Rappel de votre demande:

Format de téléchargement: : **Texte**

Vues **1** à **334** sur **334**

Nombre de pages: **334**

Notice complète:

**Titre :** Mes idées esthétiques ([2e éd.]) / Léon Daudet,...

**Auteur :** Daudet, Léon (1867-1942). Auteur du texte

**Éditeur :** A. Fayard (Paris)

**Date d'édition :** 1939

**Type :** monographie imprimée

**Langue :** Français

**Langue :** language.label.français

**Format :** 1 vol. (VIII-305 p.) ; in-16

**Format :** application/pdf

**Format :** Nombre total de vues : 334

**Description :** Collection : Les Grandes études politiques et sociales

**Droits :** domaine public

**Identifiant :** [ark:/12148/bpt6k9619658m](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9619658m)

**Source :** Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 8-Z-28571

**Relation :** <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb319969078>

**Provenance :** Bibliothèque nationale de France

**Date de mise en ligne :** 28/12/2015

Le texte affiché peut comporter un certain nombre d'erreurs. En effet, le mode texte de ce document a été généré de façon automatique par un programme de reconnaissance optique de caractères (OCR). Le taux de reconnaissance estimé pour ce document est de 100 %.  
[En savoir plus sur l'OCR](http://gallica.bnf.fr/html/und/consulter-les-documents)

2\* édition

LÉON DAUDET DE L AcADEMtE GONCOURT

MES IDÉES

ESTHÉTIQUES

LES GRANDES ÉTUDES POLITIQUES ET SOCIALES LIBRAIRIE ARTHÈME FAYARD, PARIS

MES IDÉES ESTHÉTIQUES

B

DU MÊME AUTEUR :

Chez le même éditeur :

CEUX QUI MONTENT, roman contemporain.

LA VERMINE DU MONDE, roman.

LE DRAME DES JARDIES, roman.

LA ROMANCE DU TEMPS PRÉSENT, roman.

LE PARTAGE DE L'ENFANT, roman.

LA FLAMME ET L'OMBRE, roman.

Chez d'aulres éditeurs :

GERME ET POUSSIÈRE.

HVERES.

LES ltIORTICOLES.

LES KAMTCHATKA.

LE VOYAGE DE SHAKESPEARE. L'AVANT-GUERRE.

LA GUERRE TOTALE.

FANTÔMES VIVANTS (lre série des Souvenirs.

DEVANT LA DOULEUR (2\* série des Souvenirs).

L'ENTRE-DEUX GUERRES (3\* série des Souvenirs).

SALONS ET JOURNAUX (48 série des Souvenirs).

AU TEMPS DE JUDAS (5e série des Souvenirs).

VERS LE ROI (68 série des Souvenirs).

LA PLUIE DE SANG (78 série des Souvenirs).

DÉPUTÉ DE PARIS (88 série des Souvenirs) .

VINGT-NEUF MOIS D'EXIL (9\* série des Souvenirs).

LE STUPIDE XIX8 SIÈCLE. ALCOFRIBAS II.

LA CHAMBRE DU 16 NOVEMBRE. ALPHONSE DAUDET.

LES PRIMAIRES.

LE LIT DE PROCUSTE.

LA FAUSSE ÉTOILE.

LE RÊVE ÉVEILLÉ.

L'HÉCATOMBE.

FLAMMES.

CLEMENCEAU QUI SAUVA LA PATRIE. LE NAIN DE LORRAINE.

LE GARDE DES SEAUX.

LE VOYOU DE PASSAGE.

LES RYTHMES DE L'HOMME.

LES EFFONDREMENTS SOCIAUX (3 vol.). GŒTHE ET LA SYNTHÈSE.

LA VIE ORAGEUSE DE CLEMENCEAU. LA TRAGIQUE EXISTENCE DE VICTOR HUGO.

SAVOIR RÉAGIR.

FIÈVRES DE CAMARGUE, roman.

DU ROMAN A L'HISTOIRE.

PHRYNÉ, OU DÉSIR ET REMORDS, roman contemporain.

ARIANE, roman contemporain. MÉDÉE, roman contemporain.

CIEL DE FEU, roman.

UN AMOUR DE RABELAIS, roman.

LA RECHERCHE DU BEAU (corps et âme).

LES BACCHANTES, roman contemporain.

LA FEMME ET L'AMOUR, aspects et visages.

L'ASTRE NOIR, roman.

LE CŒUR BRÛLÉ, roman.

LE NAPUS, FLÉAU DE L'AN 2227, ronlan.

UN JOUR D'ORAGE, roman contemporain.

LE SANG DE LA NUIT, suite de UN JOUR D'ORAGE, roman contemporain.

LA MÉSENTENTE, roman de mœurs conjugales.

SYLLA ET SON DESTIN, récit de jadis et de toujours.

L'AMOUR EST UN SONGE, roman. DANS LA LUMIÈRE, roman contemporain.

LE BONHEUR D'ÊTRE RICHE, roman. LE CŒUR ET L'ABSENCE, roman. SÉBASTIEN GOUVÉS, roman.

LA DÉCHÉANCE, roman.

LA LUTTE, roman d'une guérison. LA FRANCE EN ALARME.

LE PAYS DES PARLEMENTEURS.

LA FLAMME ET L'OMBRE.

CHARLES MAURRAS ET SON TEMPS. NOTRE PROVENCE (en collaboration avec Charles Maurras).

L'HÉRÉDO.

LE MONDE DES IMAGES.

LE POIGNARD DANS LE DOS. COURRIER DES PAYS-BAS :

1. LA RONDE DE NUIT.

2. LES HORREURS DE LA GUERRE. 3. MELANCHOLIA.

4. LES PÈLERINS D'EMMAÜS.

ÉCRIVAINS ET ARTISTES (8 vol.). FLAMBEAUX.

ÉTUDES ET MILIEUX LITTÉRAIRES. PARIS-VÉCU (2 volumes).

LES IDÉES EN ARMES.

LA POUCE POLITIQUE.

LE BRÉVIAIRE DU JOURNALISME.

LES LYS SANGLANTS, roman historique.

PANORAMA DE LA III. RÉPUBLIQUE.

LÉON DAUDET de l'Académie Goncourt

MES IDÉES

ESTHÉTIQUES

PARIS

LIBRAIRIE ARTHÈME FAYARD

18-20, RUE DU SAINT-GOTHARD, 18-20

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

VINGT EXEMPLAIRES

SUR PAPIER DU JAPON DE LA MANUFACTURE IMPÉRIALE, NUMÉROTÉS DE 1 A 20.

QUARANTE EXEMPLAIRES

SUR PAPIER DE HOLLANDE VAN GELDER ZONEN, NUMÉROTÉS DE 21 A 60.

SOIXANTE EXEMPLAIRES

SUR PAPIER VÉLIN PUR FIL DE PAPETERIES LAFUMA, NUMÉROTÉS DE 61 A 120.

IL A ÉTÉ TIRÉ EN OUTRE !

POUR LA SOCIÉTÉ DE BIBLIOPHILES

« LES AMIS DES BEAUX LIVRES) :

QUATRE-VINGT-CINQ EXEMPLAIRES SUR VÉLIN A LA FORME DES PAPETERIES DE RIVES, A SON FILIGRANE, MARQUÉS A.B.L. 1 A A.B.L. 85.

L'ÉDITION ORIGINALE A ÉTÉ IMPRIMÉE SUR PAPIER ALFA CLASSIQUE DES PAPETERIES NAVARRE.

Copyright by F. BROUTY J. FAYARD et Cie, 1939. Tous droits de traduction, reproduction et adaptation réservés pour tous pays, y compris la Russie.

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

L'art aux feux de la vie III

CHAPITRE PREMIER. — Erreurs et préjugés contre le beau 1

CHAPITRE II. — Les éléments du beau littéraire. La langue nourrie d'humanisme. 51

CHAPITRE III. — Les éléments du beau littéraire (suite). Le rythme, l'amour, la fantaisie 131

CHAPITRE IV. — Les arts et la beauté .... 199

L'ART AUX FEUX DE LA VIE

. Ce volume consacré au beau dans la littérature et dans les arts, ainsi qu'à quelques-uns de ses représentants illustres, résume et renouvelle à la fois mes idées esthétiques. Il s'agit de critique synthétique portant sur les Lettres, la Peinture, la Sculpture et la Musique. J'y montre l'art sous toutes ses formes, aux feux de la vie, sous toutes les siennes. N'oublions pas le mot de Montaigne : « le monde est une branloire pérenne », et que la brièveté de la vie humaine ne permet qu'un rapide champ d'observation à l'écrivain. Il est bien clair qu'au cours de notre existence notre avis change sur plusieurs points. L'homme absurde est celui qui n'avoue jamais avoir changé. L'important est de ne pas céder, avec les années et les contacts, à une indulgence qui ne serait alors que faiblesse.

Mais, si quelque lecteur fidèle note çà et là certaines variations, il trouvera aussi dans ces pages une suite et une conclusion aux quatre

tomes du Courrier des Pays-Bas1, dont il reprend et développe un certain nombre de thèmes et d'idées.

Il y a aussi, dans nos admirations, une partie durable et une partie caduque. Shakespeare, Montaigne, Rabelais, Cervantès, Racine, Léonard de Vinci, Gœthe, Baudelaire, Balzac, une douzaine d'autres m'ont accompagné depuis ma jeunesse, m ouvrant sans cesse de nouveaux aspects, donnant essor à de nouvelles images, à de nouvelles réflexions. Il en est d'eux comme de grand événements qui ne se dévoilent à nous, dans leurs raisons secrètes, que peu à peu. La vie politique, le fait de participer aux assemblées, même peu de temps, lève des voiles que l'étude statique de l'Histoire laisse en place. Chaque époque a son type humain, homme ou femme, et le rassemblement de ces figures constitue l'ambiance d'un temps, qui donne la clé des circonstances. Comme l'Histoire tout court est le réservoir du possible, l'histoire des arts et des sciences nous introduit dans leur intimité, dans le dédale des causes et des fins. Puis il y a les harmoniques, qui sont les circonstances et les finalités. Enfin les sympathies et les antipathies, à travers les âges, causes d'erreurs, sont aussi causes d'approfondissement.

Deux écueils sont à éviter, dans de telles études : le pédantisme est de formuler des règles censées immuables là où il n'y en a pas,

1. Librairie Bernard Grasset. Quatre volumes.

où il ne saurait y en avoir. L'art poétique de Malherbe était absurde; celui de Boileau l'est aussi; celui de Flaubert ne l'est pas moins. La joie de tous les arts c'est la liberté, dans la composition, comme dans le style, comme dans les tendances. Ce qui est vraiment beau commence en général par scandaliser. Voyez Carpeaux, Rodin, Manet, Renoir, Monet, Wagner, Bizet et, en réalité, tous les véritables maîtres. Le cas est si fréquent qu'il en est devenu banal. Le beau non convenu n'est d'ailleurs sensible qu'à une élite, d'où il passe ensuite dans la foule. Qu'il finisse, comme le vrai, et après bien des persécutions, par se frayer son chemin, voilà qui est admirable et permet à l'espérance esthétique d'ouvrir ses ailes. J'ai, dans ma jeunesse, assisté et participé à ces débats. J'ai vu un laid, sans âge, le naturalisme de Zola, passer pour un nouveau et pour un beau. Perversion du goût qui n'avait d'égale que celle des admirateurs de Feuillet, d'Ohnet et de leurs successeurs, les amis du fade, les romanciers ou les conteurs pour instituts et pour ouvriers.

Le cas de Baudelaire est extraordinaire. Admiré, de son vivant, par un petit nombre de connaisseurs, félicité par Hugo d'avoir créé « un frisson nouveau », ce qui est sa définition exacte, il ne devait pénétrer dans le grand public qu'après sa mort, mais alors selon une progresion sans cesse croissante. Lors de son entrée dans le domaine public plus de quinze

cent mille exemplaires des Fleurs du Mal furent écoulés et sa vogue dépassa toutes les prévisions. Les avis sur sa personne et sur son œuvre, portés par les « manuelistes » (comme dit Vandérem) Doumic et Brunetière, ont couvert ceux-ci de ridicule et annihilé leurs jugements. D'autant mieux que la Revue des Deux-Mondes, tremplin de Doumic et Brunetière vers l'Académie Française, avait publié les premiers poèmes des Fleurs du Mal. On s'aperçut alors qu'en littérature, peinture et musique, Baudelaire était, et de loin, le premier critiquej de son époque. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la magistrale étude, en douze volumes, de Jacques Crépet, fils et continuateur d'Eugène Crépet, qui publia Mon Cœur mis a nu. C'est Baudelaire qui a introduit auprès du public français Edgaïf Poë et Quincey, ces deux vastes génies.

Depuis quelques années les biographies des écrivains, des artistes, des hommes de guerre, etc., abondent et étendent singulièrement le champ de la psychologie. L'art et le savoir se sont ainsi éclairés des feux de la vie, l'érudition y a gagné en animation, et les vies ranimées connaissent la vogue. Je n'y vois pour ma part que des avantages. Sans doute faut-il dans ce domaine, faute de documents précis, avoir souvent recours à la conjecture. Mais la - froide Histoire elle-même ne repose-t-elle pas sur unvaste réseau de conjectures et comment deviner avec certitude ce que pensait Marat

quand il fit entrer Charlotte Corday dans la pièce où il prenait son bain, ce que pensait Robespierre, au 10 thermidor, sur la fatale charrette qui le menait à Véchafaud, ce que pensait Bonaparte au cours de la nuit précédant Waterloo. Les grands dramaturges ont donné naissance aux vies ranimées et nous ne nous en plaignons pas. La méroire d'Andro- maque, celle de Bérénice doivent beaucoup à Racine; Antoine, Cléopâtre, Jules César doivent beaucoup à Shakespeare. Pourquoi les romanciers ne jouiraient-ils pas des mêmes privilèges que les auteurs dramatiques. Cette absurde querelle est du reste en train de s'éteindre.

Le détail typique est très important dans les monographies. Quand Plutarque nous fait savoir que Sylla ell colère était pareil à une fraise saupoudrée de sucre, cette image vaut cent pages des commentaires les plus habiles. Quand Barras, dans ses Mémoires, insiste sur la ressemblance morale de Marat et de Bonaparte — qu'il avait connu intimement — il provoque notre étonnement, mais aussi notre curiosité, et souvent les « petites figures » d'un grand personnage nous instruisent plus que ses pompeuses déclarations. C'est ainsi que de grandes déterminations peuvent sortir del circonstances futiles, comme de grandes amours d'un simple échange de regards.

Les événements contemporains peuvent nous aider puissamment à comprendre et évo-

quer ceux du passé. La Grande Guerre, la révolution russe, l'échec de la révolution espagnole renferment des renseignements incomparables sur maints tournants antérieurs de l'Histoire contemporaine, sur l'œuvre d'un Talleyrand ou d'un Bismarck par exemple.

Après une longue vie cahotée, Clemenceau a pris son vrai visage en 1917 et 1918, pendant l'orage de sa patrie. La victoire et l'ingratitude lui ont donné ses véritables couleurs. Ses propos à Martet, à Benjamin, à Neuray nous ont livré le fond de son âme, comme ne l'avaient pas fait ses plus beaux discours.

Le sublime en art dépend de son adéquation la plus complète possible, à la vie intime et extérieure. L'idéal serait que l'auteur disparût. C'est pourquoi l'œuvre d'art est l'école du détachement, de l'effacement de son auteur.

CHAPITRE PREMIER

ERREURS ET PRÉJUGÉS CONTRE LE BEAU

A une époque comme la nôtre, il est bon, il est nécessaire et même indispensable de distinguer le beau de son contraire. La critique littéraire ou artistique dont c'est le rôle, est souvent, aujourd'hui, d'une parfaite insignifiance. Dans trop de journaux, les titulaires des rubriques encombrent simplement les colonnes qui leur sont attribuées d'une prose grisâtre, filandreuse, horrible. Leur pédantisme vaseux et hilarant fait de leur feuilleton une véritable tartine de mort-aux- lecteurs. Les journaux et revues à grand tirage sacrificent la critique. Des personnages peu connus y élaborent, à propos de livres nouveaux, des expositions ou des concerts, des petits résumés compliquards et falots donnant l'impression d'un monsieur qui voudrait faire rire avec une migraine épouvantable.

Cette rubrique de la critique — à quelques nobles exceptions près — est si négligée qu'organisateurs et éditeurs, tout en déplorant cette négligence, ont pris le parti rationnel d'annoncer purement et simplement leurs manifestations et nouveautés, soit aux échos, soit ailleurs, en quelques lignes de publicité payée.

