



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

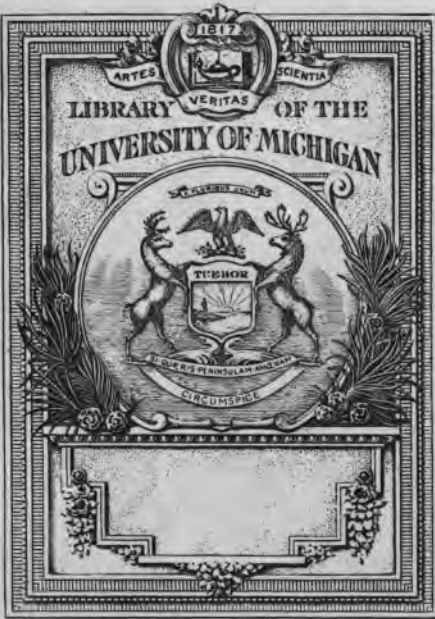
À propos du service Google Recherche de Livres

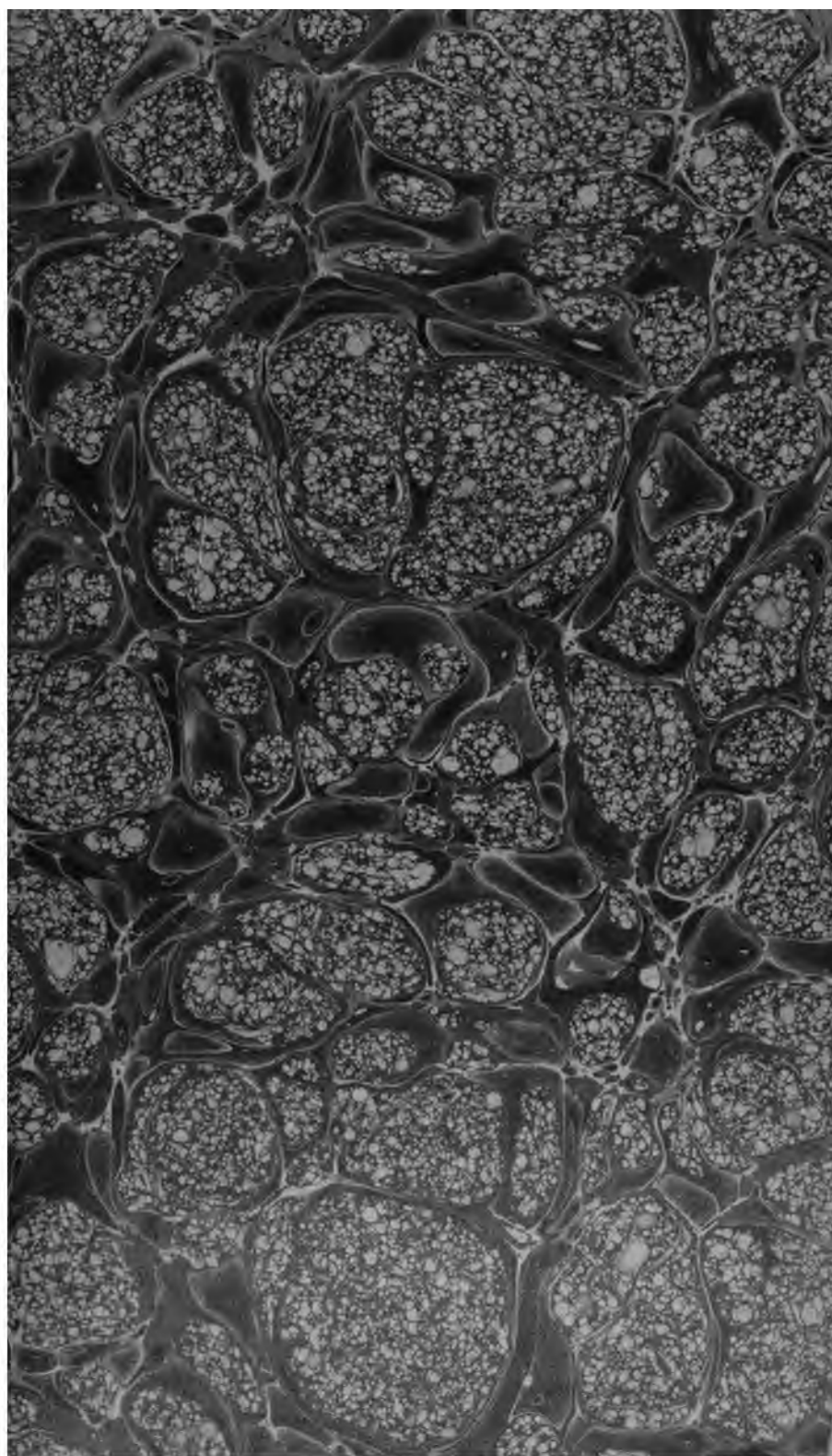
En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

B

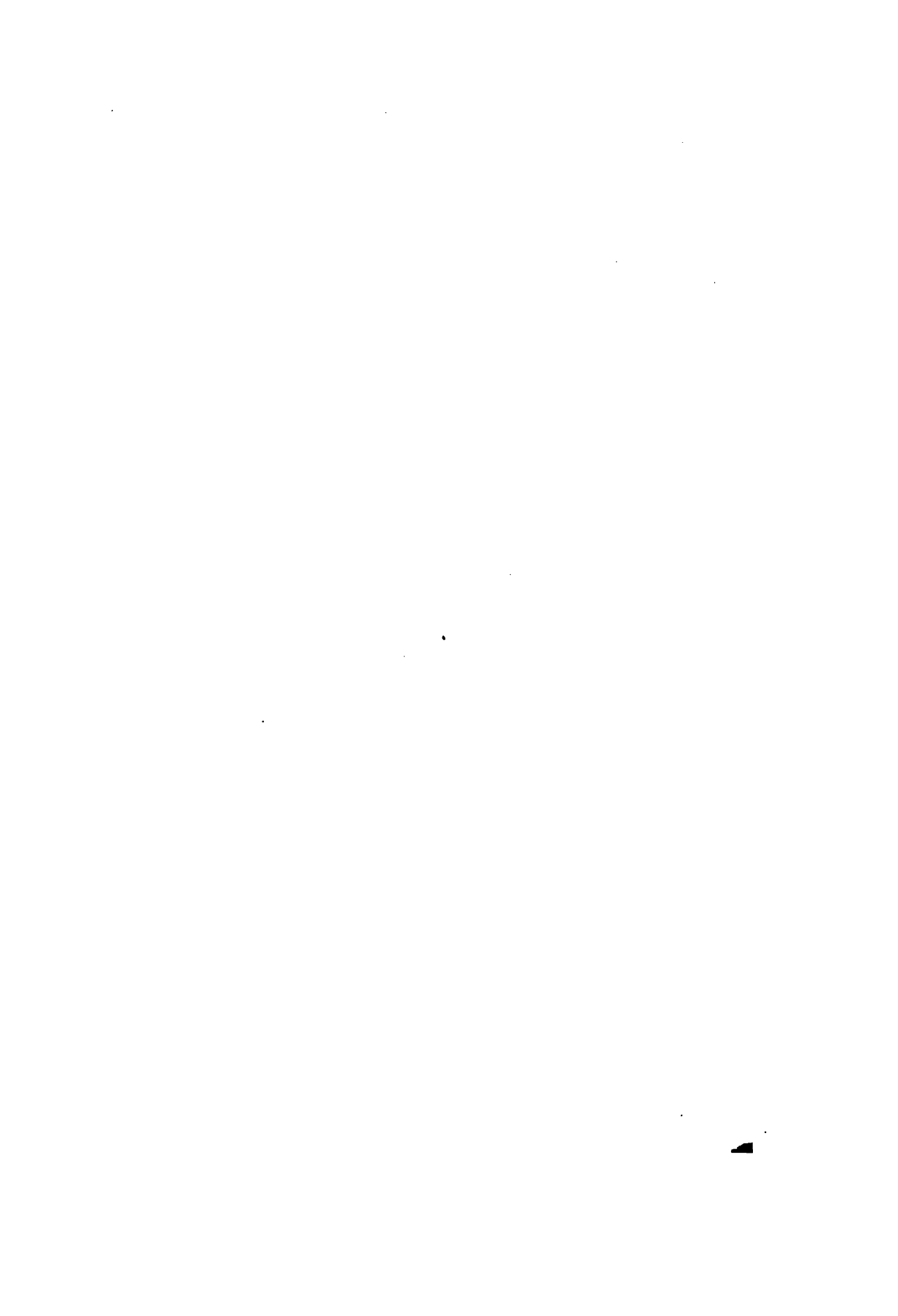
979,023















VUS DU DEHORS

A LA MÊME LIBRAIRIE

AUTRES OUVRAGES DE M. MAX NORDAU

TRADUITS DE L'ALLEMAND

PAR M. AUGUSTE DIETRICH

- Dégénérescence**, 2 vol. in-8 (*Bibliothèque de philosophie contemporaine*), 5^e édition..... 17 fr. 50
- Les mensonges conventionnels de notre civilisation**. 1 vol. in-8 (*Bibliothèque de philosophie contemporaine*), 6^e édition.... 5 fr.
- Paradoxes psychologiques**. 1 vol. in-12 (*Bibliothèque de philosophie contemporaine*), 3^e édition..... 2 fr. 50
- Paradoxes sociologiques**. 1 vol. in-12 (*Bibliothèque de philosophie contemporaine*), 3^e édition..... 2 fr. 50
- Psycho-physiologie du génie et du talent**. 1 vol. in-12 (*Bibliothèque de philosophie contemporaine*), 3^e édition..... 2 fr. 50
-

AUTRES TRADUCTIONS DE M. AUG. DIETRICH

- La psychologie du beau et de l'art**, par MARIO PILO, 1 vol. in-12 (*Bibliothèque de philosophie contemp.*), traduit de l'italien. 2 fr. 50
- La superstition socialiste**, par R. GAROFALO, 1 vol. in-8 (*Bibliothèque de philosophie contemporaine*), traduit de l'italien..... 7 fr. 50
- L'individu et la réforme sociale**, par SANZ Y ESCARTIN, 1 vol. in-8 (*Bibliothèque de philosophie contemporaine*), traduit de l'espagnol..... 7 fr. 50
- La philosophie de H. Taine**, par G. BARZELOTTI, 1 vol. in-8 (*Bibliothèque de philosophie contemporaine*), traduit de l'italien. 7 fr. 50
- La loi de la civilisation et de la décadence**, par BROOKS ADAMS, 1 vol. in-8, traduit de l'anglais..... 7 fr. 50
-

VUS DU DEHORS

ESSAI

DE

CRITIQUE SCIENTIFIQUE ET PHILOSOPHIQUE

SUR QUELQUES AUTEURS FRANÇAIS CONTEMPORAINS

PAR

MAX NORDAU

—

Traduit de l'allemand par AUGUSTE DIETRICH

Les Romanciers : BALZAC. — MICHELET. — EDM. DE GONCOURT. —
GUY DE MAUPASSANT. — ANATOLE FRANCE. — MAURICE BARRÈS. —
FRANÇOIS DE NION. — Trois études de la jalousie: *Othello, le Lys*
rouge, le mauvais Désir.

Les trois Princes : PAUL VERLAINE. — STÉPHANE MALLARMÉ. —
LÉON DIÉRIX.

Les Dramaturges : ALEXANDRE DUMAS FILS. — H. DE BORNIER. —
BRIEUX. — PAUL HERVIEU. — MAURICE DONNAY. — FRANÇOIS DE CUREL.
— JACQUES NORMAND. — OCTAVE MIRBEAU. — VICTORIEN SARDOU. —
JULES LENAÎTRE. — EDMOND ROSTAND.

PARIS

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET C^o

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—
1903

Tous droits réservés.

840.9

N 828 *vu*

99601-013

PRÉFACE POUR L'ÉDITION FRANÇAISE

La postérité, a-t on dit, commence à la frontière.

Cette boutade renferme un fond de vérité.

La postérité, je le crois par diverses raisons, ne sera supérieure aux contemporains ni en compréhension, ni en goût, ni en justice absolue. Si, néanmoins, beaucoup de gens la considèrent comme un tribunal suprême et en espèrent la cassation des jugements de l'heure présente, c'est uniquement parce que les questions de personnes n'ont plus de prise sur elle. Elle ne dîne pas avec ses justiciables. Cela lui rend plus facile l'impartialité.

C'est par ce côté que l'étranger ressemble aux générations à venir. Il ne connaît pas les hommes dont il analyse les œuvres. Il ne subit pas l'impression de leur personnalité humaine. Il n'est d'aucune coterie. Il n'a aucune rancune à satisfaire, aucune réciprocité à solliciter. Il peut donc, sans effort, juger avec sérénité. La sincérité, qui exigerait parfois de l'héroïsme chez les nationaux, il la pratique naïvement, presque inconsciemment, sans même soupçonner qu'elle peut paraître énorme aux embrigadés, aux intimidés, aux clients et disciples.

L'auteur de ces études a jugé dans ces conditions-là. Et s'il se permet de placer ses jugements sous les yeux du public français, ce n'est pas qu'il leur croie un mérite supérieur. C'est seulement parce qu'il les sait absolument indépendants, ce qui peut leur donner quelque intérêt, même pour les lecteurs français.

Les auteurs étudiés dans ce livre sont « *vus du dehors* ». Ce point d'orientation n'est pas nécessairement plus juste que celui où se placent d'habitude les nationaux. Mais il est autre. On découvre de là des aspects nouveaux. Et la multiplicité des points d'observation est une condition de la connaissance complète.

MAX NORDAU.

Paris, septembre 1902.

ROMANCIERS



Tout a été dit sur Balzac. Et par quelles voix ! Ceux qui ont raconté sa vie s'appellent M^{me} Surville, sa propre sœur, et M. Edmond Biré, le biographe armé d'un microscope qui découvre la moindre falsification pieuse et pénètre, comme à l'aide des rayons Röntgen, au cœur de chaque légende ; puis Eugène de Mirecourt, qui a fixé tous les commérages cancaniers des contemporains, et l'étonnant baron Spælberch de Lovenjoul, qui, à lui seul, a étudié son héros à fond comme quarante générations d'Arabes croyants le prophète de l'Islam. Sainte-Beuve et H. Taine, Émile Zola et Paul Flat l'ont jugé. Il se déshabille devant nous dans sa *Correspondance*, et si l'on veut l'observer dans sa vie quotidienne, des introducteurs tels que Théophile Gautier et Léon Gozlan sont à nos ordres. G. Desnoireterres, Werdet, J. Lemer lui ont élevé des monuments avant Rodin, Falguière et Marquet de Vasselot. Veut-on connaître ses affaires de cœur ? J. Ferry nous ouvre son harem, probablement platonique en grande partie, et nous présente chaque odalisque une à une. Veut-on l'accompagner jour par jour dans ses pérégrinations ? Pontavice de Heussey nous renseigne en détail sur son séjour en Bretagne, et A. Fray-Fournier sur son excursion à Limoges. Désire-t-on acquérir une notion, d'ailleurs assez peu sincère, de son œuvre, sans être obligé de lire ses trente gros volumes compacts ? M. Mar-

cel Barrière prévient obligeamment ce désir d'une catégorie en somme assez peu intéressante de parvenus de l'éducation littéraire, grâce à un seul livre facile à manier, où il résume chacun des romans du maître d'une façon brève, mais assez explicite pour alimenter la conversation esthétique au five o'clock des salons les plus exigeants. On a étudié les rapports de Balzac avec la médecine (D^r A. Cabanès) ; on a même dressé le Bottin des personnages de ses romans, avec des renseignements détaillés sur leur origine, leurs rapports de famille et leur situation personnelle (Anatole Cerfbeer et Jules Christophe, *Répertoire de la Comédie humaine*). Et je n'ai mentionné ici que les ouvrages les plus connus consacrés à Balzac. Quant aux mille et un articles publiés sur lui dans les journaux et les revues, je les laisse de côté. Que peut-on ajouter encore à une littérature aussi étendue, aussi variée ? Comment oserait-on se bercer de l'espoir qu'une figure qui a été examinée par tant d'yeux notoirement pénétrants, qui a été étudiée et éclairée sous toutes les faces, offrira encore le moindre endroit inexploré ? Chaque mot que l'on continue à dire sur Balzac me fait l'effet d'un pléonasme. Si cependant un écrivain de nos jours veut traduire l'impression que le grand écrivain lui a fait éprouver, le respect de soi-même lui prescrit du moins le laconisme. La brièveté est peut-être une circonstance atténuante à la tautologie.

Dans un vaudeville connu, un amant jaloux découvre dans le placard de son amie son rival, qui s'y tient blotti. A l'explosion de sa colère, l'infidèle répond tranquillement : « Il n'y a personne dans le placard ». — « Mais je le vois ! », rugit l'amant trahi. — « Tu te trompes », reprend l'autre, « et si tu m'aimais vraiment, tu croirais mon affirmation plutôt que tes propres yeux ».

La plupart des hommes en sont là : ils s'en rapportent plutôt aux affirmations qu'à leurs yeux.

Un exemple seulement : la « Ronde de nuit » de Rem-

brandt. Huit générations ont prétendu admirer ce chef-d'œuvre. Des centaines de critiques ont disserté abondamment et profondément à son sujet. Des millions de dilettantes de tous les pays civilisés ont accompli un pèlerinage vers ce tableau, se sont campés en face de lui, en ayant l'air de le contempler avec ravissement. Et tous y virent la scène nocturne à laquelle fait allusion sa désignation traditionnelle. Tout dernièrement, cependant, il s'est trouvé quelques sceptiques qui, à l'exemple de l'amant jaloux du vaudeville, en crurent plutôt leurs yeux que l'affirmation solennelle de deux siècles. Ils reconnurent à première vue que la « Ronde » s'ébranle en plein midi, que les arquebusiers, les enfants, les armes, tous les objets sont baignés de la claire lumière du jour, et qu'il fallait être affligé de la cataracte ou porter des verres de lunettes fumés, pour ne pas être aveuglé par l'éclat du soleil qui inonde le tableau.

Balzac est un autre exemple. On s'obstine à voir en lui un réaliste, à en faire, avec Stendhal, l'un des pères du naturalisme. Depuis cinquante ans, un critique le répète après l'autre, et tous le répètent après Balzac lui-même, qui s'imaginait réellement être un observateur, un homme de science, un naturaliste descriptif. « Je suis un docteur ès sciences sociales », disait-il en parlant de lui-même. Il se targuait d'être un élève de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire, de même que Zola aime à se réclamer de Claude Bernard et de Cesare Lombroso. Taine, qui ne passe pas pour un esprit facilement crédule ou pour un « psittaciste », voit à son tour, dans cette prétention, une vérité incontestable. « Il ne travaille pas comme un artiste, mais comme un savant ; au lieu de peindre, il dissèque... Il exerce son métier de physiologiste ».

Est-il possible que, tout un demi-siècle, on ait cru à cette affirmation plutôt qu'à ses propres yeux ? Balzac, un physiologiste ! Balzac, un réaliste ! Balzac, le père du naturalisme ! Que Balzac même se soit cru tout cela, la chose n'a pas

d'importance. Que ne s'est-il pas imaginé être ? Continuateur de Napoléon, héritier des mages et des kabbalistes, savant, financier ; pourquoi pas aussi observateur, anatomiste scientifique, enregistreur exact de la réalité ? Mais que d'autres aient pu partager cette opinion, c'est une des preuves les plus fortes de la puissance de suggestion d'une affirmation péremptoire.

La vérité est que Balzac n'est ni plus réaliste ni plus naturaliste que Shakespeare, Milton ou Byron. Son œuvre ne doit absolument rien à l'observation ; elle doit tout à la divination, à l'intuition. Nous savons comme il a vécu. Où et quand aurait-il observé ? Il était plein de lui-même, il était à lui-même un monde, le monde tout entier, et ne remarquait même pas celui des autres. Était-il en compagnie d'étrangers ou d'amis, il parlait tout seul, s'écoutait tout seul, ne laissant pas les autres placer un mot. Ou, s'il avait affaire à des personnages de qualité qu'il ne se sentait pas le droit d'interrompre, il suivait le fil de ses pensées, et les paroles qui s'échangeaient autour de lui ne pénétraient pas jusqu'à son esprit. Quand il travaillait, il restait enfermé des semaines entières sans voir aucune face humaine, pas même celle de la femme de charge qui lui apportait à manger. Et quand ne travaillait-il pas ? Son labeur fut ininterrompu. Comptez seulement le temps employé à écrire matériellement les dix volumes que son cerveau volcanique lançait annuellement dans la circulation (et l'on sait qu'il avait coutume de récrire trois, quatre et cinq fois chacun de ses livres), puis demandez-vous combien de minutes lui restaient pour l'observation. La réalité n'existait pas pour lui. L'unique réalité à ses yeux, c'étaient les personnages de ses romans, leurs affaires, leurs passions, leurs destinées. Si ces personnages nous font l'impression de la vie, c'est là une merveilleuse illusion que le génie créateur de Balzac sait produire. Il est très difficile d'échapper à son ensorcellement. Comme Méphisto dans la

cave d'Auerbach, il nous dit que nos nez sont des grappes de raisins, et nous le croyons, et nous nous apprêtons à les détacher d'un rapide coup de couteau. Mais nos nez ressemblent-ils vraiment à des grappes de raisins ? Vous ne le croyez pas ! Nous voyons en eux des raisins, parce que le magicien a su nous le faire accroire. Si toutefois, par un vigoureux effort de volonté, nous secouons l'hypnose où nous a plongés le magique conteur, si nous examinons chaque détail au point de vue de la vérité et de la possibilité, nous nous trouvons devant un tel amas d'absurdités, que nous nous frottons les yeux, tout abasourdis, en nous demandant : « Comment a-t-il pu se faire que nous ajoutions foi à de telles sornettes ? »

Je ne parle pas ici des romans qui se donnent d'eux-mêmes pour des contes merveilleux, et où le surnaturel et le monde spectral jouent le rôle principal. Le rabâcheur le plus obstiné n'oserait sans doute pas mettre à l'actif du naturalisme *La Peau de chagrin*, *Séraphitus-Séraphita*, etc. Je ne m'occupe que des récits qui prennent pour point de départ la réalité la plus terre à terre. Sainte-Beuve a déjà établi qu'il est absolument impossible de comprendre un traître mot aux affaires du baron Nucingen. Essayez donc de vous faire une idée des opérations autour desquelles Balzac, dans *La Maison Nucingen*, entrelace les arabesques de ses phrases ! Celui qui parvient à y débrouiller quelque chose, peut en vérité vanter sa clairvoyance.

Balzac a toujours puisé aux profondeurs de son âme, jamais dans la réalité ambiante. Il traversa la vie comme un somnambule ou comme un enfant inconscient. Ses rêves ridicules de fortune, dont abusèrent sans vergogne des gens d'affaires rusés et exempts de scrupules, le témoignent suffisamment. Il entassait en imagination des montagnes de chiffres, et n'avait même pas la moindre idée des premiers éléments du calcul. Il croyait pouvoir acquérir des millions, et chaque

sou qu'il gagnait par son travail, il le perdait dans les spéculations les plus stupides, qui feraient hausser les épaules au premier commissionnaire illettré du coin. S'il avait eu, au lieu d'admirateurs, un seul véritable ami, celui-ci l'aurait fait mettre en tutelle dès l'âge de trente ans, et le pauvre grand homme aurait pu vivre et créer, sans être constamment arraché à son rêve par la visite des huissiers. Les gens qui l'ont poursuivi de papier timbré ont pillé, trente ans durant, un irresponsable.

Je vois dans Balzac une preuve monumentale que l'observation extérieure n'a aucune importance pour la création poétique. Qu'est-ce que l'observation peut nous fournir ? Des mots et des gestes. Photographie et phonographie. Ce sont là justement les données qui ne nous intéressent en rien. Elles ne prennent d'importance que lorsque nous savons pourquoi les gestes ont été faits, pourquoi les mots ont été dits, à quelles passions ou à quels appétits ils répondent, quels états d'âme ils révèlent. Or, les mots et les gestes proprement dits n'indiquent rien de tout cela. Ce qui l'indique, c'est l'interprétation qui y est ajoutée, qu'y ajoute le poète, parce que celui-ci voit les actions humaines du dedans, à leur lieu d'origine, non à l'endroit où elles s'extériorisent pour les yeux et les oreilles de tous. Ce point-là reste à jamais inaccessible à la photographie comme au phonographe. Que prouve le mot ? On ne dit pas souvent ce qu'on pense. Que prouve l'apparence ? Elle n'est le plus souvent que masque, dissimulation et comédie. Que prouve même l'acte ? Combien de fois le hasard, la contrainte, l'imitation dirigent la main et provoquent des actes dont s'étonne, ou s'effraie, ou s'afflige tout le premier, celui qui les a commis ! L'intention seule, l'impulsion intérieure, voilà l'essentiel, et à ce sujet il n'y a que le poète pour nous renseigner, en plongeant dans sa propre âme. Pourquoi savons-nous si peu, ne savons-nous à la vérité rien de certain sur la psychologie des animaux ? Parce que nous ne pouvons sentir ni raisonner comme

les bêtes, et que la seule observation de leurs actes, sans l'interprétation, sans la connaissance des mobiles et des émotions qui les accompagnent, est absolument insuffisante. Si nous comprenons mieux les processus de l'âme humaine, c'est parce que nous pouvons conclure des actes et des paroles à leurs causes psychiques ; et il nous est possible de tirer ces conclusions, parce que notre substance, au plus large sens philosophique du mot, est identique à celle de tous les hommes. Sans cette identité, il serait impossible de comprendre autrui. Grâce à cette identité, nous trouvons en nous-mêmes la clé qui nous ouvre la compréhension de notre prochain, en tournant notre regard vers notre propre intérieur, et non pas en promenant nos yeux sur les autres, comme des badauds. Que vient-on nous parler d'observation, de méthode scientifique, de naturalisme ? L'observation donne peut-être l'anthropométrie du D^r Bertillon père, elle ne donnera jamais une création poétique.

Balzac s'imaginait avoir écrit l'histoire naturelle d'une société déterminée, celle de la monarchie de Juillet. Il l'assura, tout le monde le crut sur parole, et répète la chose depuis soixante ans. Balzac a été sévèrement injuste envers lui-même. Il s'est ainsi amoindri, et, chose curieuse, il ne s'est trouvé personne pour défendre Balzac contre l'injustice de Balzac. Il a décrit non une société donnée, mais l'humanité même, une humanité qui n'est d'aucune époque ni d'aucun lieu, une humanité d'ailleurs spéciale, exceptionnelle, névrosée, dont le type achevé était Balzac lui-même.

Je me refuse absolument à croire que les personnages de *La Comédie humaine* aient peuplé le boulevard de Gand entre 1830 et 1848. Peut-être en a-t-il existé alors de semblables, parce que ce genre d'individus se retrouve à l'état sporadique toujours et partout ; mais, selon toute apparence, ils ont été incomparablement plus rares en ce temps-là que de nos jours.

Car Balzac est un précurseur et un voyant. Il marque l'avènement d'un type qui s'est développé et augmenté à l'infini dans la génération suivante. On trouve chez lui le début de toutes les tendances qu'on célèbre aujourd'hui comme le modernisme le plus excessif et comme le « dernier cri ». Il fut le premier bouddhiste en Europe, avant Schopenhauer, avant Sinnett, avant les théosophes et M. Léon de Rosny. *La Peau de chagrin* est, du premier mot au dernier, le cantique des cantiques de l'anéantissement de la volonté, du renoncement à tout désir, du mépris de Maya, et, jusqu'aujourd'hui encore, le seul et véritable poème du nirvana dans la littérature de l'Europe. Balzac inventa le tolstoïsme avant Tolstoï. *Le Médecin de campagne* est le modèle de tous les romans qui prêchent l'évangile des humbles et représentent la vie résignée avec les pauvres, les ignorants, les affligés, comme le seul but d'existence pouvant satisfaire une âme à la sensibilité fine et aux aspirations supérieures. Balzac fut un néo-catholique, à mériter l'approbation de MM. Melchior de Vogüé et Brunetière. *Ursule Mirouet* et *Le Curé de village* n'ont pas encore été dépassés sous le rapport du doux évangélisme, du mysticisme vague, de la piété d'ailleurs affranchie d'orthodoxie ; à peine ont-ils été égalés. Est-il nécessaire de démontrer par le menu aux balzaciens la place qu'occupent chez leur auteur l'occultisme, la magie, le spiritisme ? Le sâr Péladan ne reniera pas Balzac comme ancêtre, et Papus le saluera comme maître. Mais la « littérature rosse » se rattache aussi à lui, et si l'on voulait voir en ses *Contes drôlatiques*, en sa *Fille aux yeux d'or*, etc., le point de départ de la scatologie, de la pornographie et de la perversion littéraire actuelles, il serait malaisé de le défendre contre cette accusation.

On peut suspendre son portrait aux portes de *La Cathédrale* de M. Huysmans et à l'entrée du feu Chat Noir, à celles des expositions de la Rose † Croix et du Théâtre Antoine, devant la demeure de Mlle Couesdon et la Bodinière. Il a un peu com-

mandité tous ces établissements; dans tous, il est un peu chez lui et peut faire les honneurs à ceux qui les visitent. Les seuls endroits où son portrait n'aurait pas sa raison d'être, sont les frontispices de l'*Histoire de la monarchie de Juillet*, par M. Thureau-Dangin, et des romans d'Émile Zola.

II

MICHELET

Michelet, lui aussi, fut un voyant. Il a été un précurseur dans la direction chauvine-nationaliste suivie, depuis lors, par l'historiographie de presque tous les pays. Mais fut-il aussi un romancier ?

Oui, un romancier aussi. Et cette classification n'implique pas, je le crois, une appréciation insuffisante de sa valeur.

Michelet, qui jouit d'une célébrité universelle, est loin d'être aussi universellement connu. Tout homme instruit a entendu parler de lui, mais très peu d'hommes instruits, hors de France, l'ont lu. Un fait caractéristique, c'est que son œuvre capitale, *l'Histoire de France*, n'a été, à ma connaissance du moins, traduite en aucune autre langue. Le grand obstacle à sa propagation hors des frontières de son pays d'origine, c'est évidemment son étendue. Il n'y a pas beaucoup d'œuvres en dix-neuf volumes, dans toute la littérature, auxquelles les traductions aient eu le courage de s'attaquer. Mais l'étendue de l'ouvrage n'est pas l'unique obstacle.

L'Histoire de Michelet constitue un fait si étroitement et si exclusivement français, qu'elle est presque inaccessible à la pleine compréhension des lecteurs étrangers. Et cependant la marche de l'évolution européenne veut que chaque homme instruit regarde les affaires de la France un peu comme les siennes, et s'y intéresse, en tout cas, infiniment plus qu'à celles de tout autre pays, le sien excepté. Ce que l'on connaît

surtout à l'étranger, ce sont les ouvrages en un volume de Michelet : *l'Amour, la Femme, l'Oiseau, l'Insecte, la Mer, la Montagne, les Jésuites, la Sorcière, le Peuple, la Bible de l'Humanité, Nos Fils, le Banquet*, etc.

Ces livres étaient le produit des moments où il se délassait du grand effort d'où est sortie son œuvre monumentale. Nous venons d'énumérer une longue suite de titres. On pourrait penser que tant de livres suffisent, même sans les nombreux tomes de *l'Histoire de France* et de *l'Histoire de la Révolution*, à fixer sa physionomie intellectuelle. Ce serait une erreur. On aurait beau avoir lu avec zèle et componction les douze volumes que nous avons cités : on ne saurait pas encore sur Michelet l'essentiel. Ils sont en effet de simples bouche-trous, et n'expliquent pas la place que la France a faite à leur auteur dans sa vie intellectuelle.

On l'aime et on l'admire dans sa patrie comme historien, rien que comme historien. En d'autres pays, particulièrement en Allemagne, ce mot éveille l'idée d'un érudit sévère qui recherche dans la poussière des archives la vérité enfouie, plonge au fond des sources, laborieusement explorées, pour en ramener des faits authentiques, et interroge, avec l'austérité d'un juge, les témoins contemporains, afin de tirer de leurs réponses, soigneusement pesées l'une contre l'autre, les éléments d'un jugement aussi sûrement fondé que le permet la débilité humaine. Sans doute, on a dit précisément en Allemagne que l'historien est un prophète rétrospectif. Mais, devant ce mot d'esprit, les grands pontifes de la science historique secouent en secret la tête. Ils demandent à l'œuvre de l'historien le moins possible de prophétie, qu'elle soit rétrospective ou divinatrice du futur. La chose importante pour eux, ce sont les recherches, ce n'est pas le récit. Les notes au bas des pages ont à leurs yeux plus de valeur que le texte ; ils haïssent les affirmations sans preuves, et considèrent l'intuition et la divination tout au plus comme des auxiliaires que

l'on peut tolérer, à la condition d'avoir sans cesse l'œil fixé avec défiance sur eux. L'art de la forme littéraire est envisagé comme un mal nécessaire, il n'est pas apprécié comme un mérite désirable. Il sert comme habit de cérémonie pour les visites mondaines inévitables, quoique fastidieuses, que l'Histoire doit faire chez les profanes ; mais le véritable costume de celle-ci est le talar, le costume professionnel de la science.

Rien ne ressemble moins à ce tableau, que l'Histoire cultivée et servie par Michelet. Elle méprise la pénible et sèche érudition et n'a foi qu'au don surnaturel de seconde vue qui serait le privilège des âmes de voyants. Elle ne tâtonne pas timidement le long d'un garde-fou de citations, mais saute et vole, allégée de renvois au bas des pages, par-dessus rochers et abîmes. Elle hait le travail de juge d'instruction et met sa joie à raconter. Elle ne s'arrête pas aux preuves, mais affirme gaiement. Et elle le fait avec une telle assurance, que plus sûrement que le sondeur critique qui laisse filtrer ses propres doutes dans l'âme de ceux qui le lisent, elle convainc le lecteur confiant.

Mais est-ce là encore de l'histoire ? N'est-ce pas du roman ? Tous les esprits froids soulèveront la question, et elle a été en France même soulevée plus d'une fois. Depuis la guerre a grandi une nouvelle génération désireuse d'apprendre le plus possible du vainqueur, dans l'espoir d'y trouver le secret du succès sur le champ de bataille aussi. Cette jeune école de chercheurs s'est assise aux pieds de la science allemande, et manie ses méthodes méticuleuses. Devant elle, Michelet ne peut pas se maintenir. Elle parle de lui sans estime et l'expédie d'un seul mot : « Rhétorique ! »

Quant à la foule, — et par là il ne faut pas entendre la populace, mais une classe encore très cultivée, quoique non spécialiste en la matière, — le mépris des confrères de Michelet pour lui est jusqu'ici resté sans effet sur elle. Elle continue à s'édifier à sa lecture, à s'en enivrer même. Ce qu'elle réclame,

en effet, ce n'est pas la vérité, c'est la beauté. Ce qu'elle cherche chez son historien, ce n'est pas l'enseignement, c'est l'enthousiasme. Et ce qu'elle attend, elle le trouve avec surabondance chez Michelet.

Michelet est un poète, il n'est pas autre chose. Une fine sensibilité fait de lui le spectateur le plus vibrant de la nature et de la vie; un tempérament passionné forme chez lui une table de résonance qui renforce puissamment ses impressions; une imagination toujours en mouvement ajoute à ses aperceptions les interprétations les plus surprenantes, les plus amusantes, les plus aventureuses. Voilà les qualités essentielles du poète. Qu'il les extériorise en vers ou en prose, peu importe! Dans ses œuvres de courte haleine, Michelet est tour à tour lyrique comme Victor Hugo dans *Les Contemplations* et Shelley dans *Hellas* ou *Alastor*, et didactique comme Rückert dans la *Sagesse du Brahmane*. Dans ses grandes œuvres historiques il est épique, chantre d'immenses épopées que parsèment des ballades plus courtes, mais pas moins sonores.

Prétendre jauger la conception historique du poète d'après une doctrine philosophique ou sociologique, serait un pédantisme qui provoquerait le sourire. Michelet n'avait pas de vues systématiques. Il ne se préoccupait vraisemblablement pas des forces qui agissent dans l'Histoire et des fins auxquelles elle tend; ou bien, si jamais cette question se présentait à son esprit, il n'y répondait certainement pas. Il ne songe pas à découvrir la loi énigmatique qui reste cachée derrière les évolutions historiques, tant que nous n'avons pas appris à comprendre ces dernières comme les manifestations de cette loi. Ce qui seul l'intéresse, c'est le décours pittoresque des événements mêmes. Il feuillette l'Histoire comme un somptueux livre d'images dont chaque page le surprend et l'enchanté par une nouvelle et délicieuse miniature. Tantôt il s'arrête sur tel trait de l'image, tantôt sur tel autre. Parfois il paraît incliner vers la conception démocratique moderne,

d'après laquelle le peuple est le véritable héros de l'Histoire, un héros collectif anonyme, alors que les personnalités de premier plan, les porteurs de dignités et de titres n'ont qu'une valeur purement décorative, nullement constructive. En règle générale, pourtant, il se conforme à la tradition individualiste des grands historiens et penseurs de sa nation, qui ont tous professé le culte des héros (le *Heroworship* de l'Anglais Carlyle). A en croire Pascal, « si le nez de Cléopâtre eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé » ; et, « sans un petit grain de sable qui se mit dans son urètre », Cromwell allait ravager toute la chrétienté ; « mais ce petit gravier, qui n'était rien ailleurs, mis en cet endroit... le voilà mort, et le roi rétabli ». Dans le pays de la royauté absolue inexorablement centralisée, en France, où le sort entier de l'État et du peuple avait été déterminé, au moins en apparence, par la volonté unique d'un Louis XI, d'un Henri IV et d'un Louis XIV, cette part si large faite au rôle des personnalités dans l'Histoire devait sembler juste. De même Michelet, lui aussi, place au centre des épisodes les plus importants de son récit une individualité qui forme le pivot de toute l'action. Et comme il est un poète qui se laisse dominer par son imagination, avec toutes les fantaisies même capricieuses de celle-ci, il admet parfois, pour expliquer les actes de sa personnalité centrale, les plus étranges hypothèses. A dire vrai, cela est logique. Si c'est véritablement un être humain qui fait l'Histoire, il est conforme à la nature humaine que l'état physique de sa pauvre carcasse détermine ses actes. C'est ainsi que Michelet en est venu à diviser en deux parties le règne de Louis XIV : avant la fistule, après la fistule. Cette idée, qui en France a semblé géniale, est considérée, au contraire, par Lombroso comme un symptôme d'égarement d'esprit de Michelet.

Mais tout cela ne compte pas. L'essentiel, c'est que les gestes héroïques de la France soient célébrés sur le ton de l'épopée. Peu importe qu'ils se rattachent à la foule obscurément

grouillante ou à un Roi-Soleil resplendissant, à une humble fille du peuple comme Jehanne la bonne Lorraine ou à un ministre d'État tout-puissant, tel que le cardinal duc de Richelieu. Dans les rapports de Michelet avec le peuple français se révèle, comme dans tant de traits d'une civilisation en apparence toute moderne, un atavisme des plus archaïques.

Chez les peuples barbares guerriers, aux festins des chefs et des grands, un chanteur avait coutume de se tenir dans la salle des fêtes, sur un siège élevé ; il entonnait, en s'accompagnant de la harpe, des chansons dans lesquelles il glorifiait les hauts faits des ancêtres. Ce qu'étaient pour les antiques Dorien l'aède, pour les Celtes le barde, pour les Vikings le scalde, Michelet l'est pour les Français contemporains. En partant de ce point de vue, on envisage Michelet, sa position, son action, ses travaux, sous leur vrai jour. On n'exige plus de lui une froide critique qui serait une gêne insupportable dans la ballade aux grands aïeux. On apprécie le haut vol constant de son style, qui fatigue rapidement le lecteur terre à terre, car cet essor est à sa place dans le récit de la glorieuse légende nationale. Sa prose est en réalité une poésie au grand rythme onduleux, poésie faite non pour être parlée, mais pour être chantée sur le ton de la mélodie, et qui non seulement supporte, mais réclame l'accompagnement d'un instrument à cordes. On comprend aussi l'enthousiasme des lecteurs français de l'*Histoire* de Michelet. C'est ainsi que Priscus, dans le célèbre récit de son ambassade auprès d'Attila, en 446, nous décrit l'effet produit par les « deux barbares » qui, à la table royale, « se placèrent en face d'Attila et entonnèrent des chants célébrant ses victoires et sa vaillance. Les invités fixaient les yeux sur les chanteurs. Les uns étaient joyeusement excités par les chants, les autres songeaient à leurs combats et s'enflammaient d'enthousiasme. Mais plus d'un pleurait. C'étaient ceux dont la vieillesse avait affaibli le corps et contraint au repos le courage farouche ». Gœthe,

dont la ballade du *Barde* est comme un écho du récit de *Priscus*, dit la même chose plus brièvement :

Les chevaliers portaient fièrement la tête,
Et les belles baissaient le regard.

Enfin l'on s'explique aussi l'indifférence de l'étranger à l'égard de l'œuvre capitale de Michelet. Pourquoi le récit des hauts exploits des ancêtres héroïques d'un peuple devrait-il émouvoir les entrailles de l'étranger ? Michelet lui-même ne se rendait pas clairement compte de la signification de son travail. Il ignorait qu'il était un barde national, et se prenait en toute bonne foi pour un fouilleur d'archives et un professeur exposant les événements passés. Dans cette fausse supposition, il se mit à écrire une histoire générale de l'Europe. Au cours de ce travail, il devint conscient de son erreur. Les faits et gestes ainsi que les destinées des peuples étrangers ne le regardaient en rien, et il sentit qu'il était ridicule de les chanter sur le ton des scaldes. Il aurait dû les raconter prosaïquement. Or, cette manière de faire l'ennuyait, comme elle ennuyait ses lecteurs. Aussi eut-il la sagesse de laisser cette œuvre inachevée.

En relisant, il n'y a pas longtemps, l'*Histoire* de Michelet, mon premier mouvement fut du mécontentement, presque de la colère. Un historien, me disais-je, a-t-il le droit de courti-ser à ce point un peuple ? N'incite-t-il pas ses auditeurs à une opinion exagérée d'eux-mêmes, qui touche à la folie des grands ? Ce n'est pas là un récit historique, mais une ardente et excessive déclaration d'amour en de nombreux volumes. Le Français qui lit cela doit se regarder comme une créature digne d'adoration, voir dans la France le centre de l'univers, et dans les destinées de la France la seule chose importante qui se passe sur la terre. Mais, après réflexion, je me rangeai à l'avis que tout récit historique vivant accuse les mêmes traits que celui de Michelet, et que ces traits constituent

son essence et sont justifiés aussi à leur point de vue.

Je ne crois pas à l'Histoire comme science. Elle sera peut-être créée un jour, mais pour le moment elle n'existe pas. Personne ne connaît encore les lois dont les événements de l'humanité civilisée sont l'expression, et, sans la clef de ces lois, les événements ne sont que hasard sans autre signification. Dans ces conditions, que peut bien être l'historiographie? La chronique des faits, c'est-à-dire quelque chose d'indifférent, ou un arrangement et une interprétation subjectifs des faits, c'est-à-dire quelque chose d'arbitraire, et, partant, sans valeur. Mais à l'Histoire comme poésie, comme culte des ancêtres, comme base du patriotisme, comme lien émotionnel réunissant les individus en nation, à cette Histoire je crois! Envisagée à ce point de vue, peu importe au fond qu'elle soit vraie; peut-être même vaut-il mieux qu'elle soit légendaire, car le fabuleux émeut, charme et enthousiasme plus puissamment que le réel.

L'Histoire doit-elle être *magistra vitæ* (institutrice de la vie)? Nullement. Mais il faut qu'elle soit l'éducatrice du peuple, à l'aide d'une poésie qui exagère et qui glorifie. C'est ce que les peuples sentent clairement. Les historiens, pour gagner leur cœur, doivent se livrer à des dithyrambes. La critique les laisse froids. Dans la bouche de leurs compatriotes, elle les irrite. Les chercheurs de l'étranger se chargent de trouver la petite bête chez les individus et dans les actions d'un peuple; cela reste toujours un travail relativement infécond auquel personne ne s'intéresse particulièrement. *L'Histoire de la Révolution française*, de Sybel, est un monument d'application et de conscience. On l'a lue en Allemagne sans grand plaisir, et, en France, elle n'est appréciée que par les spécialistes; elle n'y a jamais rencontré beaucoup de lecteurs. Quel effet, au contraire, a produit *l'Histoire allemande* de Heinrich von Treitschke, ce pendant de *l'Histoire de France* de Michelet! Mais les mérites de l'œuvre de Treitschke indiquent en même temps

'ses limites. En vertu même des raisons pour lesquelles elle enthousiasme chaque Allemand, fût-il l'adversaire politique de l'auteur, elle laisse froid tout étranger, même si chaud ami de l'Allemagne qu'un étranger peut l'être. Nous sentons si bien que l'Histoire ne doit pas être une étude académique d'un peuple quelconque à un moment donné, mais une œuvre d'amour, d'orgueil, d'espérance, que nous ne pouvons nous défendre d'un certain étonnement quand nous voyons un historien s'exciter à propos d'un peuple étranger, comme le fait fréquemment Mommsen dans son *Histoire romaine*. Ce n'est que lorsque nous savons ou devinons qu'il s'est épris d'enthousiasme, avant d'écrire son Histoire, pour ce peuple étranger, — comme Gregorovius pour les Romains du moyen âge, ou Prescott pour les Espagnols des *reyes católicos*, — que son ardeur ne nous choque plus.

Tacite promettait d'écrire son Histoire *sine ira et studio*. Par bonheur pour lui, il n'a pas tenu parole. Autrement, son œuvre serait illisible et ne serait jamais entrée dans la gloire. Michelet est l'exemple le plus parfait de l'historien *cum ira et studio*. Sa « colère » et son « empressement » expliquent son action sur l'âme française, et lui assurent l'immortalité.

III

EDMOND DE GONCOURT

Combien y a-t-il de temps qu'est mort le dernier des Goncourt? Quelques années à peine. Il n'en semble pas moins un nom d'un siècle passé. « *Non omnis moriar!* », s'écriait triomphalement le poète romain. Edmond de Goncourt, lui, est mort tout entier. Il fit preuve d'une sagesse pleine de pressentiments, en voulant fonder une Académie. Peut-être aurait-elle sauvé sa mémoire. Sans le moyen préservateur de rentes faites à des hérauts reconnaissants de sa gloire, celle-ci sombrerait infailliblement. Et cet homme eut de son vivant une des réputations les plus bruyantes! Le duc de Guise, assassiné par ordre de Henri III, parut à celui-ci plus grand mort que vivant. Si l'on étudie Edmond de Goncourt après qu'il a terminé son pèlerinage sur cette terre, en se rappelant la place qu'il tenait parmi ses contemporains, on se demande avec étonnement : « Est-ce là tout ? »

Edmond de Goncourt a publié, avec son frère Jules, des études soi-disant historiques sur le xviii^e siècle, où il envisage les événements du point de vue d'un ébéniste et d'un tailleur pour dames, et apprécie la grande Révolution principalement comme cause d'un complet changement de style dans la coiffure. Il a écrit une série de romans, les uns avec son frère, les autres tout seul. Ce qui les distingue, c'est leur « écriture artiste ». Elle consiste en ce que les plus niaises observations et les plus philistines impressions sont présentées dans le

langage ciselé d'un monologue de roi de l'ancienne tragédie. Il a inventé la description d'après des principes picturaux, soit la méthode qui ne dit pas, par exemple : « Le crépuscule commença à envelopper le ciel nuageux », mais : « Sur un empâtement de brun de momie et de céruse se posait, placée en partie avec le pouce, en partie avec le couteau, une zébrure de cinabre et de coralline, liserée de gomme-gutte, estompée du tampon par endroits, en frottis ». Il a mis à la mode le goût des articles du Japon, dont les dernières dégradations sont les bazars à deux sous où se vendent les balayures industrielles de Tokio. Sur un aveu trop hâtif d'Emile Zola, feu le naturalisme l'honora comme son ancêtre, et une partie des décadents continuent à apprécier en lui un orthodoxe des « sensations rares », qui ne sont, en réalité, que des associations d'idées péniblement élucubrées, grattées une à une dans tous les recoins de la mémoire. Mais son exploit le plus glorieux est son *Journal*. C'est là son monument. Il s'y illumine à l'aide de rayons Rœntgen. Dans ses neuf volumes il nous montre, avec une franchise inconnue depuis Jean-Jacques Rousseau, le panorama de son âme. Les aspects qu'il nous présente sont prodigieux. Arrêtons-nous un instant aux plus étonnants que je trouve dans le neuvième volume. Ils forment une contribution incomparable à la psychologie du cabotinage.

Edmond de Goncourt s'assied donc à son bureau, et écrit dans son *Journal*, qu'il destine à la publicité :

« Mercredi 22 juin (1892). — Aujourd'hui j'ai reçu la visite d'une lady je ne sais plus qui, une lady à l'air fort grande dame, ma foi, mariée à un rajah de l'Inde, et dont j'ai séduit la cervelle par la lecture de mes romans à Bornéo, à Bornéo ! »

« Mercredi 23 novembre. — C'est curieux, la connaissance que l'étranger possède de ma *Maison d'un artiste*. Il y a une vingtaine de jours, c'était ce ménage espagnol, qui voulait absolument me faire accepter un éventail, représentant Marie-Antoinette en train de regarder, avec le Dauphin, l'enlèvement

d'une montgolfière ; aujourd'hui, c'est une Américaine qui m'apporte un bouquet de chrysanthèmes, et se répand en paroles élogieuses sur mes descriptions ; et c'est encore aujourd'hui, rue de Berri, l'ambassadeur (*sic !*) de Suède et sa femme, qui demandent à voir ladite maison, et qui m'étonnent par leur science de ce qu'elle contient ! »

« *Jeudi 17 mars (1895)*. — Daudet me présente M. Finot, le directeur de la *Revue des Revues*, un Polonais qui me parle aimablement du succès de ma littérature dans les pays slaves. »

« *Dimanche 26 mai*. — J'ai eu la visite ce matin de deux Allemandes, les demoiselles Hirschner » (*sic !* la dame s'appelle en réalité Kirschner), « dont l'une est peintre, et l'autre femme de lettres, et qui aurait, sous le pseudonyme d'Osipp (*sic !*) Schubin, combattu en Allemagne pour ma gloire. Ces deux femmes m'étonnent par la connaissance qu'elles ont de *Manette Salomon* et de *La Maison d'un artiste*. »

« *Vendredi 29 juin (1894)*. — Réponse d'une femme à la demande du *Journal*, questionnant ses abonnés sur l'amour. « Jeune fille, je me pris de passion pour un écrivain infiniment fier et rare, Edmond de Goncourt. J'appris longtemps après que c'était un vieil homme, que ses cheveux étaient blancs, ce qui fit s'évanouir mon rêve ; mais je lui continuai toujours mon culte, que je voulus ne pas rendre vulgaire par une correspondance qui aurait été méprisée par l'auteur lui-même. »

« *Dimanche 2 septembre*. — Et tour à tour il est question... du musée de Saint-Quentin, où se trouve, à ce qu'il paraît, un concierge fanatique de mes études du XVIII^e siècle, et déclarant que c'est seulement depuis mon livre qu'on vient voir les Latour. »

« *Dimanche 13 janvier (1895)*. — Léon Daudet... nous demande à nous lire, après dîner, un commencement d'article sur la Pitié et la Douleur, qui me fait m'écrier : « C'est curieux, n'est-ce pas, c'est le catholicisme qui a apporté dans

le monde la pitié à l'endroit des *miséreux*, et il a fallu dix-huit siècles pour que cette pitié eût son développement en littérature, — développement qui commence avec Dickens et continue — « avec vous ! », me crie-t-on. »

« *Dimanche 22 octobre (1893)*. — A Villedeuil succède Roger Marx, venant m'annoncer qu'il fait un bouquin pour les écoles, un choix de morceaux de littérature de Chateaubriand à nos jours, choix qui sera autrement brave que les *Selectæ* courants, et où il va se payer de donner beaucoup des Goncourt. »

« *Lundi 23 avril (1894)*. — Répétition de : *A bas le Progrès !* » (une pièce de lui)... « Un programme a été lithographié par Ibels... Il me raconte ceci. Son père s'est battu à la première d'*Henriette Maréchal*, et lui, juste vingt ans après, s'est cogné à la seconde de *Germinie Lacerteux*, et a cassé un petit banc sur la tête d'un normalien, de sa connaissance, avec lequel il était venu à l'Odéon. »

Un des grands événements des quatre années qui remplissent ce dernier tome du *Journal des Goncourt*, c'est le banquet organisé en son honneur, en 1895, par les écrivains parisiens. L'affaire l'enfiévrerait. Le mercredi 20 février, il écrit : « En relisant le *Gaulois*, je tombe sur un écho où il est dit que le banquet pourrait bien être remis, à cause de la mort de Vacquerie, faisant partie du comité. J'espère bien que ce ne sera pas. Cette vie de chaque jour, entre l'éreintement et l'apothéose, me met dans un état nerveux que j'ai hâte de voir finir. »

Et le lendemain : « Diable ! Voilà un banquet qui joue de malheur, et je trouve au fond la remise faite sur des exigences vraiment exagérées. Comment ! sur la mort d'un monsieur avec lequel je ne me suis rencontré qu'une fois dans ma vie, à un dîner donné par l'*Écho de Paris*, mon banquet ne peut pas avoir lieu, le lendemain de sa mort ! Mais en ce temps d'influenza, qui dit qu'il ne peut pas mourir un second membre du comité d'ici à la semaine prochaine ? »

« *Jeudi 28 février.* — Coppée est très malade d'une pneumonie, est « au plus bas », aurait dit le concierge hier. Et le cher ami (Daudet) avait peur d'une nouvelle remise du banquet. Heureusement que les nouvelles d'aujourd'hui sont bonnes. »

Auguste Vacquerie, que Goncourt n'a rencontré qu'une fois dans sa vie, pouvait, convenons-en, ne pas lui tenir beaucoup au cœur ; mais François Coppée, le *Journal* en témoigne, mangeait assez fréquemment chez lui et était son ami. Il est à la mort. La seule chose qui touche M. de Goncourt, c'est la crainte que sa mort recule la date du banquet !

« *Lundi 25 juin (1894).* — Ce matin dans mon lit, en ouvrant l'*Écho de Paris*, mes yeux tombent sur cette ligne imprimée en gros caractères : *Assassinat de M. Carnot...* Pas de chance, pas de chance vraiment dans la publication de mes livres. *En 1851*, mon premier volume, a paru le jour du coup d'État de Napoléon III. Le septième volume du *Journal des Goncourt*, peut-être le dernier volume que je publierai de mon vivant, voit ses annonces et ses échos arrêtés par l'assassinat du président de la République. »

L'Europe, les deux mondes sont glacés d'effroi par le crime de Caserio. Goncourt, lui, n'a que cette pensée : « L'assassinat de Carnot nuit à la vente du volume de mon *Journal*. »

De même que les événements historiques, il juge la nature elle-même uniquement au point de vue de l'action favorable ou nuisible qu'elle exerce sur le débit de ses livres.

« *Mercredi 7 septembre (1892).* — Oh, l'été ! Moi qui ne vis que par la littérature, ça me paraît un temps où l'usine dans laquelle je travaille est fermée. Plus de publication de livres, plus de critique dans les journaux, et si par hasard il est parlé de votre personne, c'est fait sans application, sans passion, sans animosité. »

Maintenant que nous avons vu comment il se tient pour le centre de l'univers et de l'histoire humaine, et ramène tous

les événements à lui et à ses livres, nous ne nous étonnerons pas s'il a de lui une opinion des plus avantageuses, qu'il exprime sans fausse modestie.

« *Dimanche 22 janvier (1893)*. — Je crois être le type de l'homme littéraire, du persévérant dans ses convictions, et du contempteur de l'argent..., et j'oserai affirmer que je suis le seul, l'unique lettré de l'heure présente, qui, avec l'autorité de mon nom, ayant pu faire encore, pendant dix ans, des romans bons ou mauvais, mais très bien payés, ne les a pas faits, dans la crainte qu'ils fussent inférieurs à ceux écrits dans les années antérieures. »

« *Samedi 18 février*. — J'ai beaucoup lu, avant d'être homme de lettres, et très peu, depuis que je le suis, ne lisant guère que des livres documentaires, qui peuvent me servir pour mes travaux, et je me demande si mon originalité ne vient pas un peu de cela, qui ne me fait pas du tout un *rémiscent*. Je suis bien plus un *méditant* qu'un liseur. »

Donnons ici quelques échantillons des profondes idées qu'il trouve en méditant.

« *Vendredi 29 février (1892)*. — On parlait hier d'une Parisienne, morte à près de cent ans, ces jours-ci, et qui se rappelait le temps où il passait sur les boulevards à peine une voiture tous les quarts d'heure. »

« *Dimanche 28 février*. — Ce soir, chez Rodenbach, on causait valse, et je soutenais que les peuples qui sont des peuples valseurs, sont des peuples où le patinage est une habitude. Les Français valsent, le corps tout droit, tandis que les Hollandaises et les autres femmes des pays du patinage valsent avec ce peuchement, cette courbe en dehors d'un corps couvrant sur la glace. »

« *Dimanche 13 mars*. — Les bienfaits du régime actuel en France à l'heure présente, c'est d'être tantôt volé, tantôt assassiné, tantôt dynamité. »

« *Vendredi 29 avril*. — Les observateurs doivent reconnaître

au pas des agents de police en bourgeois, oui, à ce pas tranquille, régulier, cadencé, qui est le pas des sergents de ville. »

« *Jeudi 30 juin.* — Il y a quelque chose de caractéristique chez la femme qui vous aime, et qui n'est ni votre épouse ni votre maîtresse ; c'est dans la marche, sans que vous lui donniez le bras, l'approche, par moments, de son corps contre le vôtre, approche ayant quelque chose du frôlement caressant d'une chatte. »

« *Jeudi 1^{er} septembre.* — Aujourd'hui, à l'Exposition des Arts de la Femme, je suis resté en faction devant la vitrine des bourdaloues. Oh ! les coquets et les galantins réceptacles... »

Mais je m'en tiens là. Au foud, c'est dommage. On ne connaît pas, en effet, l'âme de ce « type de l'honnête homme littéraire », si l'on n'a pas lu en quels termes impudemment exaltés, basement adulateurs, il s'enthousiasme pour certains vases, pour leur usage et leur contenu. C'est là un côté de sa nature qu'il faut indiquer, bien qu'on ne puisse s'y arrêter. Tout ce qui touche aux rapports sexuels et aux plus subalternes fonctions du corps, l'attire puissamment et exerce sur lui un attrait fascinateur. Quand il parle de ces choses-là, et il en parle très fréquemment, il se délecte, avec la volupté du coprolalique, aux expressions les plus grossières. Chaque fois qu'il a sur la langue un mot d'égout bien savoureux, il faut voir comme l'eau lui vient à la bouche ! Un véritable gentilhomme des « sensations rares », ce vénérable vieillard !

Continuons de cueillir les fruits de ses « méditations ».

« *Vendredi 20 janvier (1894).* — En lisant le *Roman bourgeois* de Furetière, je suis étonné de l'originalité de sa définition du roman : « Le roman n'est rien qu'une poésie en prose. »

« *Samedi 29 juillet.* — Dans l'engourdissement de la sieste, le ratissage des allées me donne la sensation d'être peigné avec un peigne aux dents édentées. »

Voilà donc les échantillons des pensées de ce classique à l'usage des écoles par la grâce de M. Roger Marx, vantant son originalité, qu'il attribue généreusement à ce qu'il ne lit rien.

Il enregistre dans son *Journal* non seulement ses géniales idées à lui, mais aussi la fleur des conversations tenues en sa présence par des célébrités parisiennes. Il dit lui-même (3 octobre 1894) : « Oui, dans mon *Journal*, j'ai voulu recueillir tout ce qui se perd de curieux dans la conversation » ; et il écrit à une date antérieure (20 mai 1892) : « Il n'y a plus qu'une chose qui m'amuse, m'intéresse, m'empoigne : c'est une conversation entre lettrés sympathiques, dans l'excitation d'un peu de vin, bu à dîner. »

Voyons maintenant ce qui « l'amuse, l'intéresse », etc.

« *Dimanche 7 février* (1892). — ... La femme de Forain... me confie qu'elle est en train, dans ce moment, de désertier la peinture pour la cuisine, qu'elle fait des nouilles comme personne, qu'elle s'est même élevée à la confection des pâtés de foie gras, des pâtés de foie gras avec la croûte, et une croûte, s'il vous plaît, où elle peint des fleurs avec du jaune d'œuf, et des feuilles avec je ne sais quoi : de la pâtisserie artistique. »

« *Dimanche 28 février*. — Stevens parlait, dans un coin du salon, de l'effrayant avalement de bière et d'alcool de Courbet, consommant trente bocks dans une soirée et prenant des absinthes où il remplaçait l'eau par du vin blanc. »

« *Dimanche 1^{er} mai*. — L'heureux Poictevin fait son entrée chez moi, tout éjoui, tout hilare, tout rayonnant de l'enfantement de trois ou quatre épithètes... et, avec ces épithètes, il m'apporte la primeur de cette phrase : « Le signe de la croix inscrit sur la personne humaine les quatre points cardinaux de l'espace spirituel, dans la rose des vents de la destinée humaine ». (On pourrait supposer que Francis Poictevin se permit là, à l'égard du vieux Goncourt, une plaisanterie

déplacée. Mais ce n'est guère probable. Ce littérateur est homme à débiter sérieusement une pareille phrase, et Edmond de Goncourt était homme à apprécier une telle phrase avec un égal sérieux).

« *Dimanche 12 juin.* — Jean Lorrain nous disait qu'aujourd'hui le vin ordinaire des grandes cocottes, brûlées par les soupers aux écrevisses à la bordelaise et au champagne, était, à la maison, fait de centaurée, de réglisse, et encore je ne sais quoi de rafraichissant et de dépuratif. »

« *Lundi 2 avril (1894).* — Ce très aimable docteur Martin est vraiment un délicat. Je l'ai entendu parler femmes, bouquins, cuisine; et la manière dont il en parle ne peut laisser aucun doute sur cette qualité distinguée de l'homme. »

Il faut bien prendre garde de juger les interlocuteurs d'Edmond de Goncourt d'après les conversations rapportées par celui-ci. Ils ne sont pas responsables des notes du grand écrivain. Dans le cours de plusieurs heures, à table et au salon, il se dit beaucoup de choses. Mais M. de Goncourt ne prête l'oreille que lorsque l'on parle « femmes, bouquins, cuisine ». Tout le reste glisse sur lui. Il ne l'entend pas, ou, s'il l'entend, il ne le comprend pas. Nous avons à ce sujet un témoin classique. Dans un des précédents volumes de son *Journal*, il fait parler Ernest Renan d'une façon si idiote, met dans sa bouche des âneries tellement monstrueuses, que même ce philosophe doucement railleur perdit son calme systématique et protesta avec une profonde indignation contre les calomnies de son ancien compagnon des dîners du restaurant Magny.

Là où il parle de son goût, de ses rêves, de ses idéals d'existence, Goncourt est tout un monde.

« *Dimanche 26 août (1894).* — Mon existence s'est passée tout entière dans la recherche d'un décor original des milieux de ma vie. Un jour, c'était ceci, un autre jour, c'était cela. La semaine dernière, c'était l'achat de soieries de robes,

portées par des femmes du xviii^e siècle, pour en faire des gardes de livres du temps, et toujours de petites inventions, auxquelles les autres ne pensent pas. Et dans les choses inférieures, méprisées par les natures non artistes, j'aurai dépensé autant d'imagination que dans mes livres. »

« *Vendredi 26 octobre.* — Mon château en Espagne serait d'avoir une galerie comme la salle de la gare Saint-Lazare, avec tout autour des livres jusqu'au haut de la poitrine, puis avec des vitrines de bibelots, allant au-dessus de la tête. Un balcon tournant le long des murs ferait un premier étage, tapissé de dessins sur trois rangs, et un autre balcon ferait un second étage, tout tendu jusqu'à la voûte de tapisseries claires du xviii^e siècle. Et je voudrais travailler, faire de l'équitation, manger, dormir là-dedans, dont le bas serait, avec sa tiède température, un jardin d'hiver, planté des plus jolis arbustes à feuilles persistantes, enfermant au milieu, dans leurs feuilles, les « Quatre Parties du Monde » de Carpeaux, en belle pierre blanche. »

« *Lundi 10 décembre.* — Ces nouvelles lumières du gaz, du pétrole, de l'électricité, ces lumières crûment blanches et sèchement découpantes, quelles cruelles lumières auprès de la douce et laiteuse lueur des bougies ! Et comme le xviii^e siècle a bien compris l'éclairage de nuit, mettant en douce valeur la peau de la femme, en la baignant d'une lueur assoupie et diffuse de veilleuse, dans l'enfermement des tapisseries crème, où la lumière est bue par la laine des claires tentures. »

Il y aurait beaucoup encore à glaner dans ce *Journal* : la satisfaction enfantine avec laquelle Edmond de Goncourt conserve pour l'histoire universelle le moindre compliment qui lui est adressé, l'immense importance qu'il accorde aux répétitions, aux distributions de rôles, aux premières représentations, aux « fours » réguliers de ses pièces sur la scène, ainsi que les coups gigantesques qu'il se laisse monter par

ses compagnons de table; mais nous en avons vu assez, je pense. Ces témoignages forment le complet « inventaire d'une âme », comme dirait M^{me} de Suttner. Cette âme, qui s'est peinte elle-même, n'est pas capable d'une seule pensée dépassant le niveau d'une couturière bavarde. Le goût d'Edmond de Goncourt est celui d'une modiste, son horizon littéraire celui d'un commis de librairie à l'usage des lecteurs des faubourgs; son monde, ce sont ses livres et ses bibelots. Il ne comprend pas que l'humanité puisse avoir d'autres préoccupations que celle de le lire ou de lire ce qu'on écrit sur lui. Le siècle est pour lui un miroir qui lui renvoie uniquement son propre visage. Et ne vous imaginez pas qu'il en fut ainsi seulement lorsque cet homme eut atteint sa soixante-treizième année. Le tome premier de son *Journal*, qui s'ouvre en l'année 1851, révèle la même âme que le neuvième et dernier. L'étroitesse de ses idées, la puérilité de sa façon de sentir, la monstruosité de son égoïsme ne sont pas le fait de la vieillesse, elles sont sa véritable et constante nature. Il était le même à quarante ans qu'à soixante-dix. Il ne fut jamais autre chose qu'une vanité, qu'un bourdonnement de petits mots doucereux soigneusement attifés, qu'une enseigne de revendeuse de vieilles nippes des dames du xviii^e siècle.

Et cet homme a pu être imposé au monde comme un grand écrivain ! Georges Brandès lui télégraphia à la veille de son fameux banquet : « Tous les écrivains scandinaves seront avec moi, aujourd'hui, quand je crie : Gloire au maître initiateur ! » Edmond de Goncourt a frayé la voie au verbiage incohérent que l'on nomme actuellement l'« écriture artiste ». C'est là tout ce qu'il a fait. Ses livres sont le monument de la plus profonde inintelligence d'une grande époque et le modèle le plus terrifiant d'une littérature n'ayant pour source ni un esprit qui pense ni un cœur qui sent, mais une niaiserie qui fait de l'embarras.

IV

GUY DE MAUPASSANT

Dans le Parc Monceau s'élève un monument en l'honneur de Guy de Maupassant. Son auteur, M. Charles Verlet, est un technicien parfaitement habile. Mais il a tort de placer ses œuvres en plein ressac de la vie publique. Il y a des sculpteurs qui ont le sens du monumental; d'autres qui en sont totalement dépourvus, sans qu'ils soient, pour cela, mal doués. Certains bronzes florentins et vénitiens longs d'un empan, de l'époque bénie, font l'impression de palladiums dominant la place principale d'une capitale, vus dans un rapetissement qui ne diminue pas le caractère magnifiquement dominateur de l'aspect. Par contre, il y a des œuvres massives qui semblent le fort agrandissement d'une chose en principe petite, et voulue telle. Cela produit un singulier effet, où se mêle un élément de comique. La création de M. Verlet est de ce genre. Elle représente un sofa demi-circulaire sur lequel, au milieu d'un pittoresque désordre de coussins, rêve une jeune dame dans une attitude alanguie. Chaque trait en elle est d'une élégance parisienne, estampillée authentique. La chevelure ondulée s'épand conformément au dernier style de Lenthéric. Les pieds, qui s'avancent au bord de la robe, sont revêtus de bas de soie brodés à jour, et sertis de mules découvertes à hauts talons. La robe, — une robe d'intérieur, — dont une riche garniture de dentelles rend la simplicité élégante, est étalée en bas dans toute sa largeur et révèle une jupe enchanteresse, au bord brodé et finement plissé.

M. Verlet a consacré ses soins à ces « dessous », car ils fournissent en quelque sorte la clef du sens symbolique que l'auteur entendait donner à sa figure de femme et à tout le monument. La belle Parisienne aux « dessous » expressifs et aux souliers spirituels tient dans sa main gauche, qui pend nonchalamment, un livre, un roman. Ce sont des personnages de Guy de Maupassant qui prennent corps dans ses regards perdus au loin. Et derrière son sofa se dresse un haut socle que couronne un buste de Maupassant. Celui-ci est d'une ressemblance que je qualifie d'effrayante. C'est le front bas, l'arcade sourcilière presque aussi saillante que dans le crâne de Cro-Magnon, le nez court et épais, la moustache broussailleuse, la bouche vulgaire, brutalement sensuelle, l'ensemble de physionomie d'un sous-officier partant le dimanche à la recherche de conquêtes faciles, qui m'angoissa presque la seule et unique fois que je vis Maupassant. Cette tête, que je ne veux pas caractériser davantage, semble regarder fixement la femme au-dessous de lui : non pas le roman sorti de son imagination, non pas la main qui le tient, mais plus loin, la pointe éloquente des pieds, et surtout les « dessous » pleins de promesses. L'œuvre de M. Verlet est une page du *Décameron*. Elle raconte l'histoire d'un jupon et de son action hypnotisante sur un érotique. Comme sujet d'un groupe en porcelaine de Saxe, cette idée ne serait pas mal, et le groupe serait parfaitement à sa place dans la vitrine de certains boudoirs. Mais en marbre, plus grand que nature, comme monument dans un parc public, — non, en vérité, cela ne mérite pas d'éloges.

Tout monument qui est plus que l'hommage d'une affection individuelle, est nécessairement un éducateur ; pourquoi, en effet, le dresserait-on sous les yeux de la foule, si ce n'était pour servir de modèle et susciter l'imitation ? Aussi est-on en droit de se demander, en face de tout monument public : Que doit-il enseigner ?

Le sculpteur avait été chargé par le comité de présenter Guy de Maupassant au peuple sous la forme la plus instructive. Il s'acquitta de sa tâche en incarnant l'impression que l'œuvre de son sujet avait laissée en lui. Le groupe (je ne suis pas bien sûr qu'on puisse nommer groupe une figure entière et un simple buste, et j'attends que les magisters me redressent), le groupe du Parc Monceau est la moralité que M. Verlet a tirée des livres de Maupassant. Une jeune dame potelée, oisive, élégante, savante en ce qu'elle montre et en ce qu'elle cache, liseuse passionnée de romans, touchée par son livre au point exact d'où doit partir la guérison de tous ses ennuis et de tous ses maux, — suivant l'expression de Gœthe, — c'est là le contenu, l'humanité et l'image du monde qu'un artiste naïf, et par cela même peut-être particulièrement sûr, pouvait dériver des vingt-cinq volumes de l'écrivain.

Quel rêve poursuit la jolie rêveuse ? Il n'est pas difficile de le deviner. Le visage qui d'en haut la regarde, facilite encore la chose. On peut être sûr qu'une moustache comme celle du buste joue un grand rôle dans ces rêves. Entresol de célibataire, — rendez-vous d'après-midi, — *Bel Ami*, — retour maussade vers l'ennuyeux mari, — voilà sans doute à peu près les éléments du rêve.

Le Parc Monceau a son public spécial. Il est situé au centre du plus riche quartier de la ville et sert de place pour jouer aux enfants élégants de ces parages privilégiés. Là on voit les nourrices les plus huppées de Paris ; là se montrent tout d'abord les petites dames de trois à cinq ans en longues casaques de coupe russe, de velours émeraude, bordées de riche fourrure ; là sévit Kate Greenaway dans le vêtement et dans la coiffure ; là les petites Parisiennes apprennent à s'admirer elles-mêmes, à comparer leur toilette à celle des autres, à voir dans chaque autre fillette une rivale, à faire dépendre l'entrée en rapports de jeu et de conversation de la valeur des attifements et de la parure de celles admises à cette distinc-

tion, à évaluer la fortune des amies d'après la somptuosité de la bonne d'enfants, ou l'élégance de l'institutrice. Ces enfants de l'élite auront vite remarqué, avec leurs petits yeux agiles et clairs, le nouveau monument. La belle dame en marbre poli les impressionnera. Dans leur petite tête intelligente se gravera à jamais comment on doit s'asseoir, étendre sa robe, pour faire valoir des bas élégants et un merveilleux jupon. Leur imagination enfantine recevra une direction et un idéal. « Ah ! si seulement nous étions déjà grandes, pour pouvoir lire aussi des romans dans une pareille toilette, tandis qu'un monsieur nous regarde par-dessus l'épaule ! » Puis, en grandissant, leur attention se portera probablement de la belle dame sur le buste, et elles commenceront à se demander, songeuses, qui peut bien être le monsieur qu'on a voulu sans nul doute recommander à leur admiration ? Leur curiosité s'éveillera, et elles liront Maupassant. Leurs mères protesteront peut-être. « Mais maman a sûrement tort. Un écrivain auquel on décerne les honneurs d'un monument public, au plus bel endroit de la capitale consacré aux jeux des enfants, cet écrivain ne peut prêter aux objections ». Alors elles liront l'histoire de *Boule-de-Suif*, une fille de joie qui, pendant la guerre, se refuse héroïquement, par amour de la patrie, à un officier prussien, tout prêt à se montrer reconnaissant de la plus correcte façon, tandis que les honnêtes bourgeois se prétendant des gens convenables, lui conseillent ce sacrifice. *La Maison Tellier* leur fera connaître l'organisation et les mœurs de certains établissements qui n'existent plus à Vienne depuis Marie-Thérèse. *Pierre et Jean* les initiera aux états d'âme d'une brave dame qui, toute sa vie, a fait bon ménage avec son mari et avec l'« autre », pour être exposée ensuite dans ses vieux jours, par le legs indiscret de cet autre, qui a prétendu se montrer reconnaissant, à toutes sortes de désagréments. *Bel Ami* leur ouvrira les yeux sur l'importance d'une moustache bien modelée et vigoureuse pour le jeune homme nul sous tous les

autres rapports, et leur fournira des indications utiles sur la façon dont une femme de banquier mûre ne doit pas se comporter, à l'heure du berger, avec un amant beaucoup plus jeune. Un grand nombre de petites histoires leur montreront que des parents affectueux sont prêts, quand il s'agit de partager un héritage, à s'égorger les uns les autres ; que l'on peut être une pécheresse de profession et en même temps une patriote de marque ; que de jeunes dames de la société moyenne s'abandonnent sans scrupule, dans une excursion avec leur fiancé, à un monsieur étranger, canotier musclé, si elles ont la certitude de ne plus jamais le revoir. Et, à côté de cette science principale, elles acquerront encore, au cours de leur étude, une foule de connaissances accessoires qui sont également d'une grande valeur pratique.

Les plus pensives, parmi les blanches colombes que le monument du Parc Monceau incitera à se confier à la direction spirituelle de Maupassant, seront peut-être étonnées de voir le monde composé uniquement de filles de joie de diverses qualités, de coureurs de guilledou et de gibier de potence, en général ; et dans l'innocence de leur jeune cœur, qui se sent libre, lui, de penchants criminels, elles commenceront peut-être à douter si leur précepteur leur donne vraiment la vérité sur les hommes, sur leurs mobiles d'action et sur leurs buts. Si ensuite, dans leur ardeur de savoir, elles voulaient chercher des garants pour le degré de confiance à accorder à Maupassant, on peut leur recommander les hommes considérables qui, à l'inauguration du monument, firent l'éloge de l'écrivain qu'il honore. M. Henri Roujon assura que les nouvelles de Maupassant « sont vraies comme la vérité éternelle et saturées d'humanité » ; et il ajouta : « L'histoire de Guy de Maupassant, ce n'est pas seulement un nom de plus à inscrire au martyrologe de l'art, c'est une ligne à graver en lettres d'or au Panthéon des gloires littéraires ». Et Émile Zola affirma : « Maupassant est la santé, la force même de la race.

Ah ! quelles délices de glorifier enfin un des nôtres, un latin à la bonne tête limpide et solide, un constructeur de belles phrases, éclatantes comme de l'or, pures comme du diamant ! » Mais cette « bonne tête limpide et solide » s'est éteinte, comme chacun le sait, dans une maison d'aliénés ; et quand M. Émile Zola assure, de son côté, que le malheureux paralytique est « la santé et la force même de la race », n'insistons pas sur le cruel démenti que la biographie de Maupassant donne à ce diagnostic flatteur.

Il serait déraisonnable de refuser à Guy de Maupassant certaines qualités littéraires. Il a une vision aiguë et lumineuse des extériorités, et ce que, dans son esprit, il voit de si près, si nettement, en si plein jour, il l'exprime non moins clairement et nettement. Mais quels sont, dans le monde, les aspects qui l'attirent uniquement, et, pour dire toute la vérité, ceux que seul il perçoit ? Exclusivement ceux de la vie sexuelle sous ses formes les plus basses. La sensualité purement animale, nullement humanisée, qui chauffe chacune de ses histoires, produit sur les observateurs ignorants et superficiels l'effet d'une vigueur primitive et d'une robuste plénitude de vie. Le psychiatre, lui, y reconnaît la manifestation d'un érotisme profondément pathologique, qui a toujours dominé cet esprit digne de compassion. Maupassant était né malade d'esprit. L'aliénation mentale notoire dans laquelle il finit, ne fut que le chapitre final d'un sombre roman pathologique dont le début remonte dans son hérédité. L'intensité de la vision, fixée sur un unique objet, est un symptôme clinique qui révéla de très bonne heure au spécialiste l'état d'esprit de cet écrivain. Parmi les critiques superficiels qui ont bavardé au sujet du malheureux, un lieu commun cent fois ressassé consiste à dire que sa folie s'est manifestée pour la première fois dans sa nouvelle *Le Horla*, qui décrit avec une empoignante vérité les délires d'un mélancolique persécuté. C'est là de l'ignorance pure. Tous les autres écrits de

Maupassant décrivent aussi des états morbides. Seulement, ce n'est pas le délire de la persécution, mais une violente excitation dans la sphère sexuelle. Ce que Guy de Maupassant a constamment provoqué chez moi, depuis sa première nouvelle citée plus haut, *Boule-de-Suif*, ce n'a jamais été une critique, mais toujours un diagnostic.

Je ne puis, à mon point de vue de médecin, qualifier Maupassant d'immoral. Celui qui n'est pas responsable, ou qui ne l'est que d'une façon limitée, n'est pas à blâmer non plus. L'image du monde ne pouvait pas se refléter, dans le cerveau détraqué du malheureux, autrement que ne le lui permettait la condition de l'organe. Les œuvres de Maupassant ne sont pas de nature à arrêter l'attention du moraliste et du philosophe. Ceux-ci sont toutefois compétents pour juger leur succès universel et la gloire de leur auteur, gloire désormais attestée, en marbre, par le monument du Parc Monceau.

Les peuples de l'Europe se vantent d'être chrétiens. Ils le sont aussi en tout ce qui est extérieur. Mais là où leurs véritables sentiments se manifestent inconsciemment, on constate, avec un étonnement voisin de la stupéfaction, que le christianisme, en mille à dix-huit cents années de règne officiel, est à peine parvenu à imprimer une trace dans leurs âmes. Les deux idées fondamentales du christianisme sont l'amour du prochain, même de ses ennemis, et la mortification de la chair, ou, en langage non théologique, la domination des instincts organiques au moyen de la force inhibitrice des centres cérébraux du jugement. Comment les peuples chrétiens remplissent le commandement de l'amour du prochain, c'est là un point que je n'aborderai pas aujourd'hui. Ceux qui demandent à s'édifier à ce sujet, n'ont qu'à lire le comte Léon Tolstoï et la baronne Bertha de Suttner. Je ne m'arrêterai, pour l'instant, qu'à la seconde idée éthique fondamentale du christianisme.

