

U d'of OTTAWA



39003002368529



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Ottawa

ÉTUDES
DE
LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

DEUXIÈME SÉRIE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

ÉTUDES DE LITTÉRATURE CONTEMPORAINE (Première série). —
Quelques portraits. — Ferdinand Fabre. — André Bellessort.
— Maurice Barrès. — Paul Bourget — Fustel de Coulanges.
— Henri Becque. — Edouard Estaunié. — Métrique et poésie
nouvelles. — Alfred Capus. — Edouard Rod. — La « Litté-
rature dialoguée ». — Anatole France. — *L'Histoire de la
Littérature française*, par G. Lanson. — Dogmatisme et Im-
pressionnisme. — 1 vol. in-16, Perrin 3 fr. 50

LE MOUVEMENT LITTÉRAIRE AU XIX^e SIÈCLE (couronné par
l'Académie française); 1 vol. in-16, 6^e édit., Hachette. 3 fr. 50

ESSAIS DE LITTÉRATURE CONTEMPORAINE, 1 vol. in-16, 2^e édition,
Lecène 3 fr. 50

NOUVEAUX ESSAIS DE LITTÉRATURE CONTEMPORAINE, 1 vol. in-16,
Lecène 3 fr. 50

GEORGES PELLISSIER

ÉTUDES

DE LITTÉRATURE

CONTEMPORAINE

DEUXIÈME SÉRIE

I. Le Théâtre de M. Jules Lemaitre. — II. La Jeune fille moderne dans le roman français. — III. *Fécondité*, par E. Zola. — IV. Un chef-d'œuvre oublié ; *Adolphe*, de Benjamin Constant. — V. La Femme mariée et l'Adultère dans le roman français moderne. — VI. *La Duchesse Bleue*, par Paul Bourget. — VII. L'Homme de lettres dans le roman français moderne. — VIII. *Résurrection*, par Léon Tolstoï. — IX. Le Prêtre dans le Roman français moderne. — X. *Les Morts qui parlent*, par M. de Vogüé. — XI. L'Homme politique dans le roman français moderne. — XII. L'« Anarchie littéraire ». — XIII. Les Clichés de style. — XIV. *Au milieu du Chemin*, par Edouard Rod.

PARIS

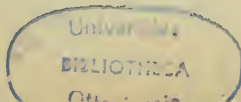
LIBRAIRIE ACADEMIQUE DIDIER

PERRIN ET C^{ie}, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1904

Tous droits réservés



PQ
294
.P4
1898
N. 2

ÉTUDES
DE
LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

(Deuxième Série).

I

LE THÉÂTRE DE M. JULES LEMAITRE

I

Si les comédies de M. J. Lemaître n'avaient pas réussi, il serait très facile d'expliquer cet échec et d'en déduire les raisons parfaitement démonstratives. C'est ce qu'on appelle, je crois, de la critique dogmatique.

Premièrement. M. J. Lemaître avait l'indéniable désavantage de connaître sur le bout du doigt toute la littérature antérieure à la sienne, spécialement celle du théâtre, depuis les temps les plus reculés jusqu'à sa précédente chronique. Condition peu favorable. On se défie de sa mémoire ; on prend ses inventions pour des réminiscences, on croit inventer quand on ne fait que se souvenir. Pour trouver du nouveau, s'il en est au monde, on se détourne sur des curiosités et des minuties ; or, le premier venu

pourra vous dire que les cas trop singuliers ne conviennent pas à « l'optique du théâtre », ou, si vous préférez (car l'un et l'autre s'emploient), « ne passent pas la rampe ». — Secondement. En faisant son métier de lundiste, M. Lemaître, s'il s'était acquis une grande expérience de la scène, avait vu de trop près les habiletés du machinisme théâtral pour ne pas en concevoir un mépris peut-être légitime, et néanmoins très dangereux. Une pièce bien faite lui semblait quelque chose de peu intéressant à faire. Il disait du mal de Scribe, ce qui est un mauvais signe. — Troisièmement. Je rougirais d'insister sur ce lieu commun, que l'habitude de la critique rend peu apte à l'invention. Il y a contrariété manifeste entre le don de créer, qui suppose une certaine inconscience, et l'analyse, dans laquelle ne réussit qu'un esprit avisé, délié, raffiné, dépourvu de candeur. Et M. Lemaître n'était pas seulement un critique, par goût aussi bien que par profession. C'était un critique impressionniste. Il rapportait tout à son moi. Atteint d'une irrémédiable subjectivité, il ne pouvait sortir de lui-même, était incapable de rien voir dans le monde autrement que par ses yeux. Mais, entre les facultés dramatiques, n'est-ce pas la première et la plus essentielle que de dépouiller son individualité propre, en revêtant celle des personnages les plus divers ? Tous nos docteurs nous l'ont appris. — Quatrièmement. M. Lemaître passait non sans quelque raison pour un dilettante : et qui ne sait que le dilettante, s'il peut être exquis dans la critique et délicieux dans le roman, est incapable de faire, au théâtre,

rien qui vaille ? Au théâtre, la délicatesse, la fluidité, l'ironie légère n'ont pas leur place. Onuphre est fin, Tartuffe est grossier. La Bruyère et Molière entendaient parfaitement leurs arts respectifs, La Bruyère, celui de l'analyste, Molière, celui du poète comique. Mais surtout rien de contraire au genre théâtral comme l'indécision d'une pensée qui s'amuse de ses propres erreurs. Il n'est plus question de chatoyer et d'ondoyer avec grâce. L'auteur dramatique doit prendre parti. M. Sarcey, depuis trente ans, ne nous le dit-il pas tous les huit jours ?

Concluons. S'il avait eu quelque égard pour la critique dogmatique, M. Lemaître n'aurait point essayé du théâtre, ou se serait fait un devoir d'échouer piteusement.

II

Il a brillamment réussi. Mais, en nous reportant aux raisons énumérées et numérotées ci-dessus, nous nous expliquerons sans peine les défauts qu'on lui a reprochés.

Premièrement. Je ne parle pas, et pour cause, des inventions originales que M. Lemaître a pu prendre pour des réminiscences. Celles-là, M. Lemaître les a gardées pour lui, nous n'en saurons jamais rien. Peu s'en faut que M^{lle} Anglochère de

Flipote n'ait été condamnée avant sa naissance. « J'avais, dit l'auteur lui-même, une peur horrible de retomber dans M^{me} Cardinal. » Or, comme M^{lle} Anglochère est celui de ses personnages auxquels il tenait le plus, on peut bien croire que cette peur a failli nous priver de *Flipote*. Et puisque j'en suis pour le moment au chapitre des critiques, ne disons pas que, sans *Flipote*, il manquerait quelque chose au théâtre contemporain ; mais, à coup sûr, ce serait une très regrettable lacune dans le théâtre de M. Lemaître.

Presque toujours ses personnages rappellent plus ou moins certains types connus, dont ils ne sont qu'une variété plus ou moins distincte. Si M^{lle} Anglochère ressemble à M^{me} Cardinal, tout le monde a reconnu le « Père prodigue » dans Chambray de *l'Age difficile*. Et qu'est-ce que l'Hélène de *Révoltée* ? Une Bovary, ou encore une Froufrou ; l'auteur prend ses précautions en nous le déclarant, soit dans le feuilleton qu'il consacre à la pièce, soit dans la pièce elle-même. Quant au mari d'Hélène, à ce brave Pierre Rousseau, je n'oserais dire qu'il est un Charles Bovary ; et pourtant ce mari, qu'on nous donne comme terrible, reste bien inoffensif jusqu'à la fin de la pièce. Mais s'il ne ressemble pas à Charles Bovary, j'ai peur que ce ne soit pire. Car enfin « l'histoire banale comme tout, de l'éternel ingénieur vertueux des romans et des comédies » — ainsi s'exprime André — nous fait inévitablement songer à quelque chose qui n'est pas sans analogie avec le « Maître de forges ». Le jour où *Révoltée* parut sur la scène — le 9 avril 1889 —

M. Georges Ohnet, si méchamment traité peu auparavant par M. Lemaître —,

L'envie aux doigts crochus, au teint pâle et livide,

comme parle Figaro, — put croire qu'il avait sa revanche.

D'autre part, il arrive à M. Lemaître de mettre en scène des figures d'une complexité bien subtile. Crainte de ressembler à quelqu'un, certains de ses personnages ne ressemblent plus à personne. Voyez, par exemple, le Jacques de *Mariage blanc*. Ce viveur sur le retour a rencontré à Menton une gentille poitrinaire, qui souffre de penser qu'elle s'en ira sans avoir été aimée. Pris de compassion, il veut donner à Simone le bonheur dont elle se croit exclue. Il l'épouse ; entourée, choyée par une pure tendresse de frère aîné, la pauvre innocente aura l'illusion de l'amour et du mariage. Malheureusement une sœur de Simone, Marthe, qui n'est pas du tout poitrinaire, se prend de passion pour Jacques, le lui laisse voir, et finit par le lui dire. Et Jacques, au lieu de la repousser, ne peut, car la chair est faible, s'empêcher de regarder avec quelque complaisance la belle fille éprise de lui ; il accepte même un rendez-vous — d'adieu, à vrai dire — qu'elle lui donne pour le soir. La petite malade surprend cette scène, et vous sentez bien qu'elle n'y survivra pas.

Je laisse de côté l'accusation de sadisme que certains critiques, très vertueux, portèrent contre Jacques. Admettons Jacques tel que M. Lemaître nous le donne, sans mêler rien d'impur au gracieux rêve qu'il a pu faire. C'est tout de même un per-

sonnage des plus complexes. Il nous le faut assez « fatigué » pour que nous le croyions capable de se comporter avec Simone comme un frère du matin au soir et du soir au matin, pas assez cependant pour que sa belle-sœur le laisse insensible. Il nous le faut ayant beaucoup vécu et n'en ayant pas pas moins gardé sa première fraîcheur d'âme, ennuyé mais curieux, raffiné mais ingénu. Cela fait songer au Hassan de *Namouna*,

Indignement naïf et pourtant très blasé.

Mais Hassan n'est pas un personnage de théâtre.

Et M^{lle} Anglochère ? Pour ne pas retomber dans M^{me} Cardinal, qu'imagine M. Lemaître ? Absolument honnête, directrice de pensionnat en province, couronnée par l'Académie française pour des ouvrages d'éducation, M^{lle} Anglochère songe à « se retirer » lorsque la mort d'un frère lui laisse la charge de sa nièce. Flipote suit les cours du Conservatoire ; il faut habiter Paris, vivre dans un « sale monde ». Bientôt la jeune fille devient la maîtresse d'un de ses camarades. N'ayant pu empêcher cette sottise, M^{lle} Anglochère veut au moins, chargée de veiller sur sa nièce, lui procurer une « situation » plus sortable ; et, lorsque Flipote se brouille avec Leplucheux, elle lui a de longue main préparé le baron des OËillettes, qui est un homme respectable, très riche et tout à fait excellent. Sachant Flipote bien établie, l'ancienne directrice du pensionnat pourra sans scrupule retourner en province. Devinez-vous pourquoi M. Lemaître tient à M^{lle} Anglochère ? Lui-même s'en explique galam-

ment. « J'ai cru qu'il pouvait être plaisant de prêter à cette personne irréprochable, un peu dévote mais résolue et pratique, des actions douteuses, dont elle ne profite pas et dont, par suite, elle ne saisit pas le contraste avec sa réelle et même un peu revêche vertu, et de les lui faire justement commettre par une sorte d'honnête et rude dégoût pour ce monde sans morale d'où elle veut sortir à tout prix. » Il me semble que je comprends ; mais cela exige quelque attention. Et lorsque l'auteur ajoute : « Quant à la pièce, elle est simple », autant dire que le personnage ne l'est pas.

Secondement. Le dédain du métier se traduit plus d'une fois chez M. Lemaître par ce qu'on nomme des ficelles. Les mêmes que celles de Scribe ou de M. Sardou. Mon Dieu, oui ! M. Lemaître ne se pique point d'innovation dans l'emploi de ces procédés. Il prend ceux qui ont déjà servi ; ce doivent être les meilleurs. Dans *Révoltée*, le duel ; et l'on rapporte sur la scène, on assied dans un fauteuil le pauvre Rousseau, tout pâle et défaillant, pour qu'il puisse dire à sa femme : « Hélène, je vous pardonne », et pour que sa femme puisse lui répondre : « Et moi, je vous aime », juste avant la chute du rideau. — Dans *le Député Leveau*, la lettre anonyme. Ce n'est pas pour obtenir son propre divorce, comme il en avait menacé M^{me} Leveau, que s'en sert le malin député, mais, libéré lui-même d'une autre façon, pour provoquer celui de la récalcitrante marquise. « Allons », se dit M^{me} de Grèges surprise par son mari, que la lettre a éclairé sur son infortune, « allons, je serai M^{me} Leveau ».

Et voilà le dénouement. — Dans *le Pardon*, c'est le tour d'une voilette, cette voilette accusatrice que Thérèse jette négligemment sur une chaise à seule fin de l'y oublier. Et sans doute on comprend fort bien le désir qu'a Georges de mieux voir les yeux de la jeune femme, et même on ne s'étonne point que Thérèse, après la conversation qui suit, ne songe guère, dans son trouble, à reprendre la voilette, cet objet, après tout, n'étant pas d'une nécessité absolue. Mais le diable, c'est que Suzanne, en rentrant, la trouve sur la chaise où elle est restée. Vous savez ce qui en résulte, ou, si vous ne vous rappelez pas, il vous est facile de le deviner.

Quelque chose de plus grave : les vices de structure et de composition. Il y a peu d'unité dans les pièces de M. Jules Lemaitre, et les meilleures scènes en sont parfois épisodiques. Surtout « l'art des préparations » y fait trop souvent défaut. Non pas seulement dans la « fable », mais aussi dans les personnages. Certains personnages revirent avec une célérité déconcertante. C'est Flipote, jurant tout à l'heure que rien ne la séparerait de Lepluchoux, et qui, maintenant, accepte les offres du vieux baron. C'est Chambray, l'énergique et austère Chambray de *l'Age difficile*, qui se laisse en un moment séduire aux mines et aux caresses de Yoyo. Le voilà parfaitement décidé à jeter sa gourme ; la soixantaine a sonné, il n'est que temps. A la scène VII, nous l'entendons fredonner : « A moi les plaisirs ! » A la scène VIII... Tiens ! cette vieille dame ? M^{me} Mériel, que Chambray a aimée dans sa jeunesse, que, depuis trente-cinq ans, il n'a

pas revue. Elle parle, et, en un clin d'œil, Chambray est retourné comme un gant. Il ne songe plus qu'à « bien vieillir » avec la respectable dame, lui qui, tout à l'heure, se promettait de redevenir jeune, le soir même, avec Yoyo. — Pour les besoins du dénouement, Hélène, la « révoltée », se transforme, devient la meilleure petite femme d'intérieur et de ménage. Une forte secousse devait, paraît-il, la guérir. Cette secousse, nous l'avons. Nous en avons même deux, en comptant bien : d'abord, la reconnaissance avec sa mère et son frère (il est vrai que cela ne semble pas l'émouvoir beaucoup) ; ensuite le duel, la vue de Pierre blessé et saignant. Avouerai-je que je n'ai pas confiance ? Tant que son professeur de mari ne se peignera pas mieux (« un garçon mal peigné, l'air d'un mécanicien »), je craindrai toujours de nouvelles révoltes qui profiteront à un nouveau Brétigny. — Et Georges, du *Pardon* ? Trois actes. Dans le premier, Georges, trompé par Suzanne, l'aime encore au point de ne pouvoir vivre sans elle. Dans le second, ayant repris Suzanne chez soi, il lui fait, comme cela devait arriver, une terrible scène de jalousie rétrospective ; quelques moments après, il met sa tête sur l'épaule de Thérèse, il lui jure un éternel amour. Dans le troisième, nouveau revirement. Georges n'aime plus Thérèse. C'est de nouveau Suzanne qu'il aime. « Je t'aime, Suzette, reconnais mes bras », etc. Et la jeune femme, en se jetant dans ces bras qu'elle reconnaît : « Ah ! Georges, s'écrie-t-elle, que Dieu ait pitié de nous ! » Suzanne est, je crois, guérie ; mais

pour sauver Georges de sa faiblesse, il faudra que Dieu ait joliment pitié de lui. Voilà bien ce que l'on appelle un *deus ex machina*.

Troisièmement. Les pièces de M. Lemaître sont celles d'un moraliste et non d'un « homme de théâtre ». Tantôt des articles de la *Vie parisienne* tant bien que mal juxtaposés ; tantôt et plus souvent des conversations qui n'ont rien de dramatique. Telle scène ferait, sans changement appréciable, un de ces feuilletons où l'auteur débrouille si finement quelque problème de morale. Critique, les œuvres de ses contemporains lui servaient à s'analyser ; auteur dramatique, il exprime son « moi » par la bouche de ses personnages.

« Imaginer, dit-il en nous renseignant sur la conception première de l'*Age difficile*, c'est toujours se ressouvenir. » La fable de cette pièce est, « un des fruits de son expérience personnelle et de sa vie ». De même, *Mariage blanc* a pour sujet un rêve fait par lui douze ou quinze années auparavant. Il y a beaucoup de M. Lemaître dans Jacques de Thièvres, et il y en a aussi dans Chambray. Il y en a peut-être encore plus dans l'Hermann des *Rois*. Animé de généreux désirs, le prince Hermann est inquiet, irrésolu ; il se défie de lui-même et de l'humanité ; avant d'avoir commencé sa tâche, il craint déjà que ses efforts les plus louables n'aggravent le mal. Trop « intelligent » et trop « sensible » pour avoir assez d'énergie et de rectitude, il se perd en un dédale de réflexions qui le paralysent. C'est chez lui le plus singulier mélange de bon vouloir et de scepticisme, de candeur et d'iro-

nie, d'audace et de timidité. Nous reconnaissons dans Hermann l'âme et l'esprit de l'auteur, une âme tendre et douce, un esprit avisé, délicat, pénétrant, mais que son aptitude même à comprendre toutes les idées empêche de se fixer dans aucune.

Quatrièmement. Maintes confidences que M. Lemaître nous a faites dénotent bien les tâtonnements et les incertitudes de sa pensée. Il s'est montré colporteurant *Révoltée* chez Dumas, puis chez M. Halévy, la défaisant et la refaisant avec des hésitations qu'elle ne pouvait manquer de trahir. Dumas veut corser la pièce : que M^{me} de Voves fasse carrément l'aveu à son fils sans « barguigner », qu'André brutalise Hélène, que Brétigny tue André, etc. M. Halévy veut au contraire l'adoucir, l'égayer, en y introduisant un petit frère de Brétigny qui déridera les spectateurs par des mots d'une piquante précocité. M. Lemaître corrige, retranche, ajoute. Ah ! l'on ne peut pas dire que le dénouement de sa comédie soit un total mathématique !

Révoltée, au surplus, c'était le début de l'auteur. Mais voyez *Mariage blanc*. Trois versions successives, chacune avec son titre. D'abord, *On ne badine pas avec la mort* ; Marthe ouvre exprès la fameuse fenêtre dans le dos de sa sœur, ce qui n'empêche pas Jacques, indigné sur le moment, de lui baiser presque aussitôt les lèvres et de lui donner un rendez-vous. Ensuite, *Trois blondes* (à cause des trois chevelures de M^{mes} Reichenberg, Pierson et Marsy) : Marthe ouvre la fenêtre parce qu'elle a trop chaud ; Jacques ne lui donne rendez-vous que pour s'en débarrasser, mais l'écoute un peu trop

longtemps pendant que Simone agonise. Enfin, le *Bon curieux* : Marthe n'ouvre pas la fenêtre ; quant à Jacques, il maltraite la belle fille d'un bout à l'autre, et son seul tort est de se sentir un instant troublé. Nous sommes loin de la pièce primitive. A peine si maintenant nous apparaît la morale, savoir : que le dilettantisme de Jacques corrompt son acte charitable. Une version de plus, et *Mariage blanc* perdrait toute espèce de sens.

Pareillement, la signification des *Rois* manque au plus haut point de netteté. Les réformes que médite, qu'entreprend le prince Hermann, il est incapable d'en assurer la réussite. Ses sujets n'ont point satisfaction : on les trompe d'abord, puis on les fusille. Aussi bien il se décourage vraiment trop tôt, et l'épreuve tentée nous paraît peu concluante. Une émeute suffit pour qu'il abandonne sa tâche ; mais cette émeute, lui-même se l'explique, bien plus il la justifie à ses yeux. Alors ?

Incertitude dans les personnages, incertitude dans le sujet. Cela nous explique assez que de telles œuvres ne nous donnent jamais une complète satisfaction. Le plaisir que nous y prenons se mêle presque toujours de quelque inquiétude.

III

Pourtant, s'il n'y a pas de doute que les pièces de M. Lemaître ne soient des plus intéressantes, les

mêmes raisons, qui, tout à l'heure, nous en expliquaient les défauts, ne pourraient-elles, maintenant, nous en expliquer aussi les rares qualités? Reprenons-les, si vous voulez bien, dans le même ordre.

Premièrement. Comme M. Lemaître connaissait sur le bout du doigt, etc. (V. plus haut), c'est justement pour cela qu'il a cherché autre chose, quelque chose de nouveau. Entre ses personnages et ceux d'Augier, de Dumas, de Meilhac et d'Halévy qui ont avec eux un air de famille, la différence est facile à faire. Si M^{lle} Anglochère rappelle M^{me} Cardinal, il suffit pour l'en distinguer que la vieille fille n'ait en vue aucun profit personnel, et que, malgré la contagion des mœurs théâtrales, qui ne laisse pas de l'atteindre, elle reste en un certain sens irréprochable tout en étant très consciente. Si Chambray fait songer à la Rivonnière, c'est seulement par la similitude des situations. Les deux personnages, quant au caractère, différent du tout au tout. Chambray est un homme essentiellement raisonnable, sérieux, expérimenté, le contraire de ce vieil étourdi, de cet insouciant mauvais sujet que nous peint Dumas dans la Rivonnière. Tandis que la Rivonnière agit sans réfléchir, Chambray se rend parfaitement compte de ses actions. C'est lui qui nous signale le danger de l'âge difficile, qui nous indique toutes les précautions qu'il a prises pour l'écartier de sa vieillesse. Et le moment vient sans doute où il va succomber. Mais, à ce moment même, il fait de son cas un très clairvoyant examen. Ainsi des autres figures que nous avons cru reconnaître. Hélène est une Bovary, mais « une

Bovary parisienne » ; une Froufrou, mais « une Froufrou cérébrale et pessimiste ». Pierre Rousseau, qui n'a rien de Charles Bovary, ne ressemble pas davantage à ce héros de roman qu'était le maître de forges. Et d'abord, il le faudrait moins hirsute...

Certains personnages nous semblent bien complexes ? Mais, dans une comédie d'analyse, il doit y avoir quelque chose à analyser. Le théâtre, sous prétexte d'unité, nous montre trop souvent des personnages tout d'une pièce. Je ne suis pas fâché, pour ma part, qu'un moraliste comme M. Lemaître en mette sur la scène de moins raides, de moins rectilignes et géométriques. Et si M. de Thièvres ou M^{lle} Anglochère sont un peu exceptionnels, je les trouve par là même d'autant plus intéressants. Il n'y a d'intéressants que les personnages compliqués. Les autres, que nous pénétrons tout entiers du premier coup d'œil, ils se manifestent brutalement, ils ne se modifient pas, ils ne fournissent rien au psychologue. Tels sont maints personnages de Corneille, et tels sont aussi maints personnages de Dumas. Voyez au contraire Racine. Nous lisons partout que Racine est simple. Oui, dans l'action de ses pièces. Mais les personnages ? On n'en mettra jamais au théâtre de moins simples qu'Hermione, que Néron, que Phèdre. Et c'est tout juste dans ceux-là que Racine a montré son art merveilleux. Il ne suffit pas de dire que les personnages compliqués sont les plus intéressants ; eux seuls sont vrais. Les autres ? Purs concepts de l'esprit, types virtuels et logiques. Le théâtre nous présente le

plus souvent des figures élémentaires ramenées à un seul trait, ou, tout au plus, à deux traits violemment contradictoires. C'est ce que l'on appelle des caractères, c'est ce qu'on devrait appeler des abstractions. Il n'y a pas, en ce sens, de caractères dans les comédies de M. Lemaître. Qui dit caractère suppose dès lors une fixité, une certitude catégorique et expresse que dément la nature. Divers, insaisissable, l'homme est un mélange de tout bien et de tout mal. Et sans doute l'art, l'art dramatique surtout, ne peut faire autrement que de donner à ses figures une certaine précision, et même une certaine logique. Mais nous devons savoir gré à ceux qui, sans méconnaître les nécessités du genre, en assouplissent autant que possible la stricte facture et mettent sur la scène, avec une action plus aisée et plus libre, des personnages moins « constants », à la fois moins abstraits et moins précis.

Secondement. Ne nous étonnons pas que les personnages de M. Lemaître évoluent parfois avec une rapidité insolite. Cela choque les habitudes du théâtre, mais s'accorde parfaitement à la nature, beaucoup plus complexe et mobile que le théâtre n'a coutume de la représenter. Nous disions plus haut que M. Lemaître néglige l'art des préparations. Il y a, avant tout, dans son théâtre à lui, cette préparation générale qui consiste à nous donner l'homme comme un être essentiellement multiple et versatile. Mais il y en a aussi de particulières, d'individuelles, plus déliées seulement et plus subtiles que celles des « hommes de théâtre ». Ce que les hommes de théâtre prennent soin d'accuser, de

mettre en relief, M. Lemaître l'insinue. Parmi les personnages auxquels nous reprochions tout à l'heure leur variabilité, il n'en est aucun, pour qui sait lire, dont les variations ne s'expliquent.

Hélène sent en elle, comme elle le dit, un méchant démon qui lui souffle des sottises. Inquiète, bizarre, folle, l'esprit faussé dès l'enfance par l'injustice d'un malheur où elle ne comprend rien, elle a du moins une noblesse de cœur et une fierté qui la rendent guérissable, et elle devra guérir le jour où elle verra clairement ce qu'elle fait souffrir à d'autres. — Flipote est une actrice. Il y a là un cas spécial. M. Lemaître a voulu, dans sa pièce, peindre l'âme superficielle du comédien. Si Flipote aime Lepluchoux, ce n'est qu'un amour de tête. Elle « joue » cet amour plus qu'elle ne le ressent ; elle l'exprime en phrases toutes faites, en phrases de son répertoire. Mais, comme elle a joué aussi des filles entretenues, elle n'éprouve, le moment arrivé, aucune difficulté à passer de Lepluchoux à des Œillettes ; depuis longtemps Flipote possède les mots et les gestes de ce nouveau rôle. — Quant à Chambray, les précautions mêmes dont il s'entoure pour échapper dans sa vieillesse aux périls de la solitude, montrent assez combien ces périls lui paraissent redoutables. Si la famille qu'il s'est faite vient, de façon ou d'autre, à lui manquer, il s'en suit nécessairement, et d'après les données mêmes, que le sexagénaire désespéré cédera aux tentations de l'isolement. Nous ne pouvons être surpris que les caresses de Yoyo l'émeuvent. Elles ne l'abusent point, il sait fort bien où veut en venir la jeune

femme. Yoyo est une coquine ; mais elle est une coquine délicieuse, et sa gorge qu'elle a laissé entrevoir, ne lui en semble pas moins une belle gorge. La scène a quelque chose d'osé : elle était nécessaire ; ne fallait-il pas expliquer comment Chambray succombe ? Et quand, un peu plus tard, M^{me} Mériel le sauve, c'est qu'il mérite d'être sauvé. Après tout, l'intervention de M^{me} Mériel lui fait « retrouver son âme ». — Dans le *Pardon*, les trois personnages nous apparaissent comme des spécimens de l'infirmité humaine. Si la scène de jalousie que Georges fait à Suzanne est immédiatement suivie de la déclaration brûlante que le même Georges fait à Thérèse, c'est que M. Lemaître ne craint pas d'exagérer la misère de notre nature. Pour M. Lemaître, l'homme, impuissant à vouloir, incapable de se dominer, oscille au gré des circonstances. La moralité de sa pièce consiste dans le « pardon ». Pourquoi devons-nous pardonner ? parce que nous ne sommes pas nous-mêmes à l'abri des erreurs et des chutes. Sentons notre faiblesse ; et, dès lors, nous deviendrons indulgents pour celle d'autrui. Les peintres de « caractères » nous représentent l'homme comme une volonté continuellement tendue ; aux yeux des psychologues, il est le jouet de passions diverses et contraires qui ne lui permettent rien de fixe. Sans doute une telle vue s'accorde mal avec les conditions du théâtre ; mais si des personnages tels que Georges ont peu d'unité, ils sont plus vrais et donnent lieu à de plus fines analyses.

Et peu important, après cela, tels ou tels procédés que nous qualifions tout à l'heure de ficelles. Nous

les blâmerions dans des comédies où l'intérêt serait celui de l'intrigue. Mais ce qui nous intéresse dans le théâtre de M. Lemaître, ce n'est pas comment les choses arrivent, c'est quels sont les sentiments des personnages. Comment Suzanne découvrira-t-elle l'infidélité de Georges, il ne m'en chaut guère. Lettre anonyme ou voilette, le moyen le plus simple, le plus banal, est aussi le meilleur, parce qu'il est celui qui détourne le moins notre attention du véritable sujet.

Troisièmement. Et que vaudrait un auteur dramatique qui ne serait pas un moraliste? On s'accorde à louer la façon dont M. Lemaître analyse ses personnages. Ce qu'on lui reproche, c'est que de telles analyses ne sont pas du théâtre. La critique semble juste. Mais j'avoue qu'elle me touche peu. En lisant les pièces de M. Lemaître, on s'aperçoit à peine de certains défauts que la représentation peut accuser. En revanche, on est charmé par la délicatesse merveilleuse de l'analyste. Rappelez-vous la scène de *Mariage blanc* entre Jacques et la mère de Simone, ou bien encore celle du *Pardon* où Thérèse explique à Suzanne comment il se fait que Georges soit devenu sitôt un mari infidèle. Se peut-il que, dans ces deux scènes, le moraliste fasse tort à l'auteur dramatique? En tout cas l'inconvénient n'apparaîtrait que sur les planches. A la lecture, nous ne le sentons guère. Or, si les pièces sont faites pour être jouées, comme disait Molière, il n'y a pas défense de les lire. J'irai plus loin. J'oserai soutenir que les pièces dignes de vivre vivent, non par la représentation, mais par la lecture. Témoin

celles de Molière lui-même. Combien y a-t-il de théâtres qui les jouent ? Et combien ces théâtres en jouent-ils ?

Si l'on reconnaît M. Lemaître derrière ses personnages, c'est surtout à la finesse des analyses qu'ils font soit d'eux-mêmes, soit de tel ou tel point en discussion. Racine et Marivaux, les deux maîtres du théâtre analytique, se reconnaissent de la même manière, et je ne sache pas qu'on leur en fasse reproche. A vrai dire, le « moi » de M. Lemaître nous apparaît plus d'une fois dans les sentiments qu'il prête à ses personnages. Mais ce « moi », essentiellement multiple, prend tour à tour je ne sais combien de formes. On prétend que la critique est incompatible avec le théâtre. Oui, quand elle consiste dans l'application d'un système uniforme auquel on asservit sa personnalité propre, et, en même temps, celle des autres. M. Lemaître ne l'a jamais conçue de cette façon. L'impressionniste, dit-on, rapporte tout à soi. On pourrait dire aussi bien que sa sensibilité reçoit toute sorte d'impressions. Il ne se refuse pas, comme le dogmatiste ; au contraire, il n'a pas de plus grand plaisir que de se donner. Pour M. Lemaître comme pour Sainte-Beuve, — je ne parle point de logiciens et de géomètres, — la critique est quelque chose de mobile, d'insinuant, de sympathique. Comprise ainsi, elle devient une admirable préparation pour la comédie d'analyse. Avant de faire des comédies, M. Lemaître avait été exercé, par une longue habitude de cette critique, à revêtir l'âme des personnages les plus divers. Il peut se faire que nous le reconnaissons également dans le

prince Hermann et dans Jacques de Thièvres, Jacques et Hermann n'en diffèrent pas moins l'un de l'autre. Ils se ressemblent uniquement par cette curiosité bienveillante, par cette grâce versatile, qui font de M. Lemaître le moins dogmatiste, mais aussi le plus ingénieux et le plus souple des critiques.

Quatrièmement. M. Lemaître manque, à vrai dire, de décision. Il ne faut pourtant rien exagérer. Nous le montrions, plus haut, allant quêter les conseils de Dumas et de M. Halévy. Ce que nous avons oublié d'ajouter, c'est qu'il ne les suivit pas. En lisant *Révoltée*, Dumas imagine à mesure un autre drame sans se soucier de celui qui lui est soumis; Halévy, trouvant le sujet pénible, veut y introduire un « Toto » de son cru. M. Lemaître écoute avec respect, et n'en fait qu'à sa tête. *Révoltée* demeure telle quelle. Mais, si les conseils ne lui ont pas servi, il tire du moins profit de la leçon, car je ne crois pas que, pour les pièces suivantes, Dumas ou M. Halévy l'aient revu chez eux.

N'abusons pas contre lui des confidences qu'il nous fait avec une ingénuité relevée de malice. Les trois titres successifs de *Mariage blanc* pourraient convenir également à chacune des trois versions. Dans toutes, Jacques est un « bon curieux », un petit peu plus ou un petit peu moins bon; dans toutes subsiste cette moralité, qu'« on ne badine pas avec la mort » : dans toutes enfin, les « trois blondes » peuvent, sans inconvénient, garder leur chevelure.

Si les pièces de M. Lemaître nous laissent parfois

incertains sur leur signification précise, y a-t-il après tout nécessité de conclure avec tant de rigueur ? L'auteur dramatique n'écrit pas pour ceux qui demandent : « Qu'est-ce que cela prouve ? ». La pièce qui ne prouve rien, qui ne se propose de rien prouver, est sans doute moins « une » et fait peut-être sur les spectateurs une impression moins forte. Seulement elle sollicite davantage la réflexion de ceux qui savent que dans ces matières il n'y a pas de preuves. Rien de merveilleusement construit comme les pièces à thèse de Dumas. Mais, en omettant ce que l'action y a de raide, ce que les personnages y ont de contraint et de tendu, quelle est, au seul point de vue du fond, la valeur d'une pièce où l'auteur a systématiquement tout arrangé et machiné pour établir sa théorie ? Est-il rien de plus vain ? Ce que je demande au théâtre, ce n'est point un dénouement mathématique qui s'impose à moi sans me convaincre. Je préfère qu'on me laisse une certaine latitude. Je me passe même assez volontiers d'un dénouement précis. Et les nécessités du théâtre ? Ma foi, tant pis. Mais ne connaissons-nous pas de fort beaux drames dont les personnages ont quelque chose d'énigmatique et dont l'idée ne se dégage pas avec une telle netteté ? Qui prétendra que le *Misanthrope* soit parfaitement clair ? Qui se chargera d'expliquer au juste la signification d'*Hamlet* ?

Et puis, et surtout, ce que j'aime dans le théâtre de M. Jules Lemaitre, c'est ce qu'il a de peu théâtral. Entendons-nous. Mais, au bout du compte, je ne fais ici que prendre le mot dans son sens ordinaire.

THÉATRAL, dit Littré : *qui vise à l'effet sur le spectateur, qui est affecté plutôt que réel*. M. Lemaître, voilà pour moi son mérite supérieur, a dégagé la forme dramatique d'une raideur factice. Il l'a rapprochée de la vérité en lui donnant plus d'aisance et de souplesse. Il y a fait entrer tout ce que les exigences particulières au genre peuvent comporter d'analyse morale, peuvent traduire de vie intérieure. Et même un peu plus, dites-vous. C'est possible ; mais je ne lui en veux pas.

II

LA JEUNE FILLE MODERNE DANS LE ROMAN FRANÇAIS

I

Oserai-je dire qu'il y a très peu de jeunes filles dans le roman français? On me citerait aussitôt toutes celles que les romanciers marient chaque jour. Mais je ne parle pas de jeunes filles plus ou moins insignifiantes, qui, même en des romans louables pour la vérité expressive des autres personnages, n'ont pas de caractère propre. Si d'ailleurs les fables romanesques se dénouent très souvent par un mariage, il arrive généralement que le mariage y est un point de départ. Nos romans, comme nos pièces de théâtre, roulent d'habitude sur l'adultère féminin. Or, avec la meilleure volonté du monde et quelle que soit sa vocation, une

demoiselle doit nécessairement se marier avant de tromper son mari.

Nous nous expliquons par là que les romanciers préfèrent la femme à la jeune fille, mais nous ne voyons pas encore pourquoi les jeune filles qu'ils nous présentent, celles-là mêmes qui sont leurs héroïnes, ont si peu de relief. Parcourez toute la littérature de notre temps. George Sand a rendu avec une délicatesse exquise ce mélange de candeur et de malice, de hardiesse provocante et de réserve pudique, ce charme subtil et mystérieux d'un cœur virginal qui s'éveille à l'amour. Il y a George Sand. Il n'y a guère qu'elle. Et remontez plus haut : en dehors de Marivaux et de Molière, vous ne trouverez presque rien. Les Junie et les Iphigénie de Racine dépassent à peine le type de l'ingénue. Monime, peut-être. Oui, Monime. Quant à Hermione, elle est moins une jeune fille qu'une jeune femme.

Le plus grand romancier de ce siècle, Balzac, donne à toutes ses jeunes filles une physionomie effacée. C'est qu'il considérait la femme comme dépourvue de toute personnalité avant son initiation à l'amour. Modeste Mignon, Eugénie Grandet, Césarine Birotteau sont des créatures passives. Elles nous charment sans doute par leur douceur, leur modestie, leur tendresse, mais elles n'ont pas de figure bien précise. Les physiologistes nous affirment que la femme est de toutes pièces créée par l'amour. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que le mari crée toujours à son image. Et même il est fréquent que cette sorte de métamorphose,

provoquée chez la plupart des femmes par les révélations du mariage, ne s'opère pas du tout au profit de celui qui en a été l'instrument. Ainsi s'expliquent, paraît-il, maints drames secrets de la vie conjugale. Une jeune fille se croit un certain caractère, et, par avance, elle arrange son avenir d'après ce caractère tout fictif, ou, du moins, provisoire. La voilà mariée. Cinq fois sur six, c'est l'exacte proportion que donne M. Paul Bourget, elle s'aperçoit, dans l'année qui suit, peut-être dans la semaine, voire dans les vingt-quatre heures, qu'il y a eu erreur, qu'elle s'est complètement trompée sur sa propre personne. Elle s'imaginait aimer celui qui l'a conduite à l'autel. Ah ! bien oui ; elle découvre en elle-même un autre « moi », et ce « moi » le déteste. Rien de plus ennuyeux pour le mari. Mais qu'y faire ? Il ne resterait qu'à épouser une demoiselle « avec tâche », seul moyen d'avoir sur le vrai caractère de sa future des renseignements tout à fait certains.

Si l'amour seul donne à la femme sa personnalité propre, on comprend pourquoi les jeunes filles de nos romans sont en général très peu intéressantes. Mais celles des romans étrangers ? Il semble que les écrivains anglais, américains, allemands, scandinaves, prêtent à leurs jeunes filles des traits plus significatifs. La vérité physiologique qu'on rappelait tout à l'heure, serait-elle erreur au-delà de la Manche ou de l'Océan ? Nous croirons plutôt qu'il n'est pas seulement question de physiologie, que la différence tient peut-être à un régime

particulier d'éducation intellectuelle et morale.

Jusqu'à ces derniers temps, l'éducation donnée chez nous à la jeune fille avait pour objet de réprimer autant que possible son individualité. Pendant le xvii^e siècle et la plus grande partie du xviii^e, c'est la claustration étroite du couvent. Toutes les jeunes filles de qualité y passent. Disons mieux, le couvent leur sert de famille. Elles y entrent sachant à peine parler, quelques-unes avec leur nourrice, et n'en sortent que pour être aussitôt mariées. Mais à quelle discipline sont-elles soumises ? Il leur faut observer le silence ou parler bas du lever au coucher, ne marcher jamais qu'entre deux religieuses, l'une devant et l'autre derrière, occuper sans cesse leurs mains pour que leur pensée ne s'égare pas, surveiller et retenir tout élan du cœur comme toute réflexion de l'intelligence, contrarier tout penchant, abolir tout ce qui fait l'originalité foncière de leur nature. Telle est, du moins, la règle de Port-Royal. Si d'autres maisons ne poussent pas la rigueur aussi loin, c'est pourtant le même principe, le même esprit. Il ne s'agit pas de culture et de développement, il s'agit de correction et de mortification. En fondant Saint-Cyr, M^{me} de Maintenon réagit contre ce régime abominable. Mais celui qu'elle impose n'en vise pas moins à prévenir chez « ses filles » les moindres signes d'une indépendance où elle ne voit que diabolique orgueil. Leur bonheur est son affaire : elles n'ont pas à s'en mêler. Le temps une fois venu du mariage, on leur fournit non seulement le trousseau, mais encore le mari, et l'on ne les consulte pas

plus sur le choix du mari que sur celui du trousseau. C'est un adage courant, qu'elles sont faites pour « obéir sans raisonner ». Dans la seconde moitié du xvii^e siècle, lorsque l'éducation familiale se substitue à celle du couvent, il n'est point question de les soustraire à un régime oppressif. Hors Saint-Cyr, les couvents sont tombés d'un extrême dans l'autre : on y joue, on s'y dissipe, on y mène le train du monde. Celui de tous les philosophes qui a contribué le plus à mettre en faveur l'éducation domestique, Jean-Jacques Rousseau, part de cette vue que l'état naturel de la femme étant une absolue sujétion, elle ne peut être habituée de trop bonne heure à se contraindre, à sacrifier ses goûts et ses inclinations, à réfréner en soi toute volonté propre. Il faut l'élever non pour elle-même, mais pour l'homme qui daignera la choisir. Son mari la façonnera. Elle n'aura d'existence que par lui et pour lui. Jusqu'au mariage, elle doit rester dans l'expectative.

L'instruction qu'on lui donne répond à cette éducation. Vers la fin du xvii^e siècle, l'abbé Fleury écrivait : « Ce sera sans doute un grand paradoxe de soutenir que les femmes doivent apprendre autre chose que leur catéchisme, la couture et divers petits ouvrages, chanter, danser, faire bien la révérence et parler exactement ». Quelques femmes sont instruites ; mais on ne pourrait les citer qu'à titre d'exception, et leur savoir a le plus souvent quelque chose de pédantesque. Il n'est guère de milieu entre l'ignorance complète, où sont tenues presque toutes, et le pédantisme, qui rend les autres ridicules.

L'éducation des filles devant les préparer à tout recevoir de leur mari, on se garde aussi bien de former leur esprit que leur caractère. Fénelon et M^{me} de Maintenon ont fait quelque chose pour l'instruction féminine. Mais, outre des lectures très surveillées, Fénelon la réduit aux quatre règles et à des notions pratiques de droit ; et, de son côté, M^{me} de Maintenon a tellement peur de troubler l'imagination des demoiselles ou « d'élever leur esprit » qu'elle écarte de son programme tout ce qui pourrait favoriser en elles l'éveil de la personnalité. En histoire, par exemple, il lui suffit qu'elles ne confondent pas « les empereurs romains avec ceux de la Chine ou du Japon ».

Un progrès se faisait au xviii^e siècle, lorsque Jean-Jacques se mit en travers. Sous prétexte que « l'ignorance n'a jamais nui aux mœurs », c'est dans l'ignorance qu'il veut instruire les femmes. Il borne leurs études aux connaissances élémentaires d'usage. Et sans doute, si Jean-Jacques prétend que la femme n'est rien au regard de l'homme, que tout son rôle consiste à céder et à obéir, il rétablit d'autre part une sorte d'équilibre en lui recommandant de mettre en œuvre les ressources de son esprit, les grâces de son sexe, pour se ménager, par de subtiles adresses, un ascendant captieux. Ces ruses, ces manèges et ces artifices, tout en valant à la femme de mener son mari où elle veut, n'en font pas moins injure à sa dignité. Elle est toujours une sorte d'esclave, et l'esclave, même quand il gouverne son maître, n'a par lui-même aucun droit. En somme, Rousseau ne condamne

pas les filles à une ignorance totale, mais il borne leur savoir dans ce qui peut les rendre agréables, et il en exclut jalousement ce qui risquerait de mettre en échec l'autorité du mari.

Jusqu'ici l'éducation des femmes a eu pour but, chez nous, de les tenir en servitude, et par suite d'empêcher le développement de leur être moral. Aussi ne faut-il pas s'étonner que, dans notre littérature, la jeune fille joue un rôle insignifiant. Elle n'y apparaît guère, encore une fois, que sous la forme d'ingénue.

II

L'ingénue est un petit animal timide, gracieux et bête. Toutes les ingénues se ressemblent parce qu'elles n'ont d'autre caractère que leur ingénuité. Si l'on devait faire une exception, ce ne serait que pour la fausse innocente, celle de Marmontel, sainte nitouche très dégourdie, dont la curiosité perverse trémousse autour du péché. Il n'en est pas ainsi d'Agnès, et son innocence n'a rien de vicieux. Mais, dans ce prototype de l'ingénue, Molière nous affriande plus d'une fois par un piquant contraste entre la naïveté des propos qu'il lui prête et le sens dans lequel peut les interpréter un spectateur moins candide. Clinène, de la *Critique*, n'a pas tellement tort de se plaindre que l'auteur tienne, comme elle dit, la pudeur en alarme ;

et si, comme Uranie le prétend, Agnès ne dit pas un mot qui, tel quel, ne soit fort honnête, il y a de ces mots à double entente qui, fort honnêtes dans sa bouche, ne le sont pas du tout en arrivant à l'oreille du parterre. Voyez-la quand Arnolphe s'inquiète de ce qu'Horace a bien pu lui prendre. Elle ne veut parler que d'un ruban ; mais ce *le* où elle s'arrête « n'est pas mis pour des prunes », « il vient sur ce *le* d'étranges pensées », et « ce *le* scandalise furieusement ». Double succès pour Molière ; car il se donnait le plaisir de scandaliser une prude, et, en même temps, il éveillait dans l'esprit de ses auditeurs des idées d'autant plus chatouillantes qu'Agnès n'entendait aucun mal à ses réticences.

Ce procédé d'un comique égrillard, nos auteurs modernes n'ont eu garde de le négliger. Lisez, par exemple, dans *Leurs Sœurs*, de M. Lavedan, la scène où Finette (quinze ans) confie à Emma (seize ans) qu'elle voudrait bien « avoir un maître, un petit maître » ; — dans *Lettres de femmes*, celle où M. Prévost nous montre deux innocentes, Juliette et Lucile, attendant la lettre d'une de leurs amies, mariée de la veille, qui a promis de les renseigner, et se communiquant leurs petites idées sur la matière ; — dans je ne sais plus quel livre de Gyp (il en paraît trois ou quatre par an, qui se ressemblent beaucoup), celle où Loulou assiste à une pièce « très convenable », dont le héros assassine une jeune fille pour la violer.

Si l'éducation des jeunes filles est bien propre à entretenir leur candeur, on peut croire tout de

même que, chez les jeunes filles de nos romans, cette candeur dépasse quelquefois les bornes de la vraisemblance. Chez Agnès, du moins, l'ingénuité s'explique par une pédagogie spéciale. Arnolphe l'a enlevée, dès l'âge le plus tendre, à sa mère, l'a mise dans un couvent, avec des instructions toutes spéciales, comme si la discipline ordinaire ne suffisait pas, pour qu'on la rendît « idiote autant qu'il se pourrait », puis, après treize années de ce régime, l'a retirée à l'écart en une petite maison rigoureusement close où, n'ayant d'autre compagnie qu'un paysan et une paysanne, simples comme elles, la jouvencelle passe tout son temps à coudre des chemises et des coiffes. Voilà le vrai type de l'ingénue. Voilà comment il faut élever Agnès, quand on veut qu'elle demande si les enfants se font par l'oreille. Les jeunes filles que peint notre littérature ont reçu généralement une éducation bien différente. Elles voient le monde, elles fréquentent les théâtres, les bals, elles ne bornent pas leurs lectures aux quatrains de Pibrac, ni même aux fades romans que des auteurs très bien intentionnés prennent soin d'écrire pour leur usage. Et cependant, en tout ce qui concerne l'amour, elles restent aussi ignorantes que l'enfant qui vient de naître. Rappelez-vous, entre autres, la Fernande du *Fils de Giboyer*. Fernande a vingt ans pour le moins ; on nous la présente d'ailleurs comme mûrie de bonne heure par des circonstances particulières, et la décision de son esprit, la fermeté de son caractère, sont très supérieurs à son âge. Mais, sur certain point, son innocence paraît ne le céder

guère à celle d'Agnès. Quand Maximilien la rassure sur les relations de sa belle-mère avec les secrétaires successifs de M. Maréchal en lui certifiant qu'il n'y a eu que des lettres, ou, tout au plus, des aveux platoniques, cette grande fille répond : « Et que pourrait-elle davantage ? » — « O chaste ! » s'écrie Maximilien demeuré seul. Ce n'est pas le mot tout à fait juste. Il devrait dire : « O simplesse ! ô candeur plus que virginale ! »

Et ceci n'est rien encore. Voyez Noémie Hurtrel, dans *l'Irréparable* de M. Bourget. Elle lit Schopenhauer et Darwin, *Monsieur de Camors* et les romans de Balzac ; elle passe sa jeunesse dans les villes d'eaux élégantes, en compagnie d'une mère frivole, à laquelle ses amants ne laissent pas le temps de la surveiller ; entourée d'hommes de plaisir qui lui murmurent à l'oreille des galanteries libertines, elle a pris avec eux les habitudes de la flirtation la plus aventureuse ; ses allures, ses gestes, son rire, la feraient passer pour une fille. Après cela, M. Bourget nous garantit l'innocence physique de la jeune personne. A la bonne heure. Mais il y a mieux. Elle n'est pas seulement intacte (*intacta puella*), elle est encore parfaitement ignorante. Elle ne se doute pas de ce qu'on lui veut. Elle rendrait des points à Juliette, à Emma, à Loulou. Ni ses lectures, ni ses conversations ne l'ont renseignée sur ce que l'amour comporte de matérialité grossière, sur le danger auquel s'expose une jeune fille en recevant chez elle, vers les minuit, un représentant du sexe barbu. Quand Taraval, homme marié, lui déclare son amour, l'espérance du séduc-

teur ne représente à la pauvrete « rien de défini ». Un soir qu'elle est à la fenètre, respirant la fraîcheur de l'air, Taraval entre dans sa chambre. — « Vous ici, Monsieur? Que se passe-t-il? » Noémie sait du moins qu'un monsieur n'entre pas à de telles heures dans la chambre d'une jeune personne. Il se passe donc quelque chose. Mais, nous dit-on, « son innocence était si entière qu'elle n'avait pas la notion exacte du péril qui la menaçait ». Taraval prend sa main, elle ne la retire point, elle serre la main de Taraval. Mais que veut-il de plus? Elle se le demanderait encore, si le misérable ne la renseignait par un odieux attentat. Pour justifier une telle ignorance, suffit-il de nous avoir avertis que, depuis longtemps, Noémie s'abstenait d'aller au confessionnal? Aussi bien, telle n'était point sans doute l'intention de M. Bourget quand il nous donnait ce renseignement.

Je citais tout à l'heure un mot de Fernande. Les jeunes filles d'Augier, Fernande elle-même, et celles de Dumas, n'en sont pas moins bien différentes des jeunes filles qu'avait peintes le Théâtre de Madame. Dumas et Augier ont les premiers, rompant avec la convention, introduit dans notre littérature un nouveau type de la jeune fille, une jeune fille peu ou prou « avertie », mais qui ne se borne pas du moins à zézayer des gentilleses, qui a un caractère, une volonté, qui sait juger, se faire une opinion des choses, parler et agir avec une netteté catégorique. Les jeunes filles d'Augier et de Dumas n'ont pas l'espèce de charme mignard que donnaient à celles de Scribe leurs grâces en-

fantines et rougissantes. Nous nous apercevons déjà que l'éducation des femmes s'est modifiée.

III

La plupart des ingénues qu'on trouve encore de nos jours, ne ressemblent guère au modèle traditionnel. Dans leur ingénuité même elles portent une désinvolture fringante d'enfant terrible. Voulez-vous ce qu'il y a de plus moderne comme ingénue ? Voici la Chiffon de Gyp. Corysande d'Avesnes, plus connue sous le nom de Chiffon, est, à seize ans, une ingénue qui n'a rien de fade. Pas fade du tout, M^{lle} Chiffon. Tête ébouriffée, petit visage expressif et mutin, nez toujours en l'air, mouvements agiles d'une gaucherie piquante. Elle a des manières de gamin qui font le désespoir de madame sa mère. Elle manque absolument de tenue et de correction. Rien ne l'empêchera de dire à haute voix ce qu'elle pense des gens, de le leur dire en face, et même si ce qu'elle pense d'eux est très peu flatteur. Elle ne se tient pas de parler à tort et à travers. Et dans quel langage, mon Dieu ! Son argot scandalise jusqu'à la bonne tante Mathilde. Tante Mathilde lui conseille de réfléchir avant de donner réponse à ce pauvre colonel d'Aubières, qui la demande en mariage. « Qu'est-ce que je ferai, dit Chiffon, quand j'aurai

bien réfléchi ? — Eh bien, tu verras ce que tu veux répondre... — Et je répondrai : « Zut ! » — Zut ? répète sa tante. Mais Chiffon se met à rire. — « Ah ! que c'est donc drôle, tante Mathilde, de vous entendre dire zut !... Vous n'y mettez pas l'intention du tout. — Pas l'intention ?... — Non !... Zut !!! C'est un mot qui veut dire : « Allez-vous promener !... » ou quelque chose comme ça... Alors il faut l'envoyer plus délibérément... Vous comprenez ?... — Tu penses bien que je ne vais pas, à mon âge, apprendre à dire zut ?... — Vous le diriez pourtant bien !... »

C'est une petite fille horriblement mal élevée que Chiffon. Mais pardonnons-lui ses défauts en faveur de ses qualités. Si elle baragouine un français de gavroche, elle déteste qu'on parle anglais, même au « tennis ». Si elle « gaffe » quelquefois, c'est par spontanéité de nature. Si elle a des façons un tant soit peu déhanchées, c'est par antipathie contre les gens « à la pose » ou à « l'épate ». Si elle est assez tiède en matière de dévotion, nous lui savons gré de ne pas vouloir de « directeur », nous admirons la manière très « crâne » dont elle se débarrasse du père de Ragon, ce jésuite à l'air cauteleux, à la voix douce, avec ses sourires tendus de vieille coquette qui cache des dents noires. Volontaire, étourdie, impertinente, capricieuse, elle est franche, droite, elle est naturelle et vraie dans un monde factice. Ses mines d'évaporée ne l'empêchent pas d'avoir un jugement très juste ; il y a dans ce qu'elle dit beaucoup de choses folles, mais il y en a aussi qui dénotent une philosophie su-

périeure. Sa mère l'appelle fille sans pudeur ; cela veut dire que la pudeur de Chiffon ne fait pas de grimaces. Nulle coquetterie chez elle et nulle prudence. Quand d'Aubières lui demande sa main, elle s'exprime en « bon gosse ». « Tromper son mari, je ne sais au juste où ça commence ni où ça finit, mais je trouve que c'est très mal... — Sans doute, c'est mal !... — Eh bien, voilà !... c'est que je suis sûre que, si je vous épousais... je vous tromperais... Je vous aime beaucoup, beaucoup !... mais je crois que je ne vous aime pas du tout, mais du tout, comme il faut aimer son mari... et je suis certaine que le jour où je rencontrerais celui que j'aimerais comme ça... je me laisserais aller !... oh ! mais là, en plein !... vous voyez ?... c'est sans gêne d'oser vous dire ça ?... mais ça serait encore bien plus sans gêne de vous épouser sans vous le dire... »

IV

A Chiffon, l'ingénue dernier modèle, s'oppose le type de la demi-vierge, que M. Marcel Prévost baptisa il y a quatre ou cinq ans. Malgré la liberté de ses allures et de ses propos, Chiffon, assez réfléchie, assez observatrice pour se faire quelque idée des choses, ne sait de l'amour que ce qu'une jeune fille très pure, très peu encline aux vilaines curiosités et aux sournoiseries, doit avoir inconsciemment

deviné en regardant autour de soi, si elle n'a pas les yeux dans sa poche. La demi-vierge, elle, est aussi renseignée qu'un carabin. Effrontée et provocante, cela s'entend, mais cela ne justifierait pas encore le nom qu'on lui donne, et qui n'a rien de figuré. Il ne s'agit pas d'une forme de « flirt » plus aiguë. Comment expliquer au juste sans blesser l'honnêteté ce qu'est la demi-vierge ? C'est une jeune fille qui ne réserve que ses dernières faveurs, et je n'oserais dire en quoi consistent les avant-dernières. Plus dévergondée et plus perverse que les amoureuses entraînées par la passion et par la chaleur du sang jusqu'à se donner tout entières, elle demande à des amants incomplets je ne sais quel irritant et stérile plaisir, et porte dans ce commerce impudique assez de circonspection pour garder à peu près intact un capital que sa prudence ne hasarde pas.

M. Prévost veut bien nous rassurer en circonscrivant, en définissant avec autant d'exactitude que possible la contrée à laquelle s'est appliquée son observation. Ce n'est qu'un petit coin, le monde des oisifs et des jouisseurs. Il nous prévient contre les généralisations par trop simplistes. Toutes les jeunes filles françaises ne sont pas des demi-vierges, ni même toutes les jeunes filles parisiennes, ni même toutes les jeunes filles du monde à Paris. Grand merci de cette déclaration ! Mieux encore, il affirme que « nulle part moins qu'en France il n'y a de demi-vierges ». Il y en a pourtant quelques-unes, il y en a, nous dit-on, de plus en plus. M. Prévost se plaint d'ailleurs que les

mœurs modernes tendent à développer le type. C'est pourquoi il veut qu'on change l'éducation de la jeune fille : et son livre, même s'il y montre une certaine complaisance dans la peinture des choses qu'il abomine, n'aurait, selon lui, d'autre objet que de mettre au jour la nécessité de ce changement.

La principale figure du roman, Maud de Rouvre, est une jeune fille du plus grand monde, mais ruinée, harcelée déjà par les créanciers et qui ne peut se tirer d'affaire qu'en faisant un riche mariage ; elle a pour amant, pour demi-amant, Julien de Suberceaux, secrétaire d'un député, sorte d'aventurier sans fortune, et elle veut se faire épouser de Maxime de Chantel, un jeune coquebin de province très amoureux, très naïf, et, quelque part là-bas, dans le Poitou, seigneur de très vastes terres. Tout ce qu'une demi-vierge peut donner de soi, Maud l'a donné à Julien. Quand, au début, Julien entre dans la chambre de la jeune fille : « Bonjour, Mademoiselle, vous allez bien ? » Puis, assuré que Maud est seule, il l'attire, la serre, et, sur l'étoffe du corsage, lui caresse des lèvres le gonflement de la gorge, le sillon mystérieux de l'aisselle, puis remonte jusqu'au col, jusqu'aux yeux, jusqu'aux joues, avec des baisers qu'elle lui rend longuement quand ils effleurent sa bouche. Maud ne reçoit pas seulement Julien dans sa chambre, elle va aussi dans la chambre de Julien. Et ce qui se passe là, M. Prévost est trop respectueux des bienséances pour nous le dire, mais il nous le fait entendre par des insinuations suggestives.