Notez que le public peut d'autant plus aisément s'égarer que des esprits solides et vraiment sérieux font de grossières erreurs de jugement. Voyez la Littérature anglaise de Taine. Il n'y a dans ce livre aucune idée directrice, ni vue d'ensemble, aucun critère. L'au-. teur baguenaude, mais avec des pieds de plomb et des lunettes confuses. Les chapitres les moins médiocres sont ceux concernant Swift et Byron, dont le mouvement frénétique semble avoir entraîné cet auteur éminemment statique, systématique et lourdaud qu'est Taine, même et surtout déguisé en Grain- dorge, un grain d'orge de cent kilos. Mais, ni sur le tempérament satirique, dont Swift est la quintessence, ni sur le romantisme, dont Byron est l'inventeur et le père, Taine n'a la moindre vue originale. Swift et Byron l'attirent, mais ne l'inspirent pas. Enfin cet ouvrage sans préambule n'a pas non plus de conclusion. Il flotte dans un air raréfié et pédagogique. Taine n'a fait que parcourir Shakespeare, que l'entrevoir, et il ne s'est même pas demandé ce que signifiait, chez un réaliste de cette puissance, de cette divi-

nation, le besoin féerique, la recherche d'un plan autre que le plan terrestre.

Sa Littérature anglaise est muette, ou à peu près, sur ce qui est le sommet de la dite littérature et un des sommets de la littérature de tous les temps : les dramaturges de l'époque élisabethéenne. Citerai-je Cyril Tourneur, plus grand que Webster, presque égal à Shakespeare dans la Tragédie de l'Athée et dans la Tragédie du Vengeur (scène du cimetière et de la tête de mort), dont Taine ne fait même pas mention, parce qu'il ne le connaissait pas.

Il est d'autres oublis aussi considérables, que je relèverai dans une critique d'ensemble de cette critique incomplète et débile. Taine " n'a pas plus peint Shakespeare, intus et in- cute, que ne l'a fait Hugo dans son William Shakespeare, écrit d'après les notes de François Victor Hugo qui, lui, avait approfondi Shakespeare et en a laissé une excellente traduction. L'exposé du drame de Hamlet (sans la comparaison cependant si instructive, des deux Hamlet) par Taine est banal, poncif, redondant et vide. Taine n'a pas vu le drame de l'hérédité, tel que l'a reconnu et décrit Shakespeare avec une acuité sans pareille. Les allégories shakespeariennes, et qui sont la clé de l'auteur de Tempest, sont passées par Taine sous silence, ainsi que la reprise caractéristique, du thème central par un thème second, où l'on voit un autre jaloux

(Iago) dans le centre flambant de la jalousie d'Othello et une autre folle (Ophélie) et un autre vengeur (Laerte) dans la folie essentielle et centrale et dans l'esprit de vengeance d'Hamlet. Car la marge de Shakespeare est aussi vivante que son texte; je veux dire que les seconds plans valent les protagonistes. De cela Taine ne s'est pas douté; pas plus qu'il ne s'est douté de la haute signification du féerique dans Shakespeare, du conte bleu mêlé au songe noir, tel qu'il apparaît dans ce descendant direct de Shakespeare et des éli- sabethéens : Maeterlinck. Pas plus qu'il ne s'est douté, Taine, de l'importance littéraire et même médicale de Quincey, le maître de l'opium.

Mais Taine vivait, j'imagine, et pensait dans une caisse de bois, sans aucune ouverture sur le ciel, les forêts, les plaines, ni les monts, encore qu'il ait séjourné à Talloires, aux bords de ce lac d'Annecy qui ne vaut pas l'éton.:nant lac du Bourget. Que penser d'un homme; qui, avant de mourir, demandait à entendre: la lecture d'une page de Sainte-Beuve, « afin d'écouter quelque chose de clair! » Quel ascé- j tisme bizarre! \ Il est toutefois un ouvrage plus falot encore que la Littérature anglaise de Taine et où il serait impossible à un étranger ou à un homme sans culture de trouver le moindre renseignement utile. Je veux parler du Manuel de la Littérature française de feu Bru-

netière, ouvrage divisé en deux, comme un tableau de Breugliel le vieux, représentant l'enfer et le purgatoire. En haut de la page, un texte, en « 9 romain », représentant les vues synthétiques de l'auteur sur la dite littérature. En bas de la page, un texte en « 8 italique » représentant, « censément », comme on dit en Touraine, la partie documentaire. L'une vaut l'autre et les deux ensemble ne valent rien. Brunetière, qui écrivit pendant de longues années sur la littérature et qui fit je ne sais combien de conférences, n'avait aucun discernement littéraire. Romans, ouvrages critiques, pièces de théâtre, lui apparaissaient ainsi que des pensums, plus ou moins réussis. Il s'était fabriqué un style tout en lourdes incidentes, qu'il s'imaginait apparenté au grand siècle, où il insérait, ici et là, cabochons baroques des termes du Dictionnaire de la Société polie, des « nonobstant que », des « dont auquel néanmoins » et des « seulement point une » lesquels arrachaient au bon Faguet, crasseux et hilare, des hennissements et gloussements admiratifs. Mais il n'avait en somme, rien à dire sur Bos- suet, ni sur Racine, ni surtout sur Molière (oh! ce Molière, vu par Brunetière, quel em- paillement!), ni sur M"' de Sévigné. C'était Procuste, ce pauvre cher garçon, un Procuste à la voix âpre et accentuée, qui disposait et hachait, avec un arbitraire inouï, sur la table premier empire, et même « beauharnaise »

de la Revue des Deux Mondes, les tronçons macabres de ses victimes préférées.

Il porta à la Revue des Deux Mondes un coup funeste. Sa marotte était de briller en se distinguant de son interlocuteur ou de son collaborateur. Quand on lui rendait visite, ou quand il allait chez les autres, il ne se préoccupait pas de tenir des propos sensés ou concordants. Il lui fallait épater le camarade par une déduction logique, issue d'un point de départ généralement faux. Je l'ai rencontré maintes fois. Je n'ai jamais entendu sortir de sa bouche une parole ayant le moindre rapport avec une réalité quelconque, en littérature, en art, ou en politique. Avec cela, verbalement doué, et dissertant sur un rien, ou un contre-rien, ou un à-côté de rieiv-avec une force singulière, des regards de feu, une voix ardente et nuancée. De temps en temps il venait expliquer à Alphonse Daudet que l'Académie était nécessaire à sa gloire et qu'il se chargeait, lui Brunetière, de l'y faire entrer, c'est le cas de le dire, comme dans un fauteuil. A cette occasion, il donnait son avis sur tel ou tel, son diagnostic sur celui-ci ou celui-là et, régulièrement, sa conjecture tombant pile, était au rebours de la vérité. Mon père et moi en demeurions pantelants. Nous nous demandions : « Comment peut-il, étant ainsi fait, diriger même un garçon de bureau ou une cuisinière? » Il fallait, en vérité que la Revue des Deux Mondes fût bien forte ou

lue par des personnes bien âgées et somnolentes, pour résister au choix insane de Bru- netière. Quand je pense que ce cher malheureux homme trouvait du talent, de l'originalité « et même de la vigueur en tant que relative » — ajoutait-il, le doigt dressé — à Paul Adam!

Les incursions de Brunetière dans la poésie sont demeurées célèbres. Notamment l'article, genre rigolade sérieuse, où le successeur de Charles Buloz refusait à Baudelaire tout talent, retirait à l'auteur des Fleurs du Mal le foie, la rate et l'estomac, les démontrait entièrement vides. Les lecteurs de la dite Revue ne l'ouvrant guère, et n'ayant jamais lu Baudelaire, ne s'étaient aperçus de rien; mais, dans la presse et chez les lettrés, cette pétarade cuistriforme fit scandale. Brunetière, ravi se frottait les mains, car il adorait la contradiction, la dispute académique, le bara- lipton, la pointe, l'hypallage et le synecdo- che, dont le salon et la salle à manger Buloz demeuraient éblouis. Mais qui donc ouvre seulement aujourd'hui un livre de Brunetière et même le fameux manuel à deux étages? Alors que, depuis que Baudelaire est entré dans le domaine public, le chiffre global de vente des Fleurs du Mal, dans les diverses éditions, aurait, à ce qu'on assure, atteint environ douze cent mille exemplaires!

J'ajoute que ce poète, à mon avis immense, était, comme Barbey d'Aurevilly — auquel

maître critique, un critique aigu, analytique, il s'apparente en plus d'un endroit — un et synthétique, luisant et tacheté comme un tigre royal. En peinture (articles sur Manet et Goya), en musique (article sur Tannhauser), en toxicomanie (les Paradis artificiels), Baudelaire a fait preuve d'un discernement et d'un esprit de méthode et d'investigation bien supérieur à celui de Taine. Car un artiste doué de jugement est toujours meilleur critique qu'un non-artiste et qui prétend expliquer La Fontaine par « l'influence du milieu » et les terrains crétacés de la Champagne. Alors qu'une des grandes qualités du véritable écrivain c'est, précisément, sa résistance au milieu, sa lutte contre l'ambiance et contre le penchant, en un mot l'arête de sa personnalité.

Un critique doit avoir une méthode, et, autant que possible, originale, je veux dire formée par lui, à son propre usage. Brune- tière n'avait d'autre méthode que son humeur terriblement paradoxale. Taine, esprit systématique en diable, appliquait le cartésianisme le plus étroit et bourrait les phénomènes historiques et littéraires dans un déterminisme aujourd'hui désuet. Un autre exemple des égarements néfastes d'un grand critique nous est fourni par le Port-Royal de l'oncle Beuve. En dépit de ses dimensions, il a tous les caractères du pensum, rédigé par un temps de pluie dans le célèbre vallon des Solitaires,

sous la discipline de l'ennui. Les idées, ni les hommes n'y sont vivants. Le livre est célèbre, mais qui peut se vanter de l'avoir lu d'un bout à l'autre et d'affilée, sans d'effroyables crises de bâillements? Sainte-Beuve, qui a réussi plusieurs monographies, quand ses « poisons > le travaillaient, a complètement raté celle-là, où était tarie sa verve toxique : une vieille et savante vipère, habillée en théologien, sans la moindre notion de théologie, tel apparaît l'auteur de Port-Royal. Cet ouvrage dégoûte aussi sûrement des solitaires jansénistes que les travaux de feu Frédéric Masson dégoûtent de Bonaparte. Il y a comme cela des dalles imprimées, qui écrasent et concassent la notoriété, la gloire et jusqu'à la mémoire de ceux qu'elles prétendent célébrer. Il n'est pire destin, pour une institution, ou un auteur, ou un conquérant, que d'avoir un biographe pesant et fastidieux. L'oubli vulgaire vaut mieux que l'oubli documentaire à gloses et à références.

Ce que je dis ici de Port-Royal ne m'empêche pas de juger à sa valeur la critique, ailleurs claire et pénétrante, de Sainte-Beuve. Depuis que j'ai l'âge d'homme, je ne cesse de relire les Lundis et les Nouveaux Lundis, Chateaubriand et son groupe et d'autres ouvrages marquants de Sainte-Beuve. C'est un maître analyste quant au passé, demeuré petit et vireux quant aux contemporains. J'ai pris soin de dire la répulsion que m'inspi-

raient ses indiscrétions quant à l'infortunée M™\* Hugo. La bonne fortune de Joseph De- lorme fut une mauvaise fortune, en effet, pour cette pauvre femme, traînée toute vive, par les posthumes et les pustules de son indiscret amant.

Les engouements d'une vaine critique et les erreurs d'analystes plus sérieux ont fortement contribué, tant au siècle dernier qu'au nôtre, à égarer le public. Les exemples abondent. Au Gil Blas de Le Sage, le titre de faux chef- d'œuvre peut être appliqué sans injustice. C'est un ouvrage compact qui veut être plaisant et qui n'est que sinistre, d'une rare nullité. Oui, je sais, les pages sur l'homélie. Relisez-les, en oubliant l'éloge conventionnel qu'on en fit, et vous m'en direz des nouvelles!

Les Lettres persanes de Montesquieu que personne, je pense, depuis cent trente ans, n'a, je ne dirais même pas lues, mais ouvertes. Elles font encore partie des programmes scolaires. Ces pages lugubres méritent-elles une étude? Notre professeur de rhétorique, Cha- brier, qui était un lettré et un vrai critique, nous avait dit tout de suite : « Nous les laisserons de côté, parce que l'ennui les a défendues contre la curiosité de la postérité. » Rappelez-vous quelles louanges étaient distribuées il y a bien peu d'années encore à 'Atala de Chateaubriand, flanquée ou non des Natchez. Ce ne sont plus là pourtant que des mentions, dans les manuels littéraires, véri-

tables nécropoles où une double mort est obtenue, d'abord par l'inanité du faux chef- d'œuvre, ensuite par l'imbécillité de son commentateur. Oh ! les commentateurs, quelle engeance, et combien plus redoutable que cet acare, « le cheytèle érudit », qui ronge les papiers et parchemins les plus résistants.

Il y a de belles pages dans Renan. Mais le fanatisme sournois de l'apostolat fielleux et rageur mène Renan. Mais Renan abonde en prédictions à rebours, et j'en ai cité de nombreuses, et jusque dans son meilleur ouvrage : La Réforme intellectuelle et morale. Mais sa Vie de Jésus n'est pas seulement un mauvais livre. C'est un méchant livre. C'est, intellectuellement parlant, le néant. Il a fallu l'abaissement moral et mental de l'époque où a paru cette pauvreté pour faire d'elle un sujet de contestations et de conversation.

Dominique, de Fromentin, est un ouvrage surfait, de grâce vétu-ste, d'analyse à peu près inexistante, bien qu'il passe pour un modèle de psychologie et, quant au style, passablement fade. Il est le type de la littérature édul- corée. Certains critiques, en face de Dominique, ont exalté les Maîtres d'Autrefois du même auteur. Mais la critique picturale dans les Maîtres d'Autrefois n'est pas fort supérieure au sentimentalisme de Dominique Vermeer de Delft, le plus expressif des maîtres hollandais, y est, si j'ai bonne mémoire,

passé sous silence, et les pages sur Rembrandt sont inexistantes.

Je tiens Madame Bovary pour un pur chef- d'œuvre d'ironie et de pitié et qui, par extraordinaire, ne sent pas le renfermé. J'ai passé ma petite enfance sous l'aileron sonore (si l'on peut dire) du bonhomme de Croisset, que mon père chérissait, et qui dînait à la table de famille avec Goncourt et Tourgue- neff. Comment haïrais-je un souvenir si doux! Mais la Tentation de Saint Antoine, parodie ridicule du second Faust, est un ouvrage en carton, de pensée nulle, de corps étique, de vêtement magnifique, comme un squelette habillé rue de la Paix. L'auteur s'est battu les flancs et il a battu ceux de la Genèse pour une évocation dérisoire de la « naissance du monde » selon le Chatelet, et d'une antiquité en toc. Deux œuvres donnent la mesure de l'indigence mentale de ce pauvre Flaubert qui assemble si bien les vocables à écho, retentissants et coruscants, et si mal les pensées, ou embryons de pensée : sa Correspondance, où apparaît un enfant de huit ans, tapageur et nigaud; sa Tentation, qui mélange la corbeille à papier de Gœthe à celle de Théophile Gautier pour la Comédie de la Mort. La bêtise belle, l'énumération vide et parée, l'étalage de fausse érudition, c'est ce qu'il y a de plus triste ici-bas. Le grand romancier de l'époque, ce n'est pas Flaubert, c'est Barbey d'Aurevilly.

Comment s'établit la réputation du faux chef-d'œuvre? Ici trois cas sont à distinguer.

Il y a le faux chef-d'œuvre, extrait d'un fatras, et auquel on a su gré d'être court. C'est ainsi que quelques-uns ont déclaré que Sarah, ou l'amour à quarante-cinq ans de Restif de la Bretonne était une petite merveille. C'est faux. Cet ouvrage est aussi ennuyeux, dans un autre genre, que Dominique lui-même et horriblement mal fichu. Seule, La vie de mon père, appréciée par cet excellent juge qu'est Bourget, offre un intérêt dans le fouillis extravagant de Restif, qui épatait Gœthe, mais ne nous épate plus.

Il y a le faux chef-d'œuvre par engouement sentimental d'un temps, ou abaissement de l'esprit public. Mon Oncle Benjamin de Claude Tillier appartient à cette catégorie, où se range aussi, tout naturellement bien qu'à l'autre bout de la tendance, l'Abbé Constantin de Halévy. Ajoutons-y, pour ne pas faire de jaloux, Monsieur de Camors de l'excellent Feuillet.