Le christianisme, en ce qui concerne le rapport de la volonté consciente guidée par le jugement avec les impulsions organiques de l'homme, est la philosophie stoïque élevée au dogme. Le véritable précurseur du Christ, le vrai saint Jean-Baptiste, a été le grand et sombre Zénon. Son système du contentement moral de soi-même par l'accomplissement du devoir, en méprisant les sentiments de plaisir et de déplaisir, rencontra de la compréhension chez une très petite élite de nobles Grecs et de fermes Romains ; mais il ne fut traduit en affect que par un seul peuple, le peuple juif. Instinctivement, les Juifs furent toujours des ascètes ; inconsciemment, par nature et inclination, ils furent stoïciens longtemps avant le Portique ; ils pratiquaient l'éthique de Zénon comme quelque chose qui leur était naturel, et les meilleurs d'entre eux considéraient toujours comme un trouble pathologique de la vie de leur peuple, l'abandon de celui-ci à la séduction des sens. Par la philosophie de Zénon, ce qui, jusque-là, n'avait été qu'instinct, devenait, pour les Juifs, de la conscience claire. De là l'enthousiasme avec lequel ils accueillirent le système du Cypriote à l'âme si élevée, enthousiasme qui, pour ne citer qu'un exemple, palpète dans chaque ligne de Philon d'Alexandrie, ce philosophe au sentiment juif et à la pensée hellénique. Les Juifs se sentaient tellement le peuple du Portique, et du Portique seul, qu'ils voyaient dans l'école opposée d'Épicure, avec un fanatisme à la fois touchant et baroque, une ennemie personnelle, à tel point qu'aujourd'hui encore, chez les Juifs les plus ignorants de l'Europe orientale, le nom du délicat et si méconnu philosophe attique est resté vivant comme injure sanglante. Le fils le plus sublime qui soit sorti des entrailles du peuple juif, Jésus-Christ, donna à la doctrine morale du Portique la consécration du mysticisme ; elle fut une part de la révélation divine, un article du dogme du salut, un pilier de l'Église, et les peuples qui se tournaient vers le christianisme

devaient se soumettre en principe à cette doctrine du Portique, érigée en dogme religieux.

Mais ils prirent en chaque occasion leur revanche de la contrainte que leur foi leur imposait. Je ne parle pas ici de la rechute réglée, prévue et périodique, dans le culte de la chair du paganisme, qui est représentée par le carnaval. Je ne parle pas non plus des sentiments, des vœux et des habitudes de la populace, de la part de laquelle on ne doit naturellement pas s'attendre à la compréhension de l'essence morale et intellectuelle la plus intime du christianisme. Je parle expressément des membres les plus cultivés des nations chrétiennes, des « dix mille supérieurs » de leur vie intellectuelle, de ceux suffisamment développés pour un christianisme ésotérique. Cette aristocratie des peuples chrétiens n'a jamais supporté qu'avec un grincement secret des dents la domination du Portique et de Nazareth, et toutes les fois qu'elle trouve un déguisement lui permettant juste de ne pas faire reconnaître à première vue, aux gardiens des églises chrétiennes, son paganisme originel et inextirpable, elle échappe tumultueusement, à l'abri de ce masque, à la domination d'une doctrine morale qui est toujours restée étrangère à son être le plus intime.

Les époques et les groupes de population où la morale chrétienne du contrôle de soi-même et de l'éloignement de la sensualité a été réellement un sentiment et une force motrice de la conduite de la vie, peuvent se compter sur les doigts. Les Albigeois, les superbes puritains et les premiers huguenots, les jansénistes, les mennonites et les frères moraves, sont les seuls exemples que je connaisse. Les beaux esprits les ont toujours calomniés, couverts de haine et raillés, dans la conviction trop claire où ils sont que la haute humanité représentée par ces sectes démasque et condamne inexorablement leur pseudo-christianisme. Il ne faut pas confondre avec ces stoïciens véritablement chrétiens les bandes de flagellants et d'autres

bourreaux de soi-même, car ils agissaient dans une folie épidémique sévissant sous la forme d'un sadisme spécial, et dans leur apparente mortification de la chair prédominait en fait une volupté extatique.

Quels cris de joie éclataient chez les lettrés de toutes les nations chrétiennes, chaque fois que les courants d'idées de l'époque s'éloignaient de l'idéal chrétien, et refluait vers la licence païenne ! C'est ainsi que la Renaissance, l'« évangile de la passion » de Jean-Jacques Rousseau et des premiers romantiques, furent salués avec enthousiasme, comme une délivrance d'un joug intolérable. Cet enthousiasme impliquait l'aveu imprudent que les lettrés considéraient le christianisme comme une tyrannie étrangère, et qu'ils éprouvaient une reconnaissance exubérante d'en être affranchis.

Combien y a-t-il de véritables chrétiens parmi les esprits de tout premier ordre qu'ont produits les peuples chrétiens ? Je fais abstraction ici des saints de l'Église. Je pense aux grandes figures qui dominent l'histoire de la civilisation, la science et l'art. Savonarole était un chrétien. C'est pour cela qu'il fut brûlé. Dante en était un peut-être ; il y aurait cependant plus d'une chose à dire à ce sujet. Milton en était un certainement ; il est le représentant, dans la poésie du monde, du merveilleux mouvement intellectuel du puritanisme. Je n'ai pas le droit de citer ici Spinoza. Il est sémite, et l'éthique stoïco-nazaréenne, comme je l'ai montré, est organique en lui. Goethe est qualifié de païen. On le calomnie. Sans doute, pour qui mesure le christianisme d'un homme d'après ses rapports avec le catéchisme d'une église déterminée, Goethe n'est pas chrétien. Je ne voudrais pas discuter une manière de voir si grossièrement superficielle. Mais ceux qui savent pénétrer jusqu'à l'essence reconnaîtront que Goethe a été le plus vrai chrétien qu'ait produit jusqu'ici la poésie allemande. Je ne revendique pas comme argument le mysticisme à teinte catholique de la seconde partie de *Faust*, pas plus que je ne

me laisse opposer comme argument les plaisanteries de « la main qui badine », dans les *Élégies romaines*. J'envisage le germe le plus intime de la doctrine philosophique de Goëthe, d'où sont nées toutes ses conceptions artistiques. Celui qui prend aussi au tragique que Werther et le séducteur de Marguerite ses rapports avec l'amour, celui aux yeux duquel l'adultère a les profondes conséquences morales des *Affinités électives*, celui-là a pris position tout entier sur le terrain du Portique et du christianisme. Ce n'est pas par hasard que Goëthe vénérât Spinoza plus qu'aucun autre philosophe. Son grand contemporain Kant était un aussi bon chrétien que lui. L'impératif catégorique, c'est Zénon modernisé; il est la chose la plus chrétienne qu'ait produite la philosophie spéculative.

La grande rareté de ces figures d'exception montre combien peu répandue est leur éthique parmi ceux qui se nomment chrétiens. La sympathie des soi-disant chrétiens se tourne toujours, avec la sûreté infaillible d'un instinct naturel, vers ceux qui se révoltent contre la morale chrétienne, contre l'idée du devoir, contre le contrôle de soi-même. L'unique condition, c'est que la chose se fasse dans une forme un peu raffinée. Lorsque la sensualité s'affiche sans goût, comme de la grossière pornographie, les lettrés la refusent. Car la couche de christianisme a toujours encore assez de tension superficielle, pour empêcher d'émerger l'aveu qu'on se plaît à ce qui n'est que bestial. Mais aussitôt qu'on peut invoquer le prétexte de l'art, aussitôt qu'il est possible de faire passer le plaisir de l'immoralité pour une appréciation des qualités artistiques de la forme, les lettrés s'abandonnent sans réserve à l'attrait que, sous l'enveloppe esthétique, le contenu sensuel païen exerce sur eux. C'est la seule, mais suffisante explication des trois plus brillants succès d'écrivain de notre temps. Guy de Maupassant, Gabriel d'Annunzio, Pierre Louÿs ont conquis presque d'un seul coup un nom universel. Maupassant est incompara-

blement le plus remarquable des trois, mais lui aussi applique à ce qu'il y a de plus étroit et de plus plat son incontestable force d'exposition. D'Annunzio est le plus insupportable rhéteur que je connaisse dans toute la littérature, un disciple attardé de Gongora dont la phraséologie entortillée et douce-reuse n'a pas sa pareille en indigence d'idées, en minauderie de ténorino et en faux grands airs de Scapin jouant les marquis. Pierre Louÿs marche sur les traces de d'Annunzio. Son *Aphrodite* est un pastiche, badigeonné à la grecque, de *Piacere* et des *Vergine delle roccie*, empreint du même snobisme esthétique, du même pseudo-aristocratism et de la même rhétorique ampoulée, mais sans addition de mysticisme. Tous trois ont d'ailleurs en commun le même trait essentiel. Ils se révoltent, en effet, contre la doctrine morale du Portique et du christianisme, ils glorifient la volupté et prêchent la soumission de l'intelligence à tous les caprices des sens. Cela leur a assuré le succès universel que des artistes contemporains infiniment plus grands n'ont pas rencontré, parce qu'ils ne sont pas les prêtres du culte d'Astarté. Ferdinand Fabre, dont l'intensité de vision dépasse encore celle de Maupassant; Fogazzaro, le grand compatriote de d'Annunzio, le plus noble poète épique en prose de l'Italie du temps présent; M. Paul Adam, dont les romans de la *Foule*, de la *Guerre de Byzance* constituent des révélations artistiques, — ces trois hommes ne sont l'objet d'aucun bavardage de la part des snobs littéraires qui, dans la presse des deux mondes, débitent des oracles esthétiques. Je cite à dessein trois figures qui, extérieurement, sont comparables à Guy de Maupassant, à Gabriel d'Annunzio et à M. Pierre Louÿs. Le caquetage de l'enthousiasme ne s'adresse qu'à ces trois écrivains, car ils satisfont les instincts anti-chrétiens des soi-disant chrétiens lettrés.

Plus je connais de faits de l'histoire de la civilisation et de la psychologie des peuples, plus se fortifie en moi l'idée que la religion et la morale (toutes deux sont en un sens la même chose)

ne sont naturelles qu'à la race qui les a développées de son propre fond, et restent éternellement étrangères à toute autre race. Je crois que la religion n'est pas un article d'exportation. Toute activité de missionnaire est une pieuse et noble erreur. Des individus isolés peuvent se sentir des affinités électives avec la doctrine religieuse et morale d'un peuple étranger; mais la masse des peuples accepte tout au plus les extériorités d'une religion qui leur est apportée du dehors. Quant à une conversion intime à des idéals éthiques qui ont germé dans une autre âme populaire, on ne l'observe pas.

V

ANATOLE FRANCE

M. Anatole France, quoique académicien, est un très grand talent plein de fraîcheur et de vie. Je ne vois actuellement aucun Français, parmi ceux qui manient la plume pour la délectation de leurs contemporains, en état de lui disputer le premier rang. Si la jeunesse ne le proclame pas à l'unanimité son maître, c'est simplement parce qu'il ne s'est passablement lesté de morale. Sans cette charge dans la cale, qui garantit la stabilité si elle alourdit un peu, on demeure un danseur sur l'eau, inspirant peu de confiance à l'homme prudent. On obtient des applaudissements, même de l'admiration, mais point de respect.

M. Anatole France a été défini : un disciple et un héritier de Renan. Si l'on avait dit : un héritier partiel, la définition aurait été juste.

C'est au nombre des diadoques que l'on commence à mesurer la grandeur de maints héros. L'empire intellectuel de Renan était étendu et varié à l'extrême. Comme savant, il avait peu de rivaux ; comme écrivain, il n'en avait point. Comme investigateur, il recherchait avec fidélité et effort la vérité littérale des petits faits accessibles au sens humain, qui constituent le fonds de l'érudition. Comme penseur, il renonça à trouver une réponse précise à aucune des questions fondamentales qui émergent obscurément au delà du perceptible, et il goûta un plaisir égoïste à développer et à défendre, avec

le même amour apparent et le même art prestigieux, des possibilités opposées. On a nié qu'il eût une seule conviction ; et, quand on lit ses œuvres, on doit se ranger presque forcément à cet avis. Renan était toujours avocat, jamais partie. La cause qu'il plaidait professionnellement n'était jamais la sienne propre. On avait l'impression qu'il souriait intérieurement, quand, persuadant, argumentant, prouvant, il défendait une proposition. La constatation intime que toute vérité n'est qu'une apparence, que toute solution est vaine, que le monde de l'esprit n'a pas de pôles et qu'il n'y saurait exister, par conséquent, de boussole sûre, introduit le trait diabolique dans cette âme altière. Les dévots ne se trompaient pas, quand ils flairaient en lui une odeur de soufre. La pensée de Renan est un caustique purpurin qui teint merveilleusement et dissout infailliblement tout ce qu'il humecte.

C'est là un art que M. Anatole France a cherché à apprendre de lui, et il y réussit souvent. Les deux Darmesteter, ces deux frères si bien doués et morts trop jeunes, M. Gaston Paris, étaient ou sont des héritiers de Renan en philologie et en critique. M. E. Ledrain élève des prétentions à une partie de la succession exégétique et historico-religieuse du grand écrivain. M. Anatole France est l'heureux mortel auquel est échu en partage le legs artistique du maître. Il a hérité sa prose délicate, satinée, chatoyante en couleurs changeantes, et son inquiétant scepticisme au cruel sourire de sphinx.

Il existe toutefois une différence entre le maître et le disciple. Renan aborde avec sa mine paisible et réjouie les affaires éternelles de l'humanité, le bien et le mal, le sens et le but de la vie, le plan ou l'absence de plan de l'univers, et montre, avec une adresse qui s'amuse et qui est terrible, que tout peut être ainsi ou autrement, que peu importe au fond si les choses sont ainsi ou autrement, et qu'il serait peu sage de se tourmenter à cause de l'une ou l'autre de ces manières d'être.

Il y a en cela de la grandeur. C'est là l'orgueil humain

luciférien qui cite le ciel et l'enfer devant le tribunal de son esprit, et qui les intimide tous deux, les domine tous deux, et menace de les anéantir tous deux d'un froncement de ses sourcils. M. Anatole France ne plane pas aussi haut. Il voltige bien plus bas. Il exerce la magistrature suprême de Renan contre les petites et les plus petites causes du contingent. Il met à nu le néant de l'ambition mondaine, de la chasse aux emplois et aux dignités, aux distinctions officielles et aux invitations chez les personnes bien placées. Cela n'a rien de bien héroïque, et le mot désolé du prédicateur : « Vanité des vanités ! » — inscription plus impitoyable et plus effrayante, sur la porte de l'enfer, que les neuf vers du Dante, — serait, à une si futile occasion, quelque peu disproportionné. Il n'y a aussi rien de particulièrement élevé à se faire gloire (car c'est là en définitive que la chose aboutit !) d'être intellectuellement au-dessus des pêcheurs de décorations et de titres, et de sourire également des ruses de Peaux-Rouges des lutteurs pour l'existence, des idylles de la badauderie des salons, et des drames de la vanité. C'est pourtant à ce chétif ordre de choses que M. Anatole France applique la méthode archinoble de Renan.

Je vais prendre une de ses productions, qui me permettra de caractériser sa manière.

L'Orme du Mail est, par la forme, un chef-d'œuvre tel que même les grandes et riches littératures n'en produisent pas tous les ans, ni peut-être même deux fois en dix ans. Classer avec précision ce livre, n'est pas chose facile. L'auteur le nomme en sous-titre : « Histoire contemporaine » ; mais il n'est pas découpé sur le patron habituel du roman. Il raconte des événements, mais non pas une action. Nous faisons la connaissance d'êtres humains en plein épanouissement de leur existence, mais comme on apprend à connaître, lorsqu'on voyage pour son plaisir, la société d'une petite ville où l'on reste par hasard quelques jours. Nous les voyons vaquer à

leurs intérêts habituels, que nous jugeons futiles, parce qu'ils ne sont pas les nôtres, et nous surprenons le développement de quelques anecdotes dont nous ignorons presque toujours le commencement, et toujours le dénouement, qui d'ailleurs nous est indifférent. Si l'on voulait faire le pédant, on pourrait montrer que le livre de M. Anatole France se relie à cette série d'œuvres hybrides audacieuses qui, des *Caractères* de Théophraste, en passant par les *Dialogues* de Lucien, les *Mimiambes* d'Hérodas et les *Caractères* de La Bruyère, mènent aux *Scènes populaires* de Henri Monnier. Mais l'*Orme du Mail* s'élève bien au-dessus de tous ses devanciers et modèles. Les hommes y sont plus humains, la vérité des événements y est moins contestable, et les effets, au lieu d'être amenés par une grossière préméditation, par des exagérations et des charges de pitre, sont produits par une malice profondément dissimulée sous un air d'innocence imperturbable.

M. Anatole France nous présente la société d'un chef-lieu typique de département en France. En tête le cardinal-archevêque, un hypocrite ignorant, dont la pourpre abrite les sentiments d'un laquais servile. Puis le préfet, un juif intrigant, qui veut se maintenir en fonctions et être admis dans la bonne société. Le président du tribunal, qui jadis, comme avocat, a commis des escroqueries, et se distingue maintenant par sa connaissance du droit et son adresse au billard. Le directeur du grand séminaire, très fort en théologie romaine, borné comme un Chinois, et unissant la haine du siècle à une ambition envieuse. Le professeur de rhétorique de ce même séminaire, un sorniois tortueux, qui, avec toutes sortes de réserves mentales, voudrait bien agripper, sur l'escalier de service de la préfecture, un évêché. Le général de division, une vieille culotte de peau ramollie. Un professeur de philosophie à la Faculté des lettres, qui a subi plus d'une désillusion dans sa carrière et dans son ménage, et qui traduit son

amertume en mépris du monde et des hommes. Et d'autres personnages encore.

Pour donner une idée de l'art accompli avec lequel M. Anatole France peint ses portraits, les quelques traits que je vais reproduire suffiront. Pour apprécier en son entier le charme pénétrant et subtil de ces portraits, il faut lire le livre du premier mot au dernier. Car tout l'ensemble de cette œuvre magistralement serrée est ajusté avec soin, et chaque ligne sollicite à la lecture de la suivante, sans que l'œil puisse se détacher.

Le cardinal-archevêque Charlot n'aurait pas appuyé la demande d'un évêché par le directeur du séminaire, l'abbé Lantaigne, « pour cette seule raison qu'il en prévoyait l'échec. Monseigneur Charlot ne se rangeait pas volontiers du côté des vaincus ». D'autre part, il ne pouvait, sans quelque impudeur, se déclarer contre lui, car « M. Lantaigne avait un grand renom de vertu, de science et d'éloquence... Or, Monseigneur Charlot, populaire et très attentif à se concilier l'opinion de tous, ne dédaignait pas celle des honnêtes gens ». L'abbé Guirel, le rival de l'abbé Lantaigne, « avait, comme prêtre, d'excellentes règles de conduite. L'une de ces règles était d'éviter le scandale et de se taire, plutôt que d'exposer la vérité aux risées des incrédules. Et, comme cette précaution s'accordait avec la pente de son caractère, il l'observait exactement ».

L'abbé Lantaigne répond au professeur Bergeret, qui prouve par des raisons historiques que sainte Catherine n'a jamais vécu, que cela n'est pas certain ; « et si, d'aventure, la preuve historique en était faite, elle tomberait devant la preuve théologique du contraire, résultant des apparitions miraculeuses de cette sainte constatées par l'Ordinaire et solennellement reconnues par le pape. Car enfin, il faut, en bonne logique, que les vérités d'ordre scientifique le cèdent aux vérités d'ordre supérieur ».

Le préfet, M. Worms-Clavelin, n'est pas crédule. « Il ne considérait les religions qu'au point de vue administratif. Il n'avait hérité aucune croyance de ses parents, étrangers à toutes les superstitions comme à tous les terroirs. Son esprit n'avait tiré d'aucun sol une nourriture antique. Il restait vide, incolore et libre. Par incapacité métaphysique et par instinct d'agir et de posséder, il s'en tenait à la vérité tangible et se croyait de bonne foi positiviste. Ayant naguère bu des bocks dans les cafés de Montmartre avec des chimistes politiques, il lui en demeurait une estime confiante pour les méthodes scientifiques qu'il préconisait à son tour aux instituteurs francs-maçons, dans les loges. Il se plaisait à parer d'un bel aspect de sociologie expérimentale ses intrigues politiques et ses expédients administratifs. Et il appréciait d'autant mieux la science, qu'elle lui était plus utile ».

Quelques affirmations de M. le préfet. « Il n'est pas tolérable (qu'on dise)... que la République tombe dans la boue. Des actes regrettables ont été commis, je le reconnais. Des changements partiels s'imposent, notamment dans la représentation nationale, mais le régime est encore assez fort, Dieu merci ! pour que je le soutienne ». « Ce Lantaigne est imbu du plus détestable esprit clérical ! Il m'en veut ? Que me reproche-t-il ? Ne suis-je pas assez tolérant, libéral ? N'ai-je pas fermé les yeux, quand, de toutes parts, les moines, les sœurs rentraient dans les couvents, dans les écoles ? Car si nous maintenons énergiquement les lois essentielles de la République, nous ne les appliquons guère. »

M. Worms-Clavelin avait assisté aux « affaires de corruption sans cesse étouffées et renaissant toujours, au grand dommage du Parlement et des pouvoirs publics. Et ce spectacle, qui lui semblait naturel, avait imprimé dans son âme un profond sentiment d'indulgence, qu'il répandait sur tous ses administrés. Un sénateur et deux députés de son département se trouvaient sous le coup de poursuites judiciaires. Les person-

nages les plus influents du parti, ingénieurs et financiers, étaient en prison ou en fuite. Dans ces conjonctures, satisfait de l'attachement des populations au régime républicain, il ne leur demandait pas un zèle ni des respects qui lui paraissent à lui-même des sentiments antiques et les symboles vains d'un âge évanoui... L'esprit des populations était si bon, que les deux députés qui, compromis dans plusieurs affaires financières, se trouvaient sous le coup de poursuites judiciaires, avaient gardé toute leur influence dans leurs arrondissements ».

L'abbé Guitrel avait plu tout de suite à la préfète, « qui retrouvait en lui l'âme, la figure et presque le sexe de ces marchandes à la toilette, amies tutélaires de sa jeunesse aux jours difficiles de Batignolles et de la place Clichy, quand Noémi Coblentz achevait de grandir et commençait à se faner dans l'agence d'affaires tenue par son père Isaac, au milieu des saisies et des descentes de police. L'une de ces revendeuses, qui l'appréciait, M^{me} Vacherie, avait servi d'intermédiaire entre elle et un jeune licencié en droit, actif et d'avenir, M. Théodore Worms-Clavelin, qui, l'ayant trouvée sérieuse et utile à l'usage, l'avait épousée après la naissance de leur fille Jeanne, et qu'elle avait, en retour, lestement poussé dans l'administration. M. l'abbé Guitrel ressemblait beaucoup à M^{me} Vacherie. Même regard, même voix, mêmes gestes. Cette ressemblance de bon augure avait inspiré à M^{me} Worms-Clavelin une sympathie soudaine. D'ailleurs, elle avait toujours estimé le clergé catholique comme une des puissances de ce monde ».

Le professeur Bergeret « n'était pas heureux. Il n'avait reçu aucune distinction honorifique. Il est vrai qu'il méprisait les honneurs. Mais il sentait qu'il eût été plus beau de les mépriser en les recevant ».

Le premier président honoraire Cassignal, un vieillard de quatre-vingt-sept ans, affirme sérieusement ceci : « Durant

ma longue carrière de magistrat, je n'ai jamais eu connaissance d'une erreur judiciaire ».

La pieuse épouse du sénateur Laprat-Teulet, lors du dépôt au Sénat d'une demande en autorisation de poursuites contre ce dernier, « fit brûler deux cierges dans l'église,... devant la statue coloriée de Saint Antoine, afin d'obtenir de ce grand saint que son mari bénéficiât d'une ordonnance de non-lieu. Ce fut de la sorte que se termina l'affaire. Élève de Gambetta, M. Laprat-Teulet possédait des petits papiers dont il avait envoyé, en temps utile, la reproduction photographique au garde des sceaux. M^{me} Laprat-Teulet, dans le zèle de sa reconnaissance, fit poser, en ex-voto, sur le mur de la chapelle, une plaque de marbre avec cette inscription rédigée par le vénérable M. Laprune (le curé) lui-même : *A Saint Antoine, pour une faveur inespérée, remerciements d'une épouse chrétienne* ».

Ce digne mari, tiré si heureusement d'embarras, émet un peu après cette assertion : « Pour moi, je ne puis croire qu'au bien. Partout où je jette les yeux, je vois la vertu et l'honnêteté ».

Du président du tribunal Peloux, « petit avoué normand qui, à la suite d'une fâcheuse affaire de terrains, dut vendre son étude », un substitut démissionnaire dit : « C'est un homme d'esprit qui mesure la distance de son fauteuil au banc des accusés ».

Et ainsi pendant 336 pages. Le rouage entier de la société française est adroitement démonté par des doigts qui travaillent d'une manière tranquille et sûre et qui font apparaître l'état pitoyable des roues de camelote, du ressort rongé par la rouille, des vis usées, des faux rubis. Jamais, autant que dans cette histoire naturelle estompée et souriante d'un chef-lieu de département, on n'a dressé en France d'aussi formidables accusations contre l'État, le gouvernement, les institutions et les hommes. Tout est pourri, tout est vil et mûr pour

les galères, si l'on veut en croire le charmant et spirituel M. Anatole France : l'Église aussi bien que l'armée, la justice non moins que l'administration, l'enseignement tout autant que le commerce et l'industrie. Les êtres de tout rang et de tout sexe sont des gredins dont l'hypocrisie peut dissimuler l'infamie, mais non l'idiotie. Et après que l'on a constaté ce fait, on arrive involontairement à des conclusions qui sont peu favorables à M. Anatole France. On se demande : si la description n'est pas exacte, quel nom mérite l'homme qui calomnie aussi radicalement sa nation ? Et si elle est exacte, quel nom mérite l'homme qui peut dépeindre un tel état de choses en badinant avec grâce et en clignant l'œil d'un air espiègle ?

C'est ainsi qu'un livre dont chaque page a fait éprouver au lecteur une vive jouissance esthétique, lui laisse, comme impression finale et d'ensemble, un profond sentiment de malaise. Pourquoi ? Parce que l'unique moyen artistique dont se sert M. Anatole France est l'ironie. C'est sur lui, un maître, que l'on peut le mieux mesurer les limites de la puissance de cet instrument. Rien ne flatte autant le lecteur que l'ironie (j'entends la bonne, la fine, non celle qui est lourdement ostensible) ; car elle l'associe à une alliance secrète, avec compliments pour sa supériorité mentale ; elle fait de lui le confrère de l'ironiste dans une sorte de mystères d'Eleusis ; elle est un langage secret compris seulement des hommes du même rang intellectuel. Il est clair que je ne puis apprécier comme il convient la saveur de cette assertion d'un vieux juge : « Je n'ai jamais eu connaissance d'une erreur judiciaire », si je ne commence pas par admettre, avec M. Anatole France, que chaque juge est convaincu de son infaillibilité, qu'il n'admet jamais qu'un jugement émis dans les formes juridiques puisse être entaché d'erreur, et qu'il soutient toujours *mordicus* que tout guillotiné a tort, même quand des journalistes taquins et de fâcheux empêcheurs de danser en rond réussiraient à prouver plus tard qu'on a coupé la tête

à un innocent. Mais le premier effet de l'ironie, qui n'est au fond que le rire nerveux de la vanité chatouillée, s'émousse rapidement, et le second seul continue à subsister : une pitié sincère pour l'ironiste.

En effet, pour manier en maître l'ironie pénétrante et fine, en un mot l'ironie esthétiquement parfaite, il faut être un observateur à l'œil et à l'oreille extrêmement aigus, et une intelligence supérieure ; mais il faut être de plus un cœur à la température du zéro absolu. Ce degré de froid occasionne, on le sait, de pires ravages que les plus horribles brûlures. La prémisse de l'ironie est un manque complet de sympathie humaine envers les êtres et les choses que l'on raille. Pour sentir tout leur ridicule, pour le mettre en relief et le passer en rond didactiquement, sans la moindre hésitation, il faut que l'on soit entièrement indifférent à leur égard. On ne doit pas ressentir le moindre sentiment d'indulgence ni d'affection ; il troublerait. On ne doit pas laisser s'élever en son âme la voix même la plus humble d'un défenseur de la faiblesse humaine ; elle pourrait donner quelque incertitude à la fermeté impitoyable, et ainsi nuire à l'effet esthétique d'une œuvre d'art accomplie. Mais un juge comme celui-là, qui ne sent pas battre un cœur dans sa poitrine et qui reste là assis sur son siège, en s'ébaudissant aux mines angoissées et aux paroles bégayantes des accusés, un tel juge est en dehors de l'humanité. Il nous fait horreur. Ses saillies produisent en notre âme l'effet d'un crime de lèse-majesté contre notre espèce.

C'est la grande différence entre l'ironie et l'humour. Ce dernier aussi voit et montre toutes les faiblesses et toutes les défaillances dont la chair est l'héritière ; mais il ressent les douleurs et les soucis qu'il juge mesquins au point de vue de l'éternité, et que pour cette raison il trouve drôles. Et quand nous l'admirons et l'aimons comme la forme la plus élevée de la conception artistique, c'est parce que nous appré-

cions en lui la glorieuse victoire de l'esprit sur la matière, de la compréhension sur la sensation. Nous rendons hommage, dans l'humoriste, à l'âme héroïque qui a la force d'observer de sang-froid sa propre souffrance, d'évaluer à sa mince valeur ce qu'il y a de futile et de caduc dans sa propre destinée, et de sourire, comme devant une grimace de polichinelle, de la contraction involontaire de son propre visage dans sa propre douleur. La gaieté de l'ironiste n'est pas un mérite, car elle est la conséquence de son insensibilité.

Qu'on nous donne des êtres humains qui s'irritent et puissent se fâcher. Qu'on nous donne des êtres humains qui se laissent aller à la violence, roulent de gros yeux et jurent. Les fats esthétiques aux airs magnifiques, les froids philosophes du je-m'en-fichisme, les masques à monocle dédaigneux trouvent un brave homme de ce genre, qui est capable d'une honnête colère, extrêmement inférieur et déplorablement plébéien. Mais quand on a jugé pendant 336 pages, en compagnie d'un esprit aussi supérieur que M. Anatole France, la misérable humanité, on découvre en soi des trésors de tendresse pour le brave lourdaud encore capable de s'émouvoir, et l'on se réjouit que le glacial ironiste Anatole France lui-même ait pu, au milieu de la fournaise d'une surexcitation ultérieure de sa nation, s'échauffer, lui aussi. Sans doute, il a fallu beaucoup de calories pour amener cet échauffement. Mais aussi combien l'Anatole France incandescent a-t-il été plus beau que l'Anatole France gelé!

VI

MAURICE BARRÈS

Les Déracinés.

Les œuvres qui m'ont toujours le plus captivé, sont celles qui ne se laissent pas classer. D'abord, parce qu'elles s'éloignent de ce qui, en tout art, est le pire : le type banal ; et, ensuite, à cause d'un sentiment, je le crains, quelque peu malicieux que j'éprouve à l'idée du trouble et de la perplexité de tous les colleurs d'étiquettes parmi les lecteurs et les critiques, qui, dans le tas de leurs petits papiers imprimés et gommés à l'avance, n'en trouvent pas un seul qui convienne au monstre hybride cornu et ailé. On comprend très bien que chaque œuvre de ce genre gêne la plupart des gens, les offense presque. Elle réclame un examen sérieux et personnel. Il faut décider si la forme mixte inconnue est le commencement ou la fin d'une évolution, car ce qui sort du type moyen peut aussi bien être le premier spécimen d'un nouveau type riche en germes vitaux, qu'un monstre non viable ; et les méprises, pas toujours faciles à éviter, sont toujours humiliantes.

Les Déracinés de M. Maurice Barrès ; voilà un de ces livres qu'il est difficile de faire entrer dans les compartiments ordinaires. L'auteur le nomme un roman. La plupart des lecteurs croiront cette dénomination capable d'égarer le jugement. Sans doute, le livre raconte une fable mise en action par des êtres plus ou moins inventés. La marche du récit est cepen-

dant à chaque instant interrompue par des dissertations de l'auteur, dont plus d'une prend le ton et les dimensions d'un Essai en règle. Il s'y agit de choses aussi distantes l'une de l'autre que « Loyola et l'esprit de l'Ordre des Jésuites », et « les rapports de l'individu avec la collectivité », résumés dans un symbole par Hippolyte Taine ; et, au milieu des personnages dus à l'imagination de l'auteur, apparaissent des contemporains connus de tous, les uns nommés par leur nom, les autres si clairement désignés, qu'il est impossible de les méconnaître. Des scènes imaginaires alternent avec la biographie et la caractéristique de M. Portalis, l'ex-directeur déclassé du journal *Le XIX^e Siècle*, avec la description d'un dîner chez le baron Jacques Reinach, des anecdotes sur Gambetta ou un compte rendu des funérailles de Victor Hugo, dans la manière du reportage mystico-philosophique du vicomte Melchior de Vogüé. Et ces excursions, dans la chronique du jour, d'un observateur malicieux jugeant de haut, ne sont pas le côté le moins remarquable du livre.

Sans doute, ce mélange de fable et de réflexion n'est pas neuf. Mais qu'y a-t-il donc de neuf ? Pour l'ignorant, tout. Pour le renseigné, à peu près rien. Les commencements de la poésie en prose montrent cette forme. La littérature orientale s'est arrêtée à ce premier degré de développement. Dans les œuvres de fiction hindoues, persanes, chinoises, l'épopée et la morale s'enlacent l'une l'autre, et l'auteur rompt de distance en distance sa narration, pour en expliquer au lecteur le sens édifiant et instructif. La poésie en prose européenne est parvenue à une plus grande perfection. Elle a éliminé ces intermèdes didactiques, comme de la paille et des barbes. Un art du dessin plus accompli a rendu superflue la banderole à inscription sortant de la bouche des personnes, et le lecteur affiné par une instruction littéraire plus haute reconnaît lui-même ce que lui enseigne l'histoire, pourvu qu'elle soit claire et vivante. Ce n'est donc pas un progrès, mais un recul

de la part de M. Maurice Barrès, quand il embarque dans son roman un plein chargement d'Essais, comme lest ou comme cargaison, on ne sait pas au juste.

Par contre, l'autre trait, l'introduction de réalité contemporaine, hommes et choses, dans la fiction, ne semble pas atavique et sera peut-être reconnu comme ayant sa raison d'être, avec une réserve, toutefois, sur laquelle nous insistons dans le chapitre suivant. Goethe entrelaça la « poésie » et la « vérité », lorsqu'il voulut se raconter, lui et son temps. Tous les talents vivants de l'art épique ont compris leur tâche d'après ce modèle. Ils ont tiré leurs matériaux des carrières et des coupes forestières des « choses vues », et le plan de construction seul a été de leur invention. Sont des aberrations : d'abord le « roman à clef », qui, en règle générale, s'en tient à l'anecdote inartistique et confond le goût plat des potins du five o'clock avec le noble intérêt de la vérité humaine ; puis le roman soi-disant d'histoire contemporaine à la manière de Grégor Samarow, qui orne du nom de princes régnants et d'hommes d'État de nos jours des rois de cartes et des dames de cœur, tels que se les représente un bon buveur de bière blanche de Berlin, et les montre aux gobe-mouches naïfs dans une baraque foraine de figures de cire. Sans doute, les esprits méthodiques sont choqués par le mélange de la réalité et de l'invention. Ils veulent une démarcation tranchée entre le récit historique et le jeu du caprice artistique. Ils éprouvent du déplaisir à ne pas pouvoir distinguer nettement le point du tissu où le fil solide et certain des faits se perd en des rayons lunaires papillotants qui ne donnent que l'illusion de la matérialité. Mais ces objections peuvent être adressées à tout le genre du roman historique. Quand Félix Dahn nous raconte les destinées individuelles de Goths et de Francs, Georges Ebers celles d'Égyptiens et de Romains ; quand, plus près de nous, Willibald Alexis nous déroule des tableaux du temps de l'électeur Joachim II ou

du roi Frédéric-Guillaume III et de Napoléon, que font-ils d'autre, sinon grouper autour des figures historiques des figures inventées, autour d'événements réels des événements arbitrairement ajoutés ? M. Maurice Barrès procède absolument de même dans *Les Déracinés*. Gambetta et Portalis sont à coup sûr des figures moins pathétiques que Sésostris, Ptolémée ou Alaric, mais ils sont sans doute peints plus exactement que ces conquérants et souverains n'ont été peints par les romanciers qui font de la couleur avec leurs momies écrasées, afin d'en vernir leurs tableaux historiques. *Les Déracinés* sont une tentative d'application de la méthode du roman historique à l'époque actuelle. Cette formule résume à la fois la force et la faiblesse du livre.

M. Maurice Barrès est une originale physionomie d'écrivain. On ne peut lui contester la faculté de l'expression gracieuse et lumineuse, quoique le maniérisme et la pose de l'originalité, au service desquels il ne met pas une vigueur correspondante, déparent souvent ses livres. Mais ce qui ne cesse d'éveiller une profonde méfiance à son égard, c'est son manque de convictions. Il n'y a rien d'authentique en lui que la vanité, ou, pour nous exprimer avec plus d'égarde, que l'ambition. Il veut être entendu et vu. Il veut se faire valoir à tout prix. C'est là son droit, le droit de toute personnalité ayant conscience de sa valeur. Mais il aspire à la gloire par des moyens peu élevés. Si Alcibiade n'avait fait que couper la queue à son chien, Plutarque ne l'aurait pas rangé parmi ses hommes illustres. M. Barrès en est resté jusqu'ici à l'amputation de la queue de son chien. Il a encore à remporter sa victoire d'Abydos. Dès sa première apparition sur la scène publique, il a été un dandy de chaque mode du jour politique et esthétique, parfois avec élégance, plus fréquemment avec une exagération caricaturale. Il a été successivement un pschuteux du décadentisme, de l'anarchisme, de la négation de la morale et de la loi, du boulangisme, de l'antisémitisme et du

chauvinisme. Il débuta en avocat hardi de l'individualisme le plus effréné (*Sous l'Œil des Barbares*), s'achemina à une glorification prétendue aristocratique, mais en réalité ineffablement populacière, de la plus basse sensualité (*Le Jardin de Bérénice*), puis à un anarchisme criminellement égoïste (*L'Ennemi des lois*), pour aboutir actuellement à une exaltation sans mesure du patriotisme sous sa forme la plus étroite et la plus béotienne : l'autochtonisme borné, la haine de l'étranger. Le Saül antisocial s'est transformé en Paul de la raison d'État. Espère-t-il, par hasard, que le chemin de Damas mène, en se prolongeant, au Palais Bourbon ? Lui dont le subjectivisme n'admettait aucune restriction, il n'accorde plus, dans *Les Déracinés*, le moindre droit à la personnalité, et ne l'admet plus que comme servante soumise de la collectivité, sévèrement limitée de tous les côtés. L'individu souverain, libre de tout égard et son propre but à lui-même, devient une cellule privée de toute autonomie dans l'organisme social, cellule qui ne travaille pas pour soi, mais pour l'organisme, et qui périt dès qu'elle est arrachée à son association organique.

Car telle est la thèse des *Déracinés*. L'homme est un animal sociable. Ce n'est que dans son milieu habituel et héréditaire qu'il s'épanouit en pleine floraison et donne tous ses fruits. Ses particularités locales, même quand ce sont des préjugés et des penchants vicieux, ont pour lui une valeur que rien ne remplace. Elles seules lui permettent d'atteindre tout le développement de son type héréditaire. Tente-t-il de s'en dépouiller, il devient un « déraciné » et va à la dérive sans point d'appui, désarmé, inutile, jouet du hasard.

Cette thèse, M. Barrès la démontre en action sur sept jeunes Lorrains qui, vers 1880, fréquentent le lycée de Nancy. Ils sortent des classes sociales les plus diverses. Le fils de l'ancien serf et celui du possesseur noble du sol et des esclaves, le fils du marchand cossu et celui du pauvre artisan sont rapprochés les uns des autres, par la camaraderie d'école, jusqu'à une appa-

rence d'égalité. Un professeur de philosophie qui enseigne un semestre à leur lycée, pour être appelé de là à des destinées plus hautes, gagne la plus forte influence sur leur esprit. Une influence nuisible, assure l'auteur. Car le professeur expose la sévère doctrine morale de Kant, et celle-ci n'est pas faite pour des Français; il forme ses élèves sur un modèle quelconque, banal, sans physionomie locale, fixé par l'autorité scolaire pour la France entière, et cela n'est pas fait pour des Lorrains. Un professeur consciencieux devrait distribuer ses vérités d'après les besoins personnels et la situation de famille de ses élèves. (Voilà une idée admirablement pratique pour les écoles publiques qui ont des classes de cinquante à soixante élèves, avec un seul maître!) « Et même avant d'examiner les biographies de ses élèves, M. Bouteiller (c'est le nom du professeur) ne devrait-il pas prendre souci du caractère général lorrain? Il risque de leur présenter une nourriture peu assimilable. Ne distingue-t-il pas des besoins à prévenir, des mœurs à tolérer, des qualités ou des défauts à utiliser? Il n'y a pas d'idées innées, toutefois des particularités insaisissables de leur structure décident ces jeunes Lorrains à élaborer des jugements et des raisonnements d'une qualité particulière. En ménageant ces tendances naturelles, comme on ajouterait à la spontanéité et à la variété de l'énergie nationale!... C'est ce que nie M. Bouteiller. Quoi! à la façon d'un masseur qui traite les muscles de son client d'après le tempérament qu'il lui voit, le professeur devrait approprier son enseignement à ces natures de Lorrains et aux diversités qu'elles présentent! C'est un système que M. Bouteiller n'examine même pas. Déraciner ces enfants, les détacher du sol et du groupe social où tout les relie pour les placer hors de leurs préjugés dans la raison abstraite, comment cela le gênerait-il, lui qui n'a pas de sol, ni de société, ni, pense-t-il, de préjugés?... La Lorraine a des caractères particuliers qu'il ne faut pas craindre d'exagérer, loin que cette province se doive effacer. Mais l'uni-

versité méprise ou ignore les réalités les plus aisément tangibles de la vie française. Ses élèves grandis dans une clôture monacale et dans une vision décharnée des faits officiels et de quelques grands hommes à l'usage du baccalauréat, ne comprennent guère que la race de leur pays existe, que la terre de leur pays est une réalité, et que, plus excitant, plus réel encore que la terre ou la race, l'esprit de chaque petite patrie est pour ses fils instrument de libération. Avec un grand tort, Bouteiller a hésité à se passionner de préférence pour les formes de la pensée française. On saurait bien découvrir chez nous quelques éléments de bonnes choses qu'on loue dans le caractère des autres peuples, et qui chez eux sont mêlés de poison pour notre tempérament. On met le désordre dans notre pays par des importations de vérités exotiques, quand il n'y a pour nous de vérités utiles que tirées de notre fonds ».

Nos sept Lorrains, éveillés par leur professeur à l'ambition d'affirmer leurs facultés devant la France entière, quittent Nancy, leurs études une fois terminées, et se rendent à Paris. qu'ils se proposent de conquérir en une fidèle camaraderie, quoique par des voies différentes et dans différentes carrières. L'un étudie le droit, le second la médecine, un troisième fait ses débuts d'écrivain, un quatrième devient reporter de journal, les autres s'essayent sur d'autres terrains, suivant leur penchant ou le hasard ; mais tous sont solidement liés par la promesse de se prêter mutuellement appui. Seulement, les différences d'origine jouent vite leur rôle dans l'apparente communauté. Les jeunes gens dont la famille est à l'aise se dirigent vers leur but par des chemins droits. Les autres, ceux qui sont pauvres, s'égarent vite, et leurs camarades ne les remettent pas dans la bonne voie. Après toutes sortes de péripéties qu'il serait trop long de raconter, l'un en vient jusqu'à se rendre coupable d'un assassinat vulgaire sur une riche aventurière orientale, et porte sa tête sur l'échafaud. Un second, complice de son crime, n'échappe qu'avec peine au

bourreau. Des cinq autres, deux, le reporter et l'avocat, tirent un avantage personnel de l'horrible destinée de leurs amis : le premier, en pouvant fournir à ses feuilles des détails précieux sur l'événement sensationnel ; le second, en se faisant un nom par la défense, à la cour d'assises, de ses camarades échoués au banc de l'infamie. Quant aux trois autres, ou bien ils restent indifférents, ou bien ils tirent de l'aventure la conclusion que le système scolaire et social de la France ne vaut rien. Car d'hommes qui seraient restés, dans leur cercle étroit, des citoyens ayant une physionomie à eux, vigoureux et utiles, il fait de banals ambitieux dépourvus de principes, sans qu'aucun lien intime les rattache à l'Etat, qu'ils ne voudraient qu'exploiter au profit de leur égoïsme.

Tout en laissant se dérouler les destinées de ses sept Lorrains, M. Maurice Barrès trouve occasion de décrire l'état d'âme de sa génération, des hommes nés entre Sadowa et Sedan, ainsi que la situation de la classe dirigeante, du Parlement, de la diabolique cuisine politique, de la presse à Paris. Le tableau est fréquemment exagéré, parfois complètement faux, mais la plupart du temps exact, et pour cette raison très peu réjouissant. Les jeunes gens, sans idéal certain, sans conviction solide, éloignés de la foi par un peu — beaucoup trop peu — de science, bientôt brouillés avec cette science, parce qu'elle ne peut satisfaire des exigences déraisonnables et injustifiées, pleins d'un arrogant mépris pour autrui, s'idolâtrant eux-mêmes, en arrivent, dans leur recherche confuse d'un modèle et d'un guide, à l'admiration et à l'adoration de Napoléon, qui est pour eux l'incarnation de leur propre rêve antisocial : le rêve de devenir, grâce à une volonté supérieure et à une complète absence de scrupules, le maître du monde, et de pouvoir payer par le sacrifice de millions de vies humaines la satisfaction de tous ses appétits. Car c'est en cela, et non en une aspiration à la gloire nationale, qu'il faut chercher la véritable psychologie du soudain réveil du culte de

Napoléon chez cette génération, qui n'adore que la force, toute espèce de force, le glaive du dieu des batailles, le million monnayé, la signature ministérielle, parce que la force permet toutes les orgies de luxure et de vanité. Cette illumination des ressorts cachés de la génération de Français entrant aujourd'hui dans la vie publique, qui revêt parfois le caractère d'une confession cynique, la mise à jour du mécanisme à l'aide duquel la troisième république travaille en matière de gouvernement, de représentation nationale, de presse et de finance, donnent aux *Déracinés* la valeur d'un document historique.

En tant que M. Maurice Barrès apparaît comme témoin, ses dépositions sont importantes et bien venues. Comme créateur et comme penseur, au contraire, il attriste par son insuffisance. D'autant plus qu'il choisit ses sujets en plein centre de la furieuse mêlée d'idées contemporaines, c'est-à-dire qu'il se rend merveilleusement compte de ce qui, actuellement, demande à être créé, incarné sous forme littéraire ; mais le don de création lui est refusé. Dans son premier roman : *Sous l'Œil des Barbares*, il effleura l'un des plus grands problèmes psychologiques qu'un analyseur d'âmes puisse se proposer : cette vérité élémentaire, reconnue encore par si peu de gens, qui forme la base de tous les rapports des hommes entre eux, à savoir que la communauté de sentiments crée un lien entre les hommes, qu'une manière différente de sentir les sépare à jamais irrévocablement ; que, pour chaque individu, un autre individu réagissant, par un affect différent, contre ses impressions, est le barbare, l'ennemi, l'étranger incompréhensif et incompréhensible, et reste toujours tel. M. Barrès a effleuré ce problème profond, mais il n'a pas su le saisir en plein. *Les Déracinés* agitent à leur tour une des plus grandes questions du temps ; mais sans clarté, sans largeur, presque sans soupçonner l'immensité du sujet. L'auteur affirme que l'homme, pour arriver à son plein développement,

doit rester enraciné dans le sol héréditaire. Il le condamne à une existence de polype ou de végétal. C'est la manière de voir des conservateurs de tous les pays, qui se prononcent contre la liberté du domicile, voire contre la liberté du choix de la carrière, et qui tiennent pour la résidence immuable, pour l'hérédité des professions, pour le système des castes fermées. Cette manière de voir se laisse défendre par des raisons d'opportunité, lorsqu'on répond affirmativement à certaines questions préjudicielles : à celles de savoir, par exemple, si l'individu existe pour l'État, et non l'État pour la protection de l'individu et la création de conditions favorables au plein épanouissement de celui-ci ; si le but de la civilisation doit être la fade et médiocre satisfaction de la foule moyenne, et non la possibilité d'un libre développement des natures d'exception ; et ainsi de suite. Mais la manière de voir opposée peut alléguer en sa faveur des raisons encore plus nombreuses et meilleures. L'enracinement des hommes conduit à la stagnation universelle et à un rapide abrutissement. Il a pour résultat un état de choses tel qu'il existe chez les Chinois, les Hindous et les hommes du premier âge. Le mouvement accélère l'évolution et le progrès, en plaçant l'individu dans des conditions nouvelles qui le contraignent à l'effort d'une adaptation personnelle. L'enracinement et la migration ont tous deux leurs mauvais côtés. Celui qui reste au nid croupit dans le marais de l'habitude et élève la routine à la dignité d'une religion environnée de vénération ; mais il demeure, en règle générale, rigoureusement honnête, parce que sa vie entière se déroule sous les yeux des mêmes témoins qui constituent son monde. Celui qui quitte le nid a nécessairement un certain élan créateur ; mais comme il tombe parmi des inconnus dont l'opinion lui importe peu, la crainte de leur regard ne l'astreint ni à la loi ni à la convention, et il résiste plus difficilement à la tentation de quitter le chemin droit. Tout ce qui est dit du changement de lieu s'applique

également au changement de couche sociale. L'ascension des basses classes aux classes plus élevées — car la soi-disant égalité de la république démocratique est, en fait, l'aspiration des inférieurs à l'élévation sociale — a également son bon et son mauvais côté. Mais M. Maurice Barrès, qui a eu la hardiesse d'ouvrir la discussion de ces grosses questions sociologiques, n'a pas su y faire pénétrer la lumière. Il procède par affirmations dogmatiquement incomplètes et non prouvées, et ne voit pas, ou ne veut pas voir, quelles graves objections peuvent leur être opposées.

Les Déracinés ne sont donc pas une œuvre satisfaisante ; mais ils sont une œuvre suggestive à un haut degré. La quantité d'idées, même de contradictions, qu'un livre provoque, n'est-elle pas aussi, en définitive, une mesure certaine de son importance ?

VII

FRANÇOIS DE NION

Les Façades.

L'entrelacement de réalité contemporaine dans un tissu de fiction est aussi le trait saillant du roman : *Les Façades*. Son auteur, M. François de Nion, est une individualité, et il représente en outre une espèce. Il est un spécimen instructif permettant d'étudier utilement la nouvelle génération de conteurs français. Tous les traits qui caractérisent ceux-ci se retrouvent chez lui fortement imprimés et au complet. Il a pris quelque chose à tous les maîtres de la précédente génération et pratiqué en cela un éclectisme tout de même trop large. De Zola il a la méthode de composition. Il va chercher dans les journaux ses documents humains et épingle les uns à côté des autres des faits qu'il entrelace, arrange et encadre dans de surabondantes descriptions. Chaque anecdote de son roman est vraie ; mais leur réunion ne donne cependant pas toujours l'image de la réalité. L'assemblage d'événements dispersés dans l'espace et dans le temps en une unique action et une unique destinée humaine soulève de graves objections, quand il n'est pas entrepris avec une délicatesse exceptionnelle et la conscience scrupuleuse d'un historien de la civilisation à la recherche de la vérité. Ce n'est qu'avec cette restriction qu'on peut admettre la raison d'être du roman des « documents humains ». L'auteur ne doit pas se borner à emprunter les faits de la réalité ; il faut que, en les rassem-

blant dans son roman, il conserve aussi leurs proportions. Il ne doit pas placer sur le même plan de perspective ce qui est rare et ce qui est fréquent, l'exception et la moyenne. Autrement, il ne donne pas une image du monde, mais une caricature du monde.

Tout le monde connaît, en France, l'histoire d'un zouave espigle qui abusait des loisirs d'une petite garnison algérienne pour attraper les naturalistes et les marchands avec des monstres animaux qu'il imaginait et créait lui-même. Il atteignit dans cet art à une dextérité diabolique. Il s'entendait à greffer à des ventres de grenouilles des queues de lézards, à souder côte à côte deux vers de terre et à en faire, en quelque sorte, des exemplaires à double canon, etc. Son chef-d'œuvre fut le célèbre rat à trompe, qu'il donna comme une espèce inconnue du Sahara. C'était un rat commun, dont il avait fixé la propre queue coupée dans une boutonnière de la muqueuse nasale, en la maintenant jusqu'à la guérison de la petite plaie. La queue était authentique, le museau était authentique, mais l'animal n'en était pas moins une plaisante farce. Le mélange d'observations particulières, dont chacune peut être parfaitement exacte, produit facilement quelque chose de semblable. La courtoisie du critique le nomme « synthèse », mais celui qui n'est pas complimenteur mettra les monstres créés selon la méthode « synthétique » sur le même rang que le rat à trompe du zouave algérien.

De même que M. François de Nion a de Zola la méthode de composition et la façon d'élever au rang de document humain le fait divers, il a de Goncourt le style artificieux, la chasse à l'épithète rare, le forgeage téméraire de néologismes, bref, cette « écriture artiste » qui fera de la prose épique française de notre temps la risée du prochain avenir. De M. Paul Bourget il a le naïf étalage de termes techniques de psychologie ; des frères Rosny, les allusions quelque peu prétentieuses aux faits et notions du domaine des sciences exactes ; de M. Henri

Lavedan, qui lui-même est assis sur l'épaule d'Henri Monnier, la conduite lâchée de la fable. M. Lavedan ne s'arrête même pas du tout à inventer une fable. Il place les unes à côté des autres des scènes dialoguées qui sont encastrées dans un ciment commun, c'est-à-dire dans le même milieu social et moral, mais qui n'ont aucun rapport entre elles. M. François de Nion procède de même. Il raconte, sans se mettre martel en tête, les aventures d'un certain nombre de personnes qui se connaissent, fréquentent les mêmes salons, mais ne s'influencent pas les unes les autres. Ainsi traité, le roman n'a point d'unité organique, point de héros, point de ligne de développement déterminée, point de traits principaux ni accessoires. On pourrait le comparer à une colonie animale, alors qu'un roman bien enchaîné, soigneusement construit, tel que le comprenaient les maîtres de la génération précédente, représente un organisme supérieur dont les organes sont très vivants, mais non indépendants les uns des autres, et doivent, dans un concours constant, servir un but d'ensemble. La première impression que produit un roman selon le schéma d'un polypier, c'est celle de quelque chose d'inférieur, de négligemment inartistique. Mais, en y regardant de plus près, on se convainc de la raison d'être du genre. C'est le roman de la société des grandes villes. L'auteur qui observe et sent celle-ci, adopte inconsciemment cette forme. Le récit lâché est l'image de la vie anarchique. Les êtres humains passent les uns à côté des autres, chacun inaccessible sous sa rigide cuirasse d'égoïsme, chacun occupé de soi seul, ne pensant qu'à soi seul, ne poursuivant que son propre avantage ; il n'entre en rapports avec un autre que quand il veut quelque chose de lui ; il reste d'une insensibilité glaciale devant tout spectacle humain qui ne signifie pas pour lui profit ou dommage immédiat ; c'est ainsi que ces gens vivent de très longues années ensemble, sans que les destins de l'un aient jamais forcé l'indifférence de l'autre, sans que la joie et les douleurs

de celui-ci aient jamais éveillé le plus léger écho dans l'âme aride de celui-là, l'un étant pour l'autre au plus un objet d'exploitation, et au moins un sujet de caquetage à l'heure du thé. Ces natures affreusement insensibles, éternellement esseulées intérieurement, qui vivent dans le fourmillement humain de la grande ville comme les animaux féroces dans la jungle, nous les retrouvons dans les romans inorganiques des plus récents conteurs, où nul fil de sympathie, si ténu soit-il, ne va d'une personne à une seconde, ou du moins d'un couple à un autre. Dans cette société, comme dans le puits réfrigérant de M. Raoul Pictet, cesse toute action réciproque. Chaque corps prend ici le caractère de l'argon. C'est que ce n'est plus une société qu'en apparence. En réalité, rien n'en relie les parties, sinon la loi de l'inertie. Si j'ajoute encore que M. François de Nion a malheureusement hérité aussi de ses devanciers le tic de se complaire aux manifestations d'un érotisme malsain, et qu'il fait preuve, avec MM. Paul Hervieu, Abel Hermant et consorts, de prédilection pour le genre « rosse », j'aurai reproduit au complet le tableau généalogique de ses dons. Ses qualités personnelles sont une imagination exceptionnelle, qui s'enivre volontiers en tableaux grandioses de la nature, et une intensité de vision qui suffirait seule à lui assigner un rang parmi les conteurs de premier ordre. Quelques-unes de ses peintures verbales méritent une place durable dans la littérature française, et l'obtiendront sans doute.

Résumer la fable d'un roman dont la trame est aussi flottante que celle des *Façades*, n'est guère facile. Il faut se contenter de donner une idée de chacun des groupes qui s'y meuvent.

A peu près au centre est placée Jacinthe Grandier, une délicate créature, une âme d'élite, fille du marquis de Mesmes, épouse du banquier Grandier, possesseur de nombreux millions. Son père, le marquis, est un incorrigible joueur, faiseur

de dettes et vieux gueusard de situation mondaine inattaquable. Comme il n'a plus rien d'autre à mettre en gage, il engage, dans sa déveine régulière au jeu, sa parole d'honneur, qu'il a la plus grande peine à dégager, de sorte qu'il encourt constamment le danger d'être affiché à son cercle. La marquise de Mesmes est la fille de commerçants enrichis, ce qui, affirme M. de Nion, est synonyme d'escrocs. Il saura lui-même pourquoi il assimile ces deux conceptions, dont on n'admet pas partout l'identité. Lorsque le marquis a dévoré la dot considérable de sa femme, celle-ci sent s'éveiller en elle l'instinct héréditaire du trafic, et elle se livre à des mics-macs avec d'équivoques entremetteuses de mariages, de louches courtiers, qui accessoirement sont des maîtres-chanteurs, des spéculateurs sans le sou du marché des « pieds humides », des lanceurs d'affaires véreux ayant toujours un pied sur la route de Mazas. Ce noble couple, ornement du faubourg Saint-Germain, a vendu sa fille au millionnaire Grandier, et celui-ci a épousé la demoiselle sans dot, avec d'énormes prétentions et des parents lourdement coûteux, parce qu'il avait l'ambition d'entrer dans une famille qui a sa place au premier plan de la noble société, qui appartient au « dessus du panier » de l'aristocratique faubourg. Telle est donc la petite faiblesse de ce banquier. Il veut vivre dans les milieux « distingués », il veut en faire partie. Il paye ce privilège n'importe quel prix. Il se laisse saigner sans résistance par l'insatiable marquis de Mesmes. Il fait par la suite emplette d'un titre de comte papal, et finit en homme heureux qui a satisfait dans sa vie toutes les aspirations de son cœur.

La pauvre Jacinthe, la victime du besoin de carotter de ses parents et de la vanité de parvenu de son mari, a aimé, étant jeune fille, son cousin le baron Jacques de Sartines, le compagnon de son enfance. Elle a rêvé et désiré, avec toute la tendresse d'un cœur virginal, d'être un jour à lui. Il en est advenu autrement. Battue en brèche par ses parents, éblouie

par les millions de Grandier, elle s'est unie en mariage, tout étourdie et à demi inconsciente, avec le plébéien étranger qu'elle n'aimait pas. Ce n'est qu'après les expériences, terribles pour son innocence nullement en éveil, de la chambre nuptiale, qu'elle se rend compte du crime commis contre son ignorance. Elle est prise d'un profond dégoût de l'humanité entière, surtout de son mari; et comme celui-ci a gardé sa maîtresse même après son mariage et a été assez maladroit pour se faire pincer par sa femme dans ses frasques, elle en prend prétexte pour se refuser à lui. (On n'a pas besoin de prévenir les lettrés que M. François de Nion a lu avec trop de profit *Le Maître de forges* de Georges Ohnet). Trop fière pour devenir la maîtresse de Jacques de Sartines, elle lui propose de divorcer correctement et de l'épouser. C'est ce qui arrive presque. Mais, d'une part, les parents de Jacinthe, auxquels leur gendre a supprimé la carotte mensuelle, depuis que sa femme verrouille sa porte la nuit, la conjurent d'être raisonnable et de ne pas les laisser sombrer; d'autre part, Jacques commet la faute de lier avec un petit trottin une amourette qui conduit à une véritable liaison selon le code de Montmartre et qui ne reste pas cachée à Jacinthe; enfin, Grandier a la chance de sauver dans ses bras sa femme de l'incendie du Bazar de la Charité. Elle dit donc un adieu définitif à son rêve de jeune fille, se réconcilie avec son mari, donne bientôt à la nouvelle maison comtale Grandier des Ormes un rejeton qui assure sa durée, et enlève de nouveau, du moins pour quelque temps, les éternels soucis d'argent à ses dignes parents.

Ce Jacques de Sartines, qui est approximativement le héros mâle du roman et tient manifestement au cœur de l'auteur, est aussi un recommandable monsieur. Noble comme une lame de Tolède, il est, dans le courant ordinaire de sa vie, employé infime dans une compagnie d'assurances; mais un beau jour on le met à la porte, parce que ses créanciers viennent le relancer jusque dans son bureau et y faire

du scandale. Réduit alors à la mendicité, il sollicite, en dépit de son amour pour Jacinthe et de son ménage à la mode de Montmartre avec sa modiste, les bons offices d'une entremetteuse, pour se remettre à flots par un riche mariage ; mais en cela aussi il échoue. Il est finalement heureux de gagner son pain comme reporter des potins de salons pour un journal de sport, qui est probablement un peu aussi un journal de chantage. Sa misère noire et son incapacité à gagner sa vie n'empêchent pas cet aristocrate de mansarde de chevaucher derrière la meute du duc d'Arcole, d'assister à toutes les réceptions du faubourg, de conserver son rang dans sa caste, et de mépriser profondément tout bourgeois, notamment aussi l'archi-millionnaire Grandier. C'est un défaut du roman de ne pas nous dire qui paye le billet de voyage de Sartines, quand il se rend aux chasses au cerf du duc d'Arcole. Il ne faut pourtant pas qu'un auteur demande à ses lecteurs la foi aux miracles.

A présent, les autres couples. Le duc d'Arcole, petit-fils d'un maréchal du premier Empire, est marié à M^{lle} d'Epornon, de la plus haute aristocratie française. Elle a pour amant un certain Lemesle, attaché au ministère des affaires étrangères, dont le grand talent consiste à dire les couplets des ivrognes et des souteneurs, tels qu'ils sont présentés à l'enthousiasme du public aristocratique dans les beuglants du boulevard Rochechouart. Pour l'enchaîner à elle, la duchesse veut le marier à sa propre sœur, la millionnaire idéalement belle Marguerite d'Epornon. La jeune fille surprend l'ignoble secret de la duchesse, et, de dégoût, entre au couvent. Lemesle finit par recevoir son congé de la duchesse, qui le remplace par un tsigane (il ne s'appelle pas Rigo dans le roman). Il se console en épousant une vieille grosse juive immensément riche, M^{me} Muller de Fernandez. Le duc d'Arcole, qui, avec l'assentiment des parents, a abusé criminellement d'une petite danseuse de l'Opéra, ce qui a, dans la suite, amené la mort

de cette enfant, âgée de quatorze ans, et perverse d'ailleurs, est impitoyablement traqué par les susdits parents, à l'aide d'un maître-chanteur professionnel. La bande le menaçant non seulement d'une dénonciation, mais aussi de la divulgation des aventures de sa duchesse, il lui échappe en se brûlant la cervelle.

Un troisième couple est le prince de Candale avec sa princesse, la fille d'un propriétaire de mines, Américain milliardaire. Elle s'est achetée un titre qu'elle a payé princièrement ; mais elle n'accorde aucun droit à son mari. Le prince, non moins noble et non moins gueux que de Sartines, a le tort de n'être pas content de l'argent de poche que lui alloue sa femme. La princesse, indignée, réclame aussitôt de Rome l'annulation de son mariage, et épouse un homme de plus grande famille encore, le duc de Joyeuse. Le prince, lui, indemnisé par une rente opulente, passe très satisfait le reste de ses jours avec une jeune blanchisseuse qu'il a connue avant son aventure matrimoniale avec l'Américaine.

On trouve encore une baronne de Fontevrault, une inaccessible aristocrate fière de sa vertu et de ses ancêtres, qui protège, avec une douce émotion maternelle, la liaison adultère de son jeune fils avec la baronne de Rabutin, et leur est profondément reconnaissante de ce que, dans leur vie amoureuse, ils ne s'encaillent pas comme Jacinthe avec le bourgeois Grandier, et la duchesse d'Arcole avec son petit Lemesle (le tzigane serait plus admissible, étant artiste et romanesque) ; puis vient un couple juif, le marquis et la marquise de Monteleone, qui s'insinuent dans les salons aristocratiques, y sont raillés, mais aussi escroqués, de manières multiples et variées. Dans leurs agitations stériles éclate la catastrophe du Bazar de la Charité, qui purifie les uns et châtie les autres par la mort réconciliante dans les flammes.

Tout cela se lit comme une chronique judiciaire. Mais ce n'est pas le journal de forçats, de souteneurs et de filles, c'est

l'histoire de la plus aristocratique société de France, M. de Nion l'affirme du moins. Quand on a parcouru les terribles et puissantes descriptions et les peintures d'âmes du roman, on se prend involontairement à réfléchir sur deux ou trois points des plus étranges.

Premièrement. — De quoi donc peuvent bien s'enorgueillir ces gens « distingués » si fiers, ou plutôt si hautains ? Ils n'admirent et n'adorent que l'argent, et n'en ont point. Ils devraient conséquemment, en bonne logique, se mépriser eux-mêmes et faire humblement la cour aux riches, alors qu'au contraire ils portent beau et croient profondément condescendre, quand ils frayent avec de riches bourgeois dont pourtant l'argent seul arrête encore un instant l'écroulement pitoyable de leurs brillantes « façades ». Est-ce, par hasard, sur leurs arbres généalogiques qu'ils fondent leur orgueil ? Par derrière, ils jabotent tous mutuellement sur leur descendance d'un gratte-papier ou même d'un tailleur, qui, il y a trois ou quatre générations, au meilleur cas un peu plus anciennement, s'est glissé dans les rangs de la noblesse ou s'est imposé à elle par un tour de coquin. Alors sur quoi reposent leurs grotesques prétentions ?

Deuxièmement. — Comment est-il possible que de riches et honnêtes citoyens de la République puissent tenir à être admis dans cette clique ? Ils voient pourtant qu'elle n'est rien, n'a rien, ne sait rien, ne peut rien. Le gouvernement du pays est aux mains des bourgeois ; eux seuls possèdent l'influence ; eux seuls distribuent emplois, dignités, honneurs, bénéfices ; eux seuls acquièrent et créent des valeurs ; eux seuls maintiennent et augmentent la gloire de la France en science, en littérature et en art. Les soi-disant « nobles » veulent-ils obtenir quelque chose, une ambassade ou une place de commis aux écritures dans un établissement financier, la main de l'héritière d'un marchand de pores de Chicago ou un petit ruban, ils rampent à genoux devant les bourgeois. Et pour-

tant ceux-ci subissent les mépris de ces parasites dépérissants, et les justifient par leur incompréhensible platitude !

Troisièmement. — M. le comte François de Nion fait apparaître des juifs dans son roman ; autrement, le tableau social ne serait pas complet. Il les dépeint en bon antisémite, et il a mille fois raison, quand il s'agit des exemplaires rassemblés par lui, la grasse Muller de Fernandez et le marquis de Monteleone avec sa marquise. En effet, il n'y a aucune excuse, pour des gens qui n'en ont pourtant pas besoin, de nourrir et même d'épouser un misérable dos vert comme le petit Lemesle, et de chercher à frayer avec des escrocs et gredins aussi abjects que le marquis de Mesmes, avec des débauchés et des imbéciles comme le duc d'Arcole, avec des filles et des entremetteuses telles que la duchesse d'Arcole et la baronne de Fontevrault, etc. Le mépris et la raillerie que M. de Nion déverse sur cette Muller et sur ces Monteleone sont loin de me suffire. Il faut lancer des crachats au beau milieu de leur face ignoble. C'est là le seul traitement que méritent ces lâches sans dignité, le rebut de leur race. Mais après que moi, juif, et juif intransigeant, j'ai eu le vif plaisir de me trouver ici d'accord avec l'auteur, je dois pourtant faire une observation. Ses juifs du Jockey-Club sont ridicules et pitoyables. De quelles épithètes, toutefois, faut-il qualifier les « aristocrates » qui attirent à eux ces pitoyables et ridicules intrus, afin de les escroquer ? Car c'est là ce que fait la très noble société du roman. Lemesle vit aux crochets de la baronne Muller, le marquis de Mesmes colle au marquis Monteleone une rosse boiteuse pour vingt fois sa valeur, d'autres leur empruntent de l'argent ou leur en soutirent pour des buts pieux, etc. Tous ceux qui peuvent s'approcher de ces juifs méprisés, tirent, arrachent, fouillent dans leurs poches avec des doigts de pickpockets. Il est bien entendu que les juifs sont des exploiters. Mais ce qui est curieux, c'est que, dans le roman, les seuls vraiment exploités soient les juifs niais, et que M. de

Nion raconte cela avec la mine la plus innocente, comme la chose la plus naturelle du monde¹.

Les Façades sont un nouveau témoignage à charge dans le procès d'une société pour laquelle la mort dans l'apothéose de l'incendie du Bazar de la Charité est une fin beaucoup trop belle. M. Paul Hervieu nous a assuré précédemment que l'argent est « l'armature » de la noblesse française, ou de ce que l'on nomme ainsi. Le comte de Nion déclare que l'argent est sa « façade ». Mais si l'argent est à la fois l'armature et la façade, la partie constructive et la partie décorative du bâtiment, il est alors le bâtiment entier, intérieur et extérieur, et il est impossible de distinguer à quel endroit, dans cette construction, peut rester encore une petite place pour l'honneur, l'amour de la patrie, la connaissance et autres objets de vie supérieure. M. Georges Clémenceau, lui aussi, confirme, dans son premier roman, *Les plus forts*, qui est loin d'avoir attiré l'attention qu'il mérite, la justesse des affirmations de MM. Hervieu et de Nion. On peut donc regarder celles-ci comme exactes; il y aurait cependant à réclamer contre leur entassement en un seul roman. Que cette déposition écrasante contre la société soit faite par l'un de ses membres, c'est là le plus curieux côté de ce témoignage. M. le comte François de Nion, cet artiste aux regards pénétrants et à la belle puissance créatrice, sait-il bien quel élégant anarchiste il fait ?

1. Voir, dans le même ordre d'idées, *Le Journal d'un grinchu*, de Gyp, et *Floréal*, du comte Léonce de Larmandie. Ces deux romans corroborent tous les traits du tableau de la société aristocratique et de ses rapports avec les intrus juifs que nous offre M. de Nion.

VIII

TROIS ÉTUDES DE LA JALOUSIE

SHAKESPEARE, *Othello*. — ANATOLE FRANCE, *Le Lys rouge*. —
LUCIEN MULLFELD, *Le mauvais Désir*.

Une des figures les plus populaires du théâtre de Shakespeare est Othello. Mérite-t-elle son rang ? Il m'est souvent venu des doutes à cet égard, même quand je l'ai vue, surtout quand je l'ai vue incarnée par des artistes comme Novelli ou Mounet-Sully. Le poète a taillé sommairement, comme à coups de serpe, la figure d'Othello, et renoncé à en fouiller les détails. Ce personnage est peut-être l'âme la plus simple et la moins compliquée de tout le théâtre du dramaturge anglais, et je ne m'explique pas comment dix générations à la file ont pu répéter qu'il est l'incarnation incomparable de la jalousie dans la littérature universelle.

On peut louer dans le drame tout ce que l'on veut, notamment la figure de Desdémone, au sujet de laquelle les poètes et les esthéticiens ont dit tout ce qui pouvait être dit. « Elle est l'héliotrope, qui ignore lui-même qu'il tourne toujours la tête vers l'astre du jour. Elle est la véritable fille du Sud, tendre, sentimentale, indulgente, comme ces figures lumineuses de femmes à la taille svelte et aux grands yeux, qui rayonnent d'une façon si aimable, si douce, si rêveuse, des poèmes sanscrits. Elle me rappelle toujours la Sakontala de Kalidasa » (Henri Heine). A cause de cette jeune fille poétique comme une fleur, la pièce mérite le rang élevé qu'on lui assigne traditionnellement. Les scènes dans la chambre à coucher de Desdémone, ses pressentiments d'enfant angoissée, ses discours plaintifs à Emilie, la romance du saule, toute cette atmo-

sphère dans laquelle plane la menace d'événements terribles et où se mêlent une profonde pitié et une appréhension qui étreint le cœur, appartiennent à ce qu'il y a de plus fort dans la poésie de l'humanité.

Par contre, l'éloge habituel fait de la figure d'Iago me semble bien exagéré. Il est un exemple pas mauvais de folie morale, avec la perversion accompagnant souvent cet état, et qui consiste à trouver au mal un sentiment de plaisir ; mais il n'est nullement le monstre effroyable aux abîmes psychiques insondables que l'on veut voir en lui. Shakespeare l'a en effet dépouillé de tout prestige démoniaque inexplicable, en assignant à sa méchanceté infernale le mobile platement bourgeois de la vengeance à tirer pour la prétendue séduction de sa femme par Othello ; et il l'a enlevé aux profondeurs spectrales de l'enfer et placé sur le prosaïque plan terrestre, en le présentant comme un vulgaire filou qui allonge les doigts dans la bourse de Cassio.

Mais ce qu'il faut voir le moins dans le drame, c'est une étude quelque peu complète de la jalousie. Le brusque tressaillement d'un cœur naïvement confiant sous la morsure inattendue du soupçon ; l'accroissement de l'intolérable soupçon jusqu'au point où il devient une obsession dominante la vie psychique tout entière d'Othello ; l'aliment qu'il puise dans toutes les observations ; les impulsions à des actes violents qu'il détermine, tout cela est assurément représenté d'une manière irréprochable. Mais ce n'est pas la psychologie de la jalousie en particulier ; c'est celle de la passion en général. C'est la marche normale, bien connue, décrite théoriquement dans tous les manuels de psychologie et incarnée concrètement dans mille œuvres poétiques, de tous les sentiments assez forts pour créer le « monoidéisme », c'est-à-dire l'état dans lequel une seule idée remplit la conscience. Dans cet état, on ne perçoit pas ce qui n'est pas en rapport avec l'idée obsédante ou ne peut être mis artificiel-

lement en rapport avec elle ; on établit, au contraire, entre toutes les perceptions qui s'y prêtent tant soit peu et l'idée centrale tyrannique, des relations n'existant pas en fait, qui l'alimentent et la fortifient toujours davantage, jusqu'à ce que la tension psychique se décharge en un effort musculaire d'une violence proportionnée ou en un acte violent symbolique, c'est-à-dire jusqu'à ce que l'obsession se transforme en une impulsion motrice équivalente, et par là se dépense.

C'est là la marche schématique de toute passion, par conséquent aussi de la jalousie. Malheureusement, justement sur cette dernière, Shakespeare ne nous dit rien, dans *Othello*, qui dépasse l'observation la plus banale. La jalousie d'Othello est, dirais-je volontiers, physiologique. C'est la jalousie normale de tout mâle sain en état de rut, qui, tant que dure cet éréthisme, ne veut pas partager sa femelle avec un autre mâle. Sur cette espèce de jalousie, il n'y a rien à dire au fond. Elle ne vaut pas la peine qu'on s'en occupe, du moins au point de vue littéraire. Pour apprendre à la connaître, on n'a que faire d'aller au théâtre du plus grand des dramaturges. On la voit à chaque fête champêtre après le chahut final autour du tilleul du village ; on l'observe même dans la forêt, quand le cerf et le sanglier entrent en chaleur. Elle est le phénomène accompagnateur et le complément de l'instinct de la reproduction. Elle est une des formes sous lesquelles travaille le mécanisme de la sélection sexuelle. Elle est le stimulus au combat furieux avec le rival, et fait échoir au plus robuste, au plus courageux, bref, au plus digne, la victoire et le prix de celle-ci, la femelle. Elle tourne parfois aussi, non toujours, sa violence destructrice contre la femelle elle-même. Tout lecteur du naturaliste Brehm connaît l'anecdote de la cigogne mâle, qui, après un jugement en règle de l'assemblée des cigognes, tue sa compagne soupçonnée d'infidélité. Pour observer des anecdotes à l'Othello, on n'a donc pas même besoin de rester dans l'humanité ; on peut descendre au-

dessous du seuil de l'espèce. La tragédie d'*Othello* est le cas le plus quelconque qu'on puisse s'imaginer. Sans doute, l'œuvre poétique doit toujours avoir un contenu le plus généralement humain possible, et les aventures les plus ordinaires de toute vie humaine, naissance, amour, mort, sont aussi toujours les plus émouvantes, comme elles en sont les éternelles. Mais nous réclamons pourtant du poète quelque différenciation dans ces sujets immuables, s'il veut nous toucher plus profondément que le premier événement de famille venu chez le voisin. Or, cette différenciation manque dans *Othello*. Le pauvre homme, à son point de vue, a tout droit d'être jaloux. Il ne sait pas ce que les spectateurs savent. Les apparences sont contre Desdémone. Il ne soumet pas les faits à une critique bien pénétrante ; c'est qu'il est crédule et confiant. Il tient Iago pour un homme sûr, pour un ami. Il a effectivement surpris Cassio en conversation avec Desdémone. Celle-ci a effectivement pris en main avec chaleur, auprès d'*Othello*, la cause de Cassio. Le mouchoir qu'*Othello* lui a donné, Iago affirme l'avoir effectivement trouvé chez Cassio. Ce sont là des motifs suffisants de soupçon pour un homme excitable et amoureux. Ce qui suit est un fait divers fortement coloré, qui ne devient sensationnel que grâce à la situation sociale des parties.

Othello est un lieu commun mélodramatique, encadrant une figure de femme d'un charme angélique. Comme contribution à la connaissance de la jalousie chez un être humain quelque peu supérieur au point de vue intellectuel et moral, on peut négliger la pièce. Dans les âmes plus développées, les instincts primitifs aussi, que nous partageons avec tous les animaux, prennent des formes différentes, plus riches, plus nobles. Le besoin de l'accouplement devient l'amour, c'est-à-dire un sentiment spiritualisé qui, à ses degrés supérieurs, ne rappelle plus guère son point de départ biologique. La jalousie aussi prend, dans de telles âmes, un autre aspect

que lorsqu'il s'agit du butor qui fond, le couteau à la main, sur sa femme infidèle et sur le complice de sa faute. Elle raffine, elle crée des souffrances qui restent inconnues à l'homme grossier de la nature ; elle subit aussi des déformations et des aberrations qui, seules, rendent la psychologie de la jalousie intéressante et en font un objet approprié à une œuvre poétique, parce que seules elles l'élèvent du phénomène zoologique au phénomène humain.

