attirer par l'étrangeté l'attention sur soi, et de parvenir de cette façon à la gloire et à la jouissance, à la satisfaction de tous les appétits et de toutes les vanités dont était remplie jusqu'au bord l'âme dévorée d'envie de ces flibustiers du succès ».

M. Nordau ne craint pas d'appeler les gens par leur nom; voyez son étude sur la vogue de M. Verlaine; ou sur M. Mœterlink, qui fut chez nous une manière de grand homme pendant quelques mois. Celui-ci n'est pour M. Nordau qu'un « pasticheur débile d'esprit », et voici ce qu'il pense de sa poétique : « Que l'on s'imagine un enfant à l'âge où il est juste en état de suivre la conversation des grandes personnes, devant lequel on aurait joué ou lu *Hamlet*, *le Roi Lear*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette*, *Richard II*, et qui, retourné dans la chambre de ses petits frères et sœurs, leur raconterait à sa façon ce qu'il a entendu. On aura alors une idée juste de *la Princesse Maleine*. » Voilà pour un individu; voici pour un défaut national : « Le positivisme lucide de l'Anglais réclame des indications exactes, des mesures, des chiffres. Qu'on lui livre tout cela, il est content et ne critique pas les points de départ. L'Anglais accepte un délire lorsque celui-ci se présente avec des notes au bas des pages, et il est conquis par un radotage accompagné de tableaux statistiques. » Ceci est écrit à propos de l'esthéticien Ruskin, qui « possède au plus haut degré cette particularité anglaise de l'exact dans l'absurde, des mesures et des nombres dans le délire de la fièvre ».

Dans l'ordre des questions générales, lisez les pages sur les illusions des encyclopédistes au siècle dernier, sur les limites de la science, sur l'évolution du romantisme, sur le préraphaélisme anglais, sur le but de la peinture, surtout la discussion de l'œuvre de Wagner; alors vous oublierez vite l'admirateur du professeur Lombroso et vous reconnaîtrez un métaphysicien, un



critique, un écrivain de race, un original et puissant esprit.

Le volume que M. Dietrich vient de traduire n'est que le premier des deux qui composent l'ouvrage allemand. Le second (*Égotisme, Réalisme, le Vingtième Siècle*) doit paraître bientôt. Il permettra sans doute de préciser certaines notions qui, posées dans ce livre de littérature à moitié médicale, intéressent la notion même de la littérature. Dans quelle mesure la science et la littérature, pour s'élargir et se fortifier, et sans cesser d'être elles-mêmes, peuvent-elles se pénétrer mutuellement, se nourrir l'une l'autre? Pour la philosophie, en particulier, que doit-elle retenir pour elle-même? que doit-elle céder à la physiologie, partant à la médecine? Que doit-elle leur emprunter? Où en est aujourd'hui la question que discutèrent jadis le matérialiste Broussais et le spiritualiste Jouffroy? Si j'ai montré les excès, les insuffisances et les injustices de la méthode mi-partie littéraire et scientifique, employée par M. Nordau, je ne méconnais, en principe, ni la légitimité ni même la nécessité de cette méthode en bien des questions : le tout est de savoir si elle est constituée, c'est-à-dire si elle a la notion nette de ses moyens et de son but. Je crois que oui, mais chez d'autres que M. Nordau, et surtout que MM. Lombroso et Mantegazza.

Pour m'en tenir à M. Nordau, prophète de malheur, Jérémie de l'aliénisme, sa condamnation de notre « fin de siècle » me rappelait souvent un arrêt de même genre, porté avec la même assurance sur une époque assez différente de la nôtre : « Nous sommes arrivés à la lie de tous les siècles ». Cette ligne était

tracée en 1664, au moment où commençait la période qui a valu à Louis XIV le nom de grand et au siècle entier celui de siècle de Louis XIV. Et l'auteur? C'était un médecin, fort savant, du reste, et homme de beaucoup d'esprit, le docteur Gui Patin. Un rapprochement avec un tel ancêtre en divination, presque un confrère, ne saurait déplaire à M. Nordau.