Dans le temps récemment contemporain, il convient de citer, au premier rang, Quo Vadis, d'une antiquité en toc, comme disait notre pauvre Paul Mariéton, et où se remarque un Pétrone à la Sardou, un Pétrone lavé, pomponné, astiqué, pour dessus de pendule, arbitrer non plus elegantiarum, mais stultitiae. Pendant que j'y suis, je m'en voudrais de ne pas citer, dans le genre grave et même sen-

tencieux, l'Histoire romaine, inane et pédante, de Ferrero qui fit, il y a près de quarante ans, les délices des salonnards et de quelques professeurs en Sorbonne.

Il y a enfin le faux chef-d'œuvre par réaction soit contre la platitude, soit contre la complexité, ou bizarrerie ambiante, ce qui, — quant à l'erreur — revient au même. Les Chants de Maldoror de Lautréaumont correspondent au premier type, parce que les jeunes écrivains en avaient assez d'un certain gnangnan à la mode, et à l'abri duquel on combattait toute innovation. C'est un volume démentiel, écrit avec allure et richesse. N'importe quel roman du bonhomme Estaunié, ce Rod d'aujourd'hui, exprime le second type, dont les gogos disent, en se pourléchant de sa cendre froide : « Comme c'est sobre! » ou « Comme c'est vécu! »

Il est fort heureux que le temps, qui augmente les écrivains de fond, les valeurs intellectuelles réelles et les ouvrages vigoureux, diminue ou efface les auteurs de mode, d'en-i gouements et les livres de peu de substance et de sincérité. Ce travail du temps s'accoin-j plit de façon sournoise, et l'on est quelque-I fois surpris de le constater. C'est comme uni effritement interne et externe. L'œuvre de Sully Prudhomme est absente des préoccupa-) tions littéraires et poétiques de nos contenu porains, jeunes ou vieux. Quelques personnes, de plus en plus rares, savent ou récitent eni

core des vers de Leconte de Lisle et d'Héré- dia, se gargarisent de leurs sonorités et s'enchantent de leurs arêtes dures. Mais je n'aperçois plus, en aucun lieu, un admirateur, ni même un lecteur de Sully Prudhomme, et c'est à peine si on lui consacrerait vingt lignes dans une Histoire de la Littérature Française écrite par un homme de métier, non par un Lanson ou un Doumic. Ce pauvre Sully n'est plus qu'un souvenir. On ne comprend même plus très bien pour quelles raisons il est apparu. comme un penseur et un sage aux yeux des hommes de sa génération.

1 Je crains qu'un sort semblable ne soit réservé, sur un autre plan, à Pierre Loti. J'ai voulu en avoir le cœur net : j'ai relu à la file ces poèmes en prose qui m'avaient, autrefois, fait frémir d'une volupté mystérieuse : Mon frère Yves, Le mariage de Loti, Pêcheurs d'Islande, Fantôme d'Orient. Quelle désillusion! Il nie semblait manier des flacons de parfum dont l'odeur s'était évaporée. Le côté « chron10 » et fausse ingénuité de ces aspects bretons surtout — car je ne connais ni Tahiti, ni Constantinople, mais j'aime de passion la Bretagne — se substituait pour moi au charme de jadis. Le style, d'ailleurs assez défectueux, m'en semblait essoufflé et pleurnicheur ; et les ondes de sincérité me paraissaient peu nombreuses, par rapport aux ondes d'affectation, pour ne pas dire d'afféterie. En somme, un auteur vieillit par son « apprêt » —

comme disent les blanchisseuses de leur antidonnage — et il dure par sa sincérité. Ce pauvre Loti m'apparaissait costumé en matelot d'opéra-comique, comme à la table paternelle, avec sa voix de rêve, ses grands yeux étonnés, son gros nez poreux, cause de tant de soucis et ses petits pieds de chinoise, sur la pointe desquels il se tenait perché tel un oiseau apprivoisé.

Mon père le chérissait, le dorlotait, le conseillait, se levait d'un bond, avec joie, quand il entrait : « Ça va, mon Loti?... Quoi de neuf?... Tu n'as pas soif? Tu dînes avec nous. Léon, va faire mettre son couvert. » J'entends encore Alphonse Daudet lui dictant à table, après le repas, sa lettre de candidat à l'AcadéInie Française, car il estimait que ce titre poserait son cher Loti auprès des amiraux.

La conversation de ce chouchou était affectueuse, gentille, parfois amusante — car il ne manquait pas d'esprit, — mais semée de trop de belles relations d'admiratrices inconnues et de puérilités voulues. Car Loti aimait à faire l'enfant, l'ignorant de ce qu'il connaissait fort bien, et le Huron, salé par le vent marin, qui débarque, chéri des belles, dans la grand'ville. Barrès, à qui Loti donnait sur les nerfs — c'était au temps de Bérénice — et qui avait écrit sur Loti un article fort désagréable, me disait, de sa grosse voix : « Quel intérêt votre père peut-il trouver à ce magot? »

Or, j'ai lu dernièrement un fascicule du Journal intime de Loti, publié par son fils Samuel Viaud. Il y a là, parmi bon nombre d'enfantillages, et, comme on dit, de « nu- nus », une série de notions simples, vécues, poignantes, au sujet d'une jolie fille de pêcheurs « islandais », qu'il aimait, dit-il, depuis deux ans, qu'il va relancer, sous un coup de sens, dans sa chaumière, qu'il supplie de l'épouser et qui le repousse sans explications, sans raison. Il y a bien ce petit détail ridicule qu'il s'était déguisé en marin breton — bien entendu — pour s'entendre refuser une main, un baiser, et même une bonne parole; mais le récit est parfait, sobre, d'une douceur grave et porte la couleur et le parfum du pays surnaturel et des filles délicieuses d'Ar- mor. A quoi cela tient-il? A ce que Loti éprouvait là, pour de bon, un sentiment réel, dénué de tout artifice, qu'il ne se regardait plus l'éprouver et qu'il échappait ainsi au côté « chromo », je le répète, et « dessus de pendule » que je trouve maintenant à toutes ses protagonistes, depuis Rrarahu jusqu'à Djenane, en passant par Aziyadé et Madame Chrysanthème.

Cette question de la sincérité et du factice est très importante au point de vue de la duréè et de l'influence des écrivains. C'est elle qui a fait tomber un grand pan de l'œuvre de Chateaubriand, en conservant les Mémoires d'Outre-Tombe, où il y a bien encore

quelques « drapés », mais qui renferment des pages magnifiques et d'une seule venue. C'est elle qui a fait tomber les grands « machins » — comme disait Flaubert\* — de Victor Hugo, entièrement artificiels et d'un verbalisme effrayant. On n'en finirait pas d'énumérer les ravages de l'affectation ou de l'insincérité dans la littérature du XIX6 siècle, soit du côté crevard, geignard, plaintif, morbido- mélancolique, soit du côté truculent, fendant, épateur, don juanesque, soit du côté extasié, ravi, « troisième ciel ». Dans ces prairies du moi-moi-moi, le temps fauche impitoyablement, en même temps que l'ambiance tourne, substituant, aux chatoiements et aux moires scintillantes, un aspect de crépuscule et de cendre. Il semble, en relisant certaines œuvres qui nous charmaient autrefois, qu'on ait éteint les herses et les rampes. Après la féerie aux mille feux, la scène est grise, la salle est noire et le machiniste enrhumé s'éloigne. Mais j'y insiste, ce malheur, précurseur d'un oubli plus profond, n'arrive qu'aux écrivains que ne soutiennent pas une pensée forte — ce qui ne l'empêche pas d'être nuancée à l'occasion — et un sentiment vrai; qu'aux écrivains qui font des petites manières, comme le petit bossu de la chanson, ou qui prennent un ton grave et solennel, doctoral,

1. Mais il ne" le disait pas de Victor Hugo qu'il admirait « comme une brute ».

pour énoncer des vérités premières. Loti a traversé la courte vie sans lire les bons auteurs — d'ailleurs il s'en vantait — et ne regardant que lui-même, qui n'était pas très intéressant. Ce fut un tort, et sa renommée s'en ressentira. Elle s'en ressent déjà.

Un autre exemple et fort typique, d'obscurcissement total d'une œuvre qui avait pourtant atteint les foules, nous est aujourd'hui donné par le cas Zola. Là aussi, le temps s'est chargé d'opérer l'élimination nécessaire.

La chute perpendiculaire de l'œuvre de Zola s'explique de la façon la plus logique et la plus simple, par ce fait que l'auteur, qui avait le don du mouvement, et l'appétit légitime de la renommée, manquait totalement d'instruction et n'avait qu'une intelligence très limitée. Cette intelligence ne fonctionnait, en effet, que dans la mesure où l'instinct la stimulait, l'instinct cru, qui fait le fond des peintures bâclées et sommaires de Zola.

Zola était totalement dépourvu d'Humanités. Ce manque se- reconnaît à ceci que celui qui en souffre découvre la lune et les étoiles quotidiennement et s'imagine que sa pensée hante les cimes, alors qu'elle se meut dans le convenu. Les quelques notions de médecine, sur lesquelles repose son « grand machin », comme il disait, — je parle de l'hérédité dans les Rougon-Macquart — lui venaient directement de Céard. Il n'avait aucune connaissance philosophique, autre que celle qu'on

puise dans les manuels du baccalauréat et l'Evolution, bien entendu, était devenue pour lui un dogme, l'explication totale et commode de tous les mystères de l'univers animé. Jamais on ne lui entendit exprimer une idée originale, ni même un aperçu qui ne fût de la plus stricte banalité. C'était le type même du primaire arrivé, et il ne lui était jamais arrivé de se défendre du naïf orgueil qui résulte du flot d'encre de la polémique et du dénigrement. Il parlait fièrement des « crapauds » que la lecture de la presse lui faisait avaler chaque matin. Ce sont là de pauvres tétards que rien ne force un polémiste à avaler. On peut affirmer que si Hugo eut toute sa vie devant les yeux l'image fascinante de Bonaparte et de sa petite main passée dans l'ouverture du gilet (voir photographies de 1840 à 1855 et 56), Zola eut toujours, devant les yeux, l'image fascinante de Hugo. Il répétait à mon père avec obstination : « Il ne vous gêne pas, vous Daudet, ce vieux? Moi il m'obsède. » Quand Hugo mourut, mon Zola, avide de la succession, écrivit comiquement à Georges Hugo : « Vous saurez peut-être un jour, monsieur, que, même devant votre grand-père, j'ai réclamé les droits de la critique... »

Quelle pauvre critique, il faut voir ça! La critique d'un homme qui n'avait rien lu et pour qui tout était étonnement et révélation. Il eut un vrai succès chez mes parents, un

soir où il était question de Charcot, alors au comble de la renommée, avec ce propos sans modestie : « Alors, c'est bien les livres de Charcot! Il faudra que je me rende compte de ça! » En ce temps-là il était plein de mépris pour les politiciens et il s'exprimait sur eux avec dégoût. Mais pas plus en politique qu'en philosophie ou en littérature il n'eut jamais clairement une idée bien à lui.

Pour nous en tenir à La Terre, par exemple, qui motiva le sévère jugement de France et le mot : « les géorgiques de la crapule », il est difficile d'imaginer quelque chose de plus ridicule que cette prétendue étude de paysans. Ce qui accable le plus, dans ce livre, tout lecteur de bonne foi, c'est l'ignorance complète du sujet. Zola avait le goût maladif du triste et du laid, comme beaucoup de sensuels déçus. Il ne s'est jamais douté que le véritable paysan français, dans les endroits où il n'est pas dégénéré, c'est-à-dire faussé par l'école primaire et corrompu par la grande ville, est un prince, un aristocrate du plus beau travail qui soit au monde, rude et fin à la fois : celui de la terre. Je prendrai comme types le paysan breton et le paysan provençal qui valent, professionnellement, les marins de leur contrée, et chez qui foisonnent de grands observateurs, des gens dont on dit qu'ils feront souche de savants, de poètes, de chefs militaires, de théologiens au bout d'une ou de deux générations.

Zola ne s'est jamais douté de cela parce qu'il n'a jamais réfléchi, ni vécu avec des paysans, comme Pouvillon, comme Pol Neveux qui, dans Golo, a fait, à mon avis, une remarquable peinture du paysan champenois, un véritable tableau de maître. Quand Hugo disait de Zola que le pot de chambre lui masquait le ciel étoilé, il avait parfaitement raison. J'ajoute que, même dans l'horreur, dans ce qu'il a appelé la Bête humaine, il n'a jamais atteint le véritable tragique, mais bien une sorte d'horreur conventionnelle, ce que nous appelions « le dragon d'Ingres ». Prenons le plus grand et le plus sombre réaliste de la littérature européenne, à mon avis : Daniel de Foë. Rien de plus effroyable que son tableau de la grande peste de Londres, ou du moral de ses prostituées et de ses ruffians, véritables planches anatomiques, qui dépassent en férocité les peintures de Ho- garth. Mais ici la terreur rachète le hideux, et fait coup d'aile. Zola c'est le perpétuel alebran, le négateur de l' « os sublime ». On ne peut le lire qu'à quatre pattes.

Ce n'est certes pas au point de vue de la pruderie — lequel en art n'a guère de sens — qu'il faut se placer pour juger Zola. C'est dans cette perspective de la recherche pessimiste de l'atroce et de l'horrible, et de l'aboutissement au plat. Une seule fois il s'est élevé au désespoir matérialiste — à ce désespoir dont Lucrèce, qu'il ignorait, e!st le

maître — avec une trentaine de pages de la Joie de vivre. Pour le reste, sa vision n'est tolérable que si elle aboutit à la charge de carabin et au rire macabre, comme dans L'Assommoir, par exemple. Mais cet écrivain, qui avait, comme on l'a répété à satiété, le sens des foules, a peu de mouvement, par manque de vocabulaire et ses descriptions de batailles, dans la Débâcle, sont stagnantes. Nous disions aussi : « C'est du sang, de la crotte et du tableau noir. » Non, il n'eut rien d'un grand réaliste et l'on doit, pour être parfaitement juste, lui reconnaître le don de fresque fécale, mais rien de plus.

Reste l'hymne au travail, repris depuis par pas mal de fainéants et, notamment, de politiciens. Je crois avoir durement travaillé dans ma vie; mais je n'imagine rien de plus absurde que cette conception du travail anesthésique, destiné à faire oublier la douleur de vivre. Pour moi, le travail, quel qu'il soit, intellectuel ou manuel, ne saurait être qu'une dépendance de la joie, qu'une issue du rythme accumulé dans ce transformateur du quantitatif au qualitatif qu'est, en somme, la machine humaine. La plus magnifique conception du travail fut celle du moyen âge, qui faisait de lui une dérivation ou un prolongement de la prière, conception qui nous a valu les cathédrales et qui est encore demeuré précisément en Bretagne, en Provence et en Savoie. Il n'y a pas de travail médiocre, ni

humble; mais tout travail accompli sans joie est une chiourme hideuse, et retombe en révolte et en douleur sur la société.

Pour nous résumer, la quarantaine de romans qu'a publiés annuellement Emile Zola, depuis la Fortune des Rougon jusqu'à Paris, peut être considérée comme une corruption ou, mieux, comme une sorte de dégénérescence du romantisme et de son extrême verbosité. Le mal de Zola, je le répète, ce fut son ignorance et la brièveté de son jugement. C'est le grand drame, si fréquent, de l'instruction première manquante, jointe à la facilité oratoire ou graphique, ou mentale, laquelle donne le change à un siècle léger et ignorant lui-même. C'est le cas, par ailleurs, d'un Briand. La rencontre des primaires, si nombreux et dominateurs en démocratie, et du primaire ambitieux a fait l'éphémère fortune de Zola.

Peut-on dire, avec Anatole France, qu'il a fait du mal aux lettres? Je ne le pense pas. Son affaire se passe à un niveau trop bas pour nuire à l'esprit... même en nappe. Il a fait certainement du mal à son pays, mais là encore par ignorance, et parce qu'il ne savait pas plus ce qu'est la Patrie, qu'il ne savait ce qu'est la science et le paysan.

Le reproche le plus sérieux qui pourra être fait à ce continuateur grandiloquent de Res- tif de la Bretonne — et qui n'a pas su écrire La Vie de mon Père — c'est d'avoir abouché

avec l'égout le romantisme finissant. La démocratie n'a pas fait erreur en portant au Panthéon cet homme de lettres construit à son image, de trivialité, d'ignorance et d'infa- tuation.

Du roman passons au théâtre. Il y a quarante ans les pièces d'Ibsen connaissaient la vogue. En dépit d'efforts louables de Lugné- Poe, quel public français s'intéresserait aujourd'hui aux œuvres qui firent alors courir Paris?