Une étude bien plus forte de la jalousie, c'est le roman de M. Anatole France, *Le Lys rouge*, qui a été aussi transformé en drame. Dans des métempsycozes de ce genre, le roman, sous sa nouvelle incarnation dramatique, n'entre jamais dans une existence plus haute, — un roman de M. Anatole France moins que tout autre. L'auteur est un styliste, et le travail en filigrane de la langue se perd complètement dans la perspective de la scène. L'auteur est un ironiste, et la psychologie populaire du théâtre reste inaccessible à l'ironie. Aussi *Le Lys rouge* n'a-t-il pas eu de succès sur la scène, et n'en méritait-il pas. Le roman, au contraire, est très remarquable par sa forme comme par son sujet. C'est également de la jalousie que traite l'auteur, mais non plus de la jalousie physiologique d'Othello, qui tue Desdémone plutôt que de la partager avec un rival. C'est la jalousie pathologique de l'homme affiné par la civilisation, auquel la possession matérielle de la bien-aimée ne suffit pas, et dont l'amour-propre plus susceptible, maladivement exalté par l'amour, n'admet pas le partage, même en idée. *Le Lys rouge* développe la destinée mélancolique d'une femme qui, après une première liaison amoureuse avec un homme du monde indifférent, livre son cœur à un artiste, et épuise cette fois jusqu'au fond sa capacité d'aimer. L'artiste, lui aussi, l'aime de toute la force de son âme, et tous deux pourraient connaître le bonheur durable, comme ils le connaissent un temps. Mais voilà que l'ami abandonné, le prédécesseur, surgit à l'horizon de l'artiste. Celui-ci

apprend que sa bien-aimée a un passé sentimental, et son amour ne peut résister aux idées que ce passé éveille dans son âme.

C'est là un exemple de jalousie rétrospective, ce terrible fléau des natures profondes. Elle est incomparablement plus subtile que la jalousie d'Othello, car elle est excitée non par des êtres vivants, présents, mais par des souvenirs, des ombres, des spectres. Elle est incomparablement plus torturante, car elle laisse subsister la froide réflexion qui la nie comme injustifiée. Elle ne peut se soulager par la vengeance et le châtiement, car elle n'a aucune faute à imputer à l'être aimé et n'a même pas le droit de lui faire un reproche. Elle est incurable, car elle a sa racine dans un passé éternellement immuable. Elle s'écarte du but de l'instinct jaloux primordial, car elle n'a plus en vue la défense de la possession exclusive de la bien aimée, la suppression du rival. La jalousie rétrospective réclame la virginité du corps et de l'âme, une page blanche sans trace d'écriture d'une main étrangère. Si elle aperçoit ou soupçonne dans le cœur de la bien-aimée une image étrangère si profondément enterrée, si complètement ternie que ce soit, elle éprouve toutes les tortures de l'humiliation et de la trahison. Pas de situation plus tragique que quand une femme ayant un passé et un homme maladivement orgueilleux, porté à la jalousie rétrospective, s'aiment mutuellement. Dans ces cas-là, l'amour devient un martyr. La femme, qui voudrait donner du bonheur au bien-aimé, lui enfonce, comme la « Vierge de fer » du musée de Nuremberg, cent lames cruelles dans les chairs, lorsqu'elle l'encercle entre ses bras. L'image de la bien-aimée évoque toujours dans l'âme de l'amant celle du prédécesseur vaincu aussi, et le supplanté se venge de l'inconstance de la femme sur son successeur, qui n'a commis aucune faute. *Le Lys rouge*, en dépit de tous ses mérites, ne rend pas encore pleine justice à ce thème psychologique pénible, mais grandiose. Le maître

auquel il sera accordé de le développer définitivement, créera une œuvre qui sera à *Othello* ce que le *Faust* de Gœthe est au livret populaire de Faust du xv^e siècle.

Mais il se peut bien que cette œuvre soit épique, et non dramatique. Le sujet, je le crois, ne se prête pas à la scène. Il est sans espoir, il est désolant, et le théâtre vit d'attente et d'espoir. Il se développe dans les dernières profondeurs de l'âme, et la scène réclame des faits qui se passent au jour. La jalousie rétrospective ne conduit pas à des luttes avec des êtres en chair et en os, à des exploits musculaires de défense et de vengeance, mais exerce ses ravages dans le silence du cœur et sévit principalement comme torture de soi-même, c'est-à-dire sous une forme antidramatique. Le roman, au contraire, permet la fidèle peinture de l'*Héautontimorouménos*.

L'un des plus vigoureux talents de la jeune France, M. Lucien Muhlfeld, a traité ce sujet dans un roman, *Le mauvais Désir*, qui n'est pas loin d'être un chef-d'œuvre. Le livre est regrettablement enlaidi par un érotisme trivial encore plus ennuyeux, d'ailleurs, qu'immoral. C'est dommage que l'instinct de propreté d'un talent qui se respecte soi-même, n'ait pas préservé M. Muhlfeld de peindre des scènes qui sont à la portée du premier pornographe venu. Mais en faisant abstraction de cette tache, il subsiste une étude psychologique de la jalousie d'une vérité et d'une profondeur extraordinaires.

Le héros du roman de M. Lucien Muhlfeld est autrement jaloux qu'*Othello* et autrement que l'artiste d'Anatole France. Sa jalousie est l'exaltation suprême du despotisme amoureux, l'aspiration tyrannique à une possession unique, qu'offense la moindre pensée d'un autre. C'est la jalousie des natures égoïstes, ultra-sensitives, hystériquement vaniteuses, telles qu'en produit en si grand nombre notre génération de nerveux et de dégénérés. C'est la jalousie classique de notre époque, une forme particulièrement sinistre de l'égoïsme morbide si

répandu. Cette jalousie ne présuppose pas l'amour, mais seulement la vanité. Un sage du livre la définit admirablement (p. 108) : « La jalousie est une maladie de notre tempérament et... elle ne dépend point de l'objet sur lequel nous leurrerons à la projeter. Il y a des gens qui ont le diabète, il y a des gens qui ont le ver solitaire, il y a des gens qui ont la jalousie; elle leur vaut un joli teint terreux avec des brûlures d'estomac fort assidues ».

Cela est brutal, cela est antipoétique, car cette définition est mise dans la bouche d'un homme du type « rosse »; mais cela renferme de la compréhension. Quels ravages la jalousie égoïste produit dans le cas donné, on le verra en lisant le roman. En tout cas, le livre de M. Lucien Muhlfeld est la meilleure étude clinique que je connaisse d'un état qui ressortit à un tribunal mixte d'experts de psychologie normale et de psychiatres.



LES TROIS PRINCES



I

PAUL VERLAINE

Il est facile de dire : je combats des tendances, non des hommes. Les tendances sont incarnées dans des hommes, et chaque mot aigu à l'adresse de celles-là frappe nécessairement une âme humaine sensible. Que l'on ne m'impute ni de l'onction ni de la tartufferie, si j'affirme que je me suis senti très malheureux lorsque j'ai dû, dans *Dégénérescence*, étudier Verlaine. L'homme était pauvre, il était malade, il était coupable, c'est-à-dire trois fois sacré pour l'homme sain, l'homme suffisamment à l'aise, qui n'a pas à se préoccuper du pain quotidien. Un médecin pouvait, moins que tout autre, lui reprocher ses folies et ses faiblesses. Le médecin ne reconnaît-il pas, en effet, dans les infirmités intellectuelles et morales telles que celles de Verlaine, une tare héréditaire dont la victime même peut être innocente ? Et Verlaine a été un véritable poète, qui, à des heures alcyoniques, quelque rares qu'elles aient pu être, a produit des chants d'une haute beauté. Comment pouvais-je dire de lui ce que je tenais pour la vérité, sans l'affliger ? Comment pouvais-je me permettre de l'affliger, lui que la destinée avait déjà si maltraité ? Et comment pouvais-je passer devant lui en détournant les yeux et en l'épargnant, lui que les pires corrupteurs, parmi les « arrivistes » de la jeune littérature française, avaient choisi pour leur porte-drapeau ? Il fallait absolument, pour s'attaquer à eux, passer d'abord sur le corps du chef. N'eût été que Ver-

laine, j'aurais renoncé à mon examen critique. Mais ma conscience me tranquillisa, en me disant que je devais remplir, même en souffrant, le devoir qu'une nécessité impérieuse m'avait imposé.

Ce m'est aujourd'hui une consolation d'avoir la preuve que mon enquête forcément cruelle de son cas ne fut pas trop sensible au poète. Il s'est exprimé longuement à ce sujet. peu de temps avant sa mort, dans une interview avec des collaborateurs de *l'Éclair* et du *New-York Herald*. Deux choses lui avaient été désagréables. J'avais décrit les signes de dégénérescence dans son extérieur : l'asymétrie de son crâne, les pommettes saillantes, les yeux bridés de type mongoloïde, la barbe clairsemée, et cité une phrase de M. Jules Huret, où il est question de « son crâne énorme et oblong, entièrement dénudé, tourmenté de bosses énigmatiques ». Contre cela se révolta le pauvre reste de vanité dans cette ruine humaine. Verlaine prit à témoin ses interviewers qu'il n'était pas si laid que je le peignais. Il leur fit examiner son crâne, il leur demanda de le tâter. « Où sont les bosses dont parle le docteur Nordau ? », s'écria-t-il, indigné. « Il juge d'après de méchants portraits (de Carrière ! d'Aman-Jean !), et suit des descriptions ridicules. Il ne m'a sans doute jamais vu, sans quoi il ne m'aurait pas trouvé si repoussant, n'est-ce pas ? » Il va sans dire que ses interlocuteurs eurent la politesse de lui donner raison.

La seconde remarque qui provoqua son irritation fut qu'il avait gagné les douleurs rhumatismales qui l'amènèrent si fréquemment à l'hôpital, en passant les nuits à la belle étoile. « J'ai gagné mon rhumatisme, protesta-t-il violemment aux journalistes en question, non pas en passant les nuits à la belle étoile, mais pendant le siège de Paris, en défendant ma patrie dans les meurtrières nuits d'hiver aux avant-postes. M. Nordau, comme Allemand, devrait moins qu'un autre me reprocher ma maladie. »

« Mais, (pour terminer après quelques observations sans importance, son épanchement de cœur) mon cas ne peut être si mauvais, puisque mon critique finit par reconnaître que quelques-unes de mes poésies sont des perles de la poésie lyrique française auxquelles bien peu d'autres sont comparables. »

Il révélait ainsi son sentiment intime, fondamental. En considération de l'hommage que je rendais volontiers à son don poétique, là où je le pouvais, il me pardonnait les duretés inévitables de mon étude. Il était moins blessé par celles-ci que flatté de celui-là. Il passait par-dessus les condamnations pour s'arrêter aux compliments. On retrouve dans ce trait cet optimisme d'enfant insouciant qui constituait une partie de sa nature, composée d'ombres et de rayons.

Si j'examine bien la vie de Verlaine, non à mon point de vue, mais au sien, je trouve qu'en somme il a été heureux. Il était complètement dépourvu du sens de la réalité. Il était enfermé dans un rêve qui a duré à peu près depuis son berceau jusqu'à sa tombe, et qui a presque toujours été beau subjectivement, parfois même objectivement. Dans ses dernières semaines, il s'amusait à enduire d'un vernis doré tous les objets de sa chambrette du Quartier latin. Les lamentables chaises en bois cannées vacillant sur leurs pieds, dorées; le lit en fer, doré; la table de nuit éventrée, dorée; même la couverture des quelques livres qu'il possédait, l'encrier en verre maculé, les parois partout où il pouvait facilement arriver avec son pinceau, tout cela doré. Dans cette cellule de poète mendiant, tout étincelait d'or, comme dans un naïf palais de conte de fée. Les reporters qui voyaient cette orgie d'un badigeonneur mégalomane en étaient douloureusement émus et plaignaient de tout leur cœur le malheureux, tombé manifestement en enfance et qui s'amusait à la façon des faibles d'esprit. Moi, je le juge autrement. L'éclat doré fallacieux dont Verlaine s'entourait dans sa misérable chambre,

est le symbole de sa vie. Il voyait une magnificence et une beauté dans ce qui nous apparaissait, à nous autres, comme une misère lamentable.

Ses pires aberrations, ses tribulations d'autant plus dures qu'il en était seul responsable, il les peinturlurait de couleur d'or et les transformait, au moins pour lui, en somptuosités.

Qu'on lise ses confessions : *Ma Vie, Mes Prisons*, ou ses poésies qui au fond sont toutes des confessions, — cela leur donne leur valeur sinon poétique, du moins documentaire, — on sera stupéfait du ton joyeux de satisfaction personnelle dont il narre l'aventure qui l'amena devant le juge criminel, dont il parle de sa passion pour l'absinthe, de ses débauches à la façon d'un Romain de la décadence. Sa condamnation pour tentative de meurtre sur un acolyte de son vice contre nature ? C'est à ses yeux un épisode amusant qui lui fournit l'occasion de dauber les physionomies des juges belges et la lourde bonhomie des huissiers et des guichetiers flamands. Sa vie de rouleur pieds nus et couvert de vermine sur les grandes routes de France et de Belgique ? Un moyen d'admirer des paysages au lever de l'aurore, de se délecter à l'odeur du foin des couchettes de nuit derrière des meules fraîches et de faire la sympathique connaissance de vagabonds sans soucis, de mendiants sages et de cambrioleurs experts. Son séjour dans les hôpitaux parisiens ? Un triomphe à intervalles réguliers, l'hommage périodique des médecins, étudiants, gardiens, compagnons de salle, reporters de journaux. Tout ce qui est pour l'homme normal un objet d'effroi, ou lui était indifférent ou lui causait un plaisir positif. Sur ses actes, il n'avait en partie aucun jugement qualificatif, en partie il les appréciait contrairement au canon. Non pas en vertu du délicieux optimisme du vieux rabbin Hillel, qui dit de tout : « Cela aussi a son bon côté », et qui représente la forme suprême de l'aptitude d'adaptation de l'individu à toutes les conditions d'existence, même aux plus défavorables, mais par manque d'ins-

tincts sociaux. J'ai lu récemment, dans un récit de voyage français, que les autorités tonkinoises sont absolument impuissantes contre les sauvages du Laos, si elles ne recourent pas aussitôt à la peine de mort. La prison ne les effraie pas ; ils s'y trouvent au contraire très bien ; l'idée de déshonneur que nous y attachons n'existe pas à leurs yeux, et il ne reste que le fait matériel. Or, ce fait est pour eux synonyme d'abri frais, de nourriture quotidienne et de paresse, c'est-à-dire, d'après leur manière de voir, qu'il résume toutes les félicités terrestres. Verlaine se plaçait au même point de vue. Les idées d'honnêteté bourgeoise n'avaient aucune place dans son cerveau, et le refuge des vagabonds dans la grange, la cellule de la prison, l'hôpital, ne lui semblaient en conséquence que des moyens d'existence et des commodités qui ne coûtaient rien.

Verlaine est plutôt à envier qu'à plaindre. Dans les dernières années de sa vie, il se trouvait parfois en possession d'une pièce de vingt francs, et se croyait alors un Crésus ; la facile hospitalité d'une vierge folle du Quartier latin, parvenue, grâce à lui, à une gloire profitable, lui ouvrit même un foyer où l'on parodia pendant quelques mois la ballade de Goethe, *Le Dieu et la Bayadère* ; et à l'ivresse de l'absinthe, la seule qu'il avait connue pendant longtemps, s'associa chez lui l'ivresse plus noble de la gloire, qui lui fut départie sous sa forme la plus précieuse : l'hommage de la postérité. Car la paroisse qui l'avait placé en guise d'idole sur son autel, qui exécutait devant lui des génuflexions liturgiques, chantait des respons et balançait des ostensoirs, se composait en grande partie de jeunes gens dont le front est illuminé par l'aurore du xx^e siècle. Le plus beau rêve qui puisse traverser la cervelle d'un poète, c'est d'être admiré, dans sa vieillesse, par la génération suivante, comme il n'y a rien de plus horrible que le destin tragique d'un Lamartine, par exemple, qui connut l'apothéose non à la fin de sa carrière, où elle est

à sa place, mais au début, où elle est superflue, parce que jeunesse, sentiment de force et espérance la remplacent abondamment, et qui, au soir de son existence, se vit oublié de ses contemporains, les témoins de sa jeune gloire, et inconnu à la génération suivante.

Nous savons, il est vrai, comment fut fabriquée la gloire tardive de Verlaine. Jusqu'à la fin de son âge mûr il composa dans son coin, sans que, à part quelques amis, âme vivante y fit attention. Un recueil était imprimé après l'autre à petits tirages qui restaient à peu près entièrement pour compte à l'éditeur furieux; nul acheteur ne songeait à échanger ses bons deniers contre le papier de Verlaine, et nul critique ne lui faisait l'aumône d'une ligne soit d'éloge, soit même de blâme. Il avait dépassé la quarantaine, quand soudain on le découvrit. Ses Christophe Colomb et Amérigo Vespuce furent Jean Moréas et Maurice Barrès. Ces deux bruyants jeunes coqs firent un tapage étourdissant autour de leur trouvaille. Dans les cafés à papotage de la rive gauche, dont les cataractes de verbiage ont été la source des nouveaux courants littéraires parisiens, du décadentisme, du symbolisme, du romanisme et du mysticisme, M. Moréas et M. Barrès proclamèrent Verlaine le plus grand poète du siècle; M. Charles Morice contresigna le décret de nomination dans les revues éphémères de ses cénacles; l'« également poète » comte Robert de Montesquiou-Fézensac colporta la nouvelle gloire dans les salons peuplés des plus notables coiffures à la Botticelli, et ainsi Verlaine devint, en peu de temps, le grand homme de tous les compréhensifs qui cherchaient au Chat Noir un « frisson nouveau ».

Bien entendu, lorsque notre poète fut élevé au rang des astres, l'époque de ses belles créations était déjà loin derrière lui. Ce qu'il écrivit encore dans les dernières dix ou douze années, les hérauts de sa gloire eux-mêmes l'enfouissaient discrètement avec leurs pattes de derrière, et M. Lucien

Muhlfeld a dit après sa mort, dans la *Revue blanche*, acquise tout entière à Verlaine : « Il n'y avait guère de regret dans notre émotion. L'homme était devenu mal abordable et sans intérêt. La misère et les poisons qui la font plus supportable avaient appauvri ce cerveau. L'œuvre était faite, et les piécettes de vers ou les bavardages en prose contournée qu'à l'heure du déjeuner lui soutiraient d'industriels éditeurs, n'ajoutaient rien à sa gloire. Il est bien que point trop de sénilités ne déparent son labeur littéraire ». Émile Zola a ajouté à ce jugement cette idée générale, que la jeunesse révolutionnaire en littérature ne s'enthousiasme jamais que pour des morts ou pour des ruines vivantes, pour des déçus, des déclassés, des faillis de l'art et de la poésie ; il cite en exemples Ernest Hello, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam et Verlaine, et il voit dans cette adoration de polichinelles involontaires simplement l'intention nette de blesser les hommes de mérite et de succès, les créateurs sérieux d'œuvres durables, et de leur nuire. Émile Zola a raison, quoique seulement en partie. Sans doute, le désir de blesser les grandeurs vivantes universellement reconnues, de les déprécier, si possible, est un des mobiles qui déterminent l'institution de ce culte de héros pour rire ; mais l'autre mobile, au moins aussi efficace, des envieux ameutés, est aussi la juste compréhension que les imbéciles et les radoteurs singeant le génie, à la manière de Hello, de Villiers de l'Isle-Adam, etc., sont la chair de leur chair, et qu'ils exaltent leur propre impuissance effrontément prétentieuse à un rang auguste, en tressant des couronnes à leurs maîtres et modèles en incapacité artistique.

L'enthousiasme tardif pour Verlaine fut donc en réalité artificiellement arrangé par les compagnies franches qui, il y a douze à quatorze ans, firent irruption de Montmartre et du Quartier latin dans la littérature française, et qui, culbutant, écrasant, massacrant tout sur leur passage, prirent d'assaut la

presse boulevardière, envahirent jusqu'aux grandes revues, et sont déjà sur le point de planter leur gonfanon de pirates sur la coupole du Palais Mazarin. Mais cela n'empêcha pas certainement Verlaine de jouir en plein de son apothéose. Il croyait au sérieux et à la sincérité des hommages qu'on lui offrait, et ceux-ci, avec le temps, devinrent réellement sincères et sérieux. Seuls les premiers apôtres de la Foi nouvelle souriaient, en se regardant mutuellement. La paroisse convertie par eux, qui ne faisait que répéter ce qu'on lui avait prêché, était faible d'esprit et sans jugement, mais elle était sincère dans sa ferveur.

Je ne puis aujourd'hui encore retirer un seul mot de ce que j'ai dû dire jadis sur Verlaine : « Il était un vagabond impulsif et un dipsomane..., un rêveur émotif, débile d'esprit, qui lutte douloureusement contre ses mauvais instincts et trouve dans sa détresse parfois des accents de plaintes touchants, un mystique dont la conscience fumeuse est parcourue de représentations de Dieu et des saints, et un radoteur dont le langage incohérent, les expressions sans signification et les images bigarrées révèlent l'absence de toute idée nette dans l'esprit ». Mais je puis maintenant aussi ce qu'il me fut possible d'ajouter à ce dur jugement pour l'adoucir : « Des poésies exprimant la *disposition d'âme* réussissent parfois étonnamment à Verlaine... Chez le poète à l'esprit sain et vigoureux, une disposition générale elle-même se rattache à des images nettes, et n'est pas un simple ondoisement de brumes roses diaphanes. Le dégénéré émotif ne créera jamais des poésies comme *Toutes les cimes sont calmes*, *Le Pêcheur*, *Plein de joie et de tristesse*, de Goethe; mais, d'autre part, les plus merveilleuses poésies de Goethe, reflétant des dispositions générales, ne sont pas aussi complètement immatérielles, aussi soupirées, que trois ou quatre des meilleures poésies d'un Verlaine¹ ».

¹ *Dégénérescence*, trad. Auguste Dietrich, 6^e édit., t. I. p. 227-228 (Paris, F. Alcan).

Trois ou quatre. Pas davantage. Mais ces quelques vers sont d'immortels morceaux d'anthologie, qu'un siècle transmettra à un autre comme d'ineestimables bijoux de musée. Ce fut la fonction de Verlaine dans la vie, de donner à l'humanité ces trois ou quatre pièces de vers. Et pour être en état de le faire, il devait être ce qu'il fut : une triste créature détraquée, et il devait vivre comme il vécut : aiguillonné jusqu'au sang par ses sens égarés, brûlé par la dipsomanie, évitant à grand détour, tel un loup poursuivi, toutes les règles sociales, repoussé, souillé, se lamentant désespérément sur lui-même et sur son sort. Les cyclones dévastateurs de ses passions bestiales et les contritions baignées de larmes qui les suivaient, étaient la prémisse nécessaire de la centaine de vers qui restera de lui, et qui a enrichi le trésor artistique de l'humanité. Il ne serait pas de mise de s'attendrir et de plaindre le poète d'avoir dû, suivant le mot de Henri Heine, souffrir de « si grandes douleurs » pour chanter ses « petites chansons ». Ses douleurs, il ne les a pas beaucoup senties, et ses chansons ont été pour lui la rédemption, comme elles sont pour nous la réconciliation avec lui.

II

STÉPHANE MALLARMÉ

Si l'avenir, ce dont je doute fort, s'occupe jamais des détails de la farce enfantine que les acteurs et leurs spectateurs, à peu près à la même hauteur de développement intellectuel, nomment avec une importance réjouissante « le mouvement moderniste en poésie et en art », il s'arrêtera sûrement, avant tout, à Stéphane Mallarmé. C'est le meilleur cas d'étude que puisse offrir l'histoire de la littérature décadente. Il semble être un schéma établi exprès pour servir de leçon de choses. Chaque folie du décadentisme atteint chez lui le point extrême où elle se transforme en sa propre caricature et devient une raillerie, qu'on dirait voulue, d'elle-même.

J'ai (dans *Dégénérescence*) amplement caractérisé l'homme. J'ai notamment montré qu'il était admiré de ses partisans, quoique, à vrai dire, il n'ait rien fait, justement parce qu'il n'a rien fait. M. Charles Morice, son héraut, a vanté cette contention comme son plus grand mérite. « Cet homme qui n'imprimait pas de livres d'art personnel et que tous pourtant désignaient : Un poète, devint comme la symbolique figure du poète, en effet, qui cherche, le plus possible, à s'approcher de l'absolu... Par son silence, il a signifié que, dans cette voie d'un art illustré déjà par des prodiges, il ne s'estimait pas obligé à faire plus qu'indiquer d'importantes nouveautés de détails, puisque, dans l'état actuel des esprits,... il ne pouvait réaliser l'œuvre d'art encore inouïe qu'il veut accomplir.

Cette abstention ainsi motivée, et dût la vie méchante refuser de seconder l'effort, notre respect, et mieux que le respect, notre vénération seule peut lui répondre dignement. » Mallarmé lui-même disait un jour à M. Paul Hervieu, qui était encore son admirateur, « qu'il ne comprenait pas que l'on se publiât. Un tel acte lui faisait l'effet d'une indécence, d'une perversion, comme ce vice qu'on nomme : l'exhibitionnisme ». « Et, au reste », conclut M. Paul Hervieu avec un magnifique sérieux, « nul n'aura été plus discret de son âme que cet incomparable penseur. »

Il n'est pas resté jusqu'au bout fidèle à son principe, et on peut le regretter pour des raisons esthétiques. Cela aurait été trop beau, s'il avait toujours vécu dans l'histoire de la littérature comme le grand écrivain qui n'a rien écrit, comme un classique qui a tu des chefs-d'œuvre, ainsi qu'on a dit du maréchal de Moltke qu'il a été silencieux en six langues, comme l'homme prodige dont chaque admirateur doit élucubrer par son propre effort les œuvres complètes, sans être guidé ni gêné par le maître dans cette attrayante opération. Malheureusement, il a lui-même détruit sa légende, d'une lourde main. Après avoir atteint l'âge de cinquante ans, sans avoir révélé à l'univers autre chose qu'un poème en quelques douzaines de vers, *L'Après-Midi d'un Faune*, dont nous allons parler, et quelques traductions en prose de l'anglais qui étaient de sa compétence (il enseignait cette langue dans un lycée de Paris), il se laissa induire, dans les six dernières années de son existence, à rompre le « silence de son âme », et à montrer à la foule méprisée ce dont il était capable. L'œuvre de sa vie se résume en deux volumes : *Vers et Prose*, et *Divagations*. La publication de ces deux volumes est un tour impardonnable qu'il s'est joué à lui-même ainsi qu'à son cénacle. Par cette aventure banale de librairie, il cessa d'être l'Invisible mystérieux auquel chacun pouvait prêter la forme la plus belle que lui suggérait son imagination. Le Dieu non

révéle devint un homme, et un homme si ineffablement cocasse, qu'une grande partie de ses partisans se glissa confuse hors de la chapelle, et qu'un petit nombre seulement d'extatiques inconscients demeurèrent obstinément en attitude de prière au pied de son autel.

Divagations, ce titre approprié qu'il donna à son second et dernier livre, n'a pas du tout le sens ironique. Mallarmé est fier de divaguer. Il regarde cela comme une distinction, comme un privilège. La populace pense. Lui, il divague. C'est la « folie divine » du poète. Être compréhensible, avoir de la raison, il laisse cela à la masse vulgaire. Sa noblesse d'esprit se manifeste en ce qu'il est impénétrablement obscur, en ce que les oracles qu'il débite ne sont pas profanés par la plus faible lueur de bon sens. Il se vantait, à toute occasion, de cette sainte incompréhensibilité. A ses réceptions hebdomadaires du soir, qui rassemblaient autour de lui, pour le culte commun, ses disciples, il racontait lui-même avec une vive satisfaction une aventure destinée à montrer combien était inaccessible le mystère de ses enfilades de mots pour le philistin platement rationaliste.

Une société de symbolistes d'une ville de Belgique, Bruges ou Gand, je crois, l'invita un jour à y aller faire une conférence. Mallarmé y consentit. Les organisateurs firent annoncer son arrivée, par la presse locale, dans le meilleur style symbolico-mystique. Le premier des vivants, le roi des poètes et penseurs contemporains, devait paraître. La ville devait participer au bonheur de connaître face à face le Grand, l'Unique, l'Incomparable, de recevoir de sa bouche la révélation de son esprit. Cette réclame pindarique fit de l'effet. On y crut d'autant plus facilement, que personne dans la ville ne savait rien de contraire, pour la bonne raison que personne n'avait lu une ligne de Mallarmé. Toute la société lettrée tint en conséquence pour son devoir d'assister à la conférence de celui-ci. La salle était emplie d'un public plein d'une pieuse attente,

Au premier rang des auditeurs se tenait le général commandant la garnison, en grand uniforme, décoré de tous ses ordres, comme il convient quand une sommité veut en honorer une autre.

Mallarmé entra. On vit un petit homme à la barbe en pointe grisonnante et aux oreilles longues et pointues de satyre prendre place à la table et tirer de son habit, avec des petits mouvements précipités, quelques feuilles qu'il déplia devant lui. Au milieu d'un religieux silence, il commença à lire. L'un des auditeurs les plus sympathiques et les plus attentifs était le général. Il paraissait tout oreilles. Il ne détournait pas les yeux du grand homme de Paris. Il buvait avidement chacune de ses paroles. Cela dura quelques minutes. Puis d'étranges métamorphoses commencèrent à s'opérer sur les traits et dans l'attitude du général. Le sourire respectueux du bon accueil disparut de sa lèvre moustachue. Le regard bienveillant devint dur. Les sourcils se froncèrent légèrement. Le général laissait errer ses yeux ahuris et interrogateurs du conférencier aux auditeurs. Il semblait ne pas se fier à ses oreilles et cherchait manifestement sur les visages de ses voisins une confirmation de ses propres impressions. Celles-ci devenaient visiblement toujours plus vives. Il remuait nerveusement sur sa chaise. Il toussillait de plus en plus haut. Il tournoyait et tirait avec une colère croissante sa moustache. Mallarmé, lui, continuait à lire tranquillement et d'un air de satisfaction sa prose. Enfin le général ne put se maîtriser plus longtemps. Il bondit, le visage enflammé, s'écriant de sa plus forte voix de commandement : « Cet homme qui nous lit cette sottise sans nom est ivre ou fou ». Puis il quitta la salle avec fracas, faisant traîner son sabre et claquer ses éperons.

Comme je l'ai dit, Mallarmé lui-même contait cette histoire, et ses disciples plaignaient en souriant le brave militaire qui incarnait, à leurs yeux, le béotianisme stupide et inintelligent. Le seul tort du général, si Mallarmé rapportait exacte-

ment l'anecdote, était de s'être mis en colère. S'il avait émis son jugement en haussant les épaules et en souriant, il aurait, par sa bonne humeur, donné une telle preuve de supériorité intellectuelle, qu'elle aurait fait rentrer dans la gorge de Mallarmé lui-même toute appréciation dédaigneuse.

Afin que le lecteur puisse décider entre le général belge et le prince décadent des poètes, citons ici quelques passages des *Divagations* de celui-ci (*Vers et Prose*, p. 126). Sur la gloire, Mallarmé s'exprime ainsi :

« La gloire! je ne la sus qu'hier, irréfragable, et rien ne m'intéressera d'appelé par quelqu'un ainsi. Cent affiches s'assimilant l'or incompris des jours, trahison de la lettre, ont fui, comme à tous confins de la ville, mes yeux au ras de l'horizon par un départ sur le rail trainés avant de se recueillir dans l'abstruse fierté que donne une approche de forêt en son temps d'apothéose. »

Au reproche d'obscurité qu'on lui adressait, il répondit un jour (*Divagations*, p. 283) : « De pures prérogatives seraient, cette fois, à la merci des bas farceurs. Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent : on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue. Salut, exact, de part et d'autre. — Si, tout de même, n'inquiétait je ne sais quel miroitement, en dessous, peu séparable de la surface concédée à la rétine — il attire le soupçon : les malins, entre le public, réclamant de couper court, opinent, avec sérieux, que, juste, la teneur est inintelligible. Malheur ridiculement à qui tombe sous le coup, il est enveloppé dans une plaisanterie immense et médiocre : ainsi toujours — pas tant, peut-être, que ne sévit avec ensemble et excès, maintenant, le fléau... Quant à une entreprise, qui ne compte pas littérairement — La leur — D'exhiber les choses à un imperturbable premier plan, en camelots, activés par la pression de

l'instant, d'accord — écrire, dans le cas, pourquoi, indûment, sauf pour étaler la banalité ; plutôt que tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée, vu que vulgaire l'est ce à quoi on décerne, pas plus, un caractère immédiat ».

Je me borne là, afin que le lecteur ne se comporte pas à mon égard comme le général belge à l'égard de Mallarmé.

Les vers de celui-ci ne diffèrent pas de sa prose, du moins ceux des derniers temps. La strophe suivante des *Fleurs* est célèbre :

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys
 Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure
 A travers l'encens bleu des horizons pâlis
 Monte rêveusement vers la lune qui pleure !

Ces vers et d'autres ont trouvé de nombreux commentateurs. Les uns, comme MM. Adolphe Retté et Gustave Kahn, pieux et profonds ; les autres, comme M. Jules Lemaitre, si insuffisamment orthodoxes, qu'on ne peut guère écarter le soupçon de plaisanterie. Mais quand le prétendu sens des mots obscurs et magnifiques est expliqué, on constate que c'est un non-sens.

La seule production de Mallarmé un peu connue en dehors de sa chapelle, c'est *L'Après-Midi d'un Faune*, déjà mentionnée. Sans doute, on y trouve aussi des vers comme ceux-ci :

Si clair,
 Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
 Assoupi de sommeils touffus. Aimai-je un rêve ?
 Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
 En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
 Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
 Pour triomphe la faute idéale de roses.

Mais l'ensemble est suffisamment compréhensible. Le Faune, incarnation symbolique de la conception du monde

gréco-païenne, déplore, dans un monologue quelque peu longuet, la disparition des nymphes et des dieux de sa forêt enchantée, c'est-à-dire le remplacement de la vie gaiement sensuelle de l'antiquité par l'austère moralité chrétienne. C'est, en un mot, le vieux thème que Schiller a traité sous une forme définitive dans *Les Dieux de la Grèce*. Mallarmé ne l'a pas rajeuni, il ne l'a qu'embrouillé et barbouillé. Ce que Schiller célèbre dans le monde antique, c'est sa pénétration avec le divin, c'est son aptitude à vivifier le terrestre par le céleste, à donner à la matière une conscience olympienne, à pressentir, à percevoir sur chaque sommet de montagne comme dans chaque source et en chaque arbre, un esprit ou un demi-dieu qui sent, qui aime, qui agit. *Les Dieux de la Grèce* chantent un panthéisme esthétique et spiritualisent la mythologie grecque par son interprétation spinoziste. Mallarmé ne voit même pas ce côté philosophique idéal du sujet. Il en reste à l'aspect grossièrement charnel du mythe. Il regrette le culte éteint du phallus, il déplore qu'il n'y ait plus de rencontres agréables avec les nymphes dans les forêts où des gardes champêtres menacent de procès-verbaux toute liberté amoureuse.

Ainsi, sans même parler de la forme, il est séparé de Schiller par toute la distance qu'il y a entre un lascif serviteur d'Astaroth et un altier disciple de Platon.

Stéphane Mallarmé en lui-même est très peu intéressant. Quand on commence à le lire, on s'étonne ; puis on s'irrite. Ensuite on sourit, et plus tard on reste tout à fait indifférent, parce que l'on connaît déjà ce présomptueux galimatias, et que même le burlesque, en se prolongeant trop, devient ennuyeux. Mais il vaut la peine de rechercher comment ce lamentable eunuque put acquérir un nom et une influence. Le hasard, en cela, ne tient pas en effet une grande place, et un succès implique toujours un enseignement.

Deux motifs désignèrent nécessairement Mallarmé à l'admi-

ration de sa chapelle de décadents : sa théorie de l'art et son incohérence.

Il était partisan de la doctrine de « l'art pour l'art ». Cette doctrine est chère à tous les débiles d'esprit qui, organiquement incapables de tout travail suivi et régulier, antisociaux dans tous leurs instincts, occupent leur vie à un badinage enfantin qu'ils nomment art, et aimeraient naturellement à faire croire que cet art prétendu constitue l'activité humaine la plus élevée, et, avec juste raison, son propre but à lui-même. Un homme qui déclarait que « le monde est fait pour aboutir à un beau livre », et qui ajoutait, d'une façon d'ailleurs un peu contradictoire, qu'il ne fallait pas écrire ce livre qui cependant est l'unique but de l'univers, vu qu'il est peu digne d'une âme élevée de se livrer à la foule, un tel homme était absolument selon le cœur des pauvres diables qui n'avaient jamais été capables, avec leur bousillage soi-disant littéraire, d'intéresser un seul être capable de jugement, et qui, faisant de nécessité vertu, proclamaient fièrement qu'un écrivain vraiment délicat dédaigne d'intéresser les hommes.

Son incohérence fut un autre mérite aux yeux des débiles d'esprit mystiques pour qui obscurité est synonyme de profondeur, et clarté de platitude. Mallarmé prêchait que le mot doit non exprimer des idées, mais suggérer des images. Ce principe renferme toute la théorie esthétique des polichinelles qui déclarent que l'essence du modernisme est l'enchevêtrement de tous les domaines de l'art et la confusion de tous les moyens d'expression artistiques. Ils veulent jouir de la musique par les yeux et de l'architecture par les oreilles. Ils veulent sentir la poésie par l'odorat et goûter la peinture par le palais. L'orchestre doit exposer des théorèmes philosophiques, peut-être même géométriques; le langage articulé, par contre, ne doit communiquer que des rêveries flottantes et sans forme, et des dispositions d'âme sans contenu d'idées saisissables. Mallarmé qualifiait ses enfilades de paroles

dépourvues de signification, ses « *divagations* », comme il les nommait à juste titre, de musique verbale. Cette expression ne signifie absolument rien. Mais les décadents y attachaient un sens. Pour eux, elle voulait dire que le langage devait renoncer à son rang d'instrument de la transmission des idées et être rabaissé au simple rôle de bruit harmonieux hypnotisant, berçant l'âme. C'était là tout un programme pour les braves gens qui s'imaginaient donner de la valeur à des drames idiots, grâce à un éclairage à couleurs changeantes et à divers parfums répandus dans la salle.

Après la mort de Verlaine, la chapelle décadente de la revue mensuelle *La Plume* élut en due et bonne forme, par un vote, Stéphane Mallarmé comme son prince des poètes. C'était un progrès. Verlaine était un poète qui avait des moments de folie. Mallarmé était un débile d'esprit qui avait des moments de versification ; c'était justement à ces moments-là que sa débilité d'esprit apparaissait le plus désolante. Dans le prolongement de la ligne qui va de Verlaine à Mallarmé, il n'y avait guère moyen d'aller plus loin. Aussi, s'est-on sagement arrêté pour changer de route.

III

LÉON DIERX

Les soixante lyriques de la jeune France convoqués comme électeurs, pour placer un successeur sur le trône poétique vacant par la mort de Stéphane Mallarmé, en décidèrent autrement. Quinze d'entre eux, le plus fort chiffre de votes qui se réunit sur un nom, choisirent pour nouveau prince des poètes M. Léon Dierx. Ce résultat de l'élection fut une surprise. Pour les uns, parce qu'ils ne connaissaient pas Léon Dierx ; pour les autres, la minorité, parce qu'ils le connaissaient.

Pour ceux qui ne le connaissaient pas, son couronnement ne pouvait sembler une recommandation qu'autant qu'ils appartenaient à la troupe sacrée de ces idiots que la jeunesse ne protège pas contre le ramollissement du cerveau. Tous ceux qui ne font pas partie de ces élus ressentirent plutôt une forte méfiance à l'égard de l'héritier d'un honneur qui avait distingué, avant lui, Verlaine et Mallarmé. Le préjugé était cependant injustifié. M. Léon Dierx est aussi dissemblable que possible de ses deux prédécesseurs. Il n'a rien du mystérieux et magnifique crétinisme de Mallarmé. On chercherait aussi, d'autre part, inutilement chez lui les merveilleuses notes de sentiment qui, chez Verlaine, surprennent de temps en temps au milieu de manques de goût grossiers, de plats enfantillages et de lubies chaotiques. Quand on lit ses

deux volumes de vers¹, de grosseur moyenne, qui constituent l'œuvre entière de ce sexagénaire, on a quelque tentation de se demander avec étonnement ce qui le signale à la vénération des plus jeunes. Les connaisseurs atrabilaires de l'âme des jeunes écrivains ont offert des réponses. Ceux-ci ont dit : « Son âge. Il n'y a plus à craindre de lui un exploit poétique humiliant pour les autres ». Ceux-là ont émis cette idée : « Son honorable obscurité. Il ne peut exciter l'envie ». Ces interprétations sont amusantes dans leur malice, mais elles sont fausses. Les électeurs qui lui offrirent le laurier étaient guidés par de plus dignes mobiles. Ils voulurent visiblement retrouver le chemin de l'art vivant et évolutif, après s'être égarés jusqu'au bord de l'absurde. La jeune France poétique abjura la sottise. Le couronnement de M. Dierx fut une capitulation. Rendre hommage à Dierx, c'était faire amende honorable pour Mallarmé. Mais que la conversion repentante ait eu lieu précieusement sous l'invocation de M. Léon Dierx, cela s'explique par certaines particularités du poète, que je mettrai en relief.

Il y a deux sortes de poètes. Les uns créent la poésie, les autres sont créés par la poésie. Je veux dire, par cela, que les uns seraient poètes même si l'on n'avait jamais écrit un seul vers avant eux ou s'ils n'en avaient jamais lu un seul, tandis que les autres sont éveillés par les traditions poétiques, se nourrissent d'elles et les continuent dignement. Chez ceux-là, la source des chants est si puissante, qu'elle jaillit sous une pression violente comme un geyser bouillant ; chez ceux-ci, elle n'est pas assez vigoureuse pour se frayer le chemin au dehors et s'élaner en l'air par sa propre force, et il faut la forer ; cela n'empêche pas qu'ensuite elle ne coule en flots abondants et délicieux. Car je ne voudrais pas qu'on me comprît mal. Par les poètes de la seconde espèce, qui sont

1. T. I, 1894 : *Poèmes et Poésies. Les Lèvres closes*. — T. II, 1896 : *Les Paroles du Vaincu. La Rencontre. Les Amants*. — Alphonse Lemerre.

des corps planétaires et non des soleils brillant de leur lumière propre, je n'entends pas les simples échos et imitateurs auxquels « un vers a réussi dans une langue cultivée qui crée et qui pense pour eux » (Schiller). Je veux parler des natures qui sentent fortement et dont le mode d'expression montre, en conséquence, des couleurs affectives vigoureuses, des natures qui ont une rapide et riche association d'idées et dont la vision intérieure est, en conséquence, imagée et a des perspectives profondes ; chez lesquelles, pourtant, ces composantes élémentaires du don poétique n'ont pas une puissance originelle assez forte pour s'épanouir en forme poétique avec la nécessité d'une loi vitale, mais qui ont besoin de l'exemple d'une haute personnalité poétique du genre solaire, non pour l'imiter, mais pour devenir conscientes, grâce à elle, d'elles-mêmes, de leur vouloir insuffisamment clair, de leur devoir insuffisamment impératif.

M. Léon Dierx est un poète de cette seconde espèce. Ce n'est pas un torrent montagneux qui jaillit de mystérieux abîmes, fait sauter les rochers et se creuse à lui-même sauvagement son lit ; c'est une belle rivière qui coule majestueusement dans des canaux préparés, les emplît et les élargit parfois aussi. Il est parnassien par la forme et par la manière de penser. Le cyclope Victor Hugo lui a appris à forger l'airain de sa langue. Il est devenu habile à incruster et à ciseler le métal en voyant faire Théophile Gautier, et, comme tous les parnassiens, il le surfait démesurément dans cet art, secondaire en somme, ainsi qu'il le lui crie dans des tercets enthousiastes :

Salut à toi du fond de la vie éphémère,
Salut à toi qui vis dans l'immortalité
Où, près de Goëthe assis, tu contemples Homère !

Son monde d'idées est fréquemment celui de Leconte de Lisle, son « cher et vénéré maître », auquel il a dédié son

recueil de poésies. Son effroyable pessimisme et la volupté avec laquelle il s'enfonce parfois, rarement, par bonheur, dans des idées de maladie et de torture physique, trahissent des influences baudelairiennes. Et, avec tous les parnassiens, il se rencontre dans la doctrine qui fait de l'art le but suprême de l'effort humain, qui place mystiquement l'art au-dessus de la nature, qui laisse même briser la loi inexorable de celle-ci par le libre caprice d'invention d'un artiste décorateur, et qui n'admet pas la beauté dans la nature, mais uniquement dans l'exploit de l'artiste.

Souvent, trop souvent, M. Dierx est un rhétoricien harmonieux; et rien de plus. Une fois il a eu l'imprudence de se mettre directement sous une toise qui permet de lire du premier coup d'œil sa mesure exacte. On connaît le poème merveilleusement mélodique de Henri Heine, dont voici la seconde strophe : « Comme la mer s'enfle au-devant de la lune, ainsi bouillonne mon âme, joyeuse et sauvage, vers ta lumière enchanteresse. — Oh ! ne me mens pas ! »¹ En trois vers — le dernier demi-vers est un refrain sans rapport intime avec la strophe — Heine a évoqué ici tout le prodigieux tableau de la marée et rempli l'âme du lecteur de l'immense musique d'orgue de l'océan qui monte, de son mouvement irrésistible déplaçant les pôles, de son éclat et de son parfum. M. Léon Dierx développe, dans sa pièce *Sur les Côtes*, absolument la même idée. Voyons maintenant ce que devient le tableau de Heine sous le pinceau de M. Dierx.

Vous aimez, dites-vous, la mer, la grande image
D'une âme jamais lasse en ses luttes sans fin ;
Sur la rude falaise ou sur le sable fin
Regardez-la frapper de rivage en rivage !

¹ Gleich wie das Meer dem Mond entgegenschwillt,
So fluthet meine Seele, froh und wild,
Empor zu deinem holden Licht —
O, lüge nicht!

Sous les-souffles puissants du large, regardez
 S'enfler la mer immense ainsi qu'une âme fière,
 Et s'avancer vers vous la houle coutumière
 Qui submerge les rocs dont les ports sont bordés !

Vous aimez, dites-vous, la mer, le flux des lames
 Déferlant sur la plage ou battant les caps durs,
 Tel que vers un cœur vide ou hérissé de murs
 Le flux d'une âme lourde où s'engouffrent des âmes !

Regardez ! chaque flot se cabre en arrivant,
 Se brise, argente au loin la grève aux vastes pentes,
 Et jusques à vos pieds meurt en nappes rampantes
 Daus les âcres embruns dispersés par le vent.

Tel chaque effort perdu d'une âme soulevée
 En caresse lointaine expire vainement,
 Et son parfum amer près d'un cœur inclément
 Se dissémine encor dans l'air de l'arrivée.

Et cela continue sept strophes encore en gloses déclamatoires de la métaphore qui forme le noyau de cristallisation de la pièce. Chez Heine, quelques mots brefs et mystérieux, comme une formule d'incantation ; chez M. Dierx, une enfilade sans fin de phrases assurément très fières et très pittoresques, mais dont l'entassement, au lieu de rendre le tableau plus clair, l'efface et le recouvre peu à peu.

Ou bien quand, dans la pièce épique taillée sur le patron de Leconte de Lisle, *Souré-Ha*, le poète s'écrie :

Rêves inassouvis des amours impossibles,
 Rongerez-vous toujours de désirs invincibles
 Le misérable fou qui de vous s'est épris ?
 Quoi ! parce qu'aux éveils de la chair, et surpris
 Par les vagues chaleurs montant d'une étincelle,
 Il but l'amer venin qu'un azur faux recèle,
 Serpents mélodieux, le mordrez-vous toujours ?
 Ne fuirez-vous jamais, charmes de ses beaux jours ?

Cela paraît très enflammé, et c'est très froid. Cela semble énergique, et c'est mou. C'est, fait de main d'ouvrier, un tran-

quille alignement de mots brillants dont l'ensemble ne donne pas un tableau. C'est ainsi que, aux époques barbares de décadence, les orfèvres se contentent de mettre le plus grand nombre possible de grosses pierres et de grosses perles à une parure qui ne représente rien, n'incarne aucune idée artistique, et n'est qu'une boutique ambulante de bijoutier d'une grande valeur vénale.

Les poésies de M. Léon Dierx renferment plus de passages de ce genre que n'en supporterait, par exemple, le lecteur allemand, qui cherche dans la poésie lyrique des notes naturelles vraies et simples, et ne trouve rien d'aussi désagréable que la grandiloquence. Certaines galanteries douceâtres, gracieusement caressantes, dans le goût du xviii^e siècle, qui plaisent aux Français, nous semblent aussi, à nous, étrangement fades. Elles ne disent rien à notre palais, des strophes telles que celle-ci :

O Mencia, fille alléchante !
Si vous savez tout ce qui chante
 En vos vingt ans,
Sous les clochettes du printemps
Pourquoi vouloir rester géôlière
 D'une volière ?

Verlaine a souvent pris ce ton dans ses *Fêtes galantes*. Nous le connaissons par les imitations des poètes allemands de la période d'avant Weimar. Même le jeune Goëthe eut son époque de Damon et de Bélinda ; ce n'est pas la plus heureuse. Peut-être sont-ce ces souvenirs de l'histoire littéraire qui nous gâtent le genre.

Et ce même Léon Dierx, qui se complait parfois dans l'aimable badinage facile d'un Dorat ou d'un Gentil-Bernard, s'égare par intervalles dans les rodomontades à plaies et sang d'un Baudelaire :

A l'heure où le soleil, ainsi qu'un roi cruel
Qui veut parer de draps sanglants ses funérailles,
Se déchire et secoue au dehors ses entrailles ;...

ou dans des pitreries de mauvais goût, comme cette image :

La lune arrondit son disque lointain
 Sur le bois vêtu d'un brouillard magique
 Et dans une eau blême aux reflets d'étain;
 Et ce vieil étang, miroir nostalgique,
 Semble ton grand œil, ô nature! hélas!
 Semble un grand œil las.

Mais ce n'est là que le Léon Dierx des mauvais jours. J'ai voulu épuiser d'abord les objections, pour pouvoir m'arrêter ensuite aux seuls côtés brillants du poète. Avant tout, il n'y a qu'un mot pour caractériser sa forme : perfection ! Il est si conscient de sa maîtrise sur son instrument poétique, qu'il se laisse parfois aller, en véritable parnassien, à des tours de force à la Paganini. Qu'on apprécie, par exemple, ce carillon tintinnabulant de clochettes argentines verbales :

Dans la douceur du soir, pour ravir le rêveur,
 Un rayon plus royal octroyé par faveur
 Irradie, arrosant l'horizon qu'il irise,
 Et la forêt s'embrase au soupir de la brise;
 Et la mare où se mire un troupeau lent et las
 S'est mirée à son tour de miroitants éclats,
 Et l'ombre est couleur d'ambre et tout s'y recolore.

« Ravir — rêveur », « rayon — royal — (oct) royé », « (ar) rosant — (ho) rizon », « (s'em) brase — brise », « mare — mire », « moirée — miroi (tant) », « ombre — ambre », ces allitérations, ces retours du même mot avec consonnes différentes, reviennent au moins une fois, quelquefois deux, dans chaque vers de la pièce.

Mais ces jeux de formes, ces concerts de sons identiques et d'assonances, ne sont que rarement, chez notre poète, la chose essentielle. Il a plus à cœur le développement d'une noble idée, d'une nouvelle image altière qu'il caresse et parachève jusqu'à ce qu'elle soit triomphalement plastique. Il est souvent heureux dans des comparaisons originales qui saisissent

l'imagination. Ainsi, il dit de Hemrick, le veuf (dans la pièce portant ce titre), atteint de jalousie rétrospective :

... Dans son âme, ainsi qu'un mineur dans la mine
 Entre d'étroits couloirs rampe, creuse et chemine,
 Et depuis très longtemps, la lampe sourde au poing,
 Ou le pic dur levé, se dévoue à sa tâche,
 S'acharne sur le roc, frappe, écarte et détache
 Quelque bloc descellé qu'on ne remplace point,
 Dans son âme dardant des lumières livides,
 Un soupçon a creusé de lamentables vides.

Ou ce sonnet, *La Prison* :

Comme les fûts nombreux des hautes cathédrales,
 O rêves de mon cœur, vous montez ! Et je vois
 L'ancien encens encore endormir ses spirales
 A l'ombre de vos nefs, ô rêves d'autrefois !

Comme un orgue dompté par des mains magistrales,
 O ma longue douleur ! je t'écoute ; et ta voix
 Murmure encor l'écho des plaintes et des râles
 Que j'ai depuis longtemps étouffés sous mes doigts !

— Allons ! prêtre enfermé qui saignas sous l'insulte,
 N'as-tu pas renié ton église et ton culte,
 Et brisé l'encensoir aux murs de ta prison ?

Debout ! Étends les bras sans fermer les paupières !
 Qu'ils croulent, ces arceaux dont tu sculptas les pierres,
 Dût leur poids t'écraser du coup, comme Samson !

Ce qu'on remarque immédiatement dans ces images, c'est qu'elles ne sont pas vues directement, naïvement, mais élaborées par la raison. D'abord, M. Dierx a l'idée abstraite, puis il trouve pour elle, par un penser analogique, le revêtement concret. Chez d'autres poètes, d'un sensualisme plus primesautier, le procédé est inverse. Ils perçoivent d'abord l'image, puis celle-ci leur inspire analogiquement une idée abstraite. Comparez, par exemple, au sonnet précité, où M. Dierx exprime, par une image, l'idée qu'il doit se délivrer de la mélancolie faite de souvenir et d'aspiration qui le tient

prisonnier, par un effort d'esprit brisant les murs de sa prison, la pièce de Nicolas Lenau, *Brouillard* : « Brouillard opaque, tu me dérobes la vallée avec son fleuve, la montagne avec sa forêt, et tous les sourires du soleil. Emporte dans ta nuit grise la terre, aussi loin qu'elle s'étend ! Emporte ce qui me rend si triste, emporte le passé ! » Ici, le poète voit d'abord le brouillard, et comme il cache l'aspect de la terre, cela fait naître en lui cette idée : ainsi l'oubli pourrait voiler à mes yeux le passé et ses douleurs. Pour saisir en une formule cette diversité, ce contraste des deux poètes, nous dirons que M. Dierx matérialise une idée abstraite, et que Lenau spiritualise un aspect concret.

M. Léon Dierx a le sentiment de la nature et perçoit avec un sens ému les tableaux de la forêt et de la bruyère. Quelques-unes de ses inspirations (par exemple, *Soir d'Octobre*) sont un enrichissement durable de la poésie lyrique française. Mais son sentiment de la nature est celui de l'habitant des grandes villes, ayant grandi à l'ombre des maisons, dont le pied foule constamment le pavé, et qui ne va que rarement, par des dimanches bénis, à la campagne. C'est par l'art que se sont formées sa compréhension des choses de la nature et sa sensibilité. Il n'a pas, enfant rêveur, laissé parler à son âme le bruissement des cimes des arbres et le chant d'un oiseau invisible dans les branches. Et comme il a d'abord appris à connaître la nature dans les tableaux des maîtres, il chemine à travers montagne et vallée comme un visiteur de musée qui veut retrouver les paysages des galeries ; il cherche ses peintres favoris dans la nature, non la nature chez ses peintres favoris. En lisant les poésies de M. Léon Dierx, je compris pour la première fois que la galerie des tableaux doit remplacer, pour l'enfant des grandes villes, la « promenade, le matin de Pâques », de Faust.

M. Dierx méprise et hait les hommes, et il ne veut voir dans la vie que douleur et péché. Il confesse, d'une manière saisis-

sante, cette sombre conception fondamentale dans *La Prière d'Adam*.

Songe horrible ! — La foule innombrable des âmes
M'entourait. Immobile et muet, devant nous,
Beau comme un Dieu, mais triste et pliant les genoux,
L'ancêtre restait loin des hommes et des femmes...

Tous écoutaient, penchés sur les espaces blêmes,
Monter du plus lointain de l'abîme des cieux
L'inextinguible écho des vivants vers les dieux,
Les rêves fous, les cris de rage et les blasphèmes.

Et plus triste toujours, Adam, seul, prosterné,
Priait ; et sa poitrine était rougie encore,
Chaque fois qu'éclataient dans la brume sonore
Ces mots sans trêve : Adam, un nouvel homme est né !

« Seigneur ! murmurait-il, qu'il est long, ce supplice !
Mes fils ont bien assez pullulé sous ta loi.
N'entendrai-je jamais la nuit crier vers moi :
« Le dernier homme est mort ! Et que tout s'accomplisse ! »

Plus sombre encore est la *Marche funèbre*, « chœur des derniers hommes », dont voici quelques strophes :

Les ténèbres sur nous amassent leurs replis.
Là-haut, rien désormais qui regarde ou réponde.
Derniers fils de Caïn ! les temps sont accomplis.
Pour toujours, cette fois, la Mort est dans le monde...

Les derniers dieux sont morts, et morte est la prière.
Nous avons renié nos héros et leurs lois.
Nul espoir ne reluit devant nous ; et, derrière,
Ils ne renaîtront plus, les rêves d'autrefois !...

Hommes ! contemplons-nous dans toutes nos laideurs.
O rayons qui brilliez aux yeux clairs des ancêtres !
Nos yeux caves, chargés d'ennuis et de lourdeurs,
Se tournent hébétés des choses vers les êtres.

Spectre charmant, amour, qui consolais du ciel,
Amour, toi qu'ont chanté les aïeux incroyables,

Nul de nous ne t'a vu dans nos froids crépuscules.
Meurs, vieux spectre gonflé de mensonge et de fiel...

Amour, notre âme vide est ton affreux tombeau...

Terre, toi-même au bout du destin qui nous lie,
Comme un crâne vidé, nue, horrible et sans voix,
Retourne à ton soleil ! Une seconde fois,
S'il brûle encor, renais à sa flamme pâlie !

Mais au globe épuisé heurtant ton globe impur,
Puisse-tu revomir nos os sans nombre, ô Terre !
Dans le vide où ne germe aucun monde futur
Tous à jamais lancés par le même cratère !

Cet abandon désespéré de soi-même marque M. Dierx comme un poète du passé, dépourvu du sentiment de l'avenir, et par conséquent d'espoir. Son âme ne connaît que l'aspiration vers ce qui a été, et non l'attente. Cette absence d'affects d'attente, qui sont toujours optimistes, toujours engendréurs de force (dynamogènes), constitue l'essence de la sénilité psychique. Elle est la disposition d'âme fondamentale de tous les épi-gones, et on l'observe toujours aux époques de décadence. Que M. Dierx, en dépit de cette note lasse et désolée, ait pu devenir le poète des jeunes, cela révèle l'épuisement de cette génération morbide jusqu'à la moelle.

Mais, plus encore que son pessimisme, qui chez les décadents est le bon ton, son aristocratie esthétique devait le rendre sympathique aux jeunes. C'est le seul point où il se rencontre avec Mallarmé, et qui fait apparaître son élection à la dignité de prince des poètes comme la continuation d'une tradition.

Beaucoup de ses poésies sont d'élégantes critiques d'art. Ainsi, *Corot*, ou ce passage de *Stella Vespera*, à propos de tableaux :

Chacun semblait le but d'un vouloir différent.
L'on eût dit du premier quelque tout neuf Rembrandt.
C'étaient les mêmes fonds d'épaisses atmosphères

Et d'obscurité chaude aux attrayants mystères ;
 Mais jamais le pinceau du maître hollandais
 N'avait si loin poussé les ténèbres ; jamais
 Si merveilleusement il n'en creusa les ondes
 Sous une transparence aux caresses profondes.

C'est dans cette dernière pièce, la perle de son recueil de poésies, qu'il a exposé toute sa profession de foi, sa doctrine complète du rapport de l'art aux forces agissant dans la nature. Une mystérieuse jeune dame d'une beauté supra-terrestre est toujours vue dans les galeries de tableaux, les expositions de peinture et les ateliers des peintres, où elle examine les portraits de femmes. Elle cherche sans cesse quelque chose, — son propre portrait, mais transfiguré par l'amour, non pas d'un aspect glacial et inaccessiblement hautain, comme elle l'est elle-même encore maintenant. A Paris vit un peintre qui rêve d'une œuvre merveilleuse : un portrait féminin, la plus haute perfection de la femme et le plus ardent embrasement de son âme dans la passion. Il ne peint pas d'après un modèle. Il n'en existe pas pour la haute œuvre qu'il veut créer. Il peint d'après l'inconscient, d'après son aspiration. Aussi d'après un obscur souvenir de famille. Un de ses ancêtres éloignés peignit un jour, il y a trois siècles, un portrait féminin de ce genre, et, — ô merveille ! — cinquante ans après sa mort naissait à Florence une femme qui devint le reflet palpable et le modèle identique de l'œuvre prophétique. Sept fois le peintre a peint la femme de ses rêves, toujours plus belle, en une perfection croissante qui fascinait et angoissait. Enfin il est satisfait : son idéal est réalisé. Il vit, miraculeusement fixé sur la toile. Et le jour même de l'achèvement, voilà que pénètre tout à coup chez le peintre la charmante inconnue des musées. Elle reconnaît son portrait, tel qu'elle l'a tant désiré, et, lui, reconnaît sa chimère devenue vivante. Elle lui dit :

Au beau siècle de l'art, autrefois, dans Florence,
 Grand parmi les plus grands fut l'un de vos aïeux,
 Dont le chef-d'œuvre était le portrait merveilleux
 De mon aïeule à moi, qu'on nommait par la ville
 L'Étoile du Matin. Dans un siècle infertile
 Votre nom seul rayonne. En vous je reconnais
 Le plus digne héritier des anciens ; je venais
 Demander au Centi revivant de renaitre
 Sous le divin pinceau qu'il tient de son ancêtre,
 Moi, dont le nom, là-bas, est l'Étoile du Soir !

A cette apparition, les cheveux du peintre se hérissent
 d'effroi, et la démence s'empare de lui.

Tout, dans ce poème, est mystérieux et crépusculaire ; mais
 l'idée fondamentale est claire. C'est le mythe de Pygmalion
 conçu par un contemporain très éloigné d'une crédulité naïve :

Ta Galatée, ô Grec ! n'était point une fable !
 Ce n'est pas ta statue au marbre radieux
 Qui s'anima pour toi sous le souffle des dieux.
 Non. Mais ils t'ont permis, ton œuvre terminée,
 De rencontrer alors la femme devinée !

Telle est la force miraculeuse du génie.

Qu'est-ce que le génie, après tout ? C'est ma foi
 Qu'il est évocateur aussi bien que prophète ;
 Que ce qu'il croit créer est l'image parfaite
 D'un être que retient l'avenir ou la mort,
 Ou qui, peut-être aussi, se cache à son effort,
 Bien loin ou près de lui, mais dans son heure même,
 Réalité vivante égale à l'art suprême !

Schiller a exprimé, avant M. Léon Dierx, cette idée d'une
 façon plus brève et plus intense : « La nature, dit-il, est en
 éternelle alliance avec le génie ; ce que celui-ci promet, celle-
 là l'accomplit sûrement ».

Le poète allemand élève sa thèse hardiment idéaliste à la
 hauteur d'une loi naturelle générale ; le poète français semble
 vouloir, plus modestement, limiter cette loi au monde de la
 création artistique. Mais tous les deux reconnaissent à l'esprit

créateur de l'homme le pouvoir d'arracher à la nature récalcitrante l'incarnation de ses idées.

Un beau rêve, qui flatte l'orgueil de l'homme. Une nouvelle mythologie, à laquelle on voudrait bien croire, car elle repeuple de divin le monde vide de dieux. Et l'on comprend qu'une jeunesse qui frissonne dans le vulgaire et aspire aux lumières, soit reconnaissante à un poète qui proclame une nouvelle doctrine de salut. Non une doctrine morale, il est vrai, mais une doctrine esthétique, et, ce qui accroît sa valeur aux yeux de la génération actuelle, non une doctrine démocratique, comme la bonne nouvelle de la Foi accessible aussi aux pauvres d'esprit, surtout aux pauvres d'esprit, mais une doctrine aristocratique, puisqu'elle ne vaut que pour cette exception rare comme le phénix : le génie.

DRAMATURGES

I

LA PSYCHOLOGIE D'ALEXANDRE DUMAS FILS

« Je suis un dompteur », a dit un jour Alexandre Dumas fils en parlant de lui-même ; et en une autre circonstance il exprima ainsi la même idée : « J'ai un penchant à m'assujettir tous les hommes qui entrent en contact avec moi ». Un de ses admirateurs lui ayant dit, par flatterie, qu'il ressemblait à Bismarck, il sourit et répondit : « Je crois moi-même avoir manqué ma vocation. J'aurais dû gouverner. J'aurais fait un ministre acceptable. »

Toutes ces assertions sentent en apparence la folie des grandeurs, puisqu'un concierge de théâtre seul inclinera généralement à accorder à un dramaturge, fût-ce au plus grand, la valeur politique et sociale à laquelle Dumas s'estime lui-même. Et cependant celui-ci avait raison. Ses paroles avaient leur source dans le plus profond sentiment de son originalité. Elles ne se rapportent pas à lui seul, mais à tout véritable poète de théâtre, je veux dire à ceux qui ne le sont pas devenus par vanité et par imitation, mais par besoin organique primesautier.

La psychologie du dramaturge et celle du dictateur césarien sont à peu près identiques. C'est, en somme, des mêmes racines psychiques que sortent un triomphe scénique et un coup d'État heureux. Fréquemment ce sont simplement les circonstances extérieures, les conjonctures, les impulsions du milieu familial ou celles des événements, qui décident si le

même homme devra entreprendre de conquérir la scène ou d'usurper un trône.

Pie VII a-t-il eu une idée claire de la profonde vérité qu'il émettait, lorsqu'il jetait à la tête du grand Napoléon ces mots historiques : « Commediante ! Tragediante ! » ? En tout cas, ils sont étonnamment justes. En Napoléon le Grand couvait un homme de théâtre, absolument comme en Napoléon III, en Jules César, en Cola di Rienzi, en Olivier Cromwell ; mais dans les poètes dramatiques de vocation vivent aussi un usurpateur, un tyran et un conquérant. Ce n'est pas par hasard, mais par un affleurement de ce qu'il y avait de plus secret et de plus inconscient dans sa nature, que Napoléon écrivit dans sa première jeunesse une tragédie, que Talma demeura son favori, que dans son célèbre entretien avec Goethe il oublia le temps à parler du drame, qu'au milieu du plus formidable chapitre de l'histoire du monde, dans Moscou en flammes, il étudia et décréta le règlement encore en vigueur aujourd'hui de la Comédie-Française. Dans tous ces traits se révèlent des nécessités de sa personnalité.

Le dictateur comme le dramaturge sont inexorablement condamnés au succès. Mais celui-ci n'est possible que s'ils sont capables de retenir vigoureusement l'attention de la foule et d'obscurcir, voire même d'anéantir avec une supériorité irrésistible, chez tous les hommes qui ont les yeux fixés sur eux, leur propre personnalité. Tous deux sont des « pasteurs de peuples » au sens homérique de ce mot patriarcal, ayant pour tâche de rompre sous leur volonté le troupeau humain difficile à rassembler et à maintenir ensemble. Ce n'est qu'aussi longtemps que ce troupeau reste engourdi sous la suggestion du magicien, qu'il peut être maintenu. Le magicien lui laisse-t-il un seul instant la possibilité de se ressaisir, c'en est fait de sa domination sur le troupeau. Dès que les hommes reprennent conscience d'eux-mêmes, ils ne sont plus prêts à subir le joug d'un tyran, encore moins à sacrifier pour

lui leur vie dans des batailles qu'ils n'ont pas désirées; on ne peut non plus obtenir d'eux qu'ils oublient leurs propres affaires et s'intéressent à Hécube se démenant sur la scène, et qui ne les regarde en rien.

Les moyens par lesquels on peut s'emparer d'une foule et s'assurer d'elle pour plus ou moins longtemps, paraissent nombreux et variés; mais un examen attentif les ramène à trois. Ce sont la suggestion, l'éveil de forts affects ou émotions, et l'excitation de sentiments de plaisir.

La suggestion n'est exercée par rien aussi facilement que par l'occupation de la fantaisie, qui dans les cas parfaits peut aller jusqu'à la fascination. Or, la fantaisie est mise en activité par des spectacles vivement mouvementés ou par des symboles frappants ou obscurs, et pleins de rapports.

La suggestion exige donc l'action et les accessoires, qui ont à jouer le rôle du fétiche des peuples primitifs. Le dictateur agit par des violences, par des cortèges, par des défilés de troupes et des parades, par les panaches de sa suite, par la création d'une décoration que la fantaisie prend pour point de départ de ses rêves agités. Le poète dramatique travaille exactement avec le même appareil, mais en petit. Action et symbolisme des accessoires, c'est là aussi, dans son cas, la formule d'après laquelle il soumet la foule à sa suggestion.

On éveille de forts affects par l'évocation des instincts fondamentaux de l'homme, avant tout de la sympathie, qui, chez lui comme chez tout animal grégaire ou social, est un instinct primitif; puis aussi de la vanité, qui n'est pas moins primordiale, pas moins répandue. Que l'on montre aux hommes, sur la scène ou sur les champs de bataille, des exemples d'héroïsme; qu'on leur montre des hommes souffrant, aimant, se sacrifiant ou dominant les autres, et ils vivront en leur âme de la destinée de ceux-ci, en éprouvant des frissons tragiques ou de joyeux transports. Qu'on leur donne de la gloire, et l'épicier lui-même, dans sa boutique, sentira nettement sur

son propre front le délicieux frôlement d'une couronne de lauriers.

On excite enfin des sentiments de plaisir dans la foule, en flattant ses préjugés, en exprimant clairement ce qu'elle sent obscurément, en lui construisant un monde idéal qui réalise le schéma de ses désirs et de ses aspirations vagues.

Le maniement des trois moyens qui captivent la foule, présuppose des qualités organiques déterminées chez celui qui les emploie : force de volonté, fantaisie inclinant vers le symbole primitif, le fétiche, même l'absurde, violence des affects, et banalité.

Il a besoin de force de volonté, pour créer une action. Une action est une activité musculaire, et l'on ne détermine celle-ci que par des impulsions volitionnelles. C'est exactement la même force de caractère qui donne de la puissance aux faits et gestes des figures de la scène, et qui rend les ministres, les mameluks parlementaires et les armées esclaves d'un regard ou d'un signe du César. La pâleur de la pensée n'engendre ni un drame émouvant, ni un plébiscite ou une dictature. Pour cela il faut une virilité joyeusement active. Ce n'est pas avec des arguments fins et persuasifs que l'on convainc une foule, mais avec de brutales affirmations. Des paroles sonores, un geste dominateur, un coup de poing sur la table, pénètrent sûrement dans l'âme de la foule et déterminent son jugement, tandis qu'elle reste complètement fermée à une argumentation douce et raisonnable.

La fantaisie est nécessaire pour l'invention de détails extérieurs hypnotisants. Avec cette fantaisie on trouve la « légion d'honneur » et le « million d'or vierge » de la *Princesse de Bagdad*; le couronnement avec la couronne de Charlemagne et le dénouement des cheveux de *Francillon*; le mot magnifique, quoique absolument dépourvu de signification, des « quarante siècles qui regardent du haut des Pyramides », et les images du vibrion, de la pêche attaquée, etc.

Une forte affectivité est nécessaire pour exciter chez la foule des mouvements d'âme. La foule est une bonne matière inflammable, mais elle ne prend feu qu'à une flamme claire. Un sceptique au cœur froid, un nirvaniste souriant ne peuvent jamais espérer entraîner la masse. Sans un système nerveux exceptionnellement vibrant, ni l'on n'accomplit les violents faits d'arbitraire où s'assouvit l'ambition égoïste du dictateur, ni l'on ne communique aux figures de la scène la vie intense qui, seule, les rend capables d'être senties au delà de la rampe.

Mais une certaine dose de banalité est indispensable, elle aussi. Le César, comme le conquérant des planches, fait de la psychologie des foules, et celle-ci n'est qu'un synonyme de lieu commun. Ce n'est pas à l'Académie ou dans les salons raffinés qu'on déroule l'épopée napoléonienne, et les succès de théâtre sont faits non par les loges du premier rang, mais par les galeries. Celui qui va au marché pour détourner de l'échoppe de la harengère et attirer à soi les ménagères et les cuisinières faisant leurs emplettes, celui-là n'a pas le droit d'être neuf et original. Le boulangisme ne s'est pas formé autour d'un profond programme politique. Dans *Hamlet*, ce n'est pas le fameux monologue qui produit le grand effet à la représentation. Dans *Faust*, le public du théâtre ne supporte la traduction de la Bible qu'à cause de la féerie des apparitions d'esprits, tout au plus aussi à cause du respect avec lequel il en franchit le seuil. Ainsi prédisposée, la foule, en effet, est livrée sans résistance au poète.

Cette démonstration que le César et le dramaturge sont la résultante des mêmes présuppositions psychologiques, peut sembler aux uns une dégradation imméritée du César, aux autres une exaltation justifiée du dramaturge. Du point de vue où l'on domine les grandes lignes de la marche évolutive de l'humanité, point de vue qui n'est pas encore la *species*

æternitatis, mais qui s'en rapproche, il est difficile de remarquer une différence de niveau entre les deux.

Dumas avait la virilité de caractère et de volonté, la familiarité avec le grain de baroque, la profonde émotivité et la banalité qui pouvaient faire de lui un conducteur d'homme dans la paix et dans la guerre, et qui firent de lui un dramaturge de haut rang.

La banalité aussi.

Car ceux qui l'ont qualifié de penseur original et même d'esprit paradoxal, sont victimes d'une illusion.

Dumas n'a jamais exprimé une seule idée nouvelle et personnelle; il s'est simplement borné à dire, avec la fermeté et même la rudesse nécessaires à la suggestion dramatique, ce que pensaient à peu près tous les spectateurs de ses pièces. Quand il donnait l'assaut à une loi ou à un usage social, il était toujours sûr d'être suivi par le public entier en colonnes profondes. Il proposait, avec des gestes de lutteur ou des airs de prophète, des solutions appartenant déjà au fonds immuable des tartiniers en chef du *Petit Journal*. Mais la forme dont il revêtait les vérités évidentes, et déjà admises par tous, lui appartenait en propre; elle était si habile, qu'elle paraissait neuve et même paradoxale. C'est peut-être le plus grand triomphe de l'art d'Alexandre Dumas qu'il ait pu, en livrant bataille à des lois à demi mortes comme celle de l'indissolubilité du mariage français, ou à des préjugés tout à fait morts comme celui contre les enfants naturels, s'écrier avec le pathos du gladiateur marchant à la mort : *Morituri te salutant!* sans qu'on le trouvât ridicule.

Ses qualités organiques assignaient à Dumas la carrière dramatique : c'était l'essentiel. L'accessoire — ses conditions de vie — détermina le choix de ses sujets. Un lieu commun critique répète sans cesse : les drames de Dumas sont de pièces à thèse. J'ignore qui le premier a trouvé ce mot, mais je ne lui en fais pas mon compliment. Ce mot ne signifie absolu

ment rien. Il n'y a pas de « pièces à thèse », il n'y a que de bonnes et de mauvaises pièces. Une mauvaise pièce, il est vrai, ne démontre rien d'autre que l'incapacité de son auteur ; mais une bonne pièce démontre toujours quelque chose de général, et celui qui prend plaisir à ce travail d'exégète et de glossateur peut toujours résumer en une thèse sa démonstration. Certaines pièces exposent, en exemples particulièrement instructifs, des lois naturelles : ce sont les meilleures et les plus durables. Les autres montrent des institutions humaines, et éclairent leur valeur ou leur manque de valeur : ce sont les moins hautes, et, en dépit d'un effet momentané peut-être plus grand, les plus éphémères. Mais toutes — je ne parle que des bonnes — ont leur moralité absolument comme la fable la plus simple de Phèdre. Tient-on à tout prix à la dénomination de « pièce à thèse », je n'ai rien à dire, mais à la condition qu'on acceptera aussi comme telles le *Prométhée* d'Eschyle, le *Jules César* de Shakespeare, le *Nathan le Sage* de Lessing. La thèse naît d'elle-même, quand un véritable poète expose un cas particulier, car il le saisit avec toutes ses racines, il le suit jusqu'au point, si profond soit-il, où il surgit de la vie générale ; il montre ses liens avec le Tout universel, et ainsi, sous sa main, le cas particulier redevient une simple démonstration de la loi.

Alexandre Dumas fils est l'auteur dramatique le plus subjectif que la France ait produit. Il n'a jamais raconté que lui-même, défendu que lui-même, vengé que lui-même. Comme ses sensations étaient extraordinairement fortes, il s'absorbait tout entier dans les propres aventures de sa vie. Elles remplissaient sa conscience et la fermaient aux perceptions objectives. Tout ce qui se rapportait de près ou de loin à son cas, il le saisissait avec des sens incomparablement aigus et rapides, mais il restait obtus et indifférent à tout ce qui ne le touchait pas personnellement. Ainsi il groupa le phénomène du monde autour de sa destinée propre, en accor-

dant à celle-ci infiniment plus d'importance qu'à celui-là. Dès que son « moi » monstrueusement débordant entrait en un contact douloureux avec « les objets qui durement s'entrechoquent dans l'espace » (Schiller), il ressentait le choc comme un crime impardonnable à son égard, et était pris d'une fureur destructive de talion analogue à celle d'un calife oriental, qui fait couper des têtes et raser des villes, quand un serviteur maladroit l'a mis de mauvaise humeur.

Il était enfant naturel, et souffrit de cette tache dès qu'il fréquenta l'école. Il se vengea par sa pièce du *Fils naturel*, qui n'est qu'un long grincement de dents.

Sa mère menait une vie douteuse. Il s'échauffa à vouloir féroce­ment prouver : 1° qu'un homme qui séduit une jeune fille doit l'épouser, ou expier tragiquement sa faute; 2° qu'un honnête homme peut très bien épouser une jeune fille avec un passé; 3° qu'en somme il n'y a aucun mal pour une femme à commettre une faute, pourvu que ce soit par amour.

Il eut plus d'une fois des raisons personnelles pour trouver une gêne à ses passions ou à ses caprices dans les lois et les mœurs qui règlent le mariage. Il poussa sans hésitation son cri de poète contre ces lois et ces mœurs.

Si, dans ses affirmations visant le cas déterminé, on a vu des thèses générales, cela provient de ce qu'il a pu produire, avec sa magie de poète, l'illusion d'optique par laquelle on aperçoit, dans un événement isolé sortant de l'ordinaire, un fait universel important pour l'humanité. Dumas lui-même était en cela de bonne foi. Ce qui s'appliquait à lui, il lui donnait naïvement une application générale, et, comme un contemporain célèbre, il saisissait sans hésitation, au moins dans le monde imaginaire de la scène soumis à son empire, le « loquet de la législation », chaque fois que celle-ci lui était personnellement incommode, à lui, et peut-être à lui seul.

Ce serait un effort inutile de vouloir accorder entre elles les soi-disant thèses de Dumas, ou d'exposer sa philosophie,

en se basant sur ses œuvres. Sa loi morale ordonne tantôt de tuer, tantôt de pardonner. Un jour l'argent est le grand ennemi, le corrupteur, un autre jour il est une force civilisatrice empreinte d'un certain caractère sacré. Mais il faut bien se garder de lui reprocher ses contradictions. Ce serait là un plaisir facile et en même temps une incompréhension. Il ne songea jamais qu'à se faciliter l'existence, et, avec ses besoins, changèrent nécessairement aussi les moyens de les satisfaire. Sa logique résidait dans son égoïsme. Ce n'est pas sur la société, mais sur lui-même, qu'il prit la mesure des réformes sociales réclamées. Il ne donna pas un système d'éthique, mais des dispositions d'âme.

Dans les longs plaidoyers de ses personnages, on veut trouver je ne sais quel raisonnement froid ; on les interprète comme prouvant la prédominance de la sophistique sur le don poétique primesautier et sur la force créatrice artistique. Cela me semble un jugement peu pénétrant. Lorsque ses personnages développent verbeusement leurs actes et leurs pensées, et les défendent sans se lasser, c'est parce que Dumas sent le besoin de soulager son émotion par une exposition torrentielle. Ce dont son cœur est plein, sa bouche en déborde. La bonne éducation défend de parler de soi-même. Le dramaturge a le privilège de parler de lui-même, par la bouche de ses personnages, sans heurter cette règle de convenance. Mais ce que disent les personnages sort de l'impulsion du tempérament, non de la froide réflexion. Dumas jouit d'avoir raison, et pour bien savourer ce plaisir, il l'aiguise par de brillantes victoires rhétoriciennes sur des ripostes à dessein vigoureuses.