Cependant, Maud, si elle est bien l'héroïne du livre, n'est pas le type de la demi-vierge. Son âme ardente et implacable de révoltée l'élève au-dessus de ses congénères. Résolue, coûte que coûte, de vaincre la fortune et de régner sur le monde, elle préférera, quel que soit son amour pour Julien, devenir la maîtresse d'un affreux banquier plutôt que se condamner, en devenant la femme du jeune homme, à une vie obscure et contrainte. Quand elle est sur le point d'épouser Maxime, alors même elle se refuse à son amant, et, par un dernier scrupule de loyauté, réserve le suprême baiser pour l'homme qui va lui donner son nom et sa fortune. Maxime, lorsque Julien a parlé, ne peut encore se résoudre à la perdre. « Si je vous aimais assez pour vous pardonner? » Mais ce mot, elle est trop fière pour le souffrir. « Partez, répond-elle, je ne veux pas de pardon. » Il y a en Maud, malgré son ignominie, quelque chose de hautain et d'héroïque, qui fait d'elle une créature tout exceptionnelle dans son monde vicieux et gâté.

Quant à Jacqueline, sa sœur, celle-là est parfaitement et entièrement vierge. Elle n'accorde rien, mais rien du tout, à personne, pas la plus insignifiante caresse. Aussi bien elle sait, en se défendant, se faire désirer. Avec sa peau de soie, ses yeux glauques, toujours à demi cachés par des paupières lourdes d'une voluptueuse langueur, avec ses formes déjà mûres et sa puérilité voulue de gestes et de paroles, elle a tout ce qu'il faut pour griser les hommes, pour exciter leur convoitise, pour leur injecter de la folie dans le sang. Lorsque Luc

Lestrangle, le déflorateur de profession, veut la saisir, elle glisse, s'esquive derrière le piano, et, debout sur la pédale, caresse le clavier d'un arpège, si adroitement que son corsage, à peine échancré, semble lui déshabiller la poitrine. Regardez, ne touchez pas. C'est justement sur Lestrangle qu'elle a jeté son dévolu. Très avisée et très sage, elle veut se marier. Oh ! si nos mœurs étaient moins sévères ! Peut-être un jour viendra où les jeunes filles voyageront seules, noctambuleront, dépenseront de l'argent à leur fantaisie, auront des amants... « Pourquoi pas ? dit-elle à Hector Le Tessier, qui trouve le programme un peu large. Vous vous mariez bien, vous, quand vous vous êtes affichés pendant dix ans avec des cocottes. Ce serait un usage à établir, voilà tout. On dirait : « Mademoiselle une telle a eu une jeunesse orageuse, mais ce sont les jeunes filles comme celles-là qui font les meilleures femmes ». — En attendant, il faut se tenir si l'on veut trouver un mari. Voilà pourquoi, en fille prudente, elle ne laissera pas toucher le moindre acompte avant le mariage. Les onze mille vierges toutes ensemble n'étaient pas plus intactes qu'elle. Son mari, elle prend soin de le dire à Lestrangle, aura la satisfaction d'inaugurer sur toute la ligne. Et le jeune homme, qu'elle émonstille, qu'elle allume, qu'elle chavire, finit par s'exécuter, par recourir, en l'épousant, au seul moyen qui lui soit laissé de contenter sa brûlante envie. Vous croyez peut-être qu'ils ne tarderont pas à divorcer ? Allons donc ! Liberté complète de part et d'autre, c'est convenu. Ils ne seront associés que pour les petits

moments, particulièrement agréables, et aussi pour les intérêts sérieux de la vie. Hors cela, Lestrangle continuera à courir, et Jacqueline ne se piquera pas d'une fidélité à la Pénélope. Un divorce ? Et pourquoi donc ? Leur édifiant exemple consacrerait l'indissolubilité du mariage.

Pas plus que Maud, Jacqueline n'est le type exact de la demi-vierge. Certains traits de son caractère mettent l'une à part, et l'autre, avec son dévergondage calculé, sait préserver de toute atteinte une virginité alléchante. Mais, à côté d'elles, M. Prévost nous montre un essaim de jeunes filles qui n'ont ni la hauteur de Maud, ni la sagesse précoce de Jacqueline. Faire la roue, rire aux plaisanteries louches, glousser, frétiller, se trémousser et se tortiller, quêter, en frottant leur peau contre les hommes, d'âcres énervements, telles sont leurs pratiques familières. Marthe de Reversier met, sous la table, sa jambe à cheval sur le genou de Lestrangle ; Dora Calvell pose, chez le peintre Valbelle, une délicieuse Rarahu, sans autre costume que des feuilles de palmier ; la petite Avrezac, laissant sa gouvernante dans le fiacre, devant la porte de Julien, reste une bonne heure chez le jeune homme, et s'y montre, nous dit-on, plus complaisante pour lui que ne le sont les filles pour les financiers. Ah ! il n'y a pas à craindre avec elles ce qu'on appelle la surprise de l'alcôve ; elles ne crieront pas, le lendemain des noces, à la trahison et au viol. La théorie de l'amour n'a pour ces tendrons aucun secret ; et même, à seule fin de se prémunir plus sûrement contre tout embarras,

elles y ont ajouté quelques notions pratiques des plus déniaisantes. Et c'est maintenant aux jeunes mariés que l'alcôve ménage des surprises.

Quelque délectation que semble lui procurer la peinture de ces déduits, M. Marcel Prévost prend sa revanche de moraliste en jetant, dans une préface, des clameurs d'effroi, M. Prévost est tellement effrayé que, pour prévenir le mal, il recourt tout de suite au remède héroïque. Claquemurez vos filles. Voulez-vous être sûrs qu'elles ne vont pas chez Julien ? verrouillez leur porte, et, si vous n'habitez pas très haut, grillez leurs fenêtres. Il y a mieux encore : mettez-les au couvent. C'est la solution que recommande le Jalin du livre, Hector Le Tessier, qui n'a pourtant rien de farouche. « Autrefois, dit ce viveur assagi, la vierge était élevée dans un cloître, généralement en parfaite innocence, car vous ne prenez pas au sérieux, je pense, ce que racontent les philosophes de table d'hôte sur l'immoralité des couvents ? Elle sortait de là pour se marier avec un homme qu'elle connaissait à peine, mais que l'accord des parents avait élu. » Voilà l'idéal que nous propose Le Tessier. Philosophe de table d'hôte est une épithète que l'on n'aime pas à recevoir ; aussi me contenterai-je de rappeler que Maud de Rouvre a été élevée à Picpus. Mais cette innocence parfaite, qui suppose une parfaite ignorance, n'offrirait-elle pas quelque danger ? Au cours de morale que suivent Jacqueline et ses compagnes, un jeune maître explique les deux éléments, tendresse et sensualité, dont l'étroite union constitue l'amour conjugal. Peut-être M. Pré-

vost n'a-t-il pas tort de préférer une éducation de « petite oie blanche ». On regrette seulement qu'il ne voie pas de milieu entre l'oie blanche et la demi-vierge. Et, croyez-le bien, ce n'est pas « trois quarts de vierge » que je veux dire. Une jeune personne très pure et très chaste n'est pas forcément une pimbèche qui ne sait que baisser les yeux et rougir. Quelle idée a-t-on des filles, si, pour les empêcher de devenir des demi-vierges, on croit nécessaire de les cloîtrer, et, comme dit Arnolphe, de les rendre idiots ?

J'en reviens aux leçons de Molière. Dans la maison où la tient son tuteur, Agnès vit en recluse, ne sachant rien du monde, « bête » et « stupide », autant qu'Arnolphe peut le souhaiter. Le barbon s'applaudit et triomphe. Mais il a compté sans Horace : Horace paraît, et voilà toute la « politique » d'Arnolphe à vau-l'eau. Agnès reçoit en pleine nuit le jeune homme dans sa chambre. Agnès va dans la chambre du jeune homme chercher asile contre un tuteur qui lui est devenu odieux. Et c'est justement en cela qu'éclate son innocence. Tout cela, dit Arnolphe, se condamnant lui-même sans y penser,

Tout cela n'est parti que d'une âme innocente.

Il est heureux qu'Horace soit un honnête jeune homme, qui n'a pas de mauvais desseins, qui rougirait d'abuser une fille aussi candide.

Dans les *Demi-Vierges*, l'oie blanche est une petite provinciale, charmante et insignifiante, Jeanne de Chantel. Très bien élevée, au moindre mot

qu'on lui dit, sa timidité s'effare. Elle ne bouge pas, ne fait pas un geste, ne prononce pas une parole, ne quitte pas des yeux le sol. Quand Luc Lestrangé, l'œil luisant, se rapproche d'elle, lui insinue des propos caressants et louches, un sourire de complaisance et d'incompréhension fleurit sur ses lèvres. Elle finit cependant par deviner chez le drôle l'intention de mener sa pensée par des chemins interdits ; alors, elle a peur, elle ne sait que murmurer : « Monsieur !... » ; et la pauvre enfant va sûrement défaillir, lorsque Le Tessier lui offre de la reconduire auprès de sa mère. Le Tessier a trouvé en Jeanne la jeune fille de ses rêves. Il ne se décidera pourtant à l'épouser qu'après avoir reçu du fond de la province, où elle a été bien vite ramenée, un billet disant : « Je sais bien que je fais quelque chose de très mal. Mais j'ai trop de chagrin. Il faut que sache si je dois entrer au couvent. » Eh ! eh ! la petite masque ! Oui, Mademoiselle, vous faites là quelque chose de très mal ; et si, en recevant votre lettre, le premier mouvement d'Hector est de la couvrir de baisers, le second est de se dire : « Je suis bête comme un collégien ! A mon âge, et avec l'expérience que j'ai des jeunes filles ! » Par bonheur, il y en a un troisième ; Hector partira le plus tôt possible pour le coin de province où Jeanne l'attend. Mais, quand même, ce n'est pas, si j'ose m'exprimer ainsi, avec une plume d'oie blanche que Jeanne a écrit son petit billet.

V

L'horreur de M. Prévost pour les demi-vierges ne justifie pas assez sa prédilection pour les oies blanches. Il y a un autre type de jeune fille que devaient produire l'éducation moderne — je ne parle pas du cours de Jacqueline — et le changement des mœurs : il y a la jeune fille honnête, non « innocente », qui mépriserait sans doute le dévergondage des demi-vierges, mais que Jeanne ferait sourire avec son ingénuité transie.

A l'américaine, alors ? Pourquoi pas ? Ceux qui, après un rapide séjour, nous peignent l'Amérique, ont été surtout frappés par des singularités. L'éducation très libre que les jeunes filles y reçoivent laisse leur nature se développer sans contrainte. De là, un grand nombre de types divers, parmi lesquels nos romanciers, ou même nos moralistes, nous font de préférence connaître ceux qui choquent le plus les traditions de notre race. Mais ceux-là justement ne sont, outre-mer, que des exceptions. Telle jeune fille se fait entretenir de fleurs, de places au théâtre, de bijoux, par des amoureux, d'ailleurs tout platoniques ; telle autre a ouvert chez elle un cours de *high-kicking* (c'est, déclare M. Bourget, auquel j'emprunte ces exemples, l'art de jeter son pied aussi haut que possible). Il y a, nous dit-on, la Beauté professionnelle, ou, sim-

plement, la Beauté, « qui fait partie des grands dîners et des grands bals comme les roses à un dollar chacune et le champagne brut » ; la Garçonnière, qui s'habille de costumes tailleur, marche tout d'une pièce, joue au billard, pratique les plus violents sports, et, pour se procurer quelque nouvel « excitement », fait un voyage en express assise sur le chasse-pierres de la locomotive ; l'Intellectuelle, qui a tout lu, tout compris, sans rien goûter, qui vous étonne moins encore par l'universalité de ses connaissances que par le peu de profit qu'elle en tire pour sa culture, comme si, chez elle, le travail du cerveau se faisait mécaniquement, et qu'il n'y eût aucune communication entre sa vie mentale et sa vie morale. Ces types-là ne sont, à vrai dire, que des caricatures. La jeune Américaine, la vraie, n'en diffère pas moins de la jeune Française jusqu'à scandaliser nos préjugés héréditaires. Et rien d'étonnant, puisque le type idéal est pour nous l'oie blanche, la petite dinde, l'exquise bécasse, autrement dit la demoiselle *bien élevée*, si bien élevée qu'elle n'a aucune individualité, aucune existence personnelle ; car élever les filles, de ce côté-ci de l'eau, consiste à les conserver ignorantes des choses de la vie, à les surveiller, à les réprimer, à mater en elles toute initiative en les tenant, jusqu'au jour du mariage, dans une passivité désœuvrée et vide.

Il n'y a pas d'apparence que l'éducation américaine s'acclimate jamais chez nous : cette éducation répond à un état moral et social qui diffère trop du nôtre. Mais, en considérant le progrès qui s'est fait dans ces derniers vingt ans, on se rend

compte que la jeune fille française subit dès maintenant une modification sensible. Elle peut, sans déshonorer son sexe, unir la volonté à la douceur, l'énergie à la délicatesse, l'indépendance à la modestie, voire la notion du bien et du mal, sinon à l'« innocence », du moins à la pureté et à la chasteté d'âme.

Cette jeune fille nouvelle, il faut avouer que notre littérature contemporaine en offre peu d'exemples. Elle n'est pourtant pas, après tout, si contraire aux traditions nationales. Témoin Molière lui-même, qui après avoir, dans la plupart de ses pièces, lutté pour l'émancipation des femmes, nous propose, en la personne d'Henriette, un modèle où il n'y aurait pas grand'chose à retoucher pour qu'il pût encore servir.

Parmi toutes les jeunes filles que nos romanciers modernes ont mises en scène, celle qui se rapproche le plus d'Henriette est peut-être bien la Marie Couturier du dernier roman de M. Zola, une Henriette en rapport avec notre démocratie. L'auteur de *Paris* a voulu représenter en elle, non pas seulement une jeune fille, mais le type même de la jeune fille, telle qu'il la conçoit. Marie a tout le charme de son sexe. Rien de dur ni même de viril ; mais on n'a qu'à la voir pour la sentir bien portante et forte, avec sa taille droite, sa démarche libre, son regard ferme et assuré. Tout en elle respire la santé, la vaillance, la possession de soi-même. Très instruite, elle a été élevée dans les lycées, où l'enseignement est laïque et démocratique, où il a pour objet de former, de développer la personnalité,

non pas tant par le savoir que par l'éducation de l'esprit et de la conscience. Tombée en un cerveau solide, cette instruction ne l'a point alourdie ni gênée. Nul pédantisme, nul dédain des travaux de son sexe ; elle surveille la lessive, elle met la main aux besognes du ménage. Il lui manque la gaucherie de l'ingénue tremblante et bêtante ; en revanche, elle a une parfaite droiture d'intelligence et de cœur, elle est étrangère à tout détour, à toute inquiétude, à ces curiosités obliques qui flétrissent l'imagination. Libre de superstitions et de chimères, elle ne demande à la vie que ce qu'elle peut en attendre. mais n'entretient pas moins en son cœur la religion de l'idéal, le culte de la justice et de l'humanité. Toujours gaie et dispose, elle n'a ni caprices, ni vapeurs. Ne lui souhaitez pas des grâces alanguies, je ne sais quoi de mièvre, de fantasque, de maladif. Elle est sage, elle est simple, elle est saine de corps et d'âme. Après avoir été la jeune fille, elle sera la mère.

III

FÉCONDITÉ

PAR EMILE ZOLA

Fécondité est le premier volume d'une sorte de tétralogie qui a pour titre : *Les quatre Evangiles*. Le second s'intitulera *Travail* ; le troisième *Vérité* ; le quatrième *Justice*. Ces quatre volumes doivent résumer toute la philosophie sociale de M. E. Zola ; et, pour ainsi dire, ils annonceront la religion nouvelle que Pierre Froment, des *Trois Villes*, après ses vaines tentatives pour épurer et rajeunir un catholicisme perverti, a découverte enfin, hors des dogmes et des mystères, dans la libre conscience de l'humanité.

Le dénouement de *Paris* nous montre, sur le haut de Montmartre, la femme de Pierre, Marie, qui lève son fils au bout de ses deux bras en un beau geste d'enthousiasme et l'offre à la ville, initiatrice, civilisatrice, libératrice des peuples, « que le divin soleil ensemence de lumière, roulant dans sa gloire la moisson future du progrès ». — « Tiens, Jean, tiens, mon petit, dit-elle, c'est toi qui moissonneras

tout ça et qui mettras la récolte en grange ! » Jean sera le héros de *Justice* ; nous l'y verrons réaliser ce rêve en inaugurant l'ère de la communion universelle entre les hommes. Mais dans la marche que le genre humain poursuit à travers les âges, il y a trois étapes antérieures. Famille, cité, patrie, voilà la suite du développement social ; et, de même que la famille, en s'accroissant, devient la cité, que la cité engendre à son tour la patrie, de même l'idée de patrie aboutit naturellement, chez les esprits élevés, chez les cœurs généreux, à la conception d'une humanité fraternelle. Après Jean, Pierre a encore trois fils, Mathieu, Luc et Marc. Nous saurons plus tard comment les deux derniers, Luc dans *Travail*, Marc dans *Vérité*, prêchent leur Evangile, Luc, celui de la cité et Marc celui de la patrie, en attendant que, dans *Justice*, le premier-né de Pierre achève le cycle. Quant à *Fécondité*, dont Mathieu est le héros, ce premier volume de la série, ou plutôt ce premier chant du poème, comme s'exprime M. Zola, a pour sujet la famille.

La plupart de nos romanciers font ce qu'on appelle des romans d'analyse, où ils appliquent leur faculté d'observation et d'intuition à l'étude de cas individuels ; c'est l'individu qui les intéresse, soit en lui-même, soit dans ses rapports avec d'autres individus. M. Zola, lui, n'envisage pas un « moi » particulier pour analyser le jeu intime de ses passions ; l'homme l'intéresse comme membre de la communauté humaine. Plus moraliste que psychologue, les problèmes sociaux attirèrent dès le début l'auteur des *Rougon-Macquart*. Et, de là,

la portée de son œuvre. De là aussi, la conception épique et symbolique qu'il se fit du roman. Cette conception est du reste en parfait accord avec son génie. Seul parmi nos romanciers modernes, il a le génie assez vaste et assez puissant pour la réaliser dans toute son ampleur.

Fécondité lui a été inspirée par des préoccupations d'humanité générale. Mais nulle part, à vrai dire, le mal qu'il combat n'est aussi grand que chez nous. Si ceux qui soutiennent encore les idées de Malthus peuvent, en considérant l'ensemble du genre humain, s'appuyer d'arguments plus ou moins spécieux, ils ne sauraient du moins nier eux-mêmes que la diminution de la natalité dans notre pays ne soit une terrible menace pour sa puissance et sa grandeur. Voilà longtemps que les économistes donnent l'alarme. Mais leurs statistiques, quelle qu'en soit l'éloquence, ont peu d'effet. A ceux de nos écrivains qui ne séparent point l'art de la vie, que préoccupent les questions morales et sociales de leur époque, surtout quand elles touchent leur pays de si près, il appartient sans doute d'attirer sur ce péril l'attention du grand public en mettant sous ses yeux la réalité vive. C'est ce qu'a fait l'auteur de *Fécondité*. Et peut-être son œuvre ne sera-t-elle pas inutile. A l'appel de Jean-Jacques Rousseau, les mères d'il y a un siècle nourrissent leurs enfants : aujourd'hui il ne s'agit pas seulement que les mères se fassent nourrices, il s'agit d'abord que les femmes soient mères, que l'égoïsme, la vanité, l'amour du plaisir ne tarissent pas la vie dans sa source même.

Mais à quoi serviraient les progrès de la natalité si la mortalité devait s'accroître d'autant ? M. Zola ne pouvait omettre dans son livre ce point de la question. Il nous y fait voir en de pathétiques tableaux « l'affreux déchet des petits êtres ». Un grand nombre sont nourris par les mercenaires professionnelles, « qui, chaque année, vont au mâle, comme la vache est conduite au taureau, pour le lait » ; et, si l'enfant de la nourrice meurt presque toujours d'être mis tout de suite à la pâtée, avec les bestiaux, l'autre enfant meurt souvent lui-même d'un lait qu'il ne s'assimile pas. Mais cela serait encore peu. Vingt mille innocents, chaque année, sont emportés de Paris, qui n'y reviennent pas, qu'on ne revoit jamais plus. M. Zola nous montre les rabatteuses arrivant des quatre coins de l'horizon pour enlever à la grande ville leur proie. Dans les salles des Hôpitaux et des Maternités, dans les chambres louches des sages-femmes, dans les misérables taudis des accouchées sans feu et sans pain, elles vident les berceaux, elles font main basse sur toute une moisson d'enfants que se disputent les nourrisseuses. Certains villages, Rougemont par exemple, n'ont d'autre industrie que l'élevage des petits Parisiens. Deux fois par mois, la Couteau vient à Paris mener les filles-mères de la contrée et racoler en même temps son lot de nourrissons. Et ces nourrissons, que deviennent-ils ? Autour de Rougemont, certains pays font de la dentelle, d'autres font du fromage, d'autres font du eidre ; à Rougemont, où les meneuses portent leurs paquets, on fait des petits morts.

C'est la Vimeux, qui n'achète jamais une goutte de lait, qui fait sa bouillie avec des croûtes ramassées à la rue. C'est la Loiseau, chez laquelle, couchés sur de vieux chiffons, les petits pourrissent dans leur ordure. C'est la Gavette, confiant ses pensionnaires à la garde du grand-père, un vieux paralytique qui n'est pas seulement capable d'empêcher les poules de venir leur piquer les yeux. Enfin, c'est la Couillard ; celle-ci, qui loge dans une maison isolée, tout près du bois, a sa spécialité. Aucun enfant n'est jamais sorti vivant de chez elle. Quand la Couteau lui porte un nourrisson, tout le village sait à quoi s'en tenir. Les parents ont donné du coup une forte somme, soi-disant pour plusieurs années. Au bout de huit jours, l'enfant est mort. Rien de plus simple. On prend si vite, à cet âge, une pleurésie, une fluxion de poitrine ! La porte ou la fenêtre ouverte sur le berceau, il n'en faut pas davantage. Et, vite, à un autre ! La Couillard a fait jadis six mois de prison pour vol : l'assassinat des petits enfants, qui rapporte plus, n'offre pas le moindre risque.

Telle est l'industrie des nourrisseuses. Dans la plupart des départements qui s'y livrent, la mortalité s'élève à cinquante sur cent ; dans les meilleurs, à quarante ; dans les pires, à soixante-dix. Du reste, si tous ne meurent pas, combien, parmi ceux-là mêmes qui reviennent vivants, portent en eux le germe de la mort ! Là encore, il y a une hécatombe, payée au monstre de l'égoïsme social. Et c'est ainsi que, chaque année, disparaissent dans le gouffre des milliers et des milliers d'enfants ;

effroyable massacre, au prix duquel ne compterait même pas celui de la guerre la plus meurtrière.

Le véritable sujet de M. Zola, comme l'indique son titre même, ce n'est pas la mortalité des enfants, qu'une surveillance attentive fait décroître, c'est la natalité, qui devient toujours plus faible. Cette diminution progressive de la natalité est due à des causes diverses. Il fallait, pour chacune de ces causes, nous montrer un exemple vivant ; puis, à tous les personnages du livre qui fraudent la nature, il fallait opposer la féconde union de deux êtres vaillants qui créent à chaque nouvel enfant son lot de subsistances et son héritage sur la terre. Ici, les Beauchène, les Morange, les Lepailleur, les Séguin, les Angelin ; là, les Froment. Racontons brièvement l'histoire de ces divers ménages, et nous aurons ainsi résumé le livre.

Les Beauchène d'abord. Alexandre Beauchène, chef, à vingt-cinq ans, d'une importante maison de mécanicien-constructeur, s'est marié avec une héritière, laide, sèche, et des moins appétissantes, qui lui apportait cinq cent mille francs de dot. Ils ont un fils, le petit Maurice, et ne veulent pas d'autre enfant. Maurice doit être le maître unique de l'usine. Leur orgueil s'épanouit à l'idée qu'il deviendra un de ces princes de l'industrie qui règnent sur le monde moderne. Tous deux sont bien d'accord pour ne lui donner ni frère ni sœur. Beauchène, qui a de fougueux appétits, se dédommage de l'abstinence conjugale en courant après les filles, et sa femme ferme les yeux, finit par lui laisser pleine licence, heureuse, après tout, d'éviter un malen-

contreux accident qui ruinerait ses ambitions maternelles.

Les Morange sont d'une condition plus modeste. Lui, chef comptable à l'usine, un brave homme médiocre et faible ; elle, jolie, élégante, vaine, ayant de bonne heure rêvé la fortune, les belles relations, toutes les jouissances d'un monde supérieur à son état et dont elle imite de loin le luxe en se privant du nécessaire. Ils ont une fille, Reine, que leur idée fixe est de doter richement. Pourvu qu'aucun autre enfant ne vienne se mettre à la traverse ! Ils surveillent leurs caresses, non sans qu'un moment d'imprudence les jette parfois dans l'angoisse. La petite Reine aura sa dot ; elle fera un beau mariage, elle leur ouvrira ce monde aux plaisirs duquel M^{me} Morange aspire.

Petits propriétaires paysans, les Lepailleur vivent chichement du produit de leur vieux moulin et du peu que leur rapportent quelques champs mal cultivés ; la femme, bornée et revêche, tête chevaline, long visage couvert de taches de rousseur, bouche mince et serrée d'avare ; l'homme, un grand maigre, à la figure anguleuse, aux pommettes saillantes, toujours furieux contre son moulin, qui ne l'enrichit pas, contre la terre, qu'il accuse d'ingratitude. Eux aussi, comme les Beauchêne, comme les Morange, ils n'ont qu'un enfant ; et, pour la même raison, ils sont bien décidés à n'en pas avoir d'autre. Le jeune Antonin deviendra un « Monsieur » ; au lieu de peiner sans profit sur des champs usés, il s'en ira, le moment venu, chercher une bonne place à Paris.

Ces trois ménages, les Lepailleur, les Morange, les Beauchène, représentent des classes diverses de la société ; mais, chez tous les trois, la fraude conjugale s'explique également par des calculs d'ambition. Voici maintenant les Séguin, un couple de riches oisifs, détraqués par les trépidations fiévreuses de « la vie parisienne », pervertis par une littérature frelatée, par un pessimisme de snobs, qui affecte la haine de la vie. Dans les premiers temps de leur mariage, un fils et une fille leur sont nés, qu'ils laissent entre les mains des domestiques pour courir les cénacles, les ateliers excentriques, les petits théâtres à la mode, les lieux de plaisirs où s'exaspère leur folie. Mais ils s'en tiendront là. C'est déjà une assez mauvaise action, d'avoir procréé deux malheureux qui ne demandaient pas à vivre.

Voici encore les Angelin, jeunes époux ravis l'un de l'autre. Ceux-là ont cherché un refuge aux champs pour s'y aimer en pleine liberté ; on les rencontre vaguant par les sentiers des bois, on les surprend à échanger leurs baisers derrière les haies en fleurs. Ils se sont promis d'avoir, à trente ans, un garçon plus beau que le jour. En attendant, ils jouissent de leur jeunesse. N'est-ce pas quelque chose de délicieux, cet amour vivant de lui seul au soleil du printemps, dans le cadre de la nature en fête ?

Et voici enfin Séraphine, la sœur d'Alexandre Beauchène, une jeune femme belle, gracieuse, séduisante, lèvres rouges, dents blanches de louve, grands yeux bruns pailletés d'or, où brûle une flamme de passion sensuelle. Veuve à vingt-cinq ans, elle s'est jetée furieusement dans la débauche. Ce qu'elle re-

doute, c'est l'enfant. Eternelle crainte qui terrorise l'amour ! Sait-on jamais s'il ne faudra pas payer un moment d'oubli par de longues souffrances, par d'interminables tracas ? Ah ! si elle pouvait se donner sans contrainte, sans précautions, assouvir à toute heure, sans limiter, sans gâter sa joie, la farouche ardeur qui lui brûle les veines !

Tous, les uns par intérêt, les autres par dépravation cérébrale ou par amour du plaisir, se déroberaient aux lois de la nature. En face d'eux, M. Zola met Mathieu Froment et sa femme Marianne, une cousine pauvre d'Alexandre, chez lequel le jeune homme l'a connue. Un bel amour est né dans leur cœur, un amour sain, tranquille, solide, que précéderent l'estime et la confiance réciproques. Elle avait dix-sept ans et lui vingt quand ils se sont mariés. Pour toute ressource, les quelques milliers de francs que Mathieu gagnait à l'usine Beauchêne. Mais qu'importe ? Ils ont foi dans la vie. N'est-on pas sûr de s'en tirer avec de la bonne volonté et du courage ? Leurs moments de gêne ne les préoccupent guère. Ils se sentent assez forts pour vaincre allègrement toutes les difficultés. D'autres, qui sont riches, ne veulent qu'un enfant, deux au plus ; eux, qui ne possèdent pas un pouce de terre au soleil, Beauchêne et sa femme ont beau les traiter d'imprudents, de fous, ils ne se ravalent pas à des pratiques répugnantes, et chaque nouvel enfant qu'ils auront leur sera un sujet de joie et d'orgueil.

Mais voyez, à présent, de quelle manière sont punis ceux qui stérilisent l'amour, et récompensés

ceux qui, selon la parole de l'Écriture, croissent et se multiplient.

Pour se débarrasser des craintes perpétuelles qui corrompent ses joies, Sérafine recourt à un chirurgien célèbre. L'opération faite, un nouveau supplice, bien plus affreux, commence pour elle. Ses appétits se sont exaspérés, et elle ne peut maintenant les assouvir. Des crises nerveuses, qui l'épuisent, qui la rompent, oui ! Mais, du plaisir, il n'y en a plus pour la misérable, quelque acharnement frénétique qu'elle mette à s'irriter les sens. Et puis, une sénilité précoce la flétrit. Son visage se ride, ses dents jaunissent, ses cheveux tombent. Elle est bientôt un objet de dégoût.

Les Angelin, à trente ans, veulent tenir leur promesse. L'enfant ne vient pas. Comme frappés de stérilité par les égoïstes caresses des premières années, leurs étreintes demeurent sans fruit. Et le ménage s'attriste, se désole, regrette amèrement d'avoir dissipé ses jeunes amours. Où est le temps que tous deux, par les prés et les bois, erraient insoucians aux bras l'un de l'autre ? Maintenant, quel vide dans leur maison ! Le silence et l'ombre tombent sur eux, chaque jour plus froids. Aucun rire, aucun babil enfantin qui égayent leur foyer. Les voilà seuls pour toujours, sans joie, sans espoir, s'acheminant peu à peu vers une vieillesse ingrate et morose.

Chez les Séguin, la venue d'un nouvel enfant met tout à l'envers. Sûr d'avoir été prudent, le mari s'emporte contre sa femme, laisse éclater en injures, en menaces, une féroce jalousie. M^{me} Séguin, hon-

nête jusque-là, devient, pour se venger, la maîtresse d'un romancier psychologue, sorte de pédant à la dernière mode, qui, depuis longtemps, achève de lui dépraver l'esprit par d'insidieux sophismes. C'est la ruine complète du ménage. Séguin cherche des distractions dans le jeu, dans l'orgie, gaspille sa fortune, finit par commettre une de ces indélicatesses que les honnêtes gens appellent des vols ; M^{me} Séguin tombe de chute en chute à la pire ignominie, puis, sur le déclin de l'âge, se fait dévote, s'occupe de bonnes œuvres en compagnie d'hommes discrets qui la trouvent encore aimable.

Les Lepailleux envoient leur fils à Paris. Antonin y mène une vie de paresse et de crapule, se fait chasser de partout, perd sa santé dans les bas plaisirs. Et voilà la discorde entre le mari et la femme : l'un, furieux contre le jeune homme, auquel il refuse toute aide ; l'autre, qui est en admiration béate devant son enfant — une si belle écriture ! —, mettant à le soutenir un entêtement farouche, se saignant la mort dans l'âme, volant même le ménage pour lui envoyer de l'argent. Antonin continue quelques années son existence abjecte, puis meurt d'une vilaine maladie. Dès lors, ils se jettent chaque jour leur fils à la tête, enragés l'un contre l'autre comme deux bêtes enfermées dans la même cage. La vie n'est plus tenable. Un matin, on trouve M^{me} Lepailleux pendue à une poutre de l'écurie. Et des gens racontent que c'est Lepailleux qui l'y a accrochée.

La destinée des Morange n'est pas moins affreuse. M^{me} Morange, quelques précautions qu'ils prennent

tous les deux, se voit menacée d'avoir un second enfant. Ce serait leur rêve à vau-l'eau, la dot de Reine, le riche mariage, toutes les ambitions de luxe et de plaisir que la jeune femme a caressées pour elle-même comme pour sa fille. Il y a un moyen de salut. Avec la complicité du débonnaire Morange, elle se rend dans une de ces maisons scélérates qui pratiquent l'infanticide avant terme. Morange l'y retrouve morte, déjà froide. Et, plus tard, après la mère, c'est le tour de la fille, pervertie par Sérafine, menée, elle aussi, chez l'opérateur, assassinée dans le même bouge, couchée, inerte et pâle, sur le même grabat. Et Morange, qu'anéantit ce nouveau coup, plus terrible encore, tombe en une sorte d'hébétude, garde tout juste assez de raison pour faire machinalement sa tâche désormais inutile et vide.

Les Beauchêne enfin. De plus en plus, Alexandre néglige la fabrique, y laisse grandir le désordre et le gaspillage. M^{me} Beauchêne se console en reportant toutes ses affections sur son fils, l'unique, le bien aimé, qu'elle entoure d'un véritable culte. Mais Maurice meurt à vingt ans. C'est la foudre qui passe, il ne reste plus rien. D'un moment à l'autre, tout a été balayé, emporté. En vain le mari et la femme, jeunes encore, se rapprochent ; après de longs mois d'attente, ils perdent tout espoir de remplacer l'absent. Et alors Beauchêne s'échappe de nouveau, retourne aux filles, achève de ruiner sa santé dans les sales débauches, tandis que M^{me} Beauchêne, voyant l'usine passer, morceau par morceau, dans d'autres mains, s'exaspère jusqu'à

commettre un crime pour reconquérir cette usine que son fils aurait relevée, qui devait en faire un roi de l'industrie, un des maîtres du monde.

Pendant ce temps, Mathieu Froment et Marianne remplissent vaillamment tous les devoirs de la vie, et la fécondité du ménage, faisant sa joie, fait aussi sa richesse. A mesure que la famille s'accroît, il faut de nouvelles ressources. Quand leur cinquième enfant vient au monde, Mathieu quitte l'usine Beauchêne, loue à Séguin le pavillon de Chantebled, avec quelques hectares des vastes landes incultes qui l'entourent. Ces terrains, où n'ont jamais poussé que des ronces ou des joncs, son travail les fertilise, en tire de riches moissons, y répand la vie et l'opulence. Et, à chaque enfant que Marianne lui donne, Mathieu enrichit son domaine d'un nouveau champ, jusqu'à ce que les cinq cents hectares du riche oisif soient devenus la propriété du travailleur. C'est la création de tout un royaume, dans lequel fleurit sa race.

Les enfants grandissent, travaillent à leur tour, se répandent par le monde, font l'un après l'autre leur part de conquête. Au début Mathieu laissait Marianne avec trente sous, le dernier jour du mois. Et il se rappelle encore les Beauchêne se moquant, lui prédisant une misère noire, les Séguin étalant devant lui leur luxe, les Morange dédaignant, dans leur rêve ambitieux, la gêne voulue des familles nombreuses, les Lepailleur, auxquels ils ont dû quinze francs d'œufs et de lait, goguenardant son troupeau de mioches. Trente ans plus tard, il reste seul debout, vainqueur avec sa femme Marianne par

l'amour, par le travail, par une invincible confiance dans l'avenir. A lui l'usine des Beauchène, où règne son fils Denis ; à lui l'hôtel des Séguin, que possède son fils Antoine ; à lui le moulin des Lepailleur, qu'à rebâti son fils Grégoire. Et déjà voici que la famille déborde ; voici les fils de ses fils qui vont au loin, jusque sur les rives du Niger, défricher des forêts vierges. Quand, parvenus à l'extrême limite de la vieillesse les deux époux contemplent leur œuvre, ils se glorifient à bon droit d'avoir beaucoup enfanté, beaucoup créé, d'avoir contribué pour leur bonne part au triomphe de la vie, et, par suite, au progrès du genre humain.

Car la fécondité est la mère de la civilisation. Voilà l'idée générale à laquelle M. Zola subordonne toute son œuvre. Sans doute il ne se dissimule pas les arguments qu'une raison bornée ou qu'une sophistique de décadents font valoir contre la multiplication de notre race. Ces arguments, on les retrouve dans la bouche de Beauchène et de Séguin. L'un allègue, d'après Malthus, la progression géométrique des naissances et la progression arithmétique des subsistances, remontre à Mathieu que, si tout le monde l'imitait, la terre, en moins de deux siècles, n'aurait pas de quoi nourrir ses habitants ; l'autre, avec des airs de supériorité, déclare que les plus intelligents sont les moins féconds, que plus les peuples se civilisent, moins ils procréent, que nous, Français, nous donnons un salutaire exemple en corrigeant par notre sagesse l'aveugle fécondité de la nature. Mais quoi ? La théorie de Malthus, purement abstraite et fictive, n'a, dans le domaine des

faits, aucune valeur. Et puis, est-ce que la chimie ne trouvera pas un jour ou l'autre le moyen de convertir en aliment les matières inorganiques ? D'autre part, si les peuples sont d'autant moins féconds que leur culture devient plus fine, il s'agit là d'une culture factice et malsaine, qui corrompt la vie naturelle. A vrai dire, tout progrès, toute évolution vers le bien a toujours procédé du nombre. C'est la fécondité des travailleurs et des pauvres qui fait la civilisation, qui, d'étape en étape, conquiert plus de justice et de bonheur. Et, en admettant même que la civilisation, à son tour, restreigne la fécondité, voilà donc, pour notre terre, l'équilibre final, la suprême harmonie, aux jours où tous ses fils s'uniront dans une paix fraternelle.

M. Zola n'écrit point un traité d'économie sociale. Si son imagination l'emportait parfois, au-delà du réel, dans le lointain des rêves et des utopies, nous n'en devrions pas moins rendre hommage au généreux amour de l'humanité qui lui inspire tant de pages éloquentes.

Mais, après avoir fait la part du poème, il faut revenir au roman. J'y signalerai d'abord, sans insister, certains vices de composition. On trouve çà et là dans *Fécondité* des longueurs, des répétitions traînantes. Ce qui est plus grave, c'est qu'on reconnaît d'un bout à l'autre la main de l'auteur arrangeant les événements pour les besoins de sa cause ; et, par exemple, il paraît un peu bien simple de faire mourir le fils des Beauchêne, le fils des Lepailleur, la fille des Morange : c'est donner beau jeu à la démonstration de la thèse ! Enfin M. Zola en met vrai-

ment trop au compte de la fraude conjugale. Voyez, entre autres, les Séguin ; quelques mots ne suffisent pas à nous persuader que leur infécondité volontaire puisse avoir un effet tellement pernicieux, même s'il les redit plusieurs fois, même s'il leur prête l'autorité du brave docteur Boutan. M. Zola pêche par excès de zèle. Pour détestables que soient les pratiques auxquelles il en veut, on pourrait trouver que la punition des fraudeurs est bien sévère, surtout dans certains cas, où elle n'a vraiment aucun rapport avec ces pratiques.

Nous savons comment travaille l'auteur de *Fécondité*, et lui-même expliquait encore tout récemment sa méthode (1). Les défauts du roman se rapportent à ce que la composition en a de systématique à l'excès, je dirais presque de mécanique. M. Zola fait œuvre de géomètre. Mais la rigueur même de sa démonstration nous inspire de la défiance. Car il ne s'agit pas ici de géométrie, et ce sont des faits, non des raisonnements, qui appuyent la thèse. Or, comme un romancier a tout pouvoir sur la matière de son roman, plus sa démonstration est rigoureuse, plus nous en sentons l'arbitraire.

Quant au style de *Fécondité*, les imperfections y sont nombreuses. M. Zola, qui écrivait jadis avec un soin curieux, a bien raison de faire fi du ragoût, comme il dit ; rien ne vaut la simplicité, la droiture, la plénitude égale et tranquille. Mais si nous

(1) Dans une *interview* qu'a publiée le *Temps*, le jour même où *Fécondité* paraissait.

lui savons gré d'avoir le premier rompu avec les raffinements et les contournements de ce qu'on appelait l'écriture artiste, nous voudrions qu'il surveillât de plus près le fini, le poli de la forme. Son style abonde en impropriétés, en négligences de toute sorte, et trahit, par ce qu'il a souvent de diffus, de lâche, d'inachevé, une excessive rapidité d'exécution. Aussi bien ces défauts ne l'empêchent pas d'être un admirable écrivain. Nul autre ne l'égale en vigueur et en éclat, nul autre n'a sa puissance verbale, sa teneur de mouvement, sa prodigieuse aptitude à exprimer en de grandioses tableaux la vie des êtres et des choses. Toutes ces qualités se retrouvent dans son dernier livre. Mais nous regrettons, même dans les plus beaux endroits, que l'ampleur et la magnificence de l'ensemble ne se concilient pas toujours avec un souci plus attentif du détail.

Sur le fond même du roman, ou, pour mieux dire, sur sa matière, on a fait à M. Zola une critique qui me semble peu justifiée. Les délicats se sont plaints qu'il mette sous nos yeux des choses répugnantes. Je voudrais bien savoir comment il aurait pu nous en éviter la description. Certes, nous trouvons dans le livre plusieurs scènes d'une crudité toute médicale. Mais le sujet même ne les rendait-il pas nécessaires ? Il fallait montrer le mal ; il fallait le montrer dans toute sa laideur pour le rendre haïssable. C'est ce que M. Zola fit toujours. Si cru que soit M. Zola, il est chaste. Même dans les livres où il semble prendre plaisir à étaler les ignominies, reconnaissons en lui le moraliste qui s'ac-

quitte d'un devoir. Ces ignominies ne lui répugnent pas moins qu'à nous ; du reste la brutalité candide avec laquelle il les peint ne peut qu'en inspirer l'horreur. Pour que *Fécondité* produisît tout son effet, M. Zola devait nous conduire jusque dans les laudis où le fer des avorteuses accomplit son œuvre de mort, nous montrer M^{me} Morange agonisant sur un ignoble grabat.

A ces affreux épisodes, il oppose d'ailleurs toute une série de fraîches peintures où la réalité la plus familière s'illumine de poésie. L'histoire des Froment, qui est le centre même de l'œuvre, lui fournit, « livre » après « livre », de nombreuses scènes dont les unes ont un charme idyllique, tandis que les autres tiennent tantôt du lyrisme, tantôt de l'épopée.

Ici, nous voyons les deux époux, entourés de leur petit peuple, dans l'intimité tendre et gaie de leur ménage :

« Ah ! les gaillards, reprit Mathieu gaiement, les voilà réveillés !... Bah ! c'est aujourd'hui dimanche, laissons-les venir. »

C'était, depuis un instant, dans la chambre voisine, tout un bruit de volière en rumeur. On entendait un caquetage, un gazouillis aigu, que coupaient des fusées de rire. Puis il y eut des chocs assourdis, sans doute des oreillers et des traversins qui volaient, tandis que deux petits poings continuaient à battre du tambour contre la cloison.

« Oui, oui ! dit la mère souriante et inquiète, réponds-leur, dis-leur qu'ils viennent. Ils vont tout casser. »

Le père, à son tour, tapa du poing. Alors, ce fut, de l'autre côté du mur, une explosion de victoire, des cris de joie triomphants. Et le père eut à peine le temps d'ouvrir

la porte, qu'on entendit, dans le couloir, un piétinement, une bousculade. C'était le troupeau ; il y eut une entrée magnifique. Tous les quatre avaient de longues chemises de nuit qui tombaient sur leurs petits pieds nus, et ils trottaient, et ils riaient, leurs légers cheveux bruns envolés, leurs visages si roses, leurs yeux si luisants de joie candide, qu'ils rayonnaient de lumière. Ambroise, bien qu'il fût le cadet, cinq ans à peine, marchait le premier, étant le plus entreprenant, le plus hardi. Derrière, venaient les deux jumeaux, Blaise et Désiré, fiers de leurs sept ans, plus réfléchis, le second surtout qui apprenait à lire aux autres, tandis que le premier, resté timide, un peu poltron, était le rêveur de la bande. Et ils amenaient, chacun par une main, M^{lle} Rose, d'une beauté de petit ange, tirée à droite, tirée à gauche, au milieu des grands rires, mais dont les deux ans et deux mois se tenaient quand même gaillardement debout.

« Ah ! tu sais, maman, cria Ambroise, j'ai pas chaud, moi ! Fais une petite place ! »

D'un bond, il sauta dans le lit, se fourra sous la couverture, se blottit contre sa mère, de sorte qu'il ne montra plus que sa tête rieuse, aux fins cheveux frisés. Mais les deux aînés, à cette vue, poussèrent un cri de guerre, se ruèrent à leur tour, envahirent la ville assiégée.

« Fais une petite place ! fais une petite place !... Dans ton dos, maman ! contre ton épaule, maman ! »

Et il ne resta par terre que Rose, hors d'elle, indignée. Vainement elle avait tenté l'assaut, elle était retombée sur son derrière.

« Et moi ! maman, et moi ! »

« Il fallut l'aider, pendant qu'elle se cramponnait, se hissait des deux poings ; et la mère la prit entre ses bras, ce fut elle la mieux placée... Ah ! la belle et bonne mère Gigogne, comme elle s'appelait elle-même en plaisantant parfois, avec Rose sur sa poitrine, Ambroise disparu à moitié contre un de ses flancs, Blaise et Désiré derrière ses épaules ! C'était toute une nichée, des petits becs roses qui se tendaient de partout, des cheveux fins ébouriffés comme

des plumes, tandis qu'elle-même, d'une blancheur et d'une fraîcheur de lait, triomphait glorieusement dans sa fécondité, vibrante de la vie qui la soulevait de nouveau, prête à enfanter une fois encore. »

Là, le ton s'élève. En une suite d'admirables tableaux, l'auteur nous montre « la conquête invincible de la vie, le travail créant sans relâche, mettant à toute heure dans les veines du monde plus d'énergie, plus de santé et plus de joie ». C'est alors que le roman devient une espèce d'hymne. Nous y trouvons même, de distance en distance, je ne sais quels refrains lyriques, qui marquent, à chaque étape, qui rythment, pour ainsi dire, le progrès de la bonne, de la grande œuvre. « Quatre ans se passèrent. Et, pendant ces quatre ans, Mathieu et Marianne eurent deux enfants encore, une fille au bout de la première année, un garçon après la troisième. Et, chaque fois, en même temps que s'augmentait la famille, le domaine naissant de Chantebled s'accrut aussi, la première fois de vingt hectares de terre grasse à conquérir sur les marais du plateau, la seconde de tout un vaste lot de bois et de landes, que les sources captives commençaient à fertiliser. » Puis, vingt pages plus loin : « Deux ans se passèrent. Et, pendant ces deux années, Mathieu et Marianne eurent encore un enfant, une fille. Et, cette fois, en même temps que s'augmentait la famille, le domaine de Chantebled s'accrut aussi, sur le plateau, de trente nouveaux hectares de bois, jusqu'aux champs de Mareuil... » Puis, au chapitre suivant : « Deux ans se passèrent. Et, pendant ces deux années, Mathieu et Marianne eurent

un enfant encore, une fille. Et, cette fois, en même temps que s'augmentait la famille, le domaine de Chantebled s'accrut aussi, à l'ouest du plateau, de tous les terrains marécageux dont il restait à dessécher les mares... » Jamais le poète n'avait plus visiblement que dans *Fécondité* prévalu chez M. Zola sur le statisticien que jadis il prétendait être. Jamais M. Zola n'exprima avec une éloquence plus fervente l'idéalisme généreux et le vaillant optimisme qui sont le fond même de sa nature.

Il est bien vrai que l'auteur de *Fécondité* passait encore, il y a quelque dix ans, pour une sorte de misanthrope cynique et morose, prenant à tâche de ravaler l'humanité ou même de vilipender l'existence. Mais le moment vint où ses théories de chef d'école ne purent plus réprimer l'instinct propre de son génie. Les *Rougon-Macquart* eux-mêmes, qui ont pour point de départ la névrose d'une famille, rappelez-vous sur quelle scène ils se terminent : l'enfant de Clotilde, qui tient, en tétant, son petit bras en l'air, dressé comme un drapeau d'appel à la vie. Puis, ce furent les *Trois villes*, où respire une ardente passion de fraternité, une foi invincible au triomphe du bien sur le mal. Et voici maintenant le premier des *Quatre Evangiles*. En même temps que la fécondité, M. Zola y célèbre la vaillance de l'homme, son énergie créatrice, avant de nous le montrer, dans les trois autres, faisant, par le travail, la conquête du vrai et du juste. Fut-il jamais, comme on l'appela, l'historien pessimiste de l'animalité humaine ? Il a, depuis

longtemps, cessé de l'être. Il est le glorificateur de la vie ; il est le poète de toutes les vertus qui animent l'humanité dans sa marche en avant, le prophète de toutes les victoires qu'elle doit remporter sur le mensonge et l'injustice.

IV

UN CHEF-D'ŒUVRE OUBLIÉ

« ADOLPHE », DE BENJAMIN CONSTANT

Oublié, — veux-je dire par là qu'*Adolphe* n'ait pas la réputation d'être un des romans les plus caractéristiques de notre littérature ? Non sans doute. Mais aussi peu lu qu'illustre, voilà ce que j'entends. Je ne le connais pour ma part que d'hier. Honteux d'avoir ignoré jusque-là un tel chef-d'œuvre, j'ai fait dans mes entours une petite enquête qui me permet de supposer que l'immense majorité de mes contemporains ne l'ont pas lu. Cet article inspirera peut-être à quelques-uns l'envie de le lire ; j'ose les assurer qu'ils ne s'en repentiront point.

Benjamin Constant a donné à son livre la forme d'une autobiographie. C'est lui-même qui, sous un nom fictif, raconte directement sa propre histoire. Et, au fond, peu importe sans doute qu'il nous dise : « Je venais de finir à vingt-deux ans mes études à l'université de Goettingue », ou : « Adolphe ve-

nait », etc. Mais le *je*, dans un livre de ce genre, inspire plus de confiance. Si, pour connaître son « moi », il faut déjà une sagacité bien rare, nous n'avons du « moi » des autres qu'une connaissance superficielle et incomplète. A l'observation doit suppléer l'invention, à la vérité réelle se substitue une vérité hypothétique, cette « vraisemblance » presque toujours illusoire qui est l'objet de l'art. Aussi le *vrai roman* psychologique ne peut-il être qu'une autobiographie. J'aimerais mieux dire qu'il n'y a pas de *vrai roman* psychologique. Le livre de Constant est un journal intime ; il est la confession d'un homme qui, ne se faisant pas illusion à lui-même, ne veut pas davantage faire illusion au public.

Adolphe en est l'unique personnage. Dans toute la première partie, quelques traits suffisent à caractériser Ellénore. Lorsque la jeune femme rentre de la campagne, il la trouve « plus pâle que de coutume ». En le voyant tout à coup paraître à ses yeux, elle « demeure tout interdite ». Puis, quand il lui déclare que, si elle ne veut pas le recevoir, il ne lui reste plus qu'à mourir, un seul mot s'échappe de ses lèvres : « Adolphe ! » Et ce mot est admirable en sa brièveté significative ; mais l'état d'âme qu'il révèle, on ne nous en a fait aucune analyse. Ellénore ne commence à prendre figure que du jour où elle se lie à Adolphe : jusque-là, tout ce que nous en savons, c'est ce que peut en savoir Adolphe lui-même, et, au moment de l'aveu, ce qu'elle lui dit. « Elle me raconta combien elle avait souffert en essayant de s'éloigner de moi : que de fois elle avait espéré que je la découvrirais malgré ses efforts », etc. Dans la

suite, Ellénore tient sans doute plus de place. Mais quelque pitié que puissent nous inspirer ses souffrances, l'intérêt psychologique du roman porte tout entier sur Adolphe. La jeune femme n'*existe* pas d'elle-même, ou, du moins, elle n'accuse son individualité que par une sorte de réaction.

Benjamin Constant nous donne dans son livre une sorte de journal intime. Pourtant, quelque personnel que soit ce livre, il n'en a pas moins une signification générale ; comme le dit l'auteur lui-même, son histoire est « celle de la misère du cœur humain ». Si Constant ne saurait passer pour un type d'humanité moyenne, ce qui le met à part du commun des hommes, ce n'est pas sa façon de sentir, c'est la clairvoyance extraordinaire avec laquelle il observe son « moi ». Mais cette faculté unique de « dédoublement » et cette perspicacité supérieure de « conscience » s'appliquent à un caractère médiocre ; et, par là, tout en étant une confession individuelle, le livre a la valeur d'un document humain.

La situation d'Adolphe n'a, elle non plus, rien d'exceptionnel. « Presque tous ceux de mes lecteurs que j'ai rencontrés, dit Constant, m'ont parlé d'eux-mêmes comme ayant été dans la position de mon héros. » Et, au cours même du récit : « Il n'y a pas d'homme, dit à Adolphe le baron de T***, qui ne se soit une fois dans sa vie trouvé tirillé par le désir de rompre une liaison inconvenable et la crainte d'affliger une femme qu'il avait aimée ». Maintes scènes du livre ont été bien souvent reprises soit au théâtre, soit par les romanciers. Elles sont si peu

exceptionnelles que la plupart aboutissent à de véritables maximes. Lorsqu'il n'ose pas encore déclarer son amour, Adolphe, honteux d'être si faible, cherche un raisonnement qui puisse l'excuser. « Presque toujours, pour vivre en repos avec nous-mêmes, nous travestissons en calculs et en systèmes nos impuissances ou nos faiblesses. » Des mots irréparables viennent d'échapper aux deux amants. « Il y a certaines choses qu'on est longtemps sans se dire ; mais quand une fois elles sont dites, on ne cesse jamais de les répéter. » En prenant congé d'Ellénore pour retourner chez son père, le jeune homme, qui n'aspirait naguère qu'à devenir libre, se sent plein de tristesse. « Telle est la bizarrerie de notre cœur misérable que nous quittons avec un déchirement horrible ceux près de qui nous demeurions sans plaisir. » Lorsque, plus tard, de nouveau réuni à sa maîtresse, il renferme d'abord son mécontentement en lui-même et se crée une gaiété factice : « Nous sommes des créatures tellement mobiles que les sentiments que nous feignons, nous finissons par les éprouver. » Lorsqu'il confie à l'amie d'Ellénore qu'il n'a pour la jeune femme que de la pitié, cette vérité, jusqu'alors renfermée dans son cœur, ou révélée parfois à Ellénore même en un moment de trouble et de colère, prend à ses propres yeux plus de réalité et de force par cela seul qu'une autre en est devenue dépositaire. « C'est un grand pas lorsqu'on dévoile à un tiers les replis cachés d'une relation intime ; le jour qui pénètre dans ce sanctuaire constate et achève les destructions que la nuit enveloppait de son ombre »... Ces réflexions d'une vérité générale,

l'auteur ne les a pas plaquées çà et là comme ornements ; elles naissent du récit, elles en résument, à chaque phase, la signification morale. En voici une qui pourrait servir d'épigraphe au livre tout entier : « C'est un affreux malheur de n'être pas aimé quand on aime ; mais c'en est un bien plus grand d'être aimé avec passion quand on n'aime plus. » *Adolphe*, quoi qu'on en dise, n'est pas seulement l'analyse très pénétrante d'un « cas » singulier. Chacun de nous y retrouve quelque chose de lui-même, et je ne vois d'exceptionnel dans ce livre que la lucidité merveilleuse de l'analyse.

Le personnage d'Ellénore n'est pas, on l'a souvent remarqué, aussi vrai que celui d'Adolphe. Non que Constant ait voulu déguiser M^{me} de Staël ; personne ne pouvait s'y tromper. Devant, par convenance, ne pas livrer au public un portrait de la véritable Ellénore, la délicatesse lui faisait un devoir de modifier soit les circonstances matérielles où se déroule l'histoire, soit les traits extérieurs de son amie, et, si ce n'était encore assez, de nous la donner comme une femme « d'un esprit ordinaire ». Il n'y a pas manqué. Mais rien ne l'obligeait à changer les sentiments, l'âme, le caractère ; et même, du moment où il faisait sa confession, la vérité psychologique le forçait de faire en même temps, si je puis dire, celle de M^{mo} de Staël. Ce qui est vrai, c'est que, sans le vouloir et sans le savoir, il a mêlé plusieurs Ellénores successivement aimées de lui ou concurremment. Deux au moins : l'une, douce et tendre, et qui doit, à la fin, se résigner plaintivement ; l'autre, celle qu'il compare à « un bel orage », plus

passionnée que sentimentale, et dont la violence éclate en récriminations furieuses.

Quant au personnage d'Adolphe, il est d'un bout à l'autre parfaitement vrai. Le livre a pour sujet la « psychologie » d'un homme qui n'aime plus sa maîtresse et qui n'ose rompre avec elle : aussi la première partie, quarante ou cinquante pages, jusqu'à ce qu'Ellénore se donne, ne devait-elle être que préliminaire. Mais avec quelle sagacité Constant analyse la naissance et les progrès d'un amour factice dans le cœur aride de son héros ! Ennuyé, indifférent à tout, Adolphe partage son temps entre des plaisirs auxquels il trouve peu d'attraits et des projets qu'il n'exécute pas, lorsque les confidences d'un jeune homme qui, après de longs efforts, est parvenu à se faire aimer d'une femme distinguée, lui inspirent l'idée de chercher dans l'amour quelque distraction plus intéressante. Il n'a jamais eu de liaison qui flattât sa vanité ; un nouvel avenir se dévoile devant lui, un nouveau besoin naît en son cœur. L'émotion vague qu'il éprouve prend une forme bien caractéristique ; il ne se dit point : « Je veux aimer », il se dit : « Je veux être aimé ». Quand il voit Ellénore, la maîtresse du comte de P*** lui apparaît comme « une conquête digne de lui ». Il a pris tout d'abord avec soi-même l'engagement de marcher au plus vite vers le but. La hâte de vaincre et l'incertitude de la victoire jettent dans sa première lettre une agitation qui est celle de l'amour-propre, mais qui ressemble à de l'amour. Échauffé par son style, il éprouve, en finissant d'écrire, un peu du sentiment qu'il a cherché à exprimer. Puis son imagination,

irritée des obstacles, s'exalte de plus en plus. Il croit être réellement amoureux, il ressent toutes les fureurs de la véritable passion, et, quand Ellénore est partie pour la campagne afin d'échapper à sa poursuite, une douleur violente, indomptable, déchire son cœur. Bientôt calmé et ayant repris son train de vie habituel, l'amour-propre, au moment de la revoir, se mêle à ses souvenirs pour les aviver. Il souffre par avance de son humiliation en face de cette femme qui l'a traité comme un enfant. Peu à peu, ses sentiments se raniment. C'est à peine si, la veille, il songeait encore à elle ; et maintenant la fièvre le brûle à la pensée qu'il ne la reverra peut-être pas. Puis, quand Ellénore lui a avoué qu'elle l'aime, « une théorie de fatuité » le révolte contre cet amour qui repousse ses désirs. Surexcité par les résistances de la jeune femme, il passe de colères frénétiques à d'idolâtres tendresses ; et, lorsqu'elle cède, Ellénore croit que son amant s'est donné pour toujours et tout entier.