En 1894, je venais de publier l' Astre Noir, que j'avais écrit dans l'atmosphère d'Haute- ville-House, à Guernesey, et qui est une sorte de portrait composite d'Hugo et de Gœthe, tels qu'ils apparaissaient alors à mes yeux de tout jeune homme. Lemaître écrivit, dans les Débats, un feuilleton où il rapprochait mon bouquin du Constructeur Solness d'Ibsen, dont il était beaucoup question. Je ne sais si c'est en raison de ce souvenir, mais la seule œuvre du vieux dramaturge anarcho- schopenliauerien que j'aie eu le désir de relire, c'est précisément ce Constructeur Solness, l'homme aux tours-maisons et aux maisons- tours, qui se laisse tournebouler — sans jeu de mots — par une petite bonne femme tombée, à l'improviste, dans sa chienne de vie austère. Eh bien! voilà : ce théâtre est trop sombre, décidément; il manque de repères lumineux, d'air, de ciel, de couleur; il fait de la sensualité une sorte de deuil et, de la

sentimentalité, un grincement, puis un sarcasme. Certes, l'épais bonhomme Sarcey, quand il disait, devant les Revenants, « J'gom- brends pas », était un fameux crétin, et en quel langage de pédicure podagre, juste ciel! rendait-il ses absurdes oracles. Le théâtre d'Ibsen est symbolique, mais il n'est pas mystérieux et il appuie, tout au contraire, sur des intentions rudimentaires et des traits de caractère assez courants. C'est du drame dit de doctrine, qui oscille, lui aussi, de l'ennui à la douleur, comme le fameux pendule de Schopenhauer; et c'est bien ce qui fait sa caducité. Qu'en reste-t-il aujourd'hui, je vous le demande, et qui se soucie du « pont » de Rosmersholm, des tirades de l'Ennemi du Peuple et du « mensonge vital » du Canard Sauvage.

Mais que reste-t-il aussi du Repas du Lion ou de la Fille sauvage de ce brave de Curel; que reste-t-il du théâtre social en général, du théâtre de thèses, ou de revendications? La scène, comique ou tragique, vit de spécialisations de l'éternel, de localisations circonstancielles des grandes questions d'amour et de mort, de réussite ou d'échec, de mirage et de désillusion, qui sont le pain amer et doré des malheureux hommes. C'est par là, et par la beauté de son langage, que dure, ou s'installe un auteur dramatique, un Shakespeare, un Corneille, un Molière, un Racine, un Cal- deron, un Schiller. Ibsen a chanté l'anarchie,

la doctrine de l'Un, selon Bakounine et Stir- ner. C'est ce qui a fait sa brève renommée européenne, aujourd'hui disparue comme une brume sur la neige de Norvège. A l'heure actuelle, il y a le socialisme, déjà assez malade, la prose de Jaurès et le sarcasme de Bernard Shaw. C'est de quelques centaines de mètres au-dessous; or, le conformisme socialiste est bien plus pédant et ennuyeux que le conformisme anarchique. Cuistre pour cuistre, je préfère Ibsen, dans son cafeton enfumé, à Karl Marx et à Lénine, comme je préférerai toujours, dans le domaine de l'esprit et de l'art, un effort d'émancipation même absurde — ce qui est le cas de l'anarchie — à une réglementation prohibitive. Ravachol vaut mieux que Thorez.

Par un de ces contrastes si fréquents chez les méditatifs, Ibsen, qui repoussait la captivité des lois, acceptait la captivité héréditaire, et il écrivit les Revenants, sorte de parodie médicale du fatum et de l'anangké, qui a tout de même une autre bobine chez les tragiques grecs, et dans Hamlet, ou dans Y Arlésierine. Je tiens, de mon cher et génial ami catalan Rusinol, le récit divertissant d'une représentation des Revenants à Séville, au mois d'août, au temps de la vogue d'Ibsen. A la fin, le jeune hérédo moribond s'écrie : « Le soleil, mère, le soleil! » Un spectateur andalou, lequel avait « tombé la veste », à cause de

l'écrasante chaleur, s'écria : « Nous en avons assez de ce soleil! »

Tout au contraire du déplorable papa Sar- cey, ce simple du midi extrême, faisait la critique juste de la dramaturgie ibsenienne, qui glorifie l'intempestivité, au moins autant que le manque de sens commun. Il y a, dans la pipe d'Ibsen, le culot de la pipe de Scho- penhauer et, dans sa fumée, l'âcre tison du Monde comme volonté et représentation. Ces sombres fariboles, qui eurent leur heure, sont aujourd'hui aussi démodées que la crinoline ou que le fiacre à galerie.

Les deux comédiens qui ont introduit chez nous Ibsen sont Antoine et Lugné-Poë. Mm\* Suzanne Desprès a interprété à merveille quelques-uns de ces rôles féminins d'Ibsen, qui ont l'air de hâchis, ou de bouillie, d'hommes raisonneurs dans des peaux d'enfants pervers; je vois, comme si c'était hier, les représentations chez Antoine, de Rosmers- holm, des Revenants, du Canard Sauvage. Antoine ajoutait au « j'gomprends pas » de Sarcey, cette obscurité en surcroît qu'il jouait de dos, et qu'on n'entendait pas la moitié de ses apophtegmes nordiques.

Lugné-Poë, lui, a toujours cambré le torse d'une façon exagérée, en jouant Ibsen. Mais la vérité est que ces rôles sont peu vivants, tendus, comme des ressorts rouillés, vers la démonstration de je ne sais quoi de baroque, qui voudrait être sublime; et, en résumé, il

est plus agréable de se coucher, et de lire les souvenirs de Lugné-Poë et d'Antoine victimes de leurs auteurs et de leurs continuelles réclamations, que d'aller écouter une pièce d'Ibsen.

Après avoir fait toutes les réserves que commande une langue étrangère, dont je n'ai aucune notion — le norvégien — je me demande : Ibsen est-il un grand artiste?

A cela, je réponds « non ». Il lui manque le sens de la beauté, et son complémentaire, qui est que l'excès de la laideur ne saurait correspondre à la beauté.

Ibsen est-il un grand esprit? A cela, je réponds « non ». Un grand esprit est pour la condition primordiale de la manifestation de l'esprit, qui est l'ordre. Ibsen passe son temps à mettre le chaos avant l'ordre, à glorifier la confusion aux dépens de l'ordre.

Ibsen est-il un grand écrivain? Je n'en sais rien et ne puis rien savoir. Il faudrait que je connusse sa langue maternelle.

Ibsen a-t-il apporté du nouveau? Oui. Il a fait un effort louable en vue de dramatiser l'introspection... C'est lui l'inventeur de la psychanalyse. Si j'avais à le définir psychologiquement, je dirais que c'est un misogyne, qui n'a cessé d'être hanté par la femme. Si j'avais à le définir esthétiquement, je dirais que c'est un artiste manqué, parce qu'il a cru que la sociologie était un principe esthétique.

Si j'avais à le définir comme moraliste, je

dirais qu'il a fait, de la vertu, quelque chose de plus repoussant que le vice! Mais à quoi bon le dénigrer? Son œuvre est de celles qui sont de connivence avec la poussière impitoyable du temps. Elle dit au temps : « Recouvre-moi! » Il l'a fort bien exaucée.

Dans des livres de ce genre, les auteurs, gens prudents, prennent généralement leurs exemples — comme je l'ai fait jusqu'ici — parmi les écrivains disparus. Ainsi sont-ils sûrs qu'aucune œuvre nouvelle ne viendra infirmer leur jugement. Oserai-je sortir de cette réserve prudente et montrer qu'un écrivain vivant, aussi comblé d'honneurs et de décorations que l'est Paul Valéry, n'a aucune raison valable de prétendre à l'audience d'un public ami du beau et que son nom est déjà mort pour la postérité.

Le reproche que l'on peut faire à Valéry n'est pas du tout — comme on voudrait le faire croire — d'être incompréhensible pour la masse, attendu que la masse ou, si vous préférez, le suffrage universel, n'est pas plus un argument en littérature et en art qu'en politique. S'il s'agit, notamment, de poésie, le succès d'une œuvre poétique — j'entends son succès matériel de diffusion — est le plus souvent en proportion inverse de sa valeur. L'ouverture d'un plébiscite ou d'un référendum sur la valeur littéraire de Valéry ne saurait donc aboutir à un arrêt valable.

Un très grand écrivain ou poète peut être

difficile à comprendre, exiger une vigoureuse attention chez un esprit même ouvert et averti. Il en est ainsi par exemple de Pascal, qui aime et cultive le cryptogramme et dont la pensée, hardiment parabolique, fuse, tout à coup, dans une direction imprévue. Mais une fois qu'on a rompu l'os, alors on trouve « médulle à sugcer ». Montaigne, maître de Pascal avec Epictète, n'est pas toujours commode à suivre dans les méandres de sa bonhomie désolée. Les œuvres vraiment fortes, d'ailleurs, sont comme les bons vices : elles ont deux goûts ou deux sens, l'un immédiat, l'autre plus lointain, et où réside la véritable personnalité de l'auteur. Larvatus prodeo, « je m'avance masqué », disait Descartes. Quiconque approfondit une idée, ou une circonstance, a affaire, d'abord, à des ombres et à des masques. Il n'est pas une seule de nos pensées, même d'apparence simple, qui, si nous y fixons nos regards, ne se complique à l'infini; et, si l'on joue à ce jeu, on s'aperçoit que l'esprit de l'homme est limité par les mots, dans des régions lointaines, pareilles à des terres peu parcourues et où manquent les chemins.

Aucun érudit, à ma connaissance, n'a dressé une liste des auteurs véritablement difficiles, en prose ou en vers, parus depuis le xvie siècle en France, Angleterre, Allemagne, Italie et Espagne, correspondant, par exemple, à Mallarmé, à Browning, à Hamann pour les

trois premiers pays. Ce serait un travail illtéressant, et d'autant plus que de tels écrivains échappent à l'ambiance, à la pression du milieu et des circonstances et déterminent quelquefois des courants critiques, littéraires, artistiques, imprévus. Il peut leur arriver ainsi d'être portés au premier plan : tel est le cas de Baudelaire.

Le reproche que l'on peut et, à mon avis, que l'on doit faire à Valéry, c'est d'être, au contraire, un faux complexe, un penseur de second plan, dénué d'une originalité véritable, et de manquer de cet élan qui fait le grand et véritable poète, qui est chez Baudelaire, chez Ch'énier, chez Hugo, chez Lamartine, chez Musset, par exemple. Je l'ai défini assez justement, je crois, l'appelant « un rare pour tous ». On pourrait aussi le comparer à ce rayon de robes « de haut luxe » qu'ouvrent les maisons de confection, et où c'est la seule cherté qui fait le « luxe » ; ou à ces « médailIons Lucullus » censés au foie gras et au porto, qu'on trouve dans les magasins d'alimentation... Valéry dérive de Mallarmé, mais Mallarmé, dont Mauclair a fait un si véridi- que portrait dans ce beau livre : Le Soleil des Morts, était naturellement, spontanément tarabiscoté et « difficile ». Les vers de Mallarmé sont aussi hermétiques que certains sonnets de Nerval, bien qu'il leur manque cet accent déchirant, ce malaise sublime qui mettent Nerval au tout premier rang. Mallarmé,

lui, avait pour de bon une technique rare.

Quant aux « idées » de Valéry, elles sont certainement entortillées et obscures, mais quand on les détortille, et qu'on regarde dedans, on trouve un résidu assez pauvre. Il me fait souvent l'effet d'un Joseph Prudhomme qui marcherait la tête retournée, comme les damnés de Dante. Pour tout dire, je trouve M. Teste ennuyeux, aussi ennuyeux que le Teste en chair et en os que nous avons tous connu au Gaulois, coiffé de son tromblon et rongeant alternativement ses ongles et une tablette de chocolat.

La valeur commerciale de Valéry a été peut-être grande. Elle décline, assure-t-on, mais sa valeur littéraire ridiculement surfaite tombe rapidement. Que restera-t-il, dans quarante ans, d'Eupalinos et du Cimetière marin? Il y aura bien des années déjà, dans quarante ans, que des exemplaires de Valéry, cotés au début vingt mille francs « Poin- caré », vaudront exactement vingt sous. La sotte prétention de gens en place, aussi bien que les erreurs des beati possidentes et des critiques d'académie tend beaucoup plus à maintenir le bon public loin de la véritable beauté, en flattant ses préjugés, ses habitudes et ses erreurs, qu'à aider les écrivains et les artistes qui apportent une formule originale, en littérature, en peinture, sculpture ou musique. En aucun art, le beau authentique, à son apparition, ne reçoit, de ces prétendus guides,

l'accueil auquel il a droit. Il lui faut s'imposer, et cette lutte, qui fait partie de sa substance, se termine généralement par sa victoire. La remarque est tellement courante qu'on éprouve quelque honte à l'énoncer. Voyez le sort de Monet, de Carpeaux, de Manet, de Renoir, de Rodin, de Wagner, de Debussy, pour ne citer aucun vivant.

A l'heure où j'écris, beaucoup de gens accusent Picasso, un des peintres les plus expressifs et les plus savants qui soient, de « se moquer du monde » ; argument qui valut successivement contre Manet, contre Monet, contre Cézanne, contre Courbet, contre Monticelli et contre Van Gogh, qui sont véritablement les six plus grands artistes avec Whistler, de la seconde moitié du siècle dernier?

Préoccupé, de longue date, par ce curieux problème de l' « horreur du beau », bien plus intéressant et complexe que celui de l'admiration du laid, j'ai essayé de dresser une table de l'intensité de cette horreur en raison des arts auxquels elle s'applique. Je partirai, si vous le voulez bien, du coefficient 1. Si l'on admet que ce coefficient représente l'horreur du beau en littérature (cas de Fleurs du Mal et de Madame Bovary), on pourra représenter l'horreur du beau, en musique, par le coefficient 2 (cas de Tannhauser et de Carmen ainsi que de Pelléas et Mélisande) ; celle du beau en peinture par le coefficient 3; celle du beau en gravure (Méryon, Daumier, Rops,

Seymour-Haden, etc..., successivement honnis) par le coefficient 4. Mais le pompon, le comble de la répulsion en cas de très beau, et de fureur homicide (je dis homicide) en cas de sublime, appartient sans conteste à la sculpture.

Mon père affirmait que Carpeaux, au moment du groupe de la Danse, avait reçu des menaces de mort. J'ai entendu de mes oreilles le papa Gérome, sculpteur de navets célèbres, déclarer que Rodin, notre Michel-Ange français, esprit merveilleux par-dessus le marché, « méritait le bagne » !

Quelle est donc la raison d'un penchant si funeste, comme on disait au XVIIe siècle, nous dirions aujourd'hui, si grotesque? Car l'envie, explication valable pour Gérônle, quant à Rodin, et pour Bonnat, quant à Degas ou à Cézanne, n'explique rien s'il s'agit d'un simple et tranquille bourgeois, sans prétention à la plume, ni au pinceau, ni à l'ébauchoir, qui écume et se tord de colère devant la Danse ou le Balzac. Il faut donc admettre qu'il y ait dans le beau, et plus encore dans le sublime, une virtuosité de choc moral, équivalent à un poison convulsivant. Ne serait-ce pas que ces objets magnifiques et admirés tout de suite de quelques-uns, qui sont une élite, mettent brusquement le vulgaire Français moyen — comme dit Herriot — en présence de l'abîme de son incompréhension? Il y a là un effet de vertige, et le vertige peut

jeter les êtres hors d'eux-mêmes. Il est à la base du vandalisme, qui n'est lui-même qu'une crise plus violente de la fréquente horreur du beau.

Cette phobie du beau, par sa constance même, peut servir de confirmation à l'état admiratif où nous plonge une œuvre d'art de forme nouvelle. C'est une preuve a contrario. Enfin, il peut arriver que, d'un art à un autre, l'ignorance d'un tel se change en connaissance et l'obnubilation esthétique en jugement sain. C'est ainsi que Zola, qui n'avait aucun goût — ou, plus exactement, qui aimait le laid et le vulgaire — en littérature ni en musique, avait un goût sûr en peinture et admira, l'un des premiers, Cézanne et Manet. Il se connaissait aussi en cuisine, et l'on mangeait fort bien chez lui.

Attention, toute nouveauté n'est pas belle, et l'on peut tenir pour certain que l'art auquel s'intéressent les snobs tourne généralement le dos à la beauté. Nous avons vu, surtout après la guerre, les curiosités ou approximations cubistes. Bien rares sont aujourd'hui les tenants de cette école de tout repos, à laquelle fit suite celle des polyédristes, aussi désuète aujourd'hui que la précédente. La ruine prochaine de ce mélange d'arches, d'yeux, de sections de cônes et de morceaux de tartes transparentes apparaissait dès l'origine. Pourtant beaucoup de gens disaient en passant : « Ce n'est pas si mal que ça », ou « il y a une idée

là-dedans! ». J'ai entendu une jeune dame intellectuelle, qui décrétait, devant un petit vieillard consterné : « Ce n'est pas plus étonnant que la vision à facettes de certains insectes. » Cette charmante personne était sans doute une lectrice des promenades entomologiques du génial Fabre de Sérignan.