Pour Dumas, il était facile et naturel de combattre toutes les lois et tous les préjugés sociaux. Il était par naissance et par première éducation en dehors du contrat social. Il ne jouissait d'aucun de ses avantages, il n'avait rien à perdre en le détruisant ou en le modifiant. Il était comme un sauvage au

sein de la vieille civilisation et du vieil ordre : se fiant fièrement à sa propre force et réduit à elle, dépourvu du sens historique, et par conséquent sans respect pour tout ce qui s'est formé historiquement, examinant toute chose au point de vue de son utilité, sans lui reconnaître de valeur affective ; un mercenaire macédonien, qui fait irruption dans un sanctuaire populaire de l'Asie et estime les idoles à leur poids d'or, sans rien soupçonner des frissons de vénération avec lesquels des millions de croyants lèvent les yeux vers ces figures métalliques. Dumas n'avait aucune instruction scolaire et avait puisé sa science tout entière dans le livre de la vie. Il conquiert tous ses succès sans avoir rien appris du fatras que la science pédagogique officielle croit devoir fourrer dans la tête de la jeunesse. Quelle valeur a notre instruction générale (l'enseignement technique spécial est autre chose) comme arme dans la lutte pour la vie ? Dumas ne portait rien de ce bagage, et il n'en devint pas moins académicien, grand-officier de la légion d'honneur, et le dramaturge le plus en vue d'un des peuples à la tête de la civilisation. Ne fût-ce que comme exemple de la valeur négligeable de notre savoir scolaire au point de vue de toutes les tâches sérieuses de la vie, Dumas serait un des phénomènes les plus intéressants de la vie intellectuelle de notre époque.

Voilà quelques-unes des remarques que suggère la vie psychique d'Alexandre Dumas fils. Elles n'ont naturellement pas la prétention d'être complètes. Vouloir entreprendre d'apprécier définitivement en trois cents lignes une vie riche et une grande nature, c'est avoir ou une très mince idée de son sujet, ou une très haute idée de soi-même. Je ne voudrais être taxé ni de l'une ni de l'autre de ces deux faiblesses.

II

HENRI DE BORNIER

Le Fils de l'Arétin.

Pietro Aretino est l'une des figures les plus connues et les plus curieuses de l'histoire littéraire. Son impudence l'a introduit de force dans l'immortalité, où tant de talents infiniment plus grands, mais plus modestes, n'ont pu trouver accès. Il fut, avec une prescience superbe, un journaliste à revolver avant l'invention du revolver et du journalisme. Mendiant barbelé, à la fois carotteur et bandit, il vécut opulemment des vices de son temps, et mourut assez âgé d'un rire convulsif provoqué, raconte-t-on (cela paraît d'ailleurs être une légende), par le récit d'une aventure galante de sa digne sœur. La Renaissance italienne développait des individualités vigoureuses, et en même temps des vanités assoiffées. Les élégants assassins de cette époque purpurine aspiraient aux biens réels, à la puissance, à la domination, à l'or, aux femmes, aux terres, à la mort de leurs ennemis, mais aussi à la bulle de savon qu'on appelle la gloire, de laquelle ne s'étaient jamais souciées les fortes personnalités du moyen âge. On ressentit donc le besoin des trompettes de la renommée et la crainte des insulteurs que le monde écoutait. Toute demande sérieuse est bientôt suivie d'une offre. Papes et souverains redoutaient le sort d'Adrien VI, que les railleries d'un Francesco Berni et d'un Paul Jove avaient vilainement corrodé. Peintres et sculpteurs enviaient la destinée de Cimabué et de

Giotto régalez de la réclame, qu'évidemment tout le monde ne peut se payer, d'une strophe de Dante dans sa *Divine Comédie*. L'Arétin alla au-devant de la crainte des uns, de l'envie des autres. Il encensa ou empuantit contre payement. Pour un Pier-Luigi Farnèse, duc de Parme, qui, dans son profond mépris du verbe, ne délia les cordons de sa bourse ni pour les odes ni pour les épigrammes du poète-bandit, celui-ci vit venir à lui une douzaine de Clément VII, de Charles Quint, de François I^{er} roi de France, de Côme de Médicis de Florence, etc., qui lui envoyèrent des chaînes d'honneur en or ou lui assignèrent des pensions d'un nombre respectable de ducats. Son commerce florissait le plus souvent, tout en lui attirant çà et là les inévitables horions qui justifiaient cette terzine aimable du Mauro :

L'Arétin, per Dio grazia, è vivo e sano ;
 Ma'l mostaccio ha fregiato nobilmente,
 E più colpi ha, che dita in una mano¹.

Pour son plaisir, et aussi à cause de leur débit certain chez les riches amateurs, il écrivit des livres orduriers, tels que les *Dialogues* et les *Sonnets luxurieux*, pleins d'ailleurs de verve et de brio, disons-le en passant, qui ont leur place assurée dans l'« enfer » des grandes bibliothèques, et il composait dans l'intervalle des livres édifiants tels que la vie de la sainte Vierge, de sainte Catherine, de saint Thomas d'Aquin, et traduisait les Sept Psaumes de la Pénitence, parce que le drôle s'imaginait sérieusement que, sur la recommandation de l'empereur Charles-Quint, le pape le nommerait cardinal.

Tel était l'Arétin que nous connaissons. Mais Henri de Bornier le connaît autrement, comme il le prouve par le menu dans son pauvre drame en vers.

1. « L'Arétin, grâce à Dieu, est vivant et bien portant; mais sa face est arrangée de la bonne façon, et marquée de plus de coups qu'il n'y a de doigts à une main ».

Le premier acte montre l'Arétin au faite du bonheur. Il habite à Venise un palais somptueux que peuplent statues et bustes, que tapissent des émaux, que la vaisselle d'or et d'argent emplit de beauté et de richesse. Une cour de vierges folles, d'artistes, de poètes, d'aventuriers parasites, gravite autour du maître du logis, auquel le roi de France dépêche un envoyé extraordinaire, avec une chaîne d'honneur et une lettre autographe. Le diplomate est accompagné d'un soldat, Bayard, le chevalier sans peur et sans reproche. Au moment où l'envoyé veut remettre à l'Arétin l'écrit du roi, le rude guerrier s'écrie :

... Ne donnez pas cette lettre à cet homme.
 Je la prends, et je la garde...
 ... La chaîne, le collier,
 Ce n'est rien, c'est de l'or...
 Je trouve (que le roi), écrivant cette lettre,
 Vous a fait un honneur qui le peut compromettre.

L'Arétin est furieux, les vierges folles rient, les parasites ricanent, mais Bayard justifie son attitude par un discours longuet en trois points où il s'élève contre la pornographie :

La mauvaise herbe, il faut qu'on la brûle ou la fauche :
 Maudites soient du ciel les œuvres de débauche !...
 Qui pense et qui vit mal ne peut pas bien mourir ;
 La mort est chaste et veut, quand elle vient s'offrir,
 Qu'on l'accueille le front calme, l'âme affermie,
 Les mains et le cœur purs, comme une austère amie !
 C'est pourquoi tes leçons, tes exemples aussi,
 Sont mauvais ; c'est pourquoi Bayard te traite ainsi.

Cette défense un peu imprévue de la chasteté sortant d'une bouche de militaire, n'a aucune influence amélioratrice sur l'Arétin. Bayard parti, le drôle n'a qu'une idée : se venger. Vite un libelle diffamatoire contre le chevalier. Mais qu'imaginer contre lui ? Qu'il a volé des couverts d'argent ? Personne ne le croira. Si l'on insultait sa mère ? « Une sainte ! », s'écrie

un peintre présent. « Oh ! non ! pas les mères ! », fait de son côté une des « belles amies. » (Dieu ! que c'est touchant ! pensera le spectateur gouaillieur). L'Arétin ne se rend pas à cette protestation sentimentale. Sa plume vénéneuse a accompli sa tâche. Le libelle est prêt. Il sera répandu dans le monde. A ce moment entre une dame avec un voile de veuve. C'est la noble Angela Farina, dont l'Arétin a demandé jadis la main. Son père, un homme sensé, la lui refusa et jeta le prétendant à la porte. Celui-ci ne garda pas moins d'elle un bon souvenir et lui consacra un volume de sonnets enthousiastes au ton duquel le moraliste Bayard lui-même n'aurait rien trouvé à redire. Mais Angela est cependant mécontente. Elle se sent outragée rien que de voir son nom sur le titre d'un livre qui a pour auteur cet Arétin si mal famé. Elle lui demande de supprimer la dédicace. Cette prétention assez peu aimable blesse l'Arétin, que l'ancien refus essuyé n'est pas de nature à porter à la bienveillance. Il n'y consent pas. Sans se décourager, la dame le conjure en plus d'anéantir le libelle contre Bayard. Il y consent moins encore. Alors Angela lui raconte une histoire émouvante. L'Arétin a connu et séduit à Pérouse une jeune fille. Elle se nommait alors Camilla. Plus tard on ne la nomma plus que « la » Camilla. Elle a eu un enfant. Lâchement abandonnée par son séducteur, elle abandonna aussi son enfant, un garçon du nom d'Orfinio. Le petit grandit sur le pavé :

Il mendiait son pain, dans la rue, en haillons,
Couchait avec les chiens quand les chiens étaient bons.

Bâtard, fils d'un débauché et d'une fille, il ne connut que la honte, la faim et les coups. Quatre ans auparavant, Angela était devenue veuve. Elle n'avait pas d'enfants, elle était seule au monde. Elle eut pitié d'Orfinio âgé alors de six ans, et le tira du boubier. Le premier mot de celui-ci, lorsqu'elle le recueillit, fut : « Femme, ne me bats pas ! » Mais bientôt il

apprit à lui dire : « Ma mère, je vous aime ! » Au nom de son fils adoptif, l'enfant abandonné de l'Arétin, elle supplie ce dernier de rentrer dans la bonne voie. L'Arétin s'attendrit, et, d'un geste grandiose, déchire la page contre Bayard. Angela, en femme habile, forge le fer tant qu'il est chaud. Elle demande à l'Arétin s'il ne veut pas voir son fils. Elle l'a amené avec elle : il attend dans l'antichambre. L'Arétin y consent, sans enthousiasme toutefois. L'enfant paraît. Il ne se sent pas attiré vers son père, qui lui-même, dit-il, a « peur de lui ». Grand étonnement de la mère adoptive :

Embrassez votre fils — Puis laissons faire Dieu ! —
Mon fils... Prenez bien garde : il me ressemble ! Adieu !

réplique l'Arétin avec une juste appréciation de soi-même, dont l'explosion, après toute la marche de cet acte, est faite pour nous surprendre grandement.

Dix années séparent le second acte du premier. Nous sommes dans la villa d'Angela, à Chioggia, « la petite Venise ». Ici vit la noble veuve avec Orfinio, maintenant âgé de vingt ans, et une grande filleule, la ravissante Stellina. L'Arétin qui, dans ces dix années, ne semble pas s'être occupé de son fils plus que dans les dix années précédentes, vient en visite. Il est devenu tout autre. Il a horreur lui-même de son passé. Il traduit l'Écriture sainte dans son cher italien. Ses secrétaires Nicolo Franco et Lorenzo Venieri sont chargés de rechercher et de racheter au poids de l'or ses écrits orduriers. Or, ce sont des malins. Ils rachètent les exemplaires de ses livres très cher, mais uniquement pour les revendre plus cher encore. L'Arétin découvre par hasard leur trafic. Un libraire de Rome lui a écrit qu'il est parvenu à mettre la main sur le dernier exemplaire d'un livre particulièrement honteux, les *Songes de l'Arétin*, et qu'il l'a envoyé à Franco ; or, celui-ci avait affirmé à son maître que le libraire en question n'avait pu se procurer le livre. L'Arétin chasse les deux drôles. Franco

veut se venger. Il vend les *Songes de l'Arétin* au fils même de celui-ci. Orfinio les lit : l'effet est prodigieux. L'Arétin et Angela ont voulu le marier à Stellina, qui l'aime. Orfinio, dès cet instant, n'y songe plus. Il s'enflamme d'un amour coupable, presque incestueux, pour sa mère adoptive, la sainte dame d'âge mûr en voile de veuve. Dans l'intervalle se passe un fait étrange. Camilla, « la » Camilla, a fait un gros héritage. Elle est soudainement devenue assez riche pour se mettre bien avec la vertu. Aussitôt elle se rappelle son enfant, qu'elle avait oublié pendant les vingt années de sa vie dissolue, et vient tout droit réclamer à Angela son Orfinio. Celle-là ne veut pas le rendre (le baby de vingt ans ! Ah ! cet excellent Henri de Bornier !) Tout ce qu'elle accorde, c'est que Camilla voie Orfinio, cause avec lui, et se donne comme une amie de sa mère défunte. On appelle le jeune homme qui reste seul avec sa mère. La pécheresse s'entretient gaiement avec lui, lui raconte la vie joyeuse qu'elle a menée, et le fortifie dans son désir naissant de vivre de la même façon. Il ne rêve plus que plaisirs et orgies. Il se persuade que c'est là son destin inévitable. Il a vu la date de la publication des *Songes de l'Arétin* : c'est celle de l'année même de sa naissance. « Nous sommes nés tous deux de la même pensée ! », s'écrie-t-il.

L'action du troisième acte se passe le soir du même jour. L'Arétin conseille à Orfinio d'épouser Stellina. Le jeune homme répond avec emportement :

Oh ! non. Vous me connaissez mal.
 Mon front n'a rien gardé du chrême baptismal...
 Marié ? Mieux vaudrait, rival de saint Antoine,
 Tailler du buis en croix dans un jardin de moine !
 Je serais vertueux ? Mais j'en deviendrais fou !
 C'est un sang violent qui me gonfle le cou...
 La boisson est vraiment trop fade pour mes lèvres ;
 Il me faut l'âpre vin, le vin de feu, les fièvres...
 Je sais par cœur ces mots qui terminent vos *Songes* :

« Famille... amour... patrie... autant de gais mensonges »...
 Eh bien, en écrivant ces livres si maudits,
 Vous ne songiez donc pas que vous aviez un fils ?

Le père est désespéré. Orfinio, resté seul, débite avec une sorte de rage un court monologue à la Hamlet où il expose sa nouvelle philosophie du mal :

L'avenir est à moi ; quant au passé, qu'importe ?
 Je n'ai plus qu'un mépris superbe et triomphant
 Pour mes naïvetés et mes respects d'enfant ;
 J'en voudrais effacer la trace, ou que je meure !
 A tout prix ! Malgré tout ! En un jour ! En une heure !

Les cloches sonnent l'angelus. Stellina sort de la villa, se rendant à l'église. Orfinio se place devant elle et cherche à lui conter fleurette. Mais le blanc agneau préfère aller prier. Le jeune homme remet son entreprise à une autre fois, et comme à ce moment Angela l'appelle, vite il tourne ses désirs vers elle :

... A parler vous m'invitez vous-même :
 Eh ! bien, donc, Angela, je vous aime... je t'aime !

Et il cherche à la saisir. « Ce rêve odieux... Il est fou ! », s'écrie la noble femme. Camilla, qui a suivi la scène sans être aperçue, accourt. Elle s'écrie, au paroxysme de la fureur :

A genoux ! à genoux, ruffian ! ou je te tue ! —
 Tais-toi ! Que ton regard ne cherche plus le sien !
 Si mon chien la mordait, j'étranglerais mon chien !
 Et toi... Le misérable ! — Ah ! madame, madame !
 J'ai tout entendu, là ! Pardon, ô sainte femme !
 Aux êtres tels que vous les êtres tels que nous
 Portent toujours malheur ! Pardon à deux genoux !
 C'est ma nouvelle honte et c'est la plus amère !
 — Allons, viens avec moi, bandit ! Je suis ta mère !

Lorsque commence le quatrième acte, il y a un an que cette scène s'est passée. Dans l'intervalle, Orfinio est devenu

soldat ; il s'est bien battu contre les Turcs, on veut lui faire honneur, et il est nommé commandant du Lido, où l'on craint le retour de la flotte turque, arrêtée momentanément par lui. La reconnaissance de la République, qui lui a donné en outre un palais, s'applique aussi à la mère du héros. Les plus pures et plus nobles femmes de l'État, Angela, Stellina, quelques autres encore, étendent sur le front de Camilla, au nom de Venise, le voile blanc qui est le signe de sa réhabilitation. Ces saintes femmes embrassent la pécheresse, et, faisant allusion au danger qui va renaître, lui disent :

Si votre fils ajoute à sa gloire première,
S'il est vainqueur, soyez fière, et s'il meurt, plus fière !

Tout le monde quitte le palais d'Orfinio, où le Sénat vient de lui rendre hommage, et le triomphateur du jour reste seul. Franco, le traître du drame, se glisse auprès de lui. Orfinio, dans la dernière année, n'a pas seulement livré des batailles ; il a aussi vécu follement, dissipé la fortune de sa mère et fait des dettes. Les créanciers veulent être payés sur-le-champ. Malheur à lui s'il ne peut s'acquitter ! Les noms de ses garants, sur ses billets, sont faux. Or, le Conseil des Dix est un tribunal qui ne plaisante pas : la prison, la torture, la mort, telle est la gradation de ses peines. Orfinio reste anéanti. Mais son tentateur sait un moyen :

... Il faut épargner à Venise,
Aux femmes, aux enfants, les horreurs d'un assaut ;
Ce n'est pas trahison ! C'est sagesse ! Il le faut !

Pour cela, Orfinio n'a qu'à dire à Franco le mot de passe. Les Turcs lui paieront quatre millions de florins d'or. Après avoir d'abord violemment protesté qu'il n'en ferait rien, sa conscience vacille : « Soit !... Mais... à rien je ne m'engage », conclut-il. Resté seul, il se livre à un long monologue où il s'enfonce désespérément dans l'idée de son crime et s'en

absout à l'avance. Angela, Stellina, Camilla, cachées chacune derrière un autre rideau, et l'Arétin, l'ont entendu. Ils se précipitent dans la salle. Ils étourdissent Orfinio de leurs objurgations. Mais il s'opiniâtre dans sa résolution : il livrera Venise aux Turcs. Sa mère arrache de son front le voile d'honneur dont on l'a parée : « Tu restes le fils de la ribaude, s'écrie-t-elle, et moi la mère du traître ! » L'Arétin, lui, conjure, implore, flatte. « Vous n'êtes plus mon père ! », répond Orfinio. « Alors, je suis ton juge ! », s'écrie l'Arétin, et il lui sert aussitôt un discours magnifique sur l'amour de la patrie et la noirceur de la trahison. Orfinio ricane :

Brutus aurait déjà tué son fils...
 Vous, vous n'oserez pas ! Je le vois, c'est certain !
 Vous n'êtes pas Brutus, vous êtes l'Arétin !

Ah ! geint celui-ci avec contrition,

Cet homme sans pitié, sans honneur et sans loi,
 C'est mon crime vivant qui marche devant moi !

Orfinio continue à ricaner et à blasphémer. L'Arétin alors lève son poignard et frappe : « J'ai fait ce monstre : je le tue !... J'ai donc tué... mon fils ». « Père, tu l'as sauvé ! », répond Orfinio mourant.

« Père, tu l'as sauvé ! » Cela rappelle le : « Elle est jugée ! Elle est sauvée ! » qui termine la première partie de *Faust*. Comment Henri de Bornier a-t-il pu avoir l'imprudence d'évoquer le souvenir de ce dénouement sublime ? A-t-il prétendu qu'on appliquât à son œuvre cette mesure gigantesque ? Mais elle est trop petite même pour l'aune d'un marchand forain.

Le premier acte est complètement superflu. Les histoires des années d'antan, qu'on y récite, peuvent aussi bien être racontées dans le second acte. Bayard y apparaît en noble inconnu ; il débite sa petite tartine contre la pornographie, et disparaît pour toujours. La conversion de l'Arétin est miraculeusement subite : jamais un Saül ne s'est transformé si rapidement en un saint Paul. L'amour d'Orfinio pour sa mère

adoptive est une invention aussi choquante que saugrenue. Les transformations de caractère de ce fabuleux jeune homme vous coupent la respiration. La lecture d'un seullivre immoral fait de lui un scélérat diabolique convaincu. Cela ne l'empêche pas d'être un héros guerrier modèle. L'idée de la trahison soulève d'abord son horreur. Quelques mots de persuasion suffisent cependant à changer ses dispositions. Il se complait cyniquement dans le rôle de traître. Le coup de poignard de son père lui inculque soudain de nouveau les meilleurs principes, et il meurt avec un cri édifiant, en état de grâce, espérons-le. Combien puérils sont le brusque surgissement de Camilla, l'histoire des billets de Franco, les oreilles tendues derrière les rideaux, c'est ce qu'il est inutile de démontrer. Et ces venues et départs commodes des personnages, suivant les besoins de l'auteur! Même en rêve, on ne voit pas ces choses-là. Les effets auxquels recourt Henri de Bornier sont les plus vieux et les plus usés de la scène : entrées d'ambassadeurs, sérénades avec accompagnement de luths, cloches du soir et crépuscule, fêtes vénitienes populaires. La lutte de la mère adoptive et de la vraie mère pour l'enfant est prise, transportée du masculin au féminin, au *Fils naturel* de Dumas fils. Une fille dont le fils efface la honte, cela se trouve dans *Le Fils de Coralie*, d'Albert Delpit. Le père qui tue son fils pour empêcher sa trahison rappelle, malgré une légère transposition des rôles, la scène capitale du drame de M. François Coppée, *Pour la Couronne*. Un véritable habit d'arlequin, fait d'un tas de morceaux de chiffons cousus ensemble!

Tel est le travail qu'a réellement accompli le vicomte Henri de Bornier. Quant à ce qu'il a voulu, c'est autre chose. Il a voulu combattre la littérature pornographique, et montrer l'hérédité du vice. Eh bien! moi, je passe pour un des combattants acharnés contre la pornographie, et j'ai dû accepter en souriant les épithètes aimables dont on m'a honoré à ce sujet : bégueule, philistin, ennemi de l'art, même

tartuffe. Cependant un pareil compagnon de lutte m'inquiète. Si Henri de Bornier avait voulu parodier nos efforts, il n'aurait pu s'y prendre autrement. Celui qui excite, à l'aide de la plume ou du crayon, les désirs les plus grossiers de l'homme, celui-là empoisonne la jeunesse et émascule les peuples, c'est incontestable ; mais les choses ne se passent pas comme nous les montre l'auteur du *Fils de l'Arétin*. On n'a jamais vu un jeune homme qui, pur le matin comme une hermine, ouvre ensuite un livre corrupteur, et, le soir arrivé, se trouve transformé en un gibier de potence qui raisonne sur les droits et la beauté du crime, et veut violer sa mère adoptive. Une fable qui exagère si naïvement et simplifie si puérilement, produit, par suite de son impossibilité évidente, un effet drôle et met les rieurs du côté du vice.

Et pire encore est la façon dont Henri de Bornier abuse de la théorie de l'hérédité. Le fils de l'Arétin se persuade *mordicus* qu'il doit être un gredin, parce qu'il est né l'année où a paru ce livre infâme, les *Songes de l'Arétin*. Il n'est pas invraisemblable que le fils d'un bandit et d'une fille ne devienne pas non plus grand'chose de bon. Le loup n'engendre pas de moutons, a dit, longtemps avant Ibsen, la sagesse des nations. Mais l'exemple allégué par Henri de Bornier ne prouve pas la justesse du proverbe. Son Arétin peut, avant l'ouverture du drame, avoir été un assez mauvais drôle ; il peut, même au premier acte, être un peu paillard et vaniteux ; mais, dans les trois derniers actes, il est le repentir et l'expiation incarnés, il dégoutte de vertu au point d'inonder le parquet. Celui qui ressemble à un pareil père a des chances raisonnables d'être un jour canonisé. Impossible de s'imaginer des conditions héréditaires plus brillantes que celles d'Orfinio !

En vérité, une partie de l'instruction élémentaire des poètes mineurs devrait consister à leur inculquer de ne pas jouer à tort et à travers avec les théories scientifiques. Entre leurs mains, elles sont plus dangereuses que les allumettes.

III

BRIEUX

L'Évasion.

Cependant les poètes dramatiques mineurs ne veulent pas renoncer à ce jeu déplaisant et dangereux. Il les attire irrésistiblement, et ils s'y brûlent grièvement. L'exemple de MM. Brieux et François de Curel le démontre.

Examinons d'abord le cas Brieux. Celui-ci s'est cru obligé de dire aussi son petit mot sur la question de l'hérédité traitée par Henri de Bornier dans *Le Fils de l'Arétin*, et de proclamer aussi de son côté, à cette occasion, la « banqueroute de la science ».

Il y a quelques années, le vertueux M. Ferdinand Brunetière, auquel les vices de son prédécesseur avaient valu la direction de la *Revue des Deux Mondes*, découvrit que la science avait fait banqueroute. Des prêtres de toutes les confessions l'avaient, il est vrai, affirmé déjà antérieurement ; mais on ne les avait pas crus, parce qu'ils avaient un intérêt de boutique à répandre des bruits défavorables sur la solvabilité d'une maison rivale. M. Brunetière, par contre, était un témoin irrécusable : quand il affirmait que la science avait suspendu ses paiements, c'est que cela était vrai. M. Brunetière avait adressé à la science toutes sortes de questions qu'elle avait laissées sans réponse. Ou, pour conserver l'image commerciale choisie par M. Brunetière, il a tiré sur elle des lettres de change qui lui sont revenues impayées. Un commerçant

ne conclura pas aussitôt de là à la banqueroute. Il dira : « Mon cher monsieur Brunetière, si j'é mets un chèque sur une banque et si la banque ne le paye pas, cela peut tenir à deux raisons. Ou la banque ne remplit pas son obligation, et alors elle fait banqueroute; ou je n'ai pas de compte à la banque, et alors ce n'est pas la banque qui fait banqueroute, c'est moi qui suis un escroc ».

M. Brunetière a émis des chèques, sans avoir de compte. Il est un type de cette ignorance orgueilleuse infiniment pire que l'ignorance honnête et rougissante des illettrés. Il s'es acquis péniblement, en lisant ou peut-être en feuilletant simplement les livres, une science toute formaliste de mandarin, qui consiste dans la connaissance des anciens et des nouveaux rhéteurs et amuseurs, et il se croit un savant sérieux parce qu'il peut réciter par cœur des passages de Bossuet et raconter à peu près l'intrigue du *Philosophe sans le savoir*, de Sedaine. C'est ainsi qu'un Chinois se tient pour savant, quand il sait par cœur le *Livre des trois Signes* tout entier et une partie des *Kings*. Et, d'une façon, le Chinois a raison de croire à sa science, car elle lui vaut des boutons de différentes couleurs, voire des plumes de paon et des casaques jaunes, et elle peut le mener jusqu'à l'Académie de Hanlin. Elle a effectivement mené M. Brunetière jusque-là. Quoi d'étonnant qu'il se soit cru autorisé à traiter la science, la véritable, comme son égale ? La main sur ce catalogue de cabinet de lecture de province renfermant des romans démodés, des pièces de théâtre disparues de la circulation et des journaux oubliés, où il a puisé son érudition, il se planta audacieusement en face de la science et lui cria : « Quelle est la raison dernière de toutes choses ? Quelle est l'origine de la vie ? Comment naissent les idées et les sentiments ? Que devient notre *moi* conscient après la désagrégation du corps ? Pourquoi nous éveillons-nous à la conscience, si nous ne devons pas être immortels ? ». La science a une tâche trop sérieuse à remplir, pour s'arrêter aux questions

intempestives du premier bel esprit venu. Elle étudiait tranquillement la nature des rayons Rœntgen, l'antitoxine des maladies contagieuses, et le compagnon obscur de l'étoile double de Sirius. Elle ne donna pas de réponse au grand connaisseur des *Trois Mousquetaires*. Alors M. Brunetière triompha : « Eh ! eh ! ma chère science, tu as fait banqueroute ! Tu ne sais rien. La foi, au contraire, sait tout, et je veux te dire ce qu'elle enseigne : La raison dernière de toutes les choses est la volonté de Dieu. Nous pensons et sentons par l'action du Saint-Esprit ; après notre mort nous allons, selon nos œuvres, en purgatoire, en enfer ou en paradis, et notre âme, par la grâce de Dieu, est immortelle. Ah ! »

C'était renversant, en effet. Aussi M. Brunetière eut-il un immense succès. Les prêtres de toutes les confessions l'applaudirent. Les douairières du faubourg Saint-Germain pleurèrent d'attendrissement. Tous les gens du monde et les beaux esprits qui avaient puisé, comme M. Brunetière lui-même, leur instruction dans la lecture des romans et des faits divers des feuilles boulevardières, furent enchantés. Ils avaient conquis aux yeux du monde, peut-être même à leurs propres yeux, un accroissement de valeur extraordinaire. Leur effroyable ignorance, jadis une honte, était devenue soudain un mérite. Ils avaient dû, auparavant, dissimuler avec effort qu'ils ne soupçonnaient rien des grands processus de l'univers et de leurs lois, et que leur cerveau de crétin était d'ailleurs incapable de les comprendre ; ils avaient même dû feindre de l'intérêt pour les découvertes des chercheurs et de l'estime pour ceux-ci. Maintenant, ils pouvaient rejeter leur dissimulation pénible ; maintenant, ils pouvaient proclamer triomphalement leur indifférence bestiale à l'égard de tous les mystères de la nature. Maintenant, ils pouvaient se vanter qu'un ongle d'Yvette Guilbert les intéressait plus que tous les professeurs chauves de toutes les facultés réunies, que pour eux une historiette épiciée de la *Vie parisienne* était à cent coudées au-dessus des

Éléments des quaternions de sir W. Rowan Hamilton, et qu'ils n'avaient jamais perdu, à visiter une collection paléontologique, une après-midi qu'ils pouvaient consacrer à un concours hippique. M. Brunetière devint une des plus brillantes personnalités de Paris, et il put s'imaginer, aux heures de folie des grandeurs compréhensible et partant excusable, qu'il avait presque atteint à la gloire de Coquelin Cadet.

Une pareille fortune ne pouvait qu'enfiévrer tous les ambitieux qui rêvent la conquête de Paris. Ils se précipitèrent tous en vue d'obtenir, dans cette banqueroute, une place de liquidateur de la masse. L'un des plus ardents sollicitateurs fut M. Paul Bourget, à qui la place fut presque aussi profitable qu'à M. Brunetière lui-même. Ce fut un trait infiniment distingué, chez un écrivain, que d'exprimer à la science le mépris qu'elle mérite et de faire à M. le curé une concurrence que celui-ci a trouvée parfois quelque peu indiscreète.

M. Brieux conçut l'idée assez naturelle d'exploiter aussi, de son côté, la veine d'or découverte par M. Brunetière, veine qui avait été déjà propice à plusieurs romanciers, et, conformément à son regrettable penchant, il l'exploita sur la scène. Avec l'audace tranquille d'un vrai « prospecteur », comme disent les Anglais (c'est-à-dire d'un chercheur de gîtes d'or), il se mit à écrire *L'Evasion*, qui eut les honneurs du Théâtre-Français. Pour marcher à coup sûr, M. Brieux appela à son secours, outre M. Brunetière, un second patron : dans une absurde divagation, qui par sa forme tient à peu près du roman, *Les Morticoles*, M. Léon Daudet a peint les plus éminents médecins de Paris comme des imbéciles ignorants, des assassins, des voleurs et des maîtres-chanteurs, des coquins fieffés, des menteurs, des saltimbanques, membres en outre d'une association criminelle secrète. Le livre fit parler de lui, comme tout papotage littéraire qui attaque avec une fureur aveugle des individus ou toute une classe professionnelle. Le doux public a en lui assez de la nature d'une concierge, pour

toujours se réjouir lorsque l'on dit du prochain des choses effrayantes. M. Brioux introduisit donc prestement dans sa banqueroute de la science un peu de *Morticoles* aussi, et, avec ces divers éléments, pétrit la pâte dramatique suivante.

Le docteur Bertry, un « prince de la science », a un fils adoptif, Jean Belmont, et une fille adoptive, Lucienne. La jeune fille est l'enfant naturel d'un frère de Bertry et d'une pécheresse de profession, heureusement morte de bonne heure; le jeune homme est le fils d'un aliéné qui s'est brûlé la cervelle dans un accès de mélancolie, alors que Jean n'avait que trois ans. Le docteur Bertry consacre sa vie à étudier l'hérédité. Il a écrit sur ce sujet — ou plutôt dicté — des livres fondamentaux. Lucienne a été son secrétaire. Sa plume a dû cent fois répéter l'assertion que l'enfant suit nécessairement la voie des parents et ne peut échapper à cette fatalité. La méchanceté de camarades d'école lui a dévoilé l'histoire de sa mère. Elle sait donc qu'elle est la fille d'une cocotte, et le verdict de la « science » du docteur Bertry lui fait connaître qu'elle doit, en conséquence, devenir elle-même une cocotte. D'autre part, Jean sait aussi que son père s'est suicidé, et comme il connaît également à fond les ouvrages célèbres du docteur Bertry, il est fermement convaincu qu'il est condamné à se brûler, tout jeune, la cervelle. Les deux infortunés sont enfermés dans leur destinée comme dans une prison, et c'est le docteur Bertry qui en a la clef.

Jean et Lucienne, vivant dans la même maison, s'aiment. Ils se l'avouent dans une heure de désespoir, mais seulement pour déplorer leur sort. « Je suis, par ma naissance, vouée au mal », sanglote Lucienne. « Et moi, par la mienne, je suis condamné à une mort violente prématurée », gémit Jean. « Nos malheurs sont les mêmes malheurs, notre vie est perdue », gémissent-ils tous deux à l'unisson. Mais voilà qu'il leur vient simultanément une idée heureuse. « Eh bien! si nous essayions de briser nos chaînes? Nous sommes en prison...

Evadons-nous ! Sauvons-nous par la résolution de notre jeunesse et la force de notre amour ! » Jean ouvre son cœur au père de Lucienne et lui demande la main de celle-ci. Le père la lui accorde avec le plus grand plaisir et fait part à son frère de sa résolution. Le docteur Bertry lève les bras au ciel : « Mais tu es fou ! Avant un an, Jean se sera suicidé, et Lucienne — mais j'aime mieux me taire ! » — « Comment oses-tu affirmer cela ? », s'écrie le frère révolté. — « La science », réplique Bertry. Et alors vient la tirade en vue de laquelle a été écrite la pièce. Le frère se campe en face du « prince de la science » et le sermonne de telle façon, que la grosse cloche du Sacré-Cœur expiatoire de Montmartre, la Savoyarde muette, serait capable de retrouver sa voix et de se mettre à bourdonner de plaisir. « Ta science ! Charlatanisme et sottise ! Rien de plus ! Vous autres, savants, vous répandez seulement la terreur autour de vous. Vous empoisonnez la vie des hommes. Qu'avez-vous trouvé ? Quelques bacilles. Vous avez inoculé aux hommes l'épouvante du bacille ». — « Elle vaut mieux que la crainte de l'enfer, dont votre foi terrorise l'humanité ». — « Non. La crainte de l'enfer a retenu les hommes de faire mal. L'épouvante du bacille n'a jamais empêché une mauvaise action. » Jean et Lucienne supplient le docteur Bertry de consentir à leur union. Il refuse net. « En ce cas je me tuerai, je le jure ! », s'écrie Jean. « Je cède », murmure en bougonnant le savant, « mais seulement sous ta menace ». — « Nous nous évaderons de cette prison, malgré vous, le géôlier ! », s'écrient avec joie les deux jeunes gens, et le rideau tombe.

Jean et Lucienne sont mariés. Ils vivent à la campagne, dans la propriété de Jean, que celui-ci a négligée jusqu'ici, vu sa conviction qu'il se tuerait bientôt. Il trouvait avec raison qu'il était complètement inutile, étant donnée cette perspective, de s'imposer le moindre effort. Maintenant il se consacre avec une telle ardeur à la culture de ses vastes terres, qu'il en néglige jusqu'à un certain point sa jeune femme.

Quelques connaissances de Paris viennent le voir. Entre autres Paul de Beaucour, qui a fait jadis la cour à Lucienne, mais ne l'a pas épousée, parce que ses parents se sont opposés à son mariage avec la fille d'une cocotte. A présent il l'entreprind de nouveau. Il s'offre à lui donner des leçons de vélocipède. Elle accepte. Aux premiers tours elle tombe, naturellement, et dans les bras de Paul, sur sa poitrine. Leurs lèvres se trouvent dans le baiser qui, à la scène, a une signification symbolique extrême. A ce moment, arrive Jean. Il remarque le trouble profond de Lucienne, le départ rapide de Paul. Sa méfiance s'éveille. Il presse sa femme ; elle avoue. « Je devais m'attendre à cela ! », échappe-t-il à l'époux exaspéré. « Tu as lâché le mot irréparable ; tu as tué notre amour », répond Lucienne. Et Jean implorant avec repentir son pardon, elle continue d'un ton farouche : « Ma mère revit en moi. Je ne puis être autre chose qu'une fille. Ma volonté est plus faible que ma fatalité ». Le docteur Bertry entre. Elle lui crie : « Vous triomphez sur toute la ligne ! » Puis elle s'enfuit comme une folle furieuse.

Elle retourne dans la maison de son père adoptif. Jean aussi se réfugie auprès de lui, mais le docteur Bertry essaie en vain de réconcilier les époux. A une soirée apparaît Paul de Beaucour qui assiège Lucienne plus vigoureusement que jamais. Elle consent à se donner à lui, s'il veut abandonner sa femme — car il est marié — et partir avec elle. Mais cela semble à Paul trop aventureux. Au lieu de l'enlèvement à la vieille mode, il lui offre des rendez-vous plus pratiques dans un agréable entresol bien meublé. « Lâche ! Misérable ! Pouah ! », lui crie-t-elle. « Vous êtes une coquette ! », réplique Paul avec colère, en cherchant à mettre la main sur elle. Lucienne crie au secours. Jean paraît, la serre dans ses bras. Paul marmotte quelque chose d'une satisfaction qu'il offre. Mais Jean se contente de lui montrer la porte.

Mari et femme sont de nouveau réconciliés. Le resteront-ils ?

Le docteur Bertry entre. Il est atteint d'une maladie de cœur incurable. Il la dissimule. Si, en effet, il ne peut se soulager lui-même, comment ses malades auront-ils confiance en son infailibilité? Dans son désespoir et son angoisse de la mort, il est sur le point de consulter un vieux berger qui a accompli sur son valet de chambre une cure de sympathie. Son orgueil seul le retient de ce dernier ridicule. Au milieu de la fête il a eu un nouvel accès auquel il a failli succomber. Il est tout brisé et anéanti. « On ne m'a pas vu, j'espère? Non? C'est bien. Qui me secourra? Qui? Me voilà maintenant aussi ridicule que mes malades! Ah! si je croyais en Dieu, je me mettrais à genoux pour lui demander un miracle. Mais je n'y crois pas! Je ne crois même plus à la science. Nous ne savons rien, rien, rien! Nous n'avons rien trouvé... que des mots. » A ce moment tout l'entourage se précipite avec empressement vers le mourant. « Regarde ces enfants. Dis-leur que tes affirmations étaient hasardées », insiste son frère. « Oui, oui, dites qu'elles sont vaines, vos théories désolantes; dites-le pour que je me sente délivrée de la fatalité qui pesait sur moi; pour que je me croie responsable et libre », supplie Lucienne. « Ne les répétez plus, vos maximes de désespoir, je vous en supplie au nom de tous les malheureux sur lesquels pèse l'inquiétude d'une hérédité douteuse », implore Jean de son côté. Et le docteur Bertry conclut d'une voix expirante : « Mon orgueil a failli vous perdre... Je vous demande pardon ».

A côté de cette action, — si l'on peut donner ce nom à cet alignement puéril des situations dramatiques les plus usées, — il y a deux sortes d'épisodes. Le docteur Bertry est un cabotin selon le cœur d'Édouard Pailleron. En arrière, il débîne ses collègues. Il se fait faire une réclame furibonde par les journaux; il rédige ses propres panégyriques. Il intrigue pour attrapper la cravate de commandeur de la Légion d'honneur. Il est d'une ignorance pompeuse qui se dissimule derrière un nuage de mots à sonorité scientifique, dépourvus de signification. Il se moque

cyniquement de ses malades et de ses élèves. Il est entouré de jeunes faiseurs dignes de lui. Un brave médecin de province de la vieille école, qui prescrit honnêtement des simples et des fomentatifs, forme une sorte de contraste avec le charlatan de haut vol. Il n'en est pas moins, lui aussi, un dupeur, car il vit d'une profession à laquelle il ne croit pas. « De la foi dans la médecine, je n'en ai plus guère, et je vais vous dire pourquoi... je n'ai pas pu empêcher mon fils unique de mourir à dix-sept ans. »

Je ne m'arrête pas aux *Morticoles* ; je les abandonne à M. Brioux. Les insinuations malicieuses et les railleries sur le compte des médecins sont aussi vieilles que la médecine. Molière les a produites sur la scène plus heureusement que M. Brioux. Les plaisanteries imaginées ou recueillies par celui-ci sont niaises et peu caractéristiques. S'il me l'avait demandé, j'aurais pu lui en conter un grand nombre d'infiniment meilleures, dont nous riions entre camarades, en attendant, à la clinique, l'heure de la visite. Qu'il y ait aussi parmi les médecins des charlatans et des vaniteux, des marchands d'orviétans et des cabotins, qui le nie ? Et que la médecine n'ait pas banni du monde la mort, c'est là une vérité affligeante qu'aucun médecin n'a encore contestée. « *Contra vim mortis non est medicamen in hortis* », dit le vieil adage de l'Ecole de Salerne. Il était réservé à M. Brioux de présenter, comme le dernier mot de la sagesse moderne la plus piquante, l'idée exprimée, il y a sept siècles, par cet hexamètre latin tant soit peu barbare.

Mais, comme je l'ai dit, tout cela est accessoire. La chose essentielle, c'est la banqueroute de la science. Comment l'auteur de *L'Evasion* la prouve-t-il ? Par l'erreur criminelle du docteur Bertry, qui condamne au péché la fille d'une pécheresse, au suicide le fils d'un suicidé, et amène ainsi presque lui-même la catastrophe qu'il prophétise.

M. Brioux n'a aucune idée du sujet sur lequel il a osé

ratiociner pendant trois actes. Pas un seul savant au monde n'a jamais soutenu les affirmations insensées mises dans la bouche du docteur Bertry. Précisément la prostitution est un phénomène dans lequel les conditions économiques et sociales ont fréquemment une plus grande part que les causes biologiques ; ce phénomène ne peut donc avoir qu'assez rarement quelque chose à démêler avec l'hérédité. Il n'y a pas non plus de médecin aliéniste pour assurer d'une façon certaine que le fils d'un suicidé deviendra également un suicidé ; le spécialiste sait en effet que même dans les cas où l'on hérite de la dégénérescence, les enfants peuvent montrer de tout autres formes de dégradation organique que les parents. L'hérédité complètement semblable, « homologue », est même directement l'exception. Ce qui est la règle, c'est la transformation des maladies et des troubles héréditaires en une forme différente de la forme parentale ; en outre, il est fréquent que l'hérédité pathologique saute une génération. Mais M. Brieux ne sait rien de tout cela. Il n'a pas non plus pris la peine de l'apprendre. Et à quoi bon ? N'est-il pas beaucoup plus facile de bavarder en l'air et de remplacer la conscience, l'estime de soi-même, le talent, par une spéculation grossièrement habile sur les faiblesses communes des spectateurs ?

Les trois Filles de M. Dupont.

La banqueroute de la science, l'hérédité des maladies et des vices, ne sont pas les seuls problèmes que M. Brieux ait entrepris de traiter dramatiquement.

Ici je voudrais dire un mot sur les auteurs de pièces à problèmes en général, qu'il ne faut pas confondre avec les pièces à thèses. La différence consiste en ce que l'auteur d'une pièce à thèse, comme nous l'avons vu à propos d'Alexandre Dumas fils, a une solution déterminée pour un cas donné, et prêche sous forme dramatique cette solution comme la seule juste.

L'auteur d'une pièce à problème, au contraire, introduit dans son œuvre quelque question du jour, scientifique, morale ou sociale, dont il ne s'est nullement rendu maître et pour laquelle il n'a aucune solution à proposer. Son but, en procédant ainsi, est de donner à sa pièce le piquant de l'actualité, et de se donner, à lui-même, l'apparence d'un penseur.

Ah ! la pose insupportable !

Il y a un sens profond dans cette dénomination d' « artistes » que s'attribuent les écuyers des cirques, les acrobates et les baladins des théâtres de foire. Ils sont « les » artistes, les seuls, sans épithète. Ils incarnent le célèbre principe de « l'art pour l'art ». Ils veulent simplement montrer qu'ils peuvent faire des choses au-dessus de la portée d'un enfant ordinaire des hommes. Ils veulent tout bonnement « épater » et délasser l'infortuné contribuable, qui, après les émotions et la mauvaise humeur provoquées par la lecture de son journal, se réfugie vers eux pour se reposer un moment ; ils ne veulent pas lui occasionner de maux de tête, en le forçant à penser.

Combien il est regrettable que les gens de théâtre qui se sont détachés de la poésie et de la littérature, ou qui n'ont jamais eu rien de commun avec ces arts peu lucratifs, ne prennent pas exemple sur leurs grands confrères les « artistes » ! Ils devraient aspirer à être comme ces grands enfants. Ils devraient écrire des pièces étincelantes et gaies comme les courtes jupes transparentes et pailletées des écuyères qui crèvent des cerceaux, ou étonnantes et niaisées comme la pyramide humaine des acrobates japonais. Ils devraient nous donner des farces où l'on hennit et se tord, ou des opérettes que dès les entr'actes on peut déjà fredonner, ou des féeries comme *La Poudre de Perlínpinpin*. Ce genre de pièces ne provoque pas de travail cérébral malsain et ne déroule pas de longues chaînes d'idées dont les entrelacements menacent d'étrangler la gaieté innocente. Cela, c'est « l'art pour l'art », sans fausses prétentions. Les dramaturges de la

catégorie des « artistes » agissent de façon blâmable, quand ils prennent des mines importantes et froncent d'un air pensif le front. Ce jeu de physionomie ne convient pas à leur genre de beauté.

M. Brieux appartient à cette espèce de dramaturges à problèmes sans mandat. Il n'est pas spirituel, et s'en vante. Il dédaigne l'esprit, qui le lui rend avec usure. Il procède toujours avec un sérieux terrible, et c'est là son seul humour. C'est un athlète qui soulève d'énormes poids ; mais ces poids sont en carton, et si négligemment collés, que l'on aperçoit par les jointures des coins l'intérieur en papier.

Le problème qu'il s'est proposé de traiter, dans *Les trois Filles de M. Dupont*, c'est celui de la situation économique et morale de la femme dans la société française, et en particulier celui de la dot.

M. Dupont est un petit imprimeur d'une ville de province, qui s'honore aussi d'un banquier, M. Mairant. M. Dupont a, de deux mariages, trois filles. L'aînée, Angèle, a eu une histoire malheureuse. A dix-sept ans elle a commis une faute dont les suites ont permis à la vertu sévère de son père de la chasser de chez lui. La pauvre créature, que ne retint aucune main secourable, continua à glisser sur la pente rapide, jusqu'à ce qu'elle arriva à la situation d'une cocotte en règle, situation qu'elle occupe toujours et qui lui a procuré une belle aisance. Cette aventure remonte à dix-huit ans avant l'ouverture de la pièce. La seconde demoiselle Dupont, Caroline, maintenant âgée de trente-quatre ans, n'a pu, par suite de l'accident de sa sœur aînée, et plus encore à cause de sa dot insuffisante, trouver de mari ; elle est devenue une bigote revêche et maussade à charge à elle-même et aux autres. La troisième fille est la belle Julie, jeune, intelligente, brillante, et qui approche de ses vingt-quatre ans. Elle n'a qu'un tourment : la crainte d'avoir à partager le destin de sa sœur Caroline.

Les Mairant sont en possession d'un fils, Antonin, le fils unique habituel des ménages français. Le jeune monsieur a vécu quelque peu gaiement, mais le temps est venu pour lui de se rasseoir et de fonder une famille. Il passe pour un grand parti : d'abord à cause de la banque paternelle, dont il est l'associé en attendant qu'il en devienne le directeur ; ensuite à cause d'un oncle à héritage qui doit lui laisser quelques centaines de mille francs. Ce que le monde ignore, c'est que la Banque Mairant est à la veille de la faillite, et que l'oncle à héritage a perdu toute sa fortune dans le krach du Panama. Si la famille fait tous ses efforts pour marier M. Antonin, c'est qu'une dot aussi arrondie que possible lui est indispensable, à lui et aux siens. La petite ville n'offre pas beaucoup de choix. Les yeux des parents tombent nécessairement sur M^{lle} Julie Dupont, dont on croit le père à l'aise. Il a hérité son imprimerie de son père, il possède une villa d'un aspect assez imposant, entourée d'un grand jardin, et a toujours sévèrement défendu à sa Caroline de laisser savoir qu'elle livre à bas prix des peintures sur porcelaine à un magasin. La vérité est que M. Dupont file, lui aussi, un très mauvais coton. Son imprimerie ne lui rapporte à peu près rien, sa villa est située trop près d'un cours d'eau et est menacée par les inondations. S'il pouvait renouveler l'outillage vieilli et sans valeur de son imprimerie, s'il était chargé des travaux de la préfecture, il se remettrait à flot. Un crédit un peu fort à la Banque Mairant lui fournirait les moyens des acquisitions projetées ; l'oncle à héritage, qui fréquente la préfecture et y a de l'influence, pourrait lui procurer les commandes désirées. Il voit donc, lui aussi, le salut dans une alliance avec les Mairant. Antonin et Julie ont été tout récemment présentés l'un à l'autre à un bal. Ils ont immédiatement fait un petit assaut de flirt. Il y a eu une vigoureuse attaque et une insuffisante défense entre deux portes. M. Dupont, qui veillait, en a vu assez. Au début de la pièce, il peut donc préparer sa

femme à recevoir sûrement la visite des Mairant, qui viendront demander pour Antonin la main de leur Julie.

A présent il s'agit de se comporter en père de famille conscient de ses devoirs. Il faut jeter à pleines mains de la poudre aux yeux des demandeurs en mariage, et la famille entière doit coopérer à cette manœuvre. La pauvre Caroline, trop inélégante et trop disgracieuse pour être montrée avantageusement aux visiteurs attendus, doit se retirer dans sa chambre. On ordonne à Julie, sous prétexte d'une invitation à un bal imaginaire, de mettre sa robe de bal décolletée, dont la force attractive s'est déjà fortement affirmée sur Antonin, qui s'enflamme facilement à la vue d'une peau blanche et fraîche. Mme Dupont a fait placer toute ouverte sur le piano une partition de Richard Wagner, qui fait horreur à Julie, et renforcer par une lampe que l'on n'allume jamais, le modeste éclairage habituel du salon. M. Dupont remplace, sur le guéridon, les cartes de visite des petits bourgeois de sa connaissance par celles des personnes les plus distinguées de la ville, dont il a eu la commande. Il enjoint rudement à sa femme, qui, dans cette communauté matrimoniale, représente l'honnêteté apeurée par l'idée de la ruse et de la déloyauté, de jouer la surprise à l'arrivée des Mairant. Il lui explique qu'il veut exiger pour Julie le régime de la communauté, afin qu'elle ait plus tard sa part de l'héritage de l'oncle ; mais que, pour l'obtenir, il commencera, au contraire, par demander la séparation de biens sous le régime dotal. Après que tout est ainsi préparé pour la réception de l'ennemi, on daigne enfin faire une communication à Julie. Elle élève quelques timides objections. Elle ne connaît pas M. Antonin, elle ne l'a vu qu'une seule fois. Il ne lui déplaît pas, mais elle ne l'aime pas. « Tout cela, ce sont des balivernes », l'interrompt sévèrement son père, et il explique avec autorité que l'amour n'a rien à voir dans le mariage, que le mariage est une affaire, et qu'il faut tâcher de rendre cette affaire aussi profitable que possible.

On sonne. Ce sont les Mairant. M. Dupont disparaît du salon avec sa femme et sa fille : il est meilleur genre de faire attendre quelques minutes les visiteurs. M. et M^{me} Mairant ont le temps de faire leurs petites observations et d'échanger leurs impressions. Dans ce ménage, Madame est la forte tête, l'homme d'affaires, le débrouillard ; Monsieur, la poule mouillée, honnête au fond, qui subit humblement la supériorité de son épouse. Le salon des Dupont lui impose, à lui ; à elle, non. Elle voit vite clair au travers des petites ruses. « Cette lampe n'est jamais allumée ! Ces cartes de visite ont été placées là à notre intention ! Tu le vois bien : elles sont toutes neuves, tandis qu'en dessous se trouvent les vraies cartes jaunies du cordonnier et du tailleur. Ils vont jouer la surprise, mais savaient très bien que nous viendrions. Ils nous font attendre pour se donner des airs ». Seule la partition de Richard Wagner fait impression sur elle aussi, et quand plus tard son fils arrive pour présenter sa demande en mariage, elle lui murmure rapidement à l'oreille de feindre l'admiration pour Bayreuth, Mlle Julie étant une wagnérienne enragée.

Elle connaît très exactement l'histoire d'Angèle Dupont, qui fait à Paris la noce ; mais lorsque M. Dupont, comme c'est son devoir, lui dévoilera cette tache de sa famille, elle fera celle qui ne sait rien. On profitera de l'aveu pour réclamer une augmentation de dot. Il faut aussi qu'ils obtiennent le régime de la communauté, afin qu'Antonin ne perde pas plus tard l'héritage des Dupont, et qu'il puisse employer immédiatement la dot aux affaires de la banque. Pour atteindre ce but, ils doivent tout d'abord proposer la séparation de biens sous le régime dotal.

Les Dupont paraissent enfin. Grande surprise de leur visite, échange d'amabilités, puis on aborde l'affaire. M. Dupont et M^{me} Mairant travaillent comme des lions à se mettre dedans l'un l'autre ; si M^{me} Dupont ou M. Mairant laissent imprudemment échapper une parole honnête, des regards furieux et des

coups de genoux les foudroient aussitôt. Finalement, l'affaire est conclue. Julie reçoit 50 000 francs de dot, moitié-comptant, le reste dans un an ; en outre, la fameuse villa, à cause de l'histoire de la malheureuse Angèle. Chaque couple de parents se félicite, de son côté, d'avoir si magistralement roulé l'autre. Reste la question du régime des biens. Les deux pères réclament celui de la séparation. Chacun regarde l'autre d'un air surpris et désorienté, puis M. Dupont s'écrie : « Faut-il vraiment la séparation ? La communauté ne vaut-elle pas mieux ? » — « C'est aussi mon avis au fond », réplique vivement M. Mairant, et les deux honnêtes hommes se serrent avec attendrissement la main.

A ce moment paraît Antonin, qui demande la main de Julie. Les parents indulgents laissent les jeunes gens seuls. Alors ces deux parties tâchent de se flouer l'une l'autre de leur mieux. Antonin feint l'enthousiasme pour Wagner, Julie prétend s'intéresser à la banque et à la comptabilité, mépriser les réunions mondaines, le théâtre, la toilette, adorer les enfants. Ce dernier trait est sincère ; c'est le seul sentiment vrai de la jeune fille. Antonin devient un peu familier et baise son bras, que sa robe de bal décolletée montre à découvert. Sa pudeur se révolte contre cette approche audacieuse. Mais comme elle voit que sa protestation le rend de mauvaise humeur, elle impose silence à sa modestie et se contraint à des avances pleines de coquetterie. Alors il l'embrasse sans se gêner, et le rideau tombe sur un couple modèle de fiancés et sur deux groupes de parents qui sont enchantés de s'être si joliment floués l'un l'autre.

Je me suis arrêté aussi longtemps à ce premier acte, parce que, en réalité, il est la pièce. Il témoigne d'observation de la vie, et fait une impression gaie sur des spectateurs superficiels. Pourquoi seulement sur ceux-ci, c'est ce que je vais expliquer plus loin. La suite de la pièce montre comment tourne ce mariage réalisé dans de si heureuses conjonctures.

Les Dupont apprennent que l'oncle à héritage est à quia ; Dupont n'est pas chargé des commandes de la préfecture ; il ne verse pas la seconde moitié promise de la dot ; la villa est inondée et détruite : voilà pour le côté des affaires. Antonin constate que Julie ne s'intéresse pas le moins du monde à la banque ; Julie découvre qu'il est dominateur, brutal, dépourvu de toute culture musicale ou autre, et bassement sensuel ; elle devient vite une femme incomprise et ouvre son cœur à un ami de son mari, M. Lignol, qui ne tarde pas à poser sa candidature à la place de consolateur, laquelle sera sans doute bientôt à prendre. Pour une bagatelle, Antonin fait à Julie une scène, à la suite de laquelle éclate l'orage qui menace depuis plusieurs semaines. Julie a attendu du mariage au moins la maternité ; mais l'égoïsme d'Antonin, qui redoute les ennuis causés par les enfants, lui refuse cette satisfaction. A lors pourquoi rester encore avec lui ? Elle lui reproche avec fureur de l'avoir trompée, elle lui crie qu'elle est pour lui une étrangère, que son mariage est une prostitution. Il lui réplique qu'elle aussi, en tout cas, a été une trompeuse, qu'elle lui a fait croire qu'elle adorait Richard Wagner, qu'elle l'a attiré par des décolletages, qu'elle l'a daubé de toutes façons. Après une telle scène, il ne reste plus qu'une chose à faire. Julie part aussitôt, et revient chez ses parents abasourdis et indignés.

Ici, entre temps, s'est jouée une seconde comédie qui n'a aucun rapport avec celle que nous venons de voir. Une sœur de la première femme de M. Dupont est morte, en laissant à chacune de ses nièces Angèle et Caroline une somme de 30 000 francs. Pour toucher leur héritage, il faut qu'Angèle et Caroline aillent chez le notaire signer les papiers. La fille coupable foulera donc de nouveau le seuil de la maison paternelle, qui l'a repoussée. La famille se prépare à ce retour. M. Dupont arrange un discours prudhommesque, qui, comme il l'explique à sa femme, doit tenir le juste milieu entre la

réserve digne et la bienveillance paternelle. La dévote Caroline préférerait ne pas recevoir la pécheresse. Il n'y a de douce et de charitable que Julie, qui a une certaine curiosité perverse de voir une fois de près et à son aise une cocotte parisienne en chair et en os. M. Dupont cherche à escroquer à sa fille Caroline l'héritage de sa tante, mais il ne parvient à en saisir que la moitié. L'autre moitié est envolée. Sur les instances furieuses de son père, la pauvre Caroline avoue qu'elle a donné les 15 000 autres francs au prote de l'imprimerie, qu'elle aime en secret et qu'elle espère épouser. M. Dupont se tord les mains de désespoir. « Ne sais-tu pas, vieille folle, qu'il vit depuis vingt ans avec une femme dont il a toute une nichée d'enfants ? » Cette révélation assomme à moitié la malheureuse. Elle se jette, désespérée, dans les bras de sa sœur Angèle, qu'elle a encore repoussée froidement il y a un instant, et dit en sanglotant que tout est mensonge et tromperie, l'amour et même la foi, car la foi non plus n'a pu guérir le vide de son cœur. Julie, de son côté, geint que le mariage, qui semble le paradis à la pauvre Caroline, n'est aussi en réalité que désillusion, tourment et honte, et va jusqu'à envier Angèle pour la liberté coupable, mais joyeuse, dont elle jouit. « Liberté ? », riposte amèrement la cocotte. « Le sort d'une dévoyée est le pire des esclavages. Mille fois mieux être malheureuse en mariage, qu'être livrée à la dérive aux instincts les plus ignobles des hommes ! »

Julie agite ces paroles dans sa tête, et comme les Mairant, pour ne pas rendre la misérable dot, refusent obstinément leur consentement au divorce et somment leur belle-fille de réintégrer le domicile conjugal, celle-ci obéit avec un sourire amer, sous la condition que M. Lignol continuera à fréquenter chez eux comme ami de la maison.

Ainsi que le montre cette analyse, la pièce de M. Brieux débute par la comédie des tromperies réciproques de pauvres diables d'apparence aisée, se développe en un drame de mau-

vais ménage, et se termine par une tragédie du sort de la femme au milieu de la société actuelle. Ce sont là, en vérité, trois pièces différentes, s'enchevêtrant ou se déroulant parallèlement sans liaison intime.

La première pièce, celle des tromperies, n'est pas mal observée dans les détails, mais est choquante de fausseté dans l'ensemble. Elle ne devait pas se passer dans une petite ville de province, entre des bourgeois du crû, qui exercent de père en fils, depuis des générations, la même profession. Dans une grande ville, où personne ne se connaît et où chacun juge le voisin d'après sa façade, on peut s'en faire accroire mutuellement. Dans un chef-lieu de préfecture, cela est impossible. Là, chacun sait à un sou près ce que possède l'autre, on est au courant du menu quotidien du repas de chaque famille, et l'on est aussi exactement renseigné sur les gains et les pertes que ceux mêmes qui y sont directement intéressés ; il serait donc absolument inutile de vouloir réciproquement se jeter de la poudre aux yeux. Cette conviction ne me quittait pas un instant, m'empêchant de goûter les détails justes en soi. Mais, même en voulant oublier cette invraisemblance, je ne pourrais pas rire de l'honorable gredinerie de MM. Dupont et Mairant, comme cela arrive chaque soir au théâtre. Chez moi, le spectacle de l'avilissement de caractères médiocres par les soucis d'argent n'excite pas la gaieté, mais une profonde tristesse. Je vois là devant moi des êtres humains qui ne sont probablement pas pires que la moyenne et qui vivraient exempts de reproches, s'ils avaient le nécessaire. Sous les coups de la dèche, leur moralité trop peu affermie tombe en ruines, et ils agissent comme des escrocs et des voleurs. Et j'irais rire de cela ? Si l'on était sentimental, on serait plutôt tenté de pleurer. Pour ma part, je vais jusqu'au soupir.

La tragédie matrimoniale et la vaste généralisation des destinées de femmes représentées, qui se greffe sur la comédie facile, mais acceptable, des duperies mutuelles, sont des

erreurs complètes de M. Brieux. Si Julie et Antonin ne s'accordent pas ensemble, cela ne provient pas de l'escroquerie dotale. La chose peut se produire aussi avec une dot sérieuse et solide. Elle résulte du caractère des deux personnages, non de leur fortune. Nous aurions alors sous les yeux une pièce de caractère; mais, en ce cas, les caractères devraient se développer devant nous, et M. Brieux s'est dispensé de ce travail. Julie et Antonin sont des ombres ou des pantins, non des êtres humains réels. Nous ne savons rien d'eux, sinon qu'elle voudrait avoir des enfants et qu'il est un butor sensuel. Cela même est dit seulement accessoirement et d'une manière fruste, au lieu d'être présenté plastiquement. Nous ne restons pas un moment en doute qu'ils sont simplement là pour déclamer les lieux communs de l'auteur sur la honte des mariages d'argent. Et si M. Brieux veut que nous acceptions et déplorions le sort d'Angèle, de Caroline et de Julie, comme le sort typique des femmes au temps présent, il ne trouvera aucune créance, même parmi les lectrices les plus enthousiastes de Gabrielle Reuter¹.

La femme n'a-t-elle vraiment pas d'autre choix que d'être l'esclave d'un mari tyrannique et grossier, une lamentable vieille fille sans but d'existence, ou la prêtresse vénale et maltraitée du plaisir exigeant? Que chacun, dans son cercle, jette un coup d'œil autour de soi et se demande s'il connaît seulement des cocottes, des bigotes désespérées et d'innocentes victimes de l'alcôve conjugale martyrisées! Il y a beaucoup de misère féminine qui étreint le cœur de l'observateur de la réalité, mais elle est autre que M. Brieux la représente. En exagérant absurdement et en formulant d'une façon grotesquement fausse le problème, il ne sert pas la cause qu'il prétend défendre. L'effet que produit sa pièce le prouve assez.

¹ Romancière allemande dont les œuvres sont une sorte d'évangile des jeunes féministes d'Outre-Rhin. (Le traducteur).

M Brieux a lu avec profit, je crois, le chapitre sur « le mensonge matrimonial », de mes *Mensonges conventionnels de notre civilisation*. Les phrases qu'il met dans la bouche de Julie me le font du moins supposer. Mais je crois qu'une semblable critique des vices sociaux est l'affaire du philosophe, non de l'artiste. Sans doute, on peut admettre en théorie qu'on pare un fait concret de tous les traits qui l'élèvent jusqu'à un type convaincant et compréhensif, sans qu'il cesse pour cela de rester une tranche de vie individuelle qui nous touche humainement. Mais pour cela il faut la plus grande force poétique ; et un talent moyen échoue lamentablement dans cette tâche trop lourde. Or, il n'y a qu'une œuvre d'art répondant à ces exigences, montrant dans le fait concret le cas général, qui puisse produire des fruits moraux sérieux. Une œuvre de ce genre, chacun doit l'appliquer à soi ; une œuvre de ce genre, chacun doit la sentir comme une accusation directe contre lui-même, qui le rend honteux et confus. Mais si, au contraire, l'œuvre est faible, si elle n'a pas une portée générale absolument convaincante, elle ne contraint pas chacun à rentrer en soi-même, et reste sans action amélioratrice. Une œuvre à tendance dont on ne doit pas nécessairement remarquer la tendance, qui veut démontrer quelque chose et dans laquelle personne ne voit une démonstration, c'est là certainement la méprise la plus affligeante d'un effort artistique.

M. Brieux voulait présenter à la société française un miroir de ses imperfections. Il voulait lui montrer les ravages qu'exerce la vile spéculation sur la dot dans la vie de famille, dans les fondements mêmes de l'existence nationale. Les spectateurs de la pièce sont membres de cette société. Ils se marient la plupart pour la dot. Ils entrent la plupart dans le mariage comme Julie et Antonin, sans connaître leur futur compagnon de route, sans penchant, en ne se préoccupant que des avantages matériels de l'union. Cependant tout le

monde rit de la situation que M. Brieux développe devant les spectateurs. Cela n'est possible que parce que cette situation représente des événements excentriques sans signification générale. Personne ne se retrouve soi-même sur la scène ; personne ne se dit que la fable s'applique à lui-même. *Les trois Filles de M. Dupont* ont eu du succès. Pour une œuvre qui veut être une critique satirique de la société, ce succès est une condamnation.

Le Berceau.

Dans *L'Évasion*, M. Brieux attaque la science et la démolit. Quelle science ? Celle qui affirme que la fille de chaque femme infidèle doit devenir une catin, le fils de chaque névrosé un suicidé. Cette science est celle de M. Brieux, et d'aucun autre, et il n'a éprouvé aucune peine à en montrer la sottise.

Dans *Les trois Filles de M. Dupont*, le même M. Brieux soutient cette thèse audacieuse, qu'il faut se marier non pour la dot, mais par inclination. Pour le démontrer, il échafauda une pièce dont les invraisemblances pourraient pourvoir aux œuvres complètes de M. Jules Verne. On n'a jamais vu encore enfoncer une porte ouverte avec un si violent assaut et à la suite d'un si long entraînement athlétique.

Avec *Le Berceau*, il entreprend de démontrer que le divorce est inadmissible, quand il y a un enfant. Cette démonstration doit ressortir de l'affabulation suivante. Laurence Marsanne et Raymond Chantrel s'épousent par amour ardent. Ils ont un enfant. Au bout de quelque temps, Raymond, dans un accès d'égaré sensuel, est infidèle à sa femme. Celle-ci le quitte aussitôt, réclame le divorce, l'obtient, et épouse sans perdre de temps un homme d'un certain âge, M. de Girieu, non par amour, à peine par amitié, uniquement en vue d'assurer un appui à son fils.

Au début de la pièce, l'enfant tombe tout à coup dangereusement malade. Raymond demande la permission de le soigner. Girieu ne peut la lui refuser, malgré sa jalousie rétrospective. Raymond et Laurence passent ensemble trois jours et trois nuits au chevet de leur enfant. La même angoisse les étreint et unit leurs cœurs dans le même sentiment. Enfin la crise survient : l'enfant est sauvé. D'instinct, les époux divorcés tombent dans les bras l'un de l'autre. La glace est rompue, les âmes se désengourdissent, une explication s'en suit. Raymond dépeint son désespoir au sujet de la perte de Laurence, et Laurence doit avouer qu'elle l'aime, qu'elle n'aime que lui, et n'a jamais cessé de l'aimer. Alors l'ex-mari élève des prétentions passionnées, mais son ex-femme lui déclare qu'elle ne veut pas tomber jusqu'à l'abjection de devenir la maîtresse de son ancien époux, et qu'ils ne peuvent plus se voir. Girieu entre. Il saisit immédiatement la situation. Laurence ne nie pas qu'elle et Raymond s'aiment, et qu'ils se le sont avoué. Le second mari veut provoquer son prédécesseur et rival. Raymond lui démontre que cela serait insensé, puisque la provocation ne changerait pas l'état des choses. Il reste le premier amour de Laurence, le père de son fils unique, mais elle est à jamais perdue pour lui. Il s'arrachera à elle, à tout, et quittera la France pour toujours.

Mais Laurence a reconnu qu'elle ne peut non plus vivre plus longtemps avec Girieu. Malgré les supplications de celui-ci, elle retourne chez ses parents, résolue à se consacrer uniquement à l'éducation de son fils.

La morale de cette fable, d'après M. Brieux, la voici : Si une femme surprend un faux pas d'un mari qu'elle aime, elle ne doit pas le quitter, mais lui pardonner ; si un enfant est né du mariage, la mère doit tout supporter et conserver à l'enfant l'union des deux parents. Quant au divorce, il est diabolique, et cause la perte éternelle de tous les intéressés.

Il est inutile de défendre en France le divorce contre une attaque de cette force. Pour ébranler le dogme de l'indissolubilité du mariage, il fallait la puissance d'un Alexandre Dumas fils. Cinq cents Brieux ne suffiraient pas pour démolir la loi Naquet. Au point de vue pratique, sa tentative est donc égale à zéro. Au point de vue artistique, le cas spécial n'est pas présenté d'une façon assez vraie, assez vivante pour nous intéresser ; et il ne se prête absolument pas à une généralisation, vu que, sur dix mille femmes qui réclament le divorce, pas une seule, vraisemblablement, n'agit aussi à la légère que Laurence.

M. Brieux abattit la science, lorsque le chef des jésuites de salons en France eut annoncé la banqueroute de cette science, et il déclare la guerre au divorce, parce que tous les prédicateurs de carême à la mode anathématisent, du haut des chaires françaises les plus illustres, la loi maudite du juif Naquet, ce corrupteur infernal, cet ennemi de la morale et de l'ordre chrétiens. On devrait en conséquence plutôt le tenir pour un réactionnaire enragé.

Ses pièces ultérieures rendent peut-être nécessaire la révision de ce jugement.

M. Brieux comme éducateur.

En effet, une tendance déjà sensible dans l'une de ses premières pièces : *Résultat des Courses*, s'affirme de plus en plus dans les dernières productions de M. Brieux : la tendance pédagogique, éducatrice, réformatrice.

M. Brieux s'est rendu compte de l'action puissante qu'exerce sur les spectateurs, et pas seulement sur les spectateurs naïfs, la parole dite sur la scène, et il désire mettre cette chaire incomparable au service du bien général. Il a découvert en lui-même un prédicateur et un réformateur, mais cela, il faut le reconnaître, au détriment de l'artiste.

Je n'ai toutefois pas le courage de le blâmer de ce qu'il cherche à produire un effet plutôt moral qu'esthétique. Je me demande seulement si des traités de morale en forme de dialogue peuvent encore être classés dans le genre dramatique. Ce sont des pendants au drame géographique et scientifique de Jules Verne. Ce sont des œuvres hybrides, et celles-ci sont toujours stériles.

Dans un drame joué par Antoine avec succès, *Les Remplaçantes*, M. Brieux traite la question des nourrices. Il témoigne une louable indignation de ce que les mères n'allaitent pas elles-mêmes leurs enfants, mais ou les pourvoient de mercenaires venues de la campagne, ou, ce qui est pire encore, les envoient en nourrice à la campagne. L'un des médecins de la pièce, — il y en a plusieurs, — le docteur Richon, n'y a pas d'autre fonction que de tenir un discours en trois points contre cet abus, et notamment aussi que de s'ingénier à établir que, pour chaque enfant allaité à une mamelle mercenaire, un enfant — celui de la nourrice — est condamné au biberon, à la bouillie, à la maladie, à la mort. Aussi, le premier commandement pour la mère est-il : « Allaites toi-même ».

Ὁ δῆλοι μῦθος. C'est ce que la fable enseigne. Cela, et diverses autres choses encore. Par exemple, qu'en littérature on ne dit jamais le dernier mot sur une question. Il y a cent quarante ans et plus que Jean-Jacques-Rousseau a publié son *Emile*. Ce livre fit une profonde sensation, se répandit en tous lieux et agit vivement sur les contemporains. Il s'élève contre les nourrices mercenaires avec une éloquence infiniment plus haute que celle du D^r Richon des *Remplaçantes*. Il dit tout ce qu'il y a à dire sur le sujet, au nom de l'hygiène et du sentiment. Il a, en son temps, mis à la mode chez les grandes dames l'allaitement de leurs enfants. Mais M. Brieux a jugé

qu'*Emile* est déjà assez vieux et assez oublié pour pouvoir être récrit avec profit. En conséquence il s'est mis à l'œuvre, et a dramatisé le premier chapitre du livre de Jean-Jacques.

Il a eu tort. Il se peut qu'il faille aiguïser à nouveau la conscience des mères parisiennes et leur prêcher leur devoir. Mais Rousseau le fait d'une manière vraiment supérieure à celle de M. Brieux. La forme d'un traité passionné s'y prête en effet influïment mieux que celle d'un drame, qui doit nécessairement ennuyer tout spectateur qui n'a pas lui-même, ou ne devrait pas avoir un bébé au sein. Comme j'appartiens à cette catégorie de spectateurs, il m'a été impossible de prendre goût à ce drame sur l'allaitement.

Les Avariés ont eu, pour des raisons n'ayant rien à voir avec la littérature, une plus brillante destinée qu'aucune autre pièce de M. Brieux. La censure les a interdits à Paris, et cela a suffi au public pour s'enthousiasmer en leur faveur, avant de les connaître. La justice me fait un devoir de constater que le public a continué à s'enthousiasmer pour eux, même depuis qu'il les connaît.

La pièce a été lue par l'auteur dans des théâtres de Paris et de la Suisse, et jouée dans les règles sur des scènes de Belgique. Les applaudissements qu'elle a récoltés partout demandent à être interprétés. Ils signifiaient un mélange d'opposition à la censure, d'adhésion aux tendances de l'auteur, de curiosité badaude au sujet d'une actualité, peut-être même de plaisir esthétique causé par la pièce.

Quant au reproche d'immoralité soulevé contre M. Brieux, il convient d'en défendre celui-ci. Il ne le mérite pas. *Les Avariés* ne sont pas plus immoraux que ne l'est un manuel de pathologie ou une discussion professionnelle à l'Académie de médecine. On peut dire de certains objets qu'ils ne sont pas appétissants, on peut trouver qu'ils ne doivent pas être trai-

tés devant un public mêlé, mais on n'est pas en droit de les qualifier d'immoraux.

M. Brieux proclame, dans sa pièce, toute une série de bonnes doctrines. Il est certaines maladies qu'il ne faut pas négliger, mais au contraire soigner attentivement. Si l'on a eu le malheur de les gagner, on ne doit pas désespérer et se regarder comme perdu. Le mal est curable. Il ne faut pas se marier tant qu'on n'est pas complètement guéri.

Sur tous ces points je suis d'accord avec M. Brieux. Il représente la saine doctrine. Mais pourquoi, je le lui demande, tient-il à l'exposer sous forme dramatique ? La scène n'est pas le lieu pour populariser les connaissances médicales. Veut-on faire pénétrer dans le cerveau de la foule des notions exactes sur la nature, les dangers et le traitement de certaines maladies contagieuses ? alors qu'on fasse des conférences, accompagnées de démonstrations et de projections cinématographiques, mais qu'on ne cherche pas à croire, et à faire croire aux autres, que c'est là du théâtre !

Ce qu'a voulu au juste M. Brieux dans *Petite Amie*, n'est pas facile à discerner. Le but qu'il poursuivait dans cette pièce qui a eu les honneurs de la Comédie-Française, est louable, mais il a prétendu à trop de choses. Nous nous trouvons en face d'un vieux couple de bourgeois qui, par égoïsme, n'a mis au monde qu'un seul enfant. Ce n'est que tard, après d'assez longues années de mariage, qu'ils se sont « payé ce luxe d'un garçon », suivant le mot célèbre d'Emile Augier, car ils voulaient s'amuser et bien vivre, amasser de la fortune, et un enfant les aurait gênés et leur aurait coûté de l'argent. Les parents tiennent un magasin de modes. Ils ambitionnent pour leur fils une situation plus haute. Il est avocat. Ses parents veulent le marier richement. Il ne veut pas. Il lie connaissance avec une belle, honnête et intelligente

ouvrière de ses parents. Il devient amoureux d'elle, elle n'est pas cruelle, et la liaison a des suites. Les parents mettent à la porte l'ouvrière, la « petite amie ». Leur fils la suit. On lui coupe les vivres. De cette façon il sera contraint de réintégrer, repentant, le domicile paternel. Le moyen est inefficace. Le fils, infiniment plus digne que les auteurs de ses jours, fait son devoir à l'égard de celle qu'il a séduite, et lui reste fidèle. Il cherche à travailler, à gagner sa vie. Ses parents l'empêchent de trouver une place ou du travail. Il veut épouser sa petite amie. Ses parents lui refusent son consentement, et mettent par là obstacle à son mariage. Le jeune homme est faible de corps et d'esprit, et sans résistance. La lutte avec sa famille, avec la vie, avec la pauvreté, le brise. Il voit dans la mort seule un remède à ses maux. Sa vaillante petite amie est aussitôt prête à partager son sort, et tous deux, bras dessus bras dessous, le cœur calme et joyeux, s'élançant dans la mort, que daigne leur accorder la rivière située près de la maison suburbaine qu'ils habitent. Cette scène finale, à la fois simple et forte, a seulement le défaut de trop rappeler la conclusion du *Rosmersholm* d'Ibsen.

Cette pièce se propose de nous enseigner : que les bourgeois ont tort de se marier tard ; qu'ils ont bien plus tort encore, une fois mariés, de rester volontairement inféconds de longues années ; que le plus grand tort est de n'avoir qu'un seul enfant ; qu'un enfant engendré si tardivement et à la suite de fraudes prolongées contre la nature, est débile de corps et de caractère ; qu'on ne doit pas interner ses fils dans les lycées, mais les élever à la maison ; que les patrons abusent ignoblement de leurs ouvrières, tant qu'elles sont jeunes et jolies, et qu'une pauvre fille doit se faire chair à plaisir, si elle ne veut pas perdre sa position ; qu'on ne doit pas se marier seulement pour la dot ; que la loi octroie aux parents une trop grande puissance sur les enfants adultes ; que ceux-ci devraient pouvoir se marier sans le consentement

de leurs parents ; que la société se montre hypocrite, cruelle et criminelle envers les couples qui vivent dans une union libre, mais restent fidèles l'un à l'autre, sont dignes et laborieux.

Est-ce là tout ? Je n'en suis pas sûr. Peut-être cette pièce enseigne-t-elle encore autre chose, car elle est un manuel de toutes les réformes sociales. Malheureusement elle enseigne trop de choses, et rien assez à fond. Si M. Brieux, au lieu d'indiquer sommairement dix ou quinze thèmes, n'en avait traité qu'un seul, il nous aurait sans doute convaincus. Car, en effet, les scènes de sa pièce, prises séparément, ne manquent ni de chaleur ni de vigueur dramatique. Mais la polyphonie de tous ces thèmes nous trouble et nous désoriente. Nous ne savons pas où prêter l'oreille d'abord. Notre attention est sollicitée de trop de côtés et ne peut se concentrer.

De dramaturge, M. Brieux s'est développé en un apôtre. J'ignore si c'est un progrès moral, mais je sais que c'est un recul artistique. Je reconnais pleinement ses bonnes intentions, mais l'exemple de Tolstoï devrait lui servir d'avertissement. Depuis que celui-ci n'écrit plus de romans et ne publie plus que de petits traités moraux, il a, c'est incontestable, un cercle beaucoup plus étendu de lecteurs ; mais les gens de goût donnent, pour *La Guerre et la Paix* et *Anne Karénine*, tout le fatras des cinquante ou soixante brochures, traités et gloses, qui ont fait de lui l'écrivain le plus fréquemment cité du temps présent.

IV

PAUL HERVIEU

Les Tenailles.