Cette première partie est un chef-d'œuvre d'analyse ; elle ne fait pourtant que préparer la seconde. Dès qu'Ellénore lui a cédé, Adolphe sent qu'il ne l'aime plus, que jamais il ne l'aima. « Charmes de l'amour, disait-il la veille, qui pourrait vous peindre ? » Et, presque aussitôt, le voilà obsédé par l'affection jalouse de la jeune femme. Sa reconnaissance est déjà morose. Il se plaint qu'Ellénore veuille toujours le retenir auprès de soi, qu'elle fixe chaque fois l'heure de son retour avec une inquiète précision, qu'elle marque d'avance et compte tous ses pas. « Ellénore sans doute était un vif plaisir de

mon existence, mais elle n'était plus un but, elle était devenue un lien. » Penserons-nous que la transition n'est pas assez ménagée ? Mais, ce brusque revirement, nous l'avions tout d'abord prévu. Même en protestant naguère de son amour, Adolphe ne nous en persuadait point ; et, quand il s'écriait : « Malheur à l'homme qui, dans les premiers moments d'une liaison, ne croit pas que cette liaison doit être éternelle », nous sentions bien que l'homme dont il parlait, c'était lui-même. A vrai dire, Adolphe n'a jamais aimé Ellénore. Il appelait du nom d'amour l'irritation de sa vanité, l'échauffement de son cerveau, la fièvre de ses sens.

Alors commence la seconde partie du livre, qui en est le véritable sujet. D'abord l'impatience d'Adolphe, gêné par la tendresse d'Ellénore, mais qui ne veut pourtant pas attrister sa maîtresse, et qui, dès qu'il parvient à se rendre libre pour quelques instants, est pris de remords à la pensée de ce qu'elle doit souffrir. Bientôt les reproches mutuels : Ellénore se plaint des regrets que ne peut dissimuler Adolphe en consumant auprès d'elle sa jeunesse dans l'inaction, et Adolphe s'irrite de voir qu'elle tourne contre lui ce qu'il fait pour elle dans la crainte de l'affliger. Puis les vains efforts du jeune homme, tâchant de ranimer en soi un sentiment éteint, sa tristesse quand Ellénore paraît mettre en doute l'amour dont elle ne peut se passer, et aussi son angoisse et sa colère intérieure quand elle semble y croire, ne pas se douter d'un sacrifice qui, dès lors, peut durer indéfiniment. Bientôt Adolphe révèle à Ellénore l'état de son cœur ; mais, quelques moments après, témoin du désespoir

où cet aveu la plonge, il essaie de le rétracter, il le rachète par des serments qui renouent ses liens. Toutes ces phases de la situation fautive dans laquelle se débat le malheureux, toutes ces alternatives de sa générosité contrainte et chagrine, de sa cruelle pitié, de sa faiblesse qui recule devant la rupture, mais qui ne se résigne pas à l'abnégation, Benjamin Constant les a marquées avec une exactitude, une précision, une finesse, qui font d'*Adolphe* quelque chose d'unique, non seulement pour la vérité de l'analyse, mais encore pour la beauté sévère et délicate de l'exposition.

Et ce qu'il y a peut-être de plus admirable dans *Adolphe*, c'en est la simplicité toute classique. Au point de vue de l'action, d'abord. Il faut remonter jusqu'à la *Princesse de Clèves*, jusqu'à la *Bérénice* de Racine, si l'on veut trouver quelque chose d'aussi peu chargé de matière. Faites la différence avec les romans de Stendhal, réputé de nos jours le maître psychologue par excellence, avec *Rouge et Noir* ou la *Chartreuse de Parme*, dans lesquels se croisent et s'embrouillent toute espèce d'aventures, assez pour défrayer je ne sais combien de comédies et quelques mélodrames. Dans *Armance*, plus simple d'intrigue, les personnages, le héros notamment, comme presque tous ceux de Stendhal, comme Stendhal lui-même, ont une figure énigmatique. Ce n'est pas seulement par le sujet, par la « fable », qu'*Adolphe* est simple, c'est encore par la psychologie, à laquelle une précision lumineuse ne saurait, il me semble, faire tort. Bien avant Stendhal, Constant a eu l'idée de la complexité du « moi ». Lui qui s'est si parfai-

tement connu, il dit à propos de ses propres sentiments : « Les sentiments de l'homme sont confus et mélangés ; ils se composent d'une multitude d'impressions variées qui échappent à l'observation ; et la parole, toujours trop grossière et trop générale, peut bien servir à les désigner et ne sert jamais à les définir. » Mais, si lui-même est, comme tous les hommes, un mélange de bien et de mal, il se montre tel quel, sans prendre plaisir à des affectations de singularités raffinées ou de contrariétés déconcertantes. Aucune gloriole en lui, aucun charlatanisme. Virtuose de psychologie, Stendhal complique à dessein tous ses personnages pour nous faire admirer sa propre complication. Constant, lui, est aussi sincère dans *Adolphe* que dans son *Journal intime*. Avec l'un, nous avons toujours peur d'être dupes ; l'autre nous inspire une pleine confiance : sa franchise égale sa pénétration.

On ne surprend même pas chez Constant cette satisfaction de vanité qu'eussent éprouvée tant d'autres, et particulièrement Stendhal, à se peindre comme poursuivis par une opiniâtre affection, « victimes » par un amour immense dont ils étaient l'objet. Songez que la situation d'Adolphe prêterait aisément au ridicule. Ce ridicule, Constant y a échappé non seulement par son tact, mais aussi par la sincérité d'une confession qui ne nous laisse aucun doute sur sa douleur. Loin de plaider pour soi-même, il dénonce son égoïsme, il se traite d'« être malfaisant », il ne dissimule rien de ce qui pourrait lui aliéner notre sympathie. Et cela tout juste nous donne envie de prendre contre lui sa propre défense.

A vrai dire, ce qu'il y a de plus blâmable dans Adolphe, c'est que sa sensibilité manque de profondeur. Mais, une fois lié à Ellénore, que peut-on vraiment lui reprocher qui dépasse la misère commune du cœur humain ? Il n'a que deux choses à faire : ou rompre avec sa maîtresse ou lui sacrifier sa vie. Cette vie, lui-même le déclare, il l'aurait donnée sans hésitation pour qu'Ellénore fût heureuse. Et certes, la donner en une fois est plus facile que d'en faire chaque jour le sacrifice incessant. Mais c'est justement pour cela qu'Adolphe peut nous sembler excusable. Il essaie de feindre l'amour, il y fait tous ses efforts ; ses efforts mêmes ne servent qu'à le trahir. Non seulement le sacrifice, mais la dissimulation que ce sacrifice suppose, sont au-dessus des forces humaines. Quant à rompre avec Ellénore, ceux qui l'accusent de faiblesse parce qu'il ne peut s'y résoudre, ne l'accuseraient-ils pas de férocité s'il en avait le triste courage ? Et quand romprait-il ? Dès le début, en apprenant qu'Adolphe est rappelé par son père, Ellénore, pâle comme la mort : « Adolphe, lui dit-elle, vous voyez que je ne puis vivre sans vous. » Plus tard, lorsque, fatigué de lutter, il lui déclare n'avoir plus d'amour pour elle, la voilà qui tombe sans connaissance ; il ne la ranime qu'en retirant ces meurtrières paroles, en protestant qu'il la trompait pour lui laisser sa liberté. Tant qu'elle n'a d'autre tort à son égard que de l'importuner et de l'assujettir, il serait trop cruel en l'abandonnant. Mais, sur la fin, quand elle « se précipite dans la coquetterie avec une espèce de fureur », il sait bien que cette coquetterie apparente n'est qu'un

expédient suprême de son amour, et rompre alors, ce serait ajouter l'hypocrisie à la cruauté en rejetant tous les torts sur la malheureuse.

On lui reproche de craindre les préjugés sociaux. Voudrait-on qu'il épousât Ellénore ? Épouser une femme de dix ans plus âgée, l'ancienne maîtresse d'un autre, qui a de cet autre deux enfants, et cela lorsqu'on ne l'aime plus, il y faudrait, je crois, une vertu peu commune. D'ailleurs, lui qu'on accuse de ne pas se mettre au-dessus du monde, est-ce qu'il ne le brave pas constamment d'un bout à l'autre de sa lamentable histoire ? Que lui conseille le monde ? Non pas d'épouser sa maîtresse, mais de la quitter. Il ne la quitte pas, par générosité d'âme. Cette générosité, à vrai dire, se mêle de bien des défaillances. S'il est puni de ses qualités, c'est qu'elles ne sont pas supérieures. Adolphe n'a rien d'un héros. Ni meilleur ni pire que la plupart des hommes, pas pire à coup sûr : combien d'autres auraient secoué le joug sans scrupule ! Et certes je plains Ellénore ; si elle-même a trahi M. de P***, si elle a abandonné ses deux enfants, je consens à ne voir là qu'une preuve de son amour pour Adolphe. Mais que cet amour est donc encombrant ! Et surtout qu'il est égoïste ! Au fond, Adolphe veut être généreux et n'y réussit guère ; chez Ellénore, il n'y a vraiment que l'égoïsme de l'amour.

Adolphe n'est point le personnage odieux et méprisable que l'on veut en faire. Il me paraît beaucoup plus malheureux que coupable. L'impuissance d'aimer, voilà son vrai mal. Je trouve en lui le

prototype d'un caractère familier à nos romanciers contemporains. Il ne peut se donner tout entier, s'abandonner. Incapable de spontanéité profonde, il n'a que de factices élans, des exaltations superficielles. Ce n'est point un égoïste, c'est une « victime de l'analyse ». Il y a dans Adolphe deux hommes, l'un qui a besoin d'aimer, l'autre qui regarde le premier sentir, déflore en lui toute vertu active, lui enlève toute ingénuité, le stérilise et le flétrit. Il fait, après tout, le malheur de sa maîtresse par pitié pour elle ; il se dévoue jusqu'à la fin, et tout ce qu'on lui reproche, c'est que son dévouement ne soit pas complet.

Avant Adolphe, on avait eu René. Je préfère Adolphe. Il ne cesse un instant, je ne dis pas seulement de se connaître, mais aussi de se juger. Il se repent, il s'accuse, il se condamne. Lui-même marque avec force la leçon qui ressort de son histoire. « Le caractère, la fermeté, la fidélité, la bonté, sont les dons qu'il faut demander au ciel ; et je n'appelle pas bonté cette pitié passagère qui ne subjugue point l'impatience et ne l'empêche point de rouvrir les blessures qu'un moment de regret avait fermées. La grande question dans la vie, c'est la douleur que l'on cause, et la métaphysique la plus ingénieuse ne justifie pas l'homme qui a déchiré le cœur qui l'aimait. » Si Adolphe se traite sans indulgence, ne devons-nous pas le traiter nous-mêmes avec d'autant moins de rigueur ? Sa supériorité sur René, elle est, je n'hésite pas à le dire, dans le sens moral.

René se complait en sa faiblesse. « Je ne puis,

dit-il en commençant son récit, me défendre d'un mouvement de honte », etc. Gardons-nous de le croire. Il n'est pas sincère, il se drape en sa douleur. Je n'en voudrais au besoin d'autre preuve que le cadre fastueux qu'il donne à sa confession : « Vers l'Orient, au fond de la perspective, le soleil commençait à paraître entre les sommets brisés des Apalaches, qui se dessinaient comme des caractères d'azur dans les hauteurs dorées du ciel ; à l'occident, le Meschacebé roulait ses ondes », etc. Châteaubriand caresse le mal dont il se plaint, il raconte ses fautes avec une grandiloquence qui rend suspecte la sincérité de ses remords. « Quand les Muses pleurent, a-t-il dit lui-même, c'est avec un secret dessein de s'embellir. » La moralité humaine d'*Adolphe* est tout ce qu'il y a de plus vrai. La moralité chrétienne de *René* sonne faux. Châteaubriand nous donne son livre comme une œuvre d'inspiration religieuse sous le prétexte d'y montrer les funestes effets des passions en un cœur qui n'a pas encore été touché par la grâce. Mais ce n'est là qu'un artifice. Comment croire à son repentir, quand il l'exhale si pompeusement, quand il trace de si magnifiques tableaux, quand il balance de si brillantes antithèses ?

Il y a dans *René* de belles déclamations ; il y a dans *Adolphe* de brèves maximes, qui découvrent jusqu'au fond le cœur humain. Châteaubriand a fait une œuvre de poète, et Constant une œuvre de psychologue. J'oserais pourtant dire que, même au point de vue littéraire, *René* n'éclipse point *Adolphe*. Modèle d'exactitude psychologique.

Adolphe ne vaut guère moins par la beauté de la forme. Il passe bien à tort pour un livre terne et fané. Constant s'y montre grand artiste par d'autres qualités que celles de Châteaubriand. Non seulement le style d'*Adolphe*, sauf quelques tours inélegants et gauches, est admirable de justesse, de netteté, de précision, mais encore il s'éclaire parfois d'images vives et neuves, qui ne font qu'illustrer, pour ainsi dire, la vérité du texte. Aucune rhétorique; rien de spécieux, de « voyant ». Lucide et court, ce mémoire, ce procès-verbal d'une âme nous touche par endroits d'autant plus qu'aucun mot ne vise à l'effet. Telle scène est tragique en sa brève simplicité :

J'empruntai, pour me faire entendre, les expressions les plus dures et les plus impitoyables. Je ne m'arrêtais que lorsque je voyais Ellénore dans les larmes, et ces larmes même n'étaient qu'une lave brûlante qui, tombant goutte à goutte sur mon cœur, m'arrachaient des cris, sans pouvoir m'arracher un désaveu. Ce fut alors que, plus d'une fois, je la vis se lever pâle et prophétique : « Adolphe, s'écriait-elle, vous ne savez pas le mal que vous me faites ; vous l'apprendrez un jour, vous l'apprendrez par moi, quand vous m'aurez précipitée dans la tombe. » — Malheureux ! lorsqu'elle parlait ainsi, que ne m'y suis-je jeté moi-même avant elle !

Qui peut lire cette page sans être ému ? Mais rien n'y sollicite notre émotion. C'est le triomphe d'un art qui ne se montre pas, ou, mieux encore, d'une sincérité qui se passe de tout art. Telle autre scène fait une impression poignante, celle, par exemple, de la dernière promenade :

C'était une de ces journées d'hiver où le soleil semble éclairer tristement la campagne grisâtre, comme s'il regardait en pitié la terre qu'il a cessé de réchauffer. Ellénore me proposa de sortir. — Il fait bien froid, lui dis-je. — N'importe, je voudrais me promener avec vous. Elle prit mon bras : nous marchâmes longtemps sans rien dire ; elle avançait avec peine et se penchait sur moi presque tout entière. — Arrêtons-nous un instant. — Non, me répondit-elle, j'ai du plaisir à me sentir encore soutenue par vous. Nous retombâmes dans le silence. Le ciel était serein ; mais les arbres étaient sans feuilles ; aucun souffle n'agitait l'air, aucun oiseau ne le traversait : tout était immobile, et le seul bruit qui se fit entendre était celui de l'herbe glacée qui se brisait sous nos pas. — Comme tout est calme ! me dit Ellénore ; comme la nature se résigne ! Le cœur aussi ne doit-il pas apprendre à se résigner ? Elle s'assit sur une pierre. Tout à coup elle se mit à genoux, et baissant la tête, elle l'appuya sur ses deux mains. J'entendis quelques mots prononcés à voix basse. Je m'aperçus qu'elle priait. Se relevant enfin : — Revenons, dit-elle, le froid m'a saisie.

Ne disons pas que c'est sec. Disons plutôt que toute amplification gâterait ce pathétique sobre et pénétrant.

Certes, *René* est une œuvre de plus grande « envergure ». Mais j'y trouve du pathos, du poncif, et, pour le fond comme pour la forme, bien des choses qui sont aujourd'hui surannées. Dans *Adolphe*, rien n'a vieilli, parce que tout est simple. Ce qu'on souhaiterait de plus dépasse le cadre du roman psychologique, et même, si nous souhaitions davantage, c'est peut-être que Châteaubriand nous aurait quelque peu gâtés. L'écrivain, dans *Constant*, est ici égal au psychologue. Et qu'importe si l'au-

teur d'*Adolphe* n'a écrit que ce roman-là, voire s'il n'était pas capable d'en écrire un autre ? *Adolphe* suffit pour que Benjamin Constant ait, dans l'histoire de notre littérature, une place, étroite peut-être, mais des plus hautes.



V

LA FEMME MARIÉE ET L'ADULTÈRE DANS LE ROMAN FRANÇAIS MODERNE (1)

I

Quand un roman marie à la fin le héros avec l'héroïne, nous imaginons pour l'un et l'autre, en fermant le livre, un avenir de félicité sans mélange. Parmi tant d'histoires romanesques que termine le mariage, je n'en vois guère qu'une dans laquelle l'auteur ait eu l'inconvenance de nous suggérer quelque crainte. Il faut dire que les autres s'arrêtent à la cérémonie nuptiale. Dans le *Mariage*

(1) P. BOURGET : *Cruelle énigme, Mensonges, Un Cœur de femme, Idylle tragique, La Duchesse bleue*. — A. FRANCE : *Le Lys rouge*. — P. HERVIEU : *Flirt, Peints par eux-mêmes, L'Armature*. — P. MARGUERITTE : *Jours d'épreuve, La Tourmente*. — G. DE MAUPASSANT : *Notre cœur*. — M. PRÉVOST : *La Confession d'un amant, Lettres de femmes, Le Mariage de Juliette, les Demi-Vierges, le Jardin secret*. — E. ROD : *La Vie privée de Michel Teissier, Dernier refuge*. — J. H. ROSNY : *l'Autre femme, Daniel Valgraine*.

de Juliette, une de ses plus délicates nouvelles, M. Marcel Prévost nous mène un peu au-delà. Ce lui est d'abord l'occasion de tracer des scènes alléchantes, où il montre comment la pudeur de la jeune épousée rend les armes. Mais, deux mois après les noces, Juliette pense à l'amant comme à un hôte possible en son ménage, et même indispensable ; et, lorsqu'on lui annonce la visite de son ancien « flirt », jadis le petit Maurice, aujourd'hui le lieutenant du Bruel, la voilà qui se sent déjà vaincue, qui, dans son cœur, décide la capitulation. Heureusement pour son mari, elle retrouve du Bruel chauvi par le soleil des tropiques et gêné par cinq années passées très loin du monde. Aussi leur entretien se borne à quelques propos inoffensifs dont la température fait les frais. Quand, le soir, assise sur les genoux légitimes de M. de Nivert, elle se confesse et demande pardon : « C'est pardonné », lui répond-il ; « j'aime mieux avoir été... cela... en herbe qu'en gerbe. » Ainsi se termine le *Mariage de Juliette*. Et nous songeons, en lisant les dernières pages, qu'il y a sur le pavé des villes maints officiers qu'aucune campagne en lointain pays n'a rendus chauves. Et, faute d'officiers, peut-être bien qu'un civil fera l'affaire.

Cette réflexion, que l'auteur semble, ici, prendre à tâche de provoquer, pourquoi ne la faisons-nous pas de nous-mêmes chaque fois qu'un roman unit, en manière de conclusion, le jeune premier à la jeune première ? Tout mariage est, par excellence, quand il sert de dénouement, ce qu'on appelle un dénouement heureux. Et voyez, d'autre part, les

romans qui prennent le mariage pour donnée initiale. On peut être sûr d'avance qu'il subira de fortes avaries. Tandis que dans ceux où le mariage sert de dénouement, l'auteur nous le donne, en dépit de La Rochefoucauld, comme ne pouvant manquer d'être quelque chose de « délicieux », le même auteur, dans ceux où il sert de préface, en fait, neuf fois sur dix, la préface de l'adultère. Du moment qu'une femme mariée est l'héroïne d'un roman, nous devons nous attendre à ce qu'elle trompe son mari. Il y a sans doute quelques exceptions. Parfois, très rarement, c'est l'adultère du mari que le romancier prend pour sujet. Mais, adultère du mari ou adultère de la femme, nos romanciers contemporains donnent du mariage, quand ils en font leur point de départ, une idée trop fâcheuse pour que nous puissions, quand ils en font leur point d'arrivée, nous associer au bonheur des jeunes époux sans les plus graves appréhensions. Devant l'autel même, Juliette caresse l'espoir que ses rêves ont réservé à l'illégitime amour pour le cas où l'amour légitime la décevrait. Il se trouve que Maurice du Bruel est devenu chauve : l'adultère ne tient qu'à quelques cheveux.

Parmi les meilleurs romans de ces dix ou quinze dernières années, en voilà bien une vingtaine que je viens de relire, et j'en ai trouvé un seul, un, tout juste, dans lequel l'union du mari et de la femme tient jusqu'au bout sans accroc, je veux dire sans qu'elle prenne un amant, ni le mari une maîtresse. C'est *Jours d'épreuve*, par M. Paul Margueritte. Et, sans doute, ce livre, comme

l'indique le titre, ne nous épargne pas le récit des malentendus, des désaccords plus ou moins durables que comporte la vie conjugale. Mais, pas un instant, André ne songe à tromper Toinette ou Toinette à tromper André. A travers les tracas et les vulgarités d'un ménage étroit, en dépit des dissentiments et des heurts, leur affection se resserre et s'épure. La femme devient toujours plus sage, plus sérieuse, plus consciente de ses devoirs, le mari acquiert avec le temps plus de courage, plus de fermeté et de résolution, une virile confiance dans l'avenir que son énergie va lui faire, à lui et à la famille qu'il a fondée. Et, sur la fin, quand tous deux, avec leurs enfants, partent pour l'Algérie, où les attend une existence peut-être rude, mais libre du moins et vaillante, c'est, dans l'âme de Toinette, aussi bien que dans celle d'André, le sentiment grave et pieux de leur vocation ultérieure, c'est un espoir réconfortant, c'est l'élan de tout leur être vers le bonheur dont ils ont en eux-mêmes un sûr présage. Le roman de M. Marguerite, qui a pour sous-titre « Mœurs bourgeoises », prend ici je ne sais quel accent épique.

II

L'adultère du mari ne peut nous intéresser, dans cette étude, que par rapport à la femme. D'ailleurs on ne l'a jamais regardé comme ayant en soi beau-

coup de conséquence. Le premier, Alexandre Dumas le prit au sérieux. Cependant M. de Septmonts, dans l'*Etrangère*, n'est point tué parce qu'il a trahi Catherine, mais parce qu'il est un « vibrion humain ». Dans la *Princesse George*, M. de Birac, revenu « d'une erreur stupide où les sens seuls sont engagés », la réparera par son respect et sa tendresse. Et, dans *Francillon*, quand Lucien viole la foi conjugale, sa femme peut bien lui faire croire pendant quelques heures qu'elle a usé de représailles ; mais ce châtement suffira : elle pardonne sans avoir failli. On sait du reste que, sur ce point, la morale de Dumas scandalisa le public. Toute son autorité, toute l'adresse et la force de son art ne furent pas de trop pour le sauver d'un échec, lorsqu'il eut seulement l'air d'assimiler l'adultère du mari à celui de la femme, en un monde où il n'est pas d'usage qu'un mari se pique de fidélité

Quoique le romancier ait plus de latitude que l'auteur dramatique, bien peu de romans posent la question. Des maris infidèles, on en voit dans tous : à peine deux ou trois considèrent l'adultère masculin comme un cas digne de quelque intérêt.

Le « héros et l' « héroïne » dans la *Vie privée de Michel Teissier*, sont indubitablement Teissier lui-même et Blanche. Mais si M. Rod, partagé entre ses devoirs de moraliste et je ne sais quelle admiration de ce qu'il appelle un bel amour, ne marque peut-être pas assez de sévérité pour les deux amants (1) ;

(1) Le châtement de Teissier et de Blanche fait le sujet d'un autre volume, la *Seconde vie de Michel Teissier*.

il n'en témoigne pas moins quelque sympathie à Suzanne, la femme légitime. Et, des trois principaux personnages, Suzanne, après tout, semble le plus vrai. Elle est ce qu'elle doit être, ce que serait toute femme qui, comme elle dit, n'est pas une sainte. L'auteur ne lui a point donné une hauteur d'âme illusoire, qui se concilie chez Blanche avec l'entraînement de la passion. Elle n'a rien d'héroïque. Elle se contente d'être une honnête femme, qui aime son mari et qui ne veut pas le partager avec une autre. Suzanne exige le divorce, quitte à mourir de chagrin.

Voici, dans le *Jardin secret*, de M. Prévost, une solution tout opposée. M^{me} Lecoudrier, pendant une courte absence de M. Lecoudrier, trouve des lettres qui lui apprennent sur son compte une foule de choses intéressantes : depuis treize ans qu'ils sont mariés, M. Lecoudrier entretient des maîtresses, se réserve toute une vie indépendante, extra-conjugale, parallèle à celle de son ménage. Sur le moment, M^{me} Lecoudrier ne respire que vengeance. Mais bientôt des scrupules lui viennent. Elle-même, n'a-t-elle jamais eu rien à se reprocher ? Et alors, la voici qui fait son examen de conscience. Avant le mariage, elle en a aimé un autre. Le jour même du mariage, quand ses lèvres promettaient obéissance et fidélité à celui qu'elle épousa sans amour, uniquement par « convenance » et par intérêt, elle rêvait en son cœur de révolte et de revanche ; et, dans l'heure même où elle devint sa femme, c'est à l'image de l'autre qu'elle donna sa nouveauté. Depuis, elle a sans doute été une hon-

nête femme, au sens légal du mot : a-t-elle été une épouse irréprochable ? Si elle peut se dire : « J'ai résisté à tel ou tel homme », n'est-ce pas comme si elle se disait : « J'ai songé à la possibilité d'une chute avec tel ou tel » ? Elle s'est plus d'une fois complu dans les propos d'amour, elle a caché à son mari bien des tentations, l'a dérouté par de fausses confidences... Partie pour juger et condamner M. Lecoudrier, elle trouve en soi, toutes proportions gardées, les mêmes faiblesses qui, chez lui, l'indignaient. Dès lors M^{me} Lecoudrier se résigne et s'apaise, et, sentant peser sur elle aussi bien que sur lui, sur lui aussi bien que sur elle, la nécessité des mêmes misères, elle prend le parti d'oublier, d'accueillir M. Lecoudrier comme le plus fidèle des époux, de lui laisser toujours ignorer ce qu'elle sait, ce qu'elle n'aurait jamais dû savoir. Tout à l'heure Suzanne ne pardonnait pas, en se disant qu'il faudrait être une sainte ; maintenant M^{me} Lecoudrier pardonne, et justement parce qu'elle n'est pas une sainte. Aucune contradiction. M. Rod et M. Prévost se font de la sainteté une idée différente.

Dans l'*Autre femme*, de M. Rosny, Hubert Briare, après plusieurs années de félicité conjugale, sent le besoin de « recommencer l'idylle ». Si fraîche encore et si charmante que soit Hélène, sa tendresse pour elle n'a plus maintenant « la force de genèse amoureuse ». La jeune femme, il le sait, ne peut plus éveiller en lui le frisson terrible du renouveau ; et quand elle l'attire sur son cœur, ce sont d'autres bras, d'autres lèvres, d'autres yeux

qu'il imagine... Celle qu'il désirait une fois trouvée, ni le sourire d'Hélène ni les caresses ingénues de ses enfants ne sauraient le retenir. Et ce que M. Rosny nous montre dès lors, ce qui fait le sujet de son livre, ce sont les répercussions de l'adultère sur le ménage légitime; car « l'autre femme » ne paraît même pas. Si Hélène ne peut saisir aucune preuve, elle devine qu'Hubert aime ailleurs; et Hubert se reproche les souffrances d'Hélène, et, comme son âme ne manque point de noblesse, il voit bien ce qu'il y a de haut et de pur dans la monogamie, mais à cette monogamie d'institution divine, il oppose la « beauté palpitante des conquêtes passionnelles », l'irrésistible appel du cœur vers le rajeunissement, la folie de l'adultère, resplendissante et fascinatrice, pour laquelle il veut trembler encore, mentir et souffrir.

On a reproché à M. Rosny de nous présenter dans Hubert un polygame qui raisonne. Si le héros de *l'Autre femme* n'était qu'un impulsif, le roman n'aurait plus de portée, ne serait plus qu'une histoire quelconque, l'histoire d'un « mari qui trompe sa femme ». Ce qui en fait la valeur, c'est justement la question qui se pose dans la raison même du mari, question que notre morale peut bien résoudre sans hésiter en faveur de la monogamie inviolable, mais que nos mœurs, il faut l'avouer, résolvent d'une tout autre façon. En regrettant que M. Rosny se soit dispensé de conclure, nous lui savons gré d'avoir vu dans l'adultère du mari autre chose qu'une menue anecdote de la vie matrimoniale. Et si, tout meurtri qu'il est encore de sa pre-

mière aventure, Hubert ne songe, sur la fin du livre, qu'à recommencer, il n'en reste pas moins que l'auteur a peint avec une singulière vigueur tout ce que la trahison de son héros traîne après elle, soit pour Hélène soit pour lui, de misères, de souffrances et d'irréremédiables déchirements.

III

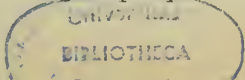
A vrai dire, l'adultère du mari, qui ne comporte que par exception des conséquences tragiques, passe pour quelque chose d'insignifiant. Aussi ne nous étonnons-nous pas que nos romanciers le prennent si rarement pour sujet. C'est l'adultère de la femme qu'ils nous représentent presque toujours. Quel moraliste, même chagrin, n'en tirerait pas aussitôt cette conclusion que l'adultère de la femme n'est pas encore entré dans nos mœurs comme une suite inévitable du mariage ? Mais si, parmi les héroïnes de roman, nous ne trouvons guère de femme mariée qui ne viole la foi conjugale, cela peut aisément se comprendre. Sans doute, il y a d'autres rôles pour la femme mariée que de tromper son mari. Pas beaucoup pourtant, vu l'état actuel de notre société. Je veux parler, bien entendu, de ceux qui peuvent défrayer le roman. Ni Suzanne n'est l'héroïne de *Michel Teissier*, ni Hélène de *l'Autre femme*. Nous avons, il est vrai, Toinette dans *Jours*

d'épreuve. Oserai-je dire que, sur cent lecteurs, quatre-vingt-quinze au moins doivent trouver ce beau livre ennuyeux ? Il faut à un roman du relief, il faut des aventures, des incidents et des accidents, quelque chose en un mot de plus romanesque que le train du ménage. Faute de catastrophes dramatiques, nous voulons au moins un peu de ragoût. La platitude d'une existence tout unie ne suffit pas à nous intéresser. Il y a dans chacun de nous un « idéaliste », qui préfère la femme adultère à la femme pot-au-feu. Les épouses honnêtes n'ont pas d'histoire. Elles sont bien sages et personne ne parle d'elles. Que voulez-vous qu'en tire un romancier ?

Le flirt ou l'adultère, voilà toute la vie des femmes que nos romanciers mettent en scène. Mais pourquoi même cette distinction ? Parmi tant de femmes que nous peint le roman de M. Hervieu intitulé *Flirt*, il n'en est aucune qui « tombe ». Qu'est-ce que cela veut dire ? Tout simplement que l'auteur ne les a pas suivies jusqu'à la chute. Du reste M. Hervieu ne dissimule pas à quoi les achemine fatalement le flirt, que lui-même appelle l'itinéraire, le prélude de l'adultère, à moins qu'il n'en soit l'aven manifeste et le public témoignage. Toutes celles dont *Flirt* nous décrit les manèges et les artifices, il sait bien qu'un jour ou l'autre elles se jetteront dans le fossé. Mais voyez *Peints par eux-mêmes*. A côté de M^{me} de Trémour, qui a fait depuis longtemps la culbute, il n'en est aucune qui ne soit prête à la faire, ou à la refaire. Pontarmé devient, l'été venu, comme une maison, disons un château,

de rendez-vous. Et les romans de M. Bourget? Et ceux de M. Prévost? Et ceux de Gyp surtout? Quel statisticien de bonne volonté comptera les femmes adultères de tout âge et de tout poil qui doivent le jour à Gyp?

Il s'agit là de ce qu'on nomme le « monde ». Et peut-être, si nous devons en croire les romanciers qui nous le peignent, le monde a une indulgence particulière pour ces sortes de choses. On s'y fait, de l'union conjugale, une idée qui n'a rien de bourgeois. Le mari et la femme ont chacun son existence séparée, ses occupations et ses plaisirs propres. Voici, dans le *Lys rouge*, M^{me} Martin-Bellème. Six ans après le mariage, quand, au début du livre, elle repasse ses souvenirs, celui que lui laisse la vie commune des premiers temps est le plus indistinct. Elle en retrouve seulement « quelques traits isolés d'une précision pénible, quelques images absurdes, une impression vague et fastidieuse ». Sa liberté a été si peu gênée qu'elle ne se rappelle pas très bien comment se fit, au bout de peu de mois, la séparation complète. Depuis lors, étrangers l'un à l'autre, les deux époux ne se demandent qu'une mutuelle tolérance. L'homme dont Thérèse porte le nom, avec lequel elle habite, dîne, échange tous les jours des propos, cet homme ne lui représente rien, est dénué pour elle de toute signification. Voilà trois années que M^{me} Martin-Bellème a pris un amant, M. Robert Le Ménil, très honnête garçon, qui lui rend la vie supportable. Et, tout de suite après la faute, elle se trouva un peu honteuse. Mais il y a longtemps que lui a passé



cette honte puérile. L'habitude, d'abord. Et puis encore, la réflexion. Que devait-elle à son mari? S'il ne sait rien, si les apparences sont sauvées, quel tort pourrait-elle avoir? Elle s'applaudit d'une conduite innocente et naturelle. Elle n'éprouve aucun regret. Elle se sent, heureuse? non. — ce n'est pas le bonheur que lui donne M. Le Ménil — mais contente et en paix avec soi-même.

Dans le *Mariage de Juliette*, la jeune femme, à peine mariée, entrevoit l'amour hors du ménage. « Je n'ai aucune envie, se dit-elle, de tromper M. de Nivert, et je souhaite de tout mon cœur et je demande instamment à la Providence de rester toujours la simple honnête femme que je suis. Mais tout le monde autour de nous autres, jeunes épouses, parle trop de l'amant comme d'un acolyte inévitable et accepté du mari pour que notre esprit se fasse pas à trouver presque légitime le ménage à trois, presque anormal celui à deux. » Dans *Lettres de femmes*. M^{me} Louise de Charolles, qui, après quelques mois de conjungo, ne conserve aucune illusion sur son mari, serait bien aise de s'assurer si, avec un autre, elle aurait plus de plaisir. Ne la croyez pas, avec sa petite tête frisée, une femme sans cervelle. Très sérieuse, au contraire, la gentille M^{me} de Charolles. La preuve, c'est que, ne voulant pas prendre un amant au hasard parmi ses nombreux adorateurs, elle demande conseil à une vieille tante, dont l'expérience peut la guider. Et comme elle a raison de ne pas se jeter aux bras du premier venu! Le choix d'un amant ne demande pas moins de sagesse que le choix d'un mari. Est-ce

même assez dire ? On prend le mari pour le monde (ou plutôt on le reçoit, on le subit) ; quant à l'amant, on le prend pour soi. Le mari est un « meuble de décoration » ; il ne le faut que spécieux. L'amant est un « meuble d'usage » ; cela ne veut pas dire qu'on le prenne inélégant ou sans grâce, mais il le faut encore commode et solide. — Lorsqu'une autre héroïne des *Lettres de femmes*, Simone, a cessé d'être honnête au sens physiologico-social du terme, cet événement n'a d'autre effet sur elle que de lui ébranler les nerfs à fleur de peau. Son impression totale, en revenant de chez Ludovic, est que l'adultère ne diffère aucunement du mariage. Ce sont presque les mêmes paroles, et ce sont tout à fait les mêmes gestes. Et, de retour chez elle, quand elle revoit son mari, elle a peine à retenir une envie de rire. Il est vrai que, bientôt après, une sorte d'apitoiement lui vient, doux et bizarre. « Pauvre garçon, dit-elle, je ferai ce que je pourrai pour qu'il ne le sache pas ! »

Dans la bourgeoisie aussi bien que dans le « monde », on se marie le plus souvent, je ne dis même pas sans s'aimer, mais sans se connaître. Vous vous rappelez peut-être la déclaration que fait Jacqueline des *Demi-Vierges* à son prétendant Luc Lestranger : « Je crois que nous ferons très bon ménage ensemble, outre les petits moments particulièrement agréables, qui n'ont qu'un temps, je le sais... De part et d'autre, liberté complète. Vous continuerez à courir, sans cesser pour cela de penser à moi, car vous êtes de la variété qui cumule, vous. Moi, de mon côté... à quoi vous serviraient des pro-

messes de résistance à une tentation que j'ignore ? Ce que je vous promets formellement, c'est de vous garder toujours ce qui vous est dû, et de ne jamais vous rendre ridicule. » Il n'y a pas à dire, après une déclaration de ce genre, on sait à quoi s'en tenir sur sa future. Je ne mentionne pas les autres demi-vierges. Celles-là, les jeunes gens de leur entourage font avec elles assez ample connaissance. Ils les connaissent presque aussi bien que les connaîtront leurs maris ; et ils se gardent de les épouser. Mais nous ne parlions pas de ce genre de relation. Et puis, le milieu des demi-vierges est un milieu tout spécial, et M. Prévost veut bien reconnaître qu'on y trouve beaucoup d'étrangères. Je demande si, dans notre bourgeoisie ou dans notre « monde », il est possible pour un jeune homme de connaître une jeune fille, d'échanger avec elle des paroles qui ne soient pas futiles, de discerner ses qualités et ses défauts, d'avoir quelque idée de la manière dont elle entend le mariage ou même du véritable motif qu'elle a d'accepter un mari. Evidemment non ; notre éducation s'y oppose. Il y a les fiançailles. Mais on s'est déjà engagé. Aussi bien les fiancés, dans cet espace d'ailleurs si court qui précède le mariage, ne se montrent pas tels qu'ils sont. Chacun des deux se surveille soi-même en observant l'autre. Une fois mariés, on peut avoir des surprises désagréables.

Et pourquoi les jeunes filles se marient-elles, quand elles ne se marient pas parce qu'elles aiment, quand elles se marient avec un monsieur qu'elles connaissent si peu ? Le plus grand nombre soup-

connent à peine ce qu'est le mariage. On les élève jusqu'à la veille dans une ignorance aussi complète que possible. Beaucoup se marient pour avoir une « situation », une maison à conduire, pour être appelées « madame », pour se décolleter un peu plus bas. Combien ne désirent vraiment que sortir seules ! Nos mœurs refusent toute liberté aux jeunes filles. Aussi voient-elles dans le mariage une sorte d'affranchissement, et se marient-elles pour s'émanciper. Et, trop souvent, l'éducation qu'elles reçoivent en a fait des créatures puériles, coquettes, superficielles, ne les a préparées qu'en vue de plaire, ne leur a donné pour toute moralité que de fausses pudeurs. Il s'agit premièrement d'avoir un mari ; bientôt après, ce sera le tour de l'amant.

IV

Dans les romans où la femme trompe son mari, c'est toujours à la femme que va l'intérêt. Il y a de rares exceptions. Dans la *Tourmente*, par exemple, M. Paul Margueritte a fait du mari son principal personnage. La première partie du livre nous montre Jacques Halluys énervé par les caprices de Thérèse, qu'il adore, tantôt se consumant en des irritations stériles, tantôt se laissant amollir par la pitié ; puis, des circonstances insignifiantes éveillent en lui une vague inquiétude, d'autant plus tenace qu'aucun

fait réel ne la motive, et qui, peu à peu, s'accuse, se précise, prend corps, jusqu'au moment où Thérèse vient d'elle-même lui faire le terrible aveu; et, alors, nous y reviendrons tout à l'heure, se pose la question du pardon, sur laquelle roule la seconde partie. — Dans *Un crime d'amour*, il y a deux chapitres, une cinquantaine de pages, où M. Bourget nous rend sympathique le mari trompé, Chazel, en retraçant ses soupçons et ses craintes. Mais Chazel se montre vraiment trop naïf quand il va chez Armand de Querne pour lui demander sa parole d'honneur qu'Hélène n'est pas sa maîtresse. Nous le plaindrions davantage s'il nous paraissait moins ridicule. Et d'ailleurs ces deux chapitres ont pour unique objet d'amener Armand à rompre avec la femme de son ami, moins par pitié que par honte. — *Dernier refuge*, de M. Rod, ne donne au rôle du mari un peu d'intérêt que dans la scène culminante du livre où Berthemey, en face de Martial, figure la loi, la société, la morale privée et publique. Mais toute notre sympathie, est-il besoin de le dire? se porte sur l'amant, que M^{me} Berthemey, quittant son mari et ses enfants, ne tardera pas à rejoindre.

Du reste le mari, dans la plupart des romans, ne se doute pas de son infortune. Chazel a un instant de méfiance; mais cela lui passe vite, dès qu'Armand lui a donné sa parole. « Moi, l'amant de ta femme? Qu'est-ce que tu me chantes là? » — Bonnivet, de la *Duchesse bleue*, finit, lui aussi, par être persuadé que Bonnivette est la plus fidèle des femmes. — *Mensonges* se termine sur cet instantané : un élégant vis-à-vis emportant M^{me} Moraines

avec Desforges assis à son côté et Paul Moraines en face. Ainsi tout le monde est heureux dans le meilleur possible des ménages à trois.

Il arrive pourtant que le mari découvre ce qu'on eût jadis appelé sa honte. Que fait-il alors ? Dans *l'Armature*, de M. Hervieu, après avoir brutalisé quelque peu Giselle, prostrée à ses genoux, Jacques d'Exireuil la relève très chevaleresquement. Nos romanciers n'osent plus nous montrer un mari qui tue sa femme. Cela est d'un pathétique criard et vulgaire. Et d'ailleurs, cela ne s'accorde plus avec la douceur des mœurs contemporaines. Les mœurs contemporaines se sont adoucies au point que le mari, parfois, — je ne parle que du grand monde, où la civilisation a plus de raffinement, — fait celui qui n'a rien vu. C'est le cas du comte de Maillane dans le *Journal d'un grinchu*, le dernier roman de Gyp. Sa femme, il le sait, est la maîtresse du baron Klebrig, riche banquier juif. Mais il n'en éprouve aucune gêne. Bien au contraire, Klebrig étant aussi généreux que riche, il bénéficie sans le moindre scrupule de ses largesses. Ajoutons à la décharge du comte que M^{me} de Maillane n'a pas eu de dot. Puisqu'il l'a épousée pour sa beauté, il semble juste que ce désintéressement lui rapporte quelque chose.

Si tous les maris ne sont pas d'humeur aussi débonnaire ou de philosophie aussi accommodante, la plupart, du moins, ils pardonnent. A défaut du poignard ou du pistolet, on aurait sans doute le divorce. Mais le divorce n'est pas un dénouement romanesque. Et puis, la mode inclina dernièrement

à la pitié. En même temps que, sur la scène, M. Jules Lemaître donnait le *Pardon*, deux romans, la *Petite paroisse*, d'Alphonse Daudet, et la *Tourmente*, de M. Paul Margueritte, traitaient le même cas. Dans le premier, il y a d'abord le pardon de M. Mérivet, celui-là même qui fit bâtir en mémoire de son « épouse » l'église de la petite paroisse, ou, si vous préférez, l'église du bon cocu, car cette épouse que pleure si tendrement le brave homme l'avait outrageusement trompé. Ensuite il y a, — et c'est le véritable sujet du livre. — l'histoire de Richard Fénigan, trahi par Lydie. Lui aussi pardonné, lui aussi rappelle la femme coupable. Mais bientôt sa jalousie se réveille. Il faut que Daudet l'envoie passer deux ou trois mois au Sahel algérien avec le père Mérivet, dont une lettre nous apprend de loin en loin que « ça va mieux ». Et comme Richard ne guérirait pas tout de même si l'amant restait en vie, qu'à cela ne tienne : il n'y a qu'à tuer l'amant dans une galante escapade.

La *Tourmente* analyse du moins le cas d'Halluys. En voyant sa femme si triste et si humble après l'aveu, Halluys ne peut retenir un geste d'attendrissement. « Tu ne me pardonneras jamais ! » bégaie Thérèse. Et nous sentons que si le courage de pardonner lui manque encore, il lui manque aussi celui de répudier sa femme, dont l'image est si douce à son cœur et à ses sens. Le pauvre homme envoie Thérèse à la campagne, et, peu après, l'y rejoint, avec l'espoir qu'ils pourront désormais être heureux. Et Thérèse, de son côté, ne veut plus avoir d'autre souci que le bonheur d'un mari si magna-

nime. Pourtant, la première nuit d'amour qui suit la faute, quand Halluys retourne brusquement la tête, en devinant que la jeune femme s'est réveillée, qu'elle le regarde depuis quelques minutes, — ce regard à l'affût, fixé sur lui, il y perçoit une attention perspicace et rusée, une malice de triomphe. La jalousie d'ailleurs ne tarde pas à renaître dans son cœur ulcéré. Il torture Thérèse et se torture lui-même. Et ce sont chaque jour des scènes atroces, jusqu'au moment où il trouve que le seul remède est de rompre tout commerce intime, de n'aimer qu'avec son âme. Et c'est là ce qu'il se promet de faire. Mais on a beau, sur la fin, nous montrer à l'horizon les blancheurs symboliques de l'aube ; j'ai bien peur qu'Halluys n'ait pas la force de tenir sa promesse. En tout cas nous devons savoir gré à M. Margueritte de ce dénouement. Presque toujours le grand mot de pardon dissimule la lâcheté du mari et sa concupiscence charnelle. Combien de maris, qu'on nous montre pardonnant à une femme coupable, lui pardonnent pour jouir encore de sa beauté ! Si le pardon ne procède pas d'une extraordinaire hauteur d'âme, il est une marque de faiblesse avilissante. Et voilà sans doute ce que signifiait tout à l'heure le sourire presque ironique de Thérèse.

V

La plupart du temps le mari paraît à peine. Le peu qui nous en est dit suffit apparemment pour justifier l'adultère de la femme. Dans *Notre cœur*, de Maupassant, M. de Burne est un vaurien de bonnes manières, un de ces tyrans domestiques devant lesquels tout doit céder et plier. Celui-là du moins terrifie sa femme au point qu'elle n'ose pas le trahir. Mais voyez la malechance ! Il meurt cinq ans après le mariage, et je vous prie de croire que M^{me} de Burne se souciera peu de rester fidèle à sa mémoire. Dans *Cruelle énigme*, que nous dit-on de M. de Sauve ? Tout simplement que c'est un homme de quarante-cinq ans, aux mains et aux oreilles velues, aux larges pieds, à l'encolure de dragon, et dont le visage, déjà trop rouge, porte les traces d'une usure précoce. Dans *Idylle tragique*, la pauvre M^{me} de Carlsberg est livrée au despotisme d'un maître inégal, quinquex, affreusement jaloux. Dans le *Lys rouge*, M. Martin-Bellème nous apparaît de loin en loin : c'est un homme froid, maladif, égoïste, jauni dans les affaires et la politique, qui n'aime les femmes que par vanité et qui n'a jamais aimé la sienne. Mais comment se fait-il que M^{me} Martin, M^{me} de Carlsberg, M^{me} de Sauve, M^{me} de Burne, aient épousé de tels maris ? Elles furent trompées, ou bien n'eurent pas la liberté de

leur choix. M^{me} Martin, par exemple, s'est laissé marier par son père, lequel a consulté les avantages extérieurs et les convenances. Elle n'osait pas, elle ne savait pas. Et M^{me} de Carlsberg? Celle-là, en épousant l'archiduc François, a cédé, sans compter les instances paternelles, à une faiblesse qu'explique son jeune âge. Peu importe d'ailleurs, pourvu que quelques mots sur l'insignifiance ou la brutalité du mari préparent la trahison de la femme.

Parfois, cependant, le mari est un très galant homme, ou même il a, comme Chazel, les meilleures qualités de l'emploi. Peut-on être plus aimant que Chazel, plus dévoué, plus confiant? « Les singuliers animaux! » se dit M. de Querne, parlant des femmes en général et pensant en particulier à Hélène. « Voilà un mari qui a du cœur, de la naïveté, de la foi, comme elles disent; il sait aimer, c'est encore un de leurs mots, et il faut que sa femme le trompe, pour qui? Pour un cynique comme moi, qui suis exactement le contraire. » Armand de Querne oublie, à vrai dire, que Chazel a les cheveux rares, les épaules ossenses, qu'il porte un lorgnon toujours mal posé et fait mal le nœud de sa cravate. Comment voulez-vous qu'Hélène ne le trompe pas? Mais, dans *Mensonges*, Paul Moraines, qui n'aime pas moins sa femme, est un grand garçon à la fière tournure, aux beaux yeux francs bien ouverts, au visage noble, un vrai gentilhomme, et qui met bien sa cravate. Aussi Suzanne, quand elle rêve dans son cabinet de toilette, ne peut s'empêcher de dire: « Quel brave cœur! » Oui, mais Paul

ne gagne pas assez d'argent. Aussi, se reportant vers le baron Desforges : « Quel bon ami ! » dit maintenant la petite dame.

VI

Si le roman de la femme mariée se réduit presque toujours au roman de la femme coupable, il y a du moins une grande variété dans les motifs qui déterminent l'adultère comme dans les formes qu'il prend.

Adultère par amour. C'est du « grand amour » que je parle. *Dernier refuge* nous en offre le meilleur, ou, peut-être, le seul exemple. Il ne s'agit pas là d'une liaison plus ou moins banale, mais de cet amour infiniment rare, de l'amour unique, éternel, absolu. Martial s'est donné à Geneviève tout entier et pour toujours, et Geneviève sacrifie à Martial ses devoirs, sa réputation, sa vie. Le monde les condamne; ils auront la joie de mourir ensemble. Dans la mort et par la mort même, ils immortalisent leur amour. L'auteur nous représente ici la passion comme ayant en soi je ne sais quel principe divin qui la rend supérieure à notre morale. C'est l'idéal romantique avec toute sa ferveur en un siècle beaucoup moins exalté. Si M. Rod laissait vivre les deux amants, il leur arriverait sans doute ce qui était arrivé à Michel Teissier et à Blanche. Après quelques mois d'un bonheur avide et violent,

l'ardeur qu'ils croyaient éternelle se refroidirait peu à peu. Mais le suicide prolonge leur amour dans l'infini et en fait comme une apothéose.

Adultère par pitié. Tel est le cas d'Hélène Chazel. Hélène s'abandonne à ses sentiments pour M. de Querne en croyant qu'elle ne dépassera pas une certaine limite, qu'elle pourra concilier l'infidélité du cœur avec la foi jurée à son mari. Armand fait semblant de douter de son amour et d'être malheureux par ce doute. Il l'amène ainsi à se laisser prendre les mains, baiser le front, les joues, la bouche. Mais ce n'est pas assez. Il la veut tout entière. Hélène le fait souffrir par ses refus, et une souffrance d'Armand lui est intolérable. Alors, il faut bien donner au pauvre garçon la marque suprême de tendresse. « Du moins, seras-tu heureux ? » dit-elle avec une sorte d'angoisse. Et elle épie ses yeux pour voir s'ils expriment un entier bonheur.

Adultère par sensualité. Dans *Lettres de femmes*, nous avons M^{me} Raoul Dambrine, qui, son mari la négligeant, lui déclare de propos délibéré qu'elle s'abandonnera au premier venu assez hardi pour faire mine de la prendre. Dans *Peints par eux-mêmes*, M^{me} de Trémur, dont les lettres respirent une exaltation toute charnelle. Dans le *Lys rouge*, M^{me} Martin-Bellème. Les sympathies que M^{me} Martin-Bellème témoigne à Robert Le Ménil ne sont pas du tout celles de l'esprit ou de l'âme. En songeant au rendez-vous du lendemain, « c'est avec une petite secousse de tête assez violente, avec un haussement d'épaules plus brutal qu'on ne l'eût attendu

de cette dame exquise. qu'elle se dit à elle-même : « Voilà, j'ai besoin d'amour, moi ! » Et quand Robert la quitte pour une huitaine de jours, la pensée de cette absence ne laisse pas de lui être pénible. « Nous sommes séparés tout l'été ; l'hiver, vous vivez dans votre famille et chez vos amis la moitié du temps ; si l'on doit se voir si peu, ce n'est pas la peine de se voir du tout... Je réclame ce qu'on me doit. Et puis... Et puis, j'ai des sens, moi. Voilà, mon cher. » Enfin, dans *Cruelle énigme*, M^{me} de Sauve. Son premier amant, Frédéric Luzel, ne s'est pas attardé aux mièvreries galantes ; il lui a tout de suite, très nettement, offert une sorte d'association secrète et sûre pour le plaisir. Son quatrième amant, celui qu'elle se paie (cruelle énigme !) tout en restant amoureuse du troisième, est le comte de La Croix-Firmin, fat, ignorant et de médiocre intelligence, mais solidement bâti. En pâmant sur le cœur du bellâtre, elle cède à un instinct tout physique, à la soif d'ivresses sensuelles. Notez que, ce jour-là, il faisait très chaud et très lourd. M. Bourget a soin de nous le dire ; et l'on se demande alors comment la chute de son héroïne peut lui paraître énigmatique.

Adultère par besoin d'argent. La comtesse de Maillane, déjà nommée, dans le *Journal d'un grinchu*. Dans *Lettres de femmes*, M^{me} de Vineuil. Sachant que son amant, Jacques Lethillier, dépensait pour sa maîtresse antérieure trente mille francs par an, M^{me} de Vineuil veut s'assurer qu'il est capable de faire pour elle les mêmes sacrifices. Lethillier « casque », avec un arrière-sourire qui signifie :

« Ah ! l'y voilà venue... Je ne suis pas fâché de voir qu'elle est comme les autres. » Puis, après maintes demandes analogues, il lui propose un revenu fixe. Beaucoup de femmes du monde, à ce qu'il paraît, goûtent fort cet arrangement. — Enfin et surtout, M^{me} Moraines, de *Mensonges*. Le ménage des Moraines, qui ont cinquante mille francs de rente, va sur le pied du triple. Et le bon Paul, malgré les observations de Suzanne, s'extasie en public sur l'adresse dont elle fait preuve dans le maniement des revenus domestiques, dit à ses amis en train de maudire la cherté croissante de l'existence : « Ah ! si vous aviez une ménagère comme moi ! » Le baron Desforges paie tout ce luxe. M^{mo} Moraines s'est vendue pour avoir toujours autour de sa beauté les innombrables délicatesses d'une grande vie de courtisane. Quand Desforges lui porte quelque bijou : « Pas de remerciements », dit cet homme généreux, « cela en vaut-il la peine ? » — « Demain », répond la dame avec un sourire plein de promesse, « vous ne m'empêcherez pas de vous remercier, rue du Mont-Thabor ».

Adultère par désœuvrement. Ely de Carlsberg, quand elle rencontre à Rome Olivier Du Prat, s'ennuie, a besoin d'une distraction. Aussi bien Du Prat est à la mode : deux dames de la haute société romaine se le disputent presque ouvertement. Cela amuse Ely de le leur prendre. Elle devient sa maîtresse sans avoir pour lui le moindre goût. Je laisse de côté Michèle de Burne (*Notre cœur*), qui, du moins, est veuve. Voici, dans *Lettres de femmes*, la petite Simone. Un an de mariage lui a suffi pour

« faire le tour » de son mari. Si encore elle n'était pas liée par un bail perpétuel ! Mais quoi ? la vie entière ! Tôt ou tard il faudra bien sauter le pas. Autant vaut tout de suite. Elle prend un amant, le premier qui lui tombe sous la main. En quittant la maison conjugale pour se rendre dans la fameuse garçonnière dont Ludovic lui vante les avantages, elle se demande : « Si, par hasard, il avait été forcé de s'absenter, serais-je fâchée ou contente ? » Et elle se répond : « De moi à moi, sincèrement, je crois que je serais contente ». Mais Ludovic est chez lui, et Simone le laisse faire, curieuse de voir comment ça se passera.

Généralement l'adultère a des mobiles d'ordre divers. Il y entre à la fois plus ou moins de sensualité et plus ou moins d'amour, sans compter les autres ingrédients. Ce qui fait la différence, c'est que les proportions varient. Aussi bien la plupart des femmes ne se contentent pas d'un amant. Elles en ont au moins deux, tantôt l'un après l'autre, tantôt ensemble et concurremment. Du Prat une fois parti, Ely aime Pierre Hautefeuille, d'une façon toute différente. Même cas avec M^{me} Martin-Bellème. Elle n'éprouvait pour Robert Le Ménil qu'une inclination physique, elle sent pour Dechartre une véritable passion. En voici maintenant qui ont deux amants à la fois. M^{me} de Tillières : Poyanne est celui du cœur, Casal celui de la chair. M^{me} de Sauve pareillement : au petit Hubert vont ses rêveries sentimentales dans le moment même où elle s'ébat avec le vigoureux La Croix-Firmin. Pour M^{me} Moraines, c'est une femme peu complexe : le

baron Desforges l'entretient d'argent et le poète Vincy suffit à ses autres besoins, qui sont tout ce qu'il y a de plus simple et de plus précis.

VII

Une chose à remarquer : bien souvent, c'est la femme qui séduit l'homme. Oh ! je sais qu'il n'y a là rien de nouveau, et l'histoire de la pomme, histoire très ancienne, ne m'est pas sortie de la mémoire. Mais je parle surtout de femmes expérimentées, plus ou moins mûres, qui débauchent un petit jeune homme. Il y en a beaucoup dans le roman contemporain. Telle la marquise de Beauchamp (*Lettres de femmes*), quadragénaire frisant la cinquantaine, qui s'est éprise du précepteur de son grand garçon de fils. Elle sait que le temps lui est trop mesuré pour les savantes manœuvres de la coquetterie. Belle encore, mais portant sur sa figure la trace des années, de la maternité, des chagrins et des désillusions, elle se plaint d'être obligée à cacher d'elle ce qui demeure encore désirable et jeune. Elle use d'artifices de courtisane pour découvrir à Robert ses épaules, sa poitrine. Finalement, elle va le trouver dans sa chambre, et s'abat, pâmée, entre ses bras. — Marie-Thérèse de la *Confession d'un amant*, à peine moins âgée que l'incandescente marquise, captive Frédéric par des

grâces enjôleuses, l'excite par d'alliciantes privautés, triomphe de ses dernières résistances par de brutales caresses. — Dans *Cruelle énigme*, M^{me} de Sauve file longuement le parfait amour, craignant, si elle allait trop vite, d'effaroucher la pudeur d'Hubert, et d'ailleurs trouvant moyen de rendre ces préliminaires assez friands.

Ce qui ajoute encore du ragoût, c'est quand il s'agit de trahir l'amant, et non pas le mari. Mais un moment arrive où le premier amant devient comme un mari en second. C'est la régularité du ménage à trois. Une femme tant soi peu « dans le train » ne s'en contente point. Il lui a fallu le premier amant pour la changer du mari ; quand cette liaison a pris un air quasi conjugal, il lui faut le second pour la changer du premier. Ce premier amant, c'est Poyanne, par exemple, dans *Un cœur de femme*. C'est encore Robert Le Ménil du *Lys rouge*. M^{me} Martin-Bellème parle de lui comme d'un véritable époux. Le bon et honnête garçon n'a pour elle aucun imprévu. A peine la quitte-t-il quelques jours, elle s'en est déshabituée. Elle se dit : « Est-ce que je ne l'aime plus ? L'ai-je jamais aimé ? » Elle ne sait pas, et peu lui importe de savoir. Et, tout à coup, Robert sort de sa vie. Elle ne le voit dans ses souvenirs que comme un homme semblable à tous les autres. Déjà l'idée de lui appartenir la choque presque autant que celle d'appartenir à M. Martin-Bellème. Et elle se demande s'il n'existe pas un autre amour, c'est-à-dire si elle ne trouvera pas un autre amant. Alors apparaît Jacques Dechartre.