Mais, quoi qu'on puisse penser de ces écoles baroques, elles sont encore m nns aux antipodes du beau, que la peinture des Bonnat, des Jacques-Emile Blanche et quelques autres.

La caractéristique du talent de M. Bonnat, consistait, semble-t-il, en ceci que, prenant un personnage illustre, il en faisait, par la magie de son pinceau, un monsieur ou une dame quelconque, contrairement aux véritables artistes qui illustrent et personnalisent la physionomie en apparence la plus banale. Victor Hugo avait un regard de lion, pénétrant et bleu, à reflets dorés. Bonnat lui a fait des yeux en chocolat, comestibles mais insignifiants. Un vaste orgueil émanait de l'auteur des Choses vues. Bonnat le représente tassé et accablé. Il a peint aussi Jules Ferry. Celui-là ressemblait en effet, moralement et physiquement, à un maître d'hôtel de palace et la plalitude du tableau et de son jus maussade et brun s'accorde ici exactement avec la platitude du modèle.

Jacques-Emile Blanche, qui faisait florès, il y a quarante ans, est encore plus démodé que Bonnat et d'un non-Institut aussi attristant que l'Institut.

J'ai cherché en vain, avec une grande application, dans ses portraits de Barrès et de Marcel Proust — que j'ai connus, l'un et l'autre — quelques traits de Barrès et de Marcel Proust, moral ou physique, et je n'ai rencontré qu'une affreuse grisaille, pareille à l'écaillement d'un faux Gainsborough. Oh! que je m'explique l'air triste et malheureux de ce bon Jacques- Emile Blanche, qui lui donnait l'apparence d'être scié, debout, entre deux planches! Il écoute vieillir ses tableaux. Eheu, Postume, Postume!...

Dans le célèbre et navrant portrait de Dou- cet, la vénérable princesse Mathilde — à la table de qui rugissait Massomme (Frédéric) — ne ressemble plus à Millerand. Elle est transformée en un fromage à la crème, servi sur une assiette noire. Mornes soirées de la rue de Berri, valets de pied rouges aux mollets rebondis, aigles de bois, d'acier et de bronze, napoléonides, Houssaye, Vandal, poulets faisandés, sauces tournées, fades pitances, où êtes-vous? Villon n'a pas écrit la ballade des plats et rôtis du temps jadis, et c'est dommage. D'ailleurs la peinture de Doucet a fondu, comme fondent les fromages à la crême, et le visage de la pauvre princesse est devenu tout à fait indistinct.

Il en va de la peinture comme de la littérature. Les mauvaises toiles subissent le même sort que les mauvais livres. Tous les gastronomes savent que le vin fin — ou simplement

franc — a un premier et un deuxième goût. Ce deuxième goût est, en quelque sorte, la réflexion du premier. D'où l'exclamation fameuse du personnage de comédie, dégustant ce qu'il croit être d'abord un excellent chablis : « Mâtin, qu'il est bon ! (après réflexion) : Tiens, c'est de l'huile!... Je la mettrai dans la salade... Non, dans la lampe. » Cette progression descendante marque assez mon sentiment sur les fameuses pointes sèches, bien passées de mode aujourd'hui de ce pauvre Helleu, disparu de la vie, après avoir disparu de la vogue.

Certains critiques qui me paraissent fortement exagérer, comparaient Helleu à Watteau. La définition de Degas semble beaucoup plus exacte : « Un Watteau à vapeur. » Ce qui n'a pas de profondeur, ni même de dessous, est condamné à la monotonie. Toutes les planches de Helleu se ressemblaient. Il n'a jamais tracé qu'une silhouette allongée, cassée ou ployée, dans une demi-douzaine de mouvements identiques. Le poncif assure que c'est « la Parisienne ». Vue de Vienne ou de New-York, peut-être, mais sûrement pas de Paris. Ce qui frappe dans la Parisienne, c'est le charme incomparable de ses proportions. Mon père disait : « C'est une Grecque... » Arène disait : « C'est une Provençale. » Tous deux ont chanté, dans le Char :

La demoiselle de Paris,

Qui n'est ni blonde, ni brune...

mais dont les mesures parfaites n'ont aucun rapport avec les étirements et alanguisse- ments, ou épointements d'Helleu et de son ami Boldini. Les dessins de Constantin Guys, en dépit des modes déformantes du Second Empire, laissent deviner des Parisiennes qui ne sont pas en bois étiré. Caran d'Ache disait avec raison des pointes desséchées d'Helleu: « C'est pas des dessins, t'sais, c'est des herbiers ». Georges Hugo, artiste admirable, ajoutait : « Ce qui le perd, c'est l'amour des angles. » HeIIeu, en somme, a eu le grand succès facile et la vogue. Il n'a jamais été fort apprécié — sauf quelques exceptions — des artistes. Le cas est fréquent et même banal; il n'y a pas à dire « chacun son goût »... car en art, comme en littérature, comme en musique, — je le redis — ce qui est beau finit généralement par s'imposer, après la période initiale de résistance que connaît toute œuvre originale. Au contraire, ce qui n'est que joli, ou ce qui n'est que toc, s'efface très rapidement de l'engouement conventionnel, et les « Oh! oh! mais voyez donc cela! »... vont ailleurs.

Une raison du succès de Helleu avant la guerre, c'est qu'il représentait les parisiennes telles que les étrangers s'imaginent qu'elles sont. La réciproque est vraie d'ailleurs, et les jolies anglaises, qui ont des visages angéliques, des tailles de liane et les plus fines extrémités qui soient, ont passé et passent encore en France pour avoir des « figures étirées », des « poi-

trines plates » et des « grands pieds ». L'œil du commun voit tout à l'envers.

La vérité est que le goût et le sens de la peinture sont plus ou moins éveillés selon les époques et les climats et, aussi, selon ce qu'est la critique picturale. Des gens fort cultivés par ailleurs n'entendent rien à la peinture, et Jules de Goncourt a pu dire que personne n'entendait autant de sottises qu'un tableau.

La critique d'art exige le sentiment du beau et la curiosité générale. Taine avait bien la curiosité générale et cette faculté d'investigation qui porte à rechercher, non seulement le « comment », mais le « pourquoi » des choses qui demeurent. D'où l'importance de ses travaux historiques. Il n'avait pas le sentiment du beau. D'où l'insignifiance de ses jugements esthétiques, énoncés sur un ton professoral de peu d'agrément. Ce qui fait que Henri Heine, Gautier, Baudelaire, par exemple, ont écrit, sur l'art, les femmes, les paysages, de si belles choses et si durables, c'est qu'ils emploient la musique, et aussi les couleurs verbales appropriées... Ah! l'académisme, le docte, le convenu, quels fléaux!

Ceux qui n'ont pas l'œil exercé par la fréquentation des musées et le jugement des véritables connaisseurs et critiques ont en horreur, naturellement, tout ce qui surprend les vagues poncifs d'art qu'ils ont emmagasinés sur et derrière la rétine. J'en ai fait l'expérience bien des fois avec d'admirables planches de Picasso

ou de Derain par exemple, ou avec des toiles de Gimel, qui sont tous trois, dans des genres différents, de magnifiques artistes. De quelles blagues ne fut pas accablé le douanier Rousseau! Celui-ci trouve que Picasso, dessinateur de la lignée de Léonard, fait des corps « baroques » (Métamorphoses d'Ovide). Pourquoi baroques, on ne sait pas. Cet autre trouve que Derain « étire trop » ses personnages. J'avoue que ce reproche me demeure incompréhensible.

Pourtant, l'éducation de l'œil se fait comme celle de l'esprit. Si vous voulez vous y connaître, visitez les grands musées d'Europe, avec un bon guide imprimé ou en chair et en os, et imprégnez-vous longtemps des chefs- d'œuvre. Cela vous amènera, par la suite, à discerner les navets. Lisez aussi les critiques d'art, ceux du moins qui en valent la peine.

Nous avons eu en France, au xixe siècle, deux critiques d'art de premier ordre : Baudelaire et Gautier. Le premier plus « profond », plus « sondeur », comme disait Forain, que le second. La compétence de Baudelaire, innée, s'étendait à la peinture, comme à la sculpture, comme à la musique. Après eux viennent les Goncourt, révélateurs des arts plastiques au XVIII8 siècle, mais qui, chose étrange, ne comprirent pas l'ampleur ni la richesse de l'impressionnisme, en particulier de Manet. Edmond de Goncourt vantait Courbet sans conviction, alors qu'il est mis, aujourd'hui, avec

justice, au rang des plus grands peintres de tous les temps. Floury, notre premier éditeur d'art, a publié sur lui un fort bel ouvrage, avec une excellente introduction. Mais sur des artistes comme Manet et Courbet, il reste toujours plus à dire qu'on n'a dit, et la critique picturale devient aussitôt critique générale.

Nous en avons eu, dans la génération qui est en train de disparaître, un critique de premier ordre, Gustave Geffroy. C'est lui qui m'a appris, dans ma jeunesse, à comprendre et aimer les véritables maîtres et à visiter avec fruit les principaux musées d'Europe. Ensuite, j'ai écouté Whistler, Degas, Forain, Manet, et je me suis rendu compte des étonnantes perspectives que la critique d'art ouvre à la pensée indépendante, la seule qui compte.

Nous avons encore quelques critiques honorables. Nous avons eu aussi de faux critiques d'art, dont le plus connu est Fromentin, auteur des Maîtres d'autrefois, ouvrage ultra-médiocre et incomplet. Théophile Sylvestre et Gautier ont écrit sur la peinture des pages éloquentes. On cite en Angleterre et en Allemagne des critiques d'art consciencieux mais systématiques, et donc bornés. Pour ma part, je reconnais, à l'heure présente, trois grands critiques d'art : le Belge Charles Bernard, le Catalan Eugenio d'Ors, de l'Académie de Madrid, et l'Italien Ugo Ojetti. Nul ne connaît comme lui la peinture italienne (et aussi la poésie italienne; il m'a jadis révélé Pascoli). Tous trois

sont des esprits universels et curieux de tout.

Les circonstances ont fait que j'ai pu réunir deux d'entre eux, à notre table de famille, pendant mon exil à Bruxelles. C'était un de ces crépuscules dorés à la flamande, où les intelligences s'épanouissent comme des fleurs. Les fenêtres étaient ouvertes sur une brise légère et parfumée. De délicieuses femmes, en toilettes claires, nous apportaient le souvenir de Goya et de Manet qui hantent, plus ou moins, toute la peinture moderne et qui firent tant crier les professeurs et les béotiens de leur époque. La conversation glissa tout naturellement vers la peinture; Eugenio d'Ors et Charles Bernard se mirent à parler de Rembrandt et de son influence quant à la vision colorée.

Eugenio d'Ors est un des plus puissants esprits — et donc un des regards les plus acérés — de l'Europe occidentale chère à Massis. C'est le type même du beau et grand Latin, d'origine catalane; mais il écrit en castillan. Au physique, il est puissant et même proconsulaire, avec un œil qui rit et tourne au-dessous du dôme non ridé du front.

Charles Bernard est maigre et aigu, doué d'un œil aussi pénétrant que celui d'Eugenio d'Ors, bien que de façon différente. Il semble un personnage du Gréco. Je lui disais et je disais à nos convives que l'homme voit avec tout son esprit, que la vision est étroitement liée à l'intellectualité générale et que la couleur ou, mieux, le chrolnisnle, n'est qu'une des

qualifications de cette intellectualité. C'est ce qui fait que le sentiment amoureux, si intimement rattaché lui-même à la connaissance, peut s'éveiller en un seul regard, ainsi que l'ont exprimé et éprouvé Dante, Pétrarque, Shakespeare, Keats, et, en principe, les plus grands poètes. Or, dans ce seul regard, d'où naquit un attachement inaltérable, c'est-à-dire susceptible de se transformer et transmuer indéfiniment, il y avait de la couleur, ou un dispositif du prisme lumineux annonçant celle-ci. Shakespeare note l'impression faite sur Antoine par le bleu divin des veines du bras de Cléopâtre, de ce bras que piqua l'aspic fatal. Pétrarque avait noté les petites fleurs vertes de la robe que portait Laure. L'irradiation picturale de l'Olympia de Manet tient au contraste du noir de la négresse au bouquet et du corps crayeux, souple et irisé, de la jeune femme étendue. C'est le même effet pictural qu'a cherché Shakespeare par le verbe, dans le contraste coloré d'Othello et de Desdémone.

Là-dessus, Eugenio d'Ors insista sur le côté haillonneux, « torchon radieux », de Rembrandt, cependant que Charles Bernard réussissait à définir la fameuse coulée d'or dans l'obscur, comme un état à la fois chromique et intellectuel. Sans aucun doute, Rembrandt concevait ainsi, et la nature tout entière, morale comprise, lui apparaissait dans cette lueur d'éclipsé, qui peut d'ailleurs apparaître en certains crépuscules incendiaires, particuliers aux

Flandres et aux Pays-Bas. Je me permis de faire observer que les couleurs, elles aussi, sont susceptibles de transmutations, et non pas seulement de transformations, comme le prouve l'or bleu ou vert des substances colloïdales. Les très grands coloristes, un Vélas- quez, un Goya, un Vermeer, un Renoir, un Monticelli donnent précisément cette impression que leurs couleurs, tendues jusqu'à l'extrémité de l'intensité vibratoire, vont passer à une autre couleur. D'où une impression de mouvement, de vie, toute spéciale, par l'attente d'un au-delà autrement coloré.

Je racontai qu'à la prison de la Santé les assassins m'étaient apparus, ainsi qu'à mon compagnon de captivité, Delest, verts, d'un vert déchirant et acide, (comme chargé de venin. Ce qui transporta la causerie de la couleur sur le venin, et, notamment, sur celui des serpents.

Charles Bernard, du pays où la peinture est aimée et pratiquée même par les enfants et les jeunes gens, a écrit des chroniques incomparables sur les maîtres hollandais, sur l'école impressionniste française, sur l'éveil de l'art dans l'observation et l'imagination. Bruxelles est sans doute le centre pictural de l'Europe, et, à Anvers, vit le grand James Ensor. Quand Charles Bernard réunira en volume son Rembrandt, son Rubens, son Manet, etc... ce volume sera à la fois un chef-d'œuvre et un enseignement. Eugenio d'Ors a écrit un Goya

définitif, où il est allé aussi loin que possible dans la psychologie de cet artiste sublime, et je ne sais combien de pages qui resteront sur la peinture espagnole et sa signification mystique (Gréco et autres). Quant à Ojetti, ses travaux sur Véronèse et les Vénitiens le mettent tout à fait en tête de l'intelligence visuelle pour les formes et pour les couleurs.

La critique d'art est une des portes de la compréhension générale, parce qu'elle monte, avec soudaineté, des sens à l'esprit, éveillant l'amour du beau dans tous les domaines. L'art est absolu. Il n'y a pas de progrès en art, et c'est parce qu'un Vinckelmann l'a établi quant aux premiers artistes de tous les temps, les Grecs, qu'il a conquis l'admiration des élites depuis deux siècles.

Dans un livre paru il y a quelques années, sous le titre : Les Pompiers ell délire, Charles Bernard a énoncé, sur la peinture moderne, sur la façon de concevoir la critique et même, chemin faisant, sur les rapports de la littérature et de la peinture, des aphorismes de la plus haute justesse et du plus vif intérêt. Tous les amants du beau, tous ceux qui entendent ne pas s'égarer dans les chemins de la médiocrité, des faux chefs-d'œuvre et de l'ennui liront cette belle étude avec fruit.

Sa pensée sur les vastes horizons que découvre à l'esprit humain la critique d'art est trop près de la mienne pour que je résiste au plaisir de citer ce court passage :

« Il arrive que ces critiques sur l'art soient elles-mêmes des œuvres d'art, d'art littéraire, s'entend, mais non point ce qu'elles devraient être, c'est-à-dire des œuvres critiques. Elles sont de deux espèces. Ou bien l'écrivain a su projeter l'intuition du peintre dans sa critique. Et alors, celle-ci, parallèlement à l'œuvre critiquée, en fera saisir par équivalence toutes les beautés. Parallèlement, disons-nous. En effet. Une telle critique agit par transposition de l'œuvre d'art dans le plan littéraire. Elle demeure toujours parallèle à son objet mais ne le rencontre en aucun moment. Mais plus souvent le critique ou prétendu tel, une fois inspiré sous l'effet de l'inspiration du peintre, ne suivra plus que sa propre inspiration, sans se préoccuper autrement de l'objet de son étude devenu un simple prétexte. Il lui tourne délibérément le dos et il s'en éloigne tant qu'il peut.