Un mot sur l'auteur, avant de passer à l'examen de sa pièce. Son roman, *L'Armature*, a été, lors de son apparition, un des livres de la saison. Il eut un nombre d'éditions qui fit pâlir M. Georges Ohnet et soupirer M. Marcel Prévost. Et il méritait son succès. Il était le modèle irréprochable d'un genre qui, de même que les survivants dans la lutte pour la vie, donne à la faune littéraire actuelle sa physionomie et semble vouloir caractériser notre époque géologique, comme l'ichthyosaure caractérise l'époque jurassique. C'est le genre qu'à Paris l'on nomme le « genre rosse ». Sa formule anatomique est assez simple. L'écrivain suppose que chaque être humain, homme, femme ou enfant, est de la pointe des cheveux à la plante des pieds un gredin, qui ne connaît qu'une tâche dans la vie : satisfaire par tous les moyens, même criminels, surtout criminels, ses désirs le plus souvent à la fois vils et idiots ; et comme l'être humain moderne, grâce aux lumières qui vont en se répandant et aux bienfaits de l'instruction, a conquis la compréhension que l'argent est la clef qui ouvre le plus sûrement toutes les serrures ensorcelées du plaisir, les personnages de l'auteur ne pensent jamais à autre chose qu'à l'argent. Le « roman rosse » est donc, si l'on veut, le vieux roman picaresque renouvelé, mais avec une morale inverse. Dans celui-ci, les chenapans, incendiaires et coupeurs de gor-

ges étaient, au fond du cœur, de bons bougres, tandis que, dans le « roman rosse », les gens considérables de formes sociales irréprochables, de situation honorée et de réputation flatteuse, sont, dans leur for intérieur, des gibiers de potence. L'effet esthétique est obtenu par le contraste entre des manières d'être extérieures honnêtes et imposantes, et la brutalité vulgaire des actes, la bassesse ignoble des sentiments et des idées.

« Je crois, mon cher comte, que la possession de ces petits papiers doit avoir pour vous une grande valeur ».

« Hum ! Quelle valeur, mon cher marquis ? »

« Disons cent mille francs ».

« Mais, marquis », s'écria le comte, « c'est là un chantage qualifié ! »

« Oui, sans doute, c'est l'inélégante désignation de la chose », répliqua en souriant le marquis, qui laissa tomber son monocle de son œil et remit droit sa cravate de commandeur...

Ou :

La baronne déploya lentement son éventail de plumes d'autruche et se blottit en silence dans le coin du sofa en soie.

« Répondez ! », murmura le vicomte d'une voix tremblante. « Je vous en conjure, j'aime mieux mourir que rester dans cette incertitude intolérable. Dites-moi que je n'ai rien à espérer, ou soyez à moi ! »

La baronne regarda profondément dans les yeux le jeune homme secoué par la passion, et lui demanda d'une voix caressante :

« Vous m'aimez donc beaucoup, mon pauvre ami ? »

« Oh ! au point que j'en meurs », répondit-il en s'emparant de sa petite main blanche, qu'il dévora presque de baisers.

La baronne dégagea doucement sa main, et murmura comme dans un souffle :

« Combien pouvez-vous me donner par mois ? »

Les clowns emploient ce truc depuis longtemps. On connaît la petite farce des cirques. Un gentleman en habit noir et en souliers vernis, en gants blancs, en cravate blanche solennelle et un claque à la main, s'avance, salue avec la distinction d'un homme du monde, et se trouve tout à coup la tête en bas, fait la culbute en l'air, saute par-dessus ses camarades, reçoit des coups de pied qui s'inscrivent en poussière sur les basques de son habit, et tout cela sans quitter sa mine souriante d'homme de salon ou déranger sa toilette d'attaché d'ambassade. Les cabrioles de ce monsieur correct font rire des spectateurs froids qui bâillent à ces mêmes exercices, exécutés par le clown dans son costume habituel de paillasse.

Or, cette méthode de déguisement, qui a rapporté aux Hanlon-Lees gloire et fortune, donne en littérature le « roman rosse ».

Ici s'impose une remarque. Celui qui compte que l'arrachement du masque de gens bien vêtus et décorés et leur mise à nu comme gredins feront une impression particulièrement stupéfiante, celui-là voit manifestement la société avec les yeux d'un ramasseur de mégots. Il n'y a en effet qu'un individu de cette catégorie pour associer à une mise soignée l'idée d'humanité supérieure, et pour n'en pas croire ses sens quand il doit se convaincre que, sous une redingote doublée de soie et derrière une épingle de cravate en diamants ornée de la couronne comtale, peut exister un drôle comme lui-même. Les gens du véritable monde ne peuvent pas sentir cet effet d'opposition. De beaux habits et un titre ne les éblouissent pas. Ils considèrent la personnalité, et ne s'étonnent pas si on doit la trouver lamentable ou méprisable. C'est qu'ils savent que le caractère d'un homme ne se modifie pas, même quand le plus cher tailleur lui prend mesure d'un pardessus.

M. Paul Hervieu est l'un de ceux qui cultivent le plus heureusement la littérature de la canaillerie élégante. Il a surpassé

Gyp, égalé MM. Henri Lavedan et Abel Hermant. On attendait sa pièce avec une vive curiosité, car on comptait qu'elle serait dans le même ton que son roman, *L'Armature*. Mais M. Paul Hervieu est un homme trop intelligent et de trop de goût pour avoir rempli cette attente. Il s'est rappelé à temps le destin mélancolique des pièces brutales de l'ancien Théâtre-Libre. Il a compris de quelle façon intolérablement palpable le réalisme de la scène montre la fausseté d'êtres qui observent anxieusement toutes les formes et les prescriptions de la vie des salons, sauf la plus essentielle de toutes, son hypocrisie ; d'êtres qui oublient ou ne savent pas qu'un homme de la société cache peut-être moins soigneusement même du linge sale et des talons éculés, que la scélératesse de sa vilaine âme. *Les Tenailles* ne sont pas « rosses ». Les natures basses de la pièce n'avouent pas brutalement leur bassesse. Cela les rend plus vraisemblables, il est vrai, mais non meilleures.

M^{me} Irène Fergan se sent très malheureuse aux côtés de son mari, M. Robert Fergan, et elle ne dissimule nullement l'état de son âme. A la question de sa sœur, M^{me} Pauline Valanton, lui demandant ce qu'elle reproche à son mari, elle répond : « Je lui reproche de n'avoir pas été capable de m'inspirer de l'amour ». Mais pourquoi l'a-t-elle épousé, puisqu'elle ne l'aimait pas ? Parce que sa sœur le lui a conseillé. Robert est jeune, riche, beau, de bonne famille, un homme du monde de forme accomplie. Irène l'a pris, parce qu'une jeune fille de dix-huit ans sait tout simplement qq'elle doit accepter un prétendant doué de telles qualités. C'est seulement une fois mariée qu'elle a appris à le connaître. Alors elle a vu quel égoïsme se cache derrière son poli agréable, quelle étroitesse d'esprit derrière son savoir-vivre d'homme de salon, quelle tyrannie derrière l'amabilité de ses paroles. Robert est un homme foncièrement banal ; c'est un philistin si achevé, qu'on pourrait l'utiliser comme moule pour bonshommes en pain d'épice. Irène avait cru trouver dans le mariage le bonheur ; Robert

ne lui offre que du plaisir. Voilà pourquoi elle le hait. M^{me} Valanton oppose à ces violents épanchements de sa sœur cette doctrine qu'il faut savoir se contenter, que l'accomplissement des devoirs imposés par la loi divine et humaine à l'épouse donne des satisfactions, et qu'enfin elle n'a qu'à prendre exemple sur elle-même. Irène ne se laissant ni convaincre ni calmer, Pauline lui dit brusquement : « Irène, tu en aimes un autre ».

Sa perspicacité féminine a deviné juste. Irène en aime un autre. Presque jusqu'à son mariage elle a eu un compagnon de jeunesse n'ayant que deux ans de plus qu'elle, Michel Davernier, avec lequel elle tapageait et boudait étant enfant, jouvencelle et même jeune fille, sans avoir autre chose en lui qu'un camarade. Un beau jour il l'avait brusquement quittée pour aller comme élève à l'École française d'Athènes. Sur le moment, ce départ l'avait attristée; mais elle avait vite pris le dessus et était devenue la femme de Robert Fergan. Voilà trois ans de cela. Michel Davernier est de retour d'Athènes; il a fait une visite à sa compagne d'enfance, et alors tous deux ont compris qu'ils s'aiment. Ou plutôt, Michel l'a toujours su. Il n'était allé à Athènes que parce qu'il avait reconnu combien lui était chère sa compagne, parce qu'il s'était dit que, n'ayant que deux ans de plus qu'elle, il ne pouvait pas l'épouser (pourquoi pas?), et qu'il devait chercher à guérir sa passion sans avenir par le secours de l'herbe amère nommée renonciation. Et Irène, elle aussi, lit maintenant dans son cœur : mais il est trop tard. Tous deux déplorent sur un ton lyrique leur destinée, prennent la noble résolution de rester purs, et se jurent que leur amour platonique deviendra le sanctuaire silencieux et le refuge de leur vie sans joie. Michel s'en va recueilli, et Robert paraît. Il n'a pas de chance, le pauvre homme. Dans la disposition d'esprit où la scène avec Michel a laissé Irène, son mari doit lui sembler plus insupportable que jamais. Et justement à cet instant il a de

vellités galantes. Mais il est bien reçu. Irène le régale d'un discours bien senti sur les droits de l'individu, sur le caractère insupportable des chaînes de la loi et de la tradition, sur la sainteté de la passion, sur « le droit d'aimer » (je devrais connaître un peu ce sujet, ayant écrit une pièce sous ce titre), discours qui donne une favorable idée de l'érudition de la jeune femme en littérature féministe, depuis George Sand jusqu'à Henrik Ibsen ; et lorsque le mari, à la compréhension dure, veut, en dépit de ce sermon abondant, suivre sa femme dans sa chambre à coucher, elle lui ferme la porte au nez.

Dans sa nuit solitaire, Irène a examiné son cas sous toutes les faces, et, à l'acte suivant, elle surprend Robert avec une proposition de divorce. Le mari l'envoie promener. Il ne lui reproche rien, il est content d'elle, il veut la garder. Tant pis, si elle se sent malheureuse à ses côtés. Il a la loi et le droit pour lui. Elle est prise dans « les tenailles », il faut qu'elle y reste. Pourquoi consentirait-il au divorce ? Il ne veut pas être un mari divorcé, vider à moitié son coffre-fort, perdre sa considération à moitié, démolir à moitié sa façade sur la société. Irène doit rester sa femme, car sa situation dans le monde et sa commodité (c'est fabuleux !) l'exigent. La jeune femme se démène et se cabre en vain. Prières et menaces échouent contre la froide résolution du mari. Il part, et Michel arrive. « Fais de moi ce que tu veux ! », s'écrie Irène, se jetant dans les bras de l'archéologue agréablement surpris.

Dix années se sont écoulées, quand s'ouvre le troisième acte. Robert et Irène ont tristement vivoté à la campagne l'un à côté de l'autre. Leur unique consolation est un fils qui entre dans sa dixième année. Un fils ? Et Robert ne s'est pas étonné au possible de la venue de cet enfant du miracle, après qu'Irène a verrouillé sa chambre à coucher ? Non, car le verrou s'est ouvert. Après la terrible explosion de la haine et du désespoir de la jeune femme ? C'est qu'elle a dû être

prudente. Son tendre roucoulement avec son ami l'archéologue a été béni, et, pour éviter des complications au jeune citoyen en perspective, elle a dû faire endosser par l'époux légal la traite tirée par celui-là sur la vie.

Si le lecteur au courant du droit commercial s'écrie ici : « Pouah ! », je n'ai rien à objecter. Mais je continue.

Robert veut envoyer son fils au lycée comme interne. Irène s'y oppose, en proie à la plus vive angoisse. Le père de l'enfant est mort phtisique. L'enfant lui-même est de santé délicate. Ce n'est qu'aux soins dévoués et incessants de sa mère qu'il doit de vivre. Parmi des étrangers mercenaires, il périrait sûrement. Mais Robert, naturellement, ne soupçonne en rien ces mobiles. Il raille simplement les préoccupations de sa femme. « Tu es très bien portante, et j'ai aussi une solide carcasse. Pourquoi notre fils serait-il un avorton ? Il ira au lycée. Je le veux. J'exerce mon droit de père ». Irène est poussée dans ses derniers retranchements. « Mon fils appartient à moi seule ». — « A moi aussi, il me semble ». — « Non ». — « Comment, non ? Ne suis-je pas son père ? » — « Non, tu ne l'es pas ». Et comme Robert se récrie, elle lui avoue son histoire avec feu Michel Davernier. L'époux est tour à tour furieux, désespéré, anéanti. Malheureux en mariage, exilé volontairement de la société, il n'avait plus qu'un seul intérêt dans l'existence : son fils. Et voilà qu'on le lui arrache brutalement aussi ! Il reproche à sa femme, en termes d'une profonde douleur, l'infamie de sa trahison, et lui demande de consentir au divorce. Mais, cette fois, c'est elle qui s'y refuse. Il y a dix ans, les tenailles l'ont étreinte ; maintenant, c'est lui qu'elles doivent étreindre. L'enfant restera son enfant à lui ; la loi le permet ; elle exerce son droit. L'enfant ne doit pas être déclaré par devant le tribunal un fruit de l'adultère, perdre son père et son honneur. « Tu es une criminelle ! », s'écrie Robert. — « Non. Je suis une malheureuse. Nous sommes tous deux des malheureux. Nous

sommes rivés au même boulet, nous devons le traîner à travers l'existence ». Et tandis qu'ils restent à sangloter avec désespoir, le rideau tombe.

Comment s'explique le grand succès de cette pièce ? Tout d'abord, je crois, par les qualités littéraires du dialogue, par « l'écriture », comme on dit à Paris. Car, dans la maison de Molière, le public a le sens du style, au rebours de ce qui se passe chez nous en Allemagne, où la nouvelle critique honnit simplement l'auteur qui fait parler convenablement ses personnages, et n'accepte comme « vrais » et « modernes » que le jargon des faubourgs sentant le schnick, ou les phrases hachées et antisyntaxiques des balbutieurs sans langue. On n'y a pas le droit d'exprimer sur la scène une pensée un peu haute en langage un peu choisi, d'y développer une argumentation un peu abondante, d'y déployer une éloquence un peu sonore. En revanche, on y permet au drame en vers tous les galimatias grandiloquents qui constituent pour cette même critique une « poésie profonde et crépusculaire ». Mais en dehors du bon style, la pièce de M. Paul Hervieu a encore autre chose pour elle. Michel Davernier, le jeune homme qui surgit au bon moment, de pâleur intéressante, poitrinaire, à la conversation énigmatiquement absconse, aimant passionnément et sans espoir, est un frère cadet d'Antony, que le public revoit avec plaisir. Il s'adapte harmonieusement à la mode du jour, qui, on le sait, est sévèrement « 1830 ». Dames en manches à pouf et à coiffures en bandeaux, messieurs à hautes cravates et à redingotes à longues basques, enthousiasme réchauffé pour Lamartine et même pour M^{me} Desbordes-Valmore, — avec tout cela s'accorde au théâtre « le jeune homme fatal et ténébreux » du premier romantisme français. Enfin M. Paul Hervieu a joué des cymbales et des trompettes irrésistibles de l'amour maternel combattant pour la vie de l'enfant, et le public marche toujours au son de cette musique comme à celui d'une

musique de régiment, devant et derrière laquelle ne courent pas uniquement les jeunes mitrons.

La critique parisienne a vu dans *Les Tenailles* une pièce à thèse. Pour moi, il m'est impossible d'y découvrir une thèse. Que démontre la pièce? Contre quoi est-elle dirigée? Veut-elle attaquer le mariage, glorifier l'amour libre? Cela n'est pas sérieux. Irène est mal mariée, par sa faute. Il ne dépendait que d'elle de bien se marier. Elle n'avait qu'à se rendre compte de son sentiment pour Michel Davernier. Alors le mariage n'aurait pas été des « tenailles » pour elle, mais une douce guirlande de roses. Son cas n'est donc pas applicable au mariage en général. Il montre simplement qu'il y a de mauvais mariages, et, pour l'apprendre, on n'a vraiment pas besoin d'aller au Théâtre-Français. Ou bien la pièce prétend-elle montrer le tragique de l'indissolubilité du mariage? Prétend-elle être la contre-partie libérale du *Berceau* de M. Brieux, qui prétend montrer le tragique de la dissolubilité du mariage? Je ne puis me l'imaginer, car M. Paul Hervieu est un homme d'esprit et de talent, qui ne se rendra pas ridicule toute une soirée en voulant enfoncer des portes ouvertes. Les pièces à thèse d'Alexandre Dumas fils contre le mariage indissoluble étaient justifiées. Lorsqu'il triomphait avec elles, M. Alfred Naquet n'était pas encore venu à bout de la tâche de sa vie, et le divorce n'existait pas encore en France. Mais maintenant il existe. Sept mille couples environ éprouvent annuellement en France ses bienfaits. Que veut donc M. Hervieu avec « les tenailles »? Robert ne consent pas au divorce, lorsque Irène le réclame? Si celle-ci le veut sérieusement, elle l'obtiendra bien vite. Chaque agent d'affaires de Paris et même de Landernau lui indiquera, contre honoraires modérés, une douzaine de moyens conduisant sûrement au but. Et si Michel Davernier n'est pas lui-même en état de l'aider d'un bon conseil, c'est qu'en vérité il n'a pas beaucoup appris à Athènes. Le mariage n'est plus aujourd'hui en France

des « tenailles », ou il est tout au plus des tenailles si peu serrées, que la plus délicate main de fée est toujours assez forte pour les ouvrir sans effort.

Les Tenailles ne sont donc pas une pièce à thèse. Ce n'est pas non plus une pièce vraie. Les personnages agissent constamment comme en rêve ou comme des paralytiques généraux. Robert se refuse au divorce parce qu'il ne veut pas voir amoindrir sa situation sociale, et il se retire pourtant volontairement de la société, après sa scène violente avec Irène. Celle-ci réclame le divorce, parce qu'il lui répugne de suivre les voies du péché; mais elle se venge du refus subi comme une petite femme joyeuse du *Décameron*, et elle recourt, pour obvier à des conséquences fâcheuses, à un moyen dont rougirait la canaille féminine du « roman rosse » elle-même.

On ne saurait mieux résumer le jugement sur *Les Tenailles*, que par ces paroles de l'auteur même : « Je lui reproche de n'avoir pas été capable de m'inspirer de l'amour ».

La Loi de l'Homme.

Une autre comédie de mœurs de M. Paul Hervieu, un grand succès du Théâtre-Français, *La Loi de l'Homme*, n'est pas non plus une bonne pièce. Mais elle est très au-dessus, comme représentant du genre, d'autres pièces à problème récentes. M. Hervieu prend au sérieux sa tâche. Il croit avoir quelque chose à dire, et il fait des efforts louables pour le dire aussi artistement que possible.

Cette pièce veut être un cri d'indignation contre la situation légale de la femme dans la famille. Le droit en vigueur est « la loi de l'homme ». Celui-ci est le plus fort, et il a fait en conséquence la loi pour lui. La femme est sacrifiée, et il ne lui reste qu'à se soumettre et à gémir. C'est ce qui doit résulter de l'action suivante.

Laure de Raguais a découvert que son mari la trompe avec

son amie, M^{me} d'Orcieu. Son premier mouvement est de demander le divorce, bien qu'elle aime passionnément son mari, bien que, au moment de la catastrophe, elle ait de lui une fille de douze ans, Isabelle. Un commissaire de police auquel elle demande conseil lui apprend que la justice ne peut lui venir en aide; si, elle, trompait son mari, celui-ci pourrait faire agir la police pour constater l'adultère, et réclamer le divorce en s'appuyant sur le procès-verbal du commissaire. Mais comme c'est son mari qui la trompe, la police n'a rien à y voir, et c'est à la jeune femme à examiner comment elle rassemblera les preuves nécessaires de l'infidélité de son mari. Ainsi le veut « la loi de l'homme ». Repoussée avec perte de ce côté, M^{me} de Raguais fait savoir à son mari qu'elle a découvert ses farces, et le conjure de renoncer à sa rivale. Le mauvais sujet ne le veut pas. Il avoue très carrément que la fidélité lui est impossible; il revendique la polygamie comme son droit d'homme. Révoltée, Laure s'écrie: « Garde ta maîtresse! Je prends ma fille, et m'en vais ». Ils ne vivent désormais plus ensemble. La petite Isabelle reste avec sa mère, et ne passe qu'un mois par an avec son père. De Raguais conserve la grosse fortune que Laure lui a apportée, car « la loi de l'homme » le veut ainsi, quand le mariage est conclu sous le régime de la communauté des biens; c'est générosité pure de sa part, s'il lui fait une pension suffisante.

Entre ce premier acte et les deux suivants, cinq années se sont écoulées. Isabelle, qui passe justement chez son père le mois convenu, vient voir sa mère, en séjour chez des amis communs, et lui annonce qu'elle aime et qu'elle est aimée; l'objet de son amour, un officier ravissant, demande sa main. Laure, qui traite d'abord en badinant cet aveu de la jeune fille de dix-sept ans, lui demande pourtant le nom du jeune homme. « André d'Orcieu », répond-elle. Le fils unique de la femme qui lui a volé son mari! Laure déclare qu'André ne peut jamais devenir l'époux d'Isabelle, et comme celle-ci,

dans son désespoir, ne cesse pas de demander le motif, sa mère lui dit la vérité. Alors Isabelle comprend que c'en est fait de son bonheur, et elle se propose d'annoncer à André la sentence de mort de leur amour. Mais, quand elle est seule avec lui, elle n'en a pas le courage. Les parents de d'Orcieu et de Raguais, qui se trouvent également là, apprennent le refus. De Raguais en connaît naturellement la raison, et il cherche à faire changer sa femme d'avis. Mais elle déclare formellement qu'elle refuse son consentement. « Nous n'en avons pas besoin », lui riposte son mari ; « le consentement du père suffit : ainsi porte la loi ». La loi de l'homme. Au paroxysme de la rage, Laure s'écrie qu'elle verra pourtant si elle ne peut faire triompher sa volonté, et elle dit brutalement à d'Orcieu que sa femme est la maîtresse de de Raguais, car d'Orcieu, paraît-il, n'en a rien soupçonné, bien que de Raguais siège depuis cinq ans en tiers à son foyer. Or, d'Orcieu ne nous est pas présenté comme un imbécile, mais, au contraire, comme un esprit supérieur. Son premier mouvement, cela va de soi, est de massacrer à tort et à travers. Mais il se réprime. Un jour, en effet, jeune officier, il a tué son adversaire en duel, et depuis ce moment il a résolu de ne plus jamais se faire justice lui-même ; ensuite, le bonheur de son fils unique lui tient plus à cœur que la satisfaction de ses désirs de vengeance. S'il se bat avec de Raguais, il ne peut plus être question d'une union entre leurs enfants. Or, il faut qu'André et Isabelle soient heureux. Pour que cela soit possible, le monde ne doit pas non plus mettre en doute l'honneur de M^{me} d'Orcieu. Il gardera donc sa femme près de lui, et il ordonne à Laure d'aller rejoindre son mari. Cette réconciliation et l'union des enfants seront en même temps synonymes de déclaration publique d'honneur pour M^{me} d'Orcieu. Et Laure n'a plus d'autre ressource que de se soumettre à ce jugement terriblement dur.

Je renonce à montrer les invraisemblances des détails, et je

ne m'arrête pas non plus aux défauts de construction, notamment à l'inutilité de tout le premier acte et à la brusquerie du dénouement. Je voudrais seulement montrer que M. Paul Hervieu a été incapable de faire sortir organiquement de l'action de la pièce la thèse que le titre annonce. Il se peut que « la loi de l'homme » sacrifie la femme ; mais la pièce de M. Hervieu ne le prouve pas. Si Laure veut obtenir le divorce, elle a pour cela cent moyens, même sans faire constater par la police l'adultère. Elle peut conserver la disposition de sa fortune, si elle a la légère prudence de se marier sous le régime dotal. Et combien la loi est sage en ne faisant pas du consentement de la mère la condition du mariage de l'enfant, c'est ce que montre nettement le cas même de Laure de Raguais : cette femme sans cœur était prête à sacrifier le bonheur de sa fille à sa propre rancune contre son mari et contre la mère du fiancé !

Ce sont là de grosses imperfections contrebalancées par de grandes qualités. De l'amour mutuel des enfants d'un adultère et de sa complice découle une série de situations extrêmement tendues, que M. Hervieu a su représenter avec une force dramatique supérieure. La façon dont Laure découvre qui sa fille aime, dont elle révèle à l'innocente enfant de dix-sept ans l'abîme de honte, l'effort vain d'Isabelle pour rompre avec André, la lutte furieuse de Laure avec son mari pour le sort de leur fille, le mépris dont elle soufflette en plein visage d'Orcieu pour son déshonneur conjugal, la vigueur avec laquelle l'homme mûr et fort de caractère la dompte sous sa volonté, — tout cela est développé de main de maître.

Mais tout cela aussi est profondément pénible. Car les personnages — à l'exception peut-être du peu vraisemblable d'Orcieu — entre lesquels se jouent ces événements passionnément orageux, sont bas et stupides. Ils sont d'une espèce très inférieure, avec les sentiments grossièrement égoïstes, l'esprit borné et les idées piteusement étroites de laquelle

nous ne voudrions rien avoir de commun. Et c'est la raison qui me fait douter de l'avenir dramatique de M. Paul Hervieu, malgré l'animation scénique du deuxième et du troisième actes de *La Loi de l'Homme*. En effet, ce qui constitue le dramaturge, comme d'ailleurs le poète, ce n'est pas l'invention d'une situation à effet, ce n'est pas l'habileté de la conduite des scènes, ce n'est pas l'éclat du dialogue, mais, en première ligne, la qualité des êtres qui l'intéressent et pour lesquels il sollicite notre intérêt.

La Course du Flambeau.

Ce que signifie le titre de ce drame, joué au Vaudeville, le « raisonneur » de la pièce, le professeur émérite Maravon, l'explique : « Vous n'avez, sans doute, jamais entendu parler des lampadophories ? Voici ce que c'était : Pour cette solennité, des citoyens s'espaçaient, formant une sorte de chaîne, dans Athènes. Le premier allumait un flambeau à l'autel, courait le transmettre à un second, qui le transmettait à un troisième, et ainsi, de main en main. Chaque concurrent courait, sans un regard en arrière, n'ayant pour but que de préserver la flamme qu'il allait pourtant remettre aussitôt à un autre. Et alors dessaisi, arrêté, ne voyant plus qu'au loin la fuite de l'étoilement sacré, il l'escortait, du moins, par les yeux, de toute son anxiété impuissante, de tous ses vœux superflus. On a reconnu dans cette Course du Flambeau l'image même des générations de la vie ; ce n'est pas moi, ce sont mes très anciens amis Platon et le bon poète Lucrèce... Non, voyez-vous, l'humanité se bat les flancs pour se persuader, à elle-même, qu'elle n'est pas mauvaise fille. Or, elle l'est, de naissance, comme, de naissance aussi, elle est bonne mère. Relisez les commandements du mont Sinaï : pas un mot sur les devoirs envers la progéniture ! Pourquoi donc ? Parce que c'était inutile. Parce que toutes les créatures

s'étaient mises d'instinct à soigner leurs petits. Mais les devoirs envers les parents, voilà ce qui n'allait pas de soi-même ! « Honore tes père et mère, afin de vivre longuement sur la terre. » Il n'y a pas que l'injonction, il y a, pour allécher, la promesse d'une prime à réaliser, dès ce bas monde... Croyez-moi, la reconnaissance filiale n'est pas spontanée ; elle est un effort de civilisation, un fragile essai de vertu ! »

Telle est la thèse mélancolique que Maravon, lui-même un père qui s'est sacrifié, expose, avec une silencieuse résignation à la loi de nature, à Sabine Revel, une mère qui doit se sacrifier.

M^{me} Revel est la fille unique de M^{me} Fontenais, et elle n'a elle-même qu'une fille, Marie-Jeanne. Trois générations de femmes : deux mères veuves et une jeune fille qui vient d'éclorre. Marie-Jeanne a dix-sept ans, sa mère a trente et quelques années. Cette belle femme est passionnément aimée par l'Américain Stangy, et elle l'aime à son tour. Ce Stangy est l'Américain typique des scènes parisiennes, peut-être la plus drôle des créatures fabuleuses du théâtre français : milliardaire, laconique en paroles, automatique de gestes, impérieux dans les sentiments, brutal de volonté, énergique dans ses résolutions. Il offre à Sabine Revel sa main et lui demande de se décider à l'instant, faute de quoi il retournera aussitôt en Amérique, et elle ne le reverra plus. Sabine lui sauterait volontiers au cou, mais cela lui est interdit. Aussi longtemps, du moins, que sa Marie-Jeanne n'est pas mariée. Que la mère de celle-ci, en effet, contracte une nouvelle union d'où peuvent naître des enfants, les espérances de Marie-Jeanne, actuellement l'unique héritière de sa grand-mère, s'amoindriront, et elle devra devenir plus modeste dans ses prétentions à un bon parti. Si Stangy voulait au moins attendre encore deux ans, un an ! Mais non. Pas une minute. Tout de suite, ou jamais ! « Je ne puis pas ! », gémit Sabine. L'Américain s'en va impitoyablement. A peine a-t-il disparu, que Marie-Jeanne parait,

et avise sa malheureuse mère qu'elle aime le jeune Didier Maravon, le fils du professeur en retraite, et veut l'épouser. Sa mère lui remontre sa trop grande jeunesse. Didier, de plus, n'a pas encore de position. Marie-Jeanne ne cède pas pour cela, et arrache leur consentement à sa mère et à sa grand-mère, appelée à son secours par sa fille. Elle sera heureuse. Quant à la douleur poignante qui déchire le cœur de sa mère, elle n'en soupçonne rien.

Avec l'argent de son père, qui lui abandonne toute sa fortune, Didier fonde une usine. Pendant un temps l'affaire va à merveille, puis elle se gâte. Le jeune homme est à la veille de la faillite. Lui et Marie-Jeanne supplient la grand-mère de leur venir en aide. Elle reste inébranlable. Le mari défunt de Sabine, une espèce de Didier aussi, a mangé à ses beaux-parents six cent mille francs. Alors M^{me} Fontenais a dû, au lit de mort de son propre époux, le créateur de la fortune familiale, jurer à celui-ci de ne jamais partager avec sa fille, et plus tard avec sa petite-fille, que les intérêts de son capital, sans toucher sous aucun prétexte à celui-ci. Elle veut tenir son serment.

De même que Didier a réduit sans hésitation son père à la mendicité, Sabine est également toute prête à agir de la même façon à l'égard de sa vieille mère. Elle prend le parti de sa fille et assiège M^{me} Fontenais, atteinte d'une maladie de cœur, au risque de la tuer à force d'émotions. Mais son amour pour sa fille et sa petite-fille rend forte la vieille dame souffreteuse. Elle veut, en dépit de tout, sauver pour elles les débris de sa fortune.

Alors Marie-Jeanne, dans son égoïsme inconscient, trouve un expédient cruel. Elle a appris par des amis l'histoire avec Stangy. Elle exige de sa mère qu'elle lui écrive, qu'elle l'épouse, qu'elle devienne immensément riche ; alors elle et son Didier seraient sauvés. Sabine fait à sa fille aussi ce sacrifice. Elle écrit à Stangy, quoique celui-ci lui ait déclaré qu'il

n'ouvrirait jamais une lettre d'elle, si elle le laissait partir sans l'entendre. Par bonheur, il ne tient pas parole. Il lit sa lettre. Trop tard. Il est marié depuis un an. Mais il lui offre, à elle ou à Didier, tout l'argent nécessaire à celui-ci. Ainsi Sabine doit subir l'humiliation suprême, accepter une sorte d'aumône de la main de l'homme qu'elle a sacrifié à son amour maternel.

Le dénouement se produit à Maloja, dans l'Engadine. Le médecin a prescrit cette station alpestre à Marie-Jeanne, dont la santé, dans ces luttes, a gravement souffert. Mais il a en même temps recommandé que M^{me} Fontenais ne s'y rende pas, le climat des montagnes pouvant être mortel pour sa maladie de cœur. Marie-Jeanne se dispose au voyage, mais veut que sa mère l'accompagne. Sabine informe sa mère qu'elle doit aller avec sa fille à Maloja, tandis que M^{me} Fontenais doit rester à Paris. Celle-ci proteste : « Puisque je tiens les cordons de la bourse, je décide qu'on ne me laissera pas seule... Si tu pars, je partirai. Si je demeure ici, tu ne t'en iras pas ! »

D'un côté la santé compromise de la fille, de l'autre la vie menacée de la mère. « Eh bien ? », lui demande celle-ci, « où en es-tu entre ta mère et ta fille ? Suis je du voyage ? » Sabine n'hésite plus. « Oui ». Marie-Jeanne trouve là-bas la santé et l'aide de l'Américain, mais M^{me} Fontenais meurt d'un arrêt subit du cœur. Il ne reste plus à Sabine qu'à gémir : « Morte !... Elle est morte !... Pour ma fille, j'ai tué ma mère ! »

Cette pièce est une œuvre froidement combinée par la raison. En lignes parallèles géométriquement tracées se déroule l'antinomie entre les mères et les pères offrant et faisant tous les sacrifices, et les fils et les filles qui les exigent et les acceptent tous. La vie nous montre constamment ce spectacle du désintéressement des parents et de l'égoïsme des enfants, et il ne nous choque pas. Il nous apparaît comme une loi naturelle à laquelle nous nous sommes adaptés de même qu'à la loi

encore plus cruelle de la mort. Dans la pièce de M. Hervieu, au contraire, cette grande vérité humaine nous impressionne péniblement, parce que l'auteur a commis la faute de la transporter de la sphère de l'inconscient dans celle du conscient.

Tant que les enfants se laissent aller innocemment à leur égoïsme ingrat et brisent instinctivement, en vertu d'une impulsion naturelle, sans réflexion, le cœur de leurs parents, nous sourions tristement et murmurons : « C'est le cours des choses de ce monde ». Mais quand ils font, pour leur propre avantage, par calcul froid et avec une clairvoyante préméditation, tout le mal possible à leurs parents sans défense, alors chacune de nos fibres se révolte, et nous voudrions restaurer au profit des parents sacrifiés le droit du vieux Brutus : livrer l'enfant au bourreau.

Un écrivain qui crée non avec la tête, mais avec le cœur, évite cette lourde erreur. Je songe à la ballade de *La Glu*, de M. Jean Richepin. Il y avait un gas qui aimait une méchante fille qui ne l'aimait pas. La méchante fille lui dit : « Je veux le cœur de ta mère ». Le gas arracha le cœur de la poitrine de sa vieille mère, et courut le porter à la méchante garce. Comme il courait avec tant de hâte, il tomba. Alors le cœur arraché de la mère lui dit avec angoisse : « Ne t'es-tu pas fait mal, mon enfant ? »

Cette pièce est définitive. Dans une littérature qui a produit la ballade de *La Glu*, le sujet du dévouement de la mère et de l'ingratitude de l'enfant est épuisé. Comment M. Paul Hervieu a-t-il eu l'imprudence d'évoquer le souvenir du « gas » de M. Richepin, « Qui aimait cell' qui n' l'aimait pas, — Et lon lon laire et lon lon la » ?

Et lon lon laire — Et lon lon la... Mille voix tristes comment à résonner doucement dans l'âme ; des larmes inondent les joues ; chaque mot de la chanson tombe comme une goutte brûlante sur le cœur qui tressaille. A côté d'elle, aucune glaciale pièce de théâtre ne saurait se soutenir.

V

MAURICE DONNAY

Georgette Lemeunier.

A côté de MM. Brieux et Hervieu, M. Maurice Donnay fait partie de ce que j'appellerais volontiers « la jeune garde » du théâtre français, et il en est l'un des membres les plus brillants du groupe. Il a, lui aussi, l'étrange ambition de vouloir absolument passer pour un peintre de mœurs, de mauvaises mœurs, bien entendu.

Pourquoi exhibe-t-il cette fausse enseigne et engage-t-il les amateurs à venir chez lui, puisqu'il ne débite pas la boisson qu'ils s'attendent à trouver ?

M. Maurice Donnay a des qualités qu'il vaut la peine de cultiver. Il joue adroitement, sinon de façon épatante, de l'instrument de la blague. Il parle très couramment la langue du Chat Noir, qui bientôt sera une langue aussi morte que ce fameux cabaret défunt. Il est un des inventeurs du « genre rosse », et jouit pour cela de la considération de la partie du peuple de Montmartre qui ne s'est pas encore convertie au plus récent idéalisme. Mais comment, par tous les saints ! a-t-il pu s'imaginer qu'il est capable d'écrire des comédies de mœurs et de soulever des questions de philosophie morale ?

Celui qui connaît une pièce de M. Donnay, les connaît toutes. C'est toujours le même salon parisien, peuplé des mêmes individus, occupés aux mêmes actes. Les hommes vendent leurs femmes aux plus offrants, ou les femmes s'en chargent elles-mêmes. Députés et ministres fréquen-

tent les financiers sortis des maisons centrales et qui y retourneront, s'ils ne se coupent pas la gorge dans un accès de faiblesse. Quant à la société entière, elle vole en commun tout ce qu'elle peut voler. Tous ces braves gens ont une philosophie qu'on peut condenser en ces axiomes : « L'unique but de la vie est la *bagatelle* ; mais les femmes coûtent de l'argent. Parmi tous les moyens de gagner de l'argent, le travail honnête est le plus mauvais, parce qu'il est le moins productif. Honneur, conscience, fidélité et autres balançoires sont des provincialismes ridicules qu'on ne peut plus exhiber, sans provoquer la raillerie, que dans les sous-préfectures éloignées ». Et cette philosophie est constamment proclamée par tous les personnages en autant de mots. Nous avons lu dans notre enfance l'*Histoire naturelle* de Raff, où le pourceau apparaît en disant : « Je suis le pourceau ; j'aime à me vautrer dans la fange, etc. » La littérature française a un livre analogue, mais incomparablement plus profond, dû à Toussenet, l'*Esprit des Bêtes*. M. Donnay est le Raff — pas tout à fait le Toussenet — de la scène parisienne d'aujourd'hui. Mais cette méthode n'est peut-être pas le dernier mot de l'exactitude et de la vérité.

L'une des dernières infusions de son thé des quatre fleurs de filles huppées et de voleurs en habit noir, a nom *Georgette Lemeunier*. Il n'y a pas grand'chose à raconter de l'intrigue de cette petite machine. M^{me} Georgette Lemeunier continue, après huit ans de mariage, à être toujours passionnément amoureuse de son mari Alfred, « Ned » pour les dames. Cet heureux Ned est inventeur, et ses inventions l'ont rendu millionnaire. Sa richesse nouvelle lui monte à la tête. Il est pris de la vanité d'entrer en relations avec des gens « de la haute ». A cet homme génial — l'auteur le qualifie ainsi — apparaissent comme tels les Sourette, une coquette usagée dont le Tout-Paris, et Ned comme les autres, connaît par leur prénom et leur surnom les commanditaires, et un époux qui soulage

chaque année de cent mille francs les amants de sa femme. Les splendides toilettes, les fins déjeuners de la dame, à la table de laquelle s'asseyaient un général, un président de tribunal, un duc, homme de confiance du prétendant au trône, et d'autres soutiens de la société, ont ensorcelé Ned. Il fait la cour à cette dame, avec une timidité d'ailleurs incompréhensible, et ne devient explicite que quand un ami, qui est censé être aussi un ami vraiment dévoué de M^{me} Georgette, le raille de ses hésitations. Pour donner plus de force à l'expression de ses désirs, il envoie à M^{me} Sourette une superbe bague en rubis, accompagnée d'un billet qui exclut tout malentendu. Mais pour endormir les soupçons de sa femme, qui s'éveillent, il lui fait cadeau aussi d'un bijou, une bague en émeraude, un souvenir d'amour à l'occasion de l'anniversaire de leur mariage. Le joaillier confond les deux bijoux. (Un auteur ultra-moderne comme M. Donnay, qui n'a pas assez de railleries pour les « pompiers » de tous les arts, ceux de la scène compris, trouve de ces joailliers complaisants, quand il en a besoin lui-même pour ses pièces !) M^{me} Sourette reçoit l'émeraude avec les sentimentalités matrimoniales, Georgette le rubis avec les brutalités de l'adorateur pressé. Eclairs, tonnerre, tempête, averse. Georgette fait une descente chez M^{me} Sourette et enlève du salon plein de monde de sa rivale son volage époux, non pour le garder, toutefois, mais pour le lâcher quand ils seront dehors et le retourner chez sa mère, bien décidée à demander le divorce. Le mari supplie et gémit comme un basset surpris en train de voler une saucisse. L'ami dévoué déploie aussi toute son éloquence, et alors Georgette, toujours amoureuse, daigne user de clémence, vu surtout la circonstance atténuante que la faute était restée à l'état de projet. Georgette revient vers son Ned juste à temps pour mettre en fuite M^{me} Sourette, qui l'avait suivi, en le voyant partir, et avait bonne envie d'arracher, à la force du poignet, sa proie à la femme légitime. M. Donnay a sans doute jugé qu'une bataille en règle entre les deux dames était

inutile au succès de la pièce, et il nous l'a épargnée. En revanche, deux des quatre actes se terminent par une invitation aussi claire que pressante à pénétrer dans la chambre conjugale, adressée par Georgette à son Ned, et que n'excuse pas suffisamment le fait que ces intimités se passent entre époux. Peut-être trouve-t-on actuellement très spirituel et très piquant, à Montmartre, de déshonorer par l'obscénité aussi les respectables rapports conjugaux. La pornographie légitime peut, après la pornographie traditionnelle illégitime, offrir le charme du changement.

Les pièces de M. Donnay ne sont jamais dépourvues du genre d'esprit en usage dans les cafés de nuit et dans les fumoirs des clubs du boulevard. D'un homme timide dans ses rapports avec les dames il est dit qu'il s'est comporté avec elles de telle façon, qu'« elles ont dû le rappeler aux inconvenances ». M^{me} Sourette possède, d'après la remarque d'un de ses hôtes, « une réputation solide de légèreté ». Mais la meilleure plaisanterie est l'exclamation de Ned, quand il apprend que le joaillier a confondu les deux bagues : « Il peut se vanter d'avoir fait de deux pierres un coup ». Je suis persuadé que M. Donnay n'a imaginé l'histoire niaise de l'échange des deux bijoux, que pour placer ce mot. Une pièce entière servant de prétexte à une seule plaisanterie ! C'est vraiment disproportionné.

On ne lui reprocherait cependant pas sa comédie, si, dans le quatrième acte, il ne commençait tout à coup à prêcher. « Nous sommes tous moralement obtus. Nous serrons la main à des gens que nous savons être des escrocs. Nous, les femmes honnêtes, invitons nos amies à dîner avec leurs amants. Là gît le danger, etc. » C'est là une offense. M. Maurice Donnay a le droit de se dire un auteur dramatique ; nous saurions et savons à quoi nous en tenir. Mais il ne doit pas s'attendre à ce que nous le prenions pour un moraliste. Cela impliquerait en effet que nous ne sommes pas moins idiots que les personnages de ses pièces.

Le Torrent.

Le succès des *Tenailles* et de *La Loi de l'Homme* de M. Paul Hervieu, du *Berceau* de M. Brioux, etc., a donné à connaître que les pièces d'un anarchisme de salon contre le mariage sont actuellement en faveur manifeste. M. Maurice Donnay, en sa qualité de poète dramatique des actualités dans le genre des pièces à problème, se devait d'offrir également à sa fine clientèle la marchandise désirée, et il composa *Le Torrent*.

En voici l'affabulation.

Julien Versannes, un élégant clubman, a épousé un mannequin féminin dont l'unique but de vie est de surveiller sa taille de guêpe, ce qui lui fait repousser avec horreur et indignation la maternité. Le sens du mariage s'épuise pour elle au salon, dans la salle de danse et dans la salle à manger. La chambre à coucher, et à plus forte raison son complément, la chambre des enfants, sont exclues de son concept du mariage. Elle s'est exclusivement mariée en vue des five o'clocks, des dîners, des soirées et des bals amenant forcément des changements de toilettes et des occasions de flirter, et elle ne comprend pas que, dans une union légitime avec un homme, on puisse encore chercher et trouver quelque chose d'autre.

Julien est amèrement déçu, mais c'est par sa faute seule, comme le lui explique son ami Morins, le célèbre auteur de romans psychologiques; il devait voir, en faisant la cour à Charlotte, qu'elle était une sotte sans cœur ni cerveau, sans aucun autre mérite que celui de porter avec chic des robes sensationnelles. Il s'était promis une satisfaction de vanité, en marchant aux côtés d'un petit animal de luxe si excellemment attifé, et cette attente se réalisa tant qu'il resta à Paris et dans les villes d'eaux à la mode. Était-ce la faute de la pauvre Charlotte si Julien, ayant hérité d'un oncle une

grande propriété dans le Périgord, eut soudain l'étrange idée de quitter Paris, de se retirer dans son château, et de jouer dans la solitude champêtre au propriétaire qui fait valoir ses terres ? C'était contre les conventions. Dans ces conditions, les talents d'élégante mondaine de Charlotte avaient perdu leur valeur; mais c'était Julien lui-même qui les leur avait fait perdre.

L'homme toutefois est toujours injuste à l'égard des pauvres femmes. Aussi Julien s'imagina-t-il qu'il avait des motifs de se plaindre de Charlotte et pouvait chercher ailleurs la satisfaction de ses besoins d'amour et de bonheur domestique. Il ne la trouve que trop vite auprès de sa charmante voisine, M^{me} Valentine Lambert, la femme du grand fabricant de papiers, Camille Lambert. Ce couple est la contre-partie du premier. Ici la femme est le vase d'élection, l'âme profonde, le cœur tendre, tandis que l'homme est dépeint comme un modèle de philistinisme brutal, égoïste, hypocritement mensonger et pervers. Quelques années auparavant il a eu à Paris avec une jolie fille une liaison d'où est né un enfant. Il ne s'est préoccupé ni de celui-ci ni de la mère, qui, abandonnée de tous, n'a pas tardé à mourir misérablement à l'hôpital. Le romancier Morins le raconte à Lambert, qui écoute sans sourciller le récit de la fin de son ancienne maîtresse. Que lui importe le sort de cette personne ? Il s'est divertie avec elle, et cela suffit. La femme de chambre de sa femme a été séduite par l'un de ses ouvriers. En dépit des supplications de sa femme, il se refuse à représenter à ce dernier qu'il a le devoir d'épouser sa victime, et, lorsque les suites de la faute deviennent visibles pour tous, il chasse la pauvre fille de chez lui. Elle succomberait avec son enfant, si M^{me} Lambert ne se chargeait pas d'elle, ne la plaçait pas chez une paysanne et ne la faisait pas soigner pendant ses couches. Lambert prend très mal cette bonté d'âme de sa femme. Les personnes légères ne méritent pas de pitié. Les gens honorables n'ont pas à se soucier des pécheurs.

Telles sont les gens entre qui se déroule le destin. Versannes et M^{me} Lambert devaient nécessairement s'attirer l'un l'autre à la première rencontre. Après une courte fréquentation, il devait être clair pour eux que le sort s'était rendu coupable d'une cruelle méprise, en enchaînant Versannes à une élégante poupée, et Valentine à un pharisien capitaliste.

Morins et quelques autres amis parisiens sont en villégiature chez Versannes, lorsque le drame de l'adultère, assez agréable jusque-là, se noue d'une façon tragique. M^{me} Lambert constate par des preuves infaillibles que sa liaison avec Versannes a eu des suites. Elle l'annonce, avec une angoisse terrible, à l'homme qu'elle aime; car cela veut dire que son mari va découvrir leur secret. Depuis deux ans, en effet, cet égoïste glacial ne s'est plus approché de sa femme. Elle lui a donné deux enfants, une fille et un fils, et cela lui suffit à tous égards. Une augmentation de famille lui semble très peu désirable, et il a recours sans scrupule au moyen le plus radical pour s'assurer contre elle. L'état de sa femme accuse donc irréfutablement celle-ci.

Comment conjurer la catastrophe? Versannes s'ouvre à son ami Morins et lui demande conseil. Chez Dumas fils, le confesseur universel et le directeur de conscience était toujours le médecin de la famille. Chez la jeune garde, c'est un psychologue. Morins soumet son ami à un examen en règle de ses sentiments pour Valentine, et comme il arrive à conclure qu'il s'agit d'amour véritable, il le conseille ainsi: « Ne crains pas le scandale. Laisse jaser les gens, et va-t-en avec ta bien-aimée. Vis de ta vie, pour ton bien et le sien, pas pour faire plaisir au monde. Rends-toi libre intérieurement. Rejette les entraves de l'hypocrite respectabilité mondaine ».

Versannes se laisse aisément convaincre, car les conseils de Morins répondent à ses vœux les plus chers. Il propose en conséquence à Valentine la fuite. Mais alors, devant elle, se dresse le grand obstacle: les enfants! Elle ne peut se

séparer d'eux, et certainement son mari ne les lui laissera pas volontairement. En cas de divorce, les tribunaux les remettront infailliblement au père. Versannes la presse avec une ardente passion : l'amour maternel la défend contre l'assaut. Dans sa détresse elle se confie aussi au curé, qui est à la fois l'ami de la maison et le précepteur des deux enfants. L'abbé Moquin se trouve en face de la tâche pénible et compliquée consistant à donner satisfaction à la fois à la loi morale, dont il est le défenseur et le prédicateur officiel, à la charité chrétienne et à la sagesse mondaine. Il ordonne à sa pénitente de rompre avant tout avec son amant; il ne faut plus qu'elle le revoie jamais. Voilà pour la loi morale. Ce qui est fait est fait, et doit être pardonné; car elle a beaucoup souffert, c'est-à-dire expié, et son mari, par son manque d'affection pour elle, s'est rendu coupable à son égard d'une faute grave qui atténue proportionnellement celle-ci. Voilà pour la charité chrétienne. Quant à la sagesse mondaine, le prêtre conseille à Valentine de se rapprocher de son mari, de triompher de la réserve de celui-ci, chose qui, avec un peu de bonne volonté, ne doit pas être difficile à une jeune et jolie femme, et, par ce moyen, de dépouiller de son caractère surprenant, aux yeux de l'époux, l'événement de famille qui doit se produire dans quelques mois.

La seule pensée de cette ruse d'alcôve remplit Valentine d'un dégoût indicible. Elle se résout à renoncer à son amant, mais non à en faire accroire à son mari, et aime mieux tout avouer à celui-ci. Elle débute, comme c'est maintenant l'usage dans cette situation, par une philippique contre le mariage qui remonte d'Ibsen, à travers Dumas fils et George Sand, à Jean-Jacques Rousseau; elle se plaint d'avoir été accouplée par ses parents, alors qu'elle était une enfant sans expérience, au premier prétendant venu, le « bon parti », qu'il ne l'a jamais comprise, jamais encouragée, n'a jamais apaisé sa soif d'un idéal; elle confesse ensuite que son besoin d'amour l'a conduite

dans les bras de Versannes, et elle supplie son mari de lui pardonner, de la tolérer à l'avenir dans sa maison, sa femme seulement devant le monde, pour lui une étrangère, mais cependant la mère de ses enfants, qui ne peuvent se passer d'elle et dont elle ne veut pas se passer. Ici c'est la femme coupable qui propose à son mari la solution que, dans mon *Droit d'aimer*, l'époux offensé, et offensé sans qu'il y ait de sa faute, offre d'une façon plus vraie, plus plausible et plus morale, je crois, à la pécheresse repentante.

Lambert reste inexorable, conformément à son caractère. Il chasse sa femme. Elle prend congé, en sa présence, de leurs enfants, et s'en va. Quelques instants plus tard, des cris retentissent dans la maison. Le contre-maitre de la papeterie vient annoncer en grand émoi que M^{me} Lambert s'est précipitée dans le torrent, qu'elle a été saisie dans l'engrenage des roues de l'usine et a succombé à une mort horrible. Et pour qu'aucune jouissance ne nous soit refusée, les ouvriers de l'usine traînent le cadavre broyé sur la scène, où le psychologue Morins et le bon curé se chapitrent encore rapidement l'un l'autre, avant que le rideau ait le bon sens de tomber, au sujet des conseils qu'ils ont donnés aux deux amants. Remarquons que nous n'avons plus entendu souffler mot de Versannes, depuis que, au troisième acte, il était convenu de fuir avec la pauvre Valentine.

J'ai rangé *Le Torrent* parmi les pièces à problème. Il me faut expliquer comment je l'entends. Le problème, le voici : lorsqu'un écrivain plaisant du Chat Noir et de *La Vie parisienne* a lu la *Maison de Poupée*, *Les Soutiens de la Société* et le *Rosmersholm* d'Ibsen, et veut produire quelque chose d'analogue, parce qu'il a entendu dire dans tous les salons esthétiques que c'est ce qu'il y a de mieux porté pour le moment, comment s'y prend-il et qu'en sort-il ?

Le Torrent donne la réponse. Le plaisantin parisien a pu faire passer dans sa pièce les déclamations de Nora contre le

caractère étranger intime des deux conjoints dans un pseudo-mariage, le plongeon de l'amie de Rosmer dans le torrent, la caricature d'un bourgeois ventru et hypocrite, qui prêche la morale et l'ordre, d'après *Les Soutiens de la Société*; il a pu la parsemer aussi de quelques paillettes de la phraséologie d'Ibsen : « Tu dois vivre ta propre vie », « Sois libre intérieurement », etc., mais il est resté le vaudevilliste badin, ami des calembours et superficiel, qui ne prend au sérieux ni lui-même, ni ses personnages, ni ses spectateurs, et ne croit réellement qu'aux fortes recettes d'une pièce.

Intérieurement, il n'est jamais à l'affaire. Après que Valentine a pris congé des enfants, pour aller se tuer, ceux-ci restent dans sa chambre et parlent ensemble de l'étrange émotion de maman. Ils en veulent à papa, parce qu'il semble avoir affligé maman. Pour le châtier, ils l'affligeront aussi. Ils ne l'embrasseront pas; ils ne feront pas leurs devoirs et n'apprendront pas leurs leçons. Bref, une idylle de *nursery* dans le style des journaux amusants anglais. Et cela, au moment où une angoisse tragique devrait nous enlever la respiration. Une figure accessoire, d'un comique traditionnel et banal, apparaît en même temps, et, en ce moment de tension suprême, se livre à des lazzis. M. Donnay, qui avait à placer des plaisanteries, les pique ici au hasard dans l'action, sans remarquer qu'il dévoile, de cette façon, sa froide méthode de travail artisanal.

M. Donnay croit avoir élucubré un cas de conscience particulièrement délicat, une accusation particulièrement émouvante contre la tyrannie de la loi et des mœurs, et il est visiblement fier de sa trouvaille. Mais le cas ne mérite vraiment qu'un haussement d'épaules. Tel que M. Donnay le raconte, il n'est possible que parce que les personnages agissants sont de méprisables pleutres qui, tout au plus, peuvent éveiller une certaine compassion dédaigneuse, mais jamais un intérêt un peu profond. Ou Valentine et Versannes ont simplement

ensemble une amourette, ou ils éprouvent l'un pour l'autre une grande et sincère passion. Dans le premier cas, ce ne serait que par sottise ou parce qu'elle aurait momentanément perdu la boussole en présence d'une situation un peu difficile, que Valentine se donnerait la mort. Dans la vie réelle elle suivrait, beaucoup plus vraisemblablement, le conseil du curé qui connaît le monde et auquel la pratique du confessionnal a donné une riche expérience, et un petit effort de coquetterie légitime la délivrerait de toute difficulté, ainsi que le raconte de son héroïne des *Tenailles* cet amer connaisseur de l'âme humaine qu'est M. Paul Hervieu. Mais si son amour est de la bonne espèce, de celle qui déplace les montagnes et triomphe de la mort elle-même, — et c'est là ce que M. Donnay veut nous faire croire à grand renfort de phrases bavardes, sans pouvoir nous le montrer plastiquement en artiste, — il n'existe pas de difficulté. Versannes prend sa Valentine sous le bras et s'en va avec elle insoucieux, joyeux, sûr de lui. Valentine n'hésite pas un instant et le suit jusqu'au bout du monde ; elle s'arrache même à ses enfants, s'il ne peut en être autrement ; mais s'il lui est impossible de faire ce sacrifice à l'homme adoré, ils enlèvent tout bonnement aussi les enfants, au risque d'être pourchassés jusqu'à la frontière par tous les gendarmes de la République. Là, il faudra bien que la poursuite cesse. Et si les obstacles opposés par les hommes et par les choses sont tellement considérables, que la toute-puissance elle-même du véritable amour n'en puisse venir à bout, alors les deux amants périssent ensemble dans la lutte. Cela seul est la véritable tragédie de la passion : le corps est vaincu, mais l'amour triomphe. Ainsi agissent les vrais êtres humains avec des sentiments vrais. Mais comment M. Donnay saurait-il cela ? De tels êtres humains sanguins, il n'en a jamais vu dans les salons où il fréquente.

Le drame du *Torrent* est un drame non moral, mais physiologique. Il ne se passe pas dans les âmes et dans les con-

sciences, mais dans la chambre conjugale. Tant que Versannes et Valentine n'ont pas appréhendé d'être découverts, ils s'en sont donné à l'aise ; l'embarras ne commence que lorsque la mère menace d'être éventée. Le mensonge n'a pas troublé ces nobles âmes. La crainte seule d'être découverts leur rend la situation désagréable. Dois-je expliquer longuement à l'auteur combien son niveau d'action est bas, combien ses personnages sont vulgaires, que des êtres supérieurs luttent pour sortir d'un mensonge ou y succombent, parce que l'effet avilissant de celui-ci leur est insupportable à eux-mêmes, et non parce que M. Lambert les pincera au bout de quelques mois ? Il est probable que M. Maurice Donnay ne me comprendrait pas.

La Douleureuse.

« La douleureuse », c'est, en argot parisien, « l'addition ». Le naturalisme a mis à la mode le langage des souteneurs et des filles. Le naturalisme a passé dans la poubelle, mais la mode est restée. Un nouveau dictionnaire très remarquable de l'argot parisien, par MM. Jules Lermina et Henri Levêque, porte sur la couverture un dessin suggestif. Un luisant de barrière en grande tenue : veston court, pantalon à pattes d'éléphant, casquette de soie à trois ponts, chevelure pommadée collée sur les tempes, la cigarette entre ses doigts spatulés, sa maigre figure de gibier de potence convulsée en une grimace railleuse, se tient dans un riche salon, nonchalamment appuyé contre une table de Boule, et régale un parterre de dames en toilettes de soirée et de messieurs en habit noir, suspendus avec un plaisir visible à ses lèvres cyniquement tirillées, d'échantillons du langage dont les Académies sont les tavernes de nuit de Belleville et de Ménilmontant. M. Maurice Donnay s'est assis avec profit aux pieds d'un professeur de cette espèce. Il procède, je l'ai dit, de

l'école du Chat Noir, où la philologie classique de la langue verte fut cultivée d'après les méthodes les plus fécondes. Et comme il s'adresse au public le plus élégant de Paris, il emprunte le titre de sa pièce au langage canaille si aimé du monde des clubs et des five o'clocks, en homme qui sait ce que la mode attend de lui.

Le titre résume une conviction destinée à être la pensée fondamentale de la pièce. M. Donnay cherche du moins à le faire croire, quoique pendant la représentation même on ne s'en aperçoive guère. « En amour », dit un personnage de la pièce au premier acte, « il en est comme dans la chimie : rien ne se crée, rien ne se perd. Toute erreur s'expie. Cela dure quelquefois un peu, mais à la fin le destin envoie la douloureuse ». La comparaison tirée de la chimie n'est ni fort claire ni particulièrement heureuse. Par contre, l'axiome exprimé sans métaphore peut se soutenir. La loi de la causalité, qui domine toute l'humanité comme tous les phénomènes naturels, donne à tous les actes passionnels des suites inévitables. « La malédiction du crime, c'est que, continuant à se reproduire, il doit engendrer le crime », a remarqué Schiller dans *Les Piccolomini*. L'observation n'est pas précisément d'une nouveauté renversante. Mais l'auteur dramatique n'est pas forcé de découvrir l'Amérique. Il reste simplement à voir s'il a été capable de renouveler l'honorable lieu commun sous une forme artistique.

Au premier acte, nous sommes en soirée chez le « financier » Ardan. Je mets le mot entre guillemets, parce que, dans le langage et les idées de l'école poétique du Chat Noir, il a une tout autre signification qu'en dehors de ce cercle étroit. Ardan est un filou, un imbécile et une brute. Cela ne l'empêche pas d'avoir une femme ravissante, aux goûts les plus affinés et aux sentiments les plus délicats, et de recevoir chez lui des députés, des artistes, des écrivains et des gens du monde. Le sculpteur Philippe Lamberthie travaille au buste

de la belle Hélène Ardan, et, pendant les séances, tous deux ont eu l'occasion, consciencieusement mise à profit, de tomber amoureux fous l'un de l'autre. Tandis que, dans les somptueux salons d'Ardan, la fête bat son plein et dégénère un peu en orgie, tandis que les hommes font la cour aux femmes ardemment et à la façon univoque des nègres du Congo, tandis que les écrivains présents — étranges chevaliers de l'esprit ! — raillent cruellement derrière son dos l'hôte dont ils boivent les vins et fument les cigares, et disent pis que pendre de lui, derrière la scène se fait entendre le pas d'airain de la Fatalité. Le commissaire de police vient pour arrêter le maître de la maison. Ardan disparaît sans attirer l'attention, et quelques instants après l'amie de M^{me} Ardan, Gotte des Trembles, accourt lui chuchoter avec effroi à l'oreille que son mari s'est brûlé la cervelle dans son cabinet. La nouvelle se répand aussi parmi les invités. Mais comme elle n'est pas annoncée officiellement, les groupes joyeux jugent qu'ils n'ont pas besoin de la savoir et qu'ils peuvent terminer tranquillement le bon repas commencé. Ils caressent le champagne avec plus d'entrain que jamais, et, aux petites tables où le souper est servi, règne la plus vive gaieté au moment où le rideau tombe.

Au second acte, dans une villa au bord de la Seine, à Neuilly, le sculpteur Philippe est l'hôte des Trembles. Hélène, qui, à la suite de la catastrophe, s'est retirée auprès de sa mère, habite non loin de là. Les relations de l'artiste et de la jeune femme sont maintenant publiques. Ils se sont fiancés aussitôt après le suicide d'Ardan, et le mariage doit avoir lieu après le délai imposé par la loi à la veuve. En attendant, les amoureux se voient quotidiennement chez Gotte des Trembles et vivent des jours de bonheur. Ce bonheur éveille la jalousie et la concupiscence de Gotte, et un soir que, après une tendre causerie avec Philippe, Hélène retourne chez elle, Gotte se jette au cou du sculpteur, en lui criant : « Me voici — prends-moi ! ». Philippe repousse dignement l'attaque

contre sa vertu et essaie d'aiguiser la conscience de Gotte, si flatteusement importune, en lui démontrant toute la noirceur de la trahison à laquelle elle veut l'entraîner. Le baisser du rideau coupe, au moins pour les spectateurs, cet entretien délicat où Gotte n'apparaît pas trop répugnante ni Philippe trop ridicule, ce qui prouve que M. Donnay a conduit cette scène avec une habileté vraiment triomphale.

La chair est faible, et le Joseph de la Bible fait rarement école. Entre le deuxième acte et le troisième, Gotte, qui vit sous le même toit que Philippe, — il ne faut pas l'oublier, — est parvenue au but de ses immodestes désirs. Le pécheur a du moins un repentir édifiant. Il fait une scène à Gotte qui vient le voir dans son atelier, et cette ingratitude grincheuse l'aigrit tellement qu'elle se met à cancaner sur le compte d'Hélène. « Pourquoi me préfères-tu Hélène ? Elle ne vaut pas mieux que moi. Elle ne me vaut pas. Moi, au moins, je faute pour la première fois. Tu es mon premier amant. Hélène, elle, a eu un amant avant toi ». — « Ce n'est pas vrai ! » — « C'est tellement vrai, que son petit garçon qu'elle idolâtre tant, n'est pas de son mari, mais de ton prédécesseur dans son cœur ». A ce moment entre Hélène, et Gotte s'esquive, le cœur content et satisfait. Philippe ne peut se retenir, et, au bout de quelques mots laborieusement indifférents, il éclate. Il reproche à Hélène son passé et lui fait notamment un crime de son manque de franchise. Sans doute, il était impossible de supprimer le passé, mais puisqu'elle l'aimait, elle lui devait du moins une confession complète. Hélène est si effrayée, si écrasée, qu'elle ne songe pas à nier. Elle bégaié les excuses d'usage. « Je ne t'avais pas connu — j'avais tout oublié — ma vie d'avant mon amour pour toi ne compte pas, etc. » Philippe ne désarme pas. Il veut connaître le nom de son prédécesseur, il veut savoir quel est l'homme auquel Hélène, en dépit de tout ce qu'elle peut dire, doit continuer à penser, chaque fois qu'elle regarde son enfant, son enfant à

lui. — A ces derniers mots, Hélène sursaute. Qui peut l'avoir appris à Philippe? A part elle, une seule âme sur terre connaît encore ce secret : sa plus intime amie, Gotte. Et Gotte était tout à l'heure chez Philippe, à une heure indue. Un éclair traverse l'esprit de la jeune femme : Gotte l'a trahie, et la trahison n'est explicable que par des relations coupables entre elle et lui. Maintenant, c'est au tour d'Hélène à assaillir Philippe d'amers reproches. Elle ne peut prendre son parti de cette infidélité. Son amour a fait naufrage. Ils doivent se séparer. Philippe, qui d'accusateur hautain est devenu tout à coup un condamné piteux, implore inutilement pardon à deux genoux. Tout ce que peut lui accorder Hélène, c'est qu'elle n'a pas dit son dernier mot. Il faut qu'ils restent un certain temps sans se voir. Il faut qu'ils essaient de se ressaisir dans la solitude. Peut-être le temps les aidera-t-il à triompher du passé, surgi si brutalement devant leurs yeux.

Il se produit ce qu'on pressent ici. Le court acte final arrange doucement toutes les affaires. Après une purification de plusieurs mois, Philippe et Hélène se réconcilient. Leur amour est sorti victorieux de l'épreuve, le compte du passé est réglé, et l'on peut fixer le jour du mariage.

C'est le troisième acte qui a décidé le grand succès de la pièce. Le brusque renversement de la situation, le complet évanouissement de l'ancienne faute d'Hélène dans la lumière crue de la faute récente de Philippe, la naïve transformation de l'accusée contrite en accusatrice impitoyable, le lamentable écroulement du sermonneur tout à l'heure encore gourmé et insolent, ravirent le public. C'est là aussi, en réalité, du bon théâtre moyen, toujours sûr de son effet. Les traits d'esprit assez nombreux du dialogue contribuèrent également au succès de la comédie. Je ne puis toutefois m'en enthousiasmer. Ce sont en partie des calembours très chétifs, en partie des impertinences de gens mal élevés. Pour prouver que mon jugement n'est pas le débinage d'un dépréciateur

grincheux, je citerai quelques traits regardés universellement comme les meilleurs.

Un invité d'Ardan cause avec lui. « Si l'on allait au fond des choses, il n'y a pas un homme à Paris, j'entends de ceux qui s'occupent de certaines affaires, il n'y en a pas un qui ne soit écrouable ». — «... Qu'entendez-vous par de certaines affaires? » — « Dame, des affaires incertaines ». Un autre invité dit qu'il est « dans la lune de fiel ». Un troisième, parlant d'un financier, remarque qu'il a une de ces têtes « qu'on n'aimerait pas à rencontrer au coin d'une banque ». A M. des Trembles, qui fait la cour à M^{me} Ardan et lui dit : « Ce n'est pas une aventure que je vous propose, un caprice », celle-ci répond : « Non, non, j'ai bien compris, c'est une infamie durable, un adultère de raison ». — Le sculpteur Philippe, auquel on présente un écrivain, lui dit : « Vous avez beaucoup de talent ». — « Mais, Monsieur, vous en êtes un autre », riposte celui-ci en lui serrant la main. On le voit, tout cela ne vaut pas cher; c'est de l'esprit à la grosse. Je n'ai trouvé qu'un mot vraiment drôle. Une dame prétentieuse dit à un jeune homme : « Venez avec nous à Baden-Baden ». — « Je vous remercie. Je resterai probablement à Neuilly-Neuilly ».

Comment, au milieu de tout cela, se justifie le titre? Où est « la douloureuse », « l'addition »? Elle n'est nulle part. M. Donnay n'a pas été capable de traduire en vie dramatique l'idée fondamentale de sa pièce, ou ce qu'il donne comme tel. Le destin se comporte pour Philippe et Hélène comme un créancier d'une indulgence sans exemple. Ils ne payent qu'un à compte minime de leur dette, et le surplus leur est remis. Leur cas démontre donc justement le contraire de ce que le titre affirme. Mais il serait naïf aussi de prendre ce titre au sérieux. Il est simplement une pose, une concession à ceux qui assignent à la scène une tâche supérieure au « beuglant » et au cirque. D'après La Rochefoucauld, l'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu. L'intention

affichée de montrer dans sa pièce l'action d'une loi morale, est l'aveu du vaudevilliste sans idées que les paysans du Danube qui méprisent l'expression idiote de « l'art pour l'art » et demandent un but moral à toute œuvre artistique, valent pourtant mieux que lui.

On a vanté *La Douleureuse* comme une satire de la société. C'est là une prétention qui fait hausser les épaules. Une satire a pour prémisse l'observation de la réalité, et l'on n'en découvre pas un soupçon chez M. Donnay. Il n'y a pas, dans notre monde sublunaire, un seul salon comme celui des Ardan. C'est une image du monde telle que les bohèmes des brasseries de Montmartre, étrangers aux salons, la tirent de la profondeur de leur âme alourdie par la bière. Il n'y a qu'un homme n'ayant jamais ouvert les yeux ni les oreilles sur la société, pour se la représenter ainsi. Les hyènes de la Bourse peuvent être des filous éhontés, leurs femmes peuvent être pires que les pierreuses, leurs invités peuvent se moquer de leur hôte et d'eux-mêmes réciproquement, mais tout cela se pratique sous d'autres formes que celles que montre M. Donnay, sans le laisser-aller brutal de larbins gouailleurs. Un Ardan n'a jamais vécu. Les aigrefins vulgaires de l'espèce des Mayer et des Macé-Berneau ne voient pas de gens du monde chez eux, et les grands pirates de l'envergure des Soubeyran, des Langrand-Dumonceau ou des Philippart, ne supportent jamais, tant qu'ils sont debout, qu'un écrivain leur jette en pleine face, dans leur propre salon, des impertinences.

Cet Ardan est une figure que l'école du Chat Noir s'est faite de peau de chamois et d'étope, une caricature destinée à être brûlée en temps de foire par des enfants turbulents : vengeance facile de pauvres diables avides d'argent contre les possesseurs furieusement enviés du mammon. Cela est aussi peu vrai que les pères nobles, les traîtres louches et les Agnès gloussantes du théâtre routinier, à bon droit raillé, d'avant-hier; cet ultra-modernisme ne se distingue pas essentielle-

ment du théâtre obsolète. Il est également en carton, seulement en carton taillé au goût du jour. Les épigones du romantisme avaient créé un fade monde en papier pseudo-idéaliste, plein de couleur rose, d'eau sucrée, de générosité et de bonnes situations pour la vertu mal dotée ; le Chat Noir a créé, lui, un monde en papier de gredinerie et de bassesse générales. Mais je ne vois pas en quoi une convention de gibiers de potence est artistement supérieure à une convention d'enfants sages.

Comme construction et agencement, *La Douleureuse* est déplorablement « va comme je te pousse ». Le premier acte tout entier est sans importance pour la pièce. Il peut exister par lui-même comme causerie dialoguée de *La Vie parisienne*, sans que l'on demande une suite, et il peut être supprimé de la comédie, sans qu'on s'en aperçoive aux actes suivants. M. Maurice Donnay se rend la tâche très facile. Il esquisse une pièce sans plus de scrupule ni de souci qu'un article du *Gil-Blas*. Quelques charges d'atelier, quelques blagues, quelques allusions antisémites, quelques coups de patte contre les chéquards de la Chambre des députés, une action tenue comme un fil d'araignée, et la pièce est bâclée. Si l'affaire réussit, tant mieux ; si elle déraile, cela ne signifie pas grand' chose. Mais celui qui se fait une aussi piètre idée de son art et apporte si peu de sérieux à sa tâche créatrice, celui-là n'éveille pas de confiance en son avenir.

Aussi je ne crois pas que M. Maurice Donnay, en dépit de ses grands succès, aille jamais bien loin. Comme peintre de mœurs, il est inexact ; et, comme dramaturge, il ne soupçonne même pas les règles éternelles de son art. Ses pièces apparaissent aujourd'hui brillamment modernes, parce qu'elles portent leur timbre à date. Mais justement les traits qui, aujourd'hui, plaisent le mieux, les rendront, demain, insupportablement vieilles et ridicules.

Comment finit l'amour.

Avant de prendre congé de M. Maurice Donnay, je voudrais encore m'arrêter à l'une de ses pièces, qui a la loyauté de ne pas se donner pour une pièce à problème, et n'affiche d'autre prétention que de divertir les spectateurs superficiels. Cette pièce est intitulée *Amants*, et met en œuvre une histoire peu compliquée.

M. Georges Vertheil, — le nom ne fait rien à l'affaire, mais je l'indique parce que la discrétion ne m'est pas imposée, — M. Georges Vertheil donc, un élégant jeune clubman parisien, fait la connaissance de M^{lle} ou M^{me} Claudine Rozay, une ex-comédienne ravissante et pleine de tempérament, et s'amourache d'elle. M^{lle} ou M^{me} Claudine résiste un peu, car elle jouit d'un ami généreux, le comte de Puyseux, et ses relations avec ce protecteur mûr sont ornées d'un bébé. Mais l'état de défensive ne dure pas longtemps. Claudine exauce les vœux de Georges. De là naissent quelques complications ennuyeuses. La jeune femme ne veut pas lâcher son comte, et cela vexé le clubman, qui se montre singulièrement prétentieux. Il veut régner seul dans le cœur de Claudine, qui, elle, s'obstine opiniâtrément à maintenir le régime du duumvirat. Pour qu'on ne croie pas la jeune femme pire qu'elle n'est, il convient de faire remarquer qu'elle entend la constitution du duumvirat à la façon de l'ancien gouvernement japonais. Le mikado est le souverain légitime qu'on vénère, mais qui n'a rien à dire et n'est qu'une figure décorative purement platonique ; le maître réel, au contraire, celui qui exerce en fait la puissance, c'est le chogoun. Georges trouve dur de se contenter du rôle de chogoun ; il finit cependant par s'y résigner, et est heureux. Cela dure ce que durent les roses. En tout cas assez longtemps pour que le penchant initial de Claudine se développe en la plus violente passion. Après quelques semaines passées dans

une ivresse délicieuse, elle est enfin prête à renoncer au comte de Puyseux et à appartenir tout entière et pour toujours à son Georges. Mais, maintenant, c'est Georges qui ne veut plus. Il en a assez de la béatitude, et il quitte Claudine, en dépit de l'ineffable désespoir de celle-ci. Dix-huit mois se passent. Les deux jeunes gens se revoient soudain dans le salon d'amis communs. Une catastrophe se produit? Les anciennes blessures se rouvrent? Le sang s'en échappe à torrents? Oh! que non! Tous deux se sont complètement consolés. Claudine, entre temps, a épousé son comte de Puyseux, et Georges est fiancé à une riche héritière. Ils se communiquent tranquillement et en souriant ces nouvelles de famille, qui les intéressent sincèrement tous deux.

L'histoire que je raconte là est l'armature sur laquelle M. Maurice Donnay a posé ses pièces d'artifice de bons mots et de plaisanteries spirituelles. Leur crépitement et leur pétilllement ont diverti les spectateurs. Ce ne serait cependant pas pour moi un motif de m'occuper d'un travail en somme inférieur, si le dernier tableau, la rencontre des anciens amants, ne traitait un sujet à méditation, sur lequel je voudrais m'arrêter un instant.

Le fond universel de la poésie de tous les temps et de tous les peuples, c'est l'amour. Elle raconte sans se lasser la naissance et les faits et gestes de celui-ci. Elle décrit tous ses phénomènes principaux et accessoires. Elle suit à la trace toutes ses singularités et toutes ses aberrations. Elle cherche à épuiser sa casuistique à perte de vue. Il n'y a qu'une question, l'une des plus importantes en matière d'amour, dont, chose étrange! elle ne s'occupe pas, et qui est celle-ci : Comment finit l'amour?

Je regretterais qu'ici un sage Thébain vint à m'interrompre et à me crier : « Comment! la poésie ne s'occupe pas de la façon dont l'amour aboutit? Mais c'est là nier le théâtre tout entier! Celui-ci pivote uniquement autour de cette question :

seront-ils ou non l'un à l'autre? La division de la littérature dramatique en drame et en comédie ne repose-t-elle pas tout entière sur la fin bonne ou mauvaise que prendra l'affection du couple protagoniste? »

Ce serait là un langage déplorablement superficiel. Sans doute, le rideau ne tombe pas sur une pièce bien conditionnée, sans que le poète ait honnêtement satisfait notre curiosité au sujet du dénouement de l'affaire amoureuse. Les amants meurent ou se marient. Mais le mariage n'est pourtant pas la fin de l'amour! Seuls des anarchistes méchants le soutiennent. Et la mort, qui supprime tout brutalement, ne termine rien virtuellement.

La vérité, c'est que la poésie traite simplement l'amour comme une chose éternelle. D'après elle, il peut se transformer, mais il ne peut cesser. Il est immortel comme le plasma germinatif de Weismann, qui peut être détruit par une force extérieure, mais qui organiquement, par les conditions intrinsèques, n'est jamais tributaire de la mort. Dans le ravissant duo du *Fils des Forêts*, du poète dramatique autrichien Frédéric Halm, l'auteur, à cette question épineuse : « Et dis-moi comment finit l'amour », répond carrément : « Ce n'était pas de l'amour, s'il a pu finir ». La fin de l'amour est la pierre de touche de son authenticité. S'il peut finir, ce n'était pas de l'amour; si c'est de l'amour, il ne peut pas finir. Tous les poètes adhèrent à l'arrêt de Frédéric Halm. Quelque tournure que puissent prendre les événements extérieurs, ils ne changent rien à l'amour, ils n'ont aucun pouvoir sur l'amour. Au bout de cinquante ans de mariage, la montagnarde écossaise de Robert Burns murmure tendrement à l'oreille du compagnon de sa vie :

« John Anderson, mon amour, John, — lorsque nous fîmes connaissance — vos cheveux étaient pareils au corbeau, — votre beau front était uni ; — mais maintenant votre front est chauve, John, — vos cheveux sont pareils à la neige ; — mais

béni soit votre crâne glacé, — John Anderson, mon amour!... John Anderson, mon amour, John, — nous avons gravi la colline ensemble ; — et que de jours joyeux, John, — nous avons eus l'un avec l'autre! — Maintenant il faut la descendre en chancelant, John ; — mais nous irons la main dans la main ; — et nous dormirons ensemble au pied, — John Anderson, mon amour! »

L'amour, ici, a survécu à la détérioration mélancolique de la matière, et son feu sacré brûle sous la neige des cheveux blancs, comme autrefois sous les boucles abondantes et couronnées des myrthes de la jeunesse.

Cela ne porte non plus aucun préjudice à l'amour, s'il ne mène pas à la satisfaction. Est-ce un malentendu qui sépare les amants : alors leur vie, à partir de cet instant, est privée de son sens ; ils mènent une existence crépusculaire comme les ombres errantes de l'Hadès, non seulement dépourvue de joie, mais presque inconsciente :

« Ils se séparèrent enfin et ne se virent plus — que parfois en rêve ; — ils étaient depuis longtemps morts, — et le savaient à peine eux-mêmes ». (Henri Heine).

Quand l'amour doit choisir entre le renoncement et le péché, ou il recourt sauvagement au meurtre, à la façon de Clytemnestre et d'Egisthe, et assassine sans hésitation, ou il saisit le pistolet de Werther et se dérobe ainsi à la nécessité d'un choix impossible. Et s'il a choisi le péché, il ne connaît aucun repentir et triomphe de la vengeance et du châtiment. Jusque dans le troisième cercle de l'enfer, où expient les victimes de l'amour coupable, où Sémiramis se tord les mains près de Cléopâtre, tandis qu'Hélène regarde d'un œil d'effroi Achille et Paris, jusque dans le troisième cercle de l'enfer Francesca dit à Dante qui l'interroge avec compassion :

Amor ch'a null'amato amar perdona,
Mi prese, del costui piacer, si forte,
Che, come vedi, ancor non m' abbandona!