Comme les femmes que nos romanciers mettent

en scène n'en sont pas ordinairement à leur première « faute », la trahison conjugale ne compte pour rien. Du reste, il est entendu que le mari n'a aucun droit. C'est à son amant que la femme doit fidélité. Voyez, par exemple, *Mensonges*. Nous trouvons, au début, le baron Desforges installé depuis longtemps dans le ménage des Moraines. Et la chose semble toute naturelle. M^{me} Moraines ne doit-elle pas gagner sa vie ? Mais que, devenue l'amante de René, elle continue ses petites expéditions de la rue du Mont-Thabor, voilà qui n'est pas supportable. Puisque le mari ne compte plus, la morale, qui, elle, ne perd jamais ses droits, trouve dans l'amant un autre représentant. Quand une femme trompe son mari, s'en formaliser serait un signe de mauvaise éducation. Mais quand elle trahit son amant, oh ! alors, M. Bourget se fâche. On est un moraliste ou on ne l'est pas.

VIII

Au fond de ces romans, nous trouvons un grand mépris de la femme. Aussi bien presque tous les écrivains dits féministes affichent ce mépris, ou, quand ils ne l'affichent pas, le trahissent à leur insu jusque dans leurs hommages. D'abord Alexandre Dumas, pour lequel, lui-même le déclare brutalement, la femme est un être passif, dénué de valeur propre, incapable de se conduire et dont la véritable

fin consiste, non dans je ne sais quelle autonomie chimérique, mais, au contraire, dans une incorporation toujours plus étroite à l'homme, son guide et son maître. Après Dumas, voici M. Marcel Prévost. Les femmes, chez M. Prévost, n'ont ni raison, ni volonté. Tout, en elles, se réduit à des instincts. Elles subissent sans résistance possible la domination de leurs humeurs. Elles ne méritent ni blâme lorsqu'elles pèchent, ni éloge quand elles se conduisent bien. Il n'y a pour ces êtres inconscients aucune moralité. Et M. Paul Bourget encore ? M. Bourget protesterait sans doute de son respect pour le sexe auquel il est cher. L'auteur de *Cruelle énigme* et de *Mensonges* prendrait à témoin ses types de grandes amoureuses, comme si, dans leur amour, il entraînait autre chose que le trouble de l'imagination, la curiosité sensuelle, le plaisir de la ruse, la coquetterie, le besoin de distraire une existence désœuvrée. Où sont les héroïnes du xvii^e siècle, qui, par la vertu, triomphaient des faiblesses de la chair ? Où sont même les héroïnes romantiques, dont les pires égarements étaient du moins ennoblis par une ferveur sublime ? La femme moderne, telle que nos romanciers nous la peignent, n'a plus que des vanités et des appétits. M. Rosny lui-même ne fait pas toujours exception. Dans un de ses plus beaux livres, *Daniel Valgraive*, il représente Clotilde comme une créature légère, infantine, inconsistante, vouée de naissance à la ruse et à la dépravation ; et la misère morale de Clotilde nous est rendue d'autant plus sensible qu'elle contraste davantage avec la générosité de

son mari. Presque tous nos romans peignent la femme telle que l'ont faite les loisirs, le luxe, le vide d'une éducation futile, l'inanité d'une vie qui ne connaît pas de devoirs ; elle n'y a d'autre fonction que d'être belle et d'attirer les hommages.

Ces hommages ne dénotent point le respect. A vrai dire, la galanterie de l'homme est une injure à la femme dès qu'on y sent, plus ou moins dissimulé, poindre le désir. Alors même qu'il ne s'agit que de courtoisie mondaine, les prêtresses du féminisme, qui poursuivent l'égalité des sexes, n'ont pas tellement tort de réclamer contre les marques de superficielle déférence que des femmes tant soit peu émancipées considèrent comme « une estampille de leur servage ». Dans les sociétés primitives, où régnait la force brutale, il était bon sans doute que le sexe faible fût protégé par une sorte de chevalerie. Mais nous n'en sommes plus tout à fait là, et cette chevalerie, qui, maintenant, ne coûte guère aux hommes, certaines femmes y voient une offense à leur dignité. Elles ne raisonnent pas trop mal, si les deux sexes sont égaux, je veux dire si la femme n'est inférieure à l'homme qu'en vigueur physique. Et attendez un peu. Le temps viendra tôt ou tard où les muscles féminins, fortifiés par de saines méthodes, ne le céderont peut-être plus guère à ceux du sexe que nous appelons aujourd'hui le sexe fort.

Une « femme nouvelle » se prépare, que les races anglo-saxonnes, l'Amérique surtout, sont en train de façonner. Même chez nous, Latins, la réaction se fait peu à peu contre les préjugés religieux ou so-

ciaux qui jusqu'ici avaient maintenu la femme dans sa condition subalterne. Je ne parle pas seulement de réformes juridiques : il en a été opéré déjà de très significatives. Je parle surtout de l'éducation, qui tend de plus en plus à faire de la femme l'égale de l'homme, à développer en elle la raison, la conscience, la volonté, de manière qu'elle soit une compagne, une associée pour le mari de son choix, et non pas une « mineure » soumise à la tutelle de celui qu'on lui a choisi.

Les romanciers du ^{xx}e siècle auront de nouvelles figures à peindre. Alors, une étude sur le mariage et la femme mariée ne devra pas, comme celle-ci, consister presque entièrement dans l'analyse des formes diverses que peut revêtir l'adultère.

Veux-je dire que, pour le roman de notre siècle, il n'y ait pas d'autres sujets ? Non certes. Seulement ces sujets sont plus difficiles, ils demandent un talent plus vigoureux, plus original, plus « humain » une observation plus large et plus profonde. Nos romanciers sont exclusivement « parisiens ». Mais, de Paris même, qu'est-ce qu'ils connaissent ? Un milieu tout spécial et restreint, milieu factice, superficiel, artificieux, le moins propre à donner de la vie et des mœurs une juste idée. Leur étude ne porte que sur le monde de quelques oisives, pour lesquelles l'existence est un flirt perpétuel. Et ils calomnient la femme française en nous représentant sous ce nom cinq ou six types, toujours les mêmes, d'énergées et de détraquées. Sans doute ces femmes-là se rencontrent, et peut-être n'en ont-ils jamais vu d'autres : à vrai dire, elles sont

comme une écume brillante qui miroite à la surface de notre société.

Si nos romanciers calomnient la femme française, c'est qu'ils n'ont pas encore eu le temps de la pervertir. Laissez-les faire : ils y travaillent en conscience. J'ai dû prendre pour matière de cette étude les livres des plus connus. Mais combien de sous-Bourget et de sous-Prévost, dont les ouvrages se répandent par milliers et milliers d'exemplaires dans toutes les classes sociales ! Et demandons-nous quelle influence peut avoir cette littérature. Il ne s'agit même pas de telles ou telles scènes plus ou moins libertines, faites pour chatouiller les sens. Quelque chose d'autrement grave, c'est que la peinture continuelle du vice finit par nous y habituer. Quelle femme peut respirer sans danger l'atmosphère d'une littérature où l'on ne lui montre pas une seule femme honnête, où toutes celles qu'on lui montre passent leur vie à changer d'amants ? Elle s'acclimate tôt ou tard, et ce qu'elle regardait d'abord comme une honteuse dépravation, elle le trouve à la longue tout naturel. Et dès lors, qu'est-ce qui la retiendrait de faire comme les autres ? Il y a bien certaines préfaces, où M. Bourget et M. Prévost donnent d'excellents conseils. Avant le poison, l'antidote. J'ai peur que l'antidote ne suffise pas à neutraliser le poison.



VI

LA DUCHESSE BLEUE, PAR PAUL BOURGET

Jacques Molan, écrivain à la mode, se laisse aimer d'une jeune actrice, Camille Favier, à laquelle il a confié le principal rôle de sa nouvelle comédie, la *Duchesse bleue*. Camille a été jusque-là parfaitement sage. Mais Jacques lui apparaît, dès que le hasard l'a mis sur son chemin, comme l'amant souhaité, passionnément attendu. Rencontrer un poète qu'elle inspirerait, dont elle s'inspirerait elle-même, incarner sur la scène les créations de ce poète avec un génie égal au sien, être la Champmeslé d'un autre Racine, tel avait été son rêve, dans lequel s'exaltaient toutes les aspirations de la femme et tous les enthousiasmes de l'artiste.

Camille, d'abord, ne connaît Jacques que par ses livres : après s'être donnée, elle apprend à faire la différence entre l'auteur et l'homme. Si l'auteur exprime les passions avec une éloquence fervente, l'homme est en réalité le pire des égoïstes ; il ne voit dans l'art qu'un moyen de parvenir et dans l'amour qu'une satisfaction de sa fatuité.

Lassé, après deux mois, de sa petite idylle, Jacques s'amuse à flirter avec une mondaine co-

quette et perverse, M^{me} de Bonnavet. Ni Bonnavette, comme on l'appelle, n'aime Jacques, ni Jacques n'aime Bonnavette ; ce n'est, de part et d'autre, que curiosité sensuelle, irritation d'une sèche vanité. Pendant qu'ils se piquent au jeu, Camille Favier, qui devine leur intrigue, qui ne se fait plus illusion sur Jacques, mais dont l'amour survit encore au mépris, souffre tout ce que la plus abominable des trahisons peut infliger de tortures à son âme tendre et passionnée. Cependant M^{me} de Bonnavet devient la maîtresse du jeune écrivain. Un hasard fait surprendre à Camille le secret de leurs rendez-vous ; et, sur le champ, dévorée d'une âpre jalousie, elle se promet d'attendre sa rivale devant la porte pour lui cracher au visage toute sa haine.

L'y voilà, jouissant par avance de se venger. Le rendez-vous est pour quatre heures. Elle attend, elle guette : ni Jacques ni M^{me} de Bonnavet ne paraissent. Quatre heures et demie... Toujours personne. Elle finit par se persuader qu'ils ne viendront pas. Elle va partir, lorsque, fouillant une dernière fois de ses yeux la courte rue, elle voit, arrêté à quelque distance, un fiacre, et, dans ce fiacre, penchée hors la portière, une figure qui la terrifie. Sous le rideau à demi baissé de la voiture immobile, c'est le mari qu'elle vient de reconnaître, Pierre de Bonnavet en personne, dont le fauve regard annonce sa volonté de tuer. Aussitôt les justes rancunes de la pauvre fille, la douleur de sa passion meurtrie, son appétit de représailles se fondent en un seul sentiment : elle n'aperçoit plus devant elle que le danger de Jacques et que la nécessité de le sauver.

Convaincue maintenant, par une illumination subite, que les deux amants ont devancé l'heure, elle s'élançe dans l'escalier, tandis que, sur son ordre, le concierge appelle une voiture.

Jacques, averti, veut courir au-devant du danger. Camille l'en empêche, lui persuade de monter avec elle dans le fiacre qui les attend : le mari les suivra ; quand son coupé s'en sera allé, M^{me} de Bonnivet pourra sortir sans risque. Ce stratagème réussit. Mais pourtant les soupçons de Bonnivet peuvent renaître. Il faut absolument, si l'on veut qu'il soit tout à fait rassuré, lui montrer les deux femmes l'une en face de l'autre, au jour, antérieurement fixé, où Camille doit jouer la comédie dans le salon de sa rivale. C'est, pour l'actrice, l'occasion d'une vengeance renouvelée d'*Adrienne Lecouvreur*. M^{me} de Bonnivet, qui craint la défiance de son mari, réveillée par ce scandale, congédie Jacques avec assez de désinvolture pour ne pas même laisser au pauvre garçon la douceur de croire qu'elle ait jamais fait autre chose que se jouer de lui ; et, quant à Camille, elle est allée, en sortant de l'hôtel Bonnivet, passer la nuit chez le gros Tournade, qui depuis longtemps la poursuit de ses offres, et dont elle devient la maîtresse très richement entretenue.

Epilogue, deux ans plus tard. Jacques a épousé une veuve millionnaire. Avant de dire adieu pour toujours à la littérature, il vient de faire une pièce. Cette histoire s'arrangeait si bien, les jalousies de Camille, la scène de l'appartement, celle du salon... La pièce était toute composée, il l'a écrite. Et le principal rôle, le rôle de l'actrice, c'est Camille, mainte-

nant une grande artiste en même temps qu'une étoile de la galanterie, c'est Camille qui le jouera.

La *Duchesse bleue* ne comptera pas, je le crains, parmi les meilleurs romans de M. Bourget. Il faut louer, dans la première partie, l'habileté avec laquelle l'auteur présente ses personnages et engage son action. Mais toute cette moitié du volume paraît bien longue. Il n'y a là qu'une sorte d'introduction, et deux cents pages au moins pour préparer un drame qui s'achève brusquement en deux scènes, c'est beaucoup. Nous nous demandons où Jacques a pu trouver la matière d'une pièce. Au surplus, le drame lui-même, s'il ne ratait pas, serait assez vulgaire. Il rate, on l'a vu, grâce à la sottise du mari jaloux, ce mari tragi-comique dont le romancier nous fait presque rire après nous en avoir presque fait peur. « J'ai la conviction, dit Jacques tout au début, que, s'il soupçonnait sa femme de la moindre familiarité physique, il la tuerait sur place comme un simple lapin. » Et plus loin, voyez ce croquis : « La veine si facilement enflée de son front sanguin, ses yeux verdâtres que l'on devinait si prompts à s'injecter de colère, le poil roux et rude qui, de son bras, descendait jusqu'aux phalanges de ses doigts, tous ces signes de brutalité continuaient à me donner l'impression d'un redoutable personnage. L'action tragique devait lui être aussi naturelle que la fatuité insolente à Jacques ». Après ce portrait, nous pressentons quelque catastrophe. Fallait-il donner à Bonnivet un poil tellement roux et rude, si tout le tragique de son action devait être de balbutier une excuse lorsqu'il

reconnait, au lieu et place de sa femme, M^{lle} Favier s'élançant du fiacre sur le trottoir ? On a beau n'être pas sanguinaire : le plus bénin des lecteurs éprouve une véritable déception. M. Bourget annonçait une tragédie, ou, du moins, un mélodrame : quand nous voyons son mélodrame tourner en vaudeville, plus il a réussi à nous émouvoir, plus nous lui en voulons de nous avoir pris pour dupes. Des deux scènes capitales qui font toute la substance du livre, la première, celle de l'appartement, n'en est pas moins pathétique, d'un pathétique, si j'ose le dire, criard à la fois et banal. Quant à la seconde, celle du salon, elle produit un effet médiocre, parce que, l'ayant depuis longtemps devinée, nous en trouvons l'exécution d'autant plus faible.

Venons au dénouement. J'éprouve ici quelque scrupule. Non sur le compte de Jacques ou de Bonivette, mais sur celui de Camille. Que Camille « se mette » avec Tournade, voilà qui me paraît inventé à plaisir pour dramatiser la fin du roman. Sachez d'abord ce qu'est Tournade. L'auteur nous en donne un portrait bien caractéristique. Je ne puis mieux faire que de le citer, et j'y ajouterai même celui de Figon, autre poursuivant de Camille, puisque M. Bourget ne nous les montre jamais que de compagnie pour les faire valoir par le contraste.

Je reconnus aussitôt les deux types du bas viveur actuel. L'un, que je devinai à son encolure être le Tournade, montrait une grosse face, plaquée de rouge, d'un cocher trop bien nourri, avec une de ces lourdes et ignobles bouches qui appellent le noir cigare congestionnant, des yeux à la fois finauds, brutaux et assouvis, une calvitie menaçante, de courts favoris roux, la carrure d'un boxeur... Et

quelle main, aux larges doigts gras, boudinant autour de larges bagues à larges pierres! Quelque âpre paysan, acheteur de biens nationaux, revit dans les gens de cette espèce, et ils apportent à la crapule élégante une âme ignoblement positive de fils d'usurier, nourrie par un tempérament de portefaix. L'autre, le Figon, maigre et veule, avait un nez infini sur une bouche dont chaque dent était un pari d'aurification. Ses yeux verts et bordés de jambon, — abominable mais irremplaçable métaphore de l'argot du peuple — clignotaient dans un teint pourri de remèdes secrets, un de ces teints où roule une lymphe gâtée qui corrompt la chair qu'elle devait nourrir... Et tous les deux, l'obèse Tournade et l'évidé Figon, avaient cette façon de porter l'habit de soirée, ces larges boutons d'or au plastron, ce bouquet à la boutonnière, ce chapeau en arrière sur la tête, uniforme de sottise ou d'infamie... Eclairés par le jour cru de la petite loge, ces deux visiteurs, debout, appuyés contre le mur, tetaient leur canne avec un air d'abrutissement.

Sans doute, nous savons dès le début que Camille a, certains jours, dans la médiocrité de son existence, des tentations dont son amour seul lui donne la force de triompher. Aussi ne serions-nous pas étonnés que, cet amour une fois trahi, elle saisisse la première occasion de satisfaire ses besoins de luxe et d'élégance. Du moins, pas avec l'affreux Tournade. A vrai dire, c'est pour tirer vengeance de Jacques, et non pour avoir des bijoux ou des voitures, que Camille se livre à l'immonde personnage. Mais, après qu'on l'a montrée dans toute la suite du volume comme une âme si délicate et si fière, peut-on, même en alléguant je ne sais quel vertige, la jeter aux bras de ce goujat répugnant? Le dénouement, j'en conviens, a par là quelque chose de plus théâtral. Ne sacrifie-t-il pas

la vérité à l'effet ? Dénouement poncif, d'ailleurs, comme tout ce qui est de convention. Beaucoup d'autres, avant M. Bourget, ont mis en scène des femmes qui, à la suite d'une trahison, cherchaient leur vengeance dans leur propre avilissement. Rappelez-vous seulement la Léa de *Paul Forestier*. Mais, à supposer que ce soit là un trait bien « féminin », il y a de la différence entre l'ignoble Tournade et Adolphe de Beaubourg, gentilhomme français, qui serait, après tout, un amant très sortable s'il avait l'air un peu moins commun.

« C'est un principe quand on veut réussir, dit quelque part Jacques Molan ; ne jamais se répéter. » Et ailleurs : « Passé quarante ans, on se répète, et se répéter, c'est se survivre. Quand on ne doit pas se surpasser, il vaut mieux se taire ». M. Bourget, dans la *Duchesse bleue*, ne s'est certainement pas surpassé ; il se survit en se répétant. Son livre nous donne l'impression d'avoir été fait « de chic », sans étude directe, sans véritable sincérité. Il est l'œuvre d'un écrivain qui « n'a rien à dire », mais qui, croyant se devoir peut-être de produire chaque année son volume, fabrique un roman quelconque en empruntant sa « fable » à tout le monde et en s'empruntant à soi la plupart de ses personnages. La plupart, ai-je dit, si nous faisons à la rigueur une exception pour Camille. Mais les autres ? Le peintre Vincent La Croix, qui d'ailleurs ne joue ici qu'un rôle de témoin et de confident, nous l'avions déjà vu sous divers noms paraître dans les romans de M. Bourget. C'est le dilettante, le raté supérieur, chez lequel l'analyse a dissous

toute énergie, l'homme des commencements et des avortements, vagabondant, de rêve en rêve, à la recherche d'un amour, comme, de musée en musée, à la recherche d'un idéal esthétique, — type fastidieux autant que banal du René moderne, et, si l'on veut, « fin-de-siècle », qui passe sa vie à s'ausculter en gémissant. Dans Jacques Molan nous avons le « féroce de lettres » tel que le romancier l'avait déjà maintes fois représenté ; il nous rappelle tantôt Larcher, tantôt Dorsenne, et, s'il se distingue de ses devanciers, c'est, à vrai dire, parce que M. Bourget en fait systématiquement un « monstre ». Quant à M^{me} de Bonnivet, nous reconnaissons en elle la figure de grande coquette dont presque tous les romans de l'auteur nous offraient déjà un exemplaire. Il y a dans Bonnivette un peu de M^{me} de Sauve, un peu de M^{me} Moraines, et sais-je encore de quelles autres ? Il y a la « cérébrale », l'« intellectuelle » prétendue, qui, s'entourant d'hommes célèbres, veut, sans *marcher*, les rendre tous amoureux. Il y a la jalouse et la vaine, qui ne peut supporter que la petite Favier garde Jacques. Il y a l'ennuyée, insensible tantôt, nous dit-on, par froideur originelle de tempérament, et tantôt, on nous le dit aussi, par abus des jouissances ; la quêteuse d'excitations qui, à chaque nouvelle intrigue, s'acharne dans l'espoir qu'elle va cette fois goûter une extase toujours désirée, toujours fuyante. Celle-là *marche*, devient la maîtresse de Jacques. Il y a enfin la cruelle qui, connaissant bien le cœur de son misérable amant, y enfonce le couteau juste au point vulnérable, puis met à la

porte ce docteur de toutes les perversités parisiennes, joué comme un benêt. Je sais que l'âme féminine passe pour très complexe (complexité, ton nom est femme !). On peut croire pourtant que, si celle de Bonnivette l'est à ce point, c'est que M. Bourget l'a peinte non d'après nature, mais en se rappelant trois ou quatre de ses héroïnes antérieures.

Je cherche dans la *Duchesse bleue* les qualités de l'auteur ; je n'y trouve guère que ses défauts. En faisant de Jacques un snob, M. Bourget n'a pas assez pris garde à se prémunir contre les railleries plus ou moins fines de ceux qui l'accusent lui-même de quelque snobisme. Lorsque Jacques et Vincent dînent ensemble au cabaret, il marque avec soin le moment où les deux convives pèlent un quartier de poire au bout de leur fourchette de dessert, celui où l'on apporte les bols. Les futilités de la vie mondaine ont toujours intéressé ce pénétrant psychologue, ce moraliste grave et pathétique ; et nous l'avons vu parfois traiter avec indulgence ses marquises les moins recommandables, attendri qu'il était par la finesse de leurs dessous. N'insistons pas sur de minces détails. Il y a, dans la *Duchesse bleue*, des traits plus déplaisants. Citerai-je, par exemple, la réflexion que Vincent se fait à lui-même quand son fiacre l'arrête devant l'hôtel Bonnivet. « Je ne me crois pas plus plébéien qu'un autre, mais cette sensation d'arriver dans un hôtel de six cent mille francs pour prendre part à un dîner de cinquante louis, avec un véhicule de trente-cinq sous à la course, suffira toujours pour

me dégoûter du monde élégant. » En faisant ainsi parler le peintre, nul doute qu'on n'ait voulu le mettre en contraste avec ce snob de Jacques. Nous aurions pu nous demander d'abord pourquoi Vincent, qui a quarante mille livres de revenu, se contente d'un modeste fiacre ; il ne tenait qu'à lui, tout au moins, d'élever le prix de la course en donnant plus de cinq sous de pourboire. Mais qui ne sent le parvenu dans cette façon d'évaluer le dîner auquel il va prendre part ? Et surtout, la « sensation » dont il nous fait confidence, quelle pleuïterie ne dénote-t-elle pas !

Quand Molan se trouve avec Figon dans la loge de Camille, celui-ci, après avoir servi à sa pièce tous les éloges de rigueur, finit par dire : « Enfin, vous êtes mes deux auteurs préférés, vous et... » M. Bourget n'a pas voulu nous répéter le nom de l'écrivain outrageusement médiocre auquel le nigaud associe Molan. J'imiterai sa discrétion en m'abstenant de nommer celui dont la *Duchesse bleue* me rappelle plus d'une fois la manière. Lisez le portrait de M^{me} de Bonnivet :

Si Camille rappelait les Psychés et les Galatées des plus suaves d'entre les P. R. B. — *Preraphaelite Brothers*, — M^{me} de Bonnivet, elle, avait une beauté à justifier des prétentions plus aristocratiques encore que l'hérédité du célèbre connétable... Rien qu'à voir saillir les épais rouleaux de ses cheveux d'or cendré au-dessus de sa nuque, quand elle se tournait de profil, on reconnaissait la vitalité physiologique d'une de ces fausses maigres qui cachent, sous des svelteness de sirène, des estomacs de capitaine de dragons. Les brides du chapeau mauve qui la coiffait n'empêchaient pas de deviner le cou mince, un peu long, mais

bien musclé, de même que les gants révélaient une main nerveuse, aux doigts un peu longs aussi ; et le buste se dessinait, à chaque mouvement, dans les blancheurs souples du corsage en crêpe de Chine, si jeune, si élégant, si plein. Mais ce que cette créature de luxe eut aussitôt pour moi de significatif jusqu'à l'obsession, ce furent ses yeux... Ils avaient dans leur azur l'éclat du métal ou de la pierre précieuse. Ils donnaient dès leur premier regard l'idée de quelque chose d'implacable malgré le charme, de dur et de froidement dangereux dans le magnétisme. C'étaient des yeux comme on en imagine aux nixes et aux ondines... Et pour achever cette sensation de cruauté dans la grâce, quand la jeune femme riait, ses lèvres se relevaient un peu trop dans les coins, découvrant des dents aiguës, serrées, très blanches, presque trop petites, comme celles d'une bête de chasse et de morsure.

Voilà une page « bien écrite ! » Il me semble que je l'ai déjà lue quelque part. Où donc ? Ces dents aiguës et serrées, ces yeux qui ont l'éclat du métal, ce cruel retroussis des lèvres, ce charme magnétique et fatal, je jurerais qu'il s'agit d'une héroïne de... Mais j'ai promis d'être discret. Aussi bien la marque propre de l'auteur est dans les lettres cabalistiques P. R. B., dont il faut d'ailleurs lui savoir gré de nous donner aussitôt l'explication.

Si nul n'ignore que M. Paul Bourget a trop de gravité pour avoir ce qui s'appelle de l'esprit, jamais ce défaut ne s'est plus fâcheusement trahi que dans la *Duchesse bleue*. Je ne parle pas de La Croix, héros tout élégiaque, dont nous aurions mauvaise grâce à attendre autre chose que de sempiternelles doléances sur son malheureux état d'âme. Mais, en contraste avec ce chevalier de la Triste-Figure, voici Jacques Molan, dont l'auteur

nous vante la verve, l'humour, les brillantes saillies. Las! nous sommes obligés de croire M. Bourget sur parole; ou, du moins, s'il y a dans la conversation de Jacques je ne sais quelle exubérance animale, la banalité grossière de son bagout nous fait mal au cœur. Quoi? c'est là vraiment un des premiers écrivains de notre époque, réputé, dans les salons et sur les boulevards, comme un éblouissant causeur? Ne vous en déplaise, je l'aurais pris pour un commis-voyageur plus ou moins frotté de très médiocre littérature. Et M^{me} de Bonnivet? Il vaut peut-être la peine de citer ses meilleurs mots. Lorsqu'elle a dit à La Croix : « Est-ce que vous n'aviez jamais vu Molan amoureux autrement que dans ses livres? » — cette petite phrase, qui n'a rien de si méchant, vous en conviendrez, M. Bourget nous la donne, aussitôt prononcée, comme échantillon d'un « tour d'esprit » qui, chez M^{me} de Bonnivet, « est le privilège de la femme supérieure ». Toujours ingénieux, Jacques, en souvenir du fameux connétable, appelle cela le *connétablisme*. A la page suivante, nouveau trait du tour d'esprit bien spécial que l'ami Jacques a baptisé de si piquante façon. « Décidément, Henri, dit M^{me} de Bonnivet à son mari, vous engraissez... Ça vous donne dix ans de plus que votre âge. Vous devriez prendre exemple sur Senneterre... » C'est là tout? — C'est tout. Ajoutons que le nommé Senneterre est « ciré et raccordé comme un vieux meuble ». Il faut le savoir pour estimer à son juste prix cette autre perle de connétablisme.

M. Bourget ne fut jamais un écrivain très sûr.

Mais il y a dans la *Duchesse bleue* maints défauts de style et de langue qu'on ne saurait passer sous silence. Des barbarismes : « Ne lui en *voulez* pas tant de ce qui n'est qu'un accès de colère » (page 131). « C'était encore un effet à produire *au* nouveau-venu » (page 76). Des impropriétés : « Il m'avait raconté les deux aventures qu'il menait *d'affilée* » (page 155), comme si *d'affilée* équivalait à *simultanément*. Des métaphores bizarres : « Il voulait, de cette nerveuse main qui venait de jeter des couleurs sur la toile, jeter de l'encre sur du papier » (page 2). On multiplierait aisément ces exemples. Je ne cite plus qu'une phrase. Interrompant Jacques dans son énumération des « vingt senteurs » qui composent le « vague et pénétrant arôme » d'une mondaine : « Si jamais, s'écrie La Croix, je fonde une boutique de parfumerie, et si je confie à un autre la rédaction de la réclame !... » Il veut dire, le brave peintre, en jetant cette encre sur le papier : « Si jamais, au cas où je fonde, etc., je confie, etc. » On peut être un très galant homme, voire un peintre de talent, je le dis pour La Croix, et parler quelquefois un français douteux. Mais d'être académicien, je le dis pour M. Bourget, cela ne dispense pas d'écrire correctement sa langue :

La principale critique qu'on doit faire à la *Duchesse bleue* porte sur le sujet lui-même dans son ensemble. Quand M. Bourget commença d'écrire ce roman, voici quelques années déjà, — c'était peut-être avant la quarantaine (rappelez-vous l'apophthegme de Molan), — il se proposait de reprendre à sa manière la question traitée par Diderot dans le

Paradoxe sur le Comédien. De là le titre antérieur du livre : *Trois Ames d'artistes*. Il devait y étudier, dans trois « cas » divers, le rapport du talent avec la sensibilité. « Je voulais montrer ces types d'artistes à côté l'un de l'autre : l'un d'abord (Molan), dégradé par le divorce définitif de l'âme et de la vie, — un second, au contraire (La Croix), portant dans son cœur toutes les émotions dont le premier a toutes les éloquences, mais incapable de s'exprimer tout entier, — un troisième enfin (Camille), placé au point d'équilibre et à la veille d'en sortir. » Comment se fait-il que M. Bourget n'ait pas traité son sujet primitif ? Lui-même allègue « les involontaires détours de la composition littéraire ». C'est s'avouer bien peu maître de sa pensée. Disons aussi qu'il était plus difficile de faire *Trois Ames d'artistes* que la *Duchesse bleue*. Mais l'auteur de la *Duchesse bleue* écrivit jadis le *Disciple*, et nous lui en voulons d'avoir laissé son « étude de vie intellectuelle » dériver en un banal roman d'aventure galante qui, lui ayant coûté beaucoup moins de peine, vaut tout juste ce qu'il lui a coûté.

Ce regret exprimé, nous n'aurions qu'à prendre telle quelle la *Duchesse bleue*, si le premier sujet n'empiétait sur le second. Il faut faire également à ce livre deux critiques en apparence contradictoires. Montrons, d'abord, combien l'*étude* est insuffisante et superficielle. Trois ou quatre phrases, pour Molan, sur la sensibilité imaginative qu'on oppose à la sensibilité réelle, un portrait du « monstre littéraire » où l'on marque son égoïsme, son amour du succès et de l'argent, son habileté de froid calcula-

leur à mettre en œuvre un talent qui sait rendre, avec une poignante éloquence, les plus tragiques émotions, cela, vraiment, ne saurait nous être donné comme une monographie de l'écrivain. Je ne parle même pas de l'actrice, son cas psychologique étant à peine indiqué. Quant à La Croix, nous l'entendons bien, çà et là, se plaindre de son impuissance, envier à Jacques la vitalité, l'énergie créatrice dont lui-même est si totalement dépourvu : sauf quelques traits épars, quelques pages tout au plus, ce n'est pas l'artiste avorté qu'on nous montre en lui, mais le sentimental transi et dolent.

Au surplus, dans tout ce qui touche au « problème », il y a perpétuellement des contradictions et des confusions. M. Bourget voulait, nous dit-il, reprendre la question discutée par Diderot. Mais qu'a prétendu l'auteur du *Paradoxe*? Selon lui, la première condition du génie artistique est l'insensibilité. Aussi M. Bourget semble-t-il faire de Molan un être incapable de sentir. Voilà le Molan de la thèse, le Molan qu'il fallait anatomiser. Mais, à côté de ce Molan-là, il y en a un autre, il y a le Molan pour lequel un amour, une haine, une joie, une souffrance (on le fait donc sensible celui-ci), sont « du terreau où pousse la fleur de son talent ». Quand le second dit : « Vivre, — pour écrire », quand il tire une pièce de sa propre histoire, quand il veut absolument que Camille y joue (« c'est tellement sa vie et sa personne... Il n'y a qu'elle qui puisse me jouer ce rôle-là »), non seulement nous ne reconnaissons plus en lui le premier, mais encore nous nous rendons compte que, si l'auteur nous en

présente tour à tour deux, c'est qu'il a brouillé deux questions distinctes.

Je me plaignais tout à l'heure que M. Bourget ne traite pas sérieusement son étude. Il pourrait alléguer le changement de titre. Disons alors qu'il y a dans la *Duchesse bleue* trop de *Trois Ames d'artistes*. M. Bourget n'a pas su écarter sa conception antérieure du sujet, et ce qui en demeure, si peu soit-il, suffit pour que tout le reste nous paraisse misérablement futile et vide. Lisez par exemple la dernière page. Ne trouvez-vous pas une disconvenance flagrante entre les réflexions par lesquelles La Croix conclut et le récit qu'il vient d'écrire ? Ses réflexions se rapportent à une étude qui n'a pas été vraiment faite, et l'anecdote qu'on y a substituée ne peut les soutenir. Restons sur cette impression finale. Elle est, je crois, la meilleure critique du roman ; elle en accuse la spécieuse insignifiance.

VII

L'HOMME DE LETTRES DANS LE ROMAN MODERNE (1)

I

Parmi les artistes, ce sont des hommes de lettres que nos romanciers ont le plus fréquemment représentés. Nous pouvons nous l'expliquer sans peine. Musiciens, peintres ou sculpteurs sont en général moins faits pour ce qu'on appelle le monde. Beaucoup ne montrent hors de leur art ni vivacité, ni goût, comme le musicien de La Bruyère, qui, après avoir enchanté l'auditoire par ses accords, « semble s'être remis avec son luth en un même étui ». Les sculpteurs notamment. Si nous en

(1) PAUL BOURGET : *Mensonges, Un saint, Cosmopolis, La Duchesse bleue*. — A. DAUDET : *L'Immortel*. — A. FRANCE : *Le Lys rouge*. — PAUL HERVIEU : *L'Armature*. — GUY DE MAUPASSANT : *Notre cœur*. — PAUL MARGUERITTE : *Tous quatre, Pascal Géfosse*. — J.-H. ROSNY : *Le Termite*. — E. ZOLA, *L'Œuvre*.

croyons Robert Le Ménil du *Lys rouge*, gentleman aussi judicieux que correct « ils sont d'ordinaire un peu brutes, les sculpteurs ». Il s'agit ici de Jacques Dechartre. Et M^{me} Martin-Bellème, à laquelle Dechartre va être présenté, plaide seulement les circonstances atténuantes, quand elle fait observer que « celui-là sculpte si peu ! » En voici un autre, dans *Notre cœur*, qui doit sculpter davantage. Introduit par l'écrivain Lamarthe chez M^{me} de Burne, Prédolé, un gros homme massif et lourd, à la carrure épaisse, aux mains de boucher, reste assis sans mot dire, inerte et comme absent, dans le fauteuil que lui a indiqué la maîtresse de maison. Il est là depuis une heure quand la conversation vient à tomber sur la sculpture. Son visage alors s'éclaire et s'anime. Le grand artiste parle de ce qu'il aime avec une éloquence fervente, livre tout entière son âme, exaltée et ravie par la beauté des formes. Lorsqu'il est parti, M^{me} de Burne, à laquelle Lamarthe demande comment elle le trouve : « Assez intéressant, répond-elle avec politesse, mais raseur. » Prédolé, qui a si bien admiré ses bibelots, ne lui a rien dit de sa toilette.

L'homme de lettres, plus sociable, a plus de tact et d'esprit. La conversation mondaine, telle que nous la peignent nos romanciers, lui doit souvent sa délicatesse et sa grâce piquante. Il sait parler de toute chose avec agrément, avec une élégance aisée et vive. Aussi figure-t-il dans bien des romans comme personnage secondaire, même si son rôle se réduit à « causer », à émettre çà et là quelque fine réflexion, à indiquer légèrement une vue in-

généieuse. C'est le cas pour Lamarthe de *Notre cœur* et pour Paul Vence du *Lys Rouge*. Ni l'un ni l'autre ne prennent aucune part à l'action. Paul Vence, par exemple, n'y intervient que pour introduire Dechartre chez M^{me} Martin-Bellème. Mais, si M. Anatole France ne le fait pas agir, il le fait parler, et, le faisant parler, il lui prête son propre tour d'esprit et de langage. Quel régal de l'entendre ! Je ne vois dans le *Lys rouge* rien de comparable peut-être à certain portrait de Napoléon qu'il esquisse en se jouant et qui n'a d'ailleurs aucun rapport avec le sujet.

Quelquefois, dans les romans à thèse, un homme de lettres, sans figurer lui-même comme personnage agissant, est chargé par l'auteur de faire ce qu'on peut appeler la démonstration. *L'Armature*, de M. Paul Hervieu, ne serait guère qu'une suite d'épisodes juxtaposés, si tous les épisodes n'étaient liés entre eux par une idée maîtresse qu'on ne nous laisse pas perdre un instant de vue. C'est l'écrivain Tarsul qui, dès les premières pages, nous l'expose. « Pour soutenir la famille, pour contenir la société, pour fournir à tout ce beau monde la régulière tenue que vous lui voyez, il y a une armature en métal qui est faite de son argent. Là-dessus on dispose la garniture, l'ouvrage d'art, la maçonnerie, c'est-à-dire les devoirs, les principes, les sentiments, mais c'est l'armature qui empêche la dislocation », etc. Telle est l'idée qui domine le livre. Or, Tarsul n'a pas d'autre rôle que d'expliquer les actes des personnages en les rapportant à cette idée ; et, après la catastrophe finale, nous le voyons

reparaître une dernière fois pour justifier sa petite théorie par l'action dont il a été spectateur.

De même le Dorsenne de *Cosmopolis*. Simple témoin pour sa part, comme Tarsul, il indique tout au début la thèse du roman. En nous présentant les acteurs, il a soin de nous prévenir que, si tous ces personnages d'origine diverse semblent au premier abord, sous leur vernis cosmopolite, avoir les mêmes façons de penser et de sentir, le drame qui se prépare fera bientôt saillir en chacun d'eux son caractère essentiel, indélébile, le caractère de la race. Et cet observateur ironique, qui regarde la vie, qui n'a même pas cure de la juger et se pique uniquement de la comprendre, ne ferait guère que commenter à mesure les événements, si M. Paul Bourget, superposant à la démonstration de sa thèse un épilogue inattendu et tout aventureux, ne s'avisait, en un dernier chapitre, de montrer à son dilettante, pour le convertir au plus vite, Notre Saint-Père le Pape qui, dans les jardins du Vatican, respire une splendide rose jaune.

II

Les hommes de lettres que nos romanciers mêlent à la vie mondaine, même les plus brillants, les plus illustres, restent d'ordinaire en marge de ce monde qui se pare d'eux et ne les admet pas comme siens. Il ne tiendrait sans doute qu'à Dorsenne d'épouser

Alba, fille de la comtesse Steno. Mais la société cosmopolite à laquelle appartient Alba n'est point le vrai monde. Aussi bien les galanteries de M^{me} Steno font d'elle une sorte de déclassée. C'est ce que M. Bourget a soin de nous dire ; et, de peur que l'idée d'un tel mariage ne scandalise encore ses nobles lectrices, il donne à l'écrivain pour aïeul le petit cousin d'un héros, de ce brave général Dorsenne, qui, sous Napoléon I^{er}, commanda la garde. Vous m'en direz tant !

Lorsque Claude Larcher, dans *Mensonges*, conduit chez M^{me} Komof le jeune poète René Vincy, tout fier et tout ému de réaliser son rêve juvénile : « Est-ce que vous croyez, par hasard, lui dit-il, que vous allez être du monde?... Vous irez dans le monde, mon cher, vous irez beaucoup, si ce sport vous amuse ; vous n'en serez jamais, non plus que moi, non plus qu'aucun artiste, eût-il du génie, parce que vous n'y êtes pas né, tout simplement, et que votre famille n'en est pas. » Les belles dames que Vincy trouve chez la comtesse russe accueillent de leur mieux l'auteur du *Sigisbée*. Elles lui sourient, le complimentent à tort et à travers, se le disputent. « Ah ! Monsieur. quel talent !... Je reçois les mercredis de cinq à sept. » Un poète, cela fait bien dans un salon. En invitant Vincy, ces aimables pécores témoignent de leur goût pour les choses idéales, pour tout ce qui est noble, chaste et délicat. « Vous nous vengez, nous autres femmes, lui déclare je ne sais plus laquelle, de ces prétendus analystes qui semblent écrire leurs livres avec un scalpel sur une table de mauvais lieu ». Ces flatteries, même si le

style en a de quoi le surprendre, caressent agréablement son oreille. A vrai dire, il est, pour les mondaines qui lui font fête, un jouet de leur vanité frivole. L'une d'elles peut bien l'aimer. Il a les joues fraîches, les yeux clairs, la bouche pure. Un peu gauche, sans doute, mais d'une gaucherie qui ne manque pas de charme. M^{me} Moraines s'est tout de suite promis de faire son éducation. Pourtant, même aimé d'elle, il n'est en réalité qu'un bien mince personnage. En le rencontrant chez Suzanne, Desforges n'a seulement pas l'air de le voir ; et, quand il est parti : « C'est, dit-elle au baron, le petit poète de M^{me} Komof. On m'a présenté ce jeune homme, qui est l'auteur de la pièce. Le pauvre garçon est venu me mettre des cartes. Il ne savait pas mes heures, et il est monté ».

Voyez encore Jacques Molan, de la *Duchesse bleue*, et Tarsul. Molan se fait aimer de M^{me} de Bonnivet, ou plutôt il réussit, par d'habiles manèges, à piquer sa curiosité et sa coquetterie. La grande dame se lasse vite ; et, rompant avec lui dans une scène violente, la plus cruelle injure dont elle le cingle, c'est qu'il s'est conduit en homme de lettres. Tarsul, à vrai dire, est du Rallye-Club. Mais cela s'explique. Il n'a pas subi le ballottage. Membre fondateur ! C'est, nous dit-il, le seul procédé dont peuvent user les gens de son espèce pour faire partie d'un cercle chic. On s'en met tout au début. Rien n'est plus facile. Du salon d'une grande cocotte, on y passe de plain-pied. Une fois le ballottage en train, trop tard ! Tarsul peut bien patronner la candidature éventuelle d'un jeune richard comme Olivier Bréhand.

Il y trouve d'ailleurs son compte. Mais lui-même, aujourd'hui, n'oserait se présenter.

III

Pourquoi les hommes de lettres vont-ils dans le monde ? Au fond de l'homme de lettres mondain, il y a presque toujours quelque chose d'un snob ; et, chez beaucoup, ce quelque chose ne laisse pas d'affleurer. Nous étudions ici les figures que mettent en scène nos romanciers à la mode ; s'il s'agissait d'eux-mêmes, on reconnaîtrait leur snobisme tantôt dans une complaisance dévotieuse pour ce que la vie mondaine a de plus futile, tantôt dans le mépris qu'ils éprouvent le besoin de lui témoigner. En tous cas, parmi les hommes de lettres dont leurs livres nous font le portrait, je n'en vois guère qui ne soient plus ou moins snobs.

Vincy, d'abord, que cette syllabe magique et vide : le Monde, jette dans une admiration puérile. « Nous autres, gens de lettres », dit-il à la modeste et douce Rosalie, « nous avons tous cette rage du décor brillant... C'est un enfantillage sans conséquence ». Sans conséquence ? Pas tout à fait. Revenu de chez M^{me} Komof, le jeune homme raconte à Rosalie ses impressions de la soirée, comme s'il n'en avait pas été dupe, avec une nuance d'ironie. Mais en comparant les élégantes créatures qu'il a frôlées dans le sa-

lon de la comtesse russe avec cette petite provinciale dont s'amouracha sa naïve adolescence, il a honte d'une si humble fiancée. Son snobisme, qu'il croit inoffensif, déjà commence à lui dessécher le cœur.

Et Claude Larcher ? Celui-là, qui connaît le monde, qui saisit toutes les occasions d'en médire, n'y passe pas moins le meilleur de son temps. Si René Vincy, qu'il va présenter à M^{me} Komof, est grisé d'avance par l'atmosphère capiteuse d'un aristocratique salon, Claude éprouve un chatouillement d'amour-propre en étalant aux yeux du jeune homme ses belles relations.

Tarsul enfin, pour n'en pas citer d'autres, est moins vaniteux qu'intéressé. Mais un peu de gloire n'en stimule pas moins chez lui le zèle du courtisan. Voyez-le, par exemple, au théâtre. Pour entretenir son petit prestige, il visite successivement, par une méthode bien graduée, les loges les plus brillantes, et, passant de l'une à l'autre, semble porter avec soi dans celle où il entre quelques rayons de l'auréole que lui a faite sa présence dans celle d'où il sort. Et sans doute, ces gens du monde sont encore plus snobs que lui ; mais il l'est autrement qu'eux, avec un grain de bel esprit, de pédantisme sémillant et pointu, qui dénonce l'homme de lettres.

Quand on demande à Gaston de Lamarthe, exerçant contre les mondaines sa verve mordante : « Alors, pourquoi êtes-vous toujours dans leurs jupes ? » — « Pourquoi ? » répond-il. « Allez-vous défendre aux médecins de fréquenter les hôpitaux ?

C'est ma clinique, à moi, ces femmes-là. » Nos romanciers à la mode allèguent la nécessité de l'observation. Resterait à savoir si la matière psychologique que les salons peuvent leur fournir est assez précieuse pour qu'ils n'y perdent pas leur temps. Je sais les arguments qu'on fait valoir d'ordinaire en faveur du roman mondain. On prétend que, dans la société élégante et riche, les passions, n'étant pas gênées par le tracas de l'existence matérielle, se développent sans obstacle, suivent librement leur cours naturel, et que, du reste, la vie sentimentale y est plus fine, plus complexe, plus nuancée. Cela semble bien douteux. Je ne vois pas très distinctement en quoi le loisir des mondains peut servir à leur culture intellectuelle et morale, si vraiment, comme il faut le croire d'après la peinture qu'on nous en trace, ce loisir est pris tout entier soit par l'observation de pratiques puériles, soit par la recherche de frivoles plaisirs, aussi absorbants peut-être que le sont ailleurs les soucis de la subsistance quotidienne. Mais, en admettant même que leur psychologie offre à l'analyste de plus délicates nuances, c'est une psychologie tout artificielle. Il n'y a, il ne saurait y avoir dans les romans mondains nulle *humanité*. Ceux de nos romanciers qui peignent la haute vie peuvent bien écrire des livres brillants ; ils ne feront jamais rien que de superficiel et de factice.

Les vrais artistes fréquentent peu le monde. Larcher même, en menant Vincy à la soirée de M^{me} Komof, fait à part lui cette réflexion : « Comme c'est absurde, que nous allions, nous, chez ces gens-là ! »

Paul Vence, qui est un homme supérieur, ne va guère dans les salons. On nous parle de sa fierté sauvage, de la solitude méditative où mûrit sa pensée. Nous le rencontrons quelquefois chez M^{me} Martin-Bellème. Mais la jeune femme ne ressemble guère à la plupart des mondaines ; elle a de l'esprit, du goût, un tour ingénieux de langage. Paul Vence, du reste, ne tient à trouver chez elle ni l'insignifiant Robert Le Ménil, ni même M. Daniel Salomon, l'arbitre des élégances ; et, d'ordinaire, il lui fait visite le soir, pour causer avec elle familièrement. La vie du monde ne peut que dissiper un homme de lettres, et, d'autre part, l'homme de lettres, s'il applique son talent à la peinture des mœurs élégantes, ne produira jamais une œuvre véritablement humaine, une œuvre solide et durable qui lui assure la gloire.

IV

La gloire ? Ils n'y pensent guère, les écrivains dont nos romanciers nous font la peinture. Pressés de jouir, ce n'est pas la gloire qu'ils ont en vue, c'est le succès immédiat, plus avantageux à leur vanité ou plus profitable à leur amour du lucre.

Ecoutez Pascal Géfosse : « Nous exerçons un métier », dit-il en un moment d'amère franchise, « nous ne pensons qu'à gagner de l'argent ». Je ne parle même pas des écrivains de bas étage, comme le

Matarel de *Tous quatre* ; celui-ci exploite les scandales récents, la dernière cause judiciaire, l'actualité toute flagrante, peint sur le vif, en modifiant à peine leur nom, les personnages de la comédie mondaine, et, comme il est d'ailleurs assez prudent pour ne tomber que sur les faibles, assez adroit pour se faire bien venir de ceux qui peuvent lui être utiles, assez médiocre enfin pour ne pas porter ombre aux confrères, ses livres réussissent et l'ont bientôt enrichi ; important et ventru, il protège avec une bonhomie condescendante ce maigre Tercinet, qui travaille par amour de l'art. Matarel n'est qu'un faiseur sans talent : mais, après Géfosse, qui tout à l'heure ne se calomniait guère, voici le cynique Tarsul, parasite des riches et des nobles. Pourquoi fréquenterait-il parmi ces gens qu'il hait, qu'il méprise et qu'il envie, si ce n'était pour trafiquer avec eux de ses connaissances précieuses en leur fournissant des appréciations artistiques et littéraires, en les conseillant sur l'achat de leurs bibelots ? Quant à Jacques Molan, cet illustre écrivain ne considère la littérature que comme un métier lucratif, et ses romans les plus délicats, ses pièces les plus pathétiques, ne sont pour lui qu'un moyen de faire fortune. Il règle son cerveau comme un compteur à gaz. Chaque jour quatre pages, et, les quatre pages finies, il a gagné sa journée. Du reste, il se trouve fort bien de ce régime. Où est le temps qu'il prenait ses repas chez Polydore, à quinze sous la portion ? Maintenant il a des rentes ; la cote de la Bourse l'intéresse non moins que la recette de son théâtre. « Si je n'étais écrivain, dit-il à Vincent La Croix, je

voudrais être financier. » L'un n'empêche pas l'autre : cet homme de lettres n'est qu'un homme d'argent. Vers la quarantaine, il épouse une veuve extrêmement riche, et se retire de la littérature comme un commerçant des affaires.

On ne réussit qu'en flattant le goût des lecteurs. Quelquefois les hommes de lettres, surtout à leur début, recherchent un bon scandale. Le plus souvent ils accommodent leur marchandise au gré de l'acheteur. « Vous croyez », dit Pascal Géfosse « que j'ai donné toute ma mesure ? que ce que vous avez pu lire de moi est le fond de mon cœur ou de mon esprit ? Ce serait vraiment peu de chose ! Mais j'ai mis de l'eau dans mon vin : J'ai voulu ma part de succès, et je l'ai eue ; aussi ne parlera-t-on plus de moi dans vingt ans ». Et Géfosse, du moins, fait sa confession avec un âpre accent d'ironie. Nous sentons qu'il se méprise lui-même. Mais Jacques Molan ? Celui-là étale un orgueilleux contentement de soi que n'inquiète pas le moindre scrupule. Et, à vrai dire, s'il n'écrit que pour gagner de l'argent, sa seule préoccupation ne doit-elle pas être de servir aux lecteurs ce qu'ils aiment ? Lorsqu'il débute, l'école naturaliste a la vogue : il en transporte les procédés dans la peinture de la vie élégante. Bientôt, certains symptômes lui font croire que le public se lasse : le voilà qui change brusquement de manière et s'oriente vers l'étude psychologique. Un peu plus tard, la vertu lui paraît de bon débit ; il écrit *Blanche comme un lys*, dont le succès rivalise avec celui de *l'Abbé Constantin*. Puis, les préoccupations sociales étant passées à l'ordre du jour, il

prend pour sujet l'histoire d'une famille d'ouvriers. Cet habile homme épie les variations du goût public et adapte chacun de ses ouvrages à celle qu'a subodorée son flair.

Il n'est pas jusqu'au petit Vincy sur lequel le succès du *Sigisbée* n'exerce une fâcheuse influence. En composant son *Savonarole*, il se figure d'avance la salle du théâtre, les critiques à leurs fauteuils, les mondaines dans leurs loges, le Tout-Paris des premières ; préoccupé de ses effets, il perd la vision désintéressée et naturelle de l'objet à peindre, sans laquelle l'art n'est qu'un métier. Et les vers ne lui viennent point. Alors il pose la plume, n'ayant pas encore cette virtuosité technique qui peut simuler une sincère inspiration. Mais, devenu bientôt plus habile dans les procédés de son art, il ne se souciera, comme tant d'autres, que de faire illusion aux spectateurs.

Certains, et non les moindres, ambitionnent un siège académique. Voici, dans l'*Immortel*, le romancier Dalzon : frétilant autour de tous les académiciens, il écoute avec intérêt les rabâchages du vieux Réhu, il rit complaisamment aux mots de Danjou, il se fait petit devant Brétigny lui-même, qui n'a jamais rien publié, qui tient, sous la Coupole, une des places réservées aux hommes du monde. Et voici le vicomte de Freydet. Jusqu'à présent, M. de Freydet a mené l'heureuse existence du gentilhomme campagnard, chassant, montant à cheval, cultivant ses terres, et, quand le cœur lui en disait, faisant de beaux vers, francs, drus, savoureux, qu'il griffonnait tantôt le ventre dans

l'herbe, tantôt sur le bord de sa selle. Mais depuis que l'a pris l'ambition de porter l'habit vert, il passe sa vie en visites, en démarches, en mesquines intrigues. Il devient le « zèbre » de cette bonne M^{me} Ancelin. Il s'arrange une tête doctrinaire et mondaine. Quand il ne quête pas des voix, il pointe avec rage. Sera-t-il jamais académicien ? Chaque nouvelle élection le déçoit et exaspère sa fièvre. En attendant, ce poète aimable et sincère ne fait plus que des vers plats, convenus, qui n'ont pas d'accent, qui sentent, non le muguet et la menthe sauvage, comme leurs aînés, mais le laurier académique.

Et ce galant homme, pour évincer un rival dangereux, en vient à commettre une vilénie. Il ne faut pas trop s'en étonner. Nulle part, si nous nous en rapportons aux romanciers, la concurrence n'est plus âpre et plus jalouse qu'entre hommes de lettres. L'auteur d'*Un saint* nous donne son héros comme « le type très nettement dessiné de toute une classe de jeunes gens ». Or, entendez Philippe Dubois vilipender les écrivains en renom de l'heure présente. Celui-ci n'est qu'un anecdotier, celui-là qu'un imagier d'Epinal, tel autre qu'un intrigant de salon. Essaie-t-on d'arrêter sa verve caustique ? « Vous verrez », dit-il, « quand j'écrirai ! Il faut traiter nos devanciers comme on traite les vieillards en Océanie. On les fait monter sur un arbre, que l'on secoue. Tant qu'ils ont la force de se tenir, tout va bien. S'ils tombent, on les assomme et on les mange ». Voilà comment les jeunes gens parlent de leurs anciens, qui obstruent

la route ; et, plus tard, riches et célèbres, ils se retournent contre les nouveaux venus, dont les premiers succès leur portent ombrage.

Quels sont les propos qu'on entend dans les milieux littéraires ? *Tous quatre* et le *Termite* suffisent pour nous édifier sur ce point. Les gens de lettres qu'on nous y montre se réunissent, non pour échanger leurs idées, causer entre eux de leur art, mais pour déverser la bile qui les ronge, pour inonder hommes et choses d'un âcre mépris. Entre cénacles adverses, on se déchire. Entre membres du même cénacle, l'envie, sourde et oblique, n'en fait que des blessures plus venimeuses. Et l'art, dont tous se moquent, sert à colorer les rancunes et les haines confraternelles.

V

Presque tous nos romans ont pour sujet l'amour. Et ainsi les hommes de lettres qu'on nous y représente ne jouent le rôle principal que s'ils sont eux-mêmes les héros d'une intrigue amoureuse. Aucun romancier n'a, que je sache, mis en scène l'écrivain en tant qu'écrivain, pour l'observer et l'analyser dans le développement de son génie ou dans l'élaboration de son œuvre (je ne fais pas exception pour *Tous quatre* ni pour le *Termite*, car Servaise et Tercinet sont des impuissants, des malades, et

d'ailleurs ces deux romans s'attachent surtout à la description de certaines mœurs littéraires). Mais l'homme de lettres « amoureux » n'en reste pas moins homme de lettres ; et ce qui nous intéresse en l'étudiant, c'est justement de voir quelle forme particulière revêt chez lui l'amour.

A vrai dire, les hommes de lettres, tels que nos romanciers les peignent, sont presque toujours incapables d'aimer. Je ne parle pas de René Vincy, qui a encore la naïveté et la ferveur du jeune âge. Quant à Claude Larcher, je ne le mettrais à part que si l'on pouvait donner le nom d'amour à sa passion pour Colette, passion toute physique où le désir se mêle de haine. Chez les Géfosse et les Molan, M. Paul Margueritte et M. Bourget montrent l'insensibilité unie au talent, ou plutôt nous la donnent, M. Bourget du moins, comme en étant une condition nécessaire.

Dorsenne, lui, n'a qu'un rôle épisodique. Mais on sait de quelle manière il en use avec Alba Steno, comment, après avoir captivé son imagination, troublé son âme virginale, il se dérobe sans scrupule au moment où elle attend de lui l'unique salut. Lorsque, dans sa détresse, Alba lui dit, rougissante de pudeur, frémissante d'un tendre émoi : « J'ai besoin de vous pour vivre, je vous aime », il dévoile à la jeune fille la sécheresse de ce cœur où elle avait mis tout son espoir, et ne lui laisse, en se retirant, d'autre refuge que la mort.

Rappelez-vous maintenant l'histoire de Pascal Géfosse et celle de Jacques Molan. Géfosse met en œuvre toutes les ressources de son art pour sé-

duire une jeune femme qu'il n'aime pas ; et, quand M^{me} Daygrand, après s'être longtemps débattue, a enfin cédé dans un moment de surprise, — déjà lassé de cet amour trop chaste pour ne pas lui sembler fade, il retourne aux caresses savantes d'une ancienne maîtresse. M^{me} Daygrand pleure, et sa peine la lui rend encore désirable. Mais bientôt, comme pris de scrupules tardifs, il l'abandonne, il part, laissant la pauvre femme affolée, malade ; et quelques rares larmes, coulant dans ses moustaches, larmes qu'il verse sur lui-même, suffisent pour mettre sa conscience à l'aise. Et Jacques Molan ? Une jeune actrice, Camille Favier, jusqu'alors parfaitement sage, adore ce poète qui fait parler les passions avec une si touchante éloquence. Molan se laisse d'abord aimer. Quand il ne trouve plus l'idylle assez fraîche, le voilà liant partie avec M^{me} de Bonnivet, une femme du monde artificieuse et froide, qui s'amuse à piquer sa vanité. L'amour passionné de l'actrice lui sert pour irriter à son tour la coquetterie de la mondaine ; et ainsi ce cœur si vrai, si ingénu, Molan va se faire un jeu de le déchirer et de le meurtrir.