« Reste une troisième méthode, très peu pratiquée jusqu'ici — la bonne — qui consiste à s'installer en quelque sorte au centre de l'œuvre qui fait l'objet de l'étude du critique et à ne plus en sortir sous aucun prétexte. Il faut voir les œuvres de l'intérieur, comme un horloger qui examine une montre en démontant son mécanisme, et non pas comme le monsieur qui se contente de regarder l'heure qu'il est. C'est la méthode d'Eugenio d'Ors. Un goût inné, très sûr, vingt années de méditation non seulement sur l'art et les artistes mais sur les

lois universelles, la philosophie et l'histoire, l'y ont conduit petit à petit. C'est autre chose que de trouver un petit papier plus ou moins brillant, nous ne dirons pas sur, mais à propos d'un tableau ou d'une sculpture. »

La méthode d'Eugenio d'Ors, qui est aussi celle de Charles Bernard, est la seule juste. La voie qu'ils ont ouverte est la seule qui mène sûrement sur l'âpre mais délicieux chemin du beau. C'est celui que nous conseillons à nos lecteurs, après leur avoir montré tout d'abord les faux sentiers et les obstacles qu'ils peuvent rencontrer.

Dans l'ouvrage que nous venons de citer, Charles Bernard a publié une lettre de Ver- liaeren à Octave Maus qu'il convient de rappeler, parce qu'elle apporte la conclusion de ce chapitre préliminaire.

« Nous sommes des misérables à tant nous inquiéter de ce qu'on pense de nous. Le public, nous devrions le connaître comme nous connaissons la Chine, vaguement, là-bas, et ne jamais prononcer ce nom que comme une hypothèse. C'est si flottant après tout, si changeant, si petit. L'as-tu vu, toi, le public, le vrai, celui dont quelques chroniqueurs parlent chapeau bas? l'foi, jamais.

« Pour moi, je suis certain qu'on ne fait de l'Art que lorsqu'on est seul à trouver bien ce qu'on fait. L'Art consiste à imposer une façon unique de voir. Si l'on ne réussit pas, eh bien !

tant pis, mais on peut réussir et alors on est Hugo, Baudelaire, Mallarmé. »

Il avait raison, le grand Verhaeren qui souvent atteignit au sublime : « L'art consiste à imposer une façon de voir. » Mais il y faut de la persévérance et de l'opiniâtreté. Le grand art exige du caractère. Sa compréhension réclame, elle, l'horreur du convenu, des routines et de l'académisme.

CHAPITRE II

LES ÉLÉMENTS DU BEAU LITTÉRAIRE

LA LANGUE NOURRIE D'HUMANISME

L'aspiration au beau, comme l'aspiration à l'amour, existe chez la plupart des êtres humains, fût-ce à l'état rudimentaire et c'est du développement de ce germe immatériel que résulte la réussite d'une existence, brève ou . longue.

Certains privilégiés, qui sont des artistes nés, sentent le beau, dès leur jeune âge, avec une grande intensité. Il ne fait pas toujours le bonheur, ni la quiétude, ni la sérénité, qui dépendent de beaucoup d'autres causes ou circonstances, mais il donne aux jours de l'intérêt et aux pensées de la noblesse.

Associé à la méditation et à la prière, il fait les visionnaires et les saints; associé aux as"pects extérieurs et intimes, les poètes; associé aux actions, les héros. Séparés par les races, les nations, les langues, leurs passions, les

hommes peuvent se rejoindre par la comlllUnion dans le beau.

Il peut engendrer les plus hautes vertus et, par dérivation ou contention, les vices et aussi les erreurs, qui sont les vices de l'esprit. Il y a, certes, une beauté morale, mais ce qui est beau n'est pas toujours moral, loin de là.

« Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable » est une énonciation assez fausse. Les mythes, les légendes, les mensonges nlèmes, s'ils sont « pieux » et indispensables, peuvent avoir leur beauté.

J'ai fréquenté, au cours d'une existence déjà longue, des types humains dignes d'admiration, voire d'enthousiasme, à tous les niveaux de la société. Car il y a des princes paysans et des aristocrates ouvriers, comme il y a des bourgeois délivrés de tous les travers et défauts que procurent la recherche exclusive de l'argent et la morgue du parvenu. J'ai rencontré des médecins, des savants, des hommes de lettres, des guerriers, des prêtres, des moines, des vignerons, des cheminots, des mineurs, des marins, des forestiers, des bohèmes, des vagabonds pareils à des crus vigoureux et savoureux de notre inépuisable terroir.

Il n'a guère manqué à ma collection du beau, jusqu'à présent, qu'un haut magistrat. Dieu sait si j'en ai vu, dans leurs boîtes de bois, des chats fourrés de toute hermine, coiffés de toques galonnées d'or! Ils tremblaient

tous devant ces fantoches tels que Briand, Poincaré, Millerand et autres, dispensateurs de leurs avancements. Le beau, assis ou debout, est inconnu au Palais de Justice. « Pourquoi cela, messieurs, je vous prie? \* demandait déjà, voilà quatre siècles, maître Rabelais. Peut-être parce que, dans la Révolution comme dans l'Eglise, — au dire de Proudlion — la justice est ce qu'il y a de plus rare et de plus difficile. Un homme sans justice, si haut placé soit-il, m'a toujours profondément dégoûté.

Il y a des beaux éclatants, comme de somptueuses étoffes ou des fanfares sous le ciçl bleu. Un grand capitaine, un César, un Sylla, un Alexandre (je ne vois pas bien le quatrième), experts en armes et en lois, sont incontestablement beaux. Descartes dans son poêle, Spinoza parmi ses lunettes, Pasteur entre ses éprouvettes sont fort beaux, et leur effort vers ce qu'ils croient être la vérité — et qui ne l'est généralement pas — donne une commotion esthétique aux plus obtus. Cette commotion n'est pas la même que celle procurée par l'Aphrodite de Cyrène, au musée des Thermes, à Rome, mais elle n'en est pas moins valable. Il y a des beaux plus discrets, plus réservés, que l'on pourrait dire de pénombre et qui demeurent dans le souvenir. Tout petit jeune homme, j'ai vu et entendu Hugo, massif, blanc, broussailleux et las, dire, dans son modeste salon de l'avenue d'Eylau,

peu avant sa mort : « La terre m'appelle.. » Il m'était apparu comme un mendiant, bien fatigué, qui demande l'aumône dans l'encombrement d'une porte. Or, cet aspect était bien plus beau que la frairie de ses funérailles sous l'Arc de Triomphe, et il demeure pour moi inscrit dans ce vers désolé :

Ma vie ayant été dure et funèbre en somme.

Notre vieux maître le professeur Potain n'était pas physiquement beau, comme son contemporain Charcot, par exemple. Mais son auréole le matérialisait et le rendait au cœur admirable. Nos mémoires en sont encore frémissantes, quand elles l'évoquent auscultant un cardiaque ou tenant la main en sueur d'un mourant. Car il y a un beau de la compassion, qui est aussi un baume du terrible. C'est un spectacle auquel on assiste souvent dans les hôpitaux : un drame agonique rendu tolé- rable par une silhouette de femme penchée et pleurante.

Les explosions fortuites du beau sont aussi un phénomène curieux. Une table, servie, le soir en été, pour le repas de famille, avec sa nappe bien blanche, son argenterie ou son ruolz, sa verrerie, tout cela, vu du dehors et comme d'un autre royaume, c'est l'image de la responsabilité étroite, de l'affection sûre, de la paix. Là-dessus planent les chers disparus. Un tel aspect bannit tous les sentiments bas et peut, d'un certain point de vue, être qualifié de divin.

Les morts sont presque toujours beaux, et le poète, tel Virgile, qui sait parler d'eux comme il faut, participe de leur beauté grave, environnée de thrènes et de larmes.

Nous portons tous en nous un vaste désir du beau, qu'altère ou ruine le plus souvent nos bas instincts. Nous nous sentons naturellement attirés par les formes, corporelle, intellectuelle et spirituelle du beau. Ces trois formes sont commandées par l'idée et le sentiment du beau. L'idée du beau ne varie pas. Mais il n'en va pas de même du sentiment qui, lui, n'est ni égal, ni même exact chez beaucoup d'entre nous. Les jugements sur telle œuvre littéraire, picturale ou musicale fourniront toujours matière à la discussion sinon à la polémique. Ceci, quoi qu'il existe un beau absolu, comme il y a un bien en soi.

Le beau a été défini souvent. Il a fourni à divers philosophes le thème à d'amples développements. Platon, entre tous, est celui qui en a circonscrit les formes, montré l'essence et marqué le rang avec le plus de puissance. Les dialogues du Banquet et du Phèdre sont connus de tous. Nous ne les résumerons pas ici, ce n'est pas notre objet. Mais les principes dégagés par ce grand esprit éclaireront notre route et guideront notre choix quant à la matière de ces chapitres consacrés au beau dans la littérature et dans les arts.

Le chef-d'œuvre, en littérature, implique chez son auteur une sérieuse culture générale,

une connaissance approfondie des humanités gréco-latines. Il faut que l'écrivain de talent ait été admis à cette école de la beauté et de la sagesse que représente le trésor incomparable remis au jour par la Renaissance, les moines d'Occident, les écrivains et les poètes tels que Rabelais, Montaigne, Shakespeare et Ronsard, pour ne citer que les sommets. La fréquentation des Humanités amène ces virtualités de lumière dans la zone du bon sens et du réalisable indispensable à l'homme de lettres.

La science, physique, chimique, mathématique et biologique représente, certes, un immense effort, sans cesse renouvelée sans cesse changeant, d'un intérêt prodigieux, et qui nous donne continuellement l'illusion d'atteindre la solution du problème de la vie. Qui donc médirait de la science, comparable à cet oxygène renouvelé, sans lequel le souffle s'arrête! Oui, mais tous les trente ans — durée moyenne d'une génération — les conceptions générales, fondées sur des observations, ou des déductions et inductions, en apparence inébranlables, s'éboulent et cèdent la place à d'autres. L'antique document cède au nouveau rituel. Ce qui paraissait vrai, avant-hier et hier, apparaît aujourd'hui comme faux. Pour prendre un exemple concret, je dirai que, des thèses médicales qui commandaient ma jeunesse, aucune — je dis aucune — n'est demeurée debout aujourd'hui.

Dans ce désarroi et déménagement général, dans cette transmutation des points de vue (Nietzsche disait, à tort, « interversion des valeurs »), quelque chose demeure, subsiste, se tient : la raison grecque et le raisonnement latin. La Grèce antique a posé les principes du discernement. Rome les a formulés. A travers le labyrinthe double de l'esprit et de la vie, nous avons ces fils conducteurs.

Qu'ils ne nous permettent d'atteindre — (comme l'a constaté Montaigne) — que des surfaces, des tangentes et des « dehors », cela n'est aucunement douteux. Mais, tout de même, cela vaut mieux que rien, et il faut bien reconnaître que quiconque raisonne, à l'heure actuelle — et quelles que soient ses tendances, humeurs et origines — raisonne tel que Platon, Aristote et saint Thomas d'Aquin. Je ne conteste point le mérite émi- nent de Montaigne, de Pascal, de Bossuet, ni même — à un degré moindre — de Spinoza, de Liebnitz et de Kant. Mais ces philosophes n'auraient point existé, non plus que Descartes, sans les grands synthétiques que sont, immortellement, Platon et saint Thomas, ces guides et pilotes de l'esprit humain.

De telles constatations ont fait de moi un humaniste renforcé; et plus j'avance dans la vie et plus je prône à nos enfants la connaissance du grec et du latin, utile à tous, indispensable à l'écrivain.

Le monde antique ne nous a pas légué seu-

lement ces fils conducteurs dont je viens de rappeler la valeur. Il nous a laissé aussi le message des grands poètes. Tout poète altis- sime (comme on disait de Dante) est commandé par l'avenir plus encore que par le passé. Il tend vers un ou plusieurs buts. Il a sur cette terre son message ou, ce qui revient au même, sa mission. Celle de Virgile était essentiellement consolatrice et pacificatrice. Elle n'est pas à dédaigner, on l'avouera, dans l'état de trouble et d'alarmes où nous voyons présentement l'univers. Il apparaît dans le monde romain, au moment où, après de terribles guerres, civiles et autres, chaque citoyen de l'Urbs aspirait au repos et à la vie tranquille, mais où aussi chaque vétéran réclamait sa récompense, son lopin de terre et son domaine, qH'Octave vainqueur — et qui allait être Auguste — ne pouvait, en vertu de la tradition, lui refuser. Alors commencèrent ces fameuses expropriations au bénéfice des anciens combattants, qui atteignirent les plus hautes personnes et auxquelles Virgile n'échappa que grâce à l'intervention de Mécène. Comme personne, l'auteur des Bucoliques a rendu la douleur de la dépossession, du départ, de l'exil, de l'état incertain et nomade succédant à l'état sédentaire : « Un soldat impie possédera ces terres cultivées avec tant de soin... un barbare aura ces moissons... » En latin, le Barbarus has segetes évoque la plaine où mûrissent les épis blonds, et il y aurait un

volume à écrire sur les sensations de couleurs dans Virgile — de couleur et non pas seulement de lumière, — aussi vives que les impressions sculpturales. Son œuvre est à la fois sous le signe de l'héroïsme et sous celui de la mélancolie.

Chaque poète a son heure, de jour ou de nuit. Celle de Virgile est nettement au début du crépuscule, alors que s'apaisent, dans une dorure frisante, les ardeurs laborieuses de la journée. Alors, aussi, « du haut des montagnes, les ombres descendent plus grandes dans la plaine... majoresque cadunt, allis de montibus, umbrae ». Heure nostalgique, où chantent les souvenirs, doux ou cruels, où revient nous visiter la mémoire de ceux que nous avons aimés et qui ne sont plus. Parmi ceux-ci, les jeunes gens, morts prématurément dans les combats, dans les embûches, par le poison de la fièvre marécageuse, descendus aux Enfers, vers ces prairies d'asphodèles que borne le fleuve d'oubli, le mystérieux Léthé. Puis, parmi ces jeunes gens, l'espoir de la race et de l'Empire : « Hélas! malheureux enfant, si, de quelque manière tu peux briser les rigueurs du destin, tu seras Marcellus! A pleines mains versez les lys... Heu mise- rande puer! Si qua fata aspera rumpas, tu Marcellus eris! Manibus date lilia plenis. » Ce livre VI de l'Enéide où le héros descend aux Enfers, est le plus étrange du poème divin et l'on y sent déjà palpiter, dans une atmos-

phère de rachat et d'espérance, l'idée chrétienne et l'inspiration évocatoire du Dante. Un parfum d'immortalité apaisée flotte au- dessus d'une prolongation des tourments terrestres et des châtiments mérités. De même qu'au crépuscule il y a hésitation de l'éclairage, de même ici l'outre-tombe hésite entre la punition et le pardon.

C'est par ce biais de la dualité sentimentale, et aussi en noyant la souffrance dans le paysage, que Virgile applique sur les plaies de l'âme, et d'une main tendre, son baume unique. J'en parle sans littérature. Aux heures graves de la Patrie menacée, dans les circonstances douloureuses ou tragiques d'une vie déjà longue, c'est à lui que j'ai eu recours, comme au Nepenthès souverain, et qui vient immédiatement avant la prière. On en a souvent fait la remarque. Un faible rayon de l'étoile qui guida les mages vient déjà illuminer son front païen. Hugo a bien exprimé cela :

Dans Virgile parfois, dieu tout près d'être un ange, Le vers porte à sa cime une lueur étrange.

Un annonciateur, un vates, puis un magicien, un intercesseur bienfaisant, tout le moyen âge l'a considéré ainsi et lui a rendu un culte sans éclipses. Sa gloire a toujours jeté les mêmes feux depuis le jour où, ayant été chargé par Auguste — qui avait deviné son génie — de chanter les annales de Rome, il

avait lu des fragments de l'œuvre en train à ses amis émerveillés, parn\* lesquels Horace, son émule et son admirateur : « Je ne sais quoi de plus grand que VIliade est en train de naître. » Depuis deux mille ans, chaque génération éprouve le bienfait et reçoit le message du suave Mantouan, dont la tombe porte l'épitaphe que l'on dit rédigée par lui : « J'ai chanté les pâturages, les champs, les héros... Cecini pascua, rura, duces. » Rien cependant dans les Géorgiques n'annonçait ostensiblement le peintre de batailles, ni le graveur et intailleur des rudes vertus civiques qui soumirent à Rome le vaste monde : « tu, regere imperio populos, Romane, memento; à toi Romain, l'Empire des peuples! »

C'est ici qu'il faut admirer le discernement souverain d'Auguste. Pour chantre du peuple d'airain, « en armes et en lois », il choisit le peintre des abeilles, de la volupté amoureuse et rustique, mais dont l'harmonie intérieure était telle et si puissante qu'elle traverserait les âges sans se déformer. A travers bien des vicissitudes, Rome a dévié et, malgré la houle des siècles et les embruns et les cataclysmes moraux, Virgile a duré. Il y aurait un nouveau déluge, une nouvelle arche, que Virgile en serait la colombe.