15 janvier 1894.

P.-S. — En écrivant l'étude précédente, je ne connaissais de M. Nordau que le livre dont je rendais compte. Cette étude m'a valu d'obligeantes communications qui me permettent de rectifier deux erreurs.

J'avais tort de mettre en doute le droit de M. Nordau à parler médecine : il est médecin et il exerce son art à Paris depuis plusieurs années. Je le croyais Allemand, et il est Hongrois.

Ainsi, M. Nordau n'a pas établi son enquête de façon superficielle et rapide; il a eu le loisir de nous étudier à fond; sa sévérité pour les mœurs, la littérature et l'art de la France est sans rapport avec sa nationalité; elle résulte simplement d'une doctrine et d'un tour d'esprit. Mais si la cause change, le résultat reste le même et je dois maintenir contre ses jugements les réserves que j'ai tirées des faits.

En appliquant les données de la médecine à la critique littéraire et artistique, M. Nordau n'est pas un amateur sans titres scientifiques; il a toute l'autorité que peuvent donner les diplômes régulièrement obtenus. Mais, ici encore, ma remarque subsiste, et je ne vois rien à changer au fond des choses. Esprit

plus vigoureux et plus net que M. Lombrosol — en qui, médecin lui-même, il est encore moins excusable de voir un maître —, surtout écrivain d'une tout autre portée, il évite le galimatias et les puérités, mais il ne justifie pas davantage la prétention de subordonner la critique à l'aliénisme. Il se trompe avec plus de sens et d'information littéraire, mais il arrive à des conclusions encore plus inacceptables, car son mérite d'écrivain, en les rendant parfois spécieuses, oblige à les examiner de plus près, et j'estime plus que jamais qu'elles ne résistent pas à l'examen.

J'avais cherché inutilement trois autres ouvrages de M. Nordau, portés sur les catalogues de librairie, *le Mal du siècle* et *la Comédie du sentiment*, romans, et les *Mensonges conventionnels de notre civilisation*, étude de philosophie sociale. Je viens de les lire. Des deux premiers, j'ai à dire simplement que M. Nordau, nature de polémiste et de logicien, me semble mal à l'aise dans la fiction. Sa vigueur s'y tourne en lourdeur, et il imagine avec moins d'aisance qu'il ne discute.

Au reste, les idées qui commandent ces deux romans tiennent étroitement à la philosophie copieusement exposée dans les *Mensonges conventionnels de notre civilisation*. Ici, M. Nordau étudie successivement toutes les variétés de mensonges — religieux, monarchique, aristocratique, politique, économique, matrimonial, plus « divers petits mensonges » — sur lesquels repose, à son avis, l'institution sociale, telle que nous la subissons aujourd'hui. Il part de cette idée, trop juste, qu'à l'heure actuelle

un profond mécontentement règne dans tout le monde civilisé. « C'est, dit-il, la note caractéristique de notre époque, comme la joie naïve de l'existence est celle de l'antiquité classique, et la dévotion celle des premiers siècles du moyen âge. » Ce mécontentement, il en voit la cause dans la contradiction qui existe entre les vieilles formes de la civilisation, devenues autant de mensonges et de moyens d'exploitation du grand nombre par quelques privilégiés, et les droits d'une humanité plus éclairée, qui aspire à la justice par la vérité, c'est-à-dire par la science. Il espère fermement que ce malaise se dissipera et son livre se termine par un cri d'espérance. Lorsque la solidarité humaine, réalisée par la justice et la science, sera devenue l'unique source « de toute morale et de toutes les institutions », alors, dit-il, « l'humanité, qui aujourd'hui est une idée abstraite, sera un fait ». Il conclut : « Heureuses les générations futures ! Caressées par l'air pur de l'avenir et baignées de rayons lumineux, il leur sera donné de vivre au sein de cette union fraternelle, sincères, instruites, libres et bonnes ! »