Il y a des artistes dans la vie desquels l'amour a tenu peu de place parce qu'elle était tout entière absorbée par l'art. Flaubert, entre autres. M^{me} Louise Collet, dont il fit un temps sa Muse, ne lui inspira jamais, au fort de leur liaison, que des lettres amphigouriques où l'on sent, non la passion, mais un échauffement tout factice ; et nous savons d'ailleurs qu'il se débarrassa d'elle lorsque la paix de son travail lui sembla menacée. Mais, chez les

écrivains dont nous parlons ici, l'incapacité d'aimer a de tout autres causes; car ceux-là n'ont jamais vu dans leur art que ce qu'il pouvait leur procurer de renommée ou d'argent.

L'égoïsme, d'abord. Pascal Géfosse hésite un instant à séduire M^{me} Daygrand. Pourquoi? Est-ce par scrupule de conscience? Appréhende-t-il de flétrir cette âme chaste, de vouer au remords, au désespoir, une vie jusque-là si pure et si paisible? Non, ce qui le fait hésiter, ce n'est que la crainte, bien vaine au surplus, de troubler son propre repos. Quant aux héros de M. Paul Bourget, jugez d'eux par ces mots de Vincent La Croix : « Dieu sait si Julien Dorsenne et Claude Larcher, les deux hommes de lettres que j'ai le mieux connus, étaient égoïstes : ils étaient des violettes de modestie à côté de Molan ».

Ensuite, le dilettantisme, qui n'est d'ailleurs qu'une forme particulière de l'égoïsme. Chez Lamarthe, par exemple. « J'adore ces femmes-là », dit-il en parlant des femmes du monde, « parce qu'elles sont bien d'aujourd'hui. Au fond, je ne suis guère plus un homme qu'elles ne sont des femmes. Quand je me suis à peu près attaché à l'une d'elles, je m'amuse à découvrir et à examiner ce qui m'en détache avec une curiosité de chimiste qui s'empoisonne pour expérimenter des venins ». Chez Dorsenne surtout. Ne vivant que pour éprouver des impressions, Dorsenne a traversé tour à tour les milieux les plus divers, sans jamais y livrer entièrement quelque chose de son « moi ». Dans chacun de ces milieux se trouvait une femme qui en

résumait le charme. Mais toute femme, amie ou amante, ne fut jamais pour lui qu'un sujet d'analyse, ne lui servit jamais qu'à intellectualiser, comme il dit, de nouvelles sensations, à enrichir et diversifier la culture de son esprit. Séduit par la grâce d'Alba, il se défend, se fait des reproches. « Prenez garde, maître Julien, vous êtes près de la sottise. » La sottise ? aimer. Vaniteux sans doute, Dorsenne est surtout curieux. Il ne recherche pas tant la gloriole littéraire que la volupté de l'esprit. L'univers lui semble fait pour y servir de matière, et, comme le lui dit Montfanon, c'est aux frissons de sa pensée qu'il sacrifie la malheureuse Alba.

Puis, le manque de candeur. Il y a peut-être de la candeur dans le génie. Mais les Géfosse et les Dorsenne n'ont rien de génial. Ces écrivains de talent sont surtout des analystes. Comment trouverions-nous chez eux la spontanéité, l'inconscience que suppose le véritable amour ? L'homme de lettres se détache de ses propres sentiments pour les observer, et cela lui rend impossible tout abandon. Se faisant de son « moi » un perpétuel sujet d'étude, il n'éprouve aucune émotion dont l'ingénuité ne soit aussitôt défléurie. Aussi bien l'auteur, chez lui, se mêle toujours à l'homme. Voyez Pascal Géfosse. Il écrit un soir à M^{me} Daygrand pour déclarer son amour. Le lendemain, en relisant sa lettre, il n'y trouve rien que de factice. Au moment même où Géfosse écrivait, il se croyait sincère. Et pourtant cette lettre n'est qu'un morceau de rhétorique. Il y a travesti son esprit, déguisé ses sensations, il s'y est vanté de choses fausses, calomnié

sans motif; au lieu d'une déclaration vraiment jaillie du cœur, il a composé quatre pages éloquentes, mais quatre pages de roman. « C'est la marque de l'écrivain », se dit-il en les relisant. Toute émotion, chez l'écrivain, si vraie qu'elle puisse être, se transforme en matière d'art. Géfosse s'est cru sincère. Non, son émotion tourne aussitôt à la « littérature ». En écrivant sa lettre, il se souriait par moments à lui-même. Le sourire [de l'artiste qui a trouvé son effet.

VI

Une question souvent discutée, c'est, je ne dis même pas si la sincérité est nécessaire à l'artiste, mais si l'artiste doit *sentir*. Diderot, qui se l'est posée, conclut délibérément qu'un véritable artiste ne sent pas. Son livre abonde en observations justes et pénétrantes. Le « paradoxe » consiste à soutenir, non que l'artiste n'éprouve pas sur le moment les passions dont il se fait l'interprète, mais que, pour arriver à les rendre, il n'a pas commencé par les éprouver. C'est l'art du comédien que Diderot prend pour exemple; ce qu'il dit ne s'en applique pas moins dans sa pensée à toute sorte d'art. Pour lui, les grands artistes, poètes aussi bien qu'acteurs, sont « les êtres les moins sensibles ». Et il nous les montre trop occupés à regarder autour

d'eux, à connaître, à imiter, pour être profondément émus. C'est oublier que certains artistes, les poètes lyriques par exemple, n'imitent point. Mais un poète vraiment lyrique, est-ce un artiste ? et les deux termes ne s'opposent-ils pas ?

On ne peut d'ailleurs imiter sans avoir *senti* l'objet de son imitation. Distinguons ici plusieurs sortes de sensibilités. Il y a d'abord la sensibilité du cœur ; et celle-là, Diderot établit que l'artiste n'en a nul besoin, ou plutôt qu'elle lui est nuisible, si elle trouble son regard, si elle fait trembler sa main. Et il y a ensuite la sensibilité des nerfs et la sensibilité de l'imagination, assez distinctes de l'autre pour se concilier fort bien avec la pire sécheresse. Ces deux dernières sortes de sensibilités sont proprement celles de l'artiste.

M. Paul Bourget a tout dernièrement repris la thèse de Diderot. Il voulait montrer dans sa *Duchesse bleue* que le *moi* du talent ne ressemble pas au *moi* de la vie, qu'il peut y avoir non seulement un divorce total, mais une contradiction absolue entre le cerveau et le cœur. Cette étude d'esthétique morale que nous promettait M. Bourget, il y a par malheur substitué un banal fait divers de galanterie mondaine (1). Mais, malgré les « involontaires détours de la composition littéraire », par lesquels l'auteur s'excuse ingénument de n'avoir pas traité son sujet primitif, on retrouve dans le roman quelques traces de l'étude. Jacques Molan, tout au moins, est bien le type de l'artiste insen-

(1) Voir plus haut l'article sur la *Duchesse bleue*.

sible, fermé aux émotions que sa plume retrace si vivement. Nous n'avons pas à discuter ici pour notre compte la question que M. Bourget tranche un peu bien vite dans sa préface et qu'il perd trop souvent de vue dans son livre. Ce que nous remarquons, c'est que les écrivains dont il nous a fait le portrait, — je ne parle pas seulement de la *Duchesse bleue*, où il soutient une thèse, mais aussi de ses autres livres — sont presque tous de véritables monstres. Ne vous récriez pas sur le mot; lui-même l'applique à Philippe Dubois et à Dorsenne comme à Molan. Et, dans la *Duchesse bleue*, où il oppose entre eux deux artistes, l'un généreux et passionné, l'autre égoïste et sec, celui-là est le peintre, celui-ci l'écrivain. A vrai dire, Vincent La Croix ne produira jamais l'œuvre qu'il porte dans sa tête; toutes ces passions que Molan traduit merveilleusement sans les éprouver, La Croix les éprouve, lui, sans pouvoir les traduire. L'art du peintre, non plus que l'art de l'écrivain, ne se concilierait donc avec la sensibilité. Et voilà sans doute la thèse que soutient M. Bourget, thèse applicable à n'importe quel art. Mais ceci n'en est pas moins significatif, que, voulant nous montrer un artiste insensible, c'est un artiste littéraire, un écrivain, dont il a fait choix.

Nous distinguons tout à l'heure de la sensibilité du cœur celle de l'imagination et celle des nerfs. Chez Dorsenne, c'est plutôt la sensibilité des nerfs, et chez Molan la sensibilité de l'imagination. S'il a très peu de cœur, Dorsenne a les nerfs très sensibles. Or, c'est du cœur sans doute que vient

tout sentiment profond, tout sentiment assez fort pour nous amener à un oubli complet de nous-mêmes, au don de notre personne. Mais l'art n'en demande pas autant. Pour peindre les passions humaines, il suffit de certaine impressionnabilité nerveuse qui n'a rien de commun avec ce qu'on appelle le cœur. Au reste, Dorsenne écrit des romans d'analyse, aussi peu sentimentaux que possible, et qui valent surtout par la délicatesse subtile de l'observation. Tout autre est le cas de Molan. Ce dernier écrit des romans émus, touchants, dramatiques, des romans d'amour qui respirent tout ce que la passion a de plus tendre et de plus fervent. Or, son cœur est insensible. La seule personne pour laquelle Molan ait éprouvé quelque affection, c'est sa vieille grand-mère. Il la pleura sincèrement; puis il la mit en livre, et ce livre est, de tous ceux qu'il a publiés, le moins bon. Comment nous expliquerons-nous qu'un tel égoïste exprime avec tant d'éloquence des sentiments que lui-même ne connut jamais? La sensibilité du cœur manque à Molan comme à Dorsenne; il a, en revanche, non pas seulement, comme Dorsenne, la sensibilité des nerfs, mais la sensibilité de l'imagination. Et, tout juste, le livre dont il est le héros nous montre que la sensibilité réelle trouve en soi son propre aliment, et, par suite, s'épuise, se dévore elle-même, mais que la sensibilité imaginative se réalise au contraire en prenant une forme artistique. Si M. Paul Bourget nous présente, il est vrai, le cas de Molan comme exceptionnel, cette précaution ne saurait infirmer sa théorie elle-même dans ce qu'elle a nécessaire-

ment de général. Aussi bien nous avons passé en revue ses divers types d'hommes de lettres. Le trait qui leur est commun à tous, c'est un égoïsme plus ou moins féroce.

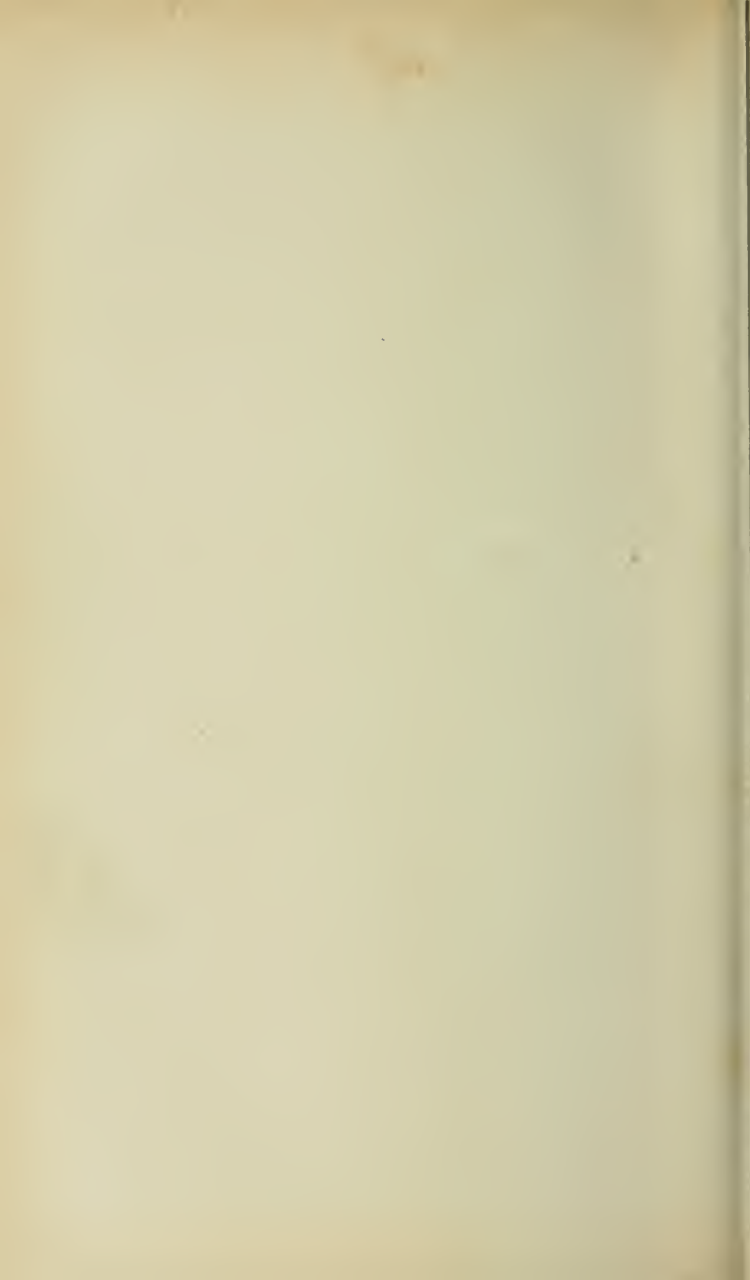
VII

Soit chez M. Bourget, soit chez nos autres romanciers modernes, nous ne voyons guère de l'homme de lettres que ses vices professionnels. Je cherche des écrivains dont le caractère et le cœur vaillent leur talent ; j'en trouve un seul, le Sandoz de l'*OEuvre*. Il ne joue du reste qu'un rôle secondaire, et M. Zola se borne à marquer brièvement sa franchise cordiale, sa droiture, sa passion pour l'art, la tranquillité robuste avec laquelle il accomplit sa tâche. Un écrivain tel que Sandoz n'a pas, à proprement parler, d'histoire ; son histoire toute entière ne serait que celle de ses livres. Mais les hommes de lettres auxquels nous avons eu jusqu'ici affaire, ne lui ressemblent en aucune façon. Ceux que l'on nous montre dans leur cabinet de travail sont des malades, comme Servaise et Ter-cinet ; leur maladie même fournit au romancier la matière de son analyse. Les autres, on nous les fait voir dans la société mondaine, y menant une vie oisive de dilettantes, voire de parasites : comment laisseraient-ils paraître d'eux-mêmes autre chose que leur vanité, leur sécheresse de cœur ?

Et puis enfin, si la plupart sont des monstres, peut-être y a-t-il en effet un peu du monstre chez l'artiste. Ne lui demandons tout au moins rien de spontané, rien de naïf ni de sincère. Son naturel même est un effet de son artifice. En des époques primitives, l'art littéraire peut bien, comme tous les autres, s'être confondu avec la nature ; de notre temps il n'est le plus souvent qu'une contrefaçon spacieuse. On peut en tout cas affirmer que le pouvoir d'expression ne se mesure pas à celui d'impression. Sentir vivement, cela n'a jamais fait un artiste. Quoi qu'en dise Alfred de Musset, les chants les plus désespérés ne sont point les plus beaux. Ou plutôt un vrai désespoir ne se chante pas, ne se traduit pas en alexandrins, fussent-ils rimés pauvrement ; il garde le silence ou pousse des cris inarticulés. Autre chose est de sentir, autre chose d'exprimer avec art. Les émotions que l'on rythme n'ont pas atteint le fond du cœur. Ne parlons plus des Gëfosse, des Dorsenne, ou des Molan, ni même des Rubempré (1) et des Canalis (2) ; pensons à des écrivains tels que Gœthe, Chateaubriand, Flaubert : Gœthe, pour lequel l'art fut un jeu supérieur, — Chateaubriand, qui écrit : « Je pleure, mais aux sons de la lyre d'Orphée », — Flaubert, qui ne fut vraiment sensible qu'à la beauté des choses écrites.

(1) *Les Illusions perdues*, de Balzac.

(2) *Modeste Mignon*, du même.



VIII

RESURRECTION, PAR TOLSTOÏ (1)

Depuis une vingtaine d'années Tolstoï ne faisai plus de « littérature ». Parmi tant d'ouvrages qu'il a publiés en ces derniers temps, aucun n'est proprement littéraire. Je ne parle pas des *Décembristes*, qui en restèrent au troisième chapitre ; et, quant à *Maître et serviteur*, la fiction n'y sert que de prétexte. Aussi bien, même dans ses romans antérieurs, dans *Guerre et Paix*, dans *Anna Karénine*, Tolstoï n'a jamais séparé l'art de la morale, n'a jamais cru que l'artiste dût se soucier uniquement de réaliser, comme on dit, le beau. « J'écrivis ces livres, dit-il quelque part, convaincu que les romanciers ont mission d'enseigner ce qui est vrai. » *Guerre et Paix*, *Anna Karénine*, sont bien des romans sans doute : mais l'auteur nous y laisse voir un peu partout la trace de ses préoccupations morales et sociales. Il se peint lui-même, ici sous le nom de Bézoukov, là sous celui de Lévine, dans l'inquiétude d'une âme

(1) *Résurrection*, traduit par TEODOR DE WYZEWA, 1 volume in-19 Perrin.

qui n'a pu encore se fixer. Les deux ouvrages, quoique la thèse y laisse au développement de l'action sa libre allure, aux personnages la vérité complexe et mobile de leur physionomie, n'en restent pas moins dominés l'un et l'autre par certaines idées capitales, dont ils sont à vrai dire, sans même parler des commentaires qui interrompent si souvent le récit, une sorte d'illustration dramatique. Dans le premier, Tolstoï veut surtout nous montrer les absurdités et les abominations de la guerre ; dans le second, il glorifie le mariage, en opposant aux unions factices et précaires qu'ont ménagées les convenances mondaines, la vanité ou l'intérêt, celle qui a pour principe un amour mutuel et pour objet la fondation d'une famille.

Mais, quand il les écrivait, il n'était pas encore en possession de sa doctrine. « Je me suis bientôt aperçu, dit-il, que loin d'être à même de montrer aux autres le chemin de la vérité, je ne savais moi-même où le découvrir. » On trouve dans quelques-unes de ses œuvres postérieures, dans *Ma confession* notamment, l'histoire de son esprit et de son âme. Ce n'est pas ici le lieu de la raconter. Sachons du moins que, contrairement à l'opinion répandue, d'après laquelle il aurait eu, voilà quelque vingt ans, je ne sais quel subit accès de mysticisme, son « cas » s'explique tout naturellement par une évolution continue et progressive, dont il serait facile de marquer les diverses phases. Tolstoï, nous dit-on, désavoue ses romans d'autrefois, et la moindre allusion qu'on y fait le désoblige. Nous n'en trouvons pas moins dans *Guerre et Paix*, dans *Anna Karénine*,

les traits essentiels de l'apôtre et de l'évangéliste que bientôt il devait être. Tolstoï n'avait pas encore « trouvé » ; mais il cherchait dès lors, et ce qu'il cherchait, c'était bien ce que, depuis, il trouva.

Avec *Résurrection*, Tolstoï revient à l'art. *Résurrection* est, non une sorte de « traité », mais un véritable roman. Et cela, du reste, ne l'empêche pas d'être en même temps un livre de propagande, tout aussi bien, dans un autre genre, que *Ma religion* ou *Commentaire sur l'Évangile*.

Qu'est-ce que l'art pour Tolstoï ? Il nous l'explique dans un ouvrage récemment publié (1). Et, si lui-même y condamne ses anciens chefs-d'œuvre, ce n'est pas, à vrai dire, parce qu'ils sont des romans, c'est plutôt parce que, dans le temps où il les écrivait, la « vérité » ne lui avait pas encore apparu. En tout cas, sa définition de l'art n'exclut aucune des formes sous lesquelles l'art peut être « un moyen de communion entre les hommes ». Cet apôtre de la simplicité primitive, ou même de l'ignorance, ne chasse point l'artiste de la cité. Il ne le couronne pas non plus de fleurs, il lui impose la haute mission d'établir sur la terre le « règne de Dieu » en inspirant aux hommes une charité mutuelle, en purgeant leur cœur de tous les mauvais instincts que développe une civilisation factice et corrompue. Mais n'est-ce pas là l'objet même de *Résurrection* ? Un tel roman contribuera sans doute à propager ses idées beaucoup plus que de nombreux prêches. Le peintre et le psychologue y ont travaillé pour le moraliste.

(1) *Qu'est-ce que l'art ?* traduit par T. DE WYZEWA (Perrin, éditeur).

On peut résumer très brièvement ce long récit en négligeant tout d'abord les épisodes latéraux et les personnages accessoires.

Le prince Nekhludov, pendant un séjour chez ses tantes, séduit Katucha, paysanne orpheline qu'elles ont recueillie en bas âge. Bientôt jetée dehors, Katucha essaie vainement de gagner sa vie, et, après maintes traverses, finit par entrer dans une maison de tolérance. Six ans plus tard elle est accusée faussement d'un meurtre et condamnée. Parmi les membres du jury se trouve Nekhludov. En reconnaissant dans cette prostituée la jeune fille innocente qu'il aimait jadis, qu'il abandonna lâchement, en voyant les conséquences de sa vilénie et de sa cruauté, le prince est saisi de remords. Un profond et douloureux travail se fait en sa conscience. Il épousera Katucha, il partira avec elle pour la Sibérie. Mais ce n'est pas assez d'expier sa faute envers la misérable. Il dépouille les préjugés et les vices de l'homme mondain, de l'être égoïste qui, jusque-là, ne songeait qu'au plaisir. Sa conception de l'existence s'est transformée. Il reprend possession de soi. Il ne veut plus vivre selon les autres, mais selon lui-même. N'écoutant désormais que la voix de sa conscience, il distribue ses biens aux paysans qui les cultivent, il se libère de toutes les vanités, de tous les mensonges qui lui avaient caché le sens de la vie ; il comprend enfin que le véritable bonheur, le seul où nous puissions atteindre, consiste dans le renoncement et l'humilité.

On ne saurait sans quelque pudeur apprécier *Résurrection* à un point de vue exclusivement litté-

raire, et, si j'ose dire, profane. Cependant, même dans l'intérêt de la doctrine que prêche l'auteur, il était bon sans doute que son livre fût, comme il l'est, une belle œuvre.

Une belle œuvre, *Résurrection* l'est d'abord par la vérité des scènes et des peintures. Nous ne pourrions comparer Tolstoï avec nos réalistes qu'en le leur opposant. Plus d'une fois il les a d'ailleurs fort maltraités. Ce qui lui déplait chez eux, c'est avant tout leur indifférence morale, voire, chez quelques-uns, leur mépris affecté des hommes. C'est encore leur prédilection à nous montrer ce que la vie et le monde ont de plus laid. Mais, même en tant qu'artiste, il ne leur ressemble guère. Ceux-ci violentent la nature pour lui imposer un cadre tracé d'avance ; ils retranchent, soit, dans la composition générale, tout ce qui ne fait pas étroitement corps avec le sujet, soit, dans chaque tableau, tout ce qui ne concourt pas à l'effet d'ensemble. L'art de Tolstoï est plus large, plus souple, plus proche de la réalité. De là certains défauts, sur lesquels je reviendrai tout à l'heure, notamment une diffusion qui choque nos habitudes latines. Mais il faut avouer que cet art, moins strict et moins concerté, nous donne mieux la sensation de la vie elle-même.

Voyez par exemple, au début, les scènes du tribunal. Tolstoï ne nous y fait grâce d'aucun trait. Il peint avec une exactitude minutieuse, dans tout le détail de leur action, — gestes, attitudes et propos, — non seulement Nekhludov, mais les autres membres du jury, non seulement Katoucha, mais les autres

accusés, et encore les juges, le substitut, le greffier, les témoins, l'avocat, et jusqu'aux gendarmes. Il donne, presque en entier, l'acte d'accusation, il reproduit tout au long l'interrogatoire et les témoignages. Bien plus, la lecture des rapports médicaux ne peut, on nous en prévient, « avoir d'autre effet que d'ennuyer l'assistance » ; mais, comme le substitut la réclame, force est au président de l'ordonner, — et alors un greffier nous débite de sa voix grasseyante les trois documents d'enquête, examen extérieur du cadavre, examen intérieur, analyse des viscères. Vous pensez sans doute qu'il eût mieux valu supprimer tout ce qui ne se rapporte pas assez directement aux deux principaux personnages, et, pour chaque scène, élaguer les circonstances accessoires ? Oui, nous aurions de la sorte plus d'unité, quelque chose de plus pressant, de plus serré, de plus « fort ». Mais nous n'aurions pas l'impression et presque l'illusion de réalité que donne cet admirable récit. Nulle part on n'y sent cet art jaloux et impérieux qui nous laisse voir l'auteur choisissant, combinant, réduisant à sa logique sèche la riche complexité des êtres et des choses.

Dire de Tolstoï que son art n'opprime ni ne mutilé la nature, cela ne suffirait point. Il y a chez lui, au sens quelque peu archaïque du mot, une *naïveté* qui se retrouve dans les scènes les plus diverses de son dernier livre. Relisons, par exemple, le chapitre où nous est racontée l'idylle de Nekhludov et de Katucha. Nous avons là un récit vraiment délicieux par la grâce familière des plus petits détails,

par je ne sais quel charme d'innocence et de candeur. Ou bien encore un épisode d'un tout autre genre, la première entrevue de Nekhludov et de Katoucha dans la prison. Ce qui la rend admirable, c'est qu'elle n'a rien de théâtral, que tout y est parfaitement simple. L'émotion en sort d'elle-même sans que l'auteur la sollicite par aucun artifice, par aucune rhétorique. par le moindre apprêt de composition ou de style. Rien n'y est arrangé en vue de l'effet à produire. Mais voyez maintenant la scène où Nekhludov s'entend avec les paysans pour la cession de ses domaines. On dirait que Tolstoï s'est contenté de reproduire la nature elle-même. Chaque mot, chaque geste des paysans a sa signification, et tout est vrai pourtant, d'une vérité non pas livresque, mais, si je puis dire, ingénue.

Il y a dans *Résurrection* une multitude de personnages plus ou moins secondaires. Même ceux qui ne prennent aucune part à l'action sont peints avec une fidélité caractéristique. Parmi les types de la société mondaine, voici la princesse Sophie Vassilievna, une beauté plus que mûre, mais coquette encore, et mettant en œuvre, pour plaire, ses façons mignardes, ses sourires apprêtés, son verbiage capricieux et puéril, son snobisme de pecque mystique. Voici le vice-gouverneur Maslimikov, honnête et médiocre fonctionnaire, correct, zélé, nul, avec sa solennité béate, son naïf contentement de lui-même, sa sottise épanouie et cordiale. Voici une tante de Nekhludov, la comtesse Tcharska, femme de soixante ans, bien portante, gaie, éner-

gique, le verbe haut, le langage dru, l'esprit vif et court, fertile en gaillardes saillies. Voici le comte Tcharsky, le sénateur Wolff, l'avocat Faïnitzine, et tant d'autres encore, dont la figure reste inoubliable, même s'ils ne font que passer sous nos yeux.

Non moins vivants sont les gens du peuple que *Résurrection* met en scène. On a vu tout à l'heure des paysans. Pénétrons maintenant dans la prison de Katucha. Douze autres femmes habitent la même salle. Aucune que l'auteur ne marque de quelques traits expressifs, à laquelle il ne nous intéresse. Voyez, dans ce coin, une grande rousse au visage jaune, au corps flasque, dont nous ne savons même pas le nom. De sa voix enrouée, elle échange, à travers les grilles, des mots obscènes avec les prisonniers qui passent. Tancée par une de ses compagnes, elle l'injurie, la prend aux cheveux, tandis que les autres font en criant le cercle. La bataille terminée, toutes se couchent. Mais, du lit de la femme rousse, s'élève, dans le silence, un bruit de sanglots.

C'était en effet la femme rousse qui pleurait. Elle pleurait parce qu'on l'avait injuriée. Elle pleurait aussi à la pensée que, toute sa vie, elle n'avait trouvé autour d'elle que railleries, humiliations et coups. Pour se consoler, elle avait voulu se rappeler son premier amour, les relations qu'elle avait eues jadis avec un jeune ouvrier : mais, en même temps que les débuts de cet amour, elle s'était rappelé la manière dont il avait fini. Elle avait revu la terrible nuit où son amant, après boire, lui avait lancé du vitriol par plaisanterie, et s'était ensuite amusé, avec des camarades, à la regarder se tordre de souffrance. Et une

grande tristesse l'avait envahie ; et, croyant que personne ne l'entendrait, elle s'était mise à pleurer. Elle pleurait comme les enfants, en reniflant et en avalant ses larmes salées.

Le sujet du roman se ramène tout entier aux deux principaux personnages. Ils sont l'un et l'autre analysés avec une vérité délicate et profonde. Parlons-en mieux : ce ne sont pas des analyses que nous donne l'auteur ; il ne procède point comme certains romanciers, dits psychologues, qui, incapables de prêter la vie à leurs figures, remplacent l'action par de lourds commentaires. On trouve dans son livre un admirable chapitre de « psychologie », où il nous montre le travail intérieur qui, au moment de la crise, se fait chez Nekhludov. Ce chapitre est trop long pour que je le cite en entier, trop beau pour que je le tronque. Mais vous verrez en le lisant que, même quand il s'agit, comme là, d'un examen de conscience, la psychologie du romancier ne ressemble pas à celle d'un anatomiste. Rien de plus pathétique dans tout le volume. L'auteur ne s'y substitue pas au personnage ; c'est le personnage qui vit sous nos yeux : au lieu d'une analyse, nous avons un véritable drame.

D'ailleurs, s'ils s'expliquent d'eux-mêmes, par des paroles et des actes, sans qu'on nous fasse en marge la théorie de leur mécanisme, Nekhludov et Katucha n'en sont pas, je pense, d'une psychologie moins exacte ou moins pénétrante.

Katucha n'a rien en soi de bien compliqué. Elle ressemble aussi peu que possible aux héroïnes que

représentent presque tous nos romanciers d'analyse. Ceux-ci nous peignent généralement des femmes à double ou à triple « moi », suivant la mode du jour. Or, comme chaque « moi » est déjà par lui-même des plus divers, il va sans dire que nous avons quelque peine à suivre ces honnêtes dames en leurs multiples évolutions. Et, l'auteur se faisant alors un devoir de nous éclairer, là triomphe son *psychologisme*. Pour s'acquérir la réputation de subtil psychologue, il n'y a qu'à inventer de toutes pièces des personnages plus ou moins incohérents et à raccorder tant bien que mal leurs faits et gestes par des dissertations hors texte, en citant finalement ce mot (le dernier mot de la psychologie), que l'âme humaine est une obscure forêt, — autrement dit, que la psychologie, c'est la bouteille à l'encre. Katucha n'a rien de commun avec les héroïnes de nos romans mondains, et son âme, à la pauvre fille, ne peut se comparer avec une forêt obscure. Mais cette âme est vraie, et toute âme vraie est d'ailleurs assez profonde pour fournir ample matière à l'analyste. Tolstoï nous donne Katucha comme une créature très simple. Il y a en elle, avec de bons instincts, je ne sais quelle mollesse native. Abandonnée par Nekhludov, chassée par les tantes du jeune homme, puis devenue, partout où elle se met en service, un instrument de plaisir pour ses maîtres, elle perd toute croyance, toute notion du bien et du mal, elle finit par s'avilir jusqu'à vivre sans honte d'un infâme métier. Quand, après six années d'abjection, elle reconnaît devant elle Nekhludov, la malheu-

reuse songe d'abord aux ravissements de son premier, de son unique amour, mais bientôt elle se rappelle aussi toutes les souffrances, toutes les humiliations qui ont suivi. Ces souvenirs, brusquement réveillés, l'étouffent ; elle s'efforce de les refouler au fond de son âme, et ne veut plus voir dans Nekhludov qu'un « client » comme tant d'autres, auquel il faut sourire et plaire afin d'en tirer profit. Est-ce possible ? Malgré elle, le passé la travaille sourdement. Dans sa conscience, obscurcie longtemps d'épaisses ténèbres, elle en retrouve quelques lueurs. Et alors, elle hait Nekhludov. Mais sa haine même accuse le changement qui se fait déjà chez la jeune femme ; sa haine est, à vrai dire, le premier indice d'un amour qui se ranime, et cet amour doit sauver Katoucha...

Quant à Nekhludov, Tolstoï n'a rien écrit de plus beau sans doute que la partie du livre où il nous montre son évolution morale jusqu'au dénouement de la crise. Si, dans la dernière moitié de *Résurrection*, faite beaucoup plus tard, il a trop écouté son zèle prédicant, et mêlé, par suite, à l'histoire de cette âme des considérations humanitaires qui surchargent le livre, toute la première est admirable, depuis le moment où le prince revoit Katoucha sur le banc des accusés jusqu'à l'entretien qu'il a avec elle quelques jours avant de partir pour ses terres. Peut-être trouverez-vous qu'il se décide bien vite à épouser la jeune femme. Mais songez que Nekhludov diffère beaucoup d'un Parisien du boulevard. La lecture des romans russes ne vous a-t-elle pas encore appris à connaître un peu mieux les profon-

deurs de ce qu'on nomme l'âme slave? Et puis, rappelez-vous aussi que Nekhludov, avant d'être corrompu par les vices sociaux, fut une âme loyale, noble, enthousiaste. Il a, tout jeune, cédé aux paysans le bien qui lui venait de son père; un peu plus tard, on nous le montre donnant à une institutrice de village, qu'il n'a jamais vue, tout l'argent dont elle a besoin pour suivre les cours de l'Université. Sans doute il se conduit indignement envers Katoucha. Mais c'est que le commerce du monde lui a oblitéré la conscience, c'est qu'il vit d'après les autres et non d'après soi. Au fond, son cœur est resté généreux. A la première entreprise qu'il veut tenter sur la jeune fille, il éprouve soudain, repoussé par elle, une impression non seulement de malaise et de honte, mais de répugnance pour lui-même; puis, après avoir abandonné Katoucha séduite, il sent aussitôt sa vilénie. L'existence mondaine peut bien endormir en lui le remords et jusqu'au souvenir de la faute. Mais, en revoyant la jeune femme, il reprendra conscience de l'égoïsme, de la cruauté, de la bassesse qui lui ont permis de vivre tranquillement, durant neuf années, avec une telle faute sur le cœur, et alors il redeviendra lui-même, il secouera peu à peu, il dépouillera cet homme factice qui s'était substitué à son être véritable. Et ce n'est pas sans hésitations, sans troubles, sans défaillances. Même après avoir dit : « Je me marierai avec elle », combien de fois ne lui arrive-t-il pas de faiblir! Ces alternatives d'enthousiasme et de découragement, Tolstoï nous les rend avec une vérité saisissante, jusqu'au jour où

Nekhludov s'affermir définitivement dans sa résolution en voyant chez Katoucha poindre l'aube d'une vie nouvelle. Chez lui comme chez elle, c'est une véritable résurrection.

Nous disions tout à l'heure que l'ordonnance générale du roman ne s'accorde guère à notre méthode classique. Il ne s'agit pas seulement, dans chaque scène, de détails plus ou moins oiseux ; tout en étant sans rapport direct avec l'objet, ils concourent du moins à donner la sensation du réel, et, parmi toutes les qualités de Tolstoï, la plus étonnante peut-être est ce don merveilleux de reproduire la vie. Il s'agit maintenant d'une foule d'épisodes, admirables en eux-mêmes le plus souvent, mais qui traversent de ci de là l'action principale, et il s'agit encore de longueurs qui la font traîner. Par exemple, ces nombreuses pages qui nous racontent les démarches faites par Nekhludov pour obtenir l'autorisation de pénétrer dans tel quartier de la prison, ne laissent pas d'être un peu languissantes. Quant aux épisodes adventices, s'il y en a beaucoup dans la seconde partie du livre, il n'en manque pas non plus dans la première. L'histoire de Véra Bogodouchovska, celle du paysan Menchov, celle de Tarass et de Fédosia, les mutineries des prisonniers et les batteries des prisonnières, puis la plupart des conversations mondaines auxquelles on nous fait assister, et même, dès le début, les renseignements qu'on prend soin de nous donner sur chacun des juges en racontant ses petites histoires, tout cela, sans doute, disperse notre esprit, le détourne du véritable sujet.

Mais quel est le sujet de *Résurrection* ? Au thème psychologique et moral, s'en ajoute un autre, plus étendu, plus compréhensif, qui n'est rien de moins que la critique universelle de notre société. Et l'on peut regretter que Tolstoï ne se soit pas tenu au drame de conscience. Mais, en considérant l'objet et la portée de son œuvre, ne nous étonnons pas qu'elle admette tant d'éléments si peu liés à ce drame individuel. L'unité de *Résurrection* n'en est pas moins dans l'âme de Nekhludov. Seulement Nekhludov, une fois « converti », se fait de la vie une idée nouvelle, et, par suite, le roman élargit son cadre, l'égalise, pour ainsi dire, à la société tout entière. Relisez la première page ; vous y verrez comment l'auteur lui-même laisse dès lors entrevoir la conception générale de son livre en opposant l'harmonieuse et serene beauté du monde aux efforts pénibles que font les hommes pour se tromper et se tourmenter les uns les autres.

Aussi bien toute sa philosophie tient dans ce début, car elle a pour devise le retour à la nature. Tolstoï n'est ni un révolutionnaire, ni, comme on le dit généralement, un mystique ; du moins, la révolution qu'il prêche se limite au cœur de l'homme, et son prétendu mysticisme n'est en réalité qu'une morale toute pratique, absolument dépourvue de croyance dans aucun mystère, et même dans la vie future, qu'il considère comme « une conception des plus basses ». On sait quel rôle *Guerre et Paix*, *Anna Karénine*, la *Puissance des ténèbres*, donnent à de simples moujiks. C'est Karataïev, c'est Fédor, c'est Akim, âmes ignorantes qui ne s'expriment

que par quelques obscures paroles de sagesse résignée et de fraternité naïve. Mais Tolstoï lui-même reconnut pour maître le paysan de Tver, Soutaïev, qui lui révéla le véritable évangile. Revenir à la simplicité de la nature, voilà l'unique salut. Pour y revenir, Neklhudov rompt avec les préjugés, les mensonges, les péchés du monde ; et, si la misérable Katoucha se sauve, c'est parce que, dans sa dégradation même, elle a conservé je ne sais quelle candeur.



IX

LE PRÊTRE DANS LE ROMAN FRANÇAIS MODERNE (1)

I

Nous avons en France quarante mille prêtres séculiers. Le recrutement de cette armée devient, paraît-il, de plus en plus difficile. On peut en signaler deux causes principales. D'abord, la diminution générale de la foi. Ensuite, la perte de certains privilèges, matériels ou moraux, qui, jusqu'à ces derniers temps, avaient déterminé maintes

(1) BALZAC : *Le Curé de village*. — BOURGET : *Mensonges*, etc. — ESTAUNIÉ : *L'Empreinte*. — FERDINAND FABRE : *Les Courbeson, Mon oncle Célestin, l'Abbé Tigrane, Lucifer, Ma Vocation*. — O. FEUILLET : *Histoire de Sibylle*. — FLAUBERT : *Madame Bovary*. — A. FRANCE : *La Rôtisserie de la reine Pédauque, L'Orme du mail, Le Mannequin d'osier, L'Anneau d'améthyste*. — GONCOURT : *Renée Mauperin*. — HALÉVY : *L'Abbé Constantin*. — HUYSMANS : *En route*. — O. MIRBEAU : *L'Abbé Jules*. — M. PRÉVOST : *Le Scorpion*. — STENDHAL : *Le Rouge et le Noir*. — E. ZOLA : *La Faute de l'abbé Mouret, Rome*.

vocations : d'une part, les prêtres ne sont plus exemptés, comme autrefois, du service militaire : et, de l'autre, leur autorité dans les affaires de la paroisse, leur influence sur les ouailles, le prestige de la soutane, ont considérablement déchu.

Presque tout le clergé se recrute parmi les paysans. Non que la foi soit, chez eux, très vive. Mais l'état ecclésiastique leur offre encore de sensibles avantages. Pourquoi se font-ils volontiers prêtres ? Beaucoup sans doute suivent l'appel de leur cœur ; les autres, c'est la paresse ou la vanité qui les y engage. La paresse, car, au lieu de peiner au travail de la terre, ils mèneront une existence paisible et douce. La vanité, car le sacerdoce les élèvera fort au-dessus de la condition dans laquelle ils sont nés. On leur parlera chapeau bas ; ils iront manger dans les châteaux. Ceux des campagnards qui embrassent l'état ecclésiastique sont presque toujours les plus déshérités. Nous pouvons supposer que certains, mieux pourvus, n'auraient pas un instant songé à la prêtrise.

Sur les quarante mille prêtres dont notre clergé se compose, quelques uns appartiennent aux classes supérieures de la société, aux plus riches ou aux plus instruites. Pour eux, comme pour les paysans, il faut faire la part des sincères vocations. Mais leur rang social, leur culture, leur intelligence, qui les distinguent tout d'abord, doivent aussi les élever bien vite aux plus hautes charges de l'Église. Même ayant la foi, les jouissances de l'ambition peuvent ne pas les laisser insensibles. S'ils font vœu d'humilité, leur orgueil trouve satis-

faction dans un ministère qui les sépare du reste des hommes, qui les pose en représentants de Dieu sur la terre, qui exalte le moindre abbé par dessus les anges eux-mêmes.

Vous, anges de la loi de grâce,
Venez tomber à ses genoux ;
Et, devant ce prêtre qui passe,
Anges du ciel, prosternez-vous !

« Un curé », disait Chamfort voilà cent ans, « doit croire un peu ; sinon, nous le trouverions hypocrite ». On doit admettre que le plus grand nombre des prêtres sont croyants. Ceux-là mêmes auxquels des intérêts purement humains ont fait choisir la carrière ecclésiastique peuvent concilier avec certaine médiocrité d'âme une foi suffisante pour que nous ne les taxions pas d'hypocrisie. Sinon, leur métier serait bien pénible ; ils paieraient vraiment trop cher les avantages qui les y attirent.

Et puis, rendons à l'Église cette justice qu'elle prend toutes ses précautions pour entretenir la croyance dans l'âme des lévites. Éloigné soigneusement de toute influence profane, le jeune clerc est soumis à un régime qui façonne de bonne heure, par de savantes méthodes, son esprit, sa conscience, sa volonté, qui en fait un être différent des autres. La vocation sacerdotale ne naît guère que dans un milieu spécial, et ne se maintient aussi que grâce à une discipline factice, celle des séminaires.

II

Mais ce ne sont pas seulement les futurs prêtres que forme l'Église. La moitié des jeunes Français, ou peu s'en faut, subissent dans les instituts congréganistes une discipline intellectuelle et morale qui tend à proscrire toute critique, toute initiative, toute velléité de réflexion. Admirables pédagogues, les bons Pères épargnent à leurs élèves le plus léger effort de pensée. Ils débitent le savoir par tranches avec une régularité mécanique. Ils ne font travailler que la mémoire. Ils appliquent partout les procédés du catéchisme (1).

La philosophie s'enseigne avec des cartes peintes. Trois couleurs. Les idéalistes sont rouges, les sceptiques sont verts, les matérialistes sont noirs. Le cours se dicte *ex cathedra*, et n'admet aucune variation, car ce qui est vrai a pour caractère d'être immuable. Il faut et il suffit qu'on apprenne par cœur. Sept preuves de l'existence de Dieu, ni moins, ni même plus. De très fréquentes dissertations écrites tiennent les jeunes esprits en haleine ; sans la moindre fatigue, car il ne s'agit que d'amplifier correctement le résumé du maître. Tout est d'une simplicité admirable. Nul besoin de se matagrabiliser la cervelle : on vous

(1) La plupart des détails qui suivent ont été empruntés au roman bien connu de M. ESTAUNIÉ, *l'Empreinte*.

évite les incertitudes et les doutes qui travailleraient l'esprit en pure perte. A quoi bon chercher ? Dieu a révélé à son Église les solutions infaillibles : il ne faut que se les caser proprement dans l'esprit.

Même méthode pour l'histoire. Elle est réduite aux noms et aux dates. Des batailles principalement, de longues séries de batailles, chaque série se terminant, comme de juste, par la mention d'un traité. Le tout, avec tableaux synoptiques et accolades, avec divers modes d'écriture, suivant l'importance du fait. On peut ainsi, dans une seule page, avoir sous les yeux le tableau d'un siècle entier. Comme l'ont toujours dit les plus grands éducateurs, il ne s'agit pas d'apprendre beaucoup, mais de bien savoir. Ajoutez, par là-dessus, quelques idées générales sur le gouvernement de la Providence, qui dirige les événements, élève ou renverse les Empires *ad majorem Ecclesiæ gloriam*. — DEMANDE : « Pourquoi Dieu a-t-il déchainé la Révolution d'Angleterre ? » — RÉPONSE (*tous les élèves d'une seule voix*) : « Pour sauver Madame de l'hérésie ».

En littérature, le « cours » suffit. Les rares livres qu'on laisse lire ont été soigneusement expurgés. Il y a dans La Bruyère des choses tout à fait dangereuses ; hors *Esther* et *Athalie*, les tragédies de Racine sont immorales ; quant à Molière, c'est une question de savoir si l'on peut le lire sans péché mortel. Mais d'ailleurs, quelle utilité pourraient avoir ces lectures ? Pas besoin d'ouvrir un livre pour en connaître le contenu, ni même pour en

apprécier la composition et le style. Chaque élève a son petit cahier, écrit sous la claire dictée du maître. Au moment de l'examen, on le repasse une dernière fois. Si peu que vous ayez de mémoire, vous êtes sûr du succès.

A quoi faut-il attribuer la préférence croissante de notre bourgeoisie pour l'enseignement congréganiste? Ne nous l'expliquons pas par des causes superficielles. Ce n'est ni le relèvement du prix de pension dans les lycées, ni les trop fréquentes variations des programmes universitaires. Ce n'est même pas la vanité du boutiquier enrichi. Non, mais il faut avouer que les ecclésiastiques entendent mieux l'éducation. Bien supérieurs aux laïques pour discipliner les âmes, ils en extirpent l'esprit de révolte, ils excellent à les rendre dociles et maniables, à leur inspirer le culte des traditions, l'horreur du sens propre. Et par là ces maîtres sont les meilleurs soutiens de l'ordre. C'est grâce à eux que la société peut repousser les assauts de l'anarchisme. Notre bourgeois leur confie ses enfants pour qu'ils en fassent de bons conservateurs, hommes de tenue et de saine doctrine, attachés aux idées reçues, respectueux de tout ce qui est établi. Ainsi se maintient la sécurité sociale. Ainsi prospère la rente; et quand la rente va, tout va.

III

Les mêmes méthodes s'appliquent aux clercs, mais avec un redoublement de surveillance et de précaution.

Il y a d'abord ce qu'on appelle les séminaires mixtes. On peut voir, dans *l'Empreinte*, comment les Pères, à Saint-Louis de Gonzague, captent par d'insidieuses manœuvres Léonard Clan, l'élève le plus distingué de leur collège. Ils amusent son esprit, endorment sa conscience, dépravent chez lui le sentiment moral, matérialisent le sentiment religieux, exaltent enfin l'orgueil d'une prédestination qui, dès maintenant, met à part cet élu du ciel. Puis, une fois le moment venu, quand le jeune homme confie au Directeur ses incertitudes, ses velléités, le trouble de son âme en face d'un engagement irrévocable, le père Propiac, tout de suite, sans un mot, sans une demande, met la vocation hors de cause, comme si elle devenait obligatoire par le seul fait qu'on en avait parlé. Et dès lors commence autour de Léonard l'œuvre de l'isolement. Un à un les liens qui l'attachent à la vie commune sont brisés. Il prend le monde en dégoût. Ses amitiés elles-mêmes s'évanouissent sans laisser aucun vide. Il est enfin seul, absorbé dans une piété hautaine et sèche. « Remerciez Dieu », lui dit

le Père Propiac, qui a présidé de loin à ce premier noviciat, qui en a ingénieusement ménagé toutes les phases ; « il vous tient désormais dans sa main ».

Mais les séminaires mixtes ne sont pas assez fermés aux souffles du monde, et, trop souvent, la vocation finit par s'y perdre. De là, pour les jeunes clercs, des établissements spéciaux où ne saurait pénétrer la contagion profane. Ce sont les petits séminaires d'abord, et ensuite les grands séminaires. Dans les petits séminaires, l'enseignement, d'ailleurs tout formel, se réduit à ce qui est strictement nécessaire pour la préparation des prêtres. Messes, chapelets, catéchismes, sermons, confessions, communions, voilà le régime. Vers l'âge de quinze ans, seize ans au plus, cette discipline a eu des effets suffisants pour que le sujet soit jugé digne de porter la soutane. Il passe alors au grand séminaire. Là, l'éducation devient encore plus intensive. C'est un véritable entraînement, c'est un pétrissage de l'âme, qui perd à la longue ce qu'elle pouvait conserver d'actif et de libre.

IV

Si le régime que subissent les clercs éteint chez la plupart ce sens propre qu'abomine l'Eglise comme un levain d'hérésie, leur foi, plus ou moins mécanique, n'a pas toujours assez de vertu pour les guérir des vices inhérents à l'humanité com-

mune. D'après ceux de nos romanciers qui nous ont peint des séminaires, la médisance, la jalousie, l'intrigue, y rempliraient le temps que laissent libre les pratiques de la dévotion. Maints séminaristes ne seraient sensibles qu'aux jouissances les plus grossières, qu'aux plus bas intérêts. Rappelez-vous la maison où Julien Sorel (*Le Rouge et le Noir*) fait l'apprentissage du métier ecclésiastique. Huit ou dix de ses camarades, déjà en odeur de sainteté, ont des visions, et sortent rarement de l'infirmerie. Les autres sont, pour la plupart, d'épais rustauds qui aiment mieux gagner leur pain en récitant des phrases latines qu'en piochant la terre. Ils vivaient, dans leurs chaumières, de lait caillé et de pain noir ; le séminaire est pour eux un lieu de délices. Julien ne lit jamais dans leur œil morne « que le besoin physique satisfait après le diner et le plaisir physique attendu avant le repas ».

Il faut, en pareille matière, se défier de Stendhal. Mais, dans *Ma Vocation*, Ferdinand Fabre a retracé les mœurs et les figures du séminaire où il passa quelques mois, et l'auteur de *Mon Oncle Célestin*, qui n'est pas suspect de malveillance, nous montre beaucoup de séminaristes assez semblables à ceux de *Rouge et Noir*. Sans parler de l'abbé Bonafous, qui espionne ses camarades pour le compte du Directeur, deux surtout se détachent du troupeau, l'abbé Martinage et l'abbé Privat.

L'abbé Privat, depuis quatre ans qu'il est diacre, n'a pu se décider encore à recevoir la consécration suprême. Quand le moment arrive, il se sent confondu, il frémit jusqu'à la moelle des os, en

songeant que lui, couvert de tant de lèpres cuisantes, pourra être, dans peu de jours, appelé à célébrer le sacrifice de la messe, ce sacrifice auguste qui fera passer en ses mains indignes le corps de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Et sa tête s'é gare, et son cœur défaille, et, chaque fois, il recule, pour se donner le temps de travailler encore à la purification intérieure qui fera de son âme un temple, le saint tabernacle où Dieu daignera résider. Plus qu'aucun autre, il a le sentiment des grandeurs surnaturelles du sacerdoce, et voilà justement pourquoi il ne sera jamais prêtre.

Les camarades de l'abbé Privat ignorent ces scrupules. Martinage, par exemple, est un brave garçon, plantureux et jovial, toujours la langue en train, qui maugrée contre les jeûnes du carême, mais répare l'effet d'un régime trop frugal en bâfrant dans sa chambre toute espèce de provisions cachées sous des livres. Celui-là recevra la prêtrise sans broncher. Déjà il rêve aux douceurs du presbytère, à la table bien servie, aux offrandes des braves paroissiens. Lui-même, par les beaux jours, il ira pêcher la truite dans les rivières de la montagne : « Avancez en silence, glissez doucement votre main sous le ventre du poisson, mettez deux doigts aux ouïes, et serrez fort, très fort... Il est à vous. » Et maintenant, chante la lèchefrite !

Avec Martinage, beaucoup de ces séminaristes contracteront d'un cœur léger les engagements les plus redoutables. L'Eglise leur apparaît comme une bonne nourrice qui les fera vivre à l'aise. Ecoutez-les jaboter entre eux sur ce qu'ils doivent faire

dans leur paroisse. Deux, pas davantage, déclarent qu'ils se dévoueront à leurs ouailles. En les entendant, plusieurs rient sous cape, trop fins pour hasarder un mot compromettant ; les autres avouent sans ambages que leur premier soin sera de mettre à l'engrais des poulets, canards et pintades, qui les referont de la mauvaise nourriture du séminaire. Ainsi s'accomplira la parole de l'Écriture : *Sufficiat tibi lac caprarum*, que le lait de vos chèvres vous suffise.

V

Il y a pourtant de bons prêtres dans nos romans. Ceux que l'on nous montre sont en général des prêtres de campagne.

Et d'abord, l'abbé Bonnet, de Balzac. Mais, dans l'abbé Bonnet, Balzac nous présente une figure qui n'a rien de commun, quel que soit le titre du livre, avec « le curé de village ». Sans parler de sa haute intelligence, M. Bonnet unit en soi toutes les vertus du héros à toutes celles du saint. Il est un être d'exception, et l'auteur lui-même prend soin de nous le donner, dès le début, comme tel.

Le curé de village, nous le trouvons plutôt dans les romans de Ferdinand Fabre. Ses Courbezon et ses Célestin sont bien des prêtres campagnards. Aucun talent ne les élève au-dessus de leurs modestes

fonctions, et ils n'ont reçu que les dons du cœur. Dans les obscures paroisses qu'ils desservent, leur zèle charitable trouve sans cesse moyen de s'exercer. Ils connaissent familièrement toutes leurs ouailles ; ils vivent avec elles et de la même vie, ayant chaque jour de sages conseils à donner, heureux de récompenser par un mot d'éloge celui qui a assisté quelque voisin de son pain ou de son argent, mais ne craignant pas de réprimander, voire du haut de la chaire, celui qui s'est montré dur au pauvre monde.

L'abbé Courbezon a sa physionomie propre ; ce saint homme, cet apôtre, est en même temps une sorte de visionnaire, et son incoercible charité lui fait oublier toute prudence humaine. Quant à l'abbé Célestin (il s'appelle ailleurs Fulcran), l'auteur ne peint en lui que le desservant de campagne. Ce type de prêtre, nous le retrouvons dans plusieurs livres de Ferdinand Fabre, qui, toujours, y revient avec une sorte de prédilection. L'abbé Célestin est simple comme un enfant, et sa simplesse même a quelque chose de vénérable. Timide par nature, humble de cœur, il n'en sait pas moins imposer le respect, dès que la dignité de son ministère pourrait subir en lui la moindre atteinte. A je ne sais quelle emphase naïve il joint une cordiale bonhomie, et rien n'est plus délicieux que les discours où se répand avec complaisance la sagesse ingénue et auguste du vieux prêtre. Le talent de Ferdinand Fabre, plus vigoureux d'ordinaire que délicat, prête à cette figure une grâce exquise, et sans qu'aucun trait de fade idéalisation en fausse la réalité familière.

Il y a encore l'abbé Constantin de M. Halévy, et, dans l'*Histoire de Sibylle*, par Octave Feuillet, l'abbé Renaud. Mais, cela se sent, l'un et l'autre sont peints « de chic ». Le premier surtout, dont la bénigne douceur finit par nous donner sur les nerfs. Au reste, ce brave prêtre coule une vie des plus moelleuses. Nul souci, nul tracas. Sa gouvernante elle-même ne le gronde pas trop rudement. Tous les jeudis et tous les dimanches, il a son couvert mis à la table du châtelain, ce qui ne doit pas lui être désagréable, car le péché de gourmandise l'empêche seul de réaliser la perfection. Si des visites l'ont parfois attardé, il s'arrête, au retour, chez un paroissien cossu, qui le régale de quelque fricot dûment arrosé, puis le ramène en cabriolet à la cure, où l'attend un excellent lit. Dans son jardin, lorsqu'il est monté à l'échelle pour palisser ses poiriers et ses abricotiers, le bon curé aperçoit, par-dessus la crête du mur, les tombes du cimetière, et alors, sans s'interrompre, il dit mentalement une petite prière pour ceux de ses morts qui ne sont peut-être pas allés tout droit au paradis. Le village, l'église, la maison lui plaisent. Il est là seul, tranquille, vraiment chez soi. On lui proposa maintes fois une plus grosse cure. Mais le cher homme a refusé. Il se trouve très heureux dans la petite paroisse de Longueval, où Dieu lui prodigue ses biens. Il y vit le plus commodément du monde ; il y est un saint à peu de frais.

Quand l'abbé Renaud vient d'opérer le sauvetage d'une barque en perdition : « Mon bon curé », lui dit M^{lle} Sibylle en le serrant sur son cœur, « mon bon

curé, que je vous aime ! » Il n'était que temps pour lui de se relever aux yeux de sa catéchumène par quelque action d'éclat. Un prêtre, selon la romanesque Sibylle, est un personnage mystérieux, à part, exempt de faiblesse, toujours occupé de hautes méditations et que laisse indifférent tout ce qui n'est pas le service de Dieu. Or, le curé de Férias, il faut l'avouer, ne ressemblait guère jusqu'alors à cette figure idéale. Elle ne pouvait s'empêcher de le trouver un peu vulgaire, non seulement d'esprit, mais aussi d'âme, et sa piété s'en ressentait. Cette jeune personne exigeante refusait de faire avec lui sa première communion. Et, à vrai dire, l'abbé Renaud n'est qu'un bon curé de campagne, honnête, effacé, indolent, ami de ses aises. Né dans une ferme, il porte chez ses riches paroissiens, qui en font leur commensal journalier, le respect obséquieux d'un fils de la glèbe. On le met au bout d'une table avec les enfants. Obligé subalterne de ceux pour lesquels il devrait être un supérieur spirituel, il tolère des paroles et des pratiques que sa conscience réprouve, humilie son caractère de prêtre jusqu'à subir, dans l'exercice même du ministère, ces empiètements laïques qui, sous couleur de dévotion, tournent souvent au scandale. Tel est le curé de village dont Feuillet lui-même nous trace le portrait. Après la scène du sauvetage, tout cela change. Sous la douce influence de Sibylle, l'abbé Renaud se transforme. Il refuse la clef de l'église à la superbe M^{me} Beaumesnil, il rompt toutes les relations qui n'ont pas pour objet direct ses devoirs sacerdotaux, il répare sa négligence, secoue sa

mollesse, donne à la vieille Marianne des ordres sévères pour le menu des repas, se refuse enfin le café d'après déjeuner jusqu'à ce que Sibylle vienne un jour le lui préparer elle-même. Feuillet veut, dès lors, nous montrer le saint; mais il nous avait montré d'abord le prêtre de campagne.