L'importance de ce personnage extraordinaire et tel qu'on n'en voit point de semblable — du moins à mon avis — jusqu'à notre Mistral, apparaît dans l'étude remarquable, mais

incomplète au point de vue justement du message, que Sainte-Beuve lui a consacrée :

« En mourant jeune, ou du moins avant la vieillesse, et dans la douzième année (à compter depuis Actium) d'un règne qui devait durer trente-deux ans encore, et qui eut ses tristesses et ses dernières heures assombries comme tous les longs règnes, Virgile nous en exprime le plus bel éclat et le plein soleil, de même que dans son églogue à Pollion il en avait salué et préconisé l'aurore. De loin, il lui rend, à ce merveilleux régime d'Auguste, et il lui prête certainement autant qu'il en a reçu. Il nous fait croire, par la grave suavité de sa parole, par la pure lumière qui émane de son œuvre et de son génie, à quelque chose de poli, de brillant, de généralement éclairé, à quelque chose d'humain et presque de pieux, qui n'existait sans doute alors que dans une élite très restreinte de la société, et qui n'y était qu'avec bien des mélanges. Il nous donne le sentiment avancé d'une civilisation qui ne se maintint pas, à beaucoup près, à ce degré dans l'empire romain, et que recouvrirent vite les cruautés et les voluptés grossières : mais, à ces premiers sommets du long règne dont il inaugurait la grandeur, et à l'heure propice où il y dressait son noble phare, les choses de l'avenir apparaissaient ainsi, dans les perspectives de l'espérance. Virgile, avec sa chaîne d'or, liant le passé au présent, donne l'idée de vertus qui n'étaient

déjà plus depuis longtemps des vertus romaines. Avec lui on ne prévoit que des Trajans, et nullement les prochains et menaçants Tibères. La venue même du Christ n'a rien qui étonne quand on a lu Virgile. Son Enée est le saint Louis de l'antiquité. »

Cet art parfait et cependant naturel ravit et enthousiasma les contemporains, dès son apparition, de façon inimaginable. Tout de suite, il fit partie de l'enseignement très poussé des jeunes Romains, et il fut commenté dans les écoles. Nous savons, par la correspondance de Sénèque et de Lucilius, que cette ferveur fut générale. Les gens ne parlaient que de cela et ceci prouve combien le goût littéraire était répandu.

Il y avait encore une autre raison que les dispositions artistiques d'une vaste élite où enseignaient de nombreux Grecs, érudits et subtils. C'était le civisme de l'auteur de l'Enéide, civisme dont son chef-d'œuvre est tout baigné. Le grand poète, tel un arbre géant, a toujours des racines profondes dans son terroir (d'où le civisme) et un immense et frétillant feuillage, qui fait son universalité. Virgile sentait et voulait la grandeur de Rome, était convaincu qu'elle était capable de pacifier le monde et d'y faire régner les arts et la paix. Si Virgile était l'homme d'Auguste, Auguste était celui de Virgile, le « chef » choisi et désigné par les dieux. Ce ne sont pas des flatteries que le Poète adresse au

Maître, c'est l'hommage dû par son génie qu'il lui rend. Le même sentiment se retrouve chez un Racine vis-à-vis de Louis XIV. Ces deux gloires, la politique, la littéraire, s'assurant l'une par l'autre, se reflétant l'une dans l'autre, il n'est rien de plus souhaitable pour une nation, laquelle s'alimente à la fois du beau verbe et de l'acte utile.

Le civisme de Virgile montait en lui constamment, comme une sève puissante, tandis qu'il composait. C'est lui qui lui donne à la fois le mouvement et l'assurance. De ce civisme hérita notre Ronsard, lequel possédait à fond son Elléide comme son Iliade et en transposa l'esprit dans maintes pièces splen- dides qui ont le souffle de l'antiquité. De ce civisme hérita aussi notre Malherbe, influencé également par Horace, et qui a, dans ses meilleures pièces, le ton des Odes. De ce civisme hérita Mistral, dans un poème comme le Tarnbour d'Arcole, et tant de strophes vigoureuses et fières où la force s'enlace à la douceur.

L'universalité vient de l'appétit de connaître et de l'érudition. Virgile était un érudit et que toutes choses intéressaient. Felix qui potint rerum cognoscere causas... « Heureux qui put connaître les raisons des choses », s'écrie-t-il, songeant à son prédécesseur Lucrèce et à cet autre chef-d'œuvre amer et dur, De Natura Rerum, où se conjoignent la science et la poésie. Mais alors que l'érudition de Lucrèce, inventeur de la théorie atomique et

de tout le matérialisme moderne, est angoissée et douloureuse, collectionnant les pointes acérées et cruelles de ce monde, celle de Virgile est enjouée et optimiste, cherche toujours le remède au mal. Tout ici-bas est remède et poison, plus ou moins. Lucrèce voit le côté poison. Virgile voit le côté remède.

Le civisme de Virgile était né avec lui, avec le miracle de son verbe et le cours harmonieux, mais impétueux de son sang. L'universalité lui vint peu à peu, par la connaissance et ce don de pénétration. Au temps des Géor- giques, il étudie le grand livre de la Nature, ouvert et cependant indéchiffrable, dont il saisit, sans trop les approfondir, les correspondances. Puis, par Mécène, il voit de près les choses et le genre de la politique, il s'en- quiert, il lit, il écoute, et son génie s'étend sans s'encombrer. L'exécution de l'Enéide exige une somme de science formidable, non seulement une documentation, mais encore une reconstitution légendaire, une recherche des anciens usages, des anciennes armes, des anciennes lois. Virgile s'y applique. Il assimile tout, et de telle manière qu'il revêt de poésie des énumérations qui pourraient être rebutantes, un peu à la façon d'Homère. Bref, et pour reprendre la comparaison de l'arbre, ses rameaux s'étendent dans toutes les directions.

De cet immense bienfait qu'est Virgile et dont je n'ai fait qu'indiquer les grandes lignes, renvoyant pour le reste à Sainte-Beuve et à

Bellessort, seront privés les peuples contemporains qui se détournent des humanités, formatrices des élites indispensables à la vie des nations. Je dis formatrices quant aux lettres, quant à l'histoire et quant aux sciences. L'argument d'après lequel des humanités françaises suffiraient à former un homme de valeur est inconsistant. Toute la poésie s'appuie à Aristote et à Lucrèce.

On peut évidemment se passer de Virgile comme on peut se passer de pain et de vin. Mais de même que le pain et le vin sont à peu près indispensables à la vie organique, de même le baume virgilien, la consolation virgilienne sont à peu près indispensables à la vie morale d'un « chef », je veux dire d'un homme qui aspire à guider, instruire, redresser, consoler d'autres hommes et à leur inspirer confiance. Pour en revenir au début de ces remarques, ce dont l'humanité s'est nourrie avec bonheur pendant deux mille ans ne saurait être diminué, ni supprirné, sans un incalculable dommage.

Il convient d'ajouter enfin qu'il est impossible de comprendre à fond, de connaître à fond les maîtres formateurs de la langue française, un Rabelais, un Montaigne, un Ronsard, un Amyot, si l'on ignore les humanités, dont eux-mêmes sont tout remplis et débordants.

C'est en effet au xvr siècle que la langue française a trouvé sa forme quasi définitive.

C'est le legs de cette époque sans pareille qu'est la Renaissance. Les grands esprits qui l'illustrent écrivaient et pensaient en trois langues, le latin, le grec et le français, lui- même réparti en deux idiomes : l'oc et l'oïl. D'où j'imagine l'impression de profondeur et de certitude qu'ont leurs remarques sur toutes choses, leurs traductions (Amyot), leurs poussées métaphoriques, auprès desquelles celles des romantiques du xix" siècle sont à la fois ampoulées et vides. La passion de la connaissance et de l'étude était en eux à un tel point que Alnyot, le premier helléniste de son temps, s'était éduqué à la lueur des tisons que laissait incandescents, en s'en allant coucher, le recteur du collège où il était valet.

Rien, à mon avis, n'exprime mieux que ce petit fait l'ardeur intellectuelle de ces humanistes étourdissants, pour lesquels le roi François Ier et Guillaume Budé avaient créé le Collège de France. L' « encéphalite », dont parle Renan, était leur fait à tous, et ils pensaient, avec Erasme, arriver à tout comprendre. Quiconque entre à fond, et jeune, dans une science nouvelle, a l'impression que toutes les barrières sont levées. C'est l'enchantement, dont la désillusion viendra plus tard, quand le chercheur désenfiévré s'apercevra que son esprit, tangent à l'universel, ne saurait pénétrer l'universel par les seules voies de la raison.

Nous avons eu, depuis la Renaissance, de

très grands écrivains, prosateurs et poètes, c'est entendu. Mais pour la force, l'expressivité, l'éclat et le mouvement, ni un Saint- Simon, ni un Molière, ni un Pascal, ni une Sévigné, ni un Diderot n'atteignent à l'étage de Rabelais, ni ne dépassent celui de Montaigne, qui est de quelques marches au-dessous; et j'en dirai autant, au xixe siècle, de Proudhon, de Michelet et de Léon Bloy, ces sommets du style naturel, le plus beau, j'ajouterai le seul vraiment beau de tous. A quoi tient cette prééminence, universellement reconnue, tant pour Rabelais que pour Ronsard? C'est ce qu'il convient de dire. Un style est un vin, se goûte comme un vin et se définit de même manière. Rabelais se boit et se savoure. On en a plein le palais, alors qu'on le lit à haute voix. On ne le déguste bien qu'à haute voix, car il est le summum du style parlé, comme son contemporain Ronsard est le summum du style chanté.

Qu'est-ce que la Renaissance? Un déferlement, sur le monde moderne, de la beauté antique, grecque et latine. Les manuscrits d'Athènes et de Rome sortent des bibliothèques et des couvents, comme sortent encore aujourd'hui de terre, à Rome, à Herculanum et à Pompéï des vestiges et témoignages du culte de Pythagore et de Dionysos. Une soif de beauté physique, de volupté même, court le monde. L'esprit de galanterie supplante celui de chevalerie et s'associe à l'esprit de

connaissance, comme pour un nouveau Banquet de Platon. Un souverain, protecteur des arts et défenseur des lettres, typifie cette époque unique où brillèrent Erasme, Léonard de Vinci, Ronsard et Rabelais : le roi François I'r, flanqué de Guillaume Budé, du cardinal du Bellay et de son frère le sire de Langey; le roi François, rival de Charles- Quint, qui mène de front les armes, les amours et les lois. La culture, latine (Ít grecque, est en honneur comme jamais et jusque dans les couches populaires, où fermentent l'argot citadin et le trimard rural. C'est ainsi que va se produire une rencontre épique, chatoyante de mille couléurs, semi-liquide, semi-pâteuse, nous dirions aujourd'hui colloïdale, entre les termes d'érudition et le vocable populacier. L'un féconde l'autre et ils s'entrecroisent, étant au service d'une pensée forte, allégorique et aphoristique chez Rabelais, érotique chez Ronsard, didactique et" confessionnelle chez Montaigne, qui n'a pas perdu l'usage de la scholastique, mais qui bouillonne d'aspirations multiples, ainsi que la terre fait au printemps.

Il faut distinguer dans Gargantua comme dans Pantagruel l'esprit, la syntaxe et le parler. Tous les trois se soutiennent, l'un l'autre, dans une architecture qui, à travers mille vicissitudes linguistiques, a, en somme, défié le temps. Je veux dire que depuis 1553, date de la mort de cet immortel génie, il y a eu, dans

chaque génération de Français, quelques centaines ou dizaines d'hommes — entre marée haute et marée basse — de conditions différentes, qui ont aimé et pratiqué Rabelais au- dessus de tout, ou, comme dit Gœthe de Shakespeare, « à n'en plus finir ». C'est proprement cela qui est la gloire, qu'il ne faut point confondre avec la renommée, la réputation ou la notoriété.

La foule est fiienée par une élite qui sait à merveille de quoi il s'agit, pour laquelle Panurge, Jean des Entomeures, Picrochole, le duc de Menuaille, Rondibilis, Grippeminaud et Trouillogan sont de veilles connaissances. Le grand Chinonais, le maître du rire vainqueur et terrible, est, je pense, le seul dans ce cas-là. Cela tient, pour une très vaste part, à sa puissance inouïe d'expression.

Rabelais est synthétique. La synthèse qui est la recherche des accords secrets, dans la nature et dans l'être, est la forme naturelle de son esprit. Il typifie, il coud ensemble, il agrandit et magnifie dans tous les sens. Autour de ses protagonistes, qui ont l'ampleur des masques d'or découverts à Mycènes, il réunit les traits, singuliers et universels, des gens de sa connaissance, des vignerons de Chinon et de Seuilly, des médecins et botanistes de Montpellier, de Lyon et de Metz, des courtisans de François Ier et de Henri II. Moraliste et analyste des plus subtils, sondeur des abîmes du bipède parlant, plein de replis et de cryp-

togrammes, il n'en demeure pas moins au soleil de la vie vivante, de ses hasards, rencontres et concordances. De la politique à la diplomatique, et à la guerre, des plantes aux organes, et du chanvre à la dissection, il promène partout un œil comme une loupe, exact, rieur, implacable, révélateur, qui communique largement avec sa raison et éveille son bon sens et notre bon sang d'un seul coup. Ses effets sont amenés et latents, puis explosifs, comme chez les plus savants des dramaturges. On ne sait pas ce qui va arriver, mais on pressent qu'il va arriver quelque chose et que ce quelque chose sera à la fois une réjouissance et une école. Pantagruel est un feu d'artifice à la clarté duquel on peut lire et apprendre, et aussi méditer.

Qui dit synthèse dit investigation. Rabelais cherche et conjecture. L'investigation est sa compagne et sa muse et il rêve d'un appareil volant qui l'introduirait aux gîtes de la foudre et aux laboratoires de la tempête, plus loin encore, qui le promènerait parmi les constellations! Comme Pascal il balade son gouffre, en hauteur, dans lequel plonge un rire sonore, attestant que la farce se joue, à la fin que la farce est jouée.

De cette quête et chasse aux problèmes solubles ou non, découle l'emploi constant des incidents, quelquefois, mais, plus rarement, des digressions. Puis sa métaphore devenue récit l'amuse, il s'assied au rebord d'un fossé,

à l'orée d'un bois, il écoute la hache du bûcheron, et c'est la mirifique et jupitérienne histoire du bon Couillatrix, qui perdit sa cognée, et que consolent les Olympiens, par la trappe ouverte du ciel. Quand la mythologie chez lui intervient, c'est avec une sorte de majesté bonhomme. C'est un savant, rempli de lectures, lié avec tous les érudits de son époque, expert à crever « le plafond de toile », comme le clown du poète, « au son du cor et du tambour » et à « rouler dans les étoiles ». Il n'est jamais plus proche du sublime qu'à l'extrême pointe de sa trivialité.

Tel est, d'une façon très générale, l'esprit rabelaisien, en complet accord avec celui de la Renaissance, en complet désaccord avec celui de la Réforme, comme avec celui de tous les fanatismes. Ainsi se trouva-t-il odieux à la fois aux « sorbonicoles et papimanes » comme son ennemi Puits Herbault (« l'enragé Pu- therbe ») et à Calvin, qui voulaient, l'un et l'autre, l'envoyer au bûcher. La connaissance par le rire et sans le secours de la femme et du désir qu'elle inspire, tel est l'étonnant paradoxe qui fleurit sous les ombrages et par les quinconces de l'abbaye de Thélèlne, dont le programme, il faut l'avouer, n'est pas fort tentant. Je sais bien qu'il restait la dive bouteille... mais elle n'est pas tout, juste ciel!

Pour la syntaxe, aucune hésitation. Notre auteur et ami, — qui ne l'aimerait — conjoint, dans un mélange exquis, quasi féerique,

les deux lumières de la syntaxe grecque et de la syntaxe latine. Il y a, entre ces deux formes, une différence foncière, essentielle : la syntaxe latine est directe; elle va droit devant soi, posant sa lumière décisive à la fin de la phrase. La syntaxe grecque est ramifiée, elle diffuse la lumière d'une façon beaucoup plus lente et beaucoup plus cadencée, dans toutes les parties du discours. Cela se voit notamment chez Démosthène. La syntaxe latine est de combat et de victoire. C'est la syntaxe de l'entraînement et de l'acte. Au lieu que la syntaxe grecque est celle de la délibération, de la discussion, de la persuasion. La syntaxe latine possède les qualités qui ont fait la gloire de ce peuple guerrier et légiférant, devenu plus spectateur et ergoteur au contact de la syntaxe grecque, cependant dégénérée.