« L'amour... m'a prise... si fortement, qu'il... ne me quitte pas encore! » Le poignard du tyran de Rimini est encore plongé dans son sein, les tourments de l'enfer la torturent pour toute l'éternité, mais « l'amour ne la quitte pas encore! »

L'amour n'est-il pas payé de retour : cela non plus ne le refroidit pas, mais l'exalte tragiquement. Alors il chante avec Ophélie : « Bonjour, c'est la saint Valentin », pique des nénuphars dans sa chevelure, et se jette à l'eau. Ou bien, comme le pauvre chevalier Toggenbourg, qu'un railleur irrévérencieux seul peut trouver ridicule, « un matin il reste là, mort, le front pâle, le visage paisible tourné encore du côté de la fenêtre » du cloître à laquelle il attendait que sa bien-aimée apparût. Ou bien il s'incarne dans la prodigieuse figure de Solveig, la moins terrestre et par là la plus expressive qu'Ibsen ait créée, de cette fiancée symbolique qui attend, patiente et sûre, pendant cinquante ans, Peer Gynt dans la forêt près de l'arbre, et qui, vieille à la tête branlante, continue à chanter tout bas :

Kanske vil der gaa baade Vinter og Vaar,
Og naeste Sommer med, og det hele Aar,
Men engang vil du komme, det ved jeg vist,
Og jeg skal nok vente, for det lovte jeg sidst.

« Peut-être s'écouleront encore l'hiver et le printemps, et même le prochain été, et toute l'année. Mais un jour tu viendras, j'en suis certaine, et je veux toujours attendre, car je te l'ai promis la dernière fois ».

L'amour peut se changer en haine, son nom est alors Médée. Il peut mettre la hache à la main de l'amante, pour porter le coup de mort à l'adoré, comme dans le cas de Lucrece et de Joerg Jenatsch (de Conrad Ferdinand Meyer). Il n'y a qu'une chose qu'il ne peut pas : s'éteindre insensiblement et disparaître.

C'est là le point de vue de la poésie. Elle s'écrit avec Alfred Austin :

Yet Love can last, yes, Love can last,
 The Future be as was the Past,
 And faith and fondness never know
 The chill of dwindling afterglow...

« Cependant l'amour peut durer, oui, l'amour peut durer, l'avenir être ce qu'a été le passé, et la fidélité et la tendresse ne jamais ressentir les frissons des derniers reflets évanescents ». Elle célèbre seulement « ces Asra qui meurent quand ils aiment ». Elle connaît seulement des monogames inébranlables comme Faust, qui ne voit pas « Hélène en chaque femme », mais ne voit même en Hélène que la seule et unique Marguerite, que l'image de celle qu'il a perdue poursuit éternellement, et qui lui doit, en même temps que toutes ses joies et toutes ses douleurs sur terre, le salut de son âme dans l'au-delà. Ne plus aimer, après qu'on a aimé! Ou même aimer deux fois! C'est là ce que la poésie ne comprend pas. Elle pratique, comme la plus fanatique tribu hindoue, la « suttee », c'est-à-dire la combustion des veuves sur le bûcher de leur époux. Même l'archétype de l'inconstance, Don Juan, lui fournit la preuve la plus éclatante de sa thèse de l'éternité de l'amour, car elle fait du coureur de cotillon, dans un contraste paradoxal, un infatigable chercheur d'idéal, qui porte dans son âme une image dont il s'efforce de trouver le modèle parmi les femmes mortelles, et dont l'inconstance n'est que la fièvre de sa constante désillusion, sa soif de l'amour vrai, immense, unique. C'est ainsi que la peinture reproduit avec la couleur blanche les effets du noir profond et brillant. (Si les profanes en cette matière s'imaginent que je leur en fais accroire, ils n'ont qu'à examiner de près, sur un tableau, la touche à l'aide de laquelle sont obtenus le velours ou le satin noir, la soie noire, les cheveux noirs ou le bois d'ébène).

Combien le tableau est différent, pourtant, quand nous cherchons à connaître l'amour non par la poésie, mais par la vie! Alors nous voyons à tout instant un amour qui a com-

mencé en torrent furieux, par de puissants effets de cascade, et s'est élargi en un fleuve majestueux, pour se perdre peu à peu, sans laisser de traces, dans le sable du désert de la vie. « Ce n'était pas de l'amour, s'il a pu finir. » Cela est facile à dire après coup. Tant qu'il a duré, on ne pouvait le distinguer par aucun signe de l'amour éternel que chantent les poètes. Une femme se jette à l'eau par chagrin d'amour. Si elle se noie, la poésie la prend comme un exemple de son affirmation que l'amour est plus fort que la vie et ne cesse qu'avec celle-ci. Mais si on la sauve, nous la voyons souvent quelques mois, quelques jours même plus tard, joyeuse, au bras d'un homme qui n'est pas celui pour lequel elle a voulu mourir. « Jupiter sourit des serments des amoureux », disaient les anciens, ces grands réalistes. Non que ce soient de faux serments ; autrement Jupiter les foudroierait de son tonnerre. Ceux qui jurent sont de bonne foi : ils ont la meilleure intention de rester fidèles à leur serment. Mais les serments d'amour ressemblent aux signatures tracées avec certaines encres délébiles : au bout de quelque temps elles disparaissent d'elles-mêmes, ne laissant que le papier blanc.

Voici une des plus désolantes anecdotes que je connaisse. Un peu après 1870, George Sand, âgée, était allée un jour au ministère de l'Instruction publique. Il y avait quelqu'un chez le ministre, et l'illustre femme écrivain dut patienter un certain temps dans le salon d'attente. Sur le sofa, à côté d'elle, était assis un vieux monsieur à la boutonnière ornée de la rosette d'officier de la légion d'honneur. Tous deux se mirent à causer et se plurent mutuellement. Au bout d'une demi-heure d'une conversation des plus délicieuses, le monsieur regarda sa montre, se leva, et prit congé de la dame en lui disant : « Je regrette vraiment beaucoup de ne pouvoir attendre plus longtemps. Si je savais trouver toujours ici une si charmante compagnie, je viendrais souvent au ministère ». Lorsqu'il fut parti, George Sand demanda à l'huissier :

« Connaissez-vous cet aimable vieux monsieur? » — « Sans doute. C'est M. Jules Sandeau, de l'Académie française ». Et Jules Sandeau, qui, de son côté, s'était informé dans l'anti-chambre du nom de l'intéressante dame, avait reçu cette réponse : « C'est M^{me} George Sand, le célèbre écrivain ».

Sandeau et Sand, l'homme qui avait aimé follement cette femme, la femme qui avait sacrifié à cet homme, mari, enfants, foyer, position sociale et réputation, qui avait taillé son nom d'écrivain dans le nom du bien-aimé, Sandeau et Sand avaient conversé ensemble une demi-heure avec animation, et ne s'étaient pas reconnus! Et « ce n'était pas de l'amour, s'il a pu finir »?

La poésie n'admet pas ce dénouement désolé et plat. Elle ne le peut pas non plus, car elle se nierait et se raillerait elle-même. L'homme de la réalité peut rétrospectivement nommer « ânerie de jeunesse », à demi ému, à demi narquois, ce qui, tant que la chose a duré, lui a semblé un orage de fin du monde. Le poète ne voudra pas ajouter à sa création une parabase qui avilit son haut pathos en une faribole. Nous savons — et nous aimerions presque mieux ne pas le savoir — que la Laure de Pétrarque eut une ribambelle d'enfants qui n'étaient pas de son poète, que Werther, au lieu de se brûler la cervelle, trouva le chemin de Charlotte à Frédérique et à M^{me} de Stein, aussi à la Vulpius, et même à la jeune servante de l'auberge de Carlsbad sur laquelle le grand poète a con-signé tous les détails désirables dans son récit en vers, longtemps inédit, *Das Tagebuch*, qui ne s'adresse pas aux fillettes suivant encore le catéchisme. Si Roméo et Juliette étaient demeurés en vie, si le breuvage absorbé dans la crypte avait agi moins radicalement, ils se seraient peut-être lassés plus tard l'un de l'autre et auraient divorcé. Mais qui ne ferait un crime au poète d'exposer conformément à la vérité un pareil dénouement?

Dans ces tout derniers temps seulement, quelques écrivains

ont osé montrer les voies descensionnelles de l'amour et sa disparition finale dans le grand néant, cette destination commune de toute chose existante. L'écrivain allemand Théodore Fontane l'a fait d'une façon précise, et par cela même émouvante, dans son beau roman *Irrungen Wirungen* (*Erreurs et Confusions*). Deux êtres qui éprouvent l'un pour l'autre le plus profond amour n'y essaient même pas de triompher des obstacles de la machine sociale, mais leur cèdent au contraire peu héroïquement, c'est-à-dire humainement. Ils se séparent sans bruit et continuent à mener chacun une existence dans laquelle l'autre n'a plus la moindre petite place. L'écrivain expose le cas simplement, mais chacune de ses paroles révèle qu'il lui apparaît indiciblement tragique, comme un résumé de toute la douleur de l'humanité, et le mot du poète romain : « Les choses ont leurs larmes », pourrait servir d'épigraphe à l'œuvre. C'est que Théodore Fontane conserve au fond de son âme la tradition poétique de l'éternité naturelle de l'amour et de sa toute-puissance qui vainc tout, et il présente à la vie une preuve observée de la fausseté de cette vue, comme on présente à un méchant homme sa mauvaise action. M. Maurice Donnay fait le pas décisif au delà de Théodore Fontane. Il voit déjà sans émotion ni regret la débilité du plus puissant exploit de l'organisme humain. Il classe froidement l'amour d'hier avec la lune du mois passé et la neige d'antan. Il estime un amour fini à la même valeur que la cendre d'un cigare fumé. Les poses et les airs importants sont l'autoillusion sentimentale de sots exaltés; les gens raisonnables en jugent ainsi, dit-il en souriant et en se frisant la moustache.

Qui niera que M. Donnay n'ait raison ? Et cependant il est aisé de comprendre comment la poésie en est venue à ses notions si cruellement contredites par la vie. La poésie a partout et toujours dix-huit ans. Elle est la forme durable des états d'âme fugitifs du printemps de la vie. Or, à cet âge, l'être humain ressent l'amour comme éternel et tout-puissant. Au

milieu de la plus profonde ivresse amoureuse, un être jeune ne pourrait jamais concevoir l'idée que l'objet de son amour, qu'il sent constituer une partie de lui-même, lui devienne jamais étranger jusqu'à ne plus le connaître. Et cependant cet événement arrive, et quand plus tard, en vieillissant, il regarde en arrière, son amour ne s'offre plus à sa conscience que comme un souvenir indifférent, qui n'est accompagné d'aucun affect, ou ne l'est que d'affects n'ayant rien à voir avec l'amour lui-même. La poésie, au contraire, fixe le moment de l'ivresse et met le point final avant que survienne le dégrisement.

Il est très compréhensible que les hommes aiment, dans la poésie, l'éternité idéale de l'amour qu'ils n'ont guère l'occasion d'observer dans la réalité. Une telle idée parle à leur vanité et à leur désir de domination. C'est pour chacun une idée flatteuse d'être l'unique amour indéracinable d'un être humain et de remplir complètement une âme, en en chassant tout autre contenu. Car, remarquons-le bien, lorsqu'on cherche à la façon habituelle sa propre image dans la poésie, on ne se voit jamais en Didon, mais toujours en Enée, pas souvent en Kätchen von Heilbronn, l'héroïne de la pièce de Henri de Kleist, mais volontiers en son bien-aimé, le chevalier Wetter von Strahl; on revendique naturellement pour soi la place du tableau d'autel, et on laisse aux amoureux héroïques célébrés par le poète celle des adorateurs agenouillés sur les marches. Une autre source d'émotion que fait jaillir le poète, quand il parle à sa façon de l'amour, c'est la pitié que ressent l'homme pour son propre destin d'être éphémère. Quand ses yeux deviennent humides à la pensée de son premier amour, c'est simplement parce qu'il se dit qu'il n'a plus vingt ans. Cette exclamation sentimentale : « Oh ! que ne peut-il fleurir éternellement, le beau temps du jeune amour ! » (Schiller), n'est que la traduction honteuse de cette pensée beaucoup moins poétique : « Pourquoi deviens-je chauve et bedonnant, et pourquoi ma digestion se fait-elle mauvaise ? »

Il y a des natures qui répondent à l'idéal poétique le plus inébranlable d'un amour unique ne finissant jamais. Ce sont les natures le plus hautement différenciées, qui ne trouvent qu'avec le plus grand mal le complément de leur propre être, et qui alors s'y attachent avec une résolution désespérée, car elles sentent instinctivement qu'elles ne pourraient le remplacer. Mais ces natures constituent de rares exceptions, et il faut qu'il en soit ainsi. L'espèce en effet périrait, s'il y avait beaucoup d'individus qui ne peuvent aimer qu'une fois. L'intérêt de l'espèce exige impitoyablement le large choix amoureux des individus, leur grande inconstance dans l'inclination, le renoncement à l'exclusivité dans leurs sentiments. Le grand amour de la poésie favorise le plus riche épanouissement d'individus exceptionnels, il ne sert pas au maintien de l'espèce ; il lui nuit et le compromet. Mais la nature, avec quelque rage d'ailleurs qu'une pseudo-philosophie d'asile d'aliénés, actuellement à la mode chez les hystériques des deux sexes, puisse hurler le contraire à tous les vents, la nature s'intéresse non à l'individu aristocratique passager, mais à la foule qui coule ses flots éternellement. L'individu aristocratique, elle ne le cultive que par exception, pour des emplois catastrophaux, comme le héros, le martyr, le destructeur de peuples. Elle réserve sa tendresse maternelle pour les exemplaires moyens de l'espèce, qu'elle ne conçoit pas comme des aloès qui fleurissent une fois en un siècle et portent alors une fleur miraculeuse presque effrayante dans sa beauté étrange et dominatrice, mais comme des lilas qui, à chaque nouveau mois de mai, se parent simplement et joyeusement d'ombelles nouvelles.

VI

FRANÇOIS DE CUREL

L'écrivain et son œuvre.

M. François de Curel est un de ces favorisés du sort dont tout le monde parle sur un ton adouci de respect et avec un visage où s'accusent les plis sérieux. Beaucoup de choses en ce monde, toutes choses peut-être, sont affaire de chance. Le succès d'un artiste ou d'un écrivain en dépend en tout cas. Il résulte de l'étiquette qu'on lui accole à sa première apparition dans la publicité. Elle lui reste et détermine pour l'avenir l'attitude de la critique et du public envers lui. Celui-ci porte cette marque : « Buts élevés ! Efforts nobles ! » ; celui-là reçoit ainsi son compte : « Faiseur ! » Il n'est pas nécessaire qu'aucune des deux inscriptions soit justifiée par l'œuvre ou par le caractère de l'artiste. Ces inscriptions sont souvent, sont presque toujours dictées par le hasard, par l'esprit de parti, par les sentiments personnels. Leur effet n'en est pas moins décisif. On regardera désormais constamment l'un selon la perspective de la grenouille qui place les objets très haut, l'autre selon la perspective du cavalier qui les considère pardessus l'épaule. On prononce le nom de l'un avec un sourire de dédain, le nom de l'autre en esquissant un coup de chapeau. On aborde l'œuvre du premier avec l'intention d'y trouver des qualités, celle du second avec le dessein de la conspuer. Or, toute œuvre humaine est faite de lumière et d'ombre ; la proportion des deux parties dans le mélange déter-

mine sa valeur ou sa non-valeur. Le critique peut, sans directement commettre un faux ou dire un mensonge, insister sur la lumière ou sur l'ombre. Le *Faust* de Gœthe a des faiblesses, notamment dans la construction, dans l'agencement des parties. Dans la tragédie dont se moque un personnage du *Monde où l'on s'ennuie*, un auditeur trouve « un beau vers ». C'est une base suffisante pour éreinter *Faust* et porter au ciel la ridicule tragédie. Dans l'œuvre du chansard, la critique et le public cherchent uniquement le « beau vers » ; dans celle du pas de chance, ils veulent remarquer la construction défectueuse seule. Si le premier vient à donner un jour quelque chose de si mauvais qu'il n'y a pas de parti pris capable de soutenir le contraire, on dit : « Cette œuvre est l'erreur d'un artiste aux buts élevés, qui, même dans ses défaillances, reste intéressant et instructif ». Si le second crée des œuvres d'une force vitale tellement victorieuse qu'il soit impossible de les calomnier ou de les tuer par le silence, on daigne parler avec condescendance d'une « tentative peut-être moins malheureuse qu'on n'était en droit de l'attendre », on dit que l'artiste « a une fois réussi par exception à s'élever au-dessus de son niveau habituel » ; les substantifs et les adjectifs sont choisis de façon à ouvrir des perspectives sur de longues lignes de réserves, et l'impression finale même d'un jugement à contre-cœur élogieux sera toujours celle-ci sur le lecteur : « Une poule aveugle trouve aussi un grain ; mais un **hasard** de ce genre ne se répète pas ». C'est évidemment très injuste. Mais quel est l'homme qui, ayant dépassé la première jeunesse, attend de la justice en ce monde ? On constate de pareils phénomènes, mais l'on ne s'en plaint pas. Ils sont une conséquence nécessaire des qualités les plus élémentaires de notre belle espèce : la paresse d'esprit, le manque de jugement, la singerie, l'absence de conscience. Ils ne changeront pas tant que les hommes resteront ce qu'ils sont, ce qui veut dire, évidemment, d'ici quelque temps encore.

M. François de Curel, lui, est un favorisé, très favorisé. Il appartient à une vieille famille aristocratique. Il est riche à millions. Quelles recommandations meilleures ? A l'âge de trente ans à peu près il débuta par une pièce en trois actes, *L'Envers d'une Sainte*, qui fut jouée au Théâtre-Libre d'Antoine. Il n'avait pas de camarades dans la société habituelle de ce théâtre ; il était pour cela d'un rang social trop élevé. Il échappa donc d'emblée aux petites infamies auxquelles on doit toujours s'attendre de la part des bons amis. Ce n'était pas un professionnel. Aussi la critique le traita-t-elle avec les égards dus à un simple visiteur de qualité. Les spectateurs savaient qu'ils avaient à juger l'œuvre d'un homme du monde. Ils étaient flattés et attentifs. La pièce n'en tomba pas moins, mais avec de grands honneurs. « Extrêmement originale. Un grand talent. L'auteur méprise les trucs de métier. De là le peu de succès extérieur. Mais son effort inspire une haute estime. »

Son effort continue à inspirer une haute estime, et ses pièces continuent à tomber avec de grands honneurs. Tel a été le sort des *Fossiles* et de *L'Invitée*, joués, ceux-là au Théâtre-Libre, celle-ci au Vaudeville, de la comédie *L'Amour brode*, représentée au Théâtre-Français, et de *La Figurante*, enterrée au Théâtre de la Renaissance. L'insuccès est resté fidèle de longues années à M. François de Curel sur toutes les scènes et à toutes les représentations. Il est sorti de chaque chute plus célèbre et plus fêté. Les directeurs de théâtres l'accueillent comme une tête couronnée et refusent ses nouvelles pièces, comme si elles étaient des fragments d'Eschyle exhumés à El Fayoum. De grandes revues, comme la *Revue de Paris*, publient les drames que les directeurs trouvent beaucoup trop bons pour être représentés. La critique n'a qu'une voix pour proclamer que M. François de Curel est le chef des dramaturges de la nouvelle génération ; le public n'assiste pas aux représentations de ses pièces et ne les lit pas en brochure, mais il se

félicite qu'il soit né à la littérature française un nouveau poète dramatique de premier rang. Un tel phénomène mérite évidemment qu'on l'examine de plus près. Peut-être parviendrons-nous à découvrir pourquoi le grand poète ne compte plus ses chutes, et pourquoi, en dépit de ses chutes, il passe pour un grand poète.

La Figurante nous introduit dans la famille du vieux paléontologue et académicien Théodore de Moineville, dont la jeune femme Hélène est flanquée de l'ami obligatoire, Henri de Renneval. Une nièce, orpheline, de M. de Moineville, Françoise, complète le groupe. Moineville a eu dix années auparavant, étant déjà sexagénaire, l'idée, bien digne d'un savant, d'épouser Hélène alors âgée de vingt ans. Elle le prit parce qu'il était riche, célèbre et noble, tandis qu'elle était pauvre. Lorsque pourtant, après le mariage, il entra dans la chambre conjugale, elle s'éveilla tout à coup au plein sentiment de la situation, et, épouvantée de sa laideur et de sa vieillesse, elle le repoussa avec horreur. L'académicien qui, même dix années plus tard, nous est dépeint comme très vert encore et nullement répugnant (c'est ainsi qu'Antoine le représente), accepta cette première défaite sans aucune tentative de résistance. Il tint à l'aimable jeune femme un discours plein d'onction : « Je comprends votre dégoût. J'ai commis une faute grave. Vous ne subirez aucune contrainte. Nous sommes mariés ; à cela, rien à faire. Mais je me contenterai de veiller désormais en père sur votre bonheur ». Cela dit, il saisit le bougeoir, et se retira dignement dans la chambre à côté.

Et l'on en est resté sur ce pied depuis, du moins en ce qui concerne Monsieur. Quant à Madame, elle en eut bientôt assez de la solitude et se hâta de la partager agréablement avec Henri de Renneval. Moineville y vit clair dès le premier moment, mais ne dit rien : puisqu'il voulait qu'Hélène fût heureuse ! La liaison dure à peu près depuis le mariage, c'est-à-dire depuis environ dix ans. Renneval est devenu peu à peu

un quadragénaire obèse dont le crâne grisonne, là où il ne se dépouille pas. Il est député et est travaillé d'une violente ambition politique. Il aspire ardemment à devenir ministre, mais il est mis de côté lors de toutes les formations de cabinets, parce que son genre de vie n'est pas assez sérieux, parce qu'il n'a pas de foyer à lui. Pour arriver, il faudrait qu'il fût marié. Il s'en rend compte nettement. Il comprend qu'Hélène est une meule à son cou. Mais comment se délivrer d'elle ?

Tel est l'état des choses au début de la pièce. Hélène qui, au bout de dix années, continue à aimer passionnément Renneval, sent qu'elle le perdra si elle continue à être l'obstacle à sa carrière politique. Moineville, qui joue le naïf et prétend s'intéresser uniquement aux projets et aux chances de Renneval, lui conseille de se marier. Hélène s'accroche à cette idée. Oui, Renneval doit se marier. Mais seulement en apparence, seulement pour le monde, afin qu'il ne choque plus personne et puisse avoir un salon. Sa femme ne doit donc être qu'une « figurante », comme le pauvre Moineville a été tout le temps un « figurant ». Renneval se prête volontiers à cette proposition ; mais où trouver une femme qui se contente du rôle qu'on veut lui assigner ? Une femme, bien entendu, qui soit jeune, jolie, bien élevée, de bonne famille, avec laquelle on puisse se montrer sans être ridicule. Cette femme, mais elle est là ! On n'a qu'à étendre la main vers elle : c'est Françoise. Elle a dix-huit ans, apparaît insignifiante sous sa modeste tenue d'intérieur ; elle est la nièce de Moineville, c'est-à-dire de la meilleure extraction, elle est aussi très cultivée. Orpheline, sans fortune, sans avenir, c'est pour elle un bonheur inespéré de trouver un mari tel que Renneval. Et Hélène n'a pas besoin d'être jalouse d'elle, car elle produit une impression si froide, si insignifiante, si nulle, que personne ne voudra admettre qu'elle puisse jamais devenir une rivale dangereuse pour la belle et passionnée M^{me} de Moineville.

Reste une grosse difficulté à surmonter : révéler à Françoise le rôle qu'on lui réserve. Hélène elle-même entreprend de débattre franchement et de conclure la convention avec la jeune fille. Le jour où ces décisions sont prises, on vole à Hélène une lettre où elle parlait à son amant de la douleur qu'elle ressentait de ne pas pouvoir le tenir enlacé plus longtemps dans ses chaînes de roses. Elle a la conviction, qui bientôt apparaît fondée, que Françoise s'est approprié la lettre. Cette dernière sait donc à quoi s'en tenir, et Hélène peut parler sans détours.

Françoise accepte toutes les conditions. Elle est prête à épouser Renneval. Elle se contente de rester une simple « figurante ». Elle connaît les droits d'Hélène et les respectera. En présence de Renneval, le contrat est passé entre les deux femmes, et Françoise prie simplement son futur pseudo-mari d'être pour elle un bon ami, comme elle veut être pour lui une bonne amie, une collaboratrice et une conseillère dévouée. Pourquoi Françoise n'a-t-elle pas repoussé cette exigence humiliante et honteuse ? Parce que, sans que personne le soupçonne, elle est passionnément amoureuse de Renneval, parce que la proposition d'Hélène est l'unique moyen de devenir son épouse, parce qu'elle se sent assez forte pour transformer bientôt le pseudo-mariage en un mariage réel.

Trois mois plus tard, lorsque le rideau se lève pour la seconde fois, la situation est entièrement changée. Et, d'abord, Françoise s'est maintenant développée en une beauté efficacement encadrée de cette élégance qui la complète. Elle s'est montrée une maîtresse de maison de premier ordre, dont la salle à manger et le salon exercent la plus vive attraction sur les collègues et amis politiques de son mari. Et elle a donné à Renneval un conseil décisif. Jusqu'alors il a toujours appuyé le ministère. Poussé par sa femme, il annonce tout à coup une interpellation hostile, ce qui amène le président du Conseil à lui offrir bien vite le ministère des affaires étrangères. Le

voilà donc au but de ses désirs ! Il est reconnaissant envers sa femme, il est amoureux d'elle. Il voudrait rompre l'odieux contrat, ne fût-ce même que par susceptibilité d'amour-propre. En effet, la rusée Françoise a fait à ses réceptions, dans des conversations sur des sujets délicats avec de jeunes femmes de son cercle, des remarques d'une naïveté si invraisemblable, que les dames se sont regardées stupéfaites, et que le bruit s'est répandu qu'il se passait là des choses peu claires, que la petite M^{me} de Renneval paraissait très incomplètement mariée. Le malin vieux Moineville fait part de ces bruits à Renneval lui-même, et remarque en souriant qu'ils ne tomberont que quand celui-ci invitera au baptême de son premier rejeton. Alors Renneval harcèle sa femme de ses instances amoureuses ; mais elle reste inexorable. Elle ne veut partager son mari avec personne. Sa chambre restera verrouillée tant qu'il n'aura pas donné son congé à Hélène. Il le promet hautement et solennellement. A ce moment M^{me} de Moineville apparaît brusquement. Que vient-elle de lire dans les journaux ? Renneval veut interpellier le ministère ? De cette façon, il ne sera jamais ministre. « C'est moi qui lui ai conseillé cette interpellation », réplique en souriant Françoise, « et depuis un quart d'heure mon mari est ministre. » Grave défaite. Hélène commence à quereller Françoise, mais celle-ci ne demeure pas en reste. La première demande à Renneval de passer la soirée avec elle ; la seconde rappelle à celui-ci sa promesse. Le pantin piteux hésite, balbutie, n'a pas le courage de rompre avec Hélène. Françoise est prise de désespoir et de dégoût. Elle abandonne son mari à M^{me} de Moineville et s'enfuit, en faisant claquer les portes.

Où court-elle ? Chez l'oncle Moineville, où nous la retrouvons au troisième acte. Singulier lieu de refuge ! Hélène l'y rejoint quelque temps après. En se revoyant, les deux dames ne s'arrachent pas les yeux ; cela ne se fait pas dans leur monde. Mais les yeux gros de pleurs d'Hélène, son retour

rapide, l'amertume contenue de ses paroles font conclure à Françoise enchantée qu'elle a vaincu, que sa rivale est congédiée. C'est en effet ce qui est arrivé et ce que lui confirme son mari, quand il apparaît lui-même pour venir chercher sa femme qui ne sera plus une simple « figurante ». Hélène n'a rien de mieux à faire que de se résigner à son sort et de consentir, la rage dans le cœur, au long voyage en Italie que lui propose son vieux mari, en souriant malicieusement. Il est le triomphateur de la pièce. Il a piloté vers le bonheur sa nièce, qu'il aime, et s'est vengé de sa femme.

J'ai pour principe de ne jamais élever contre le point de départ d'un auteur cette objection : « C'est impossible ». La vie m'a enseigné que tout est possible. La critique s'exerce conformément aux lois de la logique et de l'expérience; mais les êtres humains en chair et en os agissent fréquemment en dépit de toute logique et contrairement à la tradition, au bon sens et à leur propre intérêt. Si donc l'on veut me faire avaler des tartarinades dramatiques ou romanesques, je dis simplement : « C'est invraisemblable », prononçant ainsi, je crois, une condamnation beaucoup plus dure que si je disais : « C'est impossible ».

La Figurante est invraisemblable du commencement à la fin, dans les accessoires comme dans l'essentiel. Le célibat et une liaison notoire n'ont jamais empêché un député de devenir ministre. Il n'y a donc pas de raison pour contracter le pseudo-mariage, et la pièce, dès son point de départ, s'évanouit en fumée. Renneval est dépeint comme un tel nigaud et une telle ganache, que personne ne croira à sa grande situation dans le Parlement. L'annonce d'une interpellation n'a jamais encore valu, en France, un portefeuille à un député. Cet enfantillage est vraiment inadmissible.

Ce sont là les côtés extérieurs. Ce qui se passe dans les âmes est également très étrange. Pourquoi Moineville a-t-il accepté le refus de sa femme d'être à lui? Pourquoi ne l'a-t-il

pas chassée de sa maison ? Pour éviter le scandale ? Dix années de cocuage public constituent pourtant un scandale plus grand encore. Pourquoi tolère-t-il la liaison d'Hélène et de Renneval ? Par philosophie souriante et indulgente ? Cela est peu d'accord avec les allusions méchantes dont il les harcèle constamment et la vengeance raffinée qu'il finit par tirer d'eux. Qu'Hélène marie elle-même son bien-aimé et que Françoise consente à jouer la figurante, cela ne m'étonne pas. De la part de femmes toquées, rien ne m'étonne. Mais ce sont en tout cas des caractères tout à fait repoussants, et l'idiot Renneval, qu'elles aiment, n'est pas moins repoussant qu'elles. M. de Curel ne nous a inspiré aucune sympathie pour ses personnages, et l'histoire qu'il nous raconte ne nous convainc pas.

C'est aussi l'impression que laissent ses autres pièces. La première est *L'Envers d'une Sainte*, dont le titre déjà est une audacieuse provocation aux mauvais plaisants. M^{lle} Julie Renaudin a aimé, il y a dix-huit ans, son cousin Henri Taval. Il lui a promis de l'épouser. Mais après avoir quitté la Bretagne, où ils vivaient tous deux, et être venu à Paris faire son droit, il fit la connaissance d'une charmante Parisienne qu'il épousa et ramena dans son pays. La cousine Julie, trahie et oubliée, continua à aimer le traître ; mais elle portait à la femme de celui-ci, Jeanne, une furieuse et haineuse jalousie. Elle tenta un jour de l'assassiner. Jeanne était enceinte. Les deux femmes traversaient un précipice sur une planche étroite, Jeanne devant, Julie derrière elle. Une poussée, et voilà Jeanne au fond. On crut qu'elle avait fait un faux pas. Jeanne seule savait la vérité. Elle tomba gravement malade, et l'on crut qu'elle allait mourir. Elle fit appeler Julie auprès de son lit, qu'elle regardait comme son lit de mort, lui dit qu'elle savait tout et qu'elle lui pardonnait à cause de son amour pour Henri. Mais Jeanne ne mourut pas. Elle accoucha avant terme d'une fille, Christine, et dans la suite ne put plus avoir d'enfant. Julie se

soumit à une expiation spontanée. Elle entra au couvent et y resta dix-huit ans. Mais elle n'avait pas la vocation. Au bout de ce laps de temps elle reparait dans le monde. Le prétexte lui en est offert par la mort de son père. Sa mère est seule, et, enfant unique, elle veut animer un peu sa solitude. Dans l'intervalle, Henri, lui aussi, est mort. Christine est devenue une grande belle fille, fiancée à un jeune chargé de cours, Georges Pierrard, qui poursuit à Paris sa carrière universitaire. Julie, accueillie comme une sainte, comme un être supra-terrestre, par sa mère, sa tante, sa cousine Jeanne et Christine, sent se réveiller, à la vue de son entourage, ses passions d'autrefois, son amour pour Henri mort, sa haine contre Jeanne devenue veuve. Cette haine s'exaspère quand elle apprend que Jeanne n'a pas gardé pour elle le secret de son crime : elle l'a révélé à son mari, quand celui-ci commença à la traiter froidement ; elle avait alors remarqué qu'il croyait détruit par une imprudence l'espoir de continuer son nom dans un fils. Ainsi donc, Henri n'a pas même conservé à Julie le souvenir ému et un peu repentant sur lequel elle comptait comme sur une dernière consolation ! Julie décide de se venger sur Jeanne. Elle empoisonne l'âme de Christine, qui pousse la piété jusqu'à l'exaltation, et qui la vénère comme un être supérieur. Elle lui démontre qu'à Paris son fiancé Georges a des relations légères ; qu'il n'entrera pas pur dans le mariage ; qu'elle ne peut épouser un réprouvé de cette espèce. Christine décide immédiatement de rompre avec Georges. Mais sa mère veille. Elle dévoile à sa fille les mobiles diaboliques de Julie. Christine se dérobe à son influence et se réconcilie avec son fiancé. Quant à Julie, après avoir échoué dans son crime contre la fille, comme dix-huit ans auparavant dans son crime contre la mère, elle retourne, humiliée et écrasée, s'enfermer de nouveau pour toujours au couvent.

Cette pièce très « originale » n'est pas tirée de la vie, mais

d'Ibsen et de Björnson, que M. de Curel lisait alors à se rendre malade. Julie poussant, sur la planche, Jeanne dans l'abîme, c'est une variation du thème de *Rosmersholm* : Rébecca West amenant M^{me} Rosmer à se noyer dans le torrent. Mais Julie est aussi Hedda Gabler, quand celle-là dit d'elle-même : « Je suis un fléau dans le monde. Je plane entre le ciel et la terre — nuage menaçant. Un nuage qui détruit le printemps sur lequel il passe ». Ou bien quand elle saisit brutalement, étrangle et jette dans la cheminée un petit oiseau que sa tante lui montre. Lorsque la petite Christine dit d'un ton doctoral : « Dans mes idées, très arriérées, probablement, le mari et la femme doivent s'entr'aider à devenir meilleurs... Voilà le vrai mariage chrétien !... Je n'épouserai jamais quelqu'un sans la certitude que son affection m'élèvera l'âme », nous entendons les héroïnes d'Ibsen développer leurs théories du « véritable mariage », comme, dans la prétention de Julie que l'homme entre chaste dans le mariage, on entend un souvenir du *Gant* de Björnson.

La pièce suivante, *Les Fossiles*, la meilleure jusqu'ici de M. de Curel, n'est plus un cliché aussi naïf des dramaturges du Nord. Ici l'auteur est plus personnel, mais non moins biscornu. Le duc de Chantemelle a un fils unique, Robert, le dernier de sa race. Robert est à la période finale de la phtisie pulmonaire. Il révèle à sa mère qu'Hélène Vatrin, l'ancienne dame de compagnie de celle-ci, a été sa maîtresse et qu'il a un fils d'elle ; il la prie, lui mort, de se charger de l'enfant. Le vieux duc est mis au courant du secret. Hélène Vatrin a été aussi sa maîtresse. Il a même cru que l'enfant est de lui. Apprenant qu'il est le fils de Robert, il exige que celui-ci épouse Hélène. Alors le fils est légitime et le nom et le titre des ducs de Chantemelle continuent à exister. Robert, sa sœur Claire, entichée de sa noblesse, sa mère, sévère sur les principes, se plie sous la volonté du duc : l'honneur du nom avant tout ! Le mariage a lieu. Une nour-

rice au fait des choses, que l'on chasse parce qu'elle s'est rendue coupable de négligence à l'égard du jeune héritier, révèle à Robert, dans sa fureur, que sa femme a eu des rapports également avec son père. Robert ne survit pas à ce coup. Mais avant de mourir il pardonne à son père et prie sa mère et sa sœur de se montrer bonnes envers sa veuve et son fils, à cause du nom des ducs de Chantemelle.

L'Incitée est M^{me} de Grécourt, une Autrichienne qui a quitté il y a dix-huit ans son mari, parce qu'elle a constaté son infidélité. Elle ne lui a jamais avoué le motif de sa fuite. Elle lui a laissé croire qu'elle a été enlevée par un adorateur. Pour éviter le scandale, Grécourt a répandu le bruit que sa femme a l'esprit dérangé et a été internée dans une maison de santé. Elle a deux filles, qui avaient quatre ans et deux ans lorsqu'elle quitta son mari. Pendant dix-huit ans M^{me} de Grécourt a vécu à Vienne, sans rien apprendre sur le sort des siens, sans se préoccuper de ses filles. A présent celles-ci ont grandi. Leur père a pris chez lui, comme maîtresse, la veuve d'un de ses amis, M. de Raon. Le père vivant dans ces conditions, la mère étant internée dans une maison de santé, les deux filles trouvent bien des « flirts », mais non des prétendants, ce qui chagrine beaucoup leur père. Dans sa détresse, il fait prier sa femme de revenir avec lui : il est tout prêt à lui pardonner. Pour l'amour de ses filles, M^{me} de Grécourt quitte Vienne et se rend à Paris. Elle arrive plus tôt qu'on ne l'attendait. Elle trouve M^{me} de Raon comme maîtresse de maison chez son mari ; quant à elle, elle est un hôte étranger que tout le monde reçoit avec froideur et embarras. Il n'est plus possible de rattacher le présent au passé. Elle fait connaître à son mari les motifs de sa fuite, puis veut retourner à Vienne. Mais ses filles trouvent le chemin du cœur de leur mère, et elle les emmène avec elle. C'est à son mari à voir comment il arrangera avec M^{me} de Raon le restant de sa vie.

Le Repas du Lion oppose l'une à l'autre, dans une fable d'un

romanesque inadmissible, deux conceptions différentes de la vie : celle de l'amour du prochain, qui constitue le fond du tolstoïsme, du mouvement anglais du Toynbee Hall, des institutions charitables de l'Armée du Salut, du programme du parti chrétien social, et qui, au nom de la fraternité, veut mettre les heureux de ce monde au service des déshérités ; et la conception égoïstement individualiste, qu'un des principaux personnages de la pièce résume dans cette image : de même que le lion assaille sa proie, se délecte de son sang, se rassasie de ses plus savoureux morceaux, et, après s'être satisfait, abandonne dédaigneusement les restes aux chacals, qui de cette façon se trouvent également pourvus, ainsi l'entrepreneur capitaliste travaille pour lui, pour son propre profit, pour son propre enrichissement, mais il tombe quelques miettes aussi pour les prolétaires, ses salariés, tout au moins les déchets dédaignés par lui.

Le problème n'est pas mal saisi. C'est ainsi qu'il se pose assez fréquemment en effet. Il y a dans la vie réelle des représentants de ces deux manières de voir, même des gens qui ont assez réfléchi sur eux-mêmes et sur leurs impulsions, pour se rendre compte de la philosophie de leurs actes, et qui seraient capables de faire une conférence bien ordonnée en trois points sur les mobiles de leur conduite. Le tort de M. François de Curel, c'est de ne pas développer en un dialogue platonique l'opposition entre la philosophie de solidarité et d'amour du prochain, et la philosophie de la libre concurrence, de l'abus sans scrupules de la supériorité, de l'égoïsme. Il veut faire sortir lumineusement cette opposition des faits et gestes d'êtres vivants, et la faire constater par le spectateur. C'est une noble ambition artistique. Mais l'exécution reste bien chétive, à côté de la grande velléité. La pièce ne produit pas un instant l'impression de la réalité. Une fable est bonne, quand elle prouve sa moralité ; elle est mauvaise, quand elle est déterminée par sa moralité. *Le Repas du Lion* de M. de Curel

est une mauvaise fable. Sa moralité existait d'abord dans l'esprit de l'auteur, et c'est seulement ensuite que celui-ci chercha pour elle une incarnation concrète, qu'il ne trouva pas.

Cette analyse de ses premiers drames fait reconnaître que M. François de Curel aime seulement les sujets étranges et en quelque sorte cherchés dans la lune. Il est vraisemblablement fier de leur choix. Il regarde vraisemblablement comme une chose particulièrement distinguée de ne traiter que des « cas rares ». Mais sa prédilection est une aberration. Elle l'empêchera toujours de s'emparer de l'âme et du cœur des hommes sentant d'une façon naturelle et saine. On s'explique que, en dépit de ses insuccès réguliers, il soit estimé. Son talent n'est pas douteux. Comment il amène ses situations dramatiques, cela dépasse tout ce qu'on peut imaginer de fabuleux. Mais la situation une fois établie, il la traite avec une force et une intensité de vie imposantes. A quoi cependant cela lui sert-il ? On admire sa dextérité, et elle vous laisse froid. M. François de Curel est un poète d'après la méthode mathématique. Quand il construit un drame, il pose une équation avec un nombre d'inconnues. Il existe une géométrie non euclidienne, une géométrie de l'espace à plus ou à moins de trois dimensions. De même, M. de Curel est un dramaturge non-euclidien. Il me rappelle en quelque façon la première manière de Jules Verne. Le point de départ est une absurdité évidente. Mais si l'on n'en est pas choqué, on voit que la suite se développe exactement d'après les lois de la physique, de la mécanique, de la chimie et d'autres sciences classées. M. de Curel ne plonge jamais « la main en pleine vie humaine », suivant le mot de Goethe, il étend au contraire toujours la main à côté; et ce qu'il saisit, c'est quelque chose de singulier, de tératologique, c'est une pièce de muséum qui réclame le bocal d'alcool et l'étiquette en latin.

J'aurais pour M. de Curel un sujet qu'il pourrait trouver très approprié à son goût. Josepha et Angela sont deux sœurs

siamoises. Jusqu'à la ceinture elles sont des personnalités autonomes différentes de caractère, d'inclinations, d'esprit; à partir de la ceinture, elles sont un même individu. Or, il advient que Josepha s'éprend d'un jeune homme qu'Angela exècre, et qu'Angela aime un homme qui répugne à Josepha. Josepha veut se donner au bien-aimé, mais Angela s'y oppose de la manière la plus violente, car cela lui semblerait une affreuse trahison à l'égard du sien. C'est là un sujet avec lequel M. de Curel devrait se mesurer. L'exposition des états d'âme des deux jeunes filles, dont aucune ne peut permettre à sa sœur d'aimer sans se rendre coupable de la plus noire trahison à l'égard du bien-aimé, le développement des situations qui sortent logiquement de ces prémisses, lui permettraient de donner pleine carrière à son talent. Je crois que *Josepha et Angela* serait le chef d'œuvre de M. François de Curel.

La nouvelle Idole.

J'ai qualifié les premières œuvres de M. François de Curel de « pièces de muséum ». Le seul de ses drames qui ait eu un grand succès est aussi une pièce de muséum, dans le sens de ma définition. Il a pour titre : *La nouvelle Idole*, et renouvelle, à un point de vue différent, la querelle brûlante entre la foi et la science. La question que traite M. de Curel mérite, comme peu d'autres, d'occuper les esprits sérieux. Mais le cas particulier pris par lui comme prétexte, auquel il relie ses débats, n'est pas de nature à incarner dramatiquement les vues philosophiques de l'auteur, et surtout ne justifie en aucune façon les conclusions générales qu'il en déduit. La question fondamentale est celle des limites et des droits de la science. Sous la forme concrète que M. de Curel lui a donnée, cette question n'est ni justement posée, ni raisonnablement résolue. C'est ce que prouvera l'analyse de la pièce.

Au lever du rideau, Jeanne, l'épouse du député Lejeune, informe sa sœur Louise qu'il s'amoncelle un gros orage sur la tête du mari de celle-ci, le professeur Donnat. On a appris que le professeur a risqué une expérience que l'opinion et les autorités doivent regarder comme criminelle. Il semble — autant que permet d'en juger le langage peu clair des personnages de M. de Curel — chercher ou avoir trouvé la sérothérapie du cancer, et il n'aurait pas craint, pour se procurer son sérum curateur, d'inoculer à une jeune fille, qu'il soignait pour la phtisie, la terrible maladie. En passant, l'auteur ouvre un petit jour sur les habitudes administratives françaises. « Albert — raconte Jeanne à sa sœur — est menacé d'une enquête... On l'accuse d'avoir fait servir des malades à ses expériences... Le préfet de police sort de chez nous... Il y a contre ton mari des charges tellement nettes, que l'on ne peut éviter de faire des perquisitions dans votre appartement ce soir vers quatre heures... pas avant. D'ici là, nous mettrons en lieu sûr toutes les pièces compromettantes, carnets d'observations, résultats d'expériences », etc.

Les circonstances dans lesquelles Albert Donnat a fait sa cruelle expérience sont particulièrement révoltantes. La malade à laquelle il a inoculé le cancer est une pauvre orpheline de dix-sept ans, une créature angéliquement douce et aimante, qui est attachée au professeur avec une reconnaissance touchante et le vénère comme un bienfaiteur surhumain, comme une providence des malheureux et des souffrants. Il n'a ni demandé ni obtenu son assentiment pour son expérience. Il a profité, pour lui injecter la sanie cancéreuse sous la peau, d'un moment où il croyait sa malade sans connaissance.

Donnat n'a aucun remords de conscience. Il est seulement révolté des attaques des journaux contre lui. Il les impute à la sottise, à l'envie, à la méchanceté. Quant à son juge intérieur, il se sent complètement acquitté par lui. Il a agi dans la plénitude de son droit. Il veut délivrer l'humanité d'un mal

terrible. Si sa découverte réussit, il sauvera dans le présent et dans l'avenir des millions de vies humaines. Et il aurait hésité à sacrifier une seule vie déjà perdue sans cela ? Car sa phtisique était condamnée. Il n'a entrepris l'inoculation du cancer qu'après avoir acquis la certitude que la pauvre fille était irrémédiablement perdue et n'avait plus que quelques jours à vivre.

La certitude, comme peut l'acquérir un clinicien expérimenté. Mais la voilà, la petite Antoinette Milat, l'intéressante victime. Elle vient remercier son médecin de ses bons soins empressés. Il l'examine, il fronce le sourcil, il s'émeut, il lui demande roguement comment elle se trouve. « A merveille ». — « Vous avez très bonne mine ». — « Grâce à Dieu, oui. Tout le monde le dit ». — « Qu'avez-vous donc fait ? » — « J'ai suivi scrupuleusement vos prescriptions, et j'ai bu de l'eau de Lourdes, un peu tous les matins ». — « Alors il faudrait croire à un miracle. Mais ce n'est pas possible ». — « C'est ce que disent aussi les médecins qui m'ont examinée à la campagne. Ils n'en croyaient pas leurs yeux et leurs oreilles. Mais vous êtes aussi un faiseur de miracles, monsieur le docteur ». Pas de doute. La phtisique que le clinicien infailible avait déclarée irrémédiablement perdue, qui, d'après son diagnostic supérieur à tout autre, n'avait plus que quelques semaines, peut-être seulement quelques jours à vivre, cette phtisique est guérie, radicalement guérie. Mais tandis que le poumon, que le professeur croyait perdu, est redevenu sain, sur la poitrine, à l'endroit de la piqûre, s'est développée une petite rougeur et intumescence, une petite nodosité insignifiante, un rien pour Antoinette, une indication en lettres flamboyantes pour Albert Donnat. Cela veut dire que l'inoculation a réussi, que le cancer a fait élection de domicile, et qu'il se développera désormais irrévocablement jusqu'à l'effroyable période finale.

Donnat doit s'avouer qu'il est un meurtrier. Il ne peut non

plus cacher la chose à sa femme, qui lui adresse les plus durs reproches. Mais contre ces reproches, il croit pouvoir encore se défendre. « La pauvre fille se mourait. J'avais tout essayé pour la sauver. Au point où elle en était, j'aurais renoncé à soigner une fille de roi. Je te jure, un médecin serait venu nous prédire une amélioration, nous l'aurions traité d'idiot. J'ai expérimenté sur un cadavre. »

C'est l'aveu de son ignorance, ou, pour employer une expression plus douce, de la faillibilité de sa science. Il trouve encore une seconde excuse, qui contredit absolument la première et la rend nulle : « S'il est permis à un général de faire massacrer des régiments entiers pour l'honneur de la patrie, c'est un préjugé de contester à un grand savant le droit de sacrifier quelques existences pour une découverte sublime, comme celle du vaccin de la rage ou de la diphtérie. Pourquoi ne pas admettre d'autres champs de bataille que ceux où l'on meurt pour le caprice d'un prince ou l'extension d'un pays ? »

Ainsi, d'abord il ne veut avoir sacrifié Antoinette que parce qu'il voyait déjà en elle un cadavre. Cela veut donc dire : s'il avait cru qu'elle vivrait, il ne se serait jamais livré à son expérience meurtrière. Mais ensuite il revendique le droit de sacrifier des vivants, très vivants, à sa nouvelle idole, la science. Toutefois, ce manque de logique n'est pas précisément une faute de psychologie. Que signifie une contradiction pour un pauvre cœur humain qui se crispe sous une douleur subite ! Ce qu'il cherche, ce n'est pas la logique, c'est un soulagement.

A la sophistique de son angoisse sa femme oppose le seul mot juste : « Tu n'avais le droit d'offrir à la science qu'une vie, la tienne ! »

Ce mot tombe dans son âme meurtrie, germe et prend racine. Après une nuit de torture, dans laquelle il songe d'abord à se tirer une balle dans la tête, il aboutit, le matin,

à une résolution héroïque. Il s'inocule à lui-même le cancer. Il sait que cela est synonyme de mort affreuse à bref délai. C'est l'expiation sublime de son crime.

Le lendemain, Antoinette arrive chez lui. Elle voulait devenir religieuse, et depuis quelque temps est novice. Or, sa supérieure l'a interrogée avec de grands détails et des tournures singulières sur l'histoire de l'inoculation, dont elle a connaissance par le fracas de la polémique des journaux. Ça été une lumière soudaine pour la pauvre fille, et elle a tout deviné. Elle comprend maintenant l'effroi d'Albert Donnat constatant sa guérison. Elle sait que lui, son sauveur, l'a vouée à une autre mort, plus terrible. Mais elle n'a qu'une crainte : c'est que quelque chose de désagréable ne lui arrive. « Je serais tellement désolée s'il vous arrivait la moindre contrariété !... Les religieuses ont eu bien soin de moi, et, malgré cela, depuis que je suis née, vous êtes la première personne qui ait songé à me faire plaisir... A l'hôpital, vous restiez des dix minutes à bavarder près de mon lit... Et les oranges et les bonbons que vous m'apportiez !... Ce n'est pas que je sois gourmande... Mais un homme comme vous, qui a tant de choses à penser ! » Le professeur, torturé par le gazouillement de ce pauvre petit oiseau, repousse avec dureté ces remerciements partis du cœur. Alors la jeune fille lui conte qu'elle avait sa connaissance quand il lui a fait la piqûre, mais qu'elle ne bougeait pas. « Je me rends bien compte de ce que vous avez essayé ». — « Comment appelle-t-on les gens qui font ce que j'ai fait ? Assassins, n'est-ce pas ? » — « Je savais bien que vous avez du chagrin !... Il ne faut pas !... Vous m'auriez proposé ce qui est arrivé, j'aurais consenti tout de suite... Me croyez-vous donc trop sotte pour comprendre que mon mal peut amener à guérir une foule de gens ? Je voulais être sœur de charité, et consacrer ma vie aux malades... Eh bien ! je livre ma vie en gros, au lieu de la donner en détail. Vous avez l'air étonné, que je sois prête à mourir... Je le suis,

parce que Jésus-Christ a été crucifié pour le genre humain, et que je regarde comme un honneur d'être traitée un peu comme lui ». — « Ah ! quel bien tu me fais !... Avec toi, je n'ai pas à renier mon idole !... Tu ne me la montres pas ridicule et pédante !... Ce matin, je me suis inoculé le mal dont tu mourras... Désormais, je veux vivre double, vivre triple... Jusqu'à ma convulsion suprême, j'épierai nos deux agonies... Tes yeux brillent !... Oh ! tu es bien de ma race, toi !... C'est une petite fille qui me comprend le mieux !... D'où vient ce quelque chose qui élève le plus humble au-dessus du plus savant ?... » — « Du bon Dieu, monsieur ! » — « Je ne crois pas en Dieu, mais je meurs comme si je croyais en lui... Voilà d'où me vient la paix ! Ma force, c'est d'être compris par cette petite sainte qui tombe à mes côtés. Je sens qu'entre elle et moi existe une parenté mystérieuse. Sa sécurité fait la mienne ! Mon salut, c'est qu'une pauvre ignorante me prenne par la main pour me guider vers on ne sait quelle splendeur. Tu vois, j'ai pris mon parti de penser comme un illustre et d'agir comme le premier brave homme venu. C'est incohérent ; mais viendra-t-il jamais le jour où l'on pourra, en ne suivant que sa pensée, aboutir à toutes les grandeurs morales ? Oui, lorsqu'il s'agit de ne pas crever comme un chien, mais de finir noblement, c'est encore auprès des humbles qui adorent Dieu, que les philosophes ont à chercher des leçons de logique ».

C'est ainsi que ce savant, ce chercheur, va, l'âme gaie et humblement, au-devant de la mort ; croyant sans foi, se tenant pour un homme de science et possédé de l'enthousiasme d'un mystique ; convaincu que le trépas de l'individu finit tout, mais aspirant à l'immortalité incompréhensible de l'âme ; niant Dieu, mais mettant la science à la place de Dieu, et scellant sa foi fervente d'abord par un sacrifice à la manière des fanatiques de Djaggernat, puis, plus utilement, par son propre martyre.

C'est là l'action principale, le drame proprement dit. Malheureusement, à côté, court une autre pièce aussi faiblotte qu'inutile. Même dans une œuvre qui agite les plus hautes questions et qui prétend les résoudre avec une noble audace, un peu d'adultère, ou tout au moins un acheminement vers lui, ne doit pas manquer. Louise s'est sentie négligée par son mari. D'abord elle avait été jalouse de sa rivale victorieuse, la science, puis elle s'était détournée avec dépit de l'orgueilleux savant et lui avait fermé son cœur. Un psychophysio-physiologiste, Maurice Cormier, travaille depuis quelque temps avec le professeur Donnat. Il fait en même temps la cour à sa femme. Cela amuse celle-ci; elle l'avoue à sa sœur. « Je me promets une félicité délicate à l'entendre analyser mes peines. » A ce moment, elle apprend le crime de son mari. La première pensée de l'aimable personne est de le quitter. Elle le chapitre d'abord d'importance: « Tes grands mots de science et d'humanité sont là pour orner d'une étiquette brillante ta misérable ambition. Cette fille est tuée pour ta gloire, pour que ta statue soit payée dans trente ans d'ici par un millier de philanthropes ». Puis elle s'apprête à lui fournir une raison suffisante de divorce. Elle va trouver Cormier et s'offre pour ainsi dire à lui. Le grand psychologue, un imbécile qui n'a pas son pareil, ne trouve pas à mieux utiliser la circonstance qu'en faisant à la dame un cours des plus pédantesques sur la psychologie de l'amour, la naissance de celui-ci, son développement et sa satisfaction. Dégrisée et écœurée, la noble âme s'écrie: « C'est d'un chevaleresque! Regarder l'amour comme une hallucination de malade, et consentir à être aimé!... Abuser d'une folle!... Tenez, mon mari, son crime est plus grand peut-être, mais moins... » (Sa phrase est interrompue par l'entrée de Donnat).

Cette scène niaise sert, dans l'économie de la pièce, de ressort qui provoque un peu de mouvement extérieur, un semblant d'action. Tandis, en effet, que M^{me} Donnat est chez

Cormier et reçoit, au lieu des douceurs attendues, une conférence en règle, son mari vient trouver son collaborateur. Louise se cache derrière un rideau (O Scribe ! même M. de Curel ne sait se passer de toi !) où elle peut tout entendre. Elle apprend ainsi que Donnat, après avoir d'abord songé à se tuer, a préféré s'inoculer à lui-même le cancer. Cette auto-immolation sublime la remplit d'amour et d'admiration pour l'homme qu'elle voulait à l'instant même tromper, et elle retourne en hâte chez elle pour lui dire, lorsqu'il rentre : « Albert, tu as parlé de me rendre ma liberté... Je la refuse... Je veux être ta femme... J'étais chez Maurice... j'ai tout entendu... J'ai mieux compris que lui... Je t'aime !... Voilà ce qui me ramène à toi !... ». Très touchant. Mais la réconciliation est superflue pour le drame qui se passe dans l'âme, et la mésintelligence précédente, avec la fugue dans le logis du célibataire, l'était également.

La scène entre le clinicien et le psycho-physiologiste a cependant un autre but que celui d'animer la sombre et sévère tragédie d'idées par une banale aventure d'adultère. Donnat éprouve le besoin de raisonner sur son cas devant un auditeur sympathique, de plaider contre sa propre conscience, et aussi de se confesser. M. de Curel est trop catholique dans l'âme, pour ne pas regarder le besoin de confession comme s'imposant impérieusement dans les situations douloureuses. « Le penseur marche sur un chemin jonché de cadavres, auxquels il ajoute souvent le sien. Celui qui écrit une ligne vraiment neuve peut s'attendre à ce que, dans l'avenir, des créatures soient tuées à cause d'elle. Faut-il, pour cela, ne pas proclamer la vérité, quand nous la dégageons ? Je n'admets pas qu'on puisse être un grand savant, et ne pas jeter quelquefois vers le ciel un regard d'angoisse en y cherchant Dieu... Mon esprit, qui revêt d'immortalité tout ce qu'il effleure, serait seul voué au néant ! Allons donc ! Oh ! ne dites pas que oui !... On croit cela de loin... Soyons logiques ! Ce

formidable besoin de se survivre qui émane du jeu de mes organes, suppose forcément une survie (!) ». Maurice Cormier réplique durement : « Depuis quatre ans nous travaillons ensemble, sans que vous ayez prononcé une fois le nom de Dieu, et aujourd'hui vous en parlez tout le temps. Savez-vous ce que cela prouve ? Que malgré votre vaillance, ces malheureux événements vous ont fortement touché. Vous subissez en ce moment l'atteinte d'une crise religieuse dont la marche est parfaitement connue. Sous le coup de la terreur, de la maladie ou du chagrin, on voit les plus fermes esprits tourner à la superstition ».

Cormier ne soupçonne pas que Donnat est un mourant qui, dans l'angoisse mortelle de la créature débile, se cramponne à l'espoir d'un au-delà. Le spectateur ne le soupçonne pas non plus, car Donnat n'a pas encore révélé qu'il s'est inoculé le cancer. Il paraît ainsi une lamentable mazette, tandis qu'il est un mélange touchant de force héroïque et de faiblesse humaine. En conduisant maladroitement cette scène, M. de Curel s'est privé là d'un effet dramatique de première force.

J'en ai fini avec la pièce. Elle renferme une figure touchante, celle de la petite Antoinette, et une belle scène, l'explication entre Donnat et Antoinette, et le simple et sublime sacrifice de celle-ci. En dehors d'Antoinette, tous les autres personnages, Donnat, Louise, Cormier, sont des abstractions sans vie ; la fable dans laquelle ils se meuvent gauchement est une aride formule algébrique par laquelle M. de Curel a résumé une idée, une vérité, une loi, ou ce qu'il tient pour tel.

Cette idée, dégagée de son incarnation poétique peu heureuse, nous voulons l'examiner de plus près. Dans le sujet que M. de Curel a cru pouvoir traiter, il faut avant tout distinguer le fait du principe.

La fable de *La nouvelle Idole*, telle que la développe l'auteur, est complètement impossible. L'inoculation du cancer ne pourrait avoir lieu que pour deux raisons : pour établir la

transmissibilité de la maladie, ou pour obtenir un sérum curateur. La seconde raison doit être immédiatement écartée, car n'importe quel cancéreux peut fournir le sérum désiré, et l'on a malheureusement sous la main autant de malades de ce genre que l'on veut. Ce serait donc l'acte le plus absurde, que d'inoculer le cancer à un individu bien portant. Mais la première raison aussi est complètement incroyable. Pour qu'un grand clinicien comme le professeur Donnat condamne définitivement une phtisique, en motivant cette condamnation sur un ton d'infailibilité¹, il faut que la malade soit à la dernière période de sa maladie ; et alors le médecin sait que la mort peut survenir à chaque moment, qu'on ne peut compter avec quelque certitude même sur une heure de prolongation de vie. Et c'est sur un pareil sujet que ce clinicien si sûr de son pronostic tenterait une expérience qui, pour prouver quelque chose, exige au moins six mois ! Aucun chercheur sérieux, ni même aucun homme en possession de ses sens, n'est capable d'une telle folie.

Aussi, M. de Curel ne sait pas lui-même au juste ce que veut son professeur Donnat. Il inocule le cancer, qui ne peut se développer qu'après des semaines et des mois, à une malade qui « n'a plus que deux ou trois jours à vivre », et qui est « un cadavre », et il caquette constamment de son désir de « conserver par son expérience des mères de famille » saines et fortes, de « guérir un mal affreux, incurable » ; il songe donc apparemment à un sérum curateur, et veut l'emprunter à une mourante qui n'est pas cancéreuse, qu'il n'est nullement sûr de rendre artificiellement telle, tandis qu'il serait si simple de saigner le premier cancéreux venu de son service, ce qui ne nuit pas au malade, n'expose le clinicien à aucun désagrément, et lui fournit immédiatement la matière dont il

¹ « Elle était mourante... J'expérimentais sur un cadavre... » — Antoinette : « Personne ne pensait que j'en réchapperais... M. Donnat pas plus que les autres... Une fois, qu'il me croyait sans connaissance, il a dit à un interne que j'en avais pour deux ou trois jours ».

croit avoir besoin. L'embrouillé de toute cette histoire montre seulement avec quelle préparation insuffisante M. de Curel a abordé la tâche qu'il s'est assignée, combien peu il comprend les questions autour desquelles il se livre à ses exercices de rhétorique. C'est toujours la vieille histoire. Il va de soi qu'un écrivain n'a pas besoin de savoir la médecine. Mais alors il ne faut pas non plus qu'il se donne l'apparence de traiter en connaissance de cause et avec réalisme un sujet médical. Quand, avec une étourderie enfantine, il prend un point de départ absurde et impossible, il enlève *a priori* à ses conclusions poétiques l'importance qu'elles prendraient peut-être, si l'on pouvait croire à la réalité des prémisses.

M. de Curel a entendu sonner une cloche, mais il ne sait pas où. L'histoire de la médecine enregistre, dans ces dernières années, un certain nombre de cas rappelant de loin la fable de *La nouvelle Idole*, quoique tout différents.

Le 23 avril 1891, le professeur Cornil fit à l'Académie de médecine de Paris une communication qu'il tenait d'un « médecin étranger ». Ce médecin, dont M. Cornil ne voulut pas dire le nom, opérant deux femmes d'un cancer au sein, avait en deux circonstances, pendant qu'elles étaient endormies, greffé un morceau de la tumeur maligne sous la peau de l'autre sein indemne. Dans les deux cas, la particule de tissu greffée se développa en une nouvelle tumeur cancéreuse. L'une des deux femmes fut aussi opérée du nouveau cancer, et le chirurgien prétend l'avoir guérie, de sorte que l'infâme expérience ne lui aurait pas causé de dommage irréparable. Quant à la seconde femme, elle s'est soustraite à l'observation, et rien ne dissipe la crainte que la contamination artificielle du second sein ne l'ait fait périr misérablement. La communication du professeur Cornil souleva à l'Académie de médecine un cri d'indignation qu'il avait été, d'ailleurs, le premier à pousser. Pas une seule voix ne s'éleva pour défendre une expérience qui n'était que criminelle et nullement scientifique. La

formation, dans les deux cas, d'une nouvelle tumeur cancéreuse, à la suite de la greffe des particules de tissu carcinomateux, ne prouve en effet rien. Il s'agissait de femmes qui étaient déjà cancéreuses, et cela ne répond pas à la question : si le cancer peut être inoculé artificiellement aussi à un être sain, ou s'il se développe seulement chez les personnes prédisposées.

Un médecin français, un chirurgien de Reims, dont je veux également taire le nom, osa résoudre la question. Son acte ne fut pas, il est vrai, aussi infâme que celui du garant du docteur Cornil, ni si niais et en même temps si honteux que celui du Donnat de M. de Curel. Il inocula le cancer à des paralytiques généraux à la période finale de l'extrême démence, c'est-à-dire à des malades dont l'incurabilité est infiniment plus certaine que celle des phtisiques, et qui cependant vécurent assez longtemps pour permettre le développement de la tumeur. Ses essais donnèrent des résultats positifs, et il est désormais établi que certaines tumeurs malignes peuvent, dans certaines conditions, être artificiellement transmises d'un être à un autre. En dépit de circonstances atténuantes, le procédé du chirurgien de Reims fut aussi très sévèrement jugé. Les élèves de sa clinique le mirent en quarantaine, et il n'échappa à la justice que grâce à des influences du genre de celles que M. de Curel met aussi en œuvre dans *La nouvelle Idole*.

Un cas analogue fit beaucoup de bruit en Allemagne et eut un écho à la tribune de la Chambre des députés prussienne. Ici il ne s'agissait pas, à la vérité, de la simple satisfaction d'une curiosité scientifique, d'un minime élargissement de la connaissance théorique, mais d'une tentative, imprudente et audacieuse assurément, en vue de trouver la guérison sûre d'une maladie dangereuse. Le professeur Neisser, de Breslau, partant de la supposition que le sérum du sang des syphilitiques peut guérir d'autres malades et prémunir les personnes saines contre la contagion, injecta en 1892 de ce sérum à huit

jeunes filles saines à ce moment, à trois d'entre elles dans une veine, aux cinq autres simplement sous la peau. De ces cinq dernières, l'une fut postérieurement atteinte de la contagion sous sa forme la plus grave, la syphilis cérébrale; les trois auxquelles le sérum avait été injecté directement dans une veine, gagnèrent toutes la maladie. Le professeur Neisser a communiqué lui-même les détails de ses expériences dans le tome XLIV des *Archives de dermatologie et de syphilis* (publiées en allemand).

Comme il ressort de ces faits, il est donc exact que des médecins, dans ces dernières années, ont pratiqué sur des êtres humains des expériences compromettant gravement la santé de ceux-ci, en partie pour décider un point controversé de doctrine, en partie pour essayer une nouvelle méthode thérapeutique. Seulement, il n'y a pas la moindre divergence d'opinion quant au jugement porté sur ces faits. Médecins et profanes les condamnent également. L'ancienne médecine enjoignait de la façon la plus expresse cette recommandation élémentaire : *Primum non nocere* (Avant tout ne pas nuire). C'est la gloire de la médecine de pouvoir énumérer toute une série d'adeptes célèbres ou restés obscurs, qui, ayant à oser une expérience dangereuse, l'ont pratiquée sur eux-mêmes, uniquement sur eux-mêmes, plus d'une fois en y laissant leur santé ou même leur vie. Ainsi donc, la science a eu un grand nombre de martyrs, contre un bien petit nombre d'assassins conscients et intentionnels.

Je songe en ce moment à l'un des plus grands chercheurs et trouveurs de nos jours, à Pasteur. Il avait expérimenté sur des centaines, sur des milliers d'animaux la puissance curative infaillible et en même temps l'innocuité absolue de l'inoculation de la rage. Dans son esprit ne subsistait pas le moindre doute à l'égard de la sécurité de sa méthode. Voilà que tout-à-coup un médecin de campagne alsacien lui expédie le petit berger Jupille, qu'un chien enragé avait fort mal

arrangé, en lui demandant de pratiquer sur le malheureux enfant l'inoculation immunisante. Dans la plupart des cas semblables à celui de Jupille, la rage éclate chez le mordu, et l'histoire entière de la médecine n'enregistre pas une seule fois qu'un enragé déclaré ait été jamais guéri. Tout encourageait Pasteur à traiter l'enfant d'après sa méthode, et rien ne parlait contre elle, sinon sa nouveauté. Cependant l'illustre savant eut à soutenir les luttes intérieures les plus terribles. Il manda à son aide le professeur Grancher, qui ne voulut pas prendre sur lui la chose et fit appel au doyen de la Faculté, le professeur Vulpian. Ce fut Vulpian qui, après un examen consciencieux du cas, déclara l'intervention parfaitement légitime. Alors seulement Pasteur se décida à livrer la substance nerveuse protectrice, et le professeur Grancher à l'injecter. Pendant quinze jours, une effroyable tragédie se passa dans l'âme de Pasteur. Ses journées étaient agitées, ses nuits sans sommeil. Il ne pouvait s'arracher d'auprès de Jupille. Il écoutait chaque souffle de sa respiration, il épiait chacun de ses mouvements. Jupille était gai et insoucieux, tandis que Pasteur souffrait le martyr comme un condamné à mort. Si cette torture avait duré plus longtemps, ce n'est pas le petit berger, mais le grand savant qui serait devenu la victime de sa méthode. Il ne revint à la vie qu'après avoir acquis la certitude que, loin de nuire au malade, l'inoculation l'avait au contraire guéri. Mais, jusqu'à sa mort, Pasteur ne put oublier, et à peine surmonter, ces quinze jours d'angoisse et d'horreur. Telle est la conscience des véritables serviteurs de la science.

M. de Curel, dans sa légèreté, dans son affranchissement de scrupules d'un charpentier dramatique en quête de sujets prétendus originaux, ne soupçonne rien de tout cela. Il trouve controversables des points qui ne l'ont jamais été, et il pose des questions qui n'existent pas. Nul chercheur sérieux de notre temps ne se regarde comme autorisé à sacrifier de sang-

froid une vie humaine, dans l'espoir qu'à ce prix il pourra établir un fait scientifique ou même sauver beaucoup d'autres existences. Ces choses-là arrivent dans les contes populaires et dans les romans fantastiques des écrivains anglais à sensation, mais non dans les vrais laboratoires et cliniques.

Une curiosité dérégulée, ce premier degré du besoin systématique de savoir, conduisit dans l'antiquité et dans le moyen âge à de cruelles expériences sur des criminels condamnés à mort. Les victimes ayant encouru la perte de la vie, on ne leur faisait aucun tort. L'expérience leur laissait un dernier rayon d'espoir, puisque, si elles s'en tiraient, on leur faisait grâce. Ces choses arrivèrent à une époque où l'on torturait les accusés et où les exécutions étaient épouvantables. Les tourments d'un criminel n'entraient donc point en ligne de compte. Et malgré cela, même alors, le sentiment moral du peuple se révoltait contre une pareille atteinte à la majesté de la vie humaine. De nos jours, tout au plus des déments ou des criminels s'arrogent des droits sur une vie humaine qui ne leur est pas livrée légalement ; et lorsque des monstres de cette espèce commettent un forfait, cela n'arrive certainement pas par suite des subtiles considérations que M. de Curel met dans la bouche du professeur Donnat, mais sans réflexion, méchamment et bêtement.

Si M. de Curel s'est imaginé que la question des limites des expériences scientifiques est un problème, il s'est imaginé une sottise. Elle n'est pas un problème. Le respect du caractère sacré d'une vie humaine étrangère est la loi fondamentale de la science, quoique pas encore, malheureusement, de la politique. Mais, dans la confusion de sa pensée, M. de Curel a mêlé à ce problème, qui n'existe pas, une idée toute différente. *La nouvelle Idole* élève en effet la prétention d'être une de ces disputations religieuses à la mode au moyen âge. Car la pièce est cela, et non pas, comme le pense l'auteur, un débat scolastique entre la foi et la science.

Mystique et néo catholique, disciple peu perspicace et à demi-inconscient de Tolstoï, du vicomte Melchior de Vogüé, de M. Brunetière et des prédicateurs du carême de Notre-Dame, M. de Curel ne soupçonne pas la différence fondamentale entre la science et la foi, et il assimile simplement celle-là à celle-ci. Pour lui, la science n'est qu'une autre forme de la foi, à peine même une autre forme, et plutôt, en réalité, absolument la même sous un nom différent. Déjà le titre de la pièce exprime cette idée naïve. La science n'est pas, pour lui, la négation des idoles, l'affranchissement de l'esprit humain du fétichisme traditionnel; non, elle est simplement une « nouvelle idole », une autre au lieu de l'ancienne, ou ajoutée à l'ancienne. Elle appelle ses dogmes des hypothèses, voire des lois, ses églises et chapelles des laboratoires, ses messes des expériences, ses prières des observations; mais ces mots désignent au fond les mêmes choses et les même idées, et leur force motrice est la même que celle de la foi : une excitation extatique de l'âme. « J'ai foi dans mon oreille qui saisit le souffle d'un poumon caverneux, j'ai foi dans mon œil qui distingue un bacille sous le microscope... j'ai foi... » — « Vous avez de la foi, mon cher Albert », l'interrompt sa belle-sœur, « pour une armée de charbonniers ». — « Peu à peu a grandi dans mon cœur un fanatisme de prêtre », dit une autre fois Donnat. « Pourquoi la science, qui sauve tant de gens, ne verrait-elle pas — privilège d'idole! — les gens se faire écraser sous les roues de son char?... Elle est assez grande pour exiger cela!... Il y en a parmi nous pour qui la science tourne en religion. Ils ont proclamé que Dieu n'existe pas, que l'âme est une résultante » (on trouve fréquemment chez M. de Curel de ces associations de mots absolument dépourvus de sens), « et les voilà plus croyants, plus fidèles, plus agnouillés que le capucin le plus pieux ». — « Tu me fais presque peur! », lui dit sa femme. « Toi qui reproches aux croyants de sacrifier trop facilement les existences, tu m'apparais un

croyant plus meurtrier que les autres, et sans avoir comme eux l'excuse d'offrir à tes victimes l'espoir d'un bonheur éternel ».

C'est ainsi précisément que les mystiques se représentent la science, dont ils ne connaissent pas le premier mot. Ce qui doit les confirmer dans cette conception enfantine, c'est l'état d'esprit de certains bavards, très nombreux en France, qui se tiennent eux-mêmes pour libres penseurs et dont la libre pensée consiste à faire administrer à leurs enfants le baptême civil au lieu du baptême religieux, à manger le vendredi saint, d'après un rituel sévère, je dirais presque liturgique, du saucisson au lieu d'aliments maigres, à remplacer la croyance à l'enfer et au purgatoire par celle au corps astral, et même, au cas extrême, la messe au grand-autel par la messe noire.

Les sectaires de la « nouvelle idole » de M. de Curel appartiennent à cette espèce de libres penseurs, qui ne sont ni penseurs ni libres. La science — que M. de Curel nous permette de le lui dire — n'est ni le mysticisme en modernes atours, ni la foi coquettement déguisée en incroyance. L'énorme et infranchissable différence entre les deux est que la foi affirme ce qu'elle ne peut prouver, tandis que la science travaille uniquement à l'aide de preuves, jamais d'affirmations non prouvées. Assurément, la science aussi repose sur le sol chancelant des perceptions sensorielles humaines, mais elle a la conscience de cette source d'erreurs, et en tient compte. Assurément, la science aussi se sert d'hypothèses non prouvées, non prouvables même, mais elle les connaît et les désigne comme telles, et ne leur attribue pas la valeur de lois. Kant critique la forme et le contenu de notre connaissance et nous apprend à distinguer ce qu'il y a en elle de subjectif et ce qu'il peut y avoir en elle peut-être d'objectif. L'observation de la nature nous montre les conditions des phénomènes et parfois l'enchaînement direct que nous nommons causalité. La

philosophie dépasse ces données et se risque à des interprétations ; elle avoue toutefois, à moins de confusion mentale, n'être qu'une tentative purement subjective de groupement rationnel des faits d'expérience. La science ne chante pas de vieilles chansons pour bercer les enfants malades ou craintifs ; elle dédaigne les tours de passe-passe à l'usage des crédules qui veulent être trompés ; elle n'offre pas de boissons qui enivrent et hallucinent. « Je tombe dans le découragement », gémit Donnat, « et la science m'offre le doute. Le plus humble prêtre auquel je confierais mes tourments, trouverait assurément d'autres paroles de consolation que cette science ». Les consolations que peut départir la science sont d'autre sorte. Elle élève l'homme au-dessus de ses limitations, elle élargit à l'infini l'étroitesse de sa pauvre personnalité, en la remplissant de la connaissance de l'Univers ; elle le fait se contempler lui-même et contempler le monde du point de vue de l'éternité, ce qui a pour conséquence de rendre insignifiants ses petits chagrins ; mais elle ne veut pas le bercer de contes, et, comme à des enfants qui se désolent, lui promettre la lune. Pour avoir besoin d'une nourrice, il faut être encore à la mamelle ; mais les vrais serviteurs de la science sont majeurs.

La conclusion dernière de la sagesse de M. de Curel est que seuls les pauvres d'esprit sont heureux, que nos instincts sont plus sûrs que nos lumières, que nos actes sont déterminés non par notre connaissance, mais par notre sentiment, et que le sage, dans ses détresses, doit prendre pour exemple les bonnes gens du peuple, les fameuses « âmes simples ». Nous connaissons cet air-là. Tolstoï l'a chanté d'une façon plus captivante que M. de Curel, qui à son tour le gazouille gauchement. Qui donc nie la puissance du sentiment ? Qui ne reconnaît pas, confus et contrit, la chétive force de persuasion de notre raison sur nos émotions ? Mais il n'en est pas moins vrai que tout perfectionnement de la personnalité a pour prémisses

l'assujettissement des instincts par l'intelligence, et que tout progrès dans le développement de l'humanité a pour raison l'influence constamment croissante de la connaissance sur les actes des individus et des peuples, ou plutôt en est synonyme.

Les superficiels pseudo-émancipateurs de la période de 1840 à 1850 cherchaient à combattre la foi, en représentant les prêtres comme des monstres et des bandits. Le jésuite Rodin, dans *Le Juif-Errant* d'Eugène Sue, a en réalité détourné de l'Église catholique plus de Français que ne l'a fait l'œuvre entière des Encyclopédistes. Mais les véritables lumières n'ont retiré aucun profit de cela, car si les lecteurs d'Eugène Sue ont pu perdre la foi, ils ont conservé la superstition.

Les élèves des jésuites sont allés à l'école des ennemis de la foi. Ils emploient contre la science la méthode d'Eugène Sue. Ils cherchent à la déshonorer, en montrant de prétendus savants qui sont à la fois des assassins et des imbéciles, et qui geignent eux-mêmes après l'immortalité de l'âme, tandis qu'ils prêchent à leurs disciples qu'il n'y a pas d'âme. C'est ce qu'a fait M. Paul Bourget dans *Le Disciple*, c'est ce que fait M. François de Curel dans *La nouvelle Idole*. Le professeur Donnat est la revanche du jésuite Rodin. Mais le prétendu savant est une grotesque figure en pain d'épice comme le prétendu jésuite, et celui-là a aussi peu à voir avec la vraie science que celui-ci avec la vraie foi.

M. François de Curel a eu une grande ambition, qui serait digne d'estime, si la pauvreté de ses moyens ne la rendait pas ridicule. La question de savoir comment l'humanité doit apaiser sa soif de connaissance, pourquoi elle doit faire des sacrifices, se refuser des satisfactions personnelles, à quoi elle doit se cramponner dans la douleur et le désespoir, est une haute question, la plus haute que puisse se poser l'esprit humain. Mais ce n'est pas avec une comédie de marionnettes pour les théâtres d'enfants qu'on la résoudra.