Le prêtre de campagne, nous le trouvons encore dans *Madame Bovary* sous les traits de l'abbé Bournisien. Voyez l'abbé Bournisien quand Emma s'adresse à lui. Il vient de dîner, il respire bruyamment. Des taches de graisse luisent sur sa soutane. Tout en causant, il se tourne de temps à autre vers l'église, surveille du coin de l'œil la bande turbulente des gamins qui l'attendent pour le catéchisme. M^{me} Bovary veut lui confier ses peines, le trouble de son cœur. Il ne comprend pas, la croit malade, la renvoie à son mari. « Vous soulagez », lui dit-elle, « toutes les misères... » — « Ah! ne m'en parlez pas! Aujourd'hui même, il a fallu que j'aïlle dans le Bas-Diauville pour une vache qui avait l'*enfle*. » Et la conversation se poursuit de la sorte entre la jeune femme inquiète et ce gros homme à face rubiconde qui l'interrompt çà et là par quelque plaisanterie accompagnée d'un rire opaque. « Mon Dieu! mon Dieu! » soupire-t-elle. Et il lui répond : « Vous vous trouvez gênée? C'est la digestion sans doute. » En visite chez ses malades, l'abbé Bournisien les exhorte à la religion par de câlins bavardages, raconte des anecdotes entremêlées de calembours, puis, sur le moment de s'en retourner, répète, en prenant une figure convenable, son petit boniment dévot. M. Homais

lui cherche plus d'une fois querelle : l'infailibilité du pape, le célibat des prêtres, la confession, font le sujet de leurs disputes. Le curé se scandalise de tant d'audace, et le pharmacien s'émerveille d'une telle bêtise. Au fond, ils ont de l'estime l'un pour l'autre. Quand, M^{me} Bovary morte, tous deux font la veillée, leur estomac, vers quatre heures, les tiraille. Ils mangent et trinquent, et, au dernier petit verre, c'est le curé qui, frappant sur l'épaule du pharmacien lui dit : « Nous finirons par nous entendre ».

L'abbé Bournisien doit figurer assez fidèlement le type ordinaire du curé campagnard. Il ressemble d'ailleurs à l'abbé Renaud ; il est un abbé Renaud d'avant le miraculeux sauvetage, plus épais seulement et qui ne compte pas une Sibylle parmi ses paroissiennes. Même si le curé campagnard a quitté le séminaire avec un sentiment élevé des devoirs qui lui incombent, il arrive souvent que son zèle ne tarde pas à décroître et sa piété à devenir machinale. Peut-être, au début, l'isolement, le manque de ressources intellectuelles, l'ont fait souffrir. Ils'y habitue plus ou moins vite. Il finit par s'arranger une existence tranquille, agréable, toute matérielle, doucement égoïste ; c'est d'ailleurs le meilleur moyen de n'avoir d'affaires ni avec l'évêché ni avec le conseil municipal. Il vit de la sorte heureux, sans que rien trouble sa quiétude. « Le seul ennui, dans notre métier, disait le desservant de ***, c'est que nous *travaillons* à jeun ¹. »

¹ Le mot est cité par M. Brenier de Montmorand, dans un très intéressant ouvrage qui vient de paraître, *La Société Fran-*

VI

Au prêtre campagnard s'oppose le prêtre mondain des grandes villes. Nous en avons un exemple dans l'abbé Blampoix, de *René Mauperin*. L'abbé Blampoix dirige les consciences bien nées et absout les péchés de choix. « A chacun son lot dans la vigne du Seigneur », dit-il souvent. Il n'a jamais eu de cure et de paroisse. Le lot qui lui est échu, c'est de concilier le catholicisme avec les élégances d'une clientèle aristocratique, qui ne saurait s'accommoder à la religion triste et minable des gueux. Quand M^{me} Mauperin va le voir, elle traverse une antichambre où se meurent de doux parfums, elle attend son tour dans un salon fleuri et coquettement paré. L'aspect, les manières, le langage du prêtre, répondent à cet intérieur. Sa voix est insinuante, pleine de caresses. Il a le secret des paroles qui flattent et de celles qui troublent. Il sait son monde. Médecin des âmes, il prescrit à chacune la dose de pénitence et de bonnes œuvres qu'elle peut supporter. Toutes ces dames le trouvent délicieux, louent son aménité, sa largeur intelligente, sa finesse de tact. Elles ne viennent pas seulement lui confesser de jolies fautes ; elles le mettent de moitié dans leurs tristesses, dans leurs rêves, dans

çaise contemporaine (Perrin, éditeur). Nous y avons emprunté plusieurs traits.

les secrets besoins de leur cœur, elles le consultent sur les romans qu'on peut lire, sur les pièces qu'on peut voir. A lui s'adressent les jeunes mères qui cherchent une bonne nourrice, les mères sur le retour qui veulent caser leurs filles. Il réconcilie les ménages brouillés, alimente d'idéal les femmes incomprises, console les désespérées. Et tout cela pour le plus grand bien de la religion. Assez d'autres la rendent haïssable par une austérité rebuante ; il la fait aimer en l'ajustant aux convenances mondaines, en la mettant au service de ses brillantes visiteuses. Rien de féminin ne lui est étranger. A l'apôtre il unit la marchande à la toilette, et, comme parle Pascal, il remplit l'entre-deux.

VII

L'abbé Blampoix et l'abbé Bournisien sont, dans les romans où ils figurent, des personnages épisodiques, et, du reste, ce qu'on nous fait voir d'eux, c'est leur vie extérieure et superficielle ; on les peint, non pour eux-mêmes, mais parce qu'ils se trouvent, à tel moment, en relation avec les principaux acteurs. De l'ecclésiastique mondain, les Goncourt ne font guère qu'un portrait, et de l'ecclésiastique paysan, Flaubert se borne, comme de juste, à nous montrer ce qui intéresse le sujet de son livre, où nous le voyons paraître de loin en loin, trois ou quatre fois. Le prêtre dans son exis

tence intime, dans son milieu propre, dans le détail de ses occupations journalières, dans ses rapports avec les confrères et les supérieurs, il faut le chercher autre part. C'est à Ferdinand Fabre que l'on peut demander une peinture exacte et complète des figures et des scènes cléricales. Il y a chez lui les Courbezon et les Célestin, dont nous avons déjà parlé ; il y a aussi les Tigrane et les Lucifer, dont nous parlerons tout à l'heure. Mais, entre les uns et les autres, nous trouvons une foule de gens d'église, simples desservants, curés-doyens, vicaires, archiprêtres, secrétaires d'évêque, dont les mœurs et les agissements nous font connaître ce monde-là comme d'après nature.

Beaucoup sont dignes de tout respect. C'est, par exemple, dans *Mon oncle Célestin*, l'abbé Carpezat, avec sa belle franchise et sa cordialité savoureuse ; dans *Tigrane*, le doux Ternisien, si tendre, si charitable, si chrétiennement humble ; dans les *Courbezon*, Ferrand, vaste et ferme esprit, théologien profond, vigoureux controversiste, non moins admirable d'ailleurs par l'indépendance, par la dignité de son caractère, que par son savoir et ses talents. Le plus grand nombre, à vrai dire, ont leur bonne part des faiblesses humaines, et, chez beaucoup, si nous reconnaissons l'ecclésiastique, c'est au tour particulier que prennent certains vices dans le cœur du prêtre. Voici l'abbé Montrose, neveu de Monseigneur, jeune sot gonflé de son importance, qui se délecte à humilier, à molester le vieux Courbezon ; ou bien encore, dans le même genre, l'abbé de Luzernat, auquel sa naissance et ses relations

promettent les plus hautes dignités, un gros garçon de trente ans, dru, gaillard, réjoui, assez inoffensif après tout, mais dont la suffisance fait ressortir la nullité candide et encombrante. Voici l'abbé Mical, qui, derrière Tigrane, se glisse par d'insidieux manèges aux honneurs ecclésiastiques. Voici l'abbé Valette, éminent docteur, qui cache sous des dehors austères les misérables calculs de son ambition inquiète et retorse. Voici l'abbé Clochard, un intrigant subalterne, pétri de basse envie et de méchanceté perfide, qui poursuit de sa haine le bon Célestin, et, jusque dans la chambre du vieillard malade, va lui donner, en ricanant, le coup de la mort.

Chez certains prêtres, Ferdinand Fabre montre l'ignorance ou la sottise, chez d'autres la paresse ou l'égoïsme, chez un grand nombre l'humeur cachottière, la jalousie, la duplicité. Mais, chez presque tous, ce qu'il marque le plus volontiers, c'est la faiblesse du caractère.

L'éducation a brisé en eux tout ressort : ils prirent au séminaire un pli qui ne s'efface pas. Ensuite, le pouvoir sans borne de l'évêque les entretient, durant toute leur carrière, dans une crainte servile. On se demande pourquoi tant de prêtres ont certaines façons à eux de marcher, de porter la tête, de saluer ou même de regarder, pourquoi leurs manières et leurs gestes dénotent je ne sais quelle timidité fuyante. Cela tient, nous disent ceux qui les connaissent, à la terreur perpétuelle où ils vivent. Depuis Napoléon I^{er}, l'évêque est pour son clergé un maître absolu. Il n'y a en France que

trois ou quatre mille curés à titre inamovible ; encore leur fait-on parfois signer, paraît-il, leur démission en blanc. Tous les autres sont à la discrétion de l'autorité épiscopale, qui peut les censurer, les déplacer, les suspendre, les interdire, sans qu'ils aient aucun recours contre ses sentences. On s'explique par là, comme par la discipline du séminaire, cette humilité, souvent oblique, que trahit jusqu'à leur abord.

Dans *Lucifer*, quand Mgr Fournier, récemment nommé à Mireval, reçoit pour la première fois son clergé, l'abbé Jourfier trouve si dégradante l'attitude de ses confrères, qu'une envie le prend de leur crier les deux mots du préambule de la Préface : *Sursum corda*, haut les cœurs ! Dans l'*Abbé Tigrane*, lorsque Capdeponat a soulevé par son âpre éloquence les ecclésiastiques du diocèse, rassemblés pour l'Ordination, il entend des cris de fureur lui répondre de toute part. Mais Mgr de Roquebrun apparaît sur le seuil de la salle : aussitôt se fait un respectueux silence ; les fronts s'inclinent, les visages crispés se dérident, les bouches grimacent un sourire hypocrite et béat.

L'archiprêtre Clamouse symbolise tout particulièrement cette pusillanimité caractéristique des gens d'église. On se rappelle la scène où le pauvre vieil abbé lit d'une voix chevrotante la plainte rédigée par Tigrane, puis, dès que l'évêque l'interrompt, se trouble, balbutie, tombe à genoux ; celle où l'on vient lui réclamer les clefs de la cathédrale, quand, tout craintif à la pensée que Tigrane lui en voudra, il s'affaisse dans son fauteuil et y reste

écrasé, anéanti, sans parole, l'œil stupidement fixé sur le trousseau que fait cliqueter le tremblement de ses mains ; celle enfin où, croyant que Ternisien va être nommé évêque, il se retourne contre Tigrane et va rejoindre ceux qui entourent l'ancien secrétaire de Monseigneur, pour lui témoigner son zèle, — « Ne confondons pas », dit-il à l'abbé Mical, qui lui fait honte, « la dignité d'un prêtre avec celle d'un laïque », — jusqu'à ce que, Tigrane ayant déclaré sa nomination, il quitte brusquement le bras de Ternisien et s'empresse vers le nouvel élu, en proposant à ses confrères de chanter le *Te Deum*.

VIII

Un des caractères particuliers de la vie ecclésiastique, c'est le célibat. L'institution du célibat peut se défendre par des motifs d'ordre religieux ; mais il est permis de croire que les papes qui l'établirent, voilà dix siècles à peine, avaient des vues toutes politiques et voulaient se préparer ainsi une milice plus disciplinée dont le zèle farouche les servit aveuglément dans leur projet de domination universelle.

Quoi qu'il en soit, l'Église, du jour où elle interdit le mariage des prêtres, les livra, par là même, à de terribles tentations. Ce ne sont pas seulement les incrédules et les francs-maçons qui suspectent la moralité du clergé. « Si j'étais le gouvernement, dit M. Homais, je voudrais qu'on saignât les prêtres

une fois par mois. Oui, chaque mois, une large phlébotomie, dans l'intérêt de la police et des mœurs. » Mais les ecclésiastiques eux-mêmes sembleraient, par leur défiance mutuelle, donner raison à celle des mécréants. Je ne parle pas de l'abbé Jules, qui, un soir de grande réunion dans le salon de l'évêché, aborde le premier venu des gens d'église présents, et, l'ayant menacé à tout hasard de dénoncer ses turpitudes, le voit se troubler, pâlir, bégayer des mots sans suite. Dans les *Courbezon*, l'abbé Montrose, apercevant chez son vénérable confrère la Cassarotte, dont M. Courbezon s'est chargé par charité, demande aussitôt si elle a les quarante ans canoniques. Dans l'*Orme du Mail*, le sévère abbé Lantaigne accuse Guitrel de relations illicites avec sa servante, bien qu'elle ait de beaucoup dépassé cet âge. Quelque âge qu'ait un prêtre, il lui est défendu de prendre à son service une femme qui ne soit pas au moins quadragénaire (de là tant de mauvaises plaisanteries sur les nièces de curé). Dans *Mon oncle Célestin*, si de méchants bruits courent sur les mœurs du vieil et saint abbé, c'est que le curé-doyen l'accuse d'avoir débauché une de ses paroissiennes.

Il n'y a cependant pas de doute que, pour la correction extérieure, le clergé français ne mérite de grands éloges. Nous ne pardonnerions pas au prêtre ce que lui pardonnaient nos pères. La paillardise ecclésiastique les choquait peu, par cela même qu'ils croyaient. Moins nous avons de foi, plus nous sommes exigeants sur ce point. Et sans doute on ne peut savoir au juste dans quelle mesure l'amé-

lioration de la tenue, chez les ecclésiastiques, doit correspondre à celle de leur conduite. Ce qui est certain, c'est que la sévérité de la conscience publique leur fait en tout cas un devoir de sauver les apparences.

Dans la *Rôtisserie de la reine Pédauque*, M. Anatole France nous présente un abbé beaucoup plus recommandable par sa piété que par ses mœurs. M. Jérôme Coignard se met en peine de son âme, et non de son corps. Son corps peut prendre quelque plaisir avec Catherine la dentellière sans que son âme y trouve de quoi se scandaliser. On devient coupable de sensualisme en attachant à la chair une importance excessive. Ce qui importe, c'est de ne pas errer sur les dogmes de la religion et d'assurer par là son salut. Nous péchons tous. Mais la matière première de la sainteté, n'est-elle pas justement la concupiscence ? Les plus grands saints furent aussi les plus grands pécheurs. Il faut amasser autant que possible de cette matière pour la modeler en figure de pénitence. M. Jérôme Coignard ne rencontre jamais une bonne fille sur son passage sans lui demander de l'aider à faire son salut.

Le brave abbé s'accorderait fort bien avec certains docteurs catholiques, avec Molinos par exemple, dont le mysticisme n'a guère moins d'indulgence pour les déduits de la chair, ou avec l'abbé Gévresin, directeur de Durtal, qui, dans *En route*, résume ainsi sa morale sur ce point délicat : « L'essentiel, c'est de n'aimer que corporellement la femme ». Mais, si la *Rôtisserie* ne fut point, que je

sache, condamnée par l'Index, je ne crois pas non plus qu'elle ait reçu l'approbation de N. N. S. S. les évêques. En réalité, l'Eglise catholique enseigne à ses prêtres l'horreur de la femme. Et par là s'expliquent en partie ces aberrations de la sensualité, plus ou moins fréquentes chez les ecclésiastiques, ces appétits maladifs où il ne faut voir qu'un perversissement de l'instinct naturel inassouvi.

Toujours est-il que les prêtres sont élevés dans l'aversion et le mépris de celle qui représente à leurs yeux la première chute, de celle qui perdit le genre humain. Malgré tant de services qu'elles rendirent, malgré leur dévouement, la pureté de leur foi au temps des hérésies, leur courage plus que viril dans le martyre, les femmes n'ont jamais trouvé grâce devant l'Eglise, qui fit tout ce qu'elle put pour les avilir. Aux yeux du prêtre, la femme est un cloaque d'impuretés. Vous rappelez-vous, dans le *Mannequin d'osier*, un petit épisode du séjour de l'abbé Guitrel à Paris? M. Guitrel, nous dit-on, avait connu dans le sacerdoce les troubles de la chair. Comment il s'était arrangé pour éluder, tourner ou transgresser le sixième commandement, Dieu le sait! Mais quand, au parterre de la Comédie-Française, son voisin de banquette lui fait admirer les beaux bras d'une illustre tragédienne, il répond par un plissement significatif de ses lèvres. M. Guitrel était prêtre, et avait le dégoût du ventre d'Eve.

Dans la *Faute de l'abbé Mouret*, ce dégoût fait proférer au frère Archangias les plus grossières insultes. « Allez », dit-il, en parlant des filles qu'il

enseigne, « on a beau leur tirer les oreilles jusqu'au sang, la femme pousse toujours en elles. Elles ont la damnation dans leurs jupes. Des créatures bonnes à jeter au fumier, avec leurs saletés qui empoisonnent ! Ça serait un fameux débarras, si l'on étranglait toutes les filles à leur naissance. » Dans le *Scorpion* de M. Marcel Prévost, quand, après bien des nuits d'ardents transports, Pierre Auradou regarde Jeanne dormir, son corps à demi nu, si joli, si désirable, qui emplit la chambre d'une odeur étrange, d'un parfum pénétrant comme une essence d'amour physique, lui soulève le cœur. Il voudrait la prendre avec le matelas, sans la toucher, lancer l'immonde paquet par la fenêtre et purifier ensuite la chambre en y brûlant de l'encens ; et, de répulsion, il crache par terre.

Aussi bien cette abomination de la femme s'explique par la crainte qu'inspirent ses pièges. Aux yeux d'Auradou, la femme ne représente rien de sain et de chaste. Il voit en elle, non l'épouse, la mère, la fidèle gardienne du foyer domestique, mais l'être aux caresses dissolvantes, la bête impure, l'éternelle corruptrice dont les baisers respirent la perdition. C'est sous la forme d'une sacrilège débauche que lui apparaît l'amour.

IX

Tous les prêtres ne peuvent surmonter la révolte des sens. Après avoir craché son dégoût, voici

que, soudain, Pierre Auradou tressaille d'une fièvre subite ; le mysticisme du jeune clerc ne sert maintenant qu'à exciter l'ardeur de ses sens. L'abbé Jules a beau se frapper la poitrine, traiter son corps de carcasse ignoble et de pourriture, il n'en succombe pas moins. Et le frère Archangias, flairant de loin les jouissances damnables du Paradou, regarde l'abbé Mouret avec des yeux luisant d'une terrible jalousie.

L'abbé Mouret ne ressemble guère à l'abbé Jules. Il est un doux, lui, et un tendre. Pendant des années, au séminaire, il a vécu de pur amour, n'a été qu'une âme candide, ravie perpétuellement en extase. Il se sent lavé de son sexe, comme si je ne sais quelle huile sainte lui avait évangélisé le corps. Toute sa puissance d'aimer s'exalte dans un culte mystique à la Vierge Marie, Temple de la Chasteté, Source des jouissances divines, Sein d'élection sur lequel il voudrait dormir à jamais. Il croit ne plus tenir à l'humanité, s'être purgé des ordures terrestres, avoir vaincu la nature. La nature va se venger de ses mépris. Un soir qu'il s'abîme en adorations sans fin, l'abbé Mouret tombe sur le carreau de sa chambre, foudroyé par une fièvre cérébrale. Puis, après trois semaines d'inconscience, il naît, pour ainsi dire, une seconde fois, il s'éveille à la vie, comme neuf. Son éducation religieuse, sa piété, sa vertu, tout s'en est allé du coup. Et, trouvant Albine près de lui, Albine rayonnante de jeunesse et d'amour, il s'abandonne à ses caresses. Ce sont alors des jours de félicité parfaite. Mais bientôt, le passé vient jusque dans le Paradou ressaisir son

âme. En apercevant, à travers la brèche du jardin, l'église dont la cloche semble l'appeler, voici que se représentent à lui son enfance pieuse, ses joies du séminaire, son vœu de chasteté. Il quitte Albine. Rentré au presbytère, il se débat misérablement contre les assauts de la chair, et plus le souvenir de ses abominations l'obsède et le tente encore, plus il met de fureur à maudire l'amour et la terre et la vie. Enfin, il cède à l'irrésistible appel de la jeune femme, il retourne dans le Paradou. Mais, dans ce jardin de délices, où les prés, les eaux, les arbres exhalent de toute part une haleine de sève féconde, une ivresse de désir, l'abbé Mouret ne peut plus que verser des pleurs. Désormais, toute tentation s'est éteinte. Il tombe à genoux et remercie Dieu d'avoir séché ses organes, d'avoir voulu que, retranché du nombre des hommes, il fût maintenant tout à lui, à lui seul.

X

Deux passions, qui se mêlent parfois ou même se confondent, mais qui peuvent cependant n'avoir l'une avec l'autre aucun rapport, prennent chez le prêtre, chez certains prêtres, de ceux que distinguent leurs talents, une force d'autant plus singulière qu'elles les absorbent dès lors tout entiers. Ce sont l'ambition et l'orgueil.

Ferdinand Fabre a peint dans l'*Abbé Tigrane* le

type du prêtre ambitieux et dans *Lucifer* celui du prêtre orgueilleux.

Rufin Capdepont s'était fait remarquer de bonne heure entre ses condisciples par son intelligence et son ardeur au travail, et, dès lors, il rêvait les plus hautes destinées. Une fois vicaire, les humbles devoirs de sa charge lui inspirèrent un insurmontable dégoût. Il obtint son *exeat* du diocèse et suivit à Paris le baron Thévenot, député de Lormières, comme précepteur de son fils. Le voilà, en peu de temps, le maître dans la maison. Il tire parti de toutes les ressources que les relations du baron lui offrent pour se préparer les voies à l'épiscopat. Mais, quand il va recueillir le fruit de tant de peines, la Révolution de février brise ses espérances. Sans se décourager, il entre au séminaire comme professeur d'histoire ecclésiastique, en devient directeur, est nommé vicaire général, et, de nouveau, se voit enlever la mitre au moment même où il croit la tenir. On lui préfère l'abbé de Roquebrun, frère du sénateur. Capdepont traite le nouvel évêque en ennemi, saisit toutes les occasions de le mortifier, travaille sous main le clergé du diocèse. Et, quand Mgr de Roquebrun est mort, sa haine sauvage le poursuit encore dans le cercueil. En même temps, pour se rendre le pouvoir favorable, il a publiquement manifesté des opinions gallicanes. Son ambition l'engage à faire d'humiliantes démarches. Dans l'antichambre du ministère, il attend, sur la banquette usée, tournant son chapeau entre ses doigts. La rage au cœur de se voir, lui, prêtre, que Dieu élit pour le représenter sur la terre, réduit à courber l'échine devant

une Excellence de hasard, il se demande si, une fois introduit, il pourra contenir la révolte qui gronde au fond de son âme. Enfin nommé par le ministre, des déclarations d'un ultramontanisme intransigeant lui concilient l'Eglise. Il se fait l'ami des Jésuites, le fougueux champion du Syllabus et de l'Infaillibilité papale. Rome reconnaît en lui un de ces chefs énergiques et habiles dont elle a besoin contre ses adversaires et auxquels elle pardonne leurs violences ou leurs ruses en faveur des services qu'ils peuvent lui rendre. Après quelques années d'épiscopat, il devient archevêque, et, bientôt, cardinal. Mais il n'est pas encore satisfait. Pie IX n'a plus longtemps à vivre. Pourquoi ne serait-ce pas lui, Rufin Capdepon, l'ancien pastoureau du Harros, qui ceindrait la tiare? « Ah! l'univers catholique verrait un pape, alors! » Et, fasciné par son rêve: « Qui sait? » murmure-t-il en levant les bras au ciel, « qui sait?... »

Quant à Lucifer, il n'a aucune ambition. Son péché, un péché que l'Eglise ne pardonne pas, c'est le juste sentiment de sa dignité d'homme, sentiment laïque qui persiste jusque sous la robe de ce prêtre.

Petit-fils d'un conventionnel qui vota la mort de Louis XVI, fils d'un ancien député de Mireval qui s'illustra sous la Révolution par son talent d'orateur et la noblesse de son caractère, l'abbé Jourfier est entré dans les ordres sans être bien sûr d'avoir entendu l'appel de Dieu. Il n'en a pas moins toutes les vertus ecclésiastiques : pieux, simple, chaste, la seule qui lui manque, c'est la soumission. En revê-

tant la soutane, il ne consentit à abdiquer ni sa raison ni sa conscience. Il reste soucieux de son honneur, fier de sa race. Ce prêtre est républicain : le 4 septembre, il se mêle aux ouvriers des faubourgs qui chantent la *Marseillaise*. Ce prêtre est patriote : les désastres de l'année terrible le remplissent d'angoisse, lui font parfois négliger ses offices. Nommé au siège épiscopal de Sylvanès par le gouvernement de la Défense nationale, il prétend faire la loi aux Congrégations qui enserrent et oppriment le diocèse ; jaloux de son autorité en tant qu'évêque, il ne veut pas, en tant qu'homme, subir un joug odieux. A Rome, où il est allé pour exposer ses griefs, il se fait traiter de mauvaise tête par Pie IX, il indispose le cardinal Finella en lui tenant un langage qui « ne sonne pas l'âme ecclésiastique ». Dans la cléricature, on doit se soumettre ou se révolter. Que va faire Mgr Jourfier ? Se soumettre ? il ne le peut. Se révolter ? il recule devant le scandale. Rome ne lui a laissé d'autre refuge que la mort.

XI

On se rappelle le mot, souvent cité, de Dupanloup : « Mon clergé est un régiment ». L'armée de nos quarante mille prêtres a pour chefs quatre-vingt-dix évêques. Un ecclésiastique qui passe évêque, c'est comme un simple soldat qui,

du jour au lendemain, serait nommé général. Seul, l'évêque possède le sacerdoce dans sa plénitude. Outre son autorité absolue sur les séculiers de son diocèse, il est prince de la sainte Eglise romaine et « vénérable frère » du Pape, qui ne peut sans lui opérer la moindre réforme dans le dogme ou dans la discipline.

Cette haute dignité, cette charge redoutable aux anges mêmes — *onus ipsis angelis formidandum*, — quelles vertus en rendent digne ? Anciennement, déclare Massillon, les clercs méritaient leur élévation par leurs refus. Il faut plus de notre temps. Voyez, dans *Lucifer*, à quoi Mgr Fournier dut la sienne. Parmi les officiers de la vénerie impériale, il avait un frère qui ne manquait pas une occasion de solliciter pour lui. « Fournier », lui dit l'Empereur, un matin que la cour partait en chasse, « si vous amenez un dix-cors sous mon coutelas aujourd'hui, c'est la mitre pour votre abbé, dès le premier évêché vacant ». Le dix-cors fut amené, et, trois ou quatre mois plus tard, l'abbé Fournier avait la mitre.

L'Histoire contemporaine de M. Anatole France pourrait fort bien être intitulée : *Comment M. Guitrel se fit nommer évêque*. L'abbé Guitrel, professeur d'éloquence au grand séminaire de ***, a préparé de longue date sa candidature à l'épiscopat. Cet habile prêtre gagna les bonnes grâces de la préfète, M^{me} Worms-Clavelin, née Coblentz, en recherchant pour elle les objets d'art qui se trouvent, dans les églises de campagne, commis à la garde de fabriciens ignorants. Ses manières obséquieuses et dis-

crètes ont d'ailleurs produit tout de suite sur Noémi la meilleure impression. Elle s'est fait un devoir de le recommander à son mari, qui la sait femme de tact. M. Worms-Clavelin et M. Guitrel se rencontrent souvent dans les magasins de l'orfèvre Randonneau jeune, où ils causent sans contrainte, et M. Guitrel ne plaît pas moins à M. Worms-Clavelin qu'à sa femme. Le fonctionnaire israélite est flatté par les respects d'un ecclésiastique qui va dans bien des châteaux où lui-même n'est pas reçu. D'ailleurs ce prêtre, humble avec finesse, donne du prix à sa déférence. Et puis, il écoute sans mauvaise grâce les propos voltairiens du préfet, ayant pour règle d'éviter le scandale, et préférant se taire plutôt que d'exposer la vérité aux railleries des mécréants. M. Worms-Clavelin le tient pour un ecclésiastique tolérant, éclairé, respectueux du pouvoir et sachant s'accommoder aux conditions de notre société démocratique. Aussi, quand le siège de Tourcoing devient vacant, M. Guitrel est-il le candidat de la préfecture. Il a pour concurrent l'abbé Lantaigne, supérieur du grand séminaire, prêtre intransigeant et hautain, que protègent de puissants personnages. L'appui du préfet sera-t-il assez efficace ? M. Guitrel ne néglige pas de s'aider lui-même afin que le ciel l'aide. Sachant que l'abbé Lantaigne, mauvais administrateur, a contracté de grosses dettes, il engage sous main ses créanciers à lui envoyer du papier timbré. Auprès des autorités religieuses, il le discrédite en répétant certains propos que cet orgueilleux a tenus sur leur compte. Auprès des autorités politiques, il le représente comme un sec-

taire farouche, plus catholique que le pape, comme un irréconciliable ennemi des institutions républicaines. Et ainsi le voilà bientôt débarrassé de ce rival également dangereux pour l'Eglise et pour l'Etat, qu'incline l'un vers l'autre le souffle d'un esprit nouveau.

Malheureusement de nouveaux compétiteurs sont survenus. Il faut employer une diplomatie plus subtile.

M. Loyer, ministre de la justice et des cultes, reçoit successivement la visite de trois dames, M^{me} de Bonmont, M^{me} de Gromance et M^{me} Worms-Clavelin, qui, toutes les trois, viennent appuyer la candidature de l'abbé Guitrel. M^{me} de Bonmont, juive de naissance, a pour mari le petit-fils d'un juif allemand, nommé Gutenberg, lequel s'est enrichi en fabriquant de l'absinthe et du vermouth, et a été condamné plusieurs fois comme contrefacteur et comme falsificateur. Son fils, le jeune Ernest, brûle d'un noble désir : il voudrait que le duc de Brécé lui donnât, à ses prochaines chasses, « le bouton ». Il aspire au bouton, parce que c'est chic de l'avoir et qu'il aime le chic. Lorsque le bon snob demande à l'abbé, son ancien maître, de le lui faire avoir, celui-ci laisse entendre qu'il ne possède pas, simple professeur au séminaire, les moyens d'emporter l'adhésion. Ernest comprend, et, quoiqu'il trouve l'abbé bien « rosse », se met en devoir de contribuer, dans la mesure de ses moyens, à l'élévation de M. Guitrel. Un matin, entré dans le cabinet de toilette de sa mère, qui achève de s'habiller, il la regarde avec attention, la trouve jeune

encore et désirable. « Maman », dit-il, « si tu allais voir Loyer pour lui recommander l'abbé Guitrel? »

Après M^{me} de Bonmont, c'est M^{me} de Gromance. Toujours le bouton ! Ernest est lié avec l'amant actuel de M^{me} de Gromance, Gustave Dellion, qui lui doit même une somme assez forte pour éviter son approche. Le trouvant à l'exposition des automobiles, il se montre tout à fait gentil envers ce vieux camarade, et, finalement, le prie d'obtenir de sa maîtresse qu'elle aille chez Loyer. Et, prenant sur une tablette la carte d'un fabricant, il écrit dessus, afin que Gustave ne « gaffe » pas : *Nommer Guitrel évêque de Tourcoing*. Quelques jours après, dans la garçonnière où elle vient de passer la nuit, M^{me} de Gromance est en train d'agrafer son corset, quand le petit Dellion lui demande de parler au ministre pour que M. Guitrel soit évêque.

Troisième visite, celle de M^{me} Worms-Clavelin. On sait déjà les sympathies de la préfète pour l'abbé. Elle va aussi chez Loyer, et, lorsqu'elle en sort, l'affaire, à ce qu'il lui dit, est dans le sac. Mais, rencontrant le chef de cabinet, qui lui fait concevoir quelque inquiétude, elle accepte un rendez-vous dans une voiture fermée pour le persuader à loisir. Le lendemain de ce rendez-vous, la nomination de son protégé paraît dans l'*Officiel*.

C'est ainsi que l'abbé Guitrel (Joachim), professeur d'éloquence sacrée au grand séminaire de***, devint évêque de Tourcoing et s'assit dans le siège sanctifié jadis par l'apôtre Loup.

XII

Nous avons vu quel pouvoir ont les évêques dans leur diocèse. Mais la grandeur de l'épiscopat ne les empêche point d'être des fonctionnaires. Et souvent, chez ces « préfets de l'ordre spirituel », le souci de leur dignité est combattu par la crainte de déplaire au gouvernement, dont ils dépendent encore. Tous les diocèses n'offrent point les mêmes avantages. Certains sont pauvres, mal habités, mal situés. On y passe, on n'y reste pas. Beaucoup d'évêques désirent leur « changement ». Aussi s'arrangent-ils de façon à ne pas indisposer les bureaux. La plupart, voulant ménager le ministre sans mécontenter le pape, inclinent tantôt vers Paris, tantôt vers Rome ; les autres adoptent une attitude effacée et neutre.

Parmi ceux-ci, Mgr Charlot, de *l'Orme du mail*, qui, par prudence, n'ose se prononcer ni pour M. Guitrel ni pour M. Lantaigne, et ne laisse même pas deviner ses préférences. Tel encore l'évêque de Viantais (*l'Abbé Jules*). Il vit confortablement dans son palais, cultive des fleurs, rime des vers badins, reçoit des hommages, écartant avec soin toutes les responsabilités qui pourraient troubler son repos. Quand arrive la fatale échéance du mandement, il s'ingénie à trouver des phrases insignifiantes, satisfait de redire chaque année en d'autres termes que

les fidèles doivent se bien conduire, fréquenter les offices, être de bons catholiques, afin que Dieu leur épargne la maladie et la grêle...

Parmi ceux-là, M. Guitrel. Quand l'abbé Guitrel veut être nommé évêque, il se donne pour libéral et gallican. Une fois en possession de l'anneau d'améthyste, il n'a rien de plus pressé que d'écrire au Président de la République une lettre dans laquelle il traite de spoliation les mesures prises à l'égard des communautés religieuses et proteste que l'Eglise ne doit pas l'impôt. Et peut-être M. Anatole France a-t-il prêté à ce prudent et discret personnage des paroles qui ne sont pas tout à fait en accord avec son caractère. Le Guitrel que nous connaissons ne doit pas se compromettre. Attendons un peu. Lorsqu'il voudra quitter Tourcoing, siège de troisième classe, nous le verrons préparer son avancement en rendant à César ce qui appartient à César, ou même un peu plus.

Ce n'est pas seulement de l'Etat que dépend l'évêque, mais aussi de Rome. Qu'on se rappelle Mgr Jourfier essayant en vain d'établir son autorité sur les réguliers de son diocèse, protégés contre lui par le pape. La plupart des évêques n'ont qu'un pouvoir nominal ; en fait, ils ne sont que des instruments aux mains des Congrégations. Ferdinand Fabre nous montre, dans ses romans de mœurs cléricales, les diocèses livrés comme une proie aux réguliers de toute espèce. Ils ne vont pas, comme jadis, défricher au loin des terres nouvelles, mais envahissent les plaines fertiles de la France très chrétienne pour ravir aux séculiers le fruit de leur

labour. « Ils inondent les villes, les gros bourgs, les villages riches, édifient des églises de mauvais goût mais magnifiques, ouvrent des sanctuaires chauffés, capitonnés, des oratoires où l'on étend des tapis comme dans un salon, et, par un luxe païen où se révèle plutôt la préoccupation du théâtre que le sentiment respectable d'un hommage à rendre au Tout-Puissant, traînent les cérémonies si nobles du culte à la curiosité malsaine, à l'abaissement dégradant d'une représentation d'Opéra » (*Lucifer.*) Et, en même temps, ils oppriment le clergé paroissial, ils le réduisent à une honteuse servitude. Parcourant son diocèse de Sylvanès, Mgr Jourfier trouve partout chez les séculiers le même abaissement, la même résignation inerte et morne. Curés et desservants accourus sur son passage n'osent pas même l'acclamer avant qu'un religieux, se détachant de quelque groupe isolé, soit venu lui souhaiter la bienvenue. A peine si, par ci par là, quelque vieux doyen se plaint en termes enveloppés de la dépendance à laquelle un monastère a réduit tout le canton, si quelque succursaliste affamé murmure contre les TT.RR. Pères capucins ou autres, qui ont envahi sa paroisse. Jourfier lui-même, malgré l'énergie de son caractère, ne peut rien. A Rome, on ne l'écoute pas ; les réguliers, lui déclare-t-on, relèvent du pape seul, ils sont une sorte de gendarmerie romaine que le Saint-Siège entretient dans la chrétienté non seulement pour répandre la bonne doctrine, mais aussi pour surveiller la cléricature séculière et pour la maintenir dans le devoir.

XII!

Par les réguliers, Rome domine le monde. Ce sont eux qui parlent dans la chaire de vérité, eux qui, enseignant les pures maximes de la foi, forment un clergé de plus en plus uni à son chef, eux qui préviennent ou répriment les hérésies. Tandis que les séculiers sont pauvres, mêlés à la vie laïque, liés par les nécessités du pain quotidien, soumis aux gouvernements, les séculiers, que ne gêne aucune entrave morale ou matérielle, qui ne connaissent d'autre intérêt que celui de la religion, qui sont soumis à la discipline d'une armée rangée en bataille — *sicut acies ordinata*, — conservent dans l'Eglise l'unité du commandement aussi bien que celle du dogme, et assurent la suprématie du Maître infallible et omnipotent. C'est au Pape que tout aboutit ; il est le véritable Dieu de la catholicité. Lorsque l'abbé Pierre Froment visite la basilique de Saint-Pierre, sanctuaire et emblème du papisme, il croit voir un temple païen ; et, plus tard, pendant la solennité pontificale à laquelle il assiste, le Pape lui apparaît, parmi les acclamations de la foule frénétique, comme une sorte d'idole.

Mais le Pape lui-même n'est rien, parce que le *Gesæ* est tout.

Nous avons vu comment les jésuites façonnent la jeunesse catholique. Le *Scorpion*, de M. Prévost,

l'Empreinte, de M. Estaunié, nous montrent par quels procédés ils se recrutent. Aux confidences d'Auradou, qui, dans un élan du cœur, lui avoue ses misères et ses troubles, le Père Jayme répond par d'enveloppantes caresses : il captive cet enfant timide et tendre, il lui suggère insidieusement une vocation factice. L'orgueil de Léonard Clan et sa générosité native finissent par se révolter contre ses maîtres, et, rejetant avec mépris, avec haine, les *Exercices* de saint Ignace, il écrit au Père Propiac une lettre toute tremblante encore de sa colère mal contenue. Le voilà libre. Mais il ne trouve plus dans le siècle à quoi se prendre. Toute initiative, toute responsabilité l'épouvantent. Il se sent anormal, déformé ; il ne s'adapte plus. Et, après diverses tentatives, qui lui montrent son incapacité à devenir un homme tel que les autres, il décide enfin d'entrer dans la Compagnie, dont il a reçu l'indélébile empreinte.

Ouvrez maintenant *Lucifer*. Vous y verrez de quelle façon les jésuites s'enrichissent. Une vieille et riche dévote, M^{lle} Mérignac, possède un vaste domaine que son père acheta sous la Révolution comme bien national. Les RR. Pères convoitent ce domaine, qui leur conviendrait à merveille pour l'établissement d'un *désert*. Confesseurs de M^{lle} Mérignac, ils jettent l'inquiétude dans sa conscience, la pressent, par prières et par menaces, de leur abandonner une fortune mal acquise ; et, quand elle est mourante, ils dépêchent auprès d'elle un ecclésiastique à leur dévotion, qui surveille ses dernières volontés, qui, si elle ne tient pas son

engagement, refuse de l'absoudre et la voue aux flammes de l'enfer.

Et que dire, enfin, de la domination des jésuites dans les diocèses, si Mgr Jourfier lui-même reste impuissant contre eux ? Son vicaire général l'avait bien averti. « Ni les Oblats de Marie, lui disait-il, ni les Rédemptoristes, ni les prêtres de la Providence, ni même les Barnabites ne sont à craindre. Ceux-là céderont si, par extraordinaire, ils trouvent devant eux un évêque ferme et résolu. Mais, dès que nous aurons affaire aux jésuites, les choses changeront de face. Ils ne se soumettront pas. » Et, en effet, c'est contre les jésuites que Mgr Jourfier échoue. D'abord, ils essaient de ruser avec lui, puis ils le bravent ouvertement. Et, venu à Rome pour obtenir justice, tout ce dont il est témoin lui apprend que ses adversaires ont pleine puissance, que l'Institut de saint Ignace, force essentielle et suprême réserve de l'Eglise, a absorbé le catholicisme.

Dans la *Rome* de M. Zola, l'abbé Pierre Froment, dès son arrivée, se sent enveloppé de pièges. Les jésuites, qui le savent très intelligent, très enthousiaste, qui craignent de sa part un scandale, une révolte ouverte, se font un jeu de le promener un peu partout en vaines démarches. Ils l'amuse, ils le lassent, ils veulent user sa volonté, décourager son zèle, l'amener doucement à une rétractation. Sauf l'abbé Paparelli, nous ne trouvons dans *Rome* aucune figure de jésuite. Et pourtant, comme le dit don Vigilio à Pierre, « au fond de tout, ce sont eux, toujours eux ». D'un bout à l'autre du livre,

on devine leur influence cachée, leurs sourdes manœuvres. Derrière la coulisse, ils mènent l'intrigue. Ils ont d'ailleurs leur agent occulte dans Mgr Nani, assesseur du Saint-Office, aimable et fin prélat, avec son visage doux et rose, ses lèvres minces, ses yeux clairs, son sourire discrètement ironique. Si M. Zola ne lui donne pas la robe de l'Ordre, c'est d'abord pour le rendre plus secret et plus dangereux, c'est ensuite pour marquer que, hors un petit nombre d'irréconciliables, qui vivent isolés, sans influence et sans espoir, l'esprit jésuitique a envahi l'Eglise tout entière. Désormais, l'âge héroïque de l'Eglise a pris fin ; Rome ne peut plus se maintenir que par la diplomatie et les ruses. Tandis que quelques âmes généreuses et naïves, comme l'abbé Froment, rêvent de concilier la religion catholique avec les plus nobles, les plus pures aspirations du siècle, l'ordre tout puissant des jésuites ne veut que l'accommoder aux abus et aux vices de la société contemporaine par de louches compromissions.

Dans un temps comme le nôtre, le cléricanisme est contraint de modifier ses apparences. Mais, sous ces accommodations superficielles, le dogme catholique reste immuable, et non moins immuable l'esprit catholique. Quand l'abbé Pierre Froment apporte aux pieds du Saint-Père les plaintes des misérables, Léon XIII interrompt le jeune prêtre en lui faisant observer que là n'est pas la question. Il ne s'agit point d'une réforme sociale, il s'agit de la religion ou plutôt de l'Eglise. Pierre, dans son livre, a fait bon marché du pouvoir temporel ; réservant au pape la pure souveraineté des âmes, il

a cru, il a dit, ou, du moins, laissé entendre que Rome abandonnerait quelque chose de sa doctrine; il a osé demander une nouvelle religion; il a écrit sur Lourdes des pages entachées d'hérésie. Léon XIII lui remontre que la possession de Rome est nécessaire à l'existence même du catholicisme, — que si, pour faciliter un accord, l'Eglise peut bien admettre certains ménagements, ces concessions de pure forme doivent laisser intacte la vérité unique et absolue dont elle a reçu la garde, — que le seul mot de religion nouvelle est un blasphème, car il n'y a, il ne saurait y avoir qu'une religion, la sainte religion catholique, apostolique et romaine, — enfin, que les miracles de Lourdes ont été confirmés par des enquêtes rigoureuses, et que la science, servante de Dieu, ne peut contredire la foi, révélée par Dieu. Et Pierre laisse parler Léon XIII, ne trouve rien à répondre, sentant bien que ses arguments n'auraient sur le pape aucune prise, et que l'esprit clérical est, par essence, hostile à tout ce qui peut menacer la domination de l'Eglise.

XIV

L'Eglise, chez nous, n'a rien perdu, semble-t-il, de sa puissance. Mais sur quoi cette puissance se fonde-t-elle? Il y a tout au plus un million de Français qui pratiquent. Dans telle commune rurale, trois hommes sur cent soixante vont à la

messe du dimanche ; dans telle ville des environs de Paris, vingt-cinq personnes sur trente mille font leurs pâques (1). Et parmi ceux-là même, si peu nombreux, qui pratiquent un culte presque universellement abandonné, on peut se demander s'il n'y en a pas qui cèdent à des considérations mondaines ou à des vues d'intérêt personnel. Pour beaucoup, d'ailleurs, le catholicisme n'est qu'une politique. Il sert d'enseigne à tout ce qui reste encore de « réactionnaires », à tout ce que comptent d'ennemis la justice sociale et la liberté de pensée, en révolte, l'une, contre des privilèges caducs, l'autre, contre d'hypocrites conventions.

Certains nous le donnent comme le représentant de la morale. Vous connaissez tel romancier, complaisant historiographe des adultères du grand monde, qui, incapable de concevoir aucune foi libre, aucune vertu laïque, confie régulièrement à des prêtres le soin de convertir *in extremis* ses piteux libertins. Mais qu'est-ce donc qui fait le fond de la morale ? S'il s'agit d'une sorte de frein, le catholicisme, envisagé sous cet aspect, peut, je le reconnais, prêter aux lois une aide efficace. Mais si c'est de morale qu'il s'agit, le fond même de toute morale qui mérite ce nom, où le trouverons-nous, sinon dans le sentiment plus ou moins profond que chacun doit avoir de sa responsabilité propre, dans cet individualisme vigoureux et résistant que l'Eglise, que les Pères de l'Eglise contemporains,

¹ Ces renseignements sont tirés du livre de M. Brenier de Montmorand, que j'ai signalé plus haut.

avec ou sans soutane, ont toujours considéré comme un mortel ennemi. De la morale véritable, qui suppose, qui exige l'autonomie de la conscience, distinguons je ne sais quel mécanisme purement formel, une discipline coercitive qui est justement la négation de toute vertu.

Si, comme religion, le catholicisme a, chez nous, perdu beaucoup de son empire, il en reste dans notre tempérament moral des habitudes séculaires dont nous ne nous débarrassons qu'avec peine. Cent ans après la Révolution, ce pays a encore ses crises d'intolérance et de fanatisme ; et chaque fois qu'un complot se forme contre l'esprit moderne, les meneurs en sont ceux que l'Eglise a marqués de son empreinte. A considérer l'avenir de la civilisation universelle, certes, l'issue de la lutte ne fait aucun doute. Mais il s'agit aussi de notre France. Il s'agit pour nous de savoir si la France retournera aux ténèbres du passé, ou si, fidèle à ses émancipateurs, les grands philosophes du XVIII^e siècle et les grands révolutionnaires, elle doit avancer le règne du vrai Dieu — *adveniat regnum tuum* — qui est le règne du juste et du vrai.

X

« LES MORTS QUI PARLENT », PAR M. DE VOGUÉ

Elzéar Bayonne, le grand orateur socialiste de la Chambre, aime la princesse russe Daria Véraguine. Mais, pour aimer Daria, qui se promet toujours et, chaque fois, se réserve, il n'en devient pas moins l'amant de l'illustre actrice Rose Esther, qui, d'elle-même, s'offre à lui. Juif de naissance et d'éducation, Elzéar unit en soi les deux traits caractéristiques de sa race : âpre besoin de satisfactions matérielles, plaisirs, richesse et puissance ; idéalisme sincère, qui fait de ce jouisseur un apôtre de la justice sociale. Et, bien entendu, des deux femmes qui, tour à tour le dominant, l'une, Daria, exalte son instinct révolutionnaire, l'autre, Esther, son ambition. Celle-là veut qu'il régénère l'humanité ; celle-ci, qu'il soit ministre. Vers la fin du livre s'ouvre à la Chambre un grand débat sur la politique générale. Elzéar ne peut se soustraire à l'obligation de prendre décidément parti. Depuis quelque temps il s'est rappro-

ché du pouvoir ; le moindre gage suffira pour lui valoir un portefeuille. Mais le voici à la tribune. D'abord, il se fait applaudir par la majorité, semble offrir son concours. A ce moment, Daria, qui est dans une tribune, quitte sa banquette et gagne la porte sans se retourner. En la voyant disparaître, Elzéar, par une soudaine volte-face, répudie les avances qu'il a paru faire, et, poussant le cri de guerre sociale, soulève contre lui l'assemblée un instant stupéfaite, bientôt furieuse et hurlante. Le président lui retire la parole et se couvre. Puis, c'est l'expulsion *manu militari*. Et justement, dans le chef du poste qui lui touche l'épaule, Elzéar, prostré sur son banc, reconnaît, en levant les yeux, un officier qu'il soupçonne d'aimer Daria, peut-être d'en être aimé. Il se redresse, fait un geste de menace. Le lendemain, duel entre le capitaine Pierre Andarran et le député Elzéar Bayonne. Au premier signal, Elzéar, dans un bond sauvage, s'enferme, et, le poumon traversé, il expire sur place.

Tel est le sujet principal du roman. Mais il y en a plusieurs autres, deux au moins, ce qui fait trois en tout. Second sujet : Jacques Andarran, élu à la Chambre, perd bientôt ses illusions, et, dégoûté du régime parlementaire, quitte finalement la partie en faisant appel au sabre libérateur. Troisième sujet : le frère de Jacques, Pierre, fiancé à sa cousine Marie, s'éprend de la magicienne Daria. Quelle est, des deux femmes, celle qui aura le bel officier ? Un moment on peut craindre que cet homme fort ne succombe. Par bonheur, Daria quitte généreusement la place à sa rivale, que Pierre finit par épouser.

Les trois sujets ont entre eux peu de rapport : pour rattacher le second au premier, il ne suffit pas vraiment que Jacques ait été, au collège, le camarade d'Elzéar, ni, pour rattacher le troisième aux deux autres, que Pierre soit le frère de Jacques. Mais en outre, ils se succèdent plutôt qu'ils ne se lient, et le livre manque de teneur comme d'unité. D'abord, cinq chapitres sur Elzéar et la princesse ; et je ne sais même si Jacques y est par hasard nommé. Au sixième chapitre, l'histoire s'interrompt : c'est ici le début d'un autre roman, avec préambule, introduction de nouveaux personnages, etc. On nous raconte premièrement l'élection de Jacques ; dans le septième chapitre, on nous le montre s'initiant à la vie parlementaire, et, dans le huitième, on peint quelques-uns de ses collègues. Nous retrouvons ensuite Elzéar. Mais Daria est retournée en Russie ; on nous présente Esther, qui lui succède, dans le neuvième chapitre. Et le roman continue ainsi de se développer morceau par morceau. Puis vient à poindre le troisième sujet. Second recommencement. Enfin, nous avons, après la mort d'Elzéar, trois longs chapitres : le principal sujet du livre une fois terminé, il reste encore plus de cinquante pages pour terminer les deux autres.

M. de Vogüé, à vrai dire, nous annonce une suite. Même si les prochains volumes rétablissent peut-être certaines proportions, ils ne sauraient remédier au décousu de celui-ci. L'unité des *Morts qui parlent*, nous la trouverons sans doute dans l'intention de l'auteur, qui, c'est assez visible, n'a écrit

son livre que pour vilipender le régime parlementaire. Mais alors, que ne fait-il de Jacques le principal personnage ? Et quel besoin a-t-il d'inventer des princesses russes ? Toute sa fiction est postiche, artificielle, et ne se rapporte qu'indirectement au véritable sujet.

Que dire des personnages ? Parmi ceux du second plan, voici, par exemple, ces deux poncifs : le démocrate Cantador, barbe blanche de 48, avec son costume de capitain, ses gestes pompeux, sa parole emphatique et surannée ; et, d'autre part, le marquis de Kermaheuc, qui, comme de juste, lui fait pendant, un type de vieux royaliste obstiné, dans son intransigeance farouche. Encore y a-t-il quelques figures de parlementaires assez vivement esquissées ; mais celles-là ne font que paraître, juste le temps de les croquer au passage. Et, pour ce qui est des principaux acteurs, hors Esther, mise en scène avec une sobre fermeté, ce sont vraiment des fantoches. Daria ? la grande dame russe, tout ensemble aristocrate et révolutionnaire, telle, sauf la finesse de touche, que la peignent des feuilletons de troisième ordre. Jacques ? Elzéar ? Ni l'un ni l'autre, à vrai dire, n'existent. Si Jacques, nous y reviendrons, fait un piteux personnage, Elzéar laisse voir tout d'abord sa foncière inanité. Et ce fils des prophètes, cet émule des Nassi et des Sabataï, on nous le montre, dès le début, soufflé par une étrangère : à l'étude de psychologie ethnique qui nous a été promise, se substitue le plus banal des romans.

Quant au style, vous trouverez, dans les *Morts*

qui parlent, des phrases quelque peu baroques. Celle-ci, par exemple : « Il n'y avait plus qu'un faisceau de nerfs, reliés par une même communication électrique, rattachés par une racine commune à ce front élargi... » (page 8). Ou celle-ci encore : « Elles (les femmes) lui ouvrirent l'un après l'autre ces mondes aux frontières imprécises qui voisinent et se pénètrent de plus en plus à Paris : échelle de Jacob où un jeune homme spirituel et avantageux, porté par le succès, grimpe si facilement de salons en salons, d'alcôves en alcôves », etc. (page 36). Je pourrais en citer plusieurs autres dans le même goût. A quoi bon ? Ce sont détails sans importance. M. de Vogüé « écrit bien », nul n'en ignore. Il écrit sans originalité ; il n'a ni accent ni trempe. Voyez, entre autres, le premier chapitre, Elzéar à la tribune. Si l'auteur dépeint fort bien l'enthousiasme soulevé par l'éloquence du tribun socialiste, on regrette qu'un discours dont l'effet sur les auditeurs est si vif, semble, à le lire, d'un si médiocre orateur. « Faciliter l'éclosion de la plus humble fleur de justice sur le terreau décomposé de la société capitaliste... » « Faire passer un peu d'air et de lumière sous l'énorme pyramide qui pèse sur les multitudes écrasées... » « Attacher l'idée sociale à la hampe frémissante du drapeau », etc., etc., — cette phraséologie prétentieuse et vulgaire ne justifie pas assez l'émotion délirante qui, nous dit-on, étreint à la gorge les plus sages, et que M. de Vogüé a l'air de partager. Evidemment il faudrait entendre le monstre.

Je disais tout à l'heure que M. de Vogüé écrit

bien. Son défaut est peut-être de trop bien écrire. Lui-même s'appela un jour rhétoricien. Il manque de simplicité. Il dit les plus petites choses en style « noble ». Il fait une consommation excessive d'images, et ces images ne sont pas toujours de la première fraîcheur. On tirerait de son volume une belle liste de clichés. Page 3, par exemple, il nous montre Elzéar, « le front rejeté en arrière sous la couronne des cheveux noirs » ; et plus loin, page 166, lorsqu'il peint le grand médecin Ferroz, ce n'est que la couleur des cheveux qui diffère : « visage aux lignes de médaille antique sous la couronne des cheveux blancs ». Mais, encore une fois, son talent n'est pas contestable. Il a un style tout fleuri d'élégances et de grâces. Même en qualité d'écrivain, je le trouve, pour ma part, infiniment supérieur à l'auteur d'*Au fond du gouffre* ¹.

Les *Morts qui parlent* sont, comme on l'a vu, un roman pseudo-social, car l'imagination y a beaucoup plus de part que l'observation, et la « fable » non seulement ne fait pas corps avec le véritable sujet, celui de l'étude, mais en gêne ou même en fausse le développement naturel. A vrai dire, Daria mène tout ; et Daria est une impulsive, une détraquée, qui ne sait pas ce qu'elle veut, qui passe d'Elzéar à Pierre, puis de Pierre à un ténor hongrois. En fait d'étude, nous n'avons guère que des tableaux. L'auteur ménage son livre de façon à mettre sous nos yeux toutes les scènes de la vie parlementaire : une campagne électorale, une

¹ *Au fond du gouffre*, roman, par M. GEORGES OHNET.

séance oratoire, la description du Palais-Bourbon depuis la salle des Pas-Perdus jusqu'à celle des cabines téléphoniques, la chute d'un ministère, l'élection d'un Président de la République par le Congrès, l'expulsion d'un député, etc. On sent là comme des « motifs » préparés d'avance, on a l'impression « de morceaux choisis ». Mais il faut avouer que la plupart de ces tableaux ne manquent pas de vie et de couleur. C'est, sans conteste, la meilleure partie du roman.

M. de Vogüé semble bien avoir écrit les *Morts qui parlent* pour exhaler sa mauvaise humeur, après tout fort explicable, contre un régime dont les défauts n'ont pu manquer de lui apparaître lorsqu'il était assis sur son banc de député, et aussi lorsqu'il monta, une ou deux fois, à la tribune. Je dirais qu'il s'est peint dans Jacques Andarran, si Jacques faisait une moins piètre figure. Il nous le donne comme « méditatif, indécis et flottant ». Méditatif, c'est possible ; indécis et flottant, oh ! oui. Candidat à la députation, Jacques a pour idéal « une République purifiée, réformée, tolérante, fière au dehors », etc. ; et, une fois député, il se croit prédestiné « à jouer un grand rôle dans une France sauvée par son génie ». Ce programme est sans doute un peu vague, et cette ambition un peu naïve. Du moins, il faut rendre hommage à la générosité de son cœur. Mais le pauvre homme ! Dès la première séance de la Chambre, le voilà devenu « une goutte amorphe dans les remous capricieux de l'assemblée » (page 409), et, bientôt après, « une cellule passive dans un organisme » (page 469), ou encore,

car M. de Vogüé n'est jamais à court de métaphores, « un petit rouage entraîné dans le mouvement d'une énorme machine » (page 207). Il perd toute volonté, toute personnalité. Après quelques tentatives malheureuses, il renonce à prendre la parole, sous prétexte qu'on ne se fait écouter qu'en mentant. Et cependant, nous assure-t-il, « ça allait tout seul ! » Quelques jours ont suffi pour que, prenant parti de son impuissance, il se résigne, non sans amertume, au rôle de goutte, ou de cellule, ou de rouage.

Et savez-vous quelle revanche Jacques rêve ? Certes, ce ne sont pas seulement des discours rentrés qui lui aigrissent la bile ; et, dans ses diatribes contre les vices du régime parlementaire, il a parfois raison. Mais ce libéral incorrigible, comme lui-même se nomme, ne tarde pas à se corriger. Le voilà, quelques mois après son élection, appelant le « sauveur » en uniforme qui, pour régénérer la France, commencera par mettre les députés à la porte. Quatre hommes et un caporal, il n'en faut pas davantage.

Les députés ? Des morts qui parlent. Écoutons seulement Ferroz : « Ah ! mon ami, vous croyez voir les gestes, entendre les paroles de cinq cent quatre-vingts contemporains, sans plus, conscients et responsables de ce qu'ils disent et font ? Détrompez-vous. Vous voyez, vous entendez quelques mannequins, passants d'un instant sur la scène du monde, qui font des mouvements réflexes, qui sont les échos d'autres voix. Regardez, derrière eux, une foule innombrable, les myriades de morts qui

poussent ces hommes, commandent leurs gestes, dictent leurs paroles. Nous croyons marcher sur la cendre inerte des morts ; en réalité, ils nous enveloppent, ils nous oppriment ; nous étouffons sous leur poids ; ils sont dans nos os, dans notre sang, dans la pulpe de notre cervelle ». Et, plus loin : « Notre vieille terre, faite de la poussière des morts, est empoisonnée ; nous l'avons remuée de fond en comble pour y bâtir à neuf : elle exhale les miasmes accumulés par nos divisions séculaires ; nous mourons de cette maladie ». Vous auriez beau répondre, non moins métaphoriquement, que « des vents nouveaux ont soufflé, dissipant ces miasmes ». Ferroz, tout bonnement, passe de sa première métaphore à une seconde : « Le passé nous abrite et se prête à nos évolutions quand on le respecte ; il se venge et nous écrase sous ses pires débris quand on le démolit aveuglément ». Parlons sans figure. La théorie de Ferroz équivaut à dire que, plus on répudie les traditions du passé, plus elles deviennent oppressives. Comprenez-vous ? Je suis, pour mon compte, sensible à la beauté des images, mais je ne saisis pas très bien le raisonnement.