A un autre point de vue, la syntaxe de Rabelais est essentiellement symphonique. Il ne se contente pas d'une mélodie, si suave soit-elle. Il ne développe pas un seul thème, un thème unique ou accompagné de quelques harmoniques. Par la force des évocations métaphoriques, plus nombreuses chez lui que chez nul autre, il enchaîne tous ses termes dans une polyphonie, comparable sur le plan musical à celle de Richard Wagner. On découvre chez Rabelais, pour les mots, ce qui se passe, chez Wagner, pour les sons : un besoin de transposer et de traduire, dans tous les tons, claviers et registres, un même thème ini-

tial dit d'accompagnement. Il submerge ainsi son lecteur, ou son auditeur, qui s'abandonne à lui sans résistance, promené de la crotte aux nuages d'or, et de l'inquiètude, jamais justifiée du trivial, aux conceptions les plus grandioses. Ses ouvrages bourdonnent comme une ruche géante, d'où sortent d'énormes barres et gâteaux, d'un miel exquis, translucide et embaumé.

Le rythme de cette prose sans rivale est partagé entre l'énumération et l'invective, comme entre le halètement respiratoire et le cri. Rabelais prend de l'air avant de rugir, d'un rugissement qui remplit la vallée et se répercute dans le vocabulaire. Toutefois, il y a une mesure dans son excès, et je m'en suis bien rendu compte le jour où j'ai mis le nez dans la traduction allemande de Pantaqruel, par Jean Fischart. le pamphlétaire de la Réforme. Là où Rabelais fait une énuméra- tion de dix adjectifs et de six verbes, Fischart en fait une de quarante et de vingt-quatre. Cet équilibre est ainsi détruit qui fait l'émerveillement de tous les commentateurs du Père des Lettres. En ce qui concerne le parler de Rabelais, on a fait un calcul approximatif duquel il résulte qu'un cinquième de ses mots environ est emprunté à la langue d'oc, qu'un autre cinquième est fabriqué directement par lui: qu'un cinquième de ses mots dérive du latin, un cinquième du grec et qu'enfin le reste relève du trimard et de son temps.

Cet art de farcir le langage et le style de toutes les richesses auditives que peut rencontrer l'écrivain voyageur — et quelquefois traqué — cet art d'adapter ces richesses aux circonstances, de fabriquer des expressions, des locutions et des termes dérivant eux-mêmes du populo et satisfaisant l'oreille des gens les plus avertis, ce don s'est trouvé chez quelques autres écrivains, nulle part il n'atteint le degré de foisonnement et magnificence qu'il a chez le maître de Gargantua et de Pantagruel.

Les grands auteurs se distinguent par une faculté sensible maîtresse. Certains sont des écrivains de l'ouïe; d'autres de l'olfactif; d'autres, comme Montaigne, de l'ambiance; d'autres encore, comme Baudelaire, du malaise et de l'aura. D'autres sont des écrivains de la réflexion, ou de l'ellipse, ou de la période. Chez Rabelais, tout ce qui concerne l'audition est décrit particulièrement, en termes inou-

bliables. Il faudrait lire, entre autres, le passage célèbre sur la saisie dans l'air, par Panurge et ses compagnons, des paroles gelées, parcourant l'espace, puis se dégelant. Remarquons, pour montrer comme l'esprit d'investigation va loin et rejoint celui de prophétie, que cette imagination rabelaisienne est aujourd'hui réalisée avec la transmission des ondes sonores et leur captation à l'aide de mécanismes ingénieux.

Il y a une magie, une griserie verbale, qui ne résulte pas de l'application, ni de l'effort,

qui dérive au contraire de la facilité et de la spontanéité dans la justesse. Cette épopée gigantesque, qui excite le rire, a été certainement écrite dans la joie par un vivant d'une alacrité exceptionnelle et qui se réjouissait et s'ébaudissait de ses trouvailles. Rabelais est tout entier dans son œuvre, comme Shake3peare est tout entier dans la sienne. Un jour viendra peut-être où la critique, à l'aide d'appareils spéciaux, évoquera la forme, les attitudes, la voix, l'accent, les regards et physionomies de l'auteur génial répandu dans ses écrits, signifié mille fois, reproduit et réper" cuté mille fois par eux. Ce charmant prodige, quand on lit Pantagruel attentivement, ne paraît pas si éloigné.

Rabelais est le premier des géants de la Renaissance. Erasme en est le second. Erasme, du fait que son œuvre d'humanité est en latin, est devenu une gloire de musée. On le considère généralement comme le précurseur de Voltaire. M. Albert Maison lui a consacré, il y a quelques années, un ouvrage remarquable, bien que, pour l'atmosphère du temps, incomplet. Mais nous commençons seulement, grâce aux travaux d'Abel Lefranc, d'Arthur Heul- hard, de Plattard, de Sainéan et, en général, des rabelaisiens, à nous faire une idée de la Renaissance, de ses hommes, de l'hellénisme universel à cette époque, des rois extraordinaires que furent François Pr et Henri II, de cette furie de la connaissance que personnifie

le nom d'Amyot, jointe à l'ivresse de l'imprimerie avec Plantin, les Estienne, Manuce, Grieff, ou Gryphe le Lyonnais — il était Wur- tembourgeois — et quelques autres. Il aurait fallu cinq volumes, autrement denses que celui de M. Maison, pour enclore les correspondants d'Erasme et faire sur son influence, à travers la distance et le temps, le formidable travail que M. Sainéan a accompli quant à celle de Rabelais.

Erasme, dont Holbein nous a laissé un si beau portrait où apparaissent l'application et aussi la finesse allant jusqu'à la rouerie de l'homme, est né à Rotterdam, et sa naissance nous est bien joliment contée par M. Maison. Son nom veut dire en grec « désiré ». La Hollande a joué, dans l'histoire de l'esprit européen, un rôle considérable, et elle a donné encore au XIXe siècle un fils direct d'Erasme, plus connu en France que dans son propre pays, grâce aux efforts de Marcel Schowb, de Pierre Champion et aux miens, le critique Byvanck. L'humanisme contemporain — peu de chose à côté de celui du xv\* siècle — doit à Byvanck des études incomparables sur Villon, Shakespeare, I%Ieredi-th et combien d'autres! La curiosité générale a toujours été en honneur en Hollande, comme à Edimbourg, à Paris, à Londres, à Rome et, au xvr» siècle, à Bologne et à Montpellier. Il semble qu'il y ait des sites et des terrains favorables à la culture, comme il y en a de

favorables au cancer. Véritable vagabond de l'humanisme, en Flandre, en Italie, en Allemagne, en Suisse, en Angleterre, Erasme marqua une vive prédilection pour ce dernier pays, dont l'humour convenait à son esprit caustique, et pour les femmes et jeunes filles duquel il manifeste un enthousiasme charmant; ce qui prouve que. même dans ce domaine, il avait du goût.

On considère généralement qu'Erasme, qui avait, comme Rabelais, traversé les ordres, fut, pour son temps, le pape de l'incrédulité. Il y a du vrai dans cette assertion et, toujours comme Rabelais, il eut, contre certains hauts dignitaires de l'Eglise, notamment contre Jules II, la plume mordante. Cependant, il arriva cette chose étonnante, et qui peint la Renaissance, que le pape Paul III lui fit offrir un chapeau de cardinal, qu'il refusa ! Imagine- t-on Voltaire cardinal?

Le pape Paul III, un des pontifes les plus curieux de l'histoire, avait son idée, qu'il manifesta encore en accordant à Rabelais trois induits successifs et en lui permettant, quoique demeuré du clergé séculier, d'exercer la médecine, à condition qu'il le fît gratis. Cette idée était. à n'en pas douter, que des soupapes de sûreté étaient utiles pour combattre les progrès du luthérianisme et du calvinisme, et c'était aussi l'idée du cardinal Jean du Bellay qui fut le Richelieu de François 1... Il est vrai- semblable qu'Erasme envisagea que, s'il

acceptait l'offre du Saint-Père, il y gagnerait en sécurité, mais y perdrait en indépendance.

Or, critique né, il savait que cette dernière est la première vertu du critique, et sa vie en fut la démonstration.

La langue universelle, internationale, de la religion, de la science, de la philosophie, de la diplomatie, était alors le latin. Montaigne, qui est à la sortie de la Renaissance, comme Erasme se tient à l'entrée, nous raconte que, sous le coup d'une émotion forte, il pensait et sentait d'abord en latin. La langue latine et ses chefs-d'œuvre, maximes et formules, était la rampe solide de tous ces gravisseurs du rude escalier de la connaissance et leur épargnait le vertige. Au-delà du latin, il y avait le grec, plus sinueux, exprimant toutes les nuances de la pensée, suspect, aux yeux des théologiens de Sorbonne, d'alimenter l'hérésie.

Comme Montaigne eut, plus tard, La Boétie, Erasme eut Thomas More, auteur de l'Utopie, qui fut chancelier d'Angleterre puis décapité sur l'ordre d'Henri VIII, souverain peu commode dans ses rapports avec ses ministres et avec ses femmes successives. Le cardinal Jean du Bellay, déjà nommé, avait été très lié avec Anne Boleyn — auprès de laquelle il aimait à chasser — et conservait d'elle un radieux souvenir. Quant à Erasme, il fit, dans une lettre à Hutten, le pamphlétaire luthérien, un portrait de son cher ami More, où il notait c les petites paillettes dans les prunelles,

l'épaule droite un peu plus haute que 1 gauche, les mains un peu lourdes », et< More de son côté l'appelait « Erasmiotatos très chéri. Les amitiés étaient, au xvr siècl< aussi violentes et durables que les haines, ( fondées sur des penchants intellectuels, dt passions politiques ou religieuses. Mais le scej ticisme et l'agnosticisme eux-mêmes étaiei passionnés. Un descendant d'Erasme a xxe siècle, Alfred Capus, esprit de premit ordre, qui vivait de comédies légères, quan on l'interrogeait sur ses sentiments, répo] dait : « J'ai la passion de l'antifanatisme... Il eût volontiers ajouté, comme Montaigne « jusqu'au feu... exclusivement ».

Tout humaniste, au xvi\* siècle, était « ro mavage », faisait le pèlerinage de Rome. dell ci le déçut, on né sait trop pourquoi, alo qu'elle fut pour Rabelais la source d'études de remarques botaniques, archéologique architecturales et topographiques innni' Mais, avant de venir à la Ville éternel Erasme avait séjourné à Venise, chez célèbre éditeur Alde Manuce.

M. Albert Maison remarque, avec raisc que la maison Plantin, à Anvers, merveille sement conservée, nous montre ce qu'était u imprimerie au xvie siècle. Je ne connais 1 de musée, ni de demeure célèbre, qui ai pareillement à l'évocation et j'ai passé < journées entières chez Plantin, à me rep senter la fièvre de l'intellect et de l'impri]

d'où allaient sortir, par le livre, le libelle et, plus tard, le journal, tant de formidables événements, à commencer par la Réforme.

Il reste d'Erasme un titre connu et un ouvrage qu'on ne lit plus : L'Eloge de la folie. Au chapitre du livre de M. Maison, ainsi intitulé, l'auteur nous transporte dans l'Allemagne antisémite de Pfefferkorn et de Reuch- lin. Ce passage se trouve être ainsi d'une saisissante actualité et prouve, une fois de plus, que l'Allemagne ne change pas. L'Eloge de la folie, galerie des ridicules où coudoient « tous les métiers et tous les états, soldats, prêtres, moines... nobles, précepteurs, rois, papes, marchands, littérateurs et physiciens » et où le rire vient en aide à la colère et même à la fureur, comme dans Rabelais, ce bouquin d'actualité généralisée eut un succès immense. Dolet — ô ironie I — prédit à Erasme qu'il mourrait sur le bûcher. Luther écrivit : « Erasme se tord et mord comme un aspic, mais, en fou qu'il est, n'a écrit que folie. »

De la correspondance d'Erasme, son biographe dit qu'elle faisait les délices des lettrés de la Renaissance, que le latin en est « souple et savoureux ». On pourrait en dire autant de celle de Rabelais, mais qui a des profondeurs et ascensions soudaines qui n'existent pas chez Erasme, qui n'existeront pas chez Voltaire, qui existeront encore moins chez Haubert. C'est à l'amplitude, à l'envergure de ces épistoliers de premier rang que l'on mesure

l'envergure des siècles. La galerie des portraits, parmi laquelle nous promène la correspondance d'Erasme, comporte des figures telles que Budé (le fondateur du Collège de France), Luther, Marguerite de Navarre, Aléandre, Rabelais et autres grands originaux de toutes catégories.

Plus qu'aucun autre, le xvr siècle est abondant en figures, alors que le xvir, celui de Louis XIV, est surtout en attitudes, et que le XVIIIe, surtout à sa fin, est fertile en grimaces.

Le déchaînement de la Réforme (bulle Exsurge domine, brûlée à Wittenberg, où Melanchton professait le grec, 1520) trouve Erasme intimidé et trembleur. Hutten le blagua de ses terreurs. De bons esprits pensèrent à une négociation, dont Erasme fut chargé. Il vit à Calais le roi d'Angleterre Henry VIII, qui lui dit, avec sa terrible bonhomie, lui frappant à l'épaule : « Pourquoi ne défendez- vous pas ce brave Luther? » L'histoire aussi rit par moments.

Le 12 juillet 1536, après son traducteur Ber- quin, envoyé au bûcher, après son ami Thomas More, décapité, Désiré Erasme, prince de la Renaissance, mourait à Bâle de la dysenterie.

Mais comment — quand on évoque les prodigieux apports de l'humanisme à la langue française du xvr' siècle — ne pas rappeler Ronsard. Je ne me donnerai pas le ridicule > de découvrir Ronsard, sur lequel un poète

contemporain charge, comme une abeille, du miel de l'humanisme, Pierre de Nolhac, a écrit de si belles pages et un admirable sonnet. Sainte-Beuve avait rendu partiellement justice à Ronsard, mais de façon assez bougonne et un bout de férule à la main. Le livre ide Philarète Chasles sur le xvia est, à mon lavis, supérieur à celui de Sainte-Beuve. Mais le vrai révélateur de Ronsard, c'est Nolhac, (en qui revivait l'esprit noble et savant de la Renaissance, et qui aimait l'Italie et Rome comme les aimaient, en dépit des guerres fratricides que ferma le grand Henri II, toutes es valeurs françaises du XVIe.

On a tout dit sur les hauts et les bas de a gloire ronsardienne, et l'erreur ridicule de oileau en est elle-même devenue illustre, mportée dans le tourbillon ensoleillé du rand Vendômois.

Le xvie siècle, qui fut — je viens de le rap- )eler — celui de la révélation humaniste, des nanuscrits rejoignant la vie et de l'antiquité alliant les modernes, fut logiquement celui de a Pléiade et du plus grand mouvement, yrique et cadencé, de notre langue ou, plus xactement, de notre langue d'oïl.

Car au xixe siècle, une autre pléiade, de angue d'oc celle-là, de la branche chaude, evait se grouper autour de Mistral. Nous au- ons à dire quelques mots d'elle. Les trois ngues, aux racines entremêlées, chantaient lans la tête de Ronsard : le latin, le grec et

le français; elles lui conféraient cette connaissance intime du sens profond des mots et des termes, et cette liberté syntaxique, dont nous n'avons pas fini de nous émerveiller :

Je veux lire, en trois jours, l'Iliade d'Homère, Et, pour ce, Corydon, ferme bien l'huis sur moi.

Quel veinard, ce CorydoJl, serviteur tourangeau, issu de Virgile comme un cyprès taillé en cep, dont je me représente à merveille l'honnête visage ébahi, et à qui son maître disait :

Corydon, marche devant,

Sache où le bon vin se vend,

Fais ensuite à ma bouteille,

Des feuilles de quelque treille Un tapon pour la boucher.

Ne m achète point de chair;

Car, tant soit-elle friande,

L'été je hais la viande.

Achète des abricots,

Des pompons, des artichauts,

Des fraises et de la crème;

C'est en été ce que j'aime,

Quand sur les bords d'un ruisseau,

Je les mange au bruit de l'eau.

Ces vers n'appartiennent pas à la haute veine de Ronsard, célébrant la France, sa lumière et son Roi; mais leur exquise falnilÍarité me représente