La Fille sauvage

Abeliao, roi des Amaras, peuple demi-sauvage qu'on peut placer quelque part en Afrique, revient avec son armée victorieuse et de nombreux prisonniers, à la suite d'une incursion dans un royaume voisin, vers sa capitale Enderta. A peu de distance de celle-ci son fils Kigérik, l'héritier présomptif du trône, l'attend sur la lisière d'une forêt, auprès d'une source ombragée. Avec lui se trouve son précepteur Totilo, un vieillard qui, dans sa jeunesse, a été à Paris, sait passablement le français, et que les siens, pour cette raison, regardent comme un grand savant. Le père et le fils se saluent cordialement et s'étendent sur l'herbe au bord de la source. Parmi les prisonniers se trouve aussi un Européen, un Français, Paul Mancel, qui résidait depuis dix-huit mois à la cour du roi Koffy, vaincu et massacré par Abeliao, et qui a appris la langue du pays. Abeliao se le fait amener et lui demande ce qu'il est venu faire chez Koffy. « Chercher des mines, étudier des tracés de chemins de fer, hein?... Les Européens ne songent qu'à gagner de l'argent ». — « Votre Majesté va un peu loin », réplique le Français. — « Je sais qu'il y a des missionnaires dans son royaume ». — « Il y en a eu. Dernièrement, j'en ai débarrassé le pays, supposant qu'ils jouaient une adroite comédie pour ouvrir les voies aux entreprises commerciales... ». — « Es-tu un missionnaire ? » — « Pas du tout ! » — « Qu'es-tu ? » — « Pour t'en donner idée, je ne vois guère autour de toi que ce vieillard (il montre Totilo) : il est, par rapport à tes autres sujets, un homme instruit ; je tâche d'en être un dans ma patrie ». Le roi Abeliao déclare à Paul que sa figure lui plaît, et il l'invite à rester à sa cour et à poursuivre auprès de lui les études ethnographiques commencées auprès de son voisin Koffy. L'entretien se met sur une tribu de sauvages, restant de la population primitive extirpée, qui s'est

maintenue sur les pics neigeux des hautes montagnes voisines, descend de temps en temps dans la plaine cultivée pour voler la nuit les fruits des champs et des arbres, et qui constitue le gibier de choix réservé au roi seul. Soudain s'élance hors de la forêt un bûcheron qui pousse des cris d'alarme. Pour un peu, le roi Abeliao, le prince Kigérik et M. Paul seraient tombés dans une fosse à prendre les ours qu'il a creusée juste à l'endroit où ils se reposent et bavardent. L'homme écarte rapidement les branches et la mousse qui la couvrent, et aperçoit au fond quelque chose de vivant. Il croit d'abord que c'est un ours. En regardant de plus près, il découvre que c'est un sauvage. Quelques soldats descendent dans la fosse, et crient d'en bas que c'est une sauvage. On la lie et on la remonte à l'aide de cordes. On voit surgir un être nu comme un ver, enduit d'ocre rouge, qui s'accroupit dans l'herbe, ses bras liés ramenés entre les jambes, la figure touchant ses genoux. Kigérik, qui veut l'examiner de près, recule devant son odeur abominable et la vermine grouillant sur elle. Des coups de lance entre les côtes ne parviennent pas à la faire se lever. Elle ne bondit sur son séant que lorsqu'on lui brûle la plante des pieds avec un tison enflammé. Abeliao donne au bûcheron la « Reine des bois », comme il la nomme en railant ; et Kigérik la rachète à celui-là, pour l'ajouter aux lions apprivoisés et au vieil orang-outang lascif de sa ménagerie.

Telle est l'introduction d'une pièce symbolique en six actes de notre auteur, qui est tombée à plat chez Antoine. Les destinées ultérieures de la fille sauvage, avec laquelle nous avons fait connaissance dans ces conditions peu ordinaires, se développent dans les cinq actes suivants.

Placée dans la ménagerie bien plus que dans le harem de Kigérik, la fille sauvage ameute contre elle tout le monde par ses habitudes dégoûtantes et par ses violences. La Reine des bois ne souffre pas même sur elle le pagné le plus léger, félicite, mord et égratigne quand on veut la nettoyer, passe à son cou

d'étranges colliers de cri-cri, de blattes, de chenilles, de limaces, qu'elle ramasse dans le jardin, puis s'accroupit dans un coin pour croquer un à un les grains vivants de sa parure, et l'on entend craquer sous sa dent les élytres des insectes et les coquilles des escargots. Un jour on la surprend en un hideux tête-à-tête avec le vieil orang-outang du roi. Kigérik abat le singe d'une balle, et s'apprête à en envoyer une autre à la sauvage. Le roi lui crie : « Non!... Pas elle!... Tu as le temps!... Je l'ai à peine vue!... » Kigérik obéit. Elle sera enfermée dans la cage vide de l'orang-outang, et, quand le roi l'aura assez vue, attachée sur la grande termitière en dehors de la clôture du jardin, et grignotée jusqu'à la moelle par les fourmis. Paul, témoin de ces incidents, implore sa grâce. « Pauvre créature! ... pardonnez-lui!... » Le roi fait plus, et la lui donne en cadeau, mais à la condition qu'il l'emmènera avec lui en Europe, où il retourne le lendemain. Paul fait contre mauvaise fortune bon cœur, et le sage Totilo tire la moralité de l'histoire : « Il a voyagé six ans pour apprendre si le sauvage va vers la mort ou vers la vie... Eh bien, Votre Majesté lui offre un cadeau qui vaut tout le voyage... Un œuf à faire couver... Éclatera-t-il sous la poule avec une horrible puanteur? En sortira-t-il un poulet?... »

Cela semble vouloir faire éclore un poulet. Au troisième acte, qui se déroule deux ans après le précédent, Paul franchit à Orléans le seuil d'un couvent dont la supérieure, mère Amélie, est sa sœur. C'est ici que, à son arrivée en Europe, il a remis sa sauvage. Depuis lors il a payé sa pension, mais il ne s'est pas autrement occupé d'elle. Elle a été baptisée et a reçu le nom de Marie. Elle a passablement appris le français et fait des efforts sérieux pour résister aux exigences impures de son tempérament bestial. Mais ce n'est pas pour obtenir ces renseignements de mère Amélie que Paul est venu. Il a reçu une lettre du vieux Totilo. Le sage barbare lui écrit que Kigérik veut ravoïr sa sauvage, et que, si elle vit encore, il

est prêt, lui Totilo, à venir en Europe la chercher. Mère Amélie trouve cette demande étrange. « Tu ne connais rien à la diplomatie des barbares », lui riposte son frère. « Sais-tu ce qu'en bon français la lettre signifie ? « Mon maître regrette de vous avoir laissé emmener la Reine des bois. Peu à peu elle s'est mise à hanter ses rêves, et lui a inspiré un caprice de despote. Il m'a communiqué sa volonté de la ravoïr à tout prix ». — « Il emmènerait Marie pour l'enfermer dans le sérail d'un sauvage ! », s'écrie mère Amélie, révoltée. « Et lorsqu'il vient pour arracher à Dieu cette pauvre âme, te voilà tout disposé à lui prêter main forte ! » — « Que deviendra-t-elle ici ? » — « Mais une brave et honnête fille, j'espère ! » — « Qui gagnera sa vie comment ? » — « Comme toutes les honnêtes filles, en travaillant ». — « Travailler, elle !... Avec l'héritage de vagabondage qui lui court dans les veines !... Et encore, admettons : Elle deviendra demoiselle de magasin, ou femme de chambre... Qu'elle soit ce qu'elle voudra, son type étrange et sa peau bronzée en feront le point de mire de tous les hommes ». — « Pourquoi supposer que pas un ne viendra dans une intention honorable ? Cherche-lui un mari ». — « Précisément, j'en ai trouvé un : Kigèrik, héritier présomptif du trône des Amaras. Les Amaras sont au nombre de cinq millions... Crois-tu qu'il soit sans intérêt pour la religion que la reine future du pays des Amaras soit catholique ? » — « D'où te vient ce zèle imprévu pour la propagation de la foi ? » — « La France possède une colonie d'avenir sur les frontières du royaume d'Abeliao ; je crois qu'elle épargnera beaucoup de sang et d'argent, si elle acquiert de puissantes sympathies dans l'entourage du roi ; le meilleur moyen, c'est de fabriquer la reine. En le faisant, est-ce que je ne sers pas bien ma patrie ? »

Pour cela quelque préparation est encore nécessaire. Marie restera encore un an au couvent, puis Paul la prendra avec lui un an de plus, pour achever son éducation scientifique et esthétique. Ensuite elle pourra civiliser à son aise

les Amaras. Pour l'instant, il désire causer un peu avec elle.

Mère Amélie fait venir Marie et la laisse seule avec Paul au parloir. Celui-ci est près de la chapelle où, sur l'autel paré et illuminé, le saint-sacrement est exposé à l'adoration perpétuelle. Marie est heureuse de revoir l'homme qui lui a sauvé la vie. Mais elle se plaint d'obsessions. De quelle nature ? Pour toute réponse, la pauvre sauvage à demi apprivoisée devient entreprenante. Paul doit défendre vigoureusement sa vertu. En ce moment on frappe trois coups à l'intérieur de la porte de la chapelle, signal convenu d'une sœur annonçant qu'elle quitte l'autel pour aller faire sa classe. Paul a une idée. Il ouvre rapidement la porte. « Regarde, Marie ; il n'y avait personne que Dieu, qui te voyait !... Va lui demander pardon !... » Le miracle qui s'opère sous ses yeux a foudroyé Marie. Son obsession est vaincue, et, rampante et les yeux fixés sur l'autel, elle se traîne dans la chapelle. « Ah ! pauvre humanité qui ne monte qu'en rampant ! », conclut Paul. C'est là un de ces mots profonds à la mode dans les drames modernes depuis Ibsen. Ils ont l'air de quelque chose et épantent les niais, mais ne signifient absolument rien.

Un an plus tard mère Amélie remet à Paul, à Paris, Marie devenue très accomplie. Mais il sera difficile d'exécuter le programme arrêté, car elle veut absolument entrer dans l'ordre religieux le plus sévère de tous, les Carmélites. Paul cherche à la détourner de cette idée. Impossible. Dieu a opéré en elle un miracle, et a déterminé inébranlablement sa vocation. « Ma petite, le miracle a simplement consisté en ceci : sœur Monique était en adoration devant le saint-sacrement ; l'heure de sa classe ayant sonné, elle a frappé pour avertir mère Amélie de venir la remplacer. Ce signal avait été convenu entre elles deux en ma présence ». Ces quelques mots suffisent pour éteindre complètement le zèle religieux à l'instant encore si ardent de Marie. Elle arrache de son cou sa croix et ses médailles, et les foule aux pieds. « Mentuses !... menteu-

ses!... J'écrase!... », s'écrie-t-elle. Paul s'apprête à lui reprocher cette profanation et ce blasphème, quand Totilo entre. Il vient chercher la sauvage, qu'il ne reconnaît pas dans Marie. Il s'étonne profondément quand Paul lui dit qu'il l'a devant les yeux. Marie les laisse tous deux seuls. Paul fait ses conditions : Marie est prête à épouser Kigérik, mais seulement s'il accorde aux missionnaires l'entrée de son royaume. Suit une tartine ampoulée et indécemment plate, remplissant l'acte entier, sur l'utilité de la religion comme éducatrice du peuple, utilité qu'on doit reconnaître, même quand on ne croit pas soi-même un seul mot des dogmes de la foi. C'est, délayé en dix pages avec un sérieux renversant, l'axiome connu que le général ramolli, dans *Le Monde où l'on s'ennuie*, d'Edouard Pailleron, parodie d'une façon si drôle : « Il faut la religion pour le peuple ». Totilo se laisse convaincre et se déclare prêt à retourner à Enderta et à faire connaître à Kigérik les conditions de Paul. Celui-ci le reconduit. Lorsqu'il rentre, trois coups secs retentissent à la porte. Il ouvre. Marie est devant lui. Elle s'écrie, en riant aux éclats : « Un miracle!... Je vous présente une femme, dévote il y a une heure, qui ne croit plus à Dieu! »

Libre penseuse, elle l'est désormais. A présent elle doit aussi recevoir le dernier poli moderniste qui lui permettra de faire le bonheur des Amaras. Un poète vraiment moderne lui aurait fait visiter un cabaret artistique de Montmartre; M. de Curel, encore quelque peu arriéré, la fait aller avec Paul à Bayreuth. Ce dernier ne semble pas être wagnérien. Mais de même qu'il veut, lui incrédule, la religion pour le peuple, il veut aussi la tétralogie pour une ex-sauvage qui doit devenir tout à fait civilisée. Pendant la représentation de *Siegfried* il va se promener dans le bois de sapins derrière le théâtre, tandis que Marie reçoit la révélation musicale. Dans l'entr'acte elle vient le rejoindre. Son voisin — serait-ce aussi un faux wagnérien ? — a trouvé le temps, au cours de la chanson du glaive, de lui faire des offres flatteuses, si elle voulait devenir sa bonne

amie. Elle préférerait être la petite amie de Paul. Comme il n'y consent pas, elle aurait bonne envie d'accepter l'offre de son voisin de stalle. Car elle veut rester en Europe, ne plus retourner dans des pays sauvages. Mais Paul a reçu d'Enderta la lettre attendue : Kigérik accepte toutes les conditions. Marie doit devenir sa femme. Elle regimbe. Pourquoi lui fait-il renoncer à la civilisation ? « Par devoir. Il est beau de se sacrifier pour le bonheur d'un peuple. » C'est ce qu'elle n'entend pas faire. Elle préfère l'amour et la joie. Mais comme il la repousse avec fermeté, elle finit par s'incliner, résignée, non sans que tous deux échangent de nouveau toute une hottée de phrases symboliques énormément poétiques et touchantes relatives à un coucou qui attire sur les hauts sommets le voyageur las, puis le raille d'en bas, lorsqu'il est arrivé en haut ; à une tour hautaine restée dans les paradis déserts, et où l'on se réfugie quand la foi a disparu ; à l'homme dont c'est le privilège d'être guidé par un rêve et de vivre en une perpétuelle hallucination, etc., etc.

Marie est devenue reine des Amaras. Elle a apporté au pays civilisation, richesse et puissance, mais n'a pas converti le peuple. Elle a défendu aux missionnaires, sous peine de mort, de mettre les pieds dans son royaume. Elle veut créer la civilisation sans religion, et causer ainsi une grande surprise à Paul, s'il vient lui rendre visite. Car elle pense toujours à lui et n'agit qu'en vue de lui ; quant à Kigérik, elle le traite avec le mépris souriant du civilisé pour le demi-sauvage. Elle lui a permis de conserver son harem, et elle-même le peuple avec une science raffinée des appétits de son propriétaire. Son attachement pour Paul ne l'empêche d'ailleurs pas de faire monter le soir les soldats de sa garde dans sa chambre à coucher, comme elle le raconte elle-même en s'en vantant.

Un jour elle apprend par un journal d'Europe la mort de Paul Moncel. Tout alors s'écroule en elle. Ses efforts, son existence même n'ont plus ni but ni sens. Elle s'achemine vers

le piège aux ours dans lequel on l'a trouvée jadis. Là elle rencontre un missionnaire. Elle lui crie sa détresse morale : « Mon maître est mort !... De tout ce que j'étais hier, il ne reste rien !... Que vais-je devenir devant ce néant ?... La sauvage se réveille en moi... Sauvez-moi ! » — « Ma fille, à minuit je dirai la messe pour vous. Venez et tâchez de prier !... » — « J'ai ce que je mérite pour n'avoir pas su retenir le cri que pousse l'humanité toutes les fois qu'elle sort d'un rêve : Un sauveur !... un sauveur !... Celui que vous m'offrez... merci !... Jamais, jamais, je ne prierai plus !... » — « Vous enviez ma force : je vous indique la source d'où elle découle ». — « La force ?... Mais je l'ai, la force, et plus que vous !... Apprenez-le à vos dépens !... Devant la charité je m'incline ; devant une puissance capable d'humilier la mienne, je n'envie pas, je tue ! » — « Mon âme est immortelle ! » — « Pauvre fou, réfugié au sommet d'une tour dont l'espoir en Dieu forme les murailles, vous êtes dans un château de cartes !... Je l'ai habité... j'en ai habité bien d'autres !... Un souffle les abat !... » — « La mort seule, en me prouvant que Dieu n'existe pas, ferait écrouler mon refuge... » — « Je souffle sur la tour ! », s'écrie Marie. Elle appelle ses soldats, fait trancher la tête au missionnaire et jeter son corps dans la fosse aux ours. En s'éloignant, elle se dit à elle-même : « Il me semble que le petit coucou chante en bas ! » — « Que dit la reine ? », lui demande sa dame d'honneur. « Rien... Je pensais à un oiseau d'Europe !... »

Et le sens de cette pièce ? A cette question, la pièce même ne donne pas de réponse. L'auteur doit prendre la peine d'ajouter un commentaire à son œuvre. Là où manque la force poétique, une interview vient à point ⁴. Marie est un symbole,

⁴ Allusion aux vers de *Faust* (1^{re} partie, scène entre Méphistophélès et l'écolier) :

...Wo Begriffe fehlen,

Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.

(Là où les idées manquent, un mot se présente à point).

(Le traducteur).

ce dont nous n'avons pas douté. Son histoire avec la fosse à ours comme point de départ et d'arrivée symbolise l'évolution de l'humanité. De même que celle-ci, Marie commence en un être bestial, s'élève à travers la superstition jusqu'à la foi, en éprouve la force comprimante et ennoblissante, tombe ensuite dans le doute et dans l'incroyance, cherche en vain un nouvel idéal dans le raffinement de l'art et dans le plaisir esthétique, et arrive au nihilisme et à l'anarchisme moraux, qui ne diffèrent pas essentiellement de sa bestialité primitive.

C'est l'histoire de la civilisation, observée sous l'angle visuel d'un prédicateur de carême du Paraguay. Mais la philosophie de M. François de Curel ne me regarde pas : c'est son bon droit de soupçonner tout aussi peu que sa Marie, au temps de son aventure avec l'orang-outang, les forces qui agissent dans le développement de l'humanité et les voies de ce développement. Je m'en tiens à sa dramatique, et je vois avec plus de regret que de satisfaction à quel point sa dernière œuvre confirme le jugement que j'ai dû exprimer sur lui dans les pages précédentes.

M. François de Curel est une lamentable victime d'Ibsen. Il s'est donné une indigestion de *Solness le constructeur*, jusqu'à ce qu'il s'en trouvât très mal et dût se soulager par *La Fille sauvage*. Nous trouvons dans cette pièce le symbolisme aux allures mystérieuses absolument inepte et la phraséologie magnifique et obscure, que tout œil non hypnotisé juge radicalement idiot au premier coup d'œil, à l'aide desquels le dramaturge du Nord a conquis tous les cerveaux gélatineux et fumeux des deux mondes.

Un symbole est une très belle chose, mais il n'est pas tout à fait aussi facile à manier que les impuissants semblent le croire. Un symbole doit présenter à première vue un sens dont un esprit simple et une âme non compliquée puissent se déclarer satisfaits, tandis qu'une intelligence plus subtile

découvre, sous l'apparence évidente, une profonde signification qui vise à l'éternel et à l'infini. Mais un pur non-sens, qui s'affirme tel au premier aspect, ne prend pas un sens, voire un sens profond, parce qu'on le qualifie de symbolisme.

Le symbole est l'épreuve la plus dangereuse de la puissance poétique. Cette épreuve est triomphante quand le poète, qui incarne des idées dans des êtres humains, peut donner à ses créatures une telle apparence de vie réelle, qu'on y prend un intérêt humain. On a échoué dans l'épreuve, quand les créatures restent toujours de pâles ombres d'idées et que chacun voit continuellement, derrière les mannequins à vague ressemblance humaine du poète, la main de celui-ci manipuler gauchement les fils. Quand ce spectacle de marionnettes n'est pas très gai, il est insupportable.

La Fille sauvage, elle, est gaie par endroits, mais sans que l'auteur l'ait voulu. Les discours très savants et même décadents du barbare Abeliao, les conférences de Paul Moncel devant les Amaras encore demi-sauvages, la figure de Totilo, le cours de civilisation suivi à Bayreuth par la fille sauvage, tout cela est de nature à provoquer plus d'une fois le rire, et il faut regretter qu'il n'y ait plus aujourd'hui d'Offenbach pour transformer ce sujet en une opérette bouffe. Mais le goût du comique, que le sérieux pathétique de l'auteur accroît considérablement, nous est beaucoup gâté par un élément de lubricité répugnante qu'y a ajouté celui-là. On ne peut qu'admirer l'habileté avec laquelle M. François de Curel a su donner à la sensualité bestiale des sauvages, tout aussi innocente cependant que le rut des animaux, la forme des aberrations les plus raffinées des habitants blasés des grandes villes. Mais c'est réellement là l'unique habileté qu'il ait déployée dans cette pauvreté.

VII

AUTRES DRAMATURGES A PROBLÈMES

JACQUES NORMAND

La Douceur de croire.

Dans quelque pays fabuleux que le caprice du poète nomme la Hongrie, vit à une époque indéterminée, que l'on peut placer à peu près à la fin du moyen âge, un grand savant, maître André, qui s'est proposé une singulière tâche d'existence. Dans sa ville on vénère une sainte locale, sainte Hilda, comme bien-aimée protectrice et patronne. Elle a jadis sauvé des mains de l'ennemi le peuple qui paraissait perdu. Depuis lors, toute la population s'est vouée à son culte. On lui a dédié des églises et des cathédrales, on invoque son nom sur d'innombrables autels, et sa fête patronymique est la plus brillante de la ville. A la procession qui forme une partie de son programme, la femme de maître André, que celui-ci adore, a gagné une maladie et n'a pas tardé à succomber. Le bizarre personnage rend sainte Hilda responsable de sa mort, et décide de détruire sa réputation. Il trouve réellement dans une bibliothèque de couvent un vieux manuscrit qui présente la vie de la sainte sous un jour tout nouveau. La véritable Hilda est l'opposé de la légendaire. Elle n'est pas morte en chaste martyre, mais a été une coureuse effrénée, qui a vieilli dans le péché et la honte, et a laissé de nombreux enfants. Elle n'a pas non plus combattu héroïquement contre l'ennemi, mais a vendu le peuple à l'ennemi. Le maître veut annoncer cette

découverte à toute la ville. La misérable Hilda doit être dépouillée de son auréole de sainteté usurpée. La malédiction doit remplacer l'adoration.

Pour tirer vengeance de la meurtrière de sa femme, le maître choisit l'anniversaire de la fête de Hilda. La ville entière participe à la procession des reliques de celle-ci. La population est en proie à un transport, à une ivresse où les émotions de la foi se mêlent aux folies temporelles de la kermesse. Dans un pastiche vraiment trop peu dissimulé du dimanche de Pâques dans le *Faust* de Goethe, le poète montre des patriennes et des servantes, des maîtres de corporations et des compagnons, des étudiants et des soldats en humeur de fête, méditatifs ou exubérants, ravis en une extase mystique ou grossièrement turbulents. Et c'est à cette foule en fête bigarrée que maître André vient révéler brusquement la vérité sur sainte Hilda. On devine facilement le résultat. Personne ne veut croire le savant. Chacun s'insurge contre le destructeur d'une pieuse illusion. Mille poings se dressent contre le révélateur d'une lumière nullement désirée, et il court le plus grand danger d'être mis en pièces par la multitude indignée. Mais il lui fait front avec une témérité qui s'explique par son ardent désir de vengeance, et il s'écrie qu'il prouvera toutes ses accusations par des documents historiques irréfutables. La foule reste interdite, hésite, diffère d'opinion, et finalement réclame les preuves. Le maître lui donne rendez-vous pour le lendemain sur la place, devant l'église votive de la sainte à détrôner.

Seulement, maître André a une fille qui se pose en avocate de la pauvre Hilda menacée. Elle conjure son père de laisser au peuple sa foi. Qu'importe, si c'est une fausse croyance ? La vérité qu'il voudrait lui substituer n'est pas plus belle, et elle est infiniment moins consolante que la gracieuse illusion. C'est en vain que le savant appelle à la rescousse tous les arguments à l'aide desquels on peut défendre la supériorité

morale de la vérité sur le mensonge. Sa fille reste ferme dans sa manière de voir, et, lorsqu'elle est poussée dans ses derniers retranchements, le spectre de sa mère défunte apparaît soudainement pour lui venir en aide. Elle aussi, l'épouse jadis si ardemment adorée, implore le maître de renoncer à son dessein. Elle aussi plaide pour sainte Hilda, qui lui a octroyé, en son existence, tant d'heures d'exaltation céleste, et qui continuera à en accorder à tous ceux qui croiront naïvement en elle. Le savant, ainsi obsédé, ne peut pas résister. Il confesse, tout anéanti, qu'il s'est trompé. C'est une présomption que de s'arroger le droit d'enlever à tout un peuple une croyance qui lui est chère. Et lorsque la foule arrive au rendez-vous, le maître se présente devant elle en pénitent. Il a jeté aux flammes son document, la preuve de l'indignité de Hilda. A la face du peuple, il se frappe la poitrine. Il a commis un crime, avoue-t-il ; tout ce qu'il a avancé contre la sainte est un mensonge impie, et il espère seulement que ses concitoyens lui obtiendront le pardon de sa faute, en redoublant de ferveur à l'égard de leur protectrice offensée.

Même sans l'apparition du spectre, la pièce de M. Jacques Normand serait un enfantillage. Les grands traits et tous les détails en sont d'une naïveté inadmissible. Comme œuvre d'art, *La Douceur de croire* ne compte pas. Mais elle a quelque importance comme signe des temps. La pièce fait partie d'un cycle. Elle s'ajoute à la série des manifestations écrites et parlées autour de la fameuse « banqueroute de la science ». Elle est de la famille du *Disciple*, de *L'Évasion*, de *La nouvelle Idole*. M. Jacques Normand ne sait peut-être pas lui-même à quelle bâtisse royale il a travaillé comme simple maçon.

Le sujet auquel il a osé s'attaquer est des plus anciens et fait partie du stock immuable d'allégories de la poésie universelle. A la suite d'une génération avide de vérité et la proclamant hardiment, vient d'ordinaire une génération fatiguée et amollie, et c'est alors que toujours des natures de déca-

dence, veules et épuisées, susurrent cette question : « Le mensonge n'est-il pas plus agréable et plus beau que la vérité ? »

Naturellement, on ne donne pas à la question cette forme nette, dont la brutalité présuppose encore une certaine énergie que les questionneurs ne possèdent pas. On l'enveloppe dans des périphrases flatteusement insinuantes, on y met des intonations sentimentales, on cherche à y faire résonner doucement les notes harmoniques de l'aspiration naturelle rêveuse de chaque âme humaine vers le passé, le crépusculaire. Et l'on entend alors dire, avec accompagnement d'yeux levés extatiquement au ciel et de soupirs poétiques : « Laissons donc aux gens simples et pieux leur foi, leur force dans la lutte contre le mal, leur consolation dans la souffrance. Qu'avons-nous à leur offrir en dédommagement ? Au meilleur des cas, un savoir glacial et cruel ; au pire des cas, des affirmations arrogantes qui ne sont pas mieux prouvées que la foi ».

Dans ces manières de voir, des esprits très inférieurs se rencontrent avec des âmes distinguées et délicates. Les mobiles des deux catégories sont, il est vrai, très différents. L'hostilité instinctive contre la vérité propre aux gens vulgaires est liée à la conscience intime de leur propre insincérité en intentions, paroles et actes. L'aimable indulgence pour les mensonges, que l'on traite de charmante, est, chez les nobles natures, un effet de tendances fondamentales esthétiques qui les inclinent à attacher à des sentiments de plaisir obtenus sans effort une plus haute valeur que celle qui leur revient dans l'économie de la vie. La crainte ou l'aversion de la réalité, la jouissance commode des idées habituelles, tout cela n'est pas bien haut moralement, l'enveloppât-on d'un manteau aussi brillant qu'on voudra.

« Si j'avais la main pleine de vérités, je me garderais bien de l'ouvrir ». Ce mot célèbre est du « prudent » Fonte-

nelle, comme l'a qualifié Voltaire. Ibsen a développé dramatiquement, dans *Le Canard sauvage*, en se raillant cruellement lui-même, la théorie du « mensonge vital » nécessaire. Et il l'a fait de façon si rusée, que la pièce, considérée en elle-même, peut aussi bien passer pour une amère affirmation de cette théorie que pour sa réfutation par l'absurde ; cependant, examinée dans son rapport avec les autres œuvres d'Ibsen, elle ne laisse aucun doute sur son intention satirique. Mais M. Brunetière prend à la lettre la thèse du *Canard sauvage*. Il proclame avec un sérieux renversant la nécessité du mensonge vital. Il prêche depuis des années, dans sa noire *Revue des Deux Mondes*, sur le titre de laquelle manque, par oubli sans doute, la mention habituelle de ces sortes de publications : « Avec approbation des supérieurs », il prêche, dis-je, qu'on doit croire, que peu importe ce qu'on croit, mais que la chose essentielle, c'est de croire.

On entend parfois qualifier cette tendance de « tolstoïsme ». Elle ne mérite pas ce nom, qui lui fait beaucoup trop d'honneur et implique une injustice à l'égard de Tolstoï. L'énorme différence entre un Tolstoï et un Ferdinand Brunetière ou un Jacques Normand, c'est que Tolstoï proclame la foi qu'il a réellement et des qualités salutaires de laquelle il est intimement convaincu, parce qu'il les a, et à toute heure, éprouvées dans son âme ; tandis que ces apôtres de salons ne croient rien, ne prétendent même pas qu'ils croient, et assurent même expressément, à de rares moments de sincérité, qu'ils savent à quoi s'en tenir, mais veulent conserver aux autres la foi qu'ils n'ont pas eux-mêmes, qu'ils reconnaissent fautive. Le tolstoïsme est l'humilité d'esprit, tandis que le jeu de dupe à la foi, consistant à passer prestement et habilement au voisin la carte que l'on ne veut pas garder pour soi, est une insupportable outrecuidance.

« Le peuple a besoin de la foi. » Ce mot, dit par des incroyants, est le plus frivole par lequel on puisse offenser

la morale. Les cyniques qui emploient cette tournure méprisable devraient dire, s'ils étaient sincères : « Le peuple n'a pas besoin de la foi, mais nous avons besoin de la foi du peuple ». Voilà la vérité. Les bienfaiteurs importuns de la foule, qui lui refusent la lumière, sous prétexte qu'elle se trouve bien dans sa belle illusion, ne songent pas à elle, mais à eux. Le bien-être de la foule est le cadet de leurs soucis. Ils ont besoin de la foi, parce qu'ils en tirent un profit personnel quelconque, parce qu'ils l'exploitent en domination de classes ou en avancement personnel. Cet arrière-fond égoïste de la soi-disant charitable appréhension d'arracher la foule à une agréable illusion, M. Jacques Normand ne l'a pas montré et ne l'a probablement pas saisi. Aussi son maître André est-il encore moins vrai que le Calchas même de *La belle Hélène*, qui ne prétend certainement pas à la vérité.

Des plans bas où rampe la pièce faiblotte de M. Jacques Normand, cherchons à nous élever à des points de vue plus hauts. A toutes les époques on a observé dans l'humanité deux tendances opposées : l'attachement opiniâtre à l'illusion héréditaire, que l'habitude a rendue chère depuis l'enfance, et le besoin insatiable de nouvelles vérités, si douloureuses qu'elles puissent être pour la paresse de pensée ou pour la suffisance. Seulement, ce ne sont pas les mêmes êtres chez lesquels ces deux tendances dominant ; elles courent simplement, inégalement représentées dans chaque génération, d'une façon parallèle. Le besoin de vérité crée des héros et des martyrs ; l'enthousiasme pour l'illusion héréditaire, des poètes et des artistes.

Une illusion héréditaire n'est pas en soi plus belle que l'autre. Ce qui fait leur beauté commune, c'est que toutes ont leurs racines dans un passé lointain, qu'elles ont eu le temps de s'organiser dans la vie psychique de l'individu, c'est-à-dire de devenir une émotion. Chaque nouvelle connaissance qui détrône une vieille illusion, et à laquelle, en conséquence,

tous les conservateurs se montrent hostiles, acquiert de même avec le temps le caractère d'une conception héréditaire, s'organise, devient une émotion, et se défend contre la nouveauté du jour par les mêmes raisons de piété et de beauté invoquées contre elle par ce qui était le vieux, alors qu'elle-même était une nouveauté.

« Lorsque vous gouverniez encore ce monde riant... — ah ! comme tout était autre qu'à présent ! ». Ainsi soupire Schiller dans *Les Dieux de la Grèce*, qui devaient mourir « pour en enrichir un seul parmi tous les autres. » Aux yeux de ce poète, le christianisme est le désenchantement ; le vieux paganisme classique, la belle illusion qu'on aurait dû laisser à l'heureux genre humain. Dans un discours célèbre, M. Jean Jaurès a parlé de « vieille chanson » grâce à laquelle l'humanité oubliait ses tourments et qui la berçait dans un songe enchanté. Pour lui, la conception scientifique du monde est le désenchantement ; le christianisme, la belle illusion qui donnait aux hommes le bonheur. Dans quelques siècles viendront peut-être un autre Schiller ou un autre Jaurès qui regretteront, en vers ou en prose, le beau temps où les hommes étaient heureux grâce à la théorie de l'évolution et à la doctrine de l'unité de force, alors qu'une nouvelle connaissance quelconque aura détruit à ce moment la belle illusion de cette conception du monde. M. Jaurès répond à Schiller, et un épigone répondra à M. Jaurès. Ce que l'un repousse comme une vérité cruellement désenchantante, parce qu'elle met en fuite une gracieuse illusion, l'autre le déplore douloureusement, parce que c'est une gracieuse illusion cruellement mise en fuite. Et ainsi l'on arrive à la conclusion que la sentimentalité s'applique toujours au vieux, et la résistance toujours au nouveau, quelle que soit la nature de l'un comme de l'autre.

C'est là un fait ayant une raison biologique. Chaque vue nouvelle exige un travail toujours pénible d'adaptation intel-

lectuelle, dont chacun n'a pas la force. Au contraire, on est adapté aux vues traditionnelles peut-être dès avant la naissance, en tout cas dès le premier éveil de la conscience ; elles n'exigent aucun travail et ne troublent pas le bien-être organique ; aussi toutes les natures faibles les ressentent-elles comme une vraie bénédiction. Voilà pourquoi on applique ces jugements affectifs : « aimable » et « cruel », le premier à la tradition, le second à la connaissance nouvelle. Misonéisme, philonéisme, ce ne sont pas là des différences de qualité, mais de quantité. Le nouveau n'effraie pas l'homme fort, car il peut s'y faire ; l'homme faible en a peur, car un nouvel arrangement du contenu de sa conscience est au-dessus de ses forces. La « douceur de croire » est, en langage noble, la même chose que la satisfaction des aises que procurent les pantoufles et la robe de chambre accoutumées. La généralisation suprême, l'intégration la plus étendue impliquant toutes les luttes intellectuelles des hommes, toutes les oppositions entre le progrès et l'obstination, entre la science et la foi, entre la vérité et l'illusion, se résument en ces deux mots : force et absence de force.

OCTAVE MIRBEAU

Les mauvais Bergers.

La littérature allemande regorge de drames et de romans socialistes. Tous les dramaturges et les conteurs qui veulent paraître devant le public dans l'éclat des feux de bengale de la modernité, se sont empressés de mouiller leurs œuvres d'une sauce socialiste. Les ingrédients de celle-ci sont toujours les mêmes :

Un jeune homme des classes cultivées, étudiant d'Université, avocat, ingénieur, mais de préférence officier noble ayant quitté le service, qui est saisi d'un saint amour pour les travailleurs et veut consacrer sa vie à la reconstruction de la société.

Une ouvrière d'une beauté touchante, vertueuse et pleine de cœur et de pensée, qui doit se défendre contre les pièges diaboliques de capitalistes.

Un prolétaire qui réunit en lui les qualités d'un saint, d'un sage et d'un prophète, ou qui est un Méphisto en blouse bleue.

Parfois aussi un fabricant, qui a la tâche plus ingrate de représenter l'étroitesse, l'égoïsme et la dureté de ceux qui possèdent.

Les situations qui naissent de l'action réciproque de ces figures les unes sur les autres diffèrent légèrement, suivant la force d'invention de l'écrivain, mais pas beaucoup, car elles ne permettent pas grande diversité ; en tout cas, il ne

faut pas qu'il y manque une grève avec des intrigues corsées, des actes de violence mélodramatiques, et une misère émouvante.

Le goût artistique des Français, développé par une culture dix fois séculaire, les a préservés jusqu'à présent de tomber dans ce genre de modernité. Même les esprits moins sérieux, qui ne se rendaient pas bien compte de la chose, sentaient en tout cas, avec leur instinct esthétique sûr, que cette littérature pseudo-socialiste était un genre hybride sans beauté ni raison d'être; pas encore de la sociologie, plus de l'art; une pauvre retape de l'antique fonds immuable à l'aide duquel travaille, depuis un temps immémorial, la littérature de passe-temps subalterne; un déguisement des poncives figures conventionnelles du roman et du drame en habits de confection d'une coupe qui rappelle caricaturalement la mode du jour. Seuls, en effet, les esprits enfantins et les myopes avancés ne reconnaîtront pas, sous ces nouveaux costumes prétentieux, mais à bon marché, du personnel de la littérature jouant au socialisme, la traditionnelle troupe de poupées bien connues des princes charmants, de l'innocence persécutée, des modestes génies méconnus et des traîtres à l'œil louche, avec cette différence qu'elles n'apparaissent plus en armure et en pourpoint, mais en blouse, en chiffons de percale et dans la redingote due au bon faiseur du riche amateur en socialisme.

Dans ces derniers temps, cependant, les Français ont fait aussi un pas dans cette voie et ils commencent à trahir une tendance à cultiver, sur le modèle allemand, le socialisme de roman et de théâtre. La première impulsion de ce mouvement fut donnée par le puissant roman d'Émile Zola : *Germinal*; le succès des *Tisserands* de Gerhardt Hauptmann, sur le Théâtre-Libre d'Antoine, l'accéléra beaucoup. Un nombre toujours plus grand d'écrivains de fictions, qui n'ont aucune idée de la construction économique de la société et ne connaissent du socialisme que juste le nom, sentent en eux une

vocation d'apôtres pour prêcher la bonne nouvelle du socialisme, qu'ils confondent le plus souvent avec l'anarchisme. Et quand ils ne prennent pas ouvertement parti pour le socialisme, ils discutent au moins ses principes, ou ce qu'ils tiennent pour tel. C'est ce qu'a fait, nous l'avons vu, M. François de Curel dans *Le Repas du Lion*. M. Octave Mirbeau s'est laissé entraîner aussi sur ce terrain.

Le puissant talent de M. Mirbeau n'est pas en question. Celui-ci est l'un des plus vigoureux tempéraments de la littérature française contemporaine. Il a des idées originales, souvent pénétrantes, parfois bizarres. Il sent profondément, et il donne en plus d'une circonstance à ses sentiments une expression passionnée, irrésistiblement entraînant. Mais son subjectivisme sympathique s'élève trop rarement au calme et à la sûreté qui lui permettent de créer objectivement et artistement des personnages vivants; et cette limitation de ses dons, qui se faisait déjà sentir dans le roman, se manifeste plus tyrannique encore dans le drame.

M. Mirbeau n'a pas de philosophie certaine, et son observation de la vie est insuffisante, parce qu'elle se trouve sous l'influence et de ses sympathies et de ses antipathies. Il a une disposition d'âme, un sentiment; il s'efforce en vain de faire revivre sous forme de créatures plastiques le sentiment qui remplit son âme, et reste au degré d'un soulagement du cœur par un lyrisme verbal.

Sa pièce, *Les mauvais Bergers*, nous conduit, au premier acte, dans la pauvre chambre du vieil ouvrier de fabrique Thieux, dont la femme est en train de mourir dans la chambre d'à côté. Sa grande fille Madeleine surveille la marmite, où mijote le déjeuner, et un petit frère et une petite sœur qui sont couchés dans un double petit lit. Le jeune ouvrier Jean Roule est avec elle. Ils causent du sort misérable du prolétaire. M^{me} Thieux meurt, à peine âgée de quarante-quatre ans, de la misère, des privations, des tristesses de son existence. Le

vieux Thieux travaille depuis vingt-sept ans dans les hauts fourneaux du riche Hargand, et est juste parvenu, pendant tout ce temps-là, à ne pas mourir de faim. Madeleine elle-même se flétrit dans la fleur de sa jeunesse. Jean Roule se révolte contre ce sort intolérable. Le prolétaire, dit-il, est un être humain. Il a droit à la satisfaction et au bonheur. La force et la joie de la vie gonflent ses veines comme celles du riche. Le soleil rit sur lui aussi. Pourquoi l'inégalité des sorts? Pourquoi, pour les uns, rien que jouissance, pour les autres rien que privation? Le prolétaire, en acceptant sa misère, est lâche et méprisable. Il doit se saisir d'une main vigoureuse de sa part des biens de ce monde. Il doit régler impitoyablement son compte avec les riches qui l'exploitent. Jean Roule est employé depuis un an dans l'usine d'Hargand. Il travaille tout le temps à éveiller à la conscience de leur dignité d'hommes les cinq mille compagnons qui supportent avec lui le joug du fabricant. C'est ce qu'il a toujours fait depuis qu'il a été capable d'une pensée personnelle. Il a parcouru toutes les régions, vu et subi partout la misère, prêché partout la révolte, dû sentir partout sur sa nuque le poing de fer de la loi capitaliste. Lorsqu'il avait faim, il volait un pain, et devait pour cela faire un tour dans les prisons de la société bourgeoise exploitrice. Lorsqu'il voulait éclairer ses camarades sur leurs droits et les amener à s'affranchir eux-mêmes, on l'a pourchassé et expulsé comme révolutionnaire et anarchiste, on l'a forcé de contrée en contrée comme un fauve. Maintenant il cherche ici à agir pour ses idées. Il veut organiser une grève générale. Il prie Madeleine de l'y aider. Il l'aime, et voudrait la faire participer à l'œuvre qu'il s'est proposée. Elle est pour lui plus qu'une charmante jeune fille pleine du sentiment du devoir. Elle incarne à ses yeux les destinées du prolétariat. En s'agenouillant devant elle, en l'adorant, il accomplit ses dévotions devant l'humanité tout entière, qui s'efforce de passer de la misère au bonheur, de la

nuit à la lumière. Madeleine se jette dans ses bras. Elle aussi l'aime. Et comment ne l'aimerait-elle pas ? N'est-il pas un héros, un martyr ? N'est-il pas le sauveur des persécutés et des miséreux ? N'a-t-il pas, par sa parole enflammée, émancipé son âme déprimée et déversé un flot d'idées sur son ignorance, sur ses ténèbres intellectuelles ? N'accomplira-t-il pas le même haut fait pour toute la classe ouvrière ?

Si, depuis les trente dernières lignes, le lecteur est devenu impatient et murmure entre ses dents le mot de phraséologie romanesque, c'est qu'il a reçu l'impression juste. Ça été la mienne, en voyant *Les mauvais Bergers*. La scène d'amour entre Jean Roule et Madeleine donne le ton de toute la pièce. C'est un ton artificiel dans lequel j'entends bien retentir la déclamation littéraire, mais pas une seule des mille voix plaintives, gémissantes, grondantes, de la vie réelle.

Le fils et la fille de M. Hargand viennent s'informer auprès de Thieux de la santé de sa femme. M^{lle} Geneviève Hargand apporte un grand panier plein de friandises et de vins généreux. Le présent est accepté de mauvaise grâce. Robert Hargand tend la main à Jean Roule. L'anarchiste ne la prend pas. « Je ne serre pas la main à un exploiteur ». — « Moi ! Un exploiteur ! Vous ne savez donc pas que je suis des vôtres ? Que je me suis imposé la tâche de lutter contre l'injustice et pour l'émancipation des esclaves du salariat ? Vous n'avez donc jamais lu mes livres » ? — « Si. Je vous connais bien. Vous aussi, vous êtes un de ces socialistes amateurs. Le socialisme est à la mode dans les salons, cet hiver, paraît-il. Mais vous ne me trompez pas par vos sentiments douceâtres ». Cet accueil un peu frais ne décourage cependant pas le bon Robert ; il proteste tant au sévère Jean Roule de l'authenticité de ses sentiments, que celui-ci finit par s'adoucir et condescend à lui tendre la main. Pendant ce temps, la pauvre M^{me} Thieux expire dans la chambre voisine. Son mari est tellement brisé, qu'il ne peut plus suivre Jean Roule lorsque

celui-ci lui parle de la révolte nécessaire, et Madeleine, qui sanglote, cherche sur la poitrine de son bien-aimé une consolation à la douleur qui l'écrase. Le rideau qui tombe nous dérobe enfin la vue de cette larmoyante scène de famille, qui sans doute est fort triste, mais ne prouve pas grand'chose. La cruelle nature fait en effet parfois mourir même des mères. Mais ce malheur arrive dans les meilleures familles, et n'est pas un fléau particulier aux ouvriers de fabriques.

Le second acte n'est pas plus mouvementé que le premier. Il consiste également en une pure description de situation. M^{lle} Geneviève Hargand cultive par passe-temps la peinture. Nous sommes dans son atelier. Elle a comme modèle une vieille femme d'ouvrier, et vante à son frère, devant celle-ci, sa hideur ravissante, sa maigreur de squelette, l'expression chagrine de ses traits décharnés. Dans les yeux éteints de la pauvre prolétaire s'allume une haine sauvage. Robert Hargand, qui remarque l'effet produit par l'idiot caquetage de sa sotte sœur, renvoie vite le modèle en lui donnant de l'argent. Trois grands maîtres de forges, invités à déjeuner chez Hargand, entrent ensuite dans l'atelier pour y prendre le café. Ils causent de la grève qui menace. Ils exposent leurs opinions sur la question sociale. Le grand mal, selon eux, c'est que les ouvriers ont trop de liberté. Ils sont trop heureux, ils gagnent trop. Ils devraient travailler plus longtemps et recevoir un salaire moindre. Alors ils boiraient moins de tord-boyau et n'auraient pas autant de loisirs pour lire, entendre et débiter chez le mannezingue des sottises inutiles. A ce moment retentit tout à coup dans la rue la *Carmagnole*, entonnée par dix mille gosiers. Une pierre vole contre la fenêtre. Une vitre brisée tombe avec fracas dans l'atelier. La grève a éclaté. Les trois maîtres de forges poussent des cris de terreur et s'enfuient, en proie à la panique, par toutes les portes de derrière.

Ce second acte m'a littéralement peiné, tant il est peu digne

de M. Mirbeau. Il n'est pas chevaleresque de calomnier son adversaire, et il n'est pas noble de se faciliter la lutte intellectuelle contre lui, en mettant dans sa bouche des âneries incomparables, que, même dans ses moments les plus faibles, il n'avancerait jamais. A nous, qui sommes d'avis que nous ne vivons pas dans le meilleur de tous les mondes et que les objections contre l'ordre social existant ne manquent pas, il nous sied de ne pas choisir pour nos assauts les plus niais de nos adversaires, mais au contraire les plus doués, et d'éprouver la force de nos convictions sur les meilleures de leurs raisons. C'est ce qu'a toujours fait Alexandre Dumas fils. M. Octave Mirbeau est assez fort et devrait être assez fier pour ne se mesurer également qu'avec des adversaires dignes de lui. Si nous ne sommes pas de taille à leur tenir tête, nous n'avons vraiment aucune raison pour nous rengorger.

Dans les trois derniers actes, le mélodrame de la grève se déroule sans art, quoique prétentieusement. Une délégation des révoltés, conduite par Jean Roule, se présente devant M. Hargand, que la conduite de ses ouvriers indigne d'autant plus profondément, qu'il a conscience d'avoir toujours agi paternellement avec eux, d'avoir créé en leur faveur de nombreuses institutions d'utilité publique, d'avoir prodigué les sacrifices. Jean Roule expose les exigences de ses camarades. Les unes sont raisonnables, les autres insensées. Il réclame, par exemple, qu'Hargand établisse pour ses ouvriers une bibliothèque. C'est là un cadeau d'aliment intellectuel auquel les prolétaires prétendent aussi peu qu'à un cadeau d'aliment matériel. Accepter une aumône, est en complète contradiction avec les doctrines du socialisme. L'ouvrier socialiste veut un salaire juste et suffisant. Alors, il s'achète lui-même les livres qu'il veut lire. La faim avec lecture gratuite ne fait pas son affaire. Il est regrettable que M. Mirbeau ne se soit pas mieux renseigné sur ces premiers éléments du socialisme. Hargand ne condescend pas à discuter sur ces réclamations.

Il chasse, en vociférant, les ouvriers de sa maison, et avec eux son fils, qui s'est rangé de leur côté. Il ne fait aucune concession. Les troupes qu'on a fait venir sauront mettre au pas la racaille insubordonnée.

La situation devient très sérieuse, et les camarades de Jean Roule lui causent des ennuis. Dans une réunion monstre, la nuit, en pleine forêt, ils lui reprochent d'avoir éconduit durement les députés et les chefs socialistes accourus. Par là il a privé la grève des secours d'argent du parti. Jean Roule leur tient un discours aussi long qu'ampoulé. Les prolétaires ne peuvent être aidés par des politiciens professionnels, qui se servent d'eux seulement pour la satisfaction de leur ambition égoïste. Ce sont « les mauvais bergers » qui, quoique n'apparaissant qu'une fois dans une remarque accessoire de Jean Roule, ont donné son titre à la pièce. Les prolétaires doivent agir par eux-mêmes; s'ils ne peuvent vaincre, il faut qu'ils sachent mourir. Il veut leur servir d'exemple, sacrifier sa vie pour eux. Il veut leur montrer comment on meurt par amour pour l'humanité souffrante. Pour donner à ces paroles grandiloques un sens profond à l'aide d'une audacieuse symbolique, la direction de la scène du Théâtre de la Renaissance nous montre l'orateur appuyé contre une croix dressée dans la forêt sur un monticule. Des dessinateurs déséquilibrés n'ont-ils pas osé aussi représenter Ravachol et l'anarchiste Henry dans l'attitude du Sauveur! Les compagnons ne se laissent pas immédiatement convaincre par les paroles de Jean Roule. Alors Madeleine vient à son secours. Elle débite à la réunion des sentimentalités sur son enfance et sur sa jeunesse; elle émeut tellement les grévistes, qu'ils jurent tous fidélité au chef jusqu'à la mort, et s'élancent à l'incendie et au meurtre.

Quand le rideau se relève pour la dernière fois, le destin a fait son œuvre. L'usine est détruite, les troupes sont intervenues, de nombreux ouvriers ont été tués et blessés dans la rencontre, et l'on voit passer sur la scène des civières avec

des cadavres et des gens sans connaissance. Jean Roule est mort ; Robert Hargand est mort ; Madeleine a reçu un coup de feu dans la tête et meurt sous nos yeux, après avoir maudit avec rage les riches et exprimé le vain espoir qu'elle guérira et enfantera à son bien-aimé mort un vengeur dont elle sent déjà les premiers tressaillements dans son sein. Le vieil Hargand se précipite sur la scène, aperçoit le cadavre de son fils unique et entonne un hurlement funèbre à la façon de ceux des Natchez, que l'on entend encore retentir derrière le rideau qui tombe.

On ne peut discerner ce que M. Octave Mirbeau a voulu avec cette pièce douloureuse. S'est-il proposé d'éveiller la pitié sur le sort du prolétariat ? Mais ce but ne pouvait être atteint que par un tableau fidèle de la misère des salariés, comme dans *Les Tisserands* de Gerhardt Hauptmann. Or, l'auteur des *Mauvais Bergers* n'a pas observé exactement un seul trait de la réalité, et rien de ce que nous voyons matériellement sur la scène ne nous paraît assez convaincant pour nous secouer. Ou a-t-il voulu montrer en action la philosophie du socialisme ? Alors il s'est rendu la tâche beaucoup trop facile. Il met dans la bouche de ses révoltés contre l'ordre de choses existant de si faibles arguments, qu'on ne peut que hausser les épaules. Jean Roule fait, dans l'ordre pathétique, pendant aux trois idiots qui, au deuxième acte, représentent la façon de voir capitaliste. Ses arguments valent à peu près les leurs. Quand ce héros part en guerre avec des phrases générales contre les riches et chante avec des intonations lyriques le droit des prolétaires au bonheur, le spectateur raisonnable s'impatiente et n'a qu'un désir : voir s'arrêter la roue de ce moulin à paroles.

On conçoit très bien que conteurs et dramaturges éprouvent le besoin de mettre en œuvre le socialisme. Ceux qui ont la vocation le font parce qu'ils sont remplis des idées du temps et veulent participer, avec leurs moyens artistiques, aux débats

actuels de toute l'humanité civilisée. La troupe des imitateurs le fait parce qu'elle flaire dans le socialisme un piment de nature à donner un goût frais d'actualité à ses bousillages rancis. Mais le socialisme ne gagne rien à tout cela. La vérité, c'est qu'il n'est pas un sujet de fiction. Son immensité dépasse chaque cadre artistique et le fait éclater. Le poète ne peut jamais dépeindre le sort des prolétaires que par des exemples isolés ; dès qu'il généralise, il créera peut-être la *Marseillaise des Travailleurs* ou les chants de la poétesse italienne Ada Negri, mais non des drames et des romans. Or, il n'y a pas de destinée humaine concrète qui puisse rendre sensibles les immenses problèmes du socialisme. La destinée des prolétaires est une tragédie de masses que l'on ne saurait fixer qu'avec la statistique, l'histoire, la sociologie, c'est-à-dire avec les formes auxquelles on peut donner pour contenu la réalité tout entière et la plénitude écrasante des phénomènes, les centaines de millions de vies humaines, l'existence collective de l'espèce, tous les événements qui se déroulent sur la terre, leurs causes, leurs rapports réciproques. Le malheur de quelques êtres humains, même représenté avec la plus grande puissance poétique, ne laissera jamais soupçonner, si faiblement que ce soit, le drame réel de l'humanité qui domine, gigantesque et inexorable, tous ces phénomènes isolés. Le spectateur aura le sentiment qu'un homme riche ou un groupe de gens riches pourraient mettre fin à la misère de ces pauvres diables. Il lui vient des idées d'aumônes et des vellétés de bons de pain. Mais rien ne lui enfoncera dans la tête la conviction que la bienfaisance est impuissante contre la misère des masses, que le sort du prolétaire n'est pas la faute d'un seul capitaliste et ne peut pas être amélioré par un seul capitaliste, que la richesse de l'un et la pauvreté de l'autre sont la conséquence inévitable de l'ordre économique tout entier d'aujourd'hui, et qu'il faudrait modifier de fond en comble la constitution économique de tous les peuples, pour

changer d'une façon décisive la situation des travailleurs.

Pour montrer cela, l'art ne dispose d'aucun moyen. Car des discours à tendances et des conférences introduits dans un drame ou dans un roman, ne sont pas des moyens d'art. Voilà pourquoi les œuvres poétiques soi-disant socialistes doivent toujours rester stériles, même entreprises par des auteurs d'un aussi grand talent que M. Octave Mirbeau.

VICTORIEN SARDOU

Spiritisme.

Dans une anecdote connue, un jeune homme ayant répliqué fièrement à l'entremetteur de mariage qui lui fait ses offres de service : « Je ne me marierai que par amour », celui-ci lui dit : « J'ai pour vous des mariages par amour aussi ».

Des critiques nourris de la moelle de lion de la plus récente dramaturgie ont reproché aux pièces de M. Victorien Sardou d'être des jeux de marionnettes enfantins sans idées et de ne pas même effleurer les problèmes moraux et intellectuels du temps. « Vous voulez des pièces à problème ? », répondit en souriant le maître (ce mot pris dans son sens primitif d'artisan expert), se tournant vers ses sermonneurs. « Eh bien ! j'écrirai à votre intention une pièce à problème ». Et le merveilleux homme fit comme il dit. Il écrivit *Spiritisme*, une farce d'adultère, dans laquelle l'immortalité de l'âme, l'épuration de l'individu par une série de réincarnations, et d'autres questions des plus hautes sont traitées clairement et d'une manière amusante, malheureusement sans accompagnement de chant et de danse, comme il l'aurait absolument fallu.

Dans la villa de M. d'Aubenas, à Saint-Jean de Luz, une compagnie « select » de Parisiens est réunie : deux jeunes couples, amis du maître de la maison et de sa belle épouse Simone ; Valentin, un énigmatique cousin de Simone, un de ces êtres fabuleux qu'on ne rencontre jamais dans la vie (et qu'on rencontre au contraire d'autant plus fréquemment dans le théâtre de Dumas fils, de Sardou et d'autres confesseurs de la vérité), qui n'ont pas d'autre occupation dans le

vaste monde que de veiller nuit et jour sur une amie aimée tendrement, quoique fraternellement, de la tirer de chaque mauvais pas, d'être leur Providence en habit noir, leur ange gardien fumant des cigarettes et faisant des calembours ; M^{me} Thécla, une veuve à la cuisse gaie et que, chose étonnante ! M. d'Aubenas tolère auprès de sa femme ; Michel Stoudza, un Serbe irrésistible (M. Sardou connaît des Serbes qui se nomment Stoudza. Pourquoi pas ? Un célèbre poète espagnol ne porte-t-il pas le nom de Hartzenbusch ?), grand violoniste, coureur de jupes à succès et partisan de la doctrine que l'amour, comme toute autre activité professionnelle, doit nourrir son homme ; enfin un médecin écossais, le docteur Davidson, qui est un médium célèbre.

L'Écossais a converti d'Aubenas au spiritisme. Celui-ci n'y avait pas cru, pas plus que le médecin de la famille, le docteur Parisot, qui se livre avec lui et avec son confrère d'Ecosse à de nombreuses et longues discussions en règle sur les phénomènes médianimiques ; mais Aubenas n'a pu résister aux faits. Il ne songe plus qu'aux tables tournantes et aux évocations d'esprits, et la contemplation de l'au-delà le captive tellement, qu'il perd sa femme des yeux et ne remarque pas avec quelle ardeur le dangereux Stoudza suit la piste de Simone. Le fidèle Valentin aperçoit très bien le jeu du chasseur de chevelures, et il avertit de son mieux sa cousine ; mais en vain. M^{me} Thécla, qui elle-même vient de sortir d'une agréable aventure avec ce séducteur, conserve à son adorateur remisé assez de tendre reconnaissance pour lui accorder Simone et soutenir son entreprise. M. Sardou connaît de belles jeunes dames du monde qui, après la rupture amicale d'une liaison, amènent à l'amant d'hier une femme ravissante pour leur succéder. Pour ma part, je n'ai jamais rien vu de semblable. Mais M. Sardou, qui a une vingtaine d'années de plus que moi, doit avoir plus d'expérience.

Avec l'aide de Thécla, Simone et Stoudza préparent un

habile plan. Thécla part pour ses terres; Simone feint de l'accompagner avec sa femme de chambre, en vue de changer d'air. Elle va effectivement avec Thécla jusqu'à la gare, et, tandis que celle-ci monte en wagon avec sa camériste, Simone se glisse joyeusement avec le Serbe dans la demeure de celui-ci, tout près de là. Elle compte y rester vingt-quatre heures, puis rejoindre son amie.

Après que les conjurés se sont rendus à la gare en grand fracas, on ferme les portes et les fenêtres dans le salon de la villa, et une séance de spiritisme commence. Le seul sceptique de la société recueillie est Valentin. Le maître de la maison réclame de l'esprit frappeur, qui a obéi avec amabilité à l'invitation qu'on lui a faite, un signe destiné à le convaincre. L'esprit pourrait simplement dévoiler la conduite de Simone; il rendrait ainsi service à la morale et fournirait une bonne preuve de son existence et de sa science. Mais il est trop discret pour trahir un couple amoureux qui prend des voies obliques, et il se contente de répondre dans la langue accoutumée des esprits frappeurs : « Ouvrir! » — « Quoi? La porte? » — « Non ». — « La fenêtre? » — « Oui ». On se hâte d'obéir. Par la fenêtre ouverte pénètre le reflet de la flamme d'un violent incendie. « Où est ce feu? » On cherche. « Ce doit être la gare ». — « La gare! Et Simone qui doit prendre le train! », s'écrie d'Aubenas terrifié. Et tous, tels qu'ils sont, en habit noir, une fleur à la boutonnière, s'élancent vers le théâtre de l'incendie, tandis que le rideau tombe.

L'acte suivant nous conduit dans le nid capitonné de l'heureux Stoudza. Il est deux heures de l'après-midi. Simone, en peignoir, fatiguée, nerveuse, agitée, cause avec le Serbe de son cœur. Vers minuit on a frappé violemment à la porte de la villa. Naturellement Stoudza n'a pas ouvert, et son domestique avait été congédié pour la nuit. Qu'a-t-il bien pu se passer? Le domestique paraît. Il apporte une terrible nouvelle. La nuit précédente, le train express, en quittant la gare,

a rencontré un train de marchandises chargé de pétrole. Le pétrole se répandit sur les rails, s'enflamma aux charbons de la locomotive renversée, et mit en un instant le feu aux wagons. La plupart des voyageurs ont trouvé une mort affreuse dans les flammes; quelques-uns seulement ont été sauvés. En même temps le domestique tire de sa poche le journal de la localité contenant tous les détails sur la catastrophe : expressions d'admiration pour le mépris de la mort avec lequel d'Aubenas a pris part aux travaux de sauvetage; la liste des tués sûrement reconnus et celle des manquants, dont les restes ne permettent pas d'établir avec certitude la personnalité. Cette dernière liste renferme les noms de M^{me} Simone d'Aubenas, de sa femme de chambre, et de M^{me} Thécla.

Tandis que Simone déplore le sort de sa pauvre amie et mesure avec terreur les conséquences de l'événement, d'Aubenas, Valentin et les hôtes de la villa paraissent. Simone a juste le temps de se cacher. D'Aubenas demande à Stoudza si la veille au soir, dans la confusion produite par la catastrophe, sa femme ne se serait pas par hasard réfugiée chez lui. Ce cas possible est son dernier espoir. Stoudza répond négativement. En même temps le docteur Parisot entre précipitamment. Il apporte la cruelle certitude : le cadavre de Simone vient d'être reconnu. Ou, plutôt, les pauvres restes carbonisés sont complètement méconnaissables, mais néanmoins le doute n'est pas possible : près d'eux, en effet, se trouvaient ses bijoux (notons ici qu'elle les avait confiés à sa femme de chambre). D'Aubenas et ses amis s'en vont désespérés, et s'apprêtent à faire ensevelir le cadavre et à le faire transporter dans la villa. Mais Valentin reste chez Stoudza. Avec la perspicacité surnaturelle particulière à ces natures providentielles d'anges gardiens, il a deviné que Simone n'est pas morte, qu'elle est au contraire très vivante dans la chambre d'à côté, et il l'appelle à haute voix. Elle n'hésite pas, et entre en chancelant. Ce n'est pas l'instant des reproches. Que faire ?

Devant le monde, devant la loi, Simone est morte. La conclusion logique est donc qu'elle disparaisse, suive Stoudza en Serbie, et vive avec lui jusqu'à la fin, sans nom, sans situation, avec son amour comme unique compensation de tout ce qu'elle perd. Cette solution ne convient pas au Serbe. Simone possède six millions, qui seront perdus, qui retourneront à ses héritiers naturels, si elle est morte légalement. Il lui propose donc d'avouer à son mari la vérité, de divorcer avec lui, et de l'épouser, lui Stoudza, de manière à vivre honorée et heureuse en un second mariage légal. Mais cette solution inspirée par le bon sens est joliment accueillie ! La jeune femme se comporte comme une tigresse de ménagerie à l'heure de la pâture. Elle rugit et fait rage. « Ah ! Vous voulez m'épouser ? m'épouser ? m'épouser ? Non, non ! Je vous comprends. Ce n'est pas moi que vous voulez épouser, pas moi ! Pas moi ! » (En réalité, elle le répète encore dix ou douze fois, mais j'abrège). « Vous voulez mes millions. Je vous donne le choix. Ou nous partons immédiatement pour la Serbie, et je reste morte pour le monde ; ou je brise avec vous à la minute même, entièrement, définitivement, me jette aux pieds de mon mari et implore son pardon, ou accepte mon jugement de sa main ». Le Serbe reconnaît très raisonnablement qu'il n'y a rien à faire avec cette folle, tant que dure sa folie furieuse. Il répond donc qu'il veut lui laisser le temps de se calmer, et qu'en attendant il s'en va ; quant à Valentin, qui a fait également des remarques obligeantes au sujet de sa tendresse pour les six millions, il saura le retrouver. Valentin et Simone restent seuls. On entend au dehors des chants funèbres. Tous deux vont à la fenêtre, et Simone peut voir ses propres funérailles ; le cercueil avec ses prétendus restes, les prêtres et les enfants de chœur, son mari désespéré et sanglotant à fendre l'âme, marchant derrière le corbillard, et ses amis, manifestant un chagrin tout à fait satisfaisant. La jeune femme se sent prise du désir de s'élançer dans le cortège et de

mettre fin à la douleur de son mari ; mais elle n'en a pas la force. L'acte se termine sur cette situation mélodramatique.

Le troisième acte se déroule quelques jours plus tard dans un château de l'inconsolable d'Aubenas, au bord de la mer, à Quiberon. Dans l'intervalle, Valentin s'est battu avec Stoudza et l'a proprement saigné. Il a fait traverser à Simone toute l'étendue de la France, des Pyrénées à la mer de Bretagne, pour la ramener à son mari. Il a son plan. Ce n'est pas en vain que d'Aubenas croit aux esprits. Il faut que Simone lui apparaisse. Il ne doutera pas qu'il a devant lui sa pauvre âme. Il faut qu'elle lui avoue tout. Il pardonnera à la morte. Et, bon et noble comme il l'est, il ne retirera pas son pardon, s'il apprend qu'il l'a accordé à une vivante. Tout arrive comme l'incomparable Valentin l'a réglé. Simone et son compagnon sont venus au château, alors que d'Aubenas était allé se promener sur le rivage. Le petit domestique que seul ils rencontrent ne trouve rien d'étonnant à ce que deux inconnus pénètrent dans une maison étrangère, demandent une chambre, et lui enjoignent expressément de ne pas révéler au maître de la maison la présence de la dame. Simone se retire dans sa chambre, sa propre chambre, tant qu'elle a été M^{me} d'Aubenas vivante. Son mari rentre au logis et se réjouit d'y trouver Valentin. Celui-ci raconte l'histoire de son duel avec Stoudza, sans lui en révéler la cause. D'Aubenas, de son côté, lui confie que l'esprit d'une sœur morte il y a vingt ans lui est apparu la nuit précédente et lui a promis qu'il reverrait sa Simone bien-aimée. Il vit maintenant dans la joie et dans l'angoisse de la réalisation de cette promesse. Les circonstances ne sauraient être plus favorables. Valentin le laisse seul et met Simone au courant de la situation. Sur ces entrefaites, la nuit est venue, le vestibule du château est seulement éclairé, à travers le vitrage, spectralement par la lune. A ce moment Simone sort de sa chambre et se montre à son époux perdu en extase. Il remarque que l'apparition est triste.

« Pourquoi ? » — « Parce que je souffre ». — « Qu'est-ce qui cause ta douleur ? » — « Une faute ». — « Toi, coupable ? » — « Oui ». Et elle balbutie son aveu. D'Aubenas est anéanti et crie à l'esprit, en tenant sa main devant ses yeux : « Sors ! sors ! Je ne veux plus te voir ». Mais Simone implore avec émotion, et il se laisse attendrir. Il pardonne. Nous avons tous besoin de beaucoup d'indulgence, et haïr par-delà le tombeau, serait trop cruel. « Me pardonnerais-tu aussi, si j'étais vivante ? Me mettrais-tu à même de commencer une nouvelle vie, et par un amour, un dévouement, une fidélité sans bornes, d'expiar ma faute ? » Il hésite un instant, puis répond attendri : « Oui ». Alors Simone s'élançe dans ses bras, et, au milieu des baisers et des cris de joie, fait sa rentrée dans le royaume-des vivants.

Le public parisien a accueilli froidement cette pièce. C'est de l'ingratitude. Il aurait dû apprécier la dextérité avec laquelle M. Sardou est parvenu à tirer une farce de choses aussi peu réjouissantes que des personnes brûlées vives, des enterrements et des résurrections de morts. Mais la meilleure plaisanterie de *Spiritisme* est que M. Sardou donne sa pièce comme une pièce à problème. La presse parisienne s'est effectivement laissée mettre dedans et a examiné sérieusement avec lui la question de la persistance de l'individu après sa mort et de la pénétration du monde des esprits dans l'existence terrestre. Pour moi, je ne donne pas dans le panneau. Je vois trop bien ses clignements d'yeux malins. Il a introduit le spiritisme dans sa pièce, de même qu'un fabricant de cirage de ma connaissance a fait enregistrer une marque de fabrique pour « cirage rayons Roentgen ». Le spiritisme est dans la pièce uniquement un accessoire théâtral et remplace avantageusement les lettres perdues et trouvées qui servent d'ordinaire, chez M. Sardou, de relais pour l'action. L'habile homme a supposé que les tables tournantes et les esprits frappeurs seraient plus agréables au goût du jour que les vieux « petits papiers »

usés qui ne sont plus à la mode qu'en politique, et ont perdu toute valeur en matière dramatique. M. Sardou ne veut pas rester en arrière de son temps. Il lit avec profit tous les faits divers de la presse des boulevards. Il faut admirer la prestesse avec laquelle il a apprivoisé et soumis au joug dramatique les sauvages tziganes des rives du Danube qui séduisent des dames du monde riches à millions ! Sans doute, le Serbe Stoudza finit plus mal, chez M. Sardou, que son modèle dans la réalité. Mais c'est peut-être la vengeance de l'homme de salon, blessé dans son amour-propre, contre le favori des dames sans éducation et faisant la quête, ou une délicate flatterie courtisanesque pour les élégants clubmen qui ne peuvent pardonner à la Princesse son tzigane à la moustache raidie de pommade hongroise.

Non, en dépit de son titre astucieusement trompeur, *Spiritisme* n'est pas une pièce à problème. Mais c'est une pièce qui renferme une morale. Même plusieurs. J'en ai compté trois au moins, qui peuvent se résumer à peu près ainsi : 1° une femme mariée agit plus prudemment en allant voir un amant qu'en prenant le train express ; elle échappe peut-être de cette façon à une horrible mort due à un accident de chemin de fer ; 2° il est très utile pour une épouse d'entretenir dans son mari une foi robuste aux esprits ; cette foi peut, dans des situations difficiles, offrir d'heureuses ressources ; 3° un mari, au convoi funèbre de sa femme, doit se montrer inconsolable avec bon goût et non froidement recueilli ou même secrètement réjoui ; car dans le cas rare, il est vrai, mais cependant imaginable, où la morte est vivante et observe l'attitude de son époux en deuil, une mesure insuffisante de douleur ferait sur elle une très défavorable impression, tandis que le degré convenable de désespoir assure infailliblement à l'époux l'amour et la reconnaissance de celle qu'il pleure. Cette triple morale devrait rendre la pièce chère dans tous les milieux qui s'intéressent de près à l'adultère.

VIII

LE CAS JULES LEMAITRE

L'Aîné est une comédie en quatre actes et en cinq tableaux de M. Jules Lemaitre qui a été jouée au Gymnase et louée par la critique avec quelques réserves poliment assourdies. Je n'aurais consacré aucune étude particulière à cette pièce pour ses mérites ou ses défauts en eux-mêmes. Son importance consiste simplement à éclairer les dessous de l'esprit et du caractère de son auteur et à servir à compléter son portrait, qui a sa place dans la galerie des contemporains notables.

Dans un endroit de la Suisse française fonctionne comme pasteur M. Petermann, le digne rejeton d'une famille où, depuis la confession d'Augsbourg, la vocation ecclésiastique est héréditaire de père en fils. Le représentant actuel de la dynastie est gratifié par le ciel de six filles. On connaît ces presbytères qui, selon le mot d'un étudiant, sont tellement damés de filles, que l'une s'écoule hors de la cheminée lorsque quelqu'un entre dans la maison par la porte. Un personnage de la pièce ne manque pas de faire la remarque qu'il est pourtant étrange de voir les pieux serviteurs de Dieu, qui se déchaînent tant contre la séduction de la chair, mettre généralement eux-mêmes au monde tant de séductrices de la chair. Le pasteur Petermann ne dissimule nullement que son plus grand souci, avant même le salut de son âme et celui de ses paroissiens, est l'établissement de ses six filles. La tâche, par bonheur, n'est pas trop difficile. Les demoiselles Petermann sont des créatures

étonnamment crânes, qui, avec une ardeur incomparable et toutes les ruses d'un chasseur de fourrures de la Compagnie d'Hudson-Bay, pourchassent l'homme, et, comme on le voit dans le cours de la pièce, ne manquent jamais leur gibier.

C'est-à-dire toutes, à l'exception d'une seule, l'aînée, Lia. Cette créature modèle est tout amour, bonté, humilité et piété. Elle ne songe jamais à elle, ne vit que pour les autres. Se sacrifier pour autrui est toujours son premier mouvement naturel. Et les autres acceptent tout. Ils exigent tout de leur sœur angéliquement désintéressée. Nul sacrifice de Lia n'est trop grand pour eux. Entre ce petit traité religieux ambulante et les cinq sœurs il n'existe pas la moindre ressemblance d'esprit. Toutes cinq sont, l'une comme l'autre, des modèles du nouveau féminisme. Elles méprisent les hommes, ce qui les rend habiles en matière de flirt, et sont pour la tactique américaine de l'attaque résolue. Elles tiennent un journal qui ferait rougir un brigadier de gendarmerie, raillent avec un dédain supérieur leur honnête papa, son onction professionnelle, ses citations de la Bible, ses prêches ennuyeux, lisent les romans les plus croustillants et rêvent seulement toilettes, bals, richesse, toutes les vanités de ce monde temporel. On se demande avec étonnement comment ces dames entraînantes sont parvenues, dans la respectable maison paternelle, à leurs talents éblouissants, et comment la même origine, la même éducation et le même milieu ont pu donner à la fois la sainte Lia et les cinq sœurs Barrison : Dorothée, Desdémone, Elsa, Josabeth et Hedwige, — car c'est ainsi que l'on baptise les filles dans la famille Petermann.

Au presbytère les choses vont comme — Mais non : la décence interdit de nommer le seul objet exact de comparaison. Les cinq luronnes attirent tous les jeunes gens à plusieurs lieues à la ronde et viennent en aide à leur timidité possible par des jeux à la vue desquels la bonne Lia se voile le visage, tandis que papa Petermann contemple avec un bon sou-

rire l'étrange sans-gêne de la folle bande, — sans doute parce qu'aux purs tout est pur. Un certain jeu de colin-maillard, notamment, qui forme le fond du premier acte, rappelle ce que j'ai vu de plus osé, en familiers jeux de mains, entre des couples émoustillés, dans les pauses de danses du Moulin Rouge, à Montmartre. Mais il ne faut pas que cela choque, car la chose se fait dans un but louable, et le but sanctifie le moyen. Le hardi colin-maillard aboutit à cinq fiançailles. Comment papa pasteur ne lui donnerait-il pas sa bénédiction ?

« Le but sanctifie le moyen ». Ce mot déclaré catholique par les adversaires du catholicisme, est du reste le mot directeur du pasteur protestant Petermann. Il a un voisin très riche, vivant seul, M. Dursay, qui a échappé aux entreprises des cinq vierges audacieuses, parce que l'on sait qu'il est marié, mais s'est séparé à l'amiable de sa femme par suite d'un accident matrimonial. Le saint homme s'ouvre à ce voisin, qui a des relations avec la banque et la Bourse. Il lui confie qu'il spéculé dans les mines d'argent, et il lui demande un bon conseil à ce sujet. Dursay s'étonnant qu'un serviteur de la parole de Dieu s'occupe de telles choses, Petermann lui explique en levant dévotement les yeux : « Il y a une hiérarchie des devoirs. J'ai celui d'établir mes filles, qui entraîne, hélas ! celui de les doter, et corollairement d'arrondir un peu leur modeste dot, si je puis... Si j'ose tenter la fortune, ce n'est point pour moi, c'est pour mes chers enfants ; cette démarche n'est donc à mes yeux qu'une façon détournée de solliciter en leur faveur les largesses de la Providence, et, pour parler ainsi, de remettre l'avenir de ces chères petites aux mains de Dieu ». Suivent quelques versets de la Bible, comme preuves à l'appui.

Dursay, qui sait bien, ainsi que nous tous, que les pasteurs ont coutume de donner à leurs filles des dots considérables et qu'en règle générale on épouse les filles de pasteurs pour leurs

richesses, se laisse convaincre et départit à Petermann le conseil qu'il lui a demandé, mais en lui recommandant bien en même temps d'avoir soin de vendre au moment voulu. Notons dès à présent que l'homme de Dieu néglige la recommandation et perd par la suite toute sa fortune.

Dans la maison de Petermann fréquente depuis quelque temps un jeune pasteur, Mikils, que Lia adore silencieusement. Elle croit qu'il répond à sa passion. C'était le cas au commencement. Mais la puinée, Norah, l'a trouvé de bonne prise et a jeté immédiatement le grappin sur lui. Ce petit trait permet déjà un jugement sur le caractère de cette Norah, et la suite de la pièce justifie ce jugement de la façon la plus complète. Mikils n'est aucunement de la force de Norah. Il se laisse prendre sans résistance par elle, mais a la cruauté inconsciente de demander à Lia s'il a le droit d'aspirer à la main de la jeune fille de son choix, vu qu'il ne peut offrir à sa femme aucun plaisir mondain, aucune distraction, aucune existence bruyante. Lia, qui est persuadée qu'il songe à elle, se hâte de lui assurer qu'elle ne souhaite rien de tel, mais qu'elle sera pleinement satisfaite et heureuse de la vie aussi tranquille que possible de devoir et d'amour. « Vous ! Je le sais bien. Vous êtes une sainte. Vous êtes un être d'exception, un être supérieur. Mais Norah ». — Norah ! Lia apprend de cette façon quel tour lui a joué sa sœur. Elle dissimule sa douleur devant Mikils, auquel elle conseille de suivre l'élan de son cœur ; néanmoins, malgré sa sainteté, elle a avec Norah une explication quelque peu orageuse. Celle-ci lui réplique avec une impudente franchise qu'elle doit prendre soin d'elle-même, que Mikils lui convient, qu'elle a toujours été sûre du pardon de Lia, car Lia est une sainte, un être d'exception, un être supérieur. L'« aînée » lui pardonne effectivement et la supplie seulement de rendre Mikils heureux.

Au second acte, cinq années plus tard, le pasteur Petermann reçoit subitement un télégramme de Mikils lui annonçant son

arrivée avec Norah. Que signifie cette visite inattendue ? Nous allons l'apprendre. Mikils et Norah tombent dans la maison, celui-là avec une étrange mine tragique, celle-ci un peu soucieuse, mais au fond amusée. Elle prend à la première occasion Lia à part et lui raconte avec un extrême sang-froid : « J'ai trompé mon mari ». — « Malheureuse ! Mais comment ! » — « Dame ! il n'y a pas deux manières. J'ai eu un amant, mon mari l'a su. Dans sa position, il ne pouvait pas provoquer son rival, ni divorcer, ni faire aucune des bêtises que font les autres maris... D'autre part, il m'adore toujours... et il brûle dans le fond de me pardonner... Seulement sa dignité l'empêchait de me pardonner tout de suite. Il fallait que quelqu'un l'y contraignît en lui remontrant que c'était son devoir... Et alors il a trouvé ça, de m'amener à papa, au chef spirituel de la famille, pour qu'il me juge et qu'il décide de moi... Le jugement de papa, je n'en suis pas en peine. Mais il ne faut pas que papa ni maman sachent mon aventure. Ça les démolirait, les pauvres gens... j'ai donc pensé à toi, Lia. Je te supplie de parler à mon mari et d'obtenir de lui qu'il me pardonne sans rien dire ».

D'abord, Lia regimbe vertement. « Singulière mission, Norah... Après ce qui s'est passé autrefois. Si nous allions nous attendrir sur nous... pleurer ensemble ? C'est très dangereux... ». Norah ne tient pas grand compte de cette protestation et renouvelle tranquillement sa prière. La bonne Lia ne résiste pas plus longtemps. Son amour pour Mikils n'a pu survivre à la confession de sa sœur. Le jeune pasteur n'est plus le prédicateur irrésistible, mais simplement le mari trompé, et un cornard est toujours ridicule, même aux yeux d'une sainte. Avec un peu de mépris et beaucoup d'indulgence, elle plaide auprès de lui pour sa sœur, et constate que celle-ci a vu juste. Mikils ne demande pas mieux que d'ouvrir les bras à l'infidèle. Il l'aime bien plus après l'aventure qu'avant, car cette aventure lui a rendu sa femme plus piquante, du

piquant du péché, et d'autre part Norah constate que le court orage de jalousie a fait de Mikils un autre homme. Il a beaucoup changé à son avantage. Il a acquis plus de tempérament. Il a de la compréhension pour le monde et pour les humains. Bref, — Norah dit le mot, — il est maintenant un « pasteur rigolo ».