On voit que les idées de M. Nordau ne diffèrent pas sensiblement de celles qui, formulées dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, arrivèrent par la Révolution française à se réaliser en partie. Il ne dit pas assez quelle est leur origine et leur patrie ; surtout, il est trop porté à voir l'œuvre-propre du XIX<sup>e</sup> siècle dans un travail de reconstitution sociale qui a commencé avant lui et qu'il se borne à continuer. C'est moins la science, moyen de notre temps, que la raison, moyen du siècle dernier, qui a dégagé les

principes de la Révolution. En outre, M. Nordau continue en l'aggravant cette erreur des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle, de Rousseau surtout, qui consiste à compter sur la bonté originelle de la nature humaine pour réaliser la justice. Il croit qu'il est possible à l'homme d'arriver au bonheur; et c'est encore une erreur. Il méconnaît nombre d'instincts inhérents à la nature humaine et que la civilisation ne parviendra jamais à détruire tout à fait, comme le besoin du merveilleux et la loi de la guerre. Il nie des vérités historiques, comme la supériorité morale de la monogamie sur la polygamie. Il estime que l'inégalité des biens disparaîtra, sans dire comment disparaîtra aussi celle des intelligences et des forces. Il veut la solidarité et, très souvent, la suite logique de ses idées, c'est l'individualisme. Il n'admet pas l'autorité conventionnelle et, le plus souvent, l'autorité ne peut reposer que sur une convention. Enfin il traite toujours par l'absolu des questions qui sont, par excellence, le domaine du relatif.

Voilà pour le fond. Quant à la forme, c'est le talent propre à M. Nordau. C'est aussi la violence, la brutalité, les gros mots, les couleurs crues, la grosse déclamation qui s'étalent dans le premier volume de *Dégénérescence*.

Du second volume de ce dernier ouvrage, je dirai simplement qu'il complète bien le premier et aussi qu'il étend aux pays étrangers une enquête jusqu'ici appliquée de façon trop exclusive à la France. Avec les égotistes, les parnassiens et les diaboliques, les décadents et les esthètes, M. Zola et son école, M. Nordau étudie l'ibsénisme, l'œuvre de Fr. Nietzsche et les

pasticheurs « jeunes allemands ». Le livre se termine par une vue sur le xx<sup>e</sup> siècle, avec « pronostic » et « traitement » des maladies que le xix<sup>e</sup> va lui léguer. Les remèdes de M. Nordau, ce sont la raison opposée au charlatanisme et la santé de l'esprit aux diverses formes de la folie littéraire et artistique. Si sa raison était moins impérieuse et s'il donnait une forme moins médicale à ses conseils pour guérir la littérature et l'art, il n'y aurait qu'à accepter ses conclusions finales, réserves faites sur nombre d'affirmations qu'il prodigue chemin faisant et aussi sur les « vices unis à l'humaine nature », que le xx<sup>e</sup> siècle ne supprimera pas. Sans parler de la civilisation, le rôle de la critique, dans l'avenir comme dans le passé, est de combattre les effets de ces « vices », pour les restreindre; mais, comme ces vices sont originels et nécessaires, ils ne disparaîtraient qu'avec la nature et la vie.

FIN

## TABLE DES MATIÈRES

---

	Pages.
I. — L'art français avant Louis XIV... ..	4
II. — La vieille Sorbonne.....	19
III. — A propos de <i>Bérénice</i> .....	37
IV. — Lamartine. — Milly et Saint-Point.....	64
V. — J.-J. Weiss.....	91
VI. — H. Taine.....	119
VII. — M. Émile Zola.....	135
VIII. — M. Jules Lemaitre.....	151
IX. — A propos des Salons.....	167
X. — Un nouveau « Retour des Cendres ».....	185
XI. — L'Exposition de Meissonier. — Meissonier et la dédication du Panthéon.....	203
XII. — M. E. Frémiet.....	231
XIII. — Au pays d'Hamlet. — La France et le Danemark..	269
XIV. — Ibsen et l'ibsenisme.....	301
XV. — Dégénérescence?.....	319

















GETTY RESEARCH INSTITUTE



3 3125 00990 5130