A côté des morts qui parlent, M. de Vogüé nous montre les vivants qui agissent, et c'est à eux sans doute qu'il consacrerait la suite de ces récits. Mais, là encore, sa logique me semble très inférieure à sa rhétorique. Car enfin, quels sont ces vivants ? Jacques désigne à Ferroz un curé qui lit son bréviaire. « Ce vieil homme, dit-il, continue la plus ancienne, la plus invariable tradition ; il a derrière lui d'innombrables générations de morts. Où trou-

verez-vous une force comparable à celle-là? » Et, tout à la fin du livre, entendant la marche de Sambre et Meuse jouée par la musique d'un régiment qui regagne ses quartiers : « Ce sont, pense-t-il, nos plus vieux morts qui chantent, les vrais, toujours vivants. Ceux-là referont de la vie ». Ainsi, les morts, qui, tout à l'heure, étaient un ferment de pourriture, sont maintenant un levain de régénération. Que nous parlait-on alors de morts qui parlent et de vivants qui agissent? Les antithèses de M. de Vogüé semblent bien sortir du même sac que ses métaphores.

Voici de quelle façon le roman se termine. Pendant que les députés et les sénateurs suivent le corbillard du président Duputel, Pierre et sa femme, dans leur coupé, sont arrêtés par la queue du cortège. L'officier, impatient du retard, met la tête à la portière. De loin, Jacques l'a reconnu; et, étendant le bras vers la houle noire qui remplit le boulevard de ses remous : « Pierre, s'écrie-t-il, balaye! » Odieuse parole, la plus détestable que certains morts puissent proférer. Mais, Dieu merci, il y a encore des vivants pour la leur renfoncer dans la gorge. M. de Vogüé a beau nous montrer « l'âme gauloise », comme il dit, promise à une éternelle servitude. Parmi les morts qui parlent, beaucoup ont vécu pour la liberté et pour la justice. C'est leur voix que nous entendons. Elle nous crie : « Balayez! » Balayez toutes les puissances d'oppression et d'imposture; et, par un viril effort, sauvez la patrie de ceux qui en préparent la ruine.

L'HOMME POLITIQUE DANS LA LITTÉRATURE
FRANÇAISE MODERNE ¹

Je ne connais pas, dans la littérature française, de figure plus maltraitée que celle de l'homme politique. Presque tous les romans, presque toutes les comédies où l'homme politique est mis en scène, s'accordent à le représenter comme un ambitieux ou comme un fripon ; et tel qui, par hasard, était honnête avant son entrée dans la vie parlementaire, n'a d'autre alternative, une fois à la Chambre, que de se corrompre ou de se dégoûter.

¹ BARRÈS : *Une journée parlementaire, les Dévacinés, l'Appel au soldat*. — H. BÉRENGER : *La Proie*. — P. BOURGET : *Un Cœur de Femme*. — BRIEUX : *L'Engrenage*. — CLÉMENCEAU : *Les Plus forts*. — A. DAUDET : *Numa Roumestan*. — A. FRANCE : *Le Lys rouge, l'Histoire contemporaine*. — G. LECOMTE : *Les Valets*. — J. LEMAITRE : *Le député Leveau*. — E. ROD : *Michel Teissier*. — M. DE VOGUÉ : *Les Morts qui parlent*. — E. ZOLA : *Paris*.

I

On se corrompt toujours un peu, moins ou plus, même si l'on se dégoûte tôt ou tard. Cela commence dès les élections. Pour être élu, il faut nécessairement, quelque honnête que l'on soit, se mettre au-dessus de certains scrupules. Voyez, par exemple, dans les *Morts qui parlent*, le héros du livre, Jacques Andarran, auquel M. de Vogüé montre une prédilection toute spéciale. Je ne parle pas de son concurrent, Piollard, un professionnel de la politique, rompu de longue date au métier et qui en pratique sans pudeur tous les tours. Le pays désire fort un chemin de fer. Quelques mois avant l'élection, voici que, sur divers points du tracé imaginaire, apparaissent des équipes d'arpenteurs. « Enfin, c'est notre chemin de fer qu'on va construire, se disent les paysans. Ce Piollard tout de même a le bras long. Nommons Piollard. » Et notre homme laisse dire. De quoi s'agit-il ? Il s'agit tout bonnement de certaine route voiturière à rectifier. — Piollard n'est qu'un vulgaire intrigant. Mais Jacques Andarran lui-même, cet homme désintéressé, sincère, exempt d'ambition personnelle, comment se fait-il élire ? Après avoir cédé aux instances des villageois qui lui offraient la candidature, il veut maintenant triompher de Piollard,

pour le bien du pays sans doute, et aussi parce qu'un échec humilierait son amour-propre. Et quand les électeurs viennent à la file solliciter de leur futur mandataire quelque service particulier, s'il évite de prendre aucun engagement, il inscrit du moins toutes les demandes sur son carnet, quoique la plupart soient contraires aux lois et au bon ordre public.

Dans les *Valets*, de M. Georges Lecomte, Denisot, une fois tombées la fièvre de la bataille et l'exaltation de la victoire, a honte des compromis où sa faiblesse s'est prêtée. Par cette persuasion cordiale contre laquelle on est sans défense, les comités l'ont doucement conduit à cacher, sur certains points, ou même à démentir ses idées personnelles. Il avait beau se rebiffer, insister pour des explications nettes, on lui montrait l'intérêt du parti, de la République. « Vous allez tout gâter, faire le jeu de nos ennemis, trahir notre cause ! » Et il finissait par céder.

Même histoire dans *l'Engrenage* de M. Brioux. Nous y voyons, tout au début, Rémoussin mis en ballottage par un concurrent peu délicat. Il a mené trop honnêtement sa première campagne, et voilà pourquoi il n'a pas été élu. Encore s'est-il gardé de dire qu'il ne votera pas certain droit sur les blés réclamé par les nombreux agriculteurs de la circonscription. Déjà Rémoussin en a assez de la politique. Il se fait pourtant un devoir de maintenir au second tour sa candidature. Voici des présidents de comités cantonaux qui viennent se concerter avec lui. Ce sont l'aubergiste Clapiot, le cultivateur

Taulard, et Boguin, maire d'un gros bourg. Pourquoi le soutiennent-ils contre M. Vaudrey, son compétiteur ? Clapiot en veut à M. Vaudrey d'avoir fait fermer les débits dès neuf heures ; Taulard, qu'il a rencontré, un jour, traversant son parc avec un lièvre à la main — un lièvre quasiment trouvé ! — a sur le cœur le procès qui s'en est suivi ; Boguin, pénétré de son importance, le déteste parce que ce faraud-là « vous marcherait dessus plutôt que de vous saluer ». Et puis il y a contre M. Vaudrey, il y a la baleine. Figurez-vous que M. Vaudrey entretient, dans son étang, une baleine qui mange par jour je ne sais plus combien de sacs de blé ! Peut-on croire les paysans si bêtes que de voter pour lui ? Il leur vole leur pain, il en nourrit des animaux féroces ! Rémoussin finit par laisser carte blanche aux trois compères dans la campagne électorale. Taulard va de débit en débit, racontant sa fameuse histoire de la baleine. Boguin, qui a trouvé un ingénieux moyen de reconnaître les bons bulletins d'avec les mauvais, menace ceux qui voteront mal de rayer leur nom sur la liste du bureau de bienfaisance. Et, quant à Clapiot, ses fournisseurs n'ont qu'à se bien tenir : il les quittera, si M. Vaudrey est élu. Du reste, tous les trois distribuent force petits verres, circonviennent ceux qui hésitent, intimident les faibles, préparent des dénonciations contre les meneurs du parti adverse. N'est-ce pas aux plus intelligents de guider le corps électoral, de prévenir ses erreurs ? Rémoussin, qui les a laissé faire sans trop savoir ce qu'ils font, et voudrait bien l'ignorer, s'écrie, quand il en a vent : « Alors c'est

ça, le suffrage universel ! » Pourtant il profite de leurs manœuvres, il finit par s'y associer lui-même en feignant d'être favorable au droit sur les blés.

Voilà comment on obtient un mandat parlementaire. Mais, s'il faut se résigner aux compromissions, employer tour à tour les promesses fallacieuses, les menaces, les calomnies, et, pour les plus honnêtes, surmonter maintes répugnances et faire bon marché de maints scrupules, ce mandat vaut-il du moins la peine qu'on l'achète un tel prix ? A en juger par ce que nous montrent le roman et le théâtre, on ne voit guère ce qu'ont d'enviable les fonctions de député. Mettons à part le tout petit nombre de ceux auxquels leurs connaissances, leur talent, ou peut-être leur habileté dans l'intrigue permettent d'espérer ce qui s'appelle le pouvoir, un pouvoir toujours précaire et plus nominal que réel ; combien d'autres ne sont que des comparses insignifiants, anonymes, dont l'activité politique se réduit tout entière à solliciter des faveurs pour leurs commettants ! Après le premier acte de l'*Engrenage*, qui nous a montré comment Rémoussin se fait élire, le second nous fait voir de quelle façon il remplit son mandat. Encore sa femme et sa fille l'y aident-elles. M^{me} et M^{lle} Rémoussin dépouillent sous nos yeux le volumineux courrier du nouvel élu. Tel électeur postule un sursis pour son fils, tel autre une décoration, un secours, un poste, un bureau de tabac, même sans parler de ceux qui chargent le pauvre homme de leurs commissions. Il doit passer son temps à courir de ministère en ministère.

Dans les *Morts qui parlent*, Piollard échoue, et ses malices sont peut-être assez grossières pour que cet échec ne nous étonne pas trop. Jacques Andarran a du reste une situation personnelle qui lui assure le succès. En tout cas les électeurs se préoccupent fort peu de savoir quelle sera son attitude politique ; et, après l'avoir entendu développer éloquemment les idées les plus généreuses sur l'avenir de la France : « C'est très bien, tout cela, lui disent-ils, et comme vous avez raison ! Seulement, vous ne permettrez pas qu'on nous empêche de brûler notre marc ? » Le premier jour de la session, Elzéar Bayonne, le grand orateur socialiste, traversant avec son ami Jacques le salon des Conférences, lui montre une grande table, couverte de papier à lettres, autour de laquelle se serrent les députés, griffonnant en hâte. « Tu vois ici, dit-il, le réfectoire du grand Ordre mendiant. Fouille chacune de ces serviettes, chacun de ces dossiers formés durant les longues stations matinales dans les antichambres ministérielles, penche-toi sur ces forçats de la correspondance, tu retrouveras quatre types de lettres, toujours les mêmes. » Lettre au député de l'électeur qui sollicite une place ou un passe-droit ; lettre au ministre du député qui apostille la demande ; réponse du ministre au député, câline et dilatoire ; réponse du député à l'électeur, suffisamment encourageante pour que l'électeur prenne patience, assez vague toutefois pour qu'il ne compte pas trop sur le succès. Andarran se promettait de régénérer la France : lui faudra-t-il jouer tout bonnement le rôle de courtier entre ses électeurs et les bureaux ?

II

A la Chambre même et dans l'hémicycle, ne croyons pas que le député soit maître de son action, qu'il puisse parler ou voter suivant ses vues. Il ne s'appartient pas, il est l'hommelige de ses électeurs. Le comité qui l'a fait élire ne lui laisse aucune indépendance, lui dicte, dans toutes les occasions importantes, l'attitude qu'il doit prendre. En arrivant à la Chambre, il ne manque jamais d'aller tout d'abord dans la salle de lecture. On s'y arrache les journaux. Tandis que les chefs de groupe interrogent ceux de Paris, le menu fretin scrute avec anxiété les plus insignifiants organes des sous-préfectures et des chefs-lieux de canton. On ne se préoccupe pas tant des feuilles hostiles ; mais que disent les feuilles du parti ? Chacun songe, en les lisant, à y accommoder sa ligne de conduite. Du moment où l'on est député, il semble qu'on abdique toute initiative, qu'on n'ait plus d'opinion à soi ; on a l'opinion de son comité et du journal qui le représente.

Denisot, des *Valets*, appréhende toujours qu'un de ses votes ne le compromette. Ce n'est rien encore de promener tel électeur dans la capitale ou d'acheter pour tel autre un ustensile de table, moins cher à Paris qu'à Pontanevaux. Chaque fois

qu'il lui faut prendre parti dans une question, Denicot se demande avec angoisse si le prudent docteur Lebrun ne l'accusera pas d'intransigeance, et si l'avocat Thibert, qui affecte une rigidité à la Saint-Just, ne le taxera pas de modérantisme. Il est l'esclave de ses commettants ; il les représente comme un laquais représente ses maîtres.

Celui-là même qui, dût-il ne pas être renommé, oserait parfois montrer quelque indépendance, les nécessités de la discipline l'obligent de s'asservir au groupe dont il fait partie. Dans les *Morts qui parlent*, Elzéar, prononçant un discours sur la liberté d'association, émet à un certain moment des idées que Jacques Andarran trouve excellentes. Mais, en raison de ses origines et de sa condition sociale, Jacques s'est vu tout d'abord classer parmi les raliés. Nouveau dans la vie parlementaire et n'en connaissant pas encore les usages, il fait machinalement le geste d'applaudir l'orateur socialiste. Quel scandale parmi ses voisins ! Les uns lui lancent des regards effarés, les autres ricanent. Il s'arrête, tout interdit, comme un enfant qui aurait laissé échapper quelque incongruité. Il comprend qu'on n'est pas libre, à la Chambre, d'approuver un adversaire, même si cet adversaire a raison, que la discipline vous fait une loi de réserver vos applaudissements à ceux du parti, même si vous ne partagez pas leurs idées. A-t-on du moins la ressource de voter à sa guise ? Après avoir fini de parler, Elzéar lit un ordre du jour dont personne, au milieu du bruit, ne saisit bien le dispositif. Jacques voudrait retenir le bulletin à son nom qu'un col-

lègue a en mains. Des murmures s'élèvent autour de lui. Les mêmes voisins que scandalisait tout à l'heure sa velléité d'applaudir, le regardent en dessous avec un air de réprobation contristée. Il laisse faire. Et c'est ainsi que se passe sa première séance à la Chambre. Dès lors lui-même sent bien qu'il n'est plus maître de soi. Il se compare tantôt à la goutte amorphe, roulée dans les capricieux remous d'une masse liquide, tantôt à un pauvre petit rouage qu'entraîne le mouvement désordonné de quelque immense machine.

De gré ou de force, il se résigne au grand mensonge conventionnel, y joue son rôle. Ici, l'on juge de tout selon les intérêts de groupe. Un député veut dire des choses utiles et justes ; il monte à la tribune, il parle honnêtement, sincèrement, sans parti pris, avec le souci de garder la juste mesure, de ne faire tort à personne, de reconnaître en chaque idée, même fausse, sa part de vérité. On l'interrompt tout de suite, on couvre sa voix. Ce n'est pas là parler en homme politique. Et quel besoin la tribune a-t-elle d'un philosophe, d'un dilettante, d'un académicien ? Bien heureux encore lorsque tout un côté de la Chambre ne le traite pas de jésuite, en lui jetant au visage l'interruption jacobine : *Distinguo ! distingo !* Comme si la seule distinction à faire n'était pas celle des partis ! Vérité jusqu'à cette travée, erreur au delà.

Mais d'ailleurs qu'importent les discours ? La première fois qu'Andarrán se rend au Palais-Bourbon, il prie Elzéar, qui s'est fait son guide, de le mener dans la salle des séances. — « Oh ! crois-tu que ce

soit bien nécessaire ? Tu y entreras si rarement ! — Ne plaisantons pas. C'est pour faire mon devoir que je viens ici. — En ce cas, ta place sera dans ces couloirs. » Qu'est-ce à dire, sinon que la salle des séances est une sorte de théâtre, fait uniquement pour la parade ? On y péroré, et quelquefois avec éloquence. Mais on n'y a aucune action sur la réalité présente. Quel orateur, si éloquent fût-il, a jamais conquis un bulletin de vote ? Les votes ne se conquièrent pas, ils se marchandent, et le marché en est dans les couloirs. Là ont lieu toutes les opérations, toutes les manœuvres, tous les maquignonnages dont est faite la politique. Et même ce qui se dit à la tribune a presque toujours été convenu derrière un pilier. Aussi ceux qui ne sont pas dans le secret ont-ils souvent peine à comprendre la partie qui se joue. Des questions capitales sont^t posées de biais, traitées en porte-à-faux ; on sent, on devine le travail occulte des coulisses, les machinations latentes, les intrigues qui se croisent. Un député novice tâtonne en pleines ténèbres. Et sans doute il y a bien, au-dessus de tous ces agissements obliques, la lutte supérieure des principes, l'histoire en marche qui prépare l'avenir. Mais, à voir la cuisine de chaque jour, ce ne sont partout qu'ambitions personnelles, appétits égoïstes, luttes pour la possession du pouvoir. Chaque fois qu'une interpellation annoncée peut renverser le ministère, voici que tous les députés désertent la salle. Il ne s'agit pas le plus souvent d'une politique nouvelle, pas même d'une question générale où soit engagé l'intérêt public. Ce que fit le ministère pré-

cédent, c'est ce que fera le nouveau. Seulement chaque ministre, chaque politicien ministériel a ses clients, auxquels il distribue des faveurs et dont il assure la réélection. Tous les députés sont dans les couloirs. On s'agite, on confère à voix basse, on prépare l'attaque et la défense. L'inquiétude se lit dans les yeux des uns, l'espoir dans ceux des autres. Voilà posée une fois de plus l'unique question : des deux ou trois partis en présence, lequel aura le pouvoir, lequel disposera des places, des titres et des subventions, de tout ce qui allèche la vanité ou excite la convoitise ?

III

Presque tous les parlementaires que nos écrivains mettent en scène ne se préoccupent que de leur intérêt personnel. A la politique des idées, ils opposent la politique des résultats ; mais les résultats qu'ils poursuivent n'ont rien à voir avec le bien du pays. Ceux-là, si rares, qui montrent quelque attachement aux principes, paraissent d'une autre époque. Républicains, socialistes, monarchistes, quelle que soit la divergence de leurs opinions, ils se ressemblent entre eux par ce qui leur donne je ne sais quel air d'ancêtres. Dans *Paris*, d'Emile Zola, c'est le chef du cabinet Barroux, un peu sot peut-être, avec son jacobinisme romantique, mais droit,

brave, convaincu, fidèle à l'idéal révolutionnaire, sur lequel ses redingotes elles-mêmes sont taillées. Dans les *Valets*, c'est Caucal. Ce vieux républicain, d'une droiture inflexible, a tout d'abord averti les électeurs que, hors le cas de passe-droit manifeste, leurs intérêts personnels ne le regardaient pas. A la Chambre, il se tient éloigné des intrigues, des manœuvres, n'a en vue que le bien public, la justice, le progrès moral et social. Et, quand le jour vient où, sur une question essentielle, il est en désaccord avec son parti, aucune sollicitation ne le fera voter contre sa conscience. Tout ce qu'on peut obtenir de lui, c'est qu'il ne prenne pas part au scrutin ; mais, le soir même, il envoie sa démission. Dans les *Morts qui parlent*, ce sont Cantador et Kermaheuc, que l'auteur appelle « ceux d'autrefois ». Haut et puissant vieillard, au cœur fervent, à la parole emphatique et truculente, Cantador, avec son feutre tyrolien bossué, sa large houppe-lande, ses pantalons à la hussarde, ses breloques battant un gilet de velours noir que rehaussent des fleurs grenat, tient ensemble du paladin et du capitaine. Il est la Révolution faite homme. Exilé dans un Parlement de praticiens, d'hommes d'affaires, cet éternel insurgé, ancien compagnon des Barbès, des Garibaldi, des Mazzini, assiste, sans s'y mêler, sans y rien comprendre, au brassage de la politique nouvelle ; sa politique à lui, ce sont des tirades de Quinet et de Hugo. Et voici, pour faire pendant, le marquis de Kermaheuc, légitimiste intransigeant, un vieux gentilhomme courtois et altier, désintéressé de toute action depuis que le « Roi » est mort,

et qui continue de représenter son collègue comme il fait garder son clos, pour qu'un maraud n'y vienne pas en braconnage. Regardant de haut les événements avec une défiance chagrine et ironique, il a renoncé à la tribune et ne se signale plus que par des interruptions cinglantes où perce son amer scepticisme. La « vieille barbe de 48 » et le « cheveu-léger » de l'ancien régime ont l'un pour l'autre une secrète sympathie et se reconnaissent comme étant de la même famille. Aux yeux des jeunes, qu'ils méprisent, Cantador est une ganache et Kermaheuc un toqué.

Prenons au hasard parmi tant d'autres. Ce ne sont partout que calculs d'ambition, bas intérêts, vils appétits. Dans *Michel Teissier* d'Edouard Rod, nous avons des politiciens tels que Combal, homme taré, compromis par les plus vilaines histoires de femmes et d'argent, mais qui n'en fait pas moins un président du conseil tout à fait respectable ; ou bien encore Fourré, assez habile celui-là pour se donner l'air d'un « pur », et qui, sans démentir son austérité apparente, tire des dessous de la politique les ressources nécessaires à sa vie de jouisseur. Dans les *Valets*, voici Carette, le type du jeune « arriviste ». Dans *Paris*, rappelez-vous, par exemple, Dutheil, le député d'Angoulême, un joli homme élégant, spirituel, adoré du demi-monde, où ses prouesses ne laissent pas de lui coûter gros. Il est de toutes les affaires suspectes qui peuvent rapporter quelque chose. Au reste, ce charmant garçon affecte les airs d'un homme léger et supérieur, une allure d'étourdi qui prend la vie en riant,

qui, s'il arrive ce que les bonnes gens appellent un scandale, se met désinvoltement au-dessus de ces vétilles bourgeoises. Dans *les Morts qui parlent*, c'est, entre maints autres, M. Chasset de la Marne, président du centre gauche, un conservateur sec et rogue, qui a d'excellentes raisons pour défendre la société contre les partis subversifs, car il se fait quatre-vingt mille livres de rentes en louant à des Compagnies plus ou moins équivoques sa respectabilité officielle. Dans *la Proie* de Henry Bérenger, c'est Guernantes, ingénieur, puis homme d'affaires, devenu politicien pour augmenter sa force, étendre et multiplier ses entreprises. Il se fit élire, en 1877, comme républicain modéré; en 1881, comme opportuniste, et, en 1885, il serait sans doute passé au radicalisme, si, deux ans plus tôt, un mandat de sénateur ne lui avait permis de ne plus changer d'étiquette. Ministre des Travaux publics, il profita de son passage au pouvoir pour étudier toutes les grosses affaires de la France et des colonies; et, dès lors, il joue presque à coup sûr. Dans *Les Plus Forts*, c'est Montperrier, que servent de belles qualités de tenue, un zèle admirable à mériter l'éloge des médiocres, à ne heurter aucune opinion, à se composer et à se réserver. Secondé d'ailleurs par son heureuse mémoire et son rare talent d'assimilation, il débite parfois à la tribune quelque morceau d'une élégance apprêtée, qui lui fait une renommée d'orateur. Montperrier est en passe de tout obtenir. Trop jeune encore, il réprime soigneusement ses ambitions. Pour l'instant, c'est à un grand mariage qu'il vise; sa fine taille, ses yeux

d'un bleu profond, sa barbe noire en pointe, font encore valoir, dans les plus riches salons, cet homme d'Etat patient et discret qu'attend un si brillant avenir. Dans *l'Histoire contemporaine* de M. Anatole France, c'est le sénateur Laprat-Teulet, un ancien « non-lieu ». Jadis radical, il a, depuis longtemps, gagné les sympathies des conservateurs, qui ne lui gardent pas rancune, qui sont heureux d'utiliser à leur profit ses grandes capacités financières. La ville natale de M. Laprat-Teulet s'honore de lui avoir donné le jour. Il y exerce avec douceur une souveraineté bienfaisante. Ses ennemis ne comptent plus, il les a ruinés, et il a enrichi ses amis de leurs dépouilles. Sage, modéré, jaloux de ne pas fatiguer la fortune, il s'est, depuis quelques années, retiré des grandes affaires ; en même temps, il a quitté la Chambre pour le Sénat, où les ralliés eux-mêmes vénèrent en lui le défenseur de l'ordre, de la discipline, le génie tutélaire du capital. Tout à coup, par un malheureux hasard, par un de ces accidents que sa sagesse ne pouvait prévoir et dont son honorabilité aurait dû le garantir, ce puissant patron de la démocratie laborieuse et intelligente est conduit à Mazas avec une fournée de ses collègues. Le public, du reste, ne s'en émeut guère, pas plus, à vrai dire, que s'il avait été envoyé dans quelque cour européenne pour y représenter la République française. Et l'on prévoit que, rendu bientôt à la haute Assemblée par la justice de son pays, il présidera l'an prochain la commission du budget.

IV

Ces personnages ne sont, dans les romans où ils paraissent, que plus ou moins secondaires. Etudions maintenant les figures maîtresses que nos écrivains mettent en scène.

Je ne parlerai ni de Rabagas, ni de Numa Roumestan. Le premier n'est vraiment qu'une grossière caricature. Quant au second, il suffit de rappeler ses débuts. Un moment, vers la fin de l'Empire, l'avocat Roumestan, que sa parole sonore a déjà rendu célèbre, mais dont les ambitions politiques ne trouvent aucun jour, prend le parti de se rallier, d'accepter les offres du pouvoir. « Vendéen du Midi, écrit-il à l'Empereur, grandi dans la foi monarchique et le culte respectueux du passé, je ne crois pas forfaire à l'honneur ni à ma conscience... » Il en est là quand sa femme survient, lui montre que l'Empire ne peut durer, lui fait voir tous les symptômes d'une ruine prochaine, imminente; — et alors, prenant une autre feuille de papier, il modifie (oh! très légèrement) sa première phrase : « Vendéen du Midi, etc., je croirais forfaire à l'honneur et à ma conscience en acceptant le poste que Votre Majesté... » Peu de temps après, c'est la débâcle : il se fait élire député comme légitimiste et devient le chef des droites. Aussi bien nous ne le suivrons pas

dans sa carrière. Daudet a voulu peindre en Roumestan non un type de politicien, mais plutôt l'homme du Midi, hâbleur, inconstant, dupe de sa propre faconde, et dont le cynisme même a je ne sais quelle candeur.

Voici maintenant Bouteiller, des *Déracinés*, le roman de M. Barrès. Celui-là est encore un des meilleurs. Il veut et il croit servir la France en servant le parti opportuniste qui, à ses yeux, l'incarne. C'est un homme grave, zélé, laborieux. C'est aussi un honnête homme. Prenant en mains l'organisation de l'enthousiasme public pour le Panama, il ne demande, lui, journaliste éminent, dont les articles font autorité, qu'une cinquantaine de mille francs pour subvenir aux frais de sa campagne électorale. Il appelle cela « faire le nécessaire ». Et ces messieurs du Panama, habitués aux maîtres-chanteurs qui les pillent, admirent et publient son désintéressement.

Chez le Rozel de la *Proie*, qui commence sa confession par ces mots : « J'ai toujours été ambitieux », l'ambition a, tout au début, quelque chose de noble. Il s'exalte en pensant à la grande tâche qui l'attend, il évoque avec enthousiasme une France nouvelle, par lui épurée et régénérée. Mais son idéalisme n'a rien que de superficiel et de factice. Rozel croit aimer sincèrement la démocratie, et méprise les hommes. S'il professe le culte des héros, c'est parce qu'il se croit capable de figurer parmi eux. Des velléités généreuses, peut-être, au début de la carrière, et c'est assez pour qu'il se fasse illusion à lui-même; mais aucun fond solide, aucune moralité

ferme et résistante. Sous les beaux mots qui le grisent, nous devinons l'envie, la vanité, l'appétit du luxe et des jouissances. A peine député, le voici qui renverse un ministère — car cela ne traîne guère dans la *Proie* — et, du premier coup, se pose en leader d'une politique nouvelle. Trop avisé cependant pour prendre nettement position, son programme vaguement idéaliste ne l'engage à rien de précis. Et attendons un peu. Cet austère censeur va bientôt, circonvenu par Guernantes, qui l'accepte pour gendre, retirer son interpellation sur un scandaleux marché d'Etat où se sont compromis quelques créatures de son futur beau-père. Rozel a voulu faire de la société contemporaine sa proie : lui-même, à vrai dire, sera la proie de politiciens tarés, qui le prennent à leur service.

Elzéar Bayonne, l'éloquent chef du socialisme parlementaire, a quelque chose en lui des anciens prophètes hébreux. Mais à ce trait s'unit l'autre trait de sa race. Si la société le dégoûte, il veut en jouir, comme d'une catin que l'on jettera dans l'escalier. D'après convoitises bouillonnent dans son âme ardente, y corrompent une passion sincère de la justice. Allié à l'illustre actrice Rose Esther, qui rêve pour elle-même le rôle d'une Aspasia moderne, il prépare de loin son entrée aux affaires, ménage le gouvernement, calme des grèves, prêche autour de lui la sagesse, se fait enfin offrir le ministère des Colonies, où, pour sauver les apparences et pallier tout au moins une apostasie trop criarde, il appliquera sans doute à quelque pays lointain certains points de son ancien programme. Une fois le pied

sur le premier échelon, l'ascension des autres ne doit être qu'un jeu ; et bientôt, parvenu au sommet, il réalisera son rêve de puissance et de grandeur, il sera l'un de ces illustres privilégiés dont le nom s'établit à jamais dans l'admiration des hommes.

Mais, après Bayonne, Rozel, Bouteiller, deux figures nous restent encore qui sont des plus significatives et des plus caractéristiques, le Leveau de M. Jules Lemaitre et le Rémoussin de M. Brieux. Chacune représente un type, un type moyen, réel, sans autre exagération que ce qu'il en faut sur la scène. Leveau, c'est le type du politicien dénué de scrupule, et Rémoussin celui de l'honnête homme qu'atteint peu à peu la contagion des mœurs ambiantes.

D'abord simple petit avoué de Montargis, puis député influent, directeur de la Banque Occidentale, homme d'affaires autant qu'homme politique et travaillant d'ailleurs la politique comme une affaire, Leveau n'a jamais eu d'autres convictions que celles dont il pouvait vivre. Ce n'est pas lui qui se targuerait de désintéressement. Mais sa conscience ne lui reproche rien. « Je me sens poussé par un grand courant, dit-il ; je serais bien bête de ne pas me laisser porter. » Jusqu'à présent, il a profité de son mandat pour s'enrichir. Le voilà maintenant en situation de tenir les grands premiers rôles. Malheureusement cet homme si sage et si habile a un tout petit défaut. Par là sa figure se précise, prend un caractère plus personnel. Accessible aux séductions de la vie mondaine, qui lui révèle des élégances longtemps inconnues, Leveau se pique de bel air.

Pourquoi refuse-t-il sa fille au député Deslignières ? Ce n'est pas qu'il lui tienne rigueur d'appartenir au centre gauche, ni même qu'il lui en veuille de l'avoir jadis traité sans bienveillance dans une série d'articles contre la politique radicale. Non, mais un mot de Deslignières courut, voilà deux ou trois ans, sur son compte. Le jeune centre-gaucher s'était permis de dire que M. Leveau prenait un smoking pour une voiture, C'est ce mot que ne lui pardonne pas l'ancien avoué de Montargis. Séduit par une marquise, Leveau fait inconsciemment le jeu de ses adversaires et devient suspect à ses amis. Mais, voyant qu'on le prend pour dupe, il « roule » à son tour M^{me} de Gréges, qui finit par l'épouser. Alors une voie nouvelle s'ouvre devant lui. Il sera vraiment le chef de ce grand parti réformiste qui fait appel à tous les mécontents. Et quel avenir son ambition ne peut-elle pas dès lors se promettre !

Rémoussin, nous l'avons vu, est un très honnête homme avant d'entrer à la Chambre, et n'a d'autre ambition que de se rendre utile. En acceptant la candidature qui lui était offerte, il sacrifiait ses intérêts personnels. Mais une fois candidat, le voici pris dans l'engrenage. Au premier tour, il dissimule son opinion sur certain droit protecteur qui augmenterait le prix du blé, et laisse croire, au second, qu'il y est favorable. Quelques semaines après son élection, il s'en fait le défenseur. Nous le voyons bientôt après solliciter un ministre que, la veille, il traitait de crapule et contre lequel il préparait une interpellation. Ses préjugés tombent l'un après l'autre. La morale de l'usinier, qu'il était naguère, ne con-

vient plus à l'homme politique qu'il est maintenant. Comme, sur la scène, les choses vont forcément un peu vite, cet honnête homme, toujours dans le même acte, reçoit vingt-cinq mille francs du marquis de Storm, délégué par la Compagnie du Simplon, en se disant, pour rassurer sa conscience, qu'il lui avait promis, avant cette offre, un concours désintéressé. On sait de quelle façon se termine la pièce. Menacé de la Cour d'assises avec ceux de ses collègues qui ont « touché » comme lui, Rémoussin se rachète par un aveu public. Il paiera pour les autres. Le sénateur Morin, qui s'est bien gardé d'avouer, tire son épingle du jeu. Et la morale de *l'Engrenage*, c'est le corps électoral qui nous la donne, c'est le suffrage universel, représenté par Taulard. « Je ne vous reproche pas d'avoir touché, dit, un peu grossièrement, le brave homme à Rémoussin, je vous reproche d'avoir été assez bête pour vous faire prendre. » Tout le monde sait que Morin a touché, lui aussi. Mais le peuple vocifère sous les fenêtres de l'un : « Au canal ! le voleur ! », et raccompagne l'autre en triomphe aux cris de : « Vive Morin ! »

Quant à Jacques Andarran, c'est peu de dire qu'il reste honnête ; exempt de tout intérêt égoïste, il n'a jusqu'à la fin d'autre préoccupation que celle du bien social. Seulement, entré dans la Chambre avec la conviction qu'il y servira la France, quelques mois lui suffisent pour être désillusionné, découragé, écœuré. Il va encore aux séances, machinalement, comme on retourne à un vice, et non sans se révolter parfois contre cette lâche habitude. Mais

sa place n'est point là. Il s'y sent incapable d'aucune action utile. Isolé, l'on ne compte pas ; inféodé à tel ou tel groupe, on perd toute liberté, toute dignité, toute personnalité : pas d'autre alternative que de trahir ou son parti ou sa conscience. Aussi bien, dans ce champ clos de passions factices ne se fait nul travail fécond. Les prétendus représentants de la France contemporaine sont, à vrai dire, des morts qui parlent. Pour lui, il finira la session tant bien que mal, puis se retirera, reprendra ses études, son Histoire des Albigeois, le livre rêvé au sortir de l'école des Chartes. Peu fait pour la lutte, il laissera à d'autres, plus militants, le soin de sauver le pays. Son court apprentissage ne lui aura pas quand même été inutile : il sait maintenant faire la différence entre les morts qui parlent et les vivants qui agissent.

V

Après avoir vu de quelles couleurs notre littérature moderne peint l'homme politique et les mœurs parlementaires, on se demande pourquoi ces couleurs sont si noires. Car enfin personne n'oserait soutenir, je suppose, qu'il n'y a dans la Chambre que des intrigants ou des coquins, et que tout s'y ramène aux conflits de l'égoïsme, de l'ambition, de la cupidité. Mais alors, comment se fait-il que, de tant de politiciens mis en scène par nos romanciers

ou nos auteurs comiques, nous n'en trouvions pour ainsi dire aucun dont le portrait soit tracé avec sympathie ? Un seul, à la vérité, Jacques Andarran, et celui-là, après six mois de séance, quitte la vie politique avec dégoût. Citerai-je encore le noble Poyanne d'*Un Cœur de femme* ? Mais il n'a qu'un rôle tout épisodique, et si l'on nous dit de lui qu'il prononce en faveur du trône et de l'autel les plus éloquents discours, on nous le fait voir trompé par M^{me} de Tillières, que lui enlève le robuste Casal. Pour expliquer la malveillance évidente de notre littérature à l'égard de l'homme politique, ne disons pas seulement que le réalisme contemporain, ici comme ailleurs, exprime de préférence le laid et le mal. Il y a d'autres raisons, qui méritent de nous arrêter un instant.

Tout d'abord, ce que nos écrivains, soit dans le roman, soit au théâtre, peignent le plus volontiers, ce n'est pas la politique, c'est l'amour ; et quand l'amour entre en jeu, la politique semble quelque chose d'assez misérable. Poyanne a peut-être intéressé l'héroïne d'*Un Cœur de femme*, aux premiers temps de leur liaison, en lui parlant de la gauche et de la droite, des élections, du prochain ministère, en refaisant pour elle un discours qu'il vient de prononcer. Mais, depuis qu'elle ne l'aime plus, M^{me} de Tillières l'écoute d'une oreille distraite, et, moins naïf, il devinerait tout de suite ce qui l'attend.

Dans le *Lys rouge*, si M. Anatole France mêle quelques hommes politiques au roman de M^{me} Martin-Bellème et de Jacques Dechartre, c'est sans

doute pour que leurs mesquines préoccupations fassent ressortir encore la beauté suprême de l'amour. Rappelez-vous, par exemple, l'entretien de M. Martin-Bellème avec sa femme. Quand sa femme lui déclare qu'elle part pour l'Italie, M. Martin-Bellème allègue les inconvénients de ce voyage au moment où le groupe d'hommes d'Etat auquel il appartient est sur le point de prendre en main la conduite des affaires. Il lui fait là-dessus de très judicieuses représentations. « Ce n'est pas, conclut-il, en pareilles circonstances que vous voudrez renoncer à vos devoirs de maîtresse de maison. Vous le comprenez vous-même. » Et que répond-elle ? Elle répond tout simplement : « Vous m'ennuyez », et, lui tournant le dos, va s'enfermer dans sa chambre. Plus loin, toutes les intrigues de couloir, à travers lesquelles se forme le nouveau ministère, sont la partie comique du roman. Que nous veut cette misérable agitation de pantins ? La combinaison Garin échoue, et c'est le tour de la combinaison Berthier ; au reste, les ministres sont les mêmes, ils n'ont fait qu'échanger entre eux leurs portefeuilles. Mais, pendant que M. Martin-Bellème et ses acolytes manœuvrent, complotent, prennent au sérieux leurs médiocres ambitions, Thérèse et Dechartre, qui se moquent de la politique, vivent la sublime tragédie de l'amour.

Michel Teissier est beaucoup moins un homme d'Etat qu'un amoureux. Vice-président de la Chambre, en passe de devenir ministre, il a son journal à diriger, son parti à gouverner, ses grands projets à exécuter. Il vient de tracer en un magni-

fique discours le programme du parti qui le reconnaît pour chef, d'un parti qui s'élève au-dessus des anciennes querelles, qui prépare la régénération morale et matérielle du pays en conciliant la France d'autrefois avec la France moderne. Sur presque tous les bancs de la Chambre ce furent d'enthousiastes acclamations ; sa généreuse parole a fait passer dans cette atmosphère viciée un grand souffle d'idéal. Le moment est venu d'agir. Quelques jours après, il donne sa démission. Marié, père de deux enfants, Teissier s'est épris d'une jeune fille ; il renonce à la politique pour divorcer, il abandonne son œuvre pour filer avec Blanche Estève le parfait amour.

Les *Morts qui parlent* sont une étude de mœurs parlementaires plutôt qu'une histoire romanesque. Et pourtant Elzéar Bayonne subit l'influence de deux femmes, la belle étrangère Daria, qui veut en faire un apôtre, et Rose Esther, qui ne lui demande que d'être ministre. Elzéar met son éloquence tantôt au service d'Esther, tantôt au service de Daria. Lui-même n'est qu'un instrument dans les mains de l'une ou de l'autre. Au premier chapitre, quand il vient de débiter un discours révolutionnaire dont frémit encore l'Assemblée, nous le voyons esquisser l'ovation de son parti, et, allant à la rencontre de Daria, lui demander si elle est contente. Plus tard Esther, en l'absence de sa rivale, le captive, use de son ascendant pour obtenir qu'il se ménage l'accès du pouvoir. Mais voici Daria de retour. Elle lui pardonnera, et même elle promet de lui appartenir, à condition qu'il se ressaisisse, qu'il rompe, sans re-

tour possible, avec la majorité gouvernementale. Et que va faire Elzéar? Il croit que Daria, le voyant ministre, à la veille de réaliser ses plus brillantes ambitions, de devenir quelque chose comme un Disraëli français, sera éblouie par la perspective d'une si haute fortune. Nous le retrouvons à la tribune. Il a laissé déjà pressentir une conversion qui lui vaudra le pouvoir, quand Daria quitte son siège et sort sans se retourner. Alors Elzéar fait subitement volte-face et prononce contre la société capitaliste une si violente diatribe qu'on l'exclut de la salle. Ce grand orateur, ce brillant homme d'Etat, n'est, à vrai dire, qu'un amoureux transi.

Une autre raison peut rendre compte de l'antipathie que notre littérature montre au politicien; c'est le mépris des artistes pour la politique. Si Jacques Andarran n'est pas proprement un artiste, il est du moins un bel esprit qui considère comme quelque chose d'inférieur, de subalterne, de vulgaire, tout ce qui se rapporte à la vie pratique. Quand on le sollicite de poser sa candidature, il hésite longtemps, ne sachant où il prendra le courage de surmonter son aversion naturelle, où il trouvera la dose d'optimisme et de crédulité nécessaire à l'effort qu'on lui demande, à cet effort incessant et stérile du politicien pour éterniser les choses qui n'ont pas de durée. Et plus tard, sur le point de donner sa démission, il répète, en guise d'excuse, la phrase de Carlyle : « Les actes du Parlement sont, en somme, peu de chose, nonobstant le bruit qu'ils font. Quel est le débat parlementaire qui amena un Shakespeare à l'être? » — Dans le

Lys rouge, ce n'est pas seulement Dechartre qui se soucie peu de la politique (et M^{me} Martin-Bellème, d'ailleurs, ne lui laisse guère le temps d'y penser); c'est encore le romancier Paul Vence, lequel se justifie en ces termes des réflexions très frivoles que lui ont inspirées les changements de ministère : « Je ne dirai pas, comme Renan : Qu'est-ce que cela fait à Sirius ? parce qu'on me répondrait raisonnablement : Que fait le gros Sirius à la petite Terre ? Mais je suis toujours un peu surpris de voir des personnes adultes et mêmes vieilles se laisser abuser par l'illusion du pouvoir, comme si la faim, l'amour et la mort, toutes les nécessités ignobles ou sublimes de la vie, n'exerçaient pas sur la foule des hommes un empire trop souverain pour laisser aux maîtres de chair autre chose qu'une puissance de papier et un empire de paroles. »

Peut-être les politiciens méprisent-ils les artistes, mais il est sûr que les artistes méprisent les politiciens. Flaubert définit la politique « ce qui est important aujourd'hui et ne le sera pas demain ». Le même Flaubert, dans une de ses lettres, jure qu'on ne le prendra plus aux diners Magny, si l'on doit y tenir des conversations de portier. Et de quoi donc avaient causé les convives, Sainte-Beuve, Renan, Scherer, et autres portiers *ejusdem farinae* ? Des dangers que la politique bismarckienne faisait dès lors courir à la France.

C'est un lieu commun de dire que la politique n'a pas de lendemain et que l'art est éternel. Mais combien d'artistes travaillent pour l'éternité ? Presque tous, à vrai dire, ne se préoccupent que

du succès actuel, et, parmi ceux-là mêmes dont l'ambition est plus haute, comptez, dans un siècle, le nombre des élus. Si Gustave Flaubert pouvait à juste titre invoquer l'éternité de l'art, il y a, pour une *Madame Bovary* qui reste, des milliers de romans qui vivent un jour, des centaines qui font quelque bruit à leur apparition et dont personne, six mois après, ne sait plus le titre. On se demande non sans inquiétude où le déchet s'arrêtera. Ne parlons même pas d'éternité : entre les livres qui ont aujourd'hui le plus de succès, combien en est-il qui dureront cent ans, vingt ans ? Je ne voudrais pas jurer, pour ma part, que ceux de M. de Vogüé survivent à notre génération, que ceux de M. Bourget aient encore des lecteurs vers le milieu du xx^e siècle. Quant à la politique, elle comporte sans doute une foule de choses qui passent ; ces choses ont elles-mêmes leur importance comme liées à l'évolution d'un peuple. En art, il n'y a que la perfection qui compte. Mais la politique est l'histoire en train de se faire ; et, si rien n'y dure, c'est à travers les transitions de chaque jour qu'un peuple poursuit sa destinée, avance insensiblement le règne de la justice et de la raison. Là nul effort n'est perdu, nul travail ne demeure stérile. Un artiste sans génie, quelque mal qu'il se donne, n'existe pas ; un député laborieux, s'il ne fait rien d'éternel en soi, concourt, dans la mesure de ses forces, à cette œuvre éternelle qui est la réalisation du progrès humain.

VI

Parmi les écrivains dont nous avons parlé, quelques-uns cependant ne sont pas de purs littérateurs, et même il y en a qui mettent volontiers la main aux choses de la politique. Mais ceux-là, M. Barrès, M. de Vogüé, M. Lemaître, également prévenus contre le régime parlementaire, prennent plaisir à en exagérer les vices.

Dans son dernier roman, M. Barrès fait une apologie rétrospective du boulangisme et glorifie le vengeur en uniforme qui doit sauver notre pays en y instituant la dictature. On s'explique aisément qu'il nous ait donné son Thuringe pour le type du parlementaire. Et peut-être la Chambre renferme-t-elle quelques Thuringes. Nous y en trouverions du moins qui ne se laissèrent pas acculer au suicide, et qui, dénonçant aujourd'hui la corruption des mœurs politiques, invoquent un coup d'Etat purificateur.

M. de Vogüé a qualifié, il n'y a pas longtemps, de simple opération de police, — en pleine Académie, si je ne me trompe — ce que les « panamistes » d'autrefois appelaient le crime de décembre. On peut trouver mieux. Pour M. Bourget, le crime de décembre n'est même plus une opération de police; il est « cette salubre entreprise de voirie dont nous rêvons tous » (*Drames de famille*, page 282). Mais M. de Vogüé fait plus qu'en

rêver. Il la prépare, il la célèbre par avance. Si nous l'en croyons, tous les députés perspicaces et patriotes seraient unanimes dans l'affirmation que « ça ne peut plus durer », ils regarderaient obstinément les deux portes d'accès, le tambour de droite et le tambour de gauche, cherchant à deviner par laquelle *il* entrera. Il ? Le futur maître, qui se nomme, dans son roman, le libérateur. « Moi, dit Jacques Andarran vers le milieu du livre, je n'en suis pas encore à l'appeler. » Attendons la fin. Il a un frère officier, Pierre, qui se marie le jour même où l'on enterre Duputel, président de la Chambre. Au retour de la cérémonie nuptiale, les jeunes époux, dans leur voiture, sont arrêtés par la queue du long cortège. Jacques reconnaît de loin son frère, qui, impatient du retard, a mis la tête à la portière ; et, étendant le bras vers la houle noire des députés et des sénateurs : « Pierre, s'écrie-t-il, balaye ! » Je disais tout à l'heure que M. Bourget avait renchéri sur l'auteur des *Morts qui parlent*. Mais non, à vrai dire, car le balayage est bien une opération de voirie.

Quant à M. Jules Lemaitre, un temps fut où il se disait « aussi antiboulangiste que possible ». Pour devenir boulangiste, M. Lemaitre a attendu qu'il n'y eût plus de Boulanger. C'est peut-être la marque d'un esprit délicat. Mais, à coup sûr, la politique qu'il préconise sous un autre nom ressemble terriblement à celle que, sous le nom de boulangisme, il eût autrefois combattue, à celle, en tout cas, du député Leveau. Relisez sa pièce d'il y a dix ans, vous la trouverez des plus ac-

tuelles. « Ah ! quel rôle pourrait jouer aujourd'hui, dit M^{me} de Grèges à Leveau, un homme qui, sans s'inquiéter de la partie affirmative des divers programmes, et n'en retenant que les négations, saurait grouper les mécontents, fonder quelque chose comme un parti des honnêtes gens, un parti national ! » N'est-ce pas tout à fait cela ? « Il s'agirait seulement, poursuit la marquise, de combattre les abus du parlementarisme, les gaspillages financiers, la politique d'intérêt électoral. — Mais après ? — Justement, il faudrait éviter de se demander : Mais après ? » Qu'est devenu le député Leveau depuis dix années ? Il a épousé M^{me} de Grèges et s'est vu, par ce mariage aristocratique, ouvrir une nouvelle carrière. A la Chambre, Leveau ne parle guère plus : à quoi bon, dans cette assemblée d'intrigants et de tripoteurs ? Mais il possède un journal à lui, le journal des honnêtes gens, de ce parti national que baptisa jadis la marquise et qui s'appelle maintenant le parti nationaliste. Certaine affaire est à point venue pour lui donner courage. Ses espérances, longtemps ajournées, touchent le but. Les prochaines élections vont enfin porter au pouvoir ce parti des honnêtes gens qui le reconnaît pour chef.

Unis par leur haine commune du parlementarisme, M. Barrès, M. de Vogüé, M. Lemaître, — sans compter M. Bourget, qui, tout entier occupé à ses physiologies de l'adultère, ne glorifie çà et là le coup d'Etat qu'en manière de parenthèse, — se donnent la joie de décrier un régime dont certains vices ne sont que trop apparents. Et tous

les trois proposent comme remède une sorte de dictature. Je ne voulais, en terminant cette étude, qu'expliquer pourquoi notre théâtre et notre roman traitent si mal l'homme politique. S'il fallait pourtant conclure sur un sujet qui n'est pas tout à fait le nôtre, je dirais que le seul remède au mal consiste, non dans un bouleversement du régime politique, mais dans l'éducation du suffrage universel. Il ne s'agit point de faire un coup : l'œuvre à accomplir est de longue haleine. Nous avons, depuis un quart de siècle bientôt, l'instruction gratuite et obligatoire. Ce n'est pas assez ; ce n'est rien encore pour tant d'électeurs qui, sortis de l'école à treize ou quatorze ans, ne reçoivent plus aucune culture. Du reste, un grand mouvement se prépare, que signalent déjà la fondation de cours d'adultes et celle d'universités populaires. Multiplions-les d'un bout à l'autre de la France ; car, tant valent les électeurs, tant valent les élus et le gouvernement. Que l'Etat et les particuliers redoublent d'efforts. A cette œuvre vitale de l'éducation publique, il faut ouvrir un immense crédit. N'attendons pas le jour où le suffrage universel, trop facilement abusé par les fauteurs du césarisme, se donnerait et nous imposerait un maître. Ce maître, dont M. Bourget rêve et qu'invoque M. de Vogüé, aurait vite fait de fermer jusqu'aux plus humbles salles où s'enseignent l'amour de la justice, le libre exercice de l'esprit, le respect de la conscience individuelle, la solidarité démocratique, le vrai patriotisme, toutes les vertus intellectuelles et morales qui libèrent un peuple.

XII

L'ANARCHIE LITTÉRAIRE

Il y a de ces mots effrayants. Tel celui d'anarchie. Vous vous représentez aussitôt une hydre, avec je ne sais combien de têtes, et, naturellement, un nombre égal de gueules — tout un champ, comme disent les héraldistes — des gueules béantes, horribles,

Qui vous couvrent de feu, de sang et de fumée.

A moins d'être Hercule, il vous prend, devant ces gueules, un frisson d'épouvante. Encore le monstre qu'Hercule dompta n'en ouvrait, si je me rappelle bien, que sept. Peuh ! ce n'est guère. L'hydre de l'anarchie est infiniment mieux pourvue que celle de Lerne. Mille têtes, en nombre rond. Je me demande si Hercule lui-même serait venu à bout de s'en payer autant.

Anarchie morale, anarchie politique, anarchie littéraire, voilà pourtant, si nous écoutons certains alarmistes, où notre fin de siècle en serait. Ne leur

sachons pas trop mauvais gré de signaler le mal avec exagération : ils tiennent en main des remèdes infailibles. Pour guérir l'anarchie morale, c'est le cléricalisme : confiez au prêtre la direction de votre âme. Pour guérir l'anarchie politique, c'est le césarisme : remettez à un loyal soldat le gouvernement de la chose publique. « Goupillon » et « Sabre ». Quant à l'anarchie littéraire, il y a la fêrule. Trois instruments qui se prêtent d'ailleurs un mutuel concours. Dans tous les domaines de la vie privée ou commune, ils assurent de concert l'unité, la fixité, la sécurité, auxquelles on reconnaît un bon régime des esprits et des consciences.

II

C'est bientôt fait de crier à l'anarchie littéraire. Admirable texte pour fulminer ou pour gémir. Et qu'il y a-t-il là-dessous ? Le ton varie suivant l'humeur propre de chacun, mais c'est toujours la même antienne. Examinons une bonne fois à quoi se ramènent les déclamations des uns et les doléances des autres. Un ouvrage récemment paru nous en fournit l'occasion. Il est justement intitulé : *L'Anarchie littéraire* ; et, s'il se compose d'une série d'articles assez mal liés — ce qui, entre parenthèses, lui donne un aspect tant soit peu anarchique, — la préface, du moins, énumère et déve-

loppe tous les arguments par lesquels doit se justifier le titre.

Tous les arguments ? Mais, à vrai dire, je n'en vois qu'un. Ce que l'auteur du livre susdit appelle l'anarchie littéraire, ce n'est pas autre chose que la diversité des œuvres et des talents. Et s'il n'oserait, je crois, en faire ouvertement l'aveu, il trahit çà et là le fond de sa pensée avec une innocence à laquelle je rends tout d'abord hommage. « On est, écrit M. Re Colin, comme un amateur de peintures qui vient de visiter un de nos Salons annuels. Il a loué séparément les tableaux qu'on lui désignait (*on ?* sans doute son directeur de conscience) comme étant les meilleurs, les plus significatifs. « Pas mal, cette marine ! » « Gentil, cet intérieur ! » Rentré chez lui, l'amateur ne retrouve dans ses souvenirs qu'un chaos de couleurs. C'est une impression analogue que donne notre littérature à l'heure présente. » Ainsi, voilà un amateur de tableaux qui voudrait renfermer la peinture dans un seul genre. Marines, intérieurs ou portraits, il laisse du moins le choix. Mais prenez garde à ménager sa cervelle, qui n'est pas très solide. Si vous lui montrez d'abord une marine, n'allez pas ensuite lui montrer un intérieur, il trouvera que cela commence à l'embrouiller ; et si, après un intérieur, vous lui montrez encore un portrait, il qualifiera l'art moderne d'anarchique.

De même pour la littérature. On ne va pas néanmoins jusqu'à prétendre qu'elle s'enferme dans un genre unique. On admet la concurrence de certains genres autorisés par la tradition. Mais on se

plaint de rencontrer, dans le roman ou dans le drame, les formes les plus différentes de structure et de style, et, dans la poésie, des vers de toutes longueurs. On voudrait sans doute réduire chaque genre à un type, sur lequel nos écrivains se régleraient avec docilité. Nous aurions une littérature bien aménagée, bien ordonnée, tirée au cordeau, une littérature sage, saine, raisonnable, soustraite par cette réglementation prévoyante aux périls de l'individualisme, qui, comme on le sait de reste, est notre plus dangereux ennemi. Et qu'est-ce ce qui empêcherait d'établir pour chacune des formes admises et reconnues une sorte de programme officiel ? Je sais bien quels critiques on pourrait en charger.

Nous trouvons dans notre histoire littéraire certaines périodes où cet idéal s'est presque réalisé. Voyez, par exemple, ce qu'on appelle le pseudo-classicisme. Il y avait alors des recettes traditionnelles pour composer une ode ou une tragédie. L'individualisme était si bien maté que tous les poètes écrivaient la même langue, usaient des mêmes métaphores, cultivaient les mêmes fleurs de rhétorique, rimaient invariablement les mêmes mots. Connaissez-vous un jeu qui a eu sa saison de vogue ? On est entre soi à la campagne, par un mauvais temps. Celui qui s'ennuie le plus lit tout haut quelques vers et demande à la ronde quel en peut bien être l'auteur. Il faut, naturellement, choisir des poètes qui aient une physionomie caractéristique : le piquant de la chose, c'est quand votre voisin attribue à Victor Hugo un couplet de Racine ou à Malherbe

un alexandrin de Verlaine. Si, jouant à ce jeu-là, que je crois d'ailleurs un peu démodé, vous êtes par hasard le monsieur qui lit, je ne vous recommande pas les pseudo-classiques. Ils manquent complètement de caractère. Ils écrivent des vers qui n'appartiennent à personne. Et ils se ressemblent si bien entre eux que le critique le plus malin serait fort embarrassé pour les distinguer l'un de l'autre. Jamais une discipline mieux entendue n'avait soumis la muse aux règles du devoir. Jamais notre littérature n'avait été moins anarchique.

L'ordre semblait établi pour toujours, quand une troupe de sauvages, se ruant à travers cette poésie admirablement policée, jeta partout le tumulte et la confusion. Ce fut quelque chose d'épouvantable. Juste ciel, que ne vit-on pas ? Des pièces informes, que les barbares nommaient drames, violèrent les unités, mêlèrent le rire aux larmes, déchiquetèrent la tirade, encanaillèrent le style noble. On ne s'y reconnaissait plus. Les genres, si ingénieusement divisés par la critique, s'embrouillaient les uns dans les autres. Sous les noms bizarres de *Méditations*, de *Voix intérieures*, de *Chants du crépuscule*, parurent des œuvres qui faisaient de toutes les formes et de tous les tons un abominable mélange. Chaque poète n'avait d'autre loi que sa fantaisie, que les caprices de ce qu'il appelait son inspiration. Ni modèles, ni règles. C'est alors que l'individualisme fit des siennes ! Sans aucun respect des conventions établies, ces énergumènes se piquaient de traduire chacun pour soi sa sen-

sibilité, son génie propre. Nul programme commun. Ils se disaient les uns et les autres des romantiques. Romantiques? On ne sait pas encore quelle est la signification du terme, ou même s'il en a une. Le romantisme était une résurrection du moyenâge, et il était aussi une renaissance de l'antiquité grecque; il se mettait, avec ceux-ci, au service du « progrès social », et, avec ceux-là, faisait de l'art pour l'art; on le vit en même temps mystique et athée, sentimental et railleur, candide et pervers, badin et solennel, populaire jusqu'au cynisme et aristocrate jusqu'au dandysme. Jamais notre littérature n'avait été aussi anarchique.

III

Pourtant ceux-là mêmes qui, de nos jours, dénoncent avec horreur l'anarchie littéraire, se garderaient, je veux le croire, de préférer la stérile et plate uniformité du pseudo-classicisme à la diversité féconde et pittoresque du romantisme. Il y a quelque chose de pire que le tumulte, c'est la stagnation. Une religion qui n'enfante plus d'hérésies peut bien nous éblouir encore de son faste et de ses pompes : comme religion, elle est morte; de même, une littérature qui ne serait pas du tout anarchique, qui ne le serait ni prou, ni peu, cette

littérature ne serait plus vivante. Le contraire d'une littérature « anarchique », c'est une littérature figée dans l'imitation des maîtres et dans l'observation des règles.

N'oublions pas que les classiques eux-mêmes furent en leur temps de hardis novateurs. Vers 1665, à l'aurore de ce que nos doctrinaires appellent le Grand Siècle — car le Grand Siècle, suivant eux, ne date que du Grand Roi, — qui donc passait avec raison pour le dépositaire des bonnes traditions et le conservateur des saines disciplines ? Était-ce Boileau ? Non, mais Chapelain. Quand Boileau commença d'écrire, Chapelain, oracle du goût et arbitre des règles, se vit outrageusement bafouer par ce jeune révolutionnaire, et je suis bien sûr qu'il ne se fit pas faute de crier à l'anarchie.