Pendant que Lia rétablit la paix entre Mikils et Norah, il se produit un fait inattendu. Le bourgmestre de l'endroit, M. Muller, un quinquagénaire passablement conservé, fort à l'aise, se présente au presbytère et demande au pasteur s'il lui permet d'aspirer à la main de Lia. Petermann est enchanté et communique immédiatement cette démarche à sa fille. Celle-ci a triomphé de son amour pour Mikils, elle a maintenant trente ans, elle éprouve pour Muller de l'estime et de l'amitié. Elle ne trouvera guère de meilleur parti, et elle déclare en conséquence à ses parents qu'elle accepte la proposition.

Mais la plus jeune sœur, Hedwige, la seule qui, en dehors de Lia, ne soit pas encore pourvue d'un mari, a tout entendu et vite fait son plan. Lorsque Muller revient le soir pour chercher la réponse, il trouve dans le salon Hedwige seule. La gamine de dix-sept ans tombe sur le quinquagénaire, lui joue une scène d'amour et de désespoir, le presse par tous les moyens auxquels recourent les habituées des cafés de nuit, et lui déclare finalement, en s'asseyant sur ses genoux et en enlaçant son cou de ses bras, qu'elle mourra s'il ne l'épouse pas. Le pauvre homme se délivre avec peine et s'enfuit épouvanté ; mais il adresse aussitôt au pasteur une lettre où il lui déclare d'un ton embarrassé qu'il s'est trompé dans ses sentiments et ne donne pas suite à sa demande au sujet de la main de Lia. La lecture de cette lettre inexplicable afflige profondément Petermann. Une belle occasion perdue de se débarrasser d'une fille de plus. Hedwige se hâte de relever le cœur abattu de son père. M. Muller — lui apprend-elle — renonce à Lia, parce qu'il l'épousera, elle ! Papa peut se tran-

quilliser : M. Muller reviendra. Cette nouvelle rend au pasteur sa tranquillité d'âme. Sans doute, une jeune fille de dix-sept ans est un peu jeune pour un quinquagénaire, mais — ce que Dieu fait est bien fait. Et le tendre père s'empresse de préparer sa fille aînée à la nouvelle qu'on attend d'elle un sacrifice encore, que M. Muller semble préférer la sœur de dix-sept ans à celle de trente ans, mais que l'on connaît son désintéressement et son dévouement, etc.

Lia comprend quel tour lui ont de nouveau joué sa sœur et ses parents, et une amertume sans nom emplit son cœur. Dans cette disposition d'esprit elle se voit forcée de prendre part à une garden-party offerte par le riche voisin Dursay à la famille Petermann, au foyer de laquelle se sont par hasard rassemblés toutes les filles et tous les gendres avec leur postérité déjà nombreuse. Parmi les invités de Dursay il y a aussi un de ses neveux, un séduisant lieutenant de hussards français en uniforme (sur le territoire suisse ?). Les sœurs se démènent et flirtent selon leur coutume, chacune avec le mari d'une autre. Lia se contente du rôle de la tante qui mouche les nez des petits et leur raconte des histoires. Le lieutenant Dursay l'observe et la trouve ravissante, l'invite à danser et lui fait la cour dans le meilleur style de cavalier. Lia, qui n'est pas habituée à entendre des paroles d'hommage et de tendresse, se trouble. Son cœur s'ouvre et déborde. Le hussard profite de la situation et l'invite sans hésitation à venir avec lui dans un pavillon au bout du parc, qu'il habite. Là on pourra causer plus à l'aise. La jeune fille le suit innocemment. L'officier verrouille la porte et devient très entreprenant. Elle l'écarte doucement, lui raconte sa vie, lui déclare qu'elle aspire de tout son cœur à l'amour, qui n'a guère été son partage jusqu'alors, et demande ensuite à quitter le pavillon. Le lieutenant, au lieu d'être désarmé par cette touchante confession d'une pauvre âme chaste et de se sentir pris d'estime ou du moins de pitié, la saisit avec la brutalité d'un valet d'écurie ivre. Lia pousse

des cris, le bruit attire toute la société, on secoue vigoureusement la porte en dehors. Le lieutenant Dursay est forcé de l'ouvrir, et Lia, les cheveux dénoués, les vêtements en désordre, s'élance au milieu de sa famille réunie. Quel effroyable scandale ! Quel potin dans l'endroit ! Ses parents la renient, ses sœurs et ses beaux-frères lui tournent le dos. Seul le pasteur Mikils, indulgent envers les faiblesses de la chair, reste de son côté, et Norah la défend résolument. Elle exige de ses parents qu'ils pardonnent à sa sœur. Le pasteur s'y refuse. Dans la famille Petermann aucune fille n'a encore mal tourné. « Eh bien ! j'en suis fâchée », dit tranquillement l'effrontée Norah, « mais j'ai fait bien pis que Lia, moi... Mon Dieu, oui ! j'ai... enfin j'ai fait de la peine, beaucoup de peine au pasteur Mikils ». Petermann lève les mains vers le ciel. « Si la malheureuse Lia était du moins restée silencieuse, quand nous l'avons appelée et avons frappé à la porte ! » — « Comment, papa, tu aurais mieux aimé qu'elle tombât sans rien dire, que de défendre à grands cris son honneur ? » — « Oui. Car avant tout, il faut éviter le scandale ». Cette réponse donne à Norah l'occasion d'une sortie contre l'hypocrisie, et à Mikils celle de faire appel à la charité chrétienne. Le pasteur Petermann rougit et appelle Lia pour lui pardonner froidement et par manière d'acquit ; mais elle doit quitter le logis pour accepter à l'étranger une place d'institutrice.

Lia se prépare à l'exil. A ce moment paraît le voisin Dursay, qui vient, dit-il, demander de la part de son neveu la main de Lia. Celle-ci refuse. « Votre neveu veut réparer un tort commis. Cela ne suffit pas pour un lien à vie ». — « Il n'y a pas que cela. Il vous aime aussi ». — « Trop tard. Je ne l'aime pas ». Dursay hésite, lutte un instant à part soi, puis éclate : « Eh bien ! vous me rendriez bien heureux si vous vouliez être ma femme ». — « Oh ! Monsieur, mais vous êtes marié ». — « Marié ? C'est un bruit que j'ai répandu pour être tranquille ». Alors Lia tombe dans les bras du vieil ami, et en

même temps on annonce Muller, qui demande définitivement la main de Dorothée. Papa Petermann attire avec émotion ses deux dernières filles sur sa poitrine. « Le Seigneur m'avait donné six filles... Le Seigneur a fini par les marier toutes les six... Que le saint nom du Seigneur soit béni ! »

Insister sur les faiblesses de composition de cette pauvreté, cela n'en vaut pas la peine. Je ne perdrai pas mon temps à essayer de démontrer que le tissu en est déplorablement lâche, que tous les personnages de la pièce sont indiciblement vils et méprisables, que même la sainte Lia suspend à tout bout de champ sa sainteté, pour se quereller avec ses sœurs et le pasteur Mikils qu'on lui a escamoté, au sujet des coquinerie pratiquées contre elle ; que pas un personnage, pas un événement de la pièce ne produisent un seul instant l'impression du réel, du possible. *L'Aînée* n'a pas en effet assez d'importance pour justifier une autre critique que celle qui ressort du simple récit de la fable. La seule chose intéressante dans la pièce, comme je l'ai dit en commençant, c'est l'auteur.

La mesure de son niveau moral est donnée par cette petite habileté, qu'il réserve toute la sympathie du spectateur pour l'abjecte Norah. Cette catin-née — cette catin née dans un presbytère ! — prêche contre le pharisaïsme et prend parti pour l'innocence persécutée. Cette pécheresse gaie et absolument affranchie de scrupules donne au papa pasteur une leçon d'amour chrétien du prochain, d'indulgence et de charité. C'est ainsi que M. Jules Lemaitre entend l'Évangile des publicains et des pécheresses, qui y sont placés au-dessus des pharisiens. Ce qui caractérise le plus sûrement et définitivement les âmes basses, c'est que leur manière de comprendre toute idée noble transforme inconsciemment celle-ci en sa propre parodie.

Et l'auteur affirme son caractère par le moment qu'il a choisi pour attaquer le protestantisme. « A bas les protestants, les juifs et les francs-maçons ! », vocifère-t-on un jour en

France, et M. Jules Lemaitre écrit au vol une pièce pour laquelle le nationalisme met en branle la claque. Il est ainsi devenu une recrue de ce parti, où il s'est élevé au rang de général.

Viendrait-il à prétendre qu'il n'a pas voulu railler et rendre méprisable le protestantisme, mais simplement montrer que le prêtre peut conserver dans le célibat seul sa dignité morale, que les préoccupations conjugales et de famille l'amoindrissent infailliblement et le font descendre, de sa hauteur et de sa pureté, dans tous les bourbiers de la vie quotidienne? Cela n'améliorerait guère son cas. Cela prouverait que M. Jules Lemaitre n'a pas écrit la satire du prêtre marié et richement pourvu de filles, mais celle d'une société où les femmes trompent leurs maris avec la sûreté d'une loi naturelle, où l'on n'épouse les jeunes filles que pour leur dot, et où la religion est uniquement un faible amoureux, inavoué des femmes, pour le prêtre, qui doit nécessairement cesser de les attirer, quand l'une d'elles le possède à elle toute seule et le traite comme sont traités tous les maris. Au public français de remercier M. Jules Lemaitre d'une diffamation qui l'atteindrait seul, et non pas le protestantisme!

Mais M. Jules Lemaitre n'a sûrement pas songé à présenter au peuple français un miroir des mœurs. Il ne s'offrirait pas pour cette besogne toujours un peu dangereuse. Si réellement il « se raille lui-même », il « ne le sait pas » en tout cas. Ce n'est que contre le protestantisme qu'il tourne sa raillerie à dessein et consciemment. Les pasteurs sont des hypocrites, leur piété est de la tartufferie onctueuse, leur vie et leur pensée sont de la bassesse garnie de citations de la Bible, leur respectabilité des sépulcres blanchis; ils se font les entremetteurs de leurs filles, spéculent à la Bourse avec la circonstance aggravante du gogoïsme, et dans leurs habitations règnent les mœurs du Moulin Rouge, avec une enseigne composée d'une robe de prédicateur et d'un rabat.

C'est à peu près la liste complète des calomnies dont on a

poursuivi en France, depuis la Ligue, les huguenots, et que maintenant on réchauffe dans certaines feuilles. M. Jules Lemaitre a fait une autre concession encore à la disposition d'esprit du moment. Il nomme ses pasteurs Petermann et Mikils. (A ses oreilles, ce dernier nom a aussi un son allemand). Observez bien son intention. Le protestant est toujours un étranger, un Allemand. Dans l'antipathie contre le protestant doit entrer aussi une harmonique de haine contre l'étranger. Alors l'accord nationaliste est complet. En fait, les familles de pasteurs célèbres ont nom en France Monod, Vernes, Sabatier, Pressensé, Naville, Bersier, Claparède. Ils sont d'aussi bons Français que M. Jules Lemaitre lui-même. Mais l'excitation à la haine ne serait pas assez raffinée, si les pasteurs de la pièce ne portaient pas des noms allemands, ou prétendus allemands.

Le grand exploit de M. Jules Lemaitre a été jusqu'ici l'abatage littéraire de M. Georges Ohnet. Il n'était besoin pour cela ni d'une vaillance spéciale ni d'un effort d'esprit extraordinaire, car le bon Georges Ohnet est une victime toute prête pour un égorgement critique. En quittant le Gymnase, après la représentation de *L'Aîné*, je me demandais chemin faisant : une pièce qui spéculé sur la méchanceté, la haine, les plus niais préjugés d'un public déterminé, est-elle plus digne d'éloges qu'un roman qui s'adresse au manque de goût, à la barbarie esthétique et à la sentimentalité enfantine de la foule ? Pour moi, celui-ci me semble plus facilement excusable que celle-là, car il est plus innocent. M. Jules Lemaitre a démontré avec malice combien plate est la manière d'écrire de M. Georges Ohnet, combien pauvre son monde d'idées, combien bizarre son invention. Georges Ohnet peut maintenant répondre à Jules Lemaitre que c'est un exercice intellectuel moins vulgaire de flatter la platitude littéraire que le fanatisme de la majorité.

L'Aîné est la revanche de Georges Ohnet.

IX

EDMOND ROSTAND

Cyrano de Bergerac.

La France était houleuse jusque dans ses derniers fondements. Avec la force d'une obsession, une seule affaire dominait sa pensée. La haine de parti allait presque jusqu'à la guerre civile. Des citoyens pacifiques semblaient changés en bêtes féroces avides de sang. Et, au milieu de cette agitation terrible, la foule se pressait chaque soir, pendant toute une année et plus, à travers les couloirs devenus trop étroits du Théâtre de la Porte Saint-Martin, emplissait jusqu'au dernier recoin sa salle, une des plus vastes de Paris, et suivait presque cinq heures de suite, oublieuse de l'univers, à distance planétaire de la réalité se démenant en dehors sur le boulevard, les aventures de Cyrano de Bergerac, que M. Edmond Rostand lui déroulait dans les cinq actes d'une « comédie héroïque ». C'était un phénomène arionesque. C'était un exploit orphique. Celui qui, par ses vers, apaise les vagues et apprivoise les tigres, celui-là a donné toutes ses preuves de noblesse poétique. Il peut entrer en lice dans chaque tournoi de trouvères et suspendre son bouclier aux créneaux de chaque Wartbourg.

Cyrano de Bergerac est une belle œuvre, un chef-d'œuvre en son genre. Des natures rebelles, que le poète ne parvient pas à ensorceler par son incantation, peuvent aussi s'en réjouir, car elle révèle cette chose rare : un homme heureux.

M. Edmond Rostand est un homme heureux. Il ne connaît pas nos déchirements ; il ignore nos tortures de l'incertitude, notre aspiration dévorante à la connaissance, à un idéal sûr, à des données quelque faibles qu'elles soient, mais certaines, sur le but où nous poussent des forces inconnues. Il rêve de joyeux rêves d'artiste et leur donne une forme sensible. D'après la philosophie de Frohschammer, tout notre univers ne serait rien d'autre que la réalisation de tels jeux d'une fantaisie créatrice. M. Edmond Rostand fait disparaître le monde derrière des décors bien peints, il le peuple de masques ravissants, y fait se dérouler des événements amusants, gracieux et héroïques, y trouve son plaisir, et bannit résolument de son horizon la réalité, qui est moins réjouissante.

La figure dont M. Rostand a fait le centre de sa comédie héroïque, est historique. Cyrano de Bergerac est un écrivain de la première moitié du dix-septième siècle, aussi remarquable d'ailleurs par l'originalité un peu extravagante de sa forme que par la hardiesse de ses idées, excessivement avancées pour l'époque. Son *Voyage dans la Lune* et son *Histoire comique des États et Empire du Soleil* sont des œuvres d'une belle imagination philosophique. Sa tragédie de *La Mort d'Agrippine*, qui le fit passer pour athée, renferme plus d'une tirade grandiloque et sonore qui annonce les chefs-d'œuvre de Corneille, et sa comédie très gaie du *Pédant joué* a fourni à peu près mot à mot à son condisciple Molière (il étudia avec lui chez Gassendi) la fameuse scène des *Fourberies de Scapin* : « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » Mais les lettrés seuls aujourd'hui lisent encore ses œuvres si amusantes et le connaissent comme littérateur, tandis que les anecdotes littéraires nous ont entretenu des dimensions formidables de son nez légendaire, qu'il ne parvenait à faire respecter qu'à coups d'épée. Il eut ainsi, raconte-t-on, plus d'un millier de duels. Théophile Gautier a consacré à ce nez, dans *Les Grottesques*, une page désopilante. Toutefois, le véri-

table Cyrano n'a pas inspiré à M. Rostand son poème, mais M. Rostand a emprunté Cyrano à l'histoire, parce qu'il a trouvé qu'il répondait à son idée d'un héros typique. C'est ainsi qu'un peintre, qui sait exactement ce qu'il veut peindre, choisit sur le marché aux modèles la personne dont l'extérieur se rapproche le plus de la figure qu'il a dans l'imagination. Cela me semble la solution du problème tant discuté de la poésie historique. L'histoire doit fournir au poète des modèles et des accessoires. La composition, dans laquelle il groupe des êtres humains et des choses, doit être son invention, limitée seulement par la loi du style, qui interdit l'emploi irrationnel de la matière donnée et des rapports qu'on sentirait impossibles, de ce qui est universellement connu.

La pièce commence par un tableau de l'époque d'une vie étonnante. Nous voyons la salle du Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, en 1640, aussi bien la scène que les rangs des spectateurs. La représentation va commencer. Courtisans élégants, petits pages, fous, gardes du corps et mousquetaires bravaches, bourgeois intimidés, tire-laine, bouquetières, public bien attifé des loges, tout ce monde s'agite et tournoie en tout sens, bavarde, rit, crie, envoie des plaisanteries des galeries au parterre, du parterre aux galeries, se livre à mille folies et ne sait quoi inventer dans son exubérance. Un petit groupe d'initiés, parmi lesquels le pâtissier-poète Ragueneau, attend avec une grande impatience un événement qui va se produire. Cyrano de Bergerac a pris en haine Montfleury, le principal acteur de la troupe, et il lui a interdit de paraître en scène pendant un mois. Le comédien semble n'avoir pas tenu compte de cette défense. Il va jouer. Comment Cyrano prendra-t-il la chose ? On peut s'attendre à tout de sa part, et Ragueneau nous le décrit ainsi :

Certes, je ne crois pas que jamais nous le peigne
Le solennel monsieur Philippe de Champaigne ;
Mais bizarre, excessif, extravagant, falot,

Il eût fourni, je pense, à feu Jacques Callot
 Le plus fol spadassin à mettre entre ses masques :
 Feutre à panache triple et pourpoint à six basques,
 Cape, que par derrière, avec pompe, l'estoc
 Lève, comme une queue insolente de coq,
 Plus fier que tous les Artabans dont la Gascogne
 Fut et sera toujours l'alme Mère Gigogne,
 Il promène, en sa fraise à la Pulcinella,
 Un nez !... Ah ! messeigneurs, quel nez que ce nez-là !
 On ne peut voir passer un pareil nasigère
 Sans s'écrier : « Oh ! non, vraiment il exagère ! »

Ce nez est le *fatum* de Cyrano. Il lui vaut à chaque instant des querelles. Un regard jeté sur lui ou une simple allusion qu'on y fait a pour conséquence immédiate une provocation de la part de son possesseur. Et il lui donne la conscience d'une laideur ridicule qui le rend timide et craintif devant les femmes.

Montfleury entre en scène, malgré la défense. Cyrano a pris place, sans qu'on l'ait vu, au milieu du parterre. Aux premiers vers que prononce l'acteur, il lui crie : « Roi des pitres, hors de scène à l'instant ! » Celui-ci hésite, veut résister à l'injonction. Enfin il disparaît. Un acteur parlant de l'argent qu'il va falloir rendre, Cyrano lance sur la scène sa bourse, toute sa fortune, comme nous l'apprendrons plus tard. A ce moment le vicomte de Valvert lui cherche querelle, en plaisantant son nez. « Je vais vous donner un petit coup charmant », dit Cyrano. « Poète ! », fait le vicomte, méprisant. « Oui, poète ! et tellement, qu'en ferrailant je vais vous composer une ballade... Trois couplets de huit vers, un envoi de quatre... et je vous toucherai au dernier vers ». Et, devant la salle surexcitée au plus haut point, il engage le duel, comme aujourd'hui des boulevardiers ont coutume de se battre, au Parc aux Princes ou sur l'Hippodrome de Longchamps, devant une réunion d'invités et de non-invités. La ballade (*Je jette avec grâce mon feutre, etc.*), est ravissante, les coups et les parades superbes, et, au dernier vers (*A la fin de*

l'envoi. je touche), il blesse le vicomte, comme il l'a promis. Acclamations et applaudissements ; des fleurs et des mouchoirs tombent. Un mousquetaire s'avance vivement vers Cyrano, la main tendue, et lui fait ce compliment : « C'est tout à fait très bien, et je crois m'y connaître ». « Comment s'appelle donc ce monsieur ? », interroge Cyrano. « D'Artagnan », porte la réponse qui retentit comme une fanfare.

La salle s'est rangée du côté du vainqueur. On entend des cris au dehors. C'est Montfleury, qu'on hue. Cyrano est maître du champ de bataille. Alors son ami Le Bret (qui nous a laissé sa biographie, sous forme de préface à ses œuvres, soit dit en passant) lui demande le motif de sa haine pour l'acteur. Ce motif, c'est qu'il s'est permis de poser son regard sur celle qu'il aime, la plus belle, la plus brillante, la plus fine, la plus blonde des femmes. « Quelle est-elle donc ? », interroge Le Bret. Et Cyrano répond :

Un danger

Mortelsans le vouloir, exquis sans y songer,
 Un piège de nature, une rose muscade
 Dans laquelle l'amour se tient en embuscade !
 Qui connaît son sourire a connu le parfait.
 Elle fait de la grâce avec rien, elle fait
 Tenir tout le divin dans un geste quelconque,
 Et tu ne saurais pas, Vénus, monter en conque,
 Ni toi, Diane, marcher dans les grands bois fleuris,
 Comme elle monte en chaise et marche dans Paris !

Ce style enthousiaste rappelle celui de Hofmann von Hofmannswaldau, le chef de la seconde école silésienne (né à Breslau en 1618). Il ne faut pas oublier d'ailleurs que l'action se passe du temps de l'Hôtel de Rambouillet et que la femme ainsi décrite, l'adorée, est elle-même une « précieuse ». C'est sa cousine Magdeleine Robin, dite plus poétiquement Roxane. Lui a-t-il avoué son amour ? Jamais ! Il se sent trop laid pour y penser. Et tandis qu'il fait cet aveu à son ami, une larme roule sur sa joue. Car cette lame infaillible est en même temps

une belle âme sentimentale. « Tu pleures? », fait Le Bret. Et Cyrano de répondre :

Ah! non, cela, jamais! Non, ce serait trop laid,
Si le long de ce nez une larme coulait!
Je ne laisserai pas, tant que j'en serai maître,
La divine beauté des larmes se commettre
Avec tant de laideur grossière!... Vois-tu bien,
Les larmes, il n'est rien de plus sublime, rien,
Et je ne voudrais pas qu'excitant la risée,
Une seule, par moi, fût ridiculisée!...

Mais voilà que tout à coup Roxane, qui est dans la salle, qui a assisté avec admiration à son duel, lui expédie sa duègne pour lui demander un rendez-vous secret. Un rendez-vous! De Roxane! Cyrano chancelle d'émotion. Il se sent transporté au ciel. Il promet d'aller attendre le lendemain la belle, après la messe, chez le pâtissier Ragueneau. Dans ses veines court de la lave. Il voudrait accomplir des exploits inouïs. « Il *lui* faut une armée entière à déconfire, il *lui* faut des géants! » L'occasion de faire de nouveau montre de sa bravoure ne tarde pas à s'offrir. Son ami Lignière, un poète du temps, qui joignait à sa qualité de faiseur d'épigrammes celle d'ivrogne incorrigible, vient lui annoncer, d'une voix pâteuse, que le comte de Guiche, pour se venger d'une épigramme, a mis cent hommes à ses trousses, et qu'il n'ose pas rentrer coucher chez lui. « Cent hommes? », dit Cyrano. « Ce soir, il ne m'en faut pas moins! »

Cet exposé détaillé du premier acte donne, je l'espère, une idée du héros, du ton du poème, de son diapason. Quant aux quatre actes suivants, nous pouvons les résumer beaucoup plus succinctement. C'est une série amoncelée de faits d'héroïsme suprême, de profond amour, de dévouement angélique, d'humeur dionysiaque, de toutes « les belles choses qui émeuvent le cœur de l'homme », suivant le mot de Uhland. Au second acte, nous sommes dans la boutique de

Ragueneau. C'est l'asile des poètes, le refuge de l'idéal, où, en échange de vers, on fait de succulents repas gratis. Tandis que le maître de céans apaise la faim de ses rimeurs familiaux, Ragueneau leur débite une recette en vers de sa composition sur la façon de faire « les tartelettes amandines ». Tout en mangeant, ils causent. Ils s'entretiennent du dernier exploit de Cyrano. La nuit précédente, il a effectivement lutté à lui seul contre cent hommes, en a tué huit, blessé je ne sais combien, et mis tout le reste de la bande en fuite. Pendant qu'on se conte cela, Cyrano, assis à une table à part, écrit à Roxane. La voici qui paraît. Après une courte conversation amicale sur le passé et un reproche sur la blessure qu'elle lui voit à la main, et qui provient du combat de la veille, Roxane va droit au fait ! « J'aime quelqu'un ». — « Ah ! » — « Qui ne le sait pas encore ! » — « Ah ! » — « Mais qui va bientôt le savoir ». — « Ah ! » — « Un pauvre garçon qui jusqu'ici m'aima timidement, de loin ! » — « Ah ! » — « Et qui, mon cousin, sert dans votre régiment ». Cyrano, qui croit d'abord qu'il s'agit de lui, devient tout pâle ; mais il ne tarde pas à être désabusé. Celui que Roxane aime, c'est le jeune baron Christian de Neuville. « Il est fier, noble, jeune, intrépide, beau... » Seulement, la compagnie, n'étant composée que de purs Gascons, se montre très hostile aux blancs-becs qui s'y font admettre sans avoir été baptisés dans les eaux de la Garonne ; ce que désire Roxane, c'est que Cyrano prenne sous son égide son Adonis, qui est « septentrional ». Les intrus attrapent vite des querelles, et il n'y a pas d'exemple que quelqu'un qui a été pris en grippe par les terribles cadets, soit jamais sorti vivant de leurs mains. Cyrano promet à sa cousine de défendre son petit baron, et la belle lui fait des protestations de reconnaissance et d'amitié qui tombent comme autant de gouttes de plomb fondu sur le cœur du pauvre héros.

Les cadets de Gascogne arrivent en tumulte pour célébrer le dernier exploit de leur camarade Cyrano. Christian de Neu-

villette est parmi eux. La circonstance est favorable pour voir de quelle pâte le jeune homme est pétri. Ils lui chuchotent railleusement que, s'il veut être un homme mort, il n'a qu'à faire une seule allusion au nez de Cyrano. Puis ils attendent l'effet de leur cruel avis. A la demande générale impétueuse de ses camarades, Cyrano se décide à raconter son aventure de la nuit. Christian, que tous regardent d'un air gouailleur, sent qu'il est perdu s'il ne s'impose pas maintenant par une folle audace, et il interrompt à chaque instant le récit par des remarques au sujet du nez. A la stupéfaction générale, Cyrano laisse passer six, sept, huit remarques de ce genre, sans rien répliquer. A la neuvième, il éclate. « Tonnerre ! Sortez-tous ! », s'écrie-t-il. « Tous ! Et laissez-moi seul avec cet homme ! » Tous les cadets se précipitent vers les portes, celui-ci en disant qu'on va retrouver Christian en hachis, celui-là qu'il n'en restera pas une miette. « Embrasse-moi ! », s'écrie Cyrano, resté seul avec le jeune homme. Puis il lui raconte que Roxane le lui a recommandé, car elle l'aime. Christian est transporté de joie, mais une goutte d'amertume se mêle à son bonheur. Il est beau, il le sait ; mais il a conscience aussi d'être sot et de manquer d'éloquence. « Roxane est précieuse, dit-il, et sûrement je vais la désillusionner ». Cyrano sait aussi aviser sur ce point : lui-même pourvoira Christian de la littérature nécessaire. Et il lui donne comme premier acompte la lettre que nous l'avons vu écrire. Christian l'enverra à Roxane. Cyrano, avec une charmante naïveté inconsciente, juge qu'elle a tout ce qu'il faut pour remplir la jeune femme d'admiration envers l'esprit de Christian. Cet arrangement pris, les deux nouveaux amis tombent dans les bras l'un de l'autre. Un cadet, n'entendant plus rien, entr'ouvre la porte. Tous regardent le spectacle inattendu qui leur est offert. Comment ! Pas de cadavre sur le parquet ? On leur a donc changé leur Cyrano ? « On peut donc lui parler de son nez, maintenant ? », fait un mousquetaire, qui ajoute : « Quelle odeur ! (Allant à Cyrano) :

Mais, monsieur doit l'avoir reniflée ? Qu'est-ce que cela sent ici ? » — « La giroflée ! », répond Cyrano, le souffletant. Les cadets ont retrouvé leur Cyrano, et font des culbutes de joie.

Cyrano est fidèle à son rôle de Providence des deux amants. Dans une scène de nuit, sous le balcon de Roxane, il adresse à celle-ci, caché par l'ombre de la maison, de brûlantes paroles d'amour, tandis que le beau Christian, visible au clair de lune, fait les gestes accompagnateurs. C'est là une réminiscence un peu artificielle, mais de beaucoup d'effet, de la sérénade de Don Juan-Leporello. Cyrano trouve de la volupté à enflammer d'amour, pour un plus heureux que lui, celle qu'il aime, et à se dire qu'elle aime en réalité son esprit, son âme, sa passion. Dans cette scène il y a, entre autres choses, une définition du « baiser » qui rappelle celle du poète autrichien Ludwig Doczi dans sa pièce qui porte ce titre ; mais les vers de Doczi, devenus célèbres, sont plus naturels, plus fins et plus vrais.

Ce transport lyrique est brusquement interrompu. La compagnie des cadets de Gascogne doit se rendre à la guerre, au siège d'Arras. C'est une vengeance de son chef, le comte de Guiche, qui poursuit en vain Roxane de ses assiduités et veut la séparer du cadet qu'elle aime. Cyrano réussit à faire marier la même nuit Roxane et Christian par un capucin qui venait remettre à la jeune femme une lettre d'amour du comte de Guiche. Cette tâche accomplie, il part avec Christian pour la guerre.

Nous sommes devant Arras. Les assiégeants sont à leur tour assiégés par les Espagnols et réduits à la famine. Un oiseau seul peut passer par les lignes espagnoles. Un oiseau seul — et Cyrano. Au départ, il a promis à Roxane que Christian écrivait souvent. C'est lui-même qui écrit chaque jour la lettre promise et qui la porte chaque matin avant l'aurore, au péril toujours renouvelé de sa vie, à travers le camp espagnol jusqu'à la poste. Le même jour encore il a soupiré une poésie

pleine de tendresse ; et voilà que, à la surprise générale, Roxane en personne paraît dans les tranchées. Les Espagnols lui ont également laissé franchir leurs lignes, bien contrairement au témoignage de l'histoire relativement à leurs habitudes vis-à-vis le beau sexe. C'est une journée décisive : les ennemis s'apprentent à l'assaut final, une armée française marchant sur leurs derrières. L'attaque principale est dirigée contre la position occupée par les cadets de Gascogne. Ils combattent et meurent comme des lions, exaltés au plus haut héroïsme par la présence de Roxane dans leurs rangs. Le premier coup de feu des Espagnols atteint Christian ; mais avant de mourir, il a pu remettre à Roxane la poésie qu'il devait lui envoyer ce jour-là. Le talus se couronne en un instant d'une rangée terrible d'ennemis. Cyrano est à peu près le seul cadet qui ne soit pas mort ou blessé. « J'ai deux morts à venger : Christian et mon bonheur ! », s'exclame-t-il, et au cri : « J'vais charger ! », cri grand comme le monde, il se précipite sur l'ennemi en lui hurlant à la figure le truculent refrain : « Ce sont les cadets de Gascogne... »

La pièce se dénoue quinze ans plus tard. Roxane est restée fidèle au souvenir de son Christian. Elle s'est retirée au couvent. Son unique distraction est de relire la dernière poésie du mort, qu'elle porte constamment sur elle, et de recevoir chaque samedi la visite de Cyrano, qui lui fait la chronique de la semaine. Elle l'attend aujourd'hui, mais il tarde plus que de coutume.

L'oublierait-il ? Non, le voilà. Son retard a été causé par un léger accident. Un laquais, sans doute soudoyé par un de ses ennemis, a laissé choir d'une fenêtre sous laquelle il passait une pièce de bois qui lui a fait un grand trou dans la tête et l'a mortellement blessé. Tout à coup il s'avance vers Roxane, très pâle, le feutre enfoncé sur les yeux. Il s'est relevé de son lit de mort pour remplir son devoir envers celle qu'il aime. Il ne faut pas qu'elle s'aperçoive de quelque chose. Il s'efforce,

suivant son habitude, de badiner. Mais tout en causant, il s'évanouit. Revenu à lui, encore à moitié inconscient, il murmure les vers contenus dans la dernière lettre de Christian. D'où les connaît-il ? Puisque Roxane n'a jamais montré la lettre à âme qui vive ! Elle le harcèle de questions et arrache enfin à Cyrano, qui résiste longtemps, le secret de sa vie. Il l'a aimée d'un amour silencieux et ardent, et toutes les lettres, tous les vers, toutes les éloquentes paroles d'amour qui lui ont fait adorer Christian, c'est de l'âme de Cyrano qu'ils sont sortis ! Alors elle comprend qu'elle aussi n'a aimé que lui, et elle le lui dit passionnément, tendrement, désolée. A ce moment, la cloche de la chapelle tinte, le clair de lune descend à travers les branches, et Cyrano meurt heureux et souriant.

Dans cette action, M. Edmond Rostand entrelace des épisodes étincelants, comme un chapelet de perles dans une chevelure de femme. La pièce fourmille de petites inventions gaies et sentimentales, menues et puissantes, auxquelles le poète se délecte. Et il ne se refuse aucune satisfaction. Extérieurement aussi il développe chaque acte en un grand et riche tableau où se déploie une abondante fantaisie de peintre. Salles de théâtres, rues nocturnes du Paris fin Renaissance, scènes guerrières, sérénades, musique militaire, tumulte de batailles, jardins rêveurs au coucher du soleil, cavaliers, mousquetaires, cadets, comédiens, belles dames, centaines d'acteurs et de comparses, mêlée éblouissante sur la scène, au rez-de-chaussée, à divers étages, tout cela défile en une suite continue de vues contrastantes sous l'œil du spectateur, qui ne revient à lui que quand tout est terminé depuis un bon moment.

Un critique français — je ne me rappelle plus si c'est M. Emile Faguet ou Henri Fouquier — a expliqué le succès extraordinaire de la pièce par ce fait qu'« enfin on a revu le pantalon rouge sur la scène ». Cette idée exprimée par un

anachronisme, mais pittoresquement, est très juste. Le « pantalon rouge », que l'armée française ne revêtit que sous Louis-Philippe, signifie en effet l'audace, le courage téméraire, le mépris spirituellement héroïque de la mort, que le Français revendique comme ses qualités de race.

En cela consiste l'importance historique de la « comédie héroïque » de M. Edmond Rostand ; elle saute par-dessus un chapitre étranger intercalé dans l'histoire de la littérature française, sans rapport aucun avec elle, et se rattache comme suite naturelle à la continuité du récit. C'est une œuvre terminale, c'est-à-dire poussée du bouton le plus élevé de l'arbre et portant dans sa ligne normale de croissance sa cime plus haut, tandis que la littérature d'imagination des trente dernières années, du naturalisme aux écoles aliénées des tout derniers temps, a été une branche latérale greffée, attachée en parasite à l'arbre.

Je prie ici qu'on me pardonne de me citer moi-même, mais le lecteur constatera bien vite que la citation est justifiée. J'ai caractérisé un jour, dans les termes suivants, l'idéal masculin et féminin français tel que les romantiques l'ont compris et composé : « Les spéculations philosophiques à la Faust ou les monologues à la Hamlet ne sont pas leur affaire. (Il s'agit des héros de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas, de Théophile Gautier, d'Alfred de Musset). Ils causent inépuisablement, avec des antithèses et des mots d'esprit éblouissants ; ils se battent un contre dix, ils aiment comme Hercule dans la nuit thespidienne, et leur vie entière n'est qu'un long enivrement de combats, de voluptés, de vin, de parfums et de splendeurs, une sorte de folie des grandeurs avec des idées de gladiateur romain, de Don Juan et de Monte-Christo, une folle dissipation de trésors inépuisables de force physique, de gaieté et d'or¹ ».

Sur trois points seulement cela ne s'applique pas à *Cyrano*

¹ *Dégénérescence*, trad. Auguste Dietrich, 6^e édit., t. I, p. 135.

de Bergerac. On ne s'y bat pas un contre dix, mais un contre cent ; il ne descend pas de la branche de Monte-Christo, mais de celle du Gringoire de la lignée romantique ; et son amour n'est pas celui de Don Juan, mais du fidèle chevalier allemand Toggenbourg. Ce dernier trait seul date l'œuvre. Que Cyrano éprouve des sentiments de plaisir à exciter la bien-aimée au profit d'un rival heureux, c'est là une perversité qui montre que la poésie décadente a pourtant laissé ses traces dans l'esprit d'ailleurs si sain du jeune poète. Brackenbourg, l'amant de Claire (dans l'*Egmont* de Gœthe) n'est pas une figure française, et Cyrano est même un Brackenbourg avec circonstances aggravantes, qui a lu avec profit Baudelaire et Verlaine. Cette partie de la psychologie de Cyrano provoquerait des résistances, si on lui demandait la vérité humaine. Mais qui songe à cela ? La pièce est un conte de fée, et, dans un conte de fée, personne ne s'inquiète de la vraisemblance. Là où une baguette magique règne en maîtresse absolue, il n'y a que l'ordinaire et le connu qui étonnent, et plus sont impossibles les apparitions qu'évoque le maître sorcier, plus elles répondent exactement à notre attente.

Maints détails aussi et beaucoup de vers ne doivent pas être examinés de trop près. La pièce me rappelle l'Exposition universelle de Paris en 1889. Vue du haut du Trocadéro, elle était belle comme un rêve : une ville bleue de ballade que l'œil contemplant avec ravissement. Mais, de près, on remarquait très bien qu'en la plupart des endroits c'était un trompe-l'œil fait de plâtre, de jonc, de jute peinte et de carreaux de terre cuite : une construction à la Potemkin ! C'est une gloire suffisante pour M. Edmond Rostand d'avoir créé une œuvre qui n'est pas partout d'une solidité de maçonnerie d'immeuble de rapport, de nature à satisfaire des inspecteurs du bâtiment et des propriétaires bourgeois, mais qui, sous un éclairage pro-
pice, produit des effets de *fata morgana*.

Cyrano de Bergerac est Français des pieds à la tête, certes,

et quand, en mourant, il résume en quelque sorte sa vie tout entière dans ce vers enivré qu'il murmure à Roxane : « Grâce à vous, une robe a passé dans ma vie ! », il a donné à la galanterie nationale une formule saisissante qui assure à elle seule à l'œuvre l'éternelle reconnaissance des femmes françaises et l'assentiment de leurs adorateurs, c'est-à-dire de tous les Français. Mais Cyrano de Bergerac, sous un costume national déterminé, est purement humain aussi. C'est le genre de poésie qui a toujours été cultivé depuis les temps primitifs, et que les hommes n'ont jamais cessé de réclamer. Les fables du *Panchatantra* et de l'*Hitopadésa*, les *Contes* des frères Grimm, les fabliaux du moyen âge et les *Contes de Canterbury* de Chaucer sont les ancêtres de ce genre immortel, qui, naïvement et profondément, cherche à corriger les défauts de l'ordre universel, ne tolère aucune injustice, console chaque souffrance, châtie le méchant, récompense le bon, vole à l'aide de l'opprimé par des miracles toujours prêts, fait vaincre le sot suffisant par le railleur malin, et montre en général comme en particulier au bon Dieu ce qu'il aurait dû faire pour obtenir les applaudissements de ses critiques humains.

On peut regarder de haut ce genre. C'est un point de vue. Il est incontestable qu'il n'avance pas la connaissance et blesse le sens de la réalité. Mais les contes de fées aussi sont un besoin organique des grands et des petits enfants, et du moment où il faut leur en conter, mille fois mieux valent des contes gais et touchants comme celui qui forme l'action de *Cyrano de Bergerac*, que les histoires fréquemment vésaniques, parfois criminelles, toujours désespérément ennuyeuses, des écoles dites « modernes », qui, dans les forêts vierges de l'Amérique, passent peut-être encore pour la toute dernière mode.

L'Aiglon.

Un conte, rien qu'un conte, tel est aussi le grand triomphe ultérieur de M. Edmond Rostand, *L'Aiglon*. Considérer cette

pièce comme un drame historique, c'est ne pas lui rendre justice. Pour l'apprécier à sa valeur, il faut en jouir comme d'une création libre qui se déroule en un temps fabuleux, dans un pays inconnu sur la carte, entre parents de Caliban, d'Ariel, de Trinculo et de Miranda. Sans doute, on est légèrement choqué que les personnages s'y nomment l'empereur François, l'archiduchesse Marie-Louise, le duc de Reichstadt, le chevalier de Prokesch-Osten, (en réalité il était comte), le comte de Bombelles, Fürstenberg, le maréchal Marmont, le prince de Metternich, Gentz, Dietrichstein, lord Cowley. Fanny « Essler »¹ et le ministre de la police « Sedlinsky »² valent déjà mieux. Léoute, roi de Sicile, Polyxène, roi de Bohême, le prince Florizel, lord Archidamus, la reine Hermione auraient été bien mieux encore. Je ne puis que recommander au lecteur qui serait gêné par tel ou tel de ces noms historiques, de le remplacer en idée par un personnage emprunté à une pièce de Shakespeare, et de s'imaginer que le lieu de l'action est un port le long de la mer de Bohême. L'œuvre ne peut que gagner à cette transposition.

Au premier acte nous sommes à Baden, près de Vienne, dans le château d'été de l'archiduchesse Marie-Louise, ex-impératrice des Français et régente de Parme. C'est peu de temps après la révolution de Juillet et l'accession de Louis-Philippe au trône. On mène chez l'archiduchesse une vie des plus gaies. Le salon et les pièces voisines retentissent du rire joyeux des dames. C'est un va-et-vient confus incessant, danses, bavardages, plaisanteries ; archiduchesses, princes, chambellans, officiers de la garde, chancelier d'Etat, tout ce monde s'empresse et bourdonne comme des abeilles à l'entrée de leur ruche. On éprouve presque l'envie de se mêler à cette petite société écervelée et réjouie, qui se livre avec si peu de contrainte au plaisir, et qui n'a évidemment jamais entendu parler de la lourde éti-

¹ Elle s'appelait en réalité « Elssler ».

² Le nom correct est « Sedlnitzky ».

quette de cour. J'ai vu plus d'un pédant chagrin lever à ce sujet les épaules. Moi, cette cour du roi de Cocagne m'a justement transporté tout droit dans le pays des songes. Mais M. Rostand n'a pas cherché cet effet, et c'est là le côté intéressant de celui-ci au point de vue de la psychologie ethnologique. M. Rostand s'imagine en tout sérieux avoir dépeint fidèlement une cour impériale. On peut mesurer à cela les transformations de vues opérées chez un Français même des classes sociales élevées, qui a grandi sous la République et n'a jamais vu rien d'autre. Il connaît la vie des Tuileries par les papiers secrets publiés sur l'ordre du gouvernement du Quatre Septembre et par les mémoires effroyablement sincères des contemporains, et il généralise les notions ainsi acquises en une abstraction des cours dont l'image a pris ensuite, dans l'imagination de M. Rostand, des contours plus arrêtés, à l'aide des souvenirs de la cour de la grande-duchesse de Gerolstein et de la vie de l'Elysée sous le consulat de papa Grévy.

La révolution de Juillet est en train d'apprêter de graves soucis au prince de Metternich par rapport au duc de Reichstadt. Les bonapartistes et les républicains en France fraternisent mutuellement et projettent d'un accord commun de tirer de sa cage dorée de Schönbrunn l'héritier du grand empereur et de le placer sur le trône de France. C'est ce que le chancelier doit empêcher à tout prix. Car l'Europe, qui a livré l'aigle à l'Angleterre, a confié à l'Autriche l'aiglon, et Metternich tient à faire aussi bonne garde à Schönbrunn qu'Hudson Lowe à Sainte-Hélène, avant que la mort de l'empereur l'affranchit de cette corvée.

Le chancelier voudrait bien s'assurer l'aide de l'archiduchesse Marie-Louise, en vue de réprimer toute bouffée d'ambition, toute soif d'aventure chez son fils. Mais il est impossible d'intéresser celle-ci à quelque chose de sérieux. Sa perruche, qui s'est enfuie de sa cage, lui importe bien plus que le jeune aigle. Sa tête blonde est si remplie de bals, de mascarades,

de parties de plaisir, de robes et de chapeaux neufs, qu'il n'y reste plus de place pour une idée politique, pour une pensée relative à l'avenir de son fils. Metternich doit porter tout seul sa responsabilité, et il s'arrange en conséquence.

Le duc de Reichstadt est entouré d'espions. On tient à distance de lui toute approche suspecte. Il ne lui parvient pas un seul livre, un seul journal qui n'aient subi la plus sévère censure. Il n'apprend rien des événements contemporains, et son professeur d'histoire, le baron d'Obenaus, supprime le règne de Napoléon. Le fils du Corse doit être transformé en prince allemand. Le plus léger souvenir des exploits de son père ne doit pas troubler son existence paisible. L'art politique de Metternich se montre cependant inutile. L'aiglon se sent uniquement Français. Il ne veut même pas apprendre convenablement l'allemand. Il persiste, dans ses thèmes, à faire le mot neutre « Frankreich » (la France) du genre féminin. Metternich lui reproche son ignorance et lui apprend que le mot « Frankreich », en allemand, est du genre neutre. « Je n'aime pas beaucoup que la France soit neutre », répond avec force le jeune duc.

Un attaché d'ambassade français arrive en visite. Reichstadt remarque aussitôt que son bicorne ne porte plus la cocarde blanche, mais une cocarde tricolore. Que signifie ce changement? On doit lui raconter, avec de la résistance et des lacunes, que les Français ont chassé les Bourbons, qu'ils chantent de nouveau la *Marseillaise*, que les drapeaux aux couleurs de la Révolution et de Napoléon flottent de nouveau en tête de leurs régiments.

Une essayeuse et un tailleur de Paris pénètrent dans le salon, déballetent des étoffes et des vêtements, et font l'article avec un bagout étourdissant, la femme à Marie-Louise, l'homme au duc de Reichstadt. Celui-ci écoute avec joie : le tailleur est un Français ! un Parisien ! Il parle la langue ailée, aiguillée, pétillante du boulevard ! Et ses saillies, ses cabrioles

d'idées, ses traits d'esprit, ses calembours ! Stimulé par de très fines allusions de ce ravissant tailleur, Reichstadt lui demande s'il pourrait aussi lui confectionner un habit tel qu'il le désire : et il lui décrit le costume historique du Petit Caporal. Le tailleur dresse l'oreille : il sait ce qu'il voulait savoir. Car ce n'est pas un tailleur, c'est un envoyé des conspirateurs français qui se proposent de ramener dans sa patrie l'héritier de Napoléon, mais qui voudraient s'assurer auparavant s'il a aussi des sentiments napoléoniens. Tranquillisé à cet égard, le tailleur lui murmure précipitamment la cause de sa venue à Vienne. Debout, et en route ! La France accueillera Napoléon II avec un enthousiasme fou. L'essayeuse n'est pas plus une essayeuse que le tailleur n'est un tailleur. C'est la comtesse Camerata, une Bonaparte, qui est de la conspiration.

C'est une Bonaparte... et nous nous ressemblons...

(Quel merveilleux garçon ! Il voit cela tout de suite !)

Oui, mais elle n'a pas, elle, les cheveux blonds !

Ces cheveux blonds font son tourment. Il voit en eux une falsification de sa véritable nature. C'est ce qu'il y a chez lui d'allemand. Il voudrait être noir comme son père. Et Corse, rien que Corse. Mais, hélas ! sa naissance l'enchaîne aussi à l'Autrichienne, et cette partie de l'héritage de ses deux auteurs le fait aussi douter tragiquement de ses aptitudes, de sa destinée.

Le baron d'Obenaus lui donne sa leçon d'histoire. « Nous étions en mil huit cent cinq ». — « Aucun événement — n'avait marqué l'année, alors ? », demande le duc.

— ... Hein ? quelle année ?

— Donc, en mil huit cent cinq, Monsieur, rien de notoire ?...
Et l'Empereur, Monsieur ?

— Lequel ?

— Mon père.

Et il foudroie le mercenaire de Metternich, qui reste là

tout abasourdi, par le récit enflammé de la campagne d'Autriche, avec Wagram, Auerstaedt, le soleil d'Austerlitz et l'entrée à Vienne, puis termine ainsi :

N'est-ce pas, que j'ai fait des progrès en histoire ?

Comment a-t-il pu les faire ? Grâce à une tante, une belle archiduchesse qui s'est prise d'une affection secrète pour le charmant jeune prince au visage pâle, et lui a glissé un livre parlant de son père, qu'il cache le jour dans le baldaquin de son ciel de lit, et dévore la nuit, quand il est seul. L'archiduchesse n'est pas la seule femme qui lui enseigne l'histoire. Soudain nous voyons apparaître, dans le salon vide de courtisans, une jeune dame « splendide et rose, en danseuse, dressée sur les pointes, ouvrant les bras », qui, d'un bond léger, tombe, après une pirouette, assise sur la table de travail du prince. C'est Fanny « Essler », sa gracieuse amie. On attend une hardie et impétueuse scène d'amour. Fanny ouvre sa jolie bouche riieuse et se met — à faire un cours d'histoire de Napoléon. Elle a appris chez elle le morceau pour le réciter fidèlement à son cher duc. C'est par cette surprise que se termine le premier acte.

La bonne tante l'archiduchesse ne procure pas seulement à son neveu des livres d'histoire. Elle amène aussi le retour du seul ami et confident du prince, le chevalier de Prokesch, que Metternich a éloigné de lui et expédié en Italie, lorsqu'il eut découvert leurs relations intimes. Après les premières étreintes, Reichstadt se plaint à son ami qu'il est isolé, entouré d'espions, prisonnier, que le cabinet noir ouvre toutes ses lettres, en intercepte beaucoup, ne lui laissant parvenir librement que les lettres d'amour d'adoratrices inconnues. Un laquais en apporte précisément tout un paquet. Prokesch lui en passe quelques-unes, décachetées, sur lesquelles le prince jette un regard, en disant à chacune : « Je déchire ».

La lectrice de Marie-Louise, Thérèse de Lorget, que le duc

a surnommée « Petite Source », parce que, ainsi qu'il le lui dit,

... Elle m'a rafraîchi bien des fois,
L'eau qui dort dans vos yeux et court dans votre voix,

vient lui faire ses adieux, car elle part le lendemain pour Parme avec l'archiduchesse. Elle est secrètement amoureuse du prince, et celui-ci le sait. Mais il la traite avec une délicate réserve, en partie par compassion, en partie par respect, en partie aussi parce qu'il ne veut pas faire du roman. Thérèse s'en va, les yeux humides et le cœur serré. « Je déchire », dit cette fois encore le duc avec un sourire mélancolique.

Prokesch est son maître de tactique militaire. Il entame avec son élève un jeu de guerre et apporte au duc une boîte de soldats de bois. O surprise ! Ce sont des soldats français, tandis que jusque-là c'étaient des soldats autrichiens. Son transport de joie est interrompu par l'entrée de Metternich, qui regarde avec son lorgnon et demande :

Alors, toute l'armée est française, aujourd'hui ?
D'où vient qu'on ne voit pas d'Autrichiens ?

— Ils ont fui,

répond aimablement Reichstadt. Sur cette réponse, Metternich ordonne d'emporter et de jeter ces soldats, auxquels on en substituera de « neufs ». « Monseigneur, je vous les repeindrai », murmure au prince surpris le laquais chargé d'exécuter l'ordre.

Le maréchal Marmont, qui s'est déjà entretenu plusieurs fois avec le prince, vient lui faire une dernière visite. Celui-ci l'interroge sur son père, et comme le maréchal finit par s'abandonner à des remarques peu favorables, subitement il lui décoche en plein visage un : « Misérable ! » qui le fait blémir. Puis il l'accable d'invectives ; il lui rappelle le verbe *raguser* (Marmont avait été fait duc de Raguse par Napoléon), devenu dans la bouche du peuple synonyme de *trahir*. Tout à coup Marmont s'écrie d'une voix sourde :

... Je vous permets de conjuguer ce verbe,
Car vous avez été, tout à l'heure, superbe.

... J'ai dit du mal de l'Empereur ? j'en dis
Toujours... depuis quinze ans, c'est vrai : je m'étourdis !...
La vérité... c'est que je ne l'ai pas revu.
Si je l'avais revu, je serais revenu !
Bien d'autres l'ont trahi, croyant servir la France !
Mais ils l'ont tous revu ! Voilà la différence !
Tous ils étaient repris ! — et je le suis, ce soir !...

— Pourquoi ?

— Mais parce que je viens de le revoir !

— Comment ?

— Là, dans le front, dans la fureur du geste,
Dans l'œil étincelant !... Insultez-moi. Je reste.

Dans l'explosion de sa colère, le prince a retrouvé sa nature napoléonienne. « Pourquoi as-tu trahi mon père ? », demande-t-il sans détour. Marmont bégaie des excuses et des explications embarrassées. Le désir de vivre ! Toujours Vienne, toujours Berlin — jamais Paris ! Toujours à cheval ! « A la fin nous étions trop fatigués !... »

« Et nous ? », tonne une voix. C'est celle du laquais de tout à l'heure. Le laquais n'en est pas un. Il est en réalité Flambeau, dit « le Flambarde », un vieux grognard, un sergent de la vieille garde, qui, aux questions étonnées de Marmont, énumère sur un ton de rapport ses états de service, ses combats, ses blessures, puis lui développe, avec une éloquence torrentielle et en faisant craquer la table sous ses coups de poing, la manière de voir du simple soldat qui souffre, combat et meurt, tandis que le chef respendit d'or ; qui supporte toute la peine et l'angoisse de la campagne, tandis que ce dernier en récolte la gloire ; qui reste obscur et anonyme, tandis que l'histoire enregistre le nom de celui-là. Et quand le grognard a fini d'énumérer tous ses exploits étourdissants, Reichstadt lui dit : « La croix d'honneur devait

être belle sur ta poitrine ». — « Mais, je ne l'ai pas ! Pour l'avoir, il fallait faire bien autre chose ! » — « Eh bien, je te décore ! », dit le duc, à moitié riant. « C'est à Paris que ça se légalise », ajoute Marmont, qui à son tour s'enrôle dans le complot organisé par Flambeau. Celui-ci conjure le prince de le suivre sans délai en France. Mais le fils de Napoléon doute que la France se sente encore « veuve » de son père. Pour l'en convaincre, le vieux soldat tire de sa poche des bretelles, une tabatière, un mouchoir bleu, une image en couleur, une pipe, une cocarde, un médaillon, un verre, une assiette, un couteau, un rond de serviette, un coquetier, enfin des cravates et des cartes à jouer, tous objets ornés du portrait du roi de Rome. Vivement ému, le duc dit à Flambeau d'entasser tous les objets dans un foulard, puis, passant dans le paquet une badine qu'il a prise sur la table, et la mettant sur son épaule : « Rentrer en France, à pied, ce ne serait pas mal, — Avec son baluchon, comme ça sur l'épaule ! », dit-il.

Au troisième acte, l'empereur François donne audience à des gens du peuple, et, avec sa bonté coutumière, leur accorde à tous leur supplique. Reichstadt, enveloppé dans un grand manteau de berger tyrolien, se présente aussi à son grand-père. Il a également une supplique à adresser. Qu'est-ce ? « Donnez-moi la France ! » Rien que cela. On fait sortir tous les pétitionnaires. Le grand-père et le petit-fils restent seuls. Celui-ci s'efforce de captiver celui-là. « D'où tenez-vous l'art des gamineries ? », lui demande son grand-père. « C'est d'avoir joué, petit, aux Tuileries », répond Reichstadt. Un enfant en France est tout différent aussi des enfants de partout ailleurs, incomparablement plus aimable et plus charmant. L'empereur faiblit et cède. Sans doute, il y a l'Europe ! il y a l'Angleterre ! — Mais à la grâce de Dieu ! Le duc de Reichstadt ira en France et deviendra empereur. Metternich paraît à temps. Il admet que le jeune homme règne, mais demandera quelques garanties. Entre autres, la suppression du drapeau

tricolore, de la *Marseillaise*, de la liberté de la presse. Le duc proteste violemment. Il veut la liberté pour le peuple français. Il développe un programme politique permettant d'associer la *Marseillaise* à *Veillons au salut de l'Empire*. Il se glorifie, au grand effroi de son grand-père, d'être le fils d'un soldat de fortune et le petit-fils de la grande Révolution. L'aigle d'or de son père signifie victoire, lumière et grand jour, tandis que l'aigle de la maison d'Autriche est un vieil aigle noir, un aigle de nuit.

L'empereur François quitte avec colère son petit-fils. Metternich se propose de venir parler à celui-ci le soir, de le chapitrer d'importance, et de le guérir à jamais de ses transports napoléoniens. La scène reste un instant vide. Alors Flambeau entre. Il porte sous sa livrée son uniforme de grenadier de la vieille garde. Il aperçoit sur une table un des « petits chapeaux » du grand empereur, aussi un présent secret de la tante l'archiduchesse. C'était le signal convenu que le prince était prêt à partir. Débordant de joie, il saisit sur la cheminée, parmi les souvenirs qui l'encombrent, un bonnet à poil qu'il coiffe, s'empare d'un flingot de grenadier de la garde qu'il trouve miraculeusement dans un coin de la pièce, tombe au port d'armes, et se met à monter la garde devant la porte du prince, comme autrefois, quand Napoléon lui-même dormait dans cette chambre. Dans un monologue, il déroule toute l'épopée de l'Empire, et, les jambes écartées, se plante dans l'embrasure de la porte s'ouvrant sur le parc. Se découpant ainsi en noir sur le ciel éclairé par la lune, agrandi gigantesquement par la lumière du fond qui projette son ombre au premier plan, avec son bonnet à poil, ses épauettes, son fusil où s'appuie son bras largement écarté, sa silhouette de vieux « briscard » à la Raffet constitue une véritable figure épique.

Metternich entre. Il ne voit pas Flambeau, mais aperçoit le petit chapeau. Le souvenir des humiliations infligées par Napoléon aux vieilles monarchies remonte à son esprit. Dans



un long monologue — c'est l'acte des monologues — il vomit, par-dessus le chapeau historique, toute sa haine diabolique contre Napoléon. Le silence, l'heure, le lieu l'hallucinent. Passant la main sur son front, il s'adresse au petit chapeau :

De te voir là comme une chose familière,
 Cela m'a reporté de vingt ans en arrière ;
 Car c'était là, toujours, qu'il te posait ainsi,
 Lorsqu'il y a vingt ans il habitait ici !...
 Il te posait ainsi !... C'était comme aujourd'hui...
 Des armes... des papiers... On croirait que c'est lui
 Qui vient de te jeter, en passant, sur la carte ;
 Qu'il est encore ici chez lui, ce Bonaparte !
 Et qu'en me retournant je vais, — sur le seuil, — là,
 Revoir le grenadier montant la garde...

Il se retourne, et pousse un cri. Il a vu, devant la porte du duc, Flambeau, toujours immobile, monter la garde. Il croit que c'est un léger accès de fièvre, mais un dialogue très cocasse avec le grenadier le secoue décidément de son rêve, et il appelle au secours. Flambeau s'élançe sur le balcon, enjambe la balustrade et disparaît, tandis qu'il entonne dans la nuit le *Chant du Départ*. Une détonation retentit. La voix reprend presque aussitôt gaiement, plus lointaine, preuve que le vieux soldat n'a pas été atteint. Le duc de Reichstadt est accouru au bruit. Metternich lui fait la leçon. « Vous n'êtes pas Napoléon », lui dit-il ; « vous avez le petit chapeau, mais pas la tête ».

... Regardez-vous dans cette glace !
 Regardez la longueur morne de votre face !
 Regardez ce fardeau si lourd d'être si blond,
 Ces accablants cheveux ! mais regardez-vous donc !
 ... Mais à votre insu c'est toute une Allemagne
 Et c'est toute une Espagne en votre âme dormant,
 Qui vous font si hautain, si triste et si charmant !...
 ... Vous n'avez pas la tête d'énergie,
 Mais le front de langueur, le front de nostalgie !...
 ... Et votre Altesse, avec égarement,
 Sur ce front d'archiduc passe une main d'enfant !

Et le chancelier autrichien évoque le souvenir de Jeanne la Folle, « cette vapeur », de l'empereur Rodolphe II, de Charles Quint, de l'Escurial, de tous les Habsbourgs enfin, « qui lui ressemblent tous », évocation dont le caractère devrait lui attirer un châtiment pour outrage aux membres de la maison impériale. Le prince, hors de lui, brise avec un candélabre le miroir perfide qui lui a montré son image réelle et pourtant étrangère.

Dans la nuit il se remet de son écrasement. Il fuira. A un bal masqué excessivement animé, où Reichstadt a l'occasion de chasser un galant des côtés de sa trop aimable mère, les derniers détails de la fuite sont arrêtés avec Flambeau, la comtesse Camerata, quelques conjurés français et autrichiens. La comtesse Camerata, qui ressemble au jeune prince, a revêtu l'uniforme de celui-ci et lui a laissé son domino. Elle attire sur elle l'attention du directeur de la police « Sedlinsky », qui la prend pour Reichstadt, et celui-ci peut disparaître sans être remarqué.

Nous voici sur le champ de bataille de Wagram, après minuit. Le prince est là, avec Flambeau et les autres. Et maintenant, vite en route, vers l'ouest ! Napoléon II hésite. Il sait en danger la comtesse Camerata, qui se sacrifie pour lui. Il ne veut pas, il ne peut pas l'abandonner. Un temps précieux est perdu. Voilà qu'arrive la comtesse, mais aussi, en même temps qu'elle, « Sedlinsky » avec ses sbires. Le projet est découvert, tout est perdu. Le directeur de la police ordonne de laisser en liberté tous les conjurés, à l'exception de Flambeau. Mais on n'aura pas celui-ci vivant. Il se plonge son couteau dans la poitrine et a maintenant sur le revers blanc de sa tunique de grenadier la décoration rouge que sa vie de camps et de batailles lui a injustement refusée. Il meurt dans une hallucination qui lui fait voir la bataille de Wagram. Son délire se communique au duc de Reichstadt, resté seul auprès de lui. A ses évocations de la Grande Armée qui a un jour combattu et vaincu

ici, répondent les voix de la nuit et du mystère. Le vaste champ de bataille s'anime du bruit d'un combat. Dix mille blessés hurlent, des mourants râlent, des voix distinctes répondent aux cris d'effroi du jeune prince, qui se reproche avec désespoir les maux et les terreurs de la guerre; mais un immense cri de : Vive l'Empereur ! qui retentit comme un coup de tonnerre, et dans lequel expire enfin le tumulte confus de la plaine, le tranquillise. La nuit spectrale se dissipe lentement, l'aurore va paraître, l'arrivée inattendue de son régiment autrichien sur la plaine de Wagram met fin au rêve du prince. Revenu à lui, il commande à ses hommes de porter arme devant le cadavre de Flambeau.

Que reste-t-il encore à faire à l'Aiglon ? A mourir. C'est ce qu'il effectue au dernier acte. Autour de son lit de mort se trouvent sa tante l'archiduchesse, la comtesse Camerata, la lectrice française, les trois gracieuses figures de femmes qui l'ont aimé d'un amour fidèle et pur. On veut lui cacher son état, mais il sait qu'il doit mourir. Il tire un livre qui est sous son oreiller, et demande qu'on lui relise à haute voix le bulletin du *Moniteur* rendant compte de son baptême. Le général Hartmann lui accorde cette satisfaction suprême, et la lecture n'est pas encore tout à fait terminée, que le roi de Rome expire.

J'ai abondamment laissé la parole à M. Edmond Rostand, et je veux seulement ajouter quelques laconismes aphoristiques.

L'analyse même la plus étendue est insuffisante pour donner une idée complète du fouillis bariolé d'épisodes et follement luxuriant de la pièce. Elle pullule de saillies, d'images, de plaisanteries, de traits pathétiques et sentimentaux, de gestes; beaucoup sont surprenants, tous ingénieux, quelques-uns ravissants, un ou deux à peine trop banals.

La pièce abonde en événements, et cependant elle n'a pas d'action. Mais on ne le remarque pas, tant que dure la parade

avec la musique guerrière assourdissante, les drapeaux claquant au vent, les casques et les armes qui étincellent, les brillants uniformes. On ne s'en aperçoit que lorsqu'on cherche ensuite à se rappeler ce qu'on a en réalité vu.

Au fond, *L'Aiglon* n'est pas un drame, mais le texte accompagnateur des ombres merveilleuses de *L'Épopée*, de Caran d'Ache, qui a fait il y a quelques années la fortune du Chat Noir. Les épisodes défilent comme les dessins du compositeur de la légende napoléonienne, et le seul lien qui les unit est ce « Vive l'Empereur ! » qui résonne haut ou bas à travers tous les vers des six actes.

M. Rostand s'est dispensé d'une psychologie individuelle. Le duc de Reichstadt, dans son idée, doit être un Hamlet moderne. Dans la pièce il l'est si peu ! Le conflit du sang napoléonien et du sang des Habsbourgs, que le prince voit presque de ses yeux dans ses veines, est une idée de papier. C'est de la littérature. Quand il existe une inégalité des influences héréditaires paternelle et maternelle, la victime n'en sait rien. C'est une conception grossièrement anthropomorphique, de s'imaginer les globules du sang s'entrechoquant en une constante humeur batailleuse et manifestant leur hostilité réciproque si bruyamment, qu'on peut voir et sentir leur lutte. L'inconscient devient, chez M. Rostand, si clair, si conscient, si éloquent, même déclamatoire, que le sens du vrai s'en effraie positivement.

D'ailleurs l'« Aiglon » n'est ni le héros ni la figure principale de la pièce. C'est Flambeau. Il est un symbole surhumainement puissant, le résumé personnifié de tout ce que les Français possèdent, s'imaginent posséder, ou désirent posséder, de grand, de brillant, de séduisant, d'unique. Flambeau est brave comme d'Artagnan et spirituel comme Voltaire ou comme Monsieur Tout le Monde, qui est plus spirituel encore que Voltaire. Il est débrouillard comme Robinson et connaisseur en matière d'art comme un marquis du XVIII^e siè-

cle. C'est un Cyrano de la Grande Armée, mais avec un peu de Gavroche. Il est même quelque peu prophète, car il parle de la *Revue nocturne* du poète autrichien Zedlitz avant que cette pièce de vers célèbre ait été composée.

J'ai déjà dit que, chez M. Rostand, il ne faut pas chercher la vraisemblance. Il nous narre des contes. Mais son grand triomphe est que le public français tient ce qu'il y a de plus fabuleux dans son conte, la figure de Flambeau, pour la vérité à peine embellie poétiquement. On persuade si facilement aux humains qu'un ravissant visage qu'on leur présente est leur fidèle et authentique image reflétée !

Il n'y a pas aujourd'hui de dramaturge possédant, comme M. Rostand, même à un degré fort éloigné du sien, la qualité fondamentale de l'auteur dramatique : la faculté de transformer l'abstrait en concret, de lui donner un corps, de le faire pénétrer par les yeux et par les oreilles dans l'esprit du spectateur. Son art de l'incarnation, de la matérialisation est incomparable. Qu'on pense au : « Je déchire », au paquet de bibelots à l'effigie du roi de Rome, au petit chapeau, etc. Ce fétichisme théâtral est poussé dans *L'Aiglon* jusqu'au sublime et contribue le plus efficacement au triomphe du poète.

L'Aiglon est le cantique des cantiques du chauvinisme, chanté sur le mode des drames ultra-romantiques de Victor Hugo. L'auteur des *Burgraves*, d'*Hernani* et du *Roi s'amuse* saluerait, pour ce qui regarde la forme dramatique, dans M. Rostand son élève. Je ne reproche pas à celui-ci son fond. M. Rostand sent à la française. Iéna, Austerlitz, Wagram éveillent des chants dans son âme. Ni ses sentiments ne s'élèvent moralement, ni ses idées intellectuellement à la hauteur sublime où les hommes vraiment supérieurs s'affranchissent de l'étroitesse nationale ; mais son enivrement de la légende impériale est compréhensible, et son instinct de dramaturge né lui a dit que son émotion est l'émotion de l'immense majorité de ses concitoyens. Avec les grenadiers de la vieille garde,

le petit chapeau et le soleil d'Austerlitz, il devait vaincre en France. Et il a vaincu.

Un public plus raffiné ne l'aurait pas suivi. Mais cela n'était pas non plus nécessaire. Le barde national n'a simplement qu'à chanter au peuple naïf son grand passé. Après tout, Homère, Eschyle et Sophocle n'ont pas fait autre chose à l'origine.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE pour l'édition française

LES ROMANCIERS

BALZAC.	3
MICHELET.	12
EDMOND DE GONCOURT	21
GUY DE MAUPASSANT.	32
ANATOLE FRANCE.	45
MAURICE BARRÈS : <i>Les Déracinés</i>	56
FRANÇOIS DE NION : <i>Les Façades</i>	67
Trois études de la jalousie : SHAKESPEARE, <i>Othello</i> . — ANATOLE FRANCE, <i>Le Lys rouge</i> . — LUCIEN MUHLFELD, <i>Le mauvais Désir</i>	78

LES TROIS PRINCES

PAUL VERLAINE	89
STÉPHANE MALLARMÉ.	98
LÉON DIERX.	107

DRAMATURGES

LA PSYCHOLOGIE D'ALEXANDRE DUMAS FILS.	123
HENRI DE BORNIER : <i>Le Fils de l'Arélin</i>	133
BRIEUX : <i>L'Évasion</i>	144
— <i>Les trois Filles de M. Dupont</i>	153
— <i>Le Berceau</i>	165
— <i>M. Brieux comme éducateur</i>	167
PAUL HERVIEU : <i>Les Tenailles</i>	173
— <i>La Loi de l'Homme</i>	182
— <i>La Course du Flambeau</i>	186

MAURICE DONNAY : <i>Georgette Lemeunier</i>	191
— <i>Le Torrent</i>	195
— <i>La Douleureuse</i>	202
— <i>Comment finit l'amour</i>	210
FRANÇOIS DE CUREL : <i>L'écrivain et son œuvre</i>	221
— <i>La nouvelle Idole</i>	235
— <i>La Fille sauvage</i>	254
JACQUES NORMAND : <i>La Douceur de croire</i>	264
OCTAVE MIRBEAU : <i>Les mauvais Bergers</i>	272
VICTORIEN SARDOU : <i>Spiritisme</i>	283
LE CAS JULES LEMAITRE	291
EDMOND ROSTAND : <i>Cyrano de Bergerac</i>	303
— <i>L'Aiglon</i>	315

FÉLIX ALCAN, Éditeur

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

ŒUVRES DE MAX NORDAU

Traduites en français par M. Auguste DIETRICH

DÉGÉNÉRESCENCE

TOME PREMIER : Fin de siècle, le Mysticisme

Un vol. in-8°, cinquième édition. 7 fr. 50

TOME SECOND : L'Égotisme, le Réalisme, le Vingtième siècle

Un vol. in-8°, cinquième édition. 10 fr.



Peu d'ouvrages ont soulevé autant de polémiques que celui-ci, au moment de son apparition. L'auteur étudie les littérateurs (poètes, écrivains, philosophes), les peintres, les compositeurs qui lui paraissent être sortis de la voie régulière et dont les œuvres lui semblent avoir été produites sous l'influence d'une névrose ou du moins d'une tare intellectuelle.



EXTRAITS DES COMPTES RENDUS DE LA PRESSE

Le Temps. — Il faut lire d'un bout à l'autre les 429 pages de ce premier volume de *Dégénérescence* et souhaiter que l'habile traducteur, M. Auguste Dietrich, nous donne bientôt le tome second. Il y a dans cette prose sans gêne, remuante et bouillonnante, un fourmillement d'idées où il faut s'engager de pied ferme, au risque d'être soi-même désagréablement chatouillé et mordu...
Gaston DESCHAMPS.

Progrès médical. — On voit, en somme, qu'en dépit des légères critiques, d'ordre plutôt technique, que la tentative réalisée par cette œuvre intéressante nous a inspirées, il s'agit d'une étude hardie, pleine d'aperçus originaux, dans laquelle ne manqueront pas de se complaire les médecins et les penseurs à qui une voie de recherches attachante est aussi ouverte.
Paul Blocq.

Annales Médico-Psychologiques. — L'œuvre de M. Nordau est d'une lecture attachante. Nous avons déjà parlé de l'immense érudition de l'auteur; nous ajouterons aussi qu'il est un écrivain d'une grande clarté; son style précis plein de verve ne fatigue jamais; s'il est quelquefois d'une brutalité voulue — M. Nordau appelant volontiers « un chat un chat et Rollet un fripon », — il s'élève aussi à une éloquence sincère pleine de cet amour du progrès qui a inspiré son œuvre.
Ant. RIVIÉ.

République Française. — M. Aug. Dietrich vient de traduire excellemment, en français, un ouvrage de M. Max Nordau, intitulé *Dégénérescence*, qui a de quoi vivement nous intéresser et qui, en effet, produit une certaine sensation dans le monde qui lit.

L'écrivain allemand s'efforce d'appliquer dans le domaine de l'art et de la littérature les théories de Lombroso, en employant, pour ce qu'il considère comme des tares intellectuelles, les procédés d'analyse et la méthode de déduction dont le savant italien avait fait usage pour les tares physiques. Et c'est la France qui lui a fourni son champ d'expériences, ou, pour mieux dire, l'asile d'aliénés où il a pris de préférence les exemples à l'appui de sa thèse...



MM. G. Larroumet dans la *Vie contemporaine*, René Doumic dans la *Revue des Deux Mondes*, J. Bourdeau dans les *Débats*, Magnard dans le *Figaro*, Yves Guyot dans le *Siècle*, L. Arréat dans la *Revue philosophique*, Ed. Petit dans l'*Echo de la Semaine*, ont également consacré de longues études à cet ouvrage.

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

EXTRAIT DU CATALOGUE

ESTHÉTIQUE

- ARRÉAT (Lucien). — **La morale dans le drame.** 2^e éd., 1 vol. in-18. 2 fr. 50
 — **La psychologie du peintre.** 1 vol. in-8. 5 fr.
 — **Mémoire et imagination.** (*Peintres, Musiciens, Poètes, Orateurs*). 1 vol. in-18. 2 fr. 50
 DAURIAC (L.), professeur honoraire à l'Université de Montpellier. — **La psychologie dans l'opéra français** (Auber, Rossini, Meyerbeer). 1 vol. in-18. 2 fr. 50
 FIERENS-GEVAERT. — **Essai sur l'art contemporain.** 1 vol. in-18. 2 fr. 50
 GAUCKLER (Ph.). — **Le beau et son histoire.** 1 vol. in-18. 2 fr. 50
 GUYAU. — **Les problèmes de l'esthétique contemporaine.** 1 vol. in-8. 5 fr.
 — **L'art au point de vue sociologique.** 2^e édité. 1 vol. in-8. 7 fr. 50
 HIRTH. — **Physiologie de l'art.** 1 vol. in-8, traduit de l'allemand par L. ARRÉAT 5 fr.
 JAELL (M^{me} Marie). — **La musique et la psycho-physiologie.** 1 vol. in-18. 2 fr. 50
 LAUGEL (Aug.). — **L'optique et les arts.** 1 vol. in-18. 2 fr. 50
 LICHTENBERGER (H.), professeur à l'Université de Nancy. — **Richard Wagner, poète et penseur,** 3^e édité., 1 vol. in-8. 10 fr.
 MARGUERY (E.). — **L'œuvre d'art et l'évolution.** 1 vol. in-18. 2 fr. 50
 PERÈS (Jean), agrégé de philosophie, docteur ès lettres, — **L'art et le réel.** *Essai de métaphysique fondée sur l'esthétique.* 1 vol. in-8, 3 fr. 75
 PILO (Mario), professeur au lycée Tiziano de Bellune. — **La psychologie du beau et de l'art,** traduit de l'italien par Auguste DIETRICH. 1 vol. in-18. 2 fr. 50
 RICARDOU, docteur ès lettres, professeur au lycée Charlemagne. — **De l'idéal.** *Étude philosophique.* 1 vol. in-8. 5 fr.
 SEAILLES (G.), professeur à la Sorbonne. — **Essai sur le génie dans l'art.** 3^e édité., 1 vol. in-8. 5 fr.
 SELDEN (Camille). — **La musique en Allemagne.** *Étude sur Mendelssohn.* 1 vol. in-18. 2 fr. 50
 SOURIAU, professeur à l'Université de Nancy. — **L'esthétique du mouvement.** 1 vol. in-8. 5 fr.
 — **La suggestion dans l'art.** 1 vol. in-8. 5 fr.
 TAINE (H.), de l'Académie française. — **Philosophie de l'art dans les Pays-Bas.** 2^e édité., 1 vol. in-18. 2 fr. 50

VARIA

- FIERENS-GEVAERT. — **Psychologie d'une ville.** *Essai sur Bruges,* 2^e édité. 1 vol. in-18. 2 fr. 50
 NOVICOW (J.). — **L'avenir de la race blanche.** *Critique du pessimisme contemporain,* 2^e édité. 1 vol. in-18. 2 fr. 50
 RENARD (G.), professeur au Conservatoire des Arts et Métiers. — **La méthode scientifique de l'histoire littéraire.** 1 vol. in-8. 10 fr.
 VACHEROT (Ét.), de l'Institut. — **Essais de philosophie critique.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50

LES
MENSONGES CONVENTIONNELS
DE NOTRE CIVILISATION

Un vol. in-8°, sixième édition. 5 fr.

Dans ce livre, l'auteur entend reproduire fidèlement la manière de voir de la majorité des hommes instruits de notre époque. Chacun est persuadé que notre organisation politique et sociale n'est conforme ni à la saine raison, ni aux données fournies par la science, mais chacun aussi est persuadé qu'il est prudent et habile de se conformer aux usages, d'observer les dehors, lors même que dans son for intérieur on a complètement rompu avec tout cela. On ne veut froisser personne, ni blesser aucun préjugé. C'est ce manque de courage viril et de sincérité que dénonce Max Nordau.

Les mensonges religieux, monarchique, aristocratique, politique, économique, matrimonial, etc., sont successivement examinés par lui et passés au crible de sa critique.

PARADOXES PSYCHOLOGIQUES

Un vol. in-12, quatrième édition. 2 fr. 50

Max Nordau revendique les droits du sens commun et des traditions littéraires artistiques.

Sous les titres suivants qui forment autant de chapitres de ce volume : *Matière de la littérature de fiction — Contribution à l'histoire naturelle de l'amour — Esthétique évolutionniste — Optimiste ou pessimiste — Symétrie — Généralisation — Où est la vérité ?* L'auteur continue sa lutte courageuse contre des tendances qu'il considère comme néfastes pour l'avenir.

PARADOXES SOCIOLOGIQUES

Un vol. in-12, troisième édition. 2 fr. 50

Ce livre est encore une attaque, conduite avec la verve habituelle à l'auteur, contre les lieux communs qui courent le monde et ne sont pas plus en rapport avec les idées actuelles qu'avec les idées futures. Les chapitres qui le composent : *Regard en arrière — Succès — Suggestion — L'Etat destructeur des caractères — Nationalité — Regard en avant*, suggéreront à chacun des idées nouvelles sur les problèmes sociologiques qui agitent actuellement le monde entier.

PSYCHO--PHYSIOLOGIE
DU GÉNIE ET DU TALENT

Un vol. in-12, troisième édition. 2 fr. 50

L'auteur s'est proposé de montrer les différences fondamentales qui existent entre le talent et le génie, si souvent confondus dans l'appréciation du vulgaire. Après avoir classifié les différentes facultés qui peuvent produire soit le talent, soit le génie, et montré les résultats que peuvent donner l'un ou l'autre, il appuie ses distinctions sur les phénomènes cérébraux et établit que les centres supérieurs du cerveau et de la moelle épinière, en particulier ceux du jugement et de la volonté, peuvent seuls, par leur développement, produire les manifestations du génie. Le talent n'est pas un privilège du genre humain ; les centres inférieurs du cerveau des animaux peuvent également le produire.

A cette étude, M. Max Nordau en joint une autre intitulée *Majorité et Minorité*, dans laquelle il oppose les raisons biologiques de la banalité (apanage de la majorité) à celles de l'originalité (apanage de la minorité). Là encore il étudie l'homme de génie, non plus en comparaison avec l'homme de talent, mais avec le *philistin*.

Envoi franco contre mandat-poste.