On se plaint que nous n'ayons pas une école nouvelle pour remplacer les anciennes. Rien de plus vrai. Je dirais même, s'il n'était trop hasardeux de faire des prédictions, que nous ne devons guère espérer pour un jour prochain l'avènement de cette école, ou plutôt le craindre. Il y faudrait une « formule » qui n'eût pas déjà servi. Or, toutes les formules possibles se sont tour à tour usées sous nos yeux. Et, justement, ce siècle a vu naître et mourir un si grand nombre de doctrines et de systèmes, que, sur son déclin, il est devenu très méfiant. Nous aurons toujours des cénacles, de petits conventicules formés par l'affinité des tempéraments et des goûts. Mais que, de notre temps, il se fonde quelque nouvelle école capable d'imposer à notre littérature des règles et des cadres fixes, voilà ce

qui me semble bien improbable, et ce qui d'ailleurs n'est pas à souhaiter.

Comment une école se fonde-t-elle ? Est-ce par la vérité dont elle fait profession ? Beaucoup moins que par les limites dont elle la borne. Toute école, comme tout système, est nécessairement restrictive. Elle n'affirme telle vérité que pour nier telle autre, et ce qui en fait vraiment une école, au sens propre du mot, ce n'est pas son affirmation, c'est sa négation.

Si Molière nous apparaît comme plus grand que Boileau, que Racine lui-même, c'est parce qu'il fut beaucoup moins classique, parce qu'il n'eut pas, comme ses contemporains, la superstition des règles et des modèles. « A quoi bon, s'écriait-il, dès le début de sa carrière, étudier Plaute et Térence, éplucher les fragments de Ménandre ? » Et, quant aux règles, on sait que pour lui « la grande règle des règles », c'était, comme il dit, d' « attraper le but ». Par là s'explique qu'il soit, entre tous les poètes du temps, le plus complet, le plus fécond, le plus vraiment humain. Mais qu'est-ce donc qui a vieilli dans un Racine ? Ce qui est *classique*, je veux dire ce qui porte la marque de l'école. Il en va de même pour le romantisme. Ce qui, dans le romantisme, n'était que *romantique*, au sens où le mot désigne une école, nous paraît faux et ridicule. Au romantisme succéda le naturalisme, et le naturalisme, après avoir eu sa saison de gloire, après avoir, lui aussi, produit ses chefs-d'œuvre, vient d'aboutir, sous nos yeux, à une banqueroute. C'est du moins le terme dont usent les malveillants. Mais la

banqueroute du naturalisme, puisque banqueroute il y a, est celle d'un naturalisme sectaire, qui devait forcément provoquer la réaction. Toutes les écoles tombent les unes sur les autres, et les œuvres qui leur survivent sont celles qui en dépassaient le cadre. Notre littérature n'a besoin ni d'une école nouvelle, ni d'une nouvelle formule. Il ne lui faut que des talents originaux et sincères.

IV

Chaque écrivain a sa personnalité propre. L'art, c'est l'homme ajouté à la nature, *homo additus naturæ*, ou plutôt c'est la nature déformée par l'homme suivant la façon dont il la voit et dont il la sent. Ai-je dit que l'artiste ne fasse pas son choix dans la nature, et que, ce dont il fait choix, il ne le modifie pas, conscient ou non, d'après le tour particulier de son génie ? J'ai dit tout juste le contraire. L'homme qui s'ajoute à la nature n'est point un homme idéal, type abstrait et impersonnel d'une humanité symbolique ; il est un exemplaire particulier de l'espèce, avec ses instincts propres, son humeur, ses goûts, ses aptitudes. Tous les artistes dignes de ce nom modifient la nature en l'accordant avec leur personnalité. Mais autre chose est de se l'approprier à soi-même, autre chose de l'asservir à des formules d'école. Non seulement les

formules restreignent le domaine de l'art, elles oppriment aussi le génie individuel. Il n'y a vraiment de liberté pour l'artiste qu'en dehors des écoles. Et je ne me démentirai pas sans doute en souhaitant que chaque artiste soit uniquement de la sienne. Plus d'écoles, disais-je ; cela reviendra au même, si, maintenant, je dis : autant d'écoles que d'artistes.

C'est bien là d'ailleurs qu'en est la littérature contemporaine. Et c'est parce qu'elle en est là, qu'on la traite d'anarchique. Les pontifes du dogmatisme nous rappellent à la tradition. « La tradition, disent-ils, est le dépôt des facultés les plus profondes d'une race. Elle assure la solidarité intellectuelle des générations à travers le temps. Elle distingue la civilisation de la barbarie. » Voilà de bien grands mots. Nous savons quel sens ils peuvent avoir. Pour maintenir l'ordre traditionnel, je ne dis même pas qu'on nous condamnerait à l'immobilité, mais on nous ferait revenir en arrière jusqu'à ce grand siècle dans lequel il y avait, pour la politique et la religion, aussi bien que pour la littérature, une doctrine d'Etat. Certes je n'ignore ni ne méconnaiss les droits de la tradition. Qu'on ne la mutile pas du moins, comme, tout à l'heure, on mutilait la nature. La tradition que certains prétendent imposer, c'est la tradition officielle, tradition arbitraire et factice, qui étoufferait toute initiative, toute indépendance d'esprit, au profit d'une discipline vexatoire et d'une inerte unité.

Ceux qui nous conjurent de rester fidèles au « génie de la race », sont précisément ceux qui nous en

donnent la définition la plus étroite. Le génie de la race ne tient pas dans leur catéchisme ; il est trop riche, il est trop fécond et trop complexe. Remontons le cours de notre histoire littéraire : elle nous présente des écrivains tellement divers par leur esprit, par leur caractère, par le fond et la forme de leurs œuvres, que, si même nous leur reconnaissons un air de famille, le trait commun dont nous pourrions les caractériser n'aurait aucune signification précise. Montaigne est bien Français : mais Calvin, ne l'est-il pas ? Bossuet l'est sans doute : mais Voltaire ? J'en connais qui incarnent encore l'esprit national dans Béranger ; alors, voilà Pascal, pour ne nommer que lui, devenu quelque chose comme un hyperboréen. A ceux qui invoquent doctoralement la tradition, je demande : De quelle tradition vous réclamez-vous ? Est-ce celle de Béranger ou celle de Pascal ? Celle de Voltaire ou celle de Bossuet ? Celle de Calvin ou celle de Montaigne ? Mais ne nous arrêtons même pas là. Voici nos deux tragiques, par exemple, Corneille et Racine. Aucun bachelier qui ne puisse, avec l'aide de La Bruyère ou de Vauvenargues, les opposer trait pour trait. « L'un élève, étonne, maîtrise, instruit ; l'autre plaît, remue, touche, pénètre », etc., etc. Corneille est plus Latin, Racine est plus Grec : lequel des deux est plus Français ? Contre les défenseurs attitrés de la tradition, c'est la tradition qu'il faut défendre, en les empêchant de la rétrécir.

V

Ils ne reprochent pas seulement à notre littérature présente d'en avoir, comme on dit, pour tous les goûts. Ils reprochent' encore au public la diversité de ses admirations. C'est le même procès sous une autre forme. Le public, nous dit-on, « prend tout, avale tout ». Et, pour en faire foi, on nous le montre qui passe d'un extrême à l'autre, qui concilie l'admiration du Symbolisme avec celle du Parnasse, qui s'engoue tour à tour de Tolstoï, d'Ibsen, d'Annunzio, de Fogazzaro.

Mais qu'est-ce à dire ? N'admettrons-nous qu'un seul genre de beauté ? Devrons-nous, si l'on veut prendre cet exemple, choisir entre la poésie parnassienne et le Symbolisme, de manière que nos préférences pour l'une se tournent en exclusion de l'autre ? M. de Hérédia est un incomparable artiste. Faudra-t-il, si je loue chez lui, comme elle le mérite, une forme d'art merveilleusement exacte et stricte dans sa splendeur même, que je ne puisse, chez les symbolistes, en goûter une différente, voire contraire, non plus la représentation nette et lumineuse du monde extérieur, non plus une peinture ou une sculpture, mais une sorte de musique, exprimant l'intimité mobile et furtive de l'âme humaine, évoquant ce qui est trop vague pour qu'on le définisse, trop mystérieux pour qu'on le précise, répudiant la

raide armature des prosodies traditionnelles, et ne gardant du vers qu'une fluide et subtile harmonie ?

De même, Tolstoï est « un ascète socialiste », Ibsen « un individualisme forcené et mécontent », d'Annunzio « un libertin artiste », Fogazzaro « une âme profondément croyante ». Chacun de ces quatre écrivains a sa conception particulière de l'art comme de la vie. Mais ne sont-ils pas, chacun à sa manière, dignes d'être admirés ? Si j'aime Tolstoï, faut-il que je méprise Ibsen, et si la noble gravité de Fogazzaro m'attire, est-ce une raison pour que d'Annunzio me laisse insensible, pour que je ne sois pas ravi par la perfection de son art ?

Je les ai admirés tour à tour, aussitôt que j'ai pu les lire, et maintenant je les admire à la fois, tous les quatre ensemble, sans en rougir, sans me croire « désagrégé par une sorte d'anarchie intérieure ». Il y a mieux à faire que de rabaisser et de proscrire ce qui n'est pas façonné sur un certain modèle, ce qui ne rentre pas dans une poétique bornée et exclusive ; c'est d'accueillir avec le même empressement, de quelque côté qu'elles viennent, de quelque idéal qu'elles s'inspirent, les œuvres qui nous offrent une interprétation originale de la beauté, une peut-être en son essence, infiniment diverse en ses formes.

On déplore que les critiques n'aient pas une discipline, « ne se fassent pas quelques règles » pour y conformer leurs jugements. Quelles seraient ces règles en vertu desquelles nous devrions, puisqu'il s'agit de remédier aux confusions du goût, choisir entre Tolstoï et Ibsen, entre M. de Hérédia et les

symbolistes, et, sans doute, entre Balzac et George Sand, entre Victor Hugo et Racine? Prétend-on, encore une fois, nous ramener à l'exclusivisme classique? Mais Boileau lui-même avait le goût assez large pour que son admiration de Racine ne l'empêchât pas d'admirer Corneille.

XIII

LES CLICHÉS DE STYLE ¹

Clicher, c'est proprement reproduire en relief l'empreinte d'une composition en caractères mobiles, de manière à tirer un nombre indéfini d'épreuves sans faire une nouvelle composition. Un *cliché* signifierait donc, par étymologie, une phrase souvent reproduite. Pourtant il faut remarquer tout d'abord que l'emploi universel d'expressions répétées sans cesse ne suffit pas à en faire des clichés. Le raffiné que La Bruyère peint sous le nom d'Acis ne veut pas dire : « Il pleut », craignant de parler comme tout le monde. La Bruyère a omis de nous indiquer la phrase dont se sert son diseur de phébus. Mais elle a sans doute quelque chance de devenir un cliché, tandis que celle dont Acis répudie l'usage, trop commun à ses yeux, ne méritera jamais ce nom. Si la répétition est bien un des ca-

¹ A distinguer des *clichés de pensée*, qui sont les lieux communs.

ractères du cliché, elle n'en est point le caractère essentiel et distinctif, car nous répétons tous les jours une foule de phrases que personne ne s'avise d'appeler clichés. Ce qui fait le cliché, c'est la banalité de l'expression. Or, une expression juste et propre, si commune qu'elle soit, ne saurait en aucun cas être banale.

Cette distinction préalable importe beaucoup. Pour ne pas la faire, on s'expose à interdire des locutions excellentes. Dans une liste de clichés que nous donne un livre récemment paru¹, l'auteur met *concevoir des craintes*, *prendre une résolution*, *inspirer un sentiment*, etc., sous prétexte que *concevoir*, *prendre*, *inspirer*, sont des verbes à tout faire. Et ce lui est l'occasion de plaisanteries faciles. Ne dites pas *offrir le spectacle*, car on dit *offrir des dragées*, ni *présenter l'aspect*, car on dit *présenter une pomme*, ni *exprimer la surprise*, car on dit *exprimer le jus d'un citron*. A ce compte, il ne faut pas non plus dire : *Je vous aime*, car on dit aussi : *J'aime les épinards*. Le même auteur proscrit *faire violence*, *perdre l'habitude*, *on ne tarda pas à découvrir*, auxquels il substitue *violenter*, *se déshabituier*, *on découvrit bientôt*. Pourquoi ? C'est ainsi que les Philaminte et les Armande bannissaient l'usage de certains termes assez malheureux pour leur déplaire.

Par une antipathie ou juste ou naturelle,
 Nous avons pris chacune une haine mortelle
 Pour un nombre de mots, soit ou verbes ou noms,
 Que mutuellement nous nous abandonnons.

¹ *L'Art d'écrire, en vingt leçons*, par M. ALBALAT.

Si nous devons en croire de trop délicats stylistes, il n'y aurait vraiment plus moyen d'employer la langue de nos pères.

Gustave Flaubert, dans une de ses lettres ¹, reproche à M. Paul Alexis d'avoir écrit *rompre le silence*. On sait sa haine féroce pour le lieu commun. Tout jeune encore, le bon Flaubert se mit en tête d'écrire un *Dictionnaire des idées reçues*. « Il faudrait que dans le cours du livre, il n'y eût pas une phrase de ma façon, et qu'une fois qu'on l'aurait lu, on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une phrase qui s'y trouve ². » Le cliché ne lui était pas moins odieux que le lieu commun. S'il blâme chez M. Alexis *rompre le silence*, il déclare Mérimée un mauvais écrivain pour avoir dit *prendre les armes*. On pourrait rechercher dans Flaubert lui-même un grand nombre d'expressions analogues qui lui ont sans doute échappé ; mais il vaut mieux noter en passant que, si l'auteur de *Madame Bovary* est un de nos plus grands artistes littéraires, ce qui le rend inférieur à deux ou trois écrivains d'un style plus libre et plus aisé, ce sont justement les difficultés ingrates qu'il se créait de gaieté de cœur. « L'art, disait-il, doit être bonhomme. » Oh ! comme son art, à lui, l'est peu !

Eh bien, il y a des puristes qui renchérissent encore sur Flaubert. Celui dont je citais tout à l'heure le livre, condamne impitoyablement, sous le nom de cliché, n'importe quelle locution « toute faite ».

¹ *Correspond.*, t. IV, p. 362.

² *Ibid.*, t. II, p. 158.

Et même, nous nous demandons pourquoi, excluant *faire violence* et *perdre l'habitude*, il admettrait des composés tels que *portefeuille* ou *essuie-main*. Je ne doute pas qu'on ne pût, avec un tant soit peu d'ingéniosité, substituer à ces clichés des expressions beaucoup moins banales. *Se déshabituer* et *violenter* sont, il est vrai, plus courts que *perdre l'habitude* et *faire violence*. J'entends bien; et la concision, en effet, a toujours été mise par les rhéteurs au nombre de ce qu'ils appellent les qualités générales du style. Mais quelle règle tirera-t-on de là? Je voudrais, pour ma part, appliquer cette règle à un seul genre, qui n'est pas encore littéraire, celui de la dépêche télégraphique.

En évitant, comme cliché, des locutions parfaitement simples sous prétexte qu'elles font partie du domaine commun (mais tous les mots du dictionnaire n'en font-ils donc pas partie?) on s'expose à les remplacer par d'autres locutions qui, tantôt, sont des néologismes inutiles, parfois barbares, et tantôt expriment l'idée plus ou moins improprement. Si *donner sa démission*, *tirer bénéfice*, *faire concurrence*, *produire une impression*, doivent être proscrits, il ne reste plus que *démissionner*, *bénéficier*, *concurrencer*, *impressionner*, à moins que l'on ne préfère une périphrase. Et, d'autre part, on me défend de dire : *porter une accusation*, *un bruit se fait entendre*, *il ne dissimula pas son désir*; seulement les expressions que l'on substitue à celles-là, *accuser*, *un bruit retentit*, *il avoua qu'il désirait*, peuvent sans doute être fort bonnes en elles-mêmes et avoir leur juste emploi, mais elles ne remplacent

pas les autres. Entre *ne pas dissimuler son désir* et *avouer qu'on désire*, il y a une nuance assez sensible pour que la seconde expression ne doive pas évincer la première. Un bruit peut *se faire entendre sans retentir* ; on a entendu parfois des bruits qui ne retentissaient pas le moins du monde. Et enfin il ne faut pas être tellement versé dans les délicatesses de notre langue (pardon du cliché), pour saisir ce que *porter une accusation* a de plus fort qu'*accuser*. J'aimerais mieux encore qu'on exclût *porter un jugement*, car nous avons *juger* ; *porter préjudice*, car *préjudicier* est d'un fort bon usage ; ou même *porter envie*, car *envier* fait l'économie d'un mot.

Les Précieuses, à vrai dire, se souciaient peu de la brièveté. Mais enfin, c'est aussi par haine du cliché qu'elles se rendirent ridicules ; c'est pour ne pas dire, comme le premier venu, *mouchez la chandelle* et *nous allons dîner*, qu'elles disaient : *ôtez le superflu de cet ardent* et *nous allons prendre les nécessités méridionales* ou *nous allons donner à la nature son tribut accoutumé*. Or, qu'est-ce qu'il arriva ? Il arriva que les locutions par où s'étaient tout d'abord distinguées quelques femmes d'esprit, devenaient presque aussitôt communes. Celle-ci, entre autres : *donner à la nature son tribut*, a manifestement tout ce qui peut en faire un abominable cliché.

Nous avons déjà dit que l'expression simple et propre n'est jamais banale. Pour éviter le cliché, il ne s'agit pas de dresser une liste de phrases, la plupart irréprochables, et de s'en interdire l'usage ; il s'agit plutôt de parler ou d'écrire avec une jus-

tesse précise. *Voiturez-nous les commodités de la conversation*, c'est là une phrase qui, dès le second emploi, sera un cliché ; mais en voici une autre : *Nicole, apportez-moi mes pantoufles*, que les puristes les plus raffinés répèteront sans vergogne après ce bourgeois de M. Jourdain.

Il n'y a point de cliché dans la langue des sciences. Pour quelle raison ? Parce que, là, l'expression est exclusivement logique, indépendante du tempérament, de l'humeur, de l'idiosyncrasie. Soyez triste ou gai, léger ou grave, bilieux ou sanguin, vous direz nécessairement : *Le chemin le plus court d'un point à un autre est la ligne droite*, et ni la sensibilité la plus vive, ni la plus belle imagination ne modifiera en rien dans votre bouche la forme unique de cet axiome. Ou plutôt, si vous dites : *Le chemin le plus court d'un point à un autre, c'est la ligne droite*, vous ne parlerez déjà plus comme un mathématicien, vous introduirez dans un axiome absolu quelque chose de relatif, vous y mettrez un geste, un accent particuliers. La différence essentielle de l'art à la science consiste en ce que la science est impersonnelle, tandis que l'art, au contraire, suppose l'intervention du *moi*. La science démontre ou constate des vérités qui sont également vraies pour tout le monde ; l'art modifie le réel en l'accommodant à telle ou telle « vision » individuelle. On peut comparer le *moi* moral de l'artiste avec une sorte de *milieu* qui réfracte les objets.

Le *style* est comme l'empreinte que met sur une langue commune la personnalité d'un écrivain. Nous venons de le voir, il y a dans la langue une

multitude de locutions toutes faites dont l'écrivain peut se servir sans scrupule, justement parce qu'elles ne portent pas de marque personnelle, parce qu'elles ne font que donner à telle ou telle idée son expression logique. Mais, d'autre part, l'écrivain qui n'userait jamais que de pareilles phrases n'aurait évidemment pas de style. Le langage, dans les mathématiques, étant la traduction nécessaire de la pensée, il n'y a aucun lieu à l'art. Mais la littérature a pour objet d'exprimer le *moi*, je veux dire des sentiments, des émotions, qui varient d'un écrivain à un autre, et qui, par conséquent, ne peuvent se traduire par des phrases toutes faites. C'est pour cela qu'il y a un art d'écrire.

Si nous revenons maintenant aux clichés, nous pourrions, je pense, en distinguer deux espèces bien différentes. Les uns ont pour cause l'absence de toute personnalité, et les autres l'emprunt d'une personnalité étrangère.

Nous ne dirons pas grand'chose des premiers. Beaucoup d'écrivains, dépourvus d'imagination et de sensibilité, s'expriment constamment par phrases toutes faites. Cela ne les empêche pas au surplus de dire les choses les plus judicieuses. Ils peuvent être de fort bons esprits, ils ne sont pas des « artistes ». Leur écriture n'a rien de ridicule ; c'est une écriture terne, sans caractère personnel, mais aussi sans affectation, et qui ne vise pas à l'effet. Aucune de leurs phrases, prise à part, n'est répréhensible. Seulement il n'y a jamais chez eux le moindre trait de style qui dénote une façon particulière de sentir et de voir.

L'autre espèce de clichés mérite de nous arrêter davantage. Ceux-là ne sont pas insignifiants : ils ont de la couleur, de la vivacité, de l'éclat. Mais les phrases les plus brillantes supportent le moins d'être répétées. Elles furent belles une fois, dans leur première fraîcheur ; redites, elles accusent, chez l'écrivain qui s'en pare, non seulement le manque d'originalité, mais la prétention au style, et, par là, sont ridicules. Chaque grand poète a toute une suite d'imitateurs, qui s'approprient ses images ; et ainsi, chez ce poète même, les phrases qu'il créa prennent souvent un air suranné, jusqu'à ce que ses imitateurs soient enfin tombés dans l'oubli.

Voici une page de Jules Sandeau, qui est presque entièrement composée de clichés :

« Il entre dans la vie, qu'il n'a fait jusqu'ici qu'en-
 « trevoir à travers les songes enchantés de la soli-
 « tude où il a grandi. Son enfance s'est écoulée à
 « l'ombre du toit paternel, dans la profondeur des
 « vallées. La nature l'a bercé sur son sein : Dieu
 « n'a placé autour de lui que de nobles et pieux
 « exemples. Le voici qui s'avance, escorté de tout
 « le riant cortège que traîne la jeunesse après
 « elle. La grâce réside sur son front, l'illusion
 « habite dans son sein ; comme une fleur éclose
 « sous le cristal de l'onde, au fond de son regard,
 « on voit la beauté de son âme », etc.

Ce style-là fait dire aux bourgeois : « Comme c'est bien écrit ! » Et certes la plupart des expressions qu'emploie Sandeau ont eu jadis leur grâce.

On en reconnaît quelques-unes au passage, celle-ci entre autres, qui est d'André Chénier :

L'illusion féconde habite dans son sein.

Nous serions embarrassés sans doute pour en attribuer la plupart à leur authentique inventeur. Qui a dit le premier : *La grâce réside sur son front ?* ou bien encore : *Au fond de son regard on voit la beauté de son âme ?* Nous ne pouvons le savoir. Ces expressions sont depuis trop longtemps dans le domaine commun. Mais, même si elles ne portent pas une marque particulière, l'écrivain qui les répète veut manifestement en parer sa diction. Incapable par lui-même d'aucune originalité novatrice, il s'applique à « bien écrire », et de là ce style, banal ensemble et affecté, dont toutes les fleurs ont vieilli. On voit assez la différence entre de telles expressions et celles que condamnait plus haut la délicatesse excessive de certains rhéteurs. *Ne pas dissimuler son désir*, par exemple, est une phrase qui, appartenant de tout temps à tout le monde, n'appartint jamais à personne, et dont le seul mérite est d'exprimer justement une idée fort simple. Mais dire : *La nature le berce sur son sein*, c'est viser au style. Cette phrase, en effet, n'est point, comme l'autre, quelque chose de purement logique, elle a sa physionomie propre, elle fut en son temps une invention, une création ; et, si lointaine que puisse en être l'origine, celui qui l'emploie pour orner son style revêt par là même une personnalité d'emprunt.

Ce sont des expressions analogues qui méritent surtout le nom de clichés. Il y a certainement cliché toutes les fois que la phrase redite exprima jadis chez son inventeur certain mouvement particulier de sa sensibilité et de son imagination. Or, l'imagination et la sensibilité se traduisent ordinairement par des figures. Aussi les clichés sont-ils pour la plupart des phrases figurées. « Entre toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, dit La Bruyère, il n'y en a qu'une qui soit la bonne ¹. » L'expression unique dont parle ici La Bruyère, ne deviendra jamais un cliché. Mais sa remarque ne serait juste que si elle s'appliquait à une sorte de littérature scientifique, ou, pour mieux dire, à une littérature purement rationnelle. Il ne s'agit pas, en art, d'exprimer les rapports nécessaires des choses. Ce que l'artiste exprime, c'est, encore un coup, son *moi*, c'est quelque chose d'individuel et de relatif. Dans le portrait qu'a fait un peintre, on ne reconnaît pas toujours le modèle, on reconnaît toujours l'artiste. Chaque artiste digne de ce nom a sa personnalité, et cette personnalité se dénote le plus souvent par ces gestes du style qui s'appellent les figures.

Voici des expressions propres que je trouve dans un catalogue de clichés : *Chevelure abondante, implacable ennemi, tristesse grave, irrésistible entraînement, chaleur bienfaisante, souvenir odieux, frais visage*. Faut-il citer aussi quelques commentaires

¹ *Caractères*, I, § 17.

de l'auteur ? A propos de *tristesse grave*, il demande ironiquement si la tristesse peut être joyeuse. Eh ! non, sans doute ; mais il y a des tristesses moroses, il y en a de douces, il y en a de plaintives, etc., etc. (Au reste, nous sortons, comme on dit, de la question. Si toute tristesse était grave, ce serait une raison pour que *tristesse grave* fût un pléonasme et non pas un cliché). De même, tant que le microbe de la calvitie exercera ses ravages, nous verrons maintes chevelures auxquelles l'épithète d'*abondantes* ne conviendra pas du tout. D'un monsieur qui a beaucoup de cheveux sur la tête, je continuerai de dire, n'en déplaise aux stylistes, que sa chevelure est abondante, tout comme, s'il a les yeux bleus, je dirai bonnement qu'il a les yeux bleus. Quelques communes qu'elles puissent être, les expressions de ce genre ne passeront jamais dans la catégorie des clichés. A condition, bien entendu, qu'elles aient leur emploi approprié. Tous les souvenirs ne sont pas odieux, ni tous les ennemis ne sont implacables, ni tous les visages ne sont frais ; mais d'un visage qui est frais, j'écrirai *un frais visage*, et d'un ennemi qui est implacable, j'écrirai *un implacable ennemi*, et d'un souvenir qui est odieux, j'écrirai *un odieux souvenir*. Ma foi, tant pis !

Ce sont surtout, avons-nous dit, les expressions figurées qui deviennent des clichés, notamment les périphrases et les métaphores.

Pour la périphrase, faisons dès maintenant une distinction. Il y a des périphrases purement décoratives, et qui, par suite, n'ajoutent rien à la

pensée ou au sentiment. Celles-là méritent le nom de clichés. Pascal dit quelque part : « Masquer la nature et la déguiser. Plus de roi, de pape, d'évêque ; mais *auguste monarque*, etc. ; point de Paris ; *capitale du royaume* ». *Auguste monarque* et *capitale du royaume* sont ce que nous appelons des clichés. Pas toujours pourtant, et Pascal ajoute lui-même : « Il y a des lieux où il faut appeler Paris Paris, et d'autres où il la faut appeler capitale du royaume ». Dire, par exemple : *Nous avons passé quelques jours dans la capitale du royaume*, c'est masquer la nature, cette périphrase n'étant ici qu'un équivalent prétentieux du mot propre. Mais dire : *L'ennemi s'avança jusqu'à vingt lieues de la capitale*, ce n'est plus une périphrase insignifiante, car, en parlant ainsi, on attire l'attention sur ce fait que la capitale même du royaume fut menacée.

Vous vous rappelez sans doute le distique d'*Athalie* :

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots.

Le premier de ces deux vers pourrait être remplacé par un seul mot : Dieu. Mais qui ne voit la différence ? *Celui qui met un frein* signifie : Dieu, lui qui met un frein. Il y a là un argument, il y a un raisonnement. — Exemple analogue de Bossuet : « Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires, est aussi le seul qui se glorifie de faire la leçon aux rois ». Si Dieu fait la leçon aux rois, c'est parce qu'il règne dans les cieux et parce que tous les empires relèvent de lui. — Au début

de *Britannicus*, la confidente d'Agrippine lui dit :

Quoi ? tandis que Néron s'abandonne au sommeil,
Faut-il que vous veniez attendre son réveil ?

S'abandonner au sommeil est une périphrase. Mais cette périphrase a ici sa signification. Le mot propre *dort* ne marquerait pas la tranquillité, l'insouciance de Néron, qu'Albine veut opposer à l'inquiétude d'Agrippine. Il y a des lieux, comme parle Pascal, où la périphrase est un cliché ; là, elle ne l'est pas, car elle ne fait que rendre avec exactitude le sentiment et la pensée du personnage qui l'emploie.

Voici maintenant des clichés : c'est *l'astre du jour* pour *le soleil*, *la plaine liquide* pour *la mer*, *le long fruit d'or* pour *la poire*, *le lacet fatal* pour *la corde* (avec laquelle on se pend), *l'aigle de Meaux* pour *Bossuet*, *les travaux de Mars* pour *la guerre*. Encore ne faut-il pas condamner indifféremment toutes les circonlocutions de ce genre. La plupart seront partout ridicules, *l'aigle de Meaux*, par exemple, ou *le lacet fatal*, équivalents affectés du terme propre et qui n'en modifient nullement la signification. Mais peut-être quelques-unes pourraient-elles encore servir. On conçoit aisément tel cas où la périphrase *astre du jour* peut être substituée à *soleil*, et même le doit. Et si elle le peut, c'est seulement, à vrai dire, parce qu'elle le doit, parce que, dans le cas supposé, elle équivaut à quelque chose comme ceci : *le soleil, qui est l'astre du jour* ; et de la sorte, loin d'être un allongement oiseux elle fait au contraire une sorte d'ellipse.

La métaphore fournit encore plus de clichés que

la périphrase. Exceptons tout d'abord les métaphores nécessaires, autrement dit les catachrèses. *Une feuille de papier* ou *une plume de fer* sont des catachrèses pour la raison que les termes propres n'existent pas dans la langue. Mais toutes les fois qu'une expression est nécessaire, il va de soi qu'elle ne peut devenir un cliché.

De même pour les métaphores mortes, j'entends par là celles où la comparaison primitive a disparu, où, perdant de vue le sens initial de l'expression, nous n'apercevons plus que celui dans lequel on l'emploie. Si presque tous les mots furent anciennement des métaphores, la plupart ne s'emploient pas comme tels. Il y en a un grand nombre où la métaphore originelle n'est plus visible ; et beaucoup de ceux-là mêmes qui la laissent voir aux philologues, les écrivains en font usage comme de termes propres. Prenez entre autres des vocables tels que le substantif *poutre* ou le verbe *payer*. *Poutre* signifie *jument*, et *payer* a pour sens exact *tranquilliser*. Mais qui donc, usant de ces mots, s'en rappelle l'étymologie, même si par hasard il la sait ? Certaines expressions, qui n'ont pas tout à fait perdu leur sens figuré, n'en retiennent qu'un souvenir plus ou moins vague : *fondre en larmes*, *mettre en balance*, *ouvrir son cœur*, *soulever une question*, *respirer la franchise*, *rompre le silence*, *offrir un aspect*, etc. Ajoutons encore que la même façon de parler peut être métaphorique pour un tel, et, pour tel autre, n'avoir plus qu'une signification abstraite. De là sans doute ces phrases grotesques, faites de plusieurs métaphores qui ne s'accordent pas entre

elles. Quand Joseph Prudhomme dit : « Le char de l'Etat navigue sur un volcan », ces termes n'ont pour lui aucune valeur métaphorique. On cite la phrase suivante d'Albert Wolf : « Plongez le scalpel dans ce talent tout en surface, que restera-t-il en dernière analyse ? une pincée de cendres ». Le spirituel chroniqueur ne voyait, en l'écrivant, aucune des images qu'elle peut évoquer dans notre cerveau. Il y a des chroniqueurs très spirituels qui n'ont pas l'imagination très vive. — Vous connaissez ces vers de Malherbe :

Prends ta foudre, Louis, et va, comme un lion,
Donner le dernier coup à la dernière tête
De la rébellion.

Une telle succession d'images ne prouve pas du tout que Malherbe eût beaucoup d'imagination. Bien au contraire, s'il accumulait ainsi des figures incohérentes, c'est qu'aucune de ces figures ne lui était visible.

Plus une expression métaphorique approche, avec le temps, de l'abstraction, moins elle est exposée à devenir cliché ; car, perdant sa valeur d'image, elle se réduit à son acception abstraite et tend à n'être qu'un signe purement logique. Et rien ne saurait mieux confirmer ce que nous disions plus haut. Le caractère essentiel du cliché n'est point la répétition. C'est la répétition qui fait passer une phrase du sens métaphorique au sens abstrait. Or, toute phrase a beaucoup moins de chance pour devenir un cliché, dès le moment où elle perd sa valeur d'image.

Les locutions métaphoriques dans lesquelles la

figure vit encore, sont celles qui fournissent le plus de clichés. En usant d'images rebattues, mais encore vivantes, l'écrivain s'applique à bien dire ; et c'est le contraste entre sa prétention et la banalité de son style qui rend le cliché ridicule. Voici des clichés de ce genre : *tenir le glaive de la loi, verser le poison de la flatterie, avoir sur les yeux le bandeau de la superstition, saper les bases de l'édifice social, secouer le brandon de la discorde, mettre le fer rouge sur les plaies de la société, suivre le courant de l'opinion*, etc., etc. Encore faut-il faire une distinction parmi ces clichés. Les plus ridicules sont ceux dont la métaphore a le mieux conservé sa valeur pittoresque.

Nous citons tout à l'heure des phrases où plusieurs images disparates sont liées entre elles. L'effet ne serait pas beaucoup moins comique si nous prolongions une métaphore clichée par d'autres termes qui lui convinssent, si nous disions par exemple : *saper les bases de l'ordre social avec la hache révolutionnaire*. A cette phrase : *les questions brûlantes reviennent sur l'eau*, cette autre : *craignez de mettre le feu aux poudres en agitant des questions brûlantes*, ne le cède guère en ridicule. Pourquoi ? On peut en donner plusieurs raisons ; mais c'est notamment que la métaphore nous est rendue sensible par sa continuation même.

Les meilleurs écrivains emploient souvent des locutions toutes faites, quand ces locutions n'ont qu'une valeur logique. J'en citais plus haut un certain nombre ; quoi qu'en pense Flaubert, nous userons sans scrupule de *prendre les armes* ou même

de rompre le silence : tout autre équivalent serait nécessairement moins simple. Mais on n'écrit bien que si l'on a un style à soi. Or, l'originalité d'un écrivain consiste surtout dans les images, et ce sont justement les clichés métaphoriques qui font un style banal. Le bon écrivain évite les métaphores toutes faites ; s'il n'a pas d'imagination, il se contente du terme propre plutôt que de répéter des images vieilles. Quant au grand écrivain, celui-là écrit mal, je veux dire que la nouveauté de ses figures déconcerte le goût moyen du public. Bien écrire, pour le public, c'est écrire comme tels et tels auteurs dont l'admiration générale fait des modèles. Mais le grand écrivain — un Saint-Simon, un Victor Hugo, un Michelet — a pour règle suprême d'exprimer sa propre façon de voir et de sentir. Or, comment l'exprime-t-il, sinon par ce que le *bon goût* taxe précisément d'étrange ou même de barbare ? Attendons un peu : il s'y fera, le bon goût. Les images qui l'avaient d'abord scandalisé finiront par lui paraître toutes naturelles. Dans la langue courante, combien n'en trouverait-on pas dont aucun novateur n'oserait sans doute égaler l'audace !

Sans originalité, l'on peut faire des œuvres estimables ; on n'est pas un écrivain. Mais est-ce à dire qu'il faille de parti pris se singulariser ? Il y a une foule de choses qu'un grand écrivain dira de la même manière qu'un écrivain sans génie. Aussi avons-nous distingué deux sortes de clichés. La règle n'est pas de tout dire autrement que les autres, de substituer des tours ingénieux, brillants,

aux expressions les plus simples, et, par suite, les plus répétées. La règle, encore une fois, c'est d'exprimer sa propre vision. Flaubert lui-même, résumant toute la rhétorique dans l'exactitude : « Va faire un tour, disait-il à Maupassant son élève ; tu me raconteras exactement ce que tu auras vu ». Et si, durant cette petite promenade, quelque *chevelure abondante* ou quelque *frais visage* passait dans le champ visuel de Maupassant, ni l'élève ne cherchait une épithète plus rare, ni le maître, quelles que fussent ses délicatesses, ne blâmait une épithète aussi commune.

XIV

« AU MILIEU DU CHEMIN », PAR EDOUARD ROD

Parvenu au milieu du chemin de la vie, Clarence, l'illustre poète dramatique, se demande, face à face avec soi-même, si l'œuvre qui lui a valu la gloire n'est pas une œuvre mauvaise, s'il ne doit pas s'accuser, lui dont toutes les pièces exaltent la passion, fût-elle coupable, d'avoir jeté par le monde des germes pernicieux. Une sourde appréhension travaille déjà sa conscience, lorsqu'il apprend qu'une jeune fille, Céline Bouland, s'est tuée par désespoir d'amour après avoir lu son dernier drame. N'a-t-il pas une part de responsabilité dans ce tragique accident ? Et l'amant lui-même de Céline est son plus cher ami, le peintre Laurier, qui, marié, père de famille, n'a pas eu le courage de mourir avec elle, mais qui ne fera plus que traîner une vie misérable et morne jusqu'au jour où il va sombrer dans la folie. Laurier aussi, c'est la littérature, ce sont les drames de Clarence qui l'ont

perdu. « Vous autres, poètes, lui dit le malheureux, vous arrangez, vous embellissez, vous faussez les proportions. Ainsi vous êtes les ouvriers de l'illusion des sens et du cœur, qui trompe souvent des âmes loyales, dont on meurt quelquefois, comme ma pauvre amie, ou dont on porte la blessure à jamais ouverte, comme moi!... » Devant ces deux victimes, Clarencé déteste son œuvre et prend la résolution de ne plus écrire que des livres « innocents ». Mais il faut que sa vie elle-même soit en accord avec ses nouveaux principes. Depuis dix ans et plus, il a une liaison quasi conjugale avec une femme divorcée, la belle et noble Caudine Bréant, et, si le monde accepte cette liaison, plus digne que beaucoup de mariages, elle n'en est pas moins incorrecte et d'un fâcheux exemple. Claudine n'éprouve aucun besoin de s'assujettir à la loi commune ; et, d'autre part, elle ne voudrait pas condamner elle-même son passé en se donnant l'air de réparer une faute. Aussi repousse-t-elle d'abord les instances de Clarencé. Puis, le voyant trop malheureux, elle se rend enfin, non à ses raisons, mais à ses prières. — « Comme vous voudrez, mon ami ! » Tels sont les mots sur lesquels se termine le livre. Ce mariage sera pour Clarencé le premier pas dans la voie nouvelle, vers de meilleurs lendemains.

Je dirai peu de chose du roman lui-même. On y appréciera surtout des descriptions morales. Mais d'ailleurs les personnages ne manquent pas de vie, ni ceux du premier plan, ni même ceux du second ou du troisième, par exemple ce neveu de Cla-

rencé qui figure le jeune homme de lettres ambitieux, égoïste, uniquement préoccupé de se faire jour et n'ayant d'autre vocation que son âpre désir d'arriver. Peut-être un tel sujet demandait-il une facture plus serrée, plus exacte, et aussi une plus grande force d'analyse. Il n'en faut pas moins rendre justice au talent consciencieux et délicat de M. Rodt. Mais le débat que soulève *Au milieu du chemin* a trop de portée pour ne pas prévaloir sur l'intérêt purement anecdotique du récit, et d'ailleurs nous discuterons, en le reprenant pour notre compte, la manière dont l'auteur le mène.

Ce sont, à vrai dire, deux questions différentes que pose le roman. Je ne dis pas, au surplus, qu'elles n'aient entre elles aucun rapport. Clarencé se sent, comme écrivain, responsable des sentiments qu'inspire son œuvre, et, dès lors, il doit, aussi, en tant qu'homme, se sentir responsable de l'exemple que donne sa vie. Pourtant, la thèse générale n'en est pas moins envisagée sous un double aspect, et, malgré l'adresse dont fait preuve l'auteur, je crains que l'unité de son livre ne semble pas assez étroite. Quoi qu'il en soit, nous examinerons l'une après l'autre les deux « espèces » du cas en question.

Et d'abord, pour commencer par celle qui se rapporte directement à l'écrivain, il est bien évident qu'une œuvre littéraire, qu'une pièce de théâtre, peuvent agir sur la sensibilité de ceux qui la lisent ou la voient jouer. Seulement, je ferai tout de suite à M. Rodt une critique assez grave. Il aurait dû nous montrer en quoi et comment les

dramas de Clarencé ont troublé l'imagination de Céline, égaré le cœur de Laurier. Des deux soi-disant victimes de la littérature qu'il nous présente, l'une, Laurier, est un être inconsistant, veule, une sorte de malade, de névrosé, qui n'avait sans doute aucun besoin de lire les pièces de son ami pour s'abandonner à l'impulsion de ses sens. Quant à l'autre, Céline, rien ne nous empêche de croire que Clarencé exagère le mal dont il s'accuse. « Je vous trouve bien orgueilleux, dit au héros de M. Rod son vieux confrère Delambre. Ne grossissons point notre importance, pas plus dans le mal que dans le bien ».

Pourquoi M. Rod laisse-t-il Céline « à la cantonade » ? Par là sa thèse avait une portée générale, car plus les particularités des circonstances et les traits des personnages sont précisés par l'auteur, plus se restreint aussi l'application de la vérité qu'il veut mettre en lumière. Seulement, la donnée elle-même peut alors me paraître fausse, et c'est un défaut capital. Je devrais être sûr que Céline a réellement subi l'influence de ses lectures, je devrais connaître ce drame de *l'Amour et la Mort* qu'on trouva sur sa table et dont je sais qu'elle souligna certains passages, mais dont ces passages ne sont pas cités. « Comment distinguer, dit Clarencé lui-même, dans le cas de cette pauvre enfant ? Il faudrait connaître les détails, reconstituer, lire dans le cœur qui ne bat plus... » Et s'il ajoute, à vrai dire : « C'en est trop pour notre psychologie approximative », je regrette néanmoins que M. Rod n'ait pas entrepris cette analyse, quand elle faisait

la donnée même de son livre. On peut très bien croire avec un autre personnage, le reporter Merton, que « Céline était une de ces petites personnes, comme il y en a beaucoup aujourd'hui, qui ne peuvent se marier parce qu'elles n'ont pas de dot et qui cherchent où elles peuvent une compensation ». Si je ne conteste pas d'une façon générale l'influence des « phrases lues », des « vers complices », il eût fallu, dans ce cas particulier, me la montrer assez clairement pour que je fusse obligé d'y attribuer le malheur de Céline.

Revenons à la thèse. Du moment où les œuvres d'un écrivain exercent une action sur ses lecteurs, il doit évidemment se préoccuper de cette action. Aussi ne pouvons-nous qu'approuver les paroles de Clarencé quand il dit à Merton :

J'ai fait mes drames par instinct, pour obéir à ma nature, sans plus réfléchir que le pommier dont les fruits mûrissent. Pendant des années, la question que soulève ce fait divers ne m'a pas même effleuré l'esprit. Pourtant votre voix n'est pas la première qui l'ait posée : un jour, je ne sais quand, je ne sais pourquoi, je l'ai lue au fond de moi. Comprenez-vous maintenant son vrai sens, et la gravité qu'elle prend à cette heure ? Pressentez-vous ce qui se passe dans la conscience d'un honnête homme, quand il s'aperçoit soudain qu'il est peut-être responsable d'une vie éteinte, qu'il n'est, en tout cas, pas entièrement innocent d'une catastrophe ? Vous en êtes aux droits de l'Art, au respect de l'Art, aux exigences de l'Art, à la religion de l'Art, avec une énorme majuscule... Oui, c'est vrai, on se contente longtemps de cette religion-là, on la croit très noble, très supérieure. On méprise ceux qui la repous-

sent : des barbares, n'est-ce pas ? Et puis, un beau jour, on s'aperçoit que ses dogmes sonnent creux : le dieu n'était qu'une idole... D'où la métamorphose ? On a souffert, on a vécu, on a compris, on s'est rempli d'humanité... Alors, on commence à observer le monde avec d'autres yeux, des yeux qui voient : et l'on découvre bientôt qu'au-dessus des livres, des vers, des drames, de l'Art, — il y a cette grande et simple chose qui est la Vie... Mon Dieu ! oui, la vie, la vie commune... La vie des pauvres hommes si souvent malheureux, parfois bourreaux, plus souvent victimes, artisans de leurs maux et tourmentés par la destinée... Beaucoup, qui sont partis en guerre avec le culte exclusif de l'art, n'ont, après la victoire, que l'amour exclusif du bien... Quand vous aurez fait votre chemin, vous vous rappellerez peut-être mes paroles. Et si vous êtes devenu un homme, vous saurez que j'avais raison.

Un écrivain ne cesse pas d'être un homme, il est un homme avant d'être un écrivain. Les *droits de l'art*, dès que l'art peut nuire à la vie, sont une formule vaine. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'un auteur qui spéculé sur le scandale, qui, sciemment et de parti pris, écrit des livres corrupteurs. Pour celle-là, la question ne saurait même se poser ; si ses ouvrages ne tombent pas sous le coup de la loi, le mépris de tous les honnêtes gens suffit pour en faire justice. Clarencé, lui, a toujours été non seulement un galanthomme, mais un cœur généreux, un esprit élevé et noble. Tout ce dont il peut s'accuser en faisant son examen de conscience, c'est d'avoir glorifié l'amour, un amour qui plane au-dessus des misères et des vilenies humaines comme au-dessus des lois. Et, d'autre part, nul autre ne serait

mieux qualifié que lui pour revendiquer les droits de l'art. Ne prenons pas sa modestie au mot. Nous savons que ses œuvres honorent notre littérature, qu'elles lui promettent l'immortalité. Mais les scrupules qu'il éprouve n'en sont pas moins légitimes : s'il n'a pas tort en se reprochant d'avoir écrit ses drames sans se soucier de leur influence morale, il a non moins raison de croire que la vie doit primer l'art, qu'une œuvre malfaisante n'est point excusée par sa beauté.

Nous avons ici une thèse analogue à celle que M. Bourget soutint dans le *Disciple*, mais plus juste en soi et que les théoriciens de l'art pour l'art seront seuls à contester. Ici, ce n'est pas d'idées et de systèmes qu'il s'agit, c'est de sentiments, c'est de passions. Le savant, le philosophe, ont pour devoir de faire connaître la vérité, même si cette vérité contredit notre morale actuelle, et rien n'est plus faux, plus dangereux, que d'asservir la science à la morale. Mais l'écrivain, qu'il se contente de peindre la vie, ou que son objet suprême consiste à réaliser la beauté, n'a pas le droit de faire une œuvre, fût-ce un chef-d'œuvre, qui puisse corrompre une seule âme.

Il faut pourtant que cette règle austère admette quelque restriction. Je n'alléguerai pas, pour en revenir au cas particulier de Clarencé, que les drames où il célèbre la passion font frémir des couples d'amants, qu'il y a plus de noblesse dans l'enthousiasme que dans l'ordre et la paix, et enfin que « l'on vit à double dans les flammes » ; c'est Claudine qui le dit, et ces déclamations roman-

tiques, répétées naguère par les héros de M. Rod, un Michel Teissier, un Martial Duguay, nous semblent d'un autre temps. Je ne prétendrai pas non plus, comme Delambre, le confrère de Clarencé, qu'il faut marcher devant soi librement et ne pas réfléchir, que Dieu lui-même a fait de séduisants coquins, que la lumière est toujours bienfaisante, etc., etc. ; il n'y a guère lieu de s'étonner si Clarencé ne se laisse pas convaincre par de telles raisons. Ce que je dirai, c'est, au contraire, que toute œuvre *peut* faire du mal ; c'est qu'il n'en existe aucune, si elle est vraie et forte, qui ne puisse, dans tel cas particulier, avoir sur telle ou telle âme un effet plus ou moins fâcheux. Clarencé se promet d'écrire des livres innocents. Quelle illusion ! Des livres innocents ? Ceux-là même de Berquin ne le sont point. On devrait proscrire et tous les écrivains qui ont représenté fidèlement la nature et tous ceux qui l'ont idéalisée. On ne ferait grâce ni aux Jean-Jacques, aux Chateaubriand, aux George Sand, ni aux Balzac, aux Flaubert, aux Dumas. Quel roman, quel drame sauverait-on ? Je ne sais vraiment si les trois quarts des sermons en réchapperaient.

Ne soyons pas plus sévères que les jansénistes. M. Rod allègue Racine et sa conversion. Que dit Racine dans la préface de *Phèdre* ? Il prétend « n'avoir présenté aux yeux les passions que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause », « avoir peint le vice avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité ». Nous n'en reconnaitrons pas moins que cette pièce, où sont exprimés avec tant d'éloquence les égarements de

l'amour, peut troubler une jeune âme. Et cependant le grand Arnaud donnait à *Phèdre* un brevet de moralité. Certes, les scrupules de Clarencé l'honorent ; mais, encore une fois, il faudrait, si nous l'en croyions, supprimer d'un coup toute littérature.

Aussi bien Clarencé en arrive, par une suite logique, à répudier non seulement toute littérature, mais toute espèce d'art et toute espèce de civilisation. « L'homme, dit-il à son neveu Jacques, est fait pour défricher les forêts et pour gratter la terre ; ce sont là ses fonctions naturelles. » Et il oppose le sentiment à l'esprit, le bien au savoir, la nature à la culture, comme s'il n'y avait de vertus que dans l'ignorance. Mais, par une étrange contradiction, M. Rod nous montre ici même des paysans chez lesquels cette ignorance se concilie fort bien avec l'avarice, l'envie, la sécheresse de cœur. Lorsque Clarencé va faire un séjour au village natal dans la famille de son frère, campagnard inculte que la littérature n'a certes pas gâté, je m'attendais qu'il trouvât à Prône je ne sais quel paradis de primitive innocence. Or, le frère de Clarencé nous est peint comme un paysan cupide, retors, dur, et sa belle-sœur ne vaut pas davantage. J'aime presque autant leur fils Jacques, si peu de sympathie que m'inspire ce corsaire de la littérature ; et, en tout cas, j'aime beaucoup mieux Clarencé lui-même, en dépit des sept ou huit chefs-d'œuvre qu'il a sur la conscience.

Comme la première thèse du roman, la seconde est en soi des plus louables. Clarencé vent mener Claudine devant M. le maire. A la bonne heure. On

pourrait dire sans doute avec M^{me} Bréant que le mariage est bien souvent « une couverture qui sert à trop de vilains marchés et de bas compromis » ; et certes, l'union libre de Clarencé et de Claudine vaut mieux que telle union légale de deux époux qui se trompent ou qui ne s'aiment pas. Mais Clarencé a pourtant raison lorsque, persuadant à Claudine de « rentrer dans le lot commun », il lui montre les hasards qui menacent leur avenir, si l'indissoluble lien du mariage ne les unit à tout jamais. « Nous vieillirons sans avoir rien de ce qui fait le prix de la vie, une fois la maturité venue : le foyer, la famille, le cercle des amis sûrs... Jamais nous ne serons tout à fait les deux êtres qui ne font qu'un... Chacun de nous suivra son chemin. Nos chemins se confondent ? A cette heure, c'est vrai... Mais, demain, l'inattendu peut se dresser entre nous, » etc. Ce que nous ne nous expliquons guère, c'est, à vrai dire, pourquoi M^{me} Bréant ne consentit pas tout d'abord à être la femme de Clarencé. Si son mari s'est mal conduit envers elle, s'ensuit-il qu'elle doive en vouloir au mariage ? Et, si le mariage n'est souvent, comme elle le dit, qu'un mensonge social, doit-elle s'y refuser quand il est, au contraire, l'union intime et profonde de deux êtres qui s'aiment, qui ne vivent que l'un pour l'autre ?

Clarencé a raison sans doute de « régulariser sa situation ». Ce qui me paraît dangereux, c'est la théorie générale en vertu de laquelle il moralise. Je ne sais si M. Rod en a bien mesuré toutes les conséquences : elle tend à l'oppression de l'individu

par la communauté. Assurément Claudine ne devrait pas se considérer, elle et son ami, comme une sorte de microcosme, comme un petit monde ayant en soi seul sa propre raison d'être et détaché de toute obligation envers la société qui l'entoure. Mais l'erreur de Clarencé n'est guère moins grave, car il veut sacrifier la conscience personnelle à je ne sais quelle discipline commune, reconnue comme unique règle de morale. Si M^{me} Bréant pèche par orgueil et par égoïsme, je crains que les nouveaux principes de Clarencé ne le mènent à une servitude avilissante. Il se reproche, le pauvre homme, d'avoir eu l'esprit trop libre. Il proclame la nécessité d'incliner notre sens particulier devant l'opinion, quelle que soit la médiocrité des gens qui l'ont établie. Il en vient à penser que le dernier mot de la sagesse est de « faire comme les autres », que la vérité consiste dans les préjugés communs, et le bien dans le respect des conventions sociales. La première thèse de Clarencé nous menait à l'abolition de tout art; et voici maintenant que la seconde a pour aboutissement logique l'abdication de tout ce qui fait la personne libre, de tout ce qui donne à l'homme son prix et sa dignité. On veut que la morale s'assujettisse la pensée; mais, Pascal l'a dit, « travaillons à bien penser, voilà le principe de la morale ». Sous prétexte de défendre les intérêts sociaux, la tradition et la discipline, on méconnaît les droits de l'esprit humain, on réprime, avec le progrès de la civilisation, celui-là même des mœurs.

N'est-il pas vrai que toutes les idées qui servent

de fondement à notre société moderne ont été d'abord anarchiques, et que les plus simples maximes de justice et d'humanité ont passé longtemps pour contraires à l'ordre social? Clarencé a raison d'épouser Claudine; il a tort de croire et de dire que nous devons subordonner notre existence propre aux préjugés du milieu ambiant. Avec tous les préjugés mis ensemble, on ne fera jamais un principe de morale, et les conventions qui méritent notre respect sont celles dont notre raison et notre conscience ont reconnu la valeur.

Je comprends une religion humaine, si c'est la religion de l'idéal vers lequel l'humanité, tant bien que mal, dirige sa marche. Mais l'idéal n'a aucune ressemblance avec la moutonnière sagesse que, sur ses vieux jours, Clarencé veut prendre pour règle. Il se réalise, de siècle en siècle, par l'action de ceux qui contredisent les erreurs vulgaires et bravent les opinions communes. Et je ne conçois pas vraiment qu'on se fasse une religion, non pas de la vertu et du génie, mais de la médiocrité routinière. Ce qu'il y a de vraiment *humain*, ce n'est point la routine des préjugés, c'est l'effort des hommes de bon vouloir, qui fait avancer l'humanité, si misérable encore, dans la voie du bien.

FIN

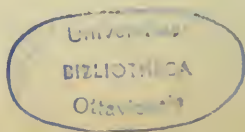
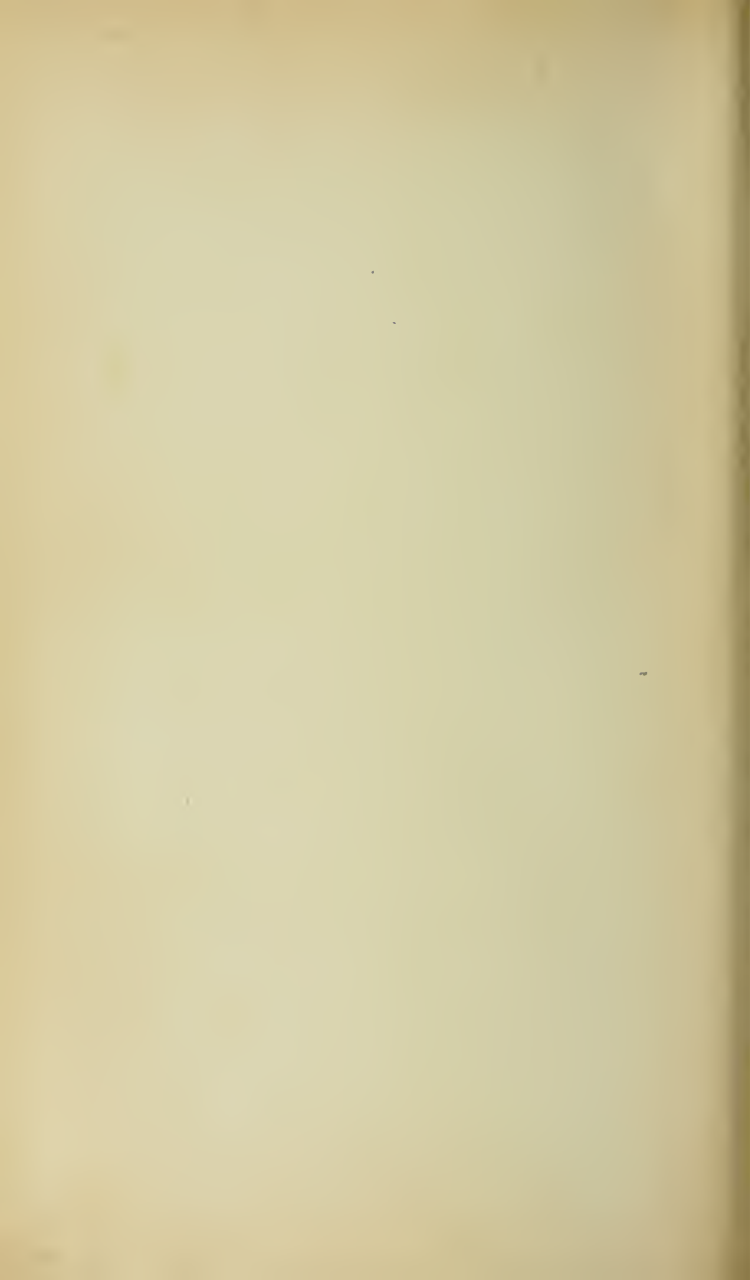


TABLE DES MATIÈRES

I. — Le théâtre de M. Jules Lemaitre	1
II. — La jeune fille moderne dans le roman français.	23
III. — « Fécondité », par E. Zola	49
IV. — Un chef-d'œuvre oublié : « Adolphe », de Benjamin Constant.	71
V. — La femme mariée et l'adultère dans le roman français moderne	89
VI. — « La Duchesse bleue », par Paul Bourget. . .	123
VII. — L'homme de lettres dans le roman français moderne	139
VIII. — « Résurrection », par Tolstoï	165
IX. — Le prêtre dans le roman français moderne . .	181
X. — « Les morts qui parlent », par M. de Vogüé. :	227
XI. — L'homme politique dans la littérature française moderne	237
XII. — L'« anarchie littéraire »	269
XIII. — Les clichés de style.	283
XIV. — « Au milieu du chemin », par Edouard Rod. .	301



SAINT-AMAND, CHER. — IMPRIMERIE BUSSIÈRE

53

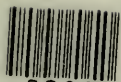
1171XC

**La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance**

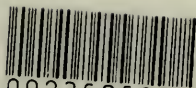
**The Library
University of Ottawa
Date due**

--	--	--	--

CE



a39003



002368529b

CE PQ 0294

.P4 1898 V2

C01 PELLISSIER, ETUDES DE

ACC# 1383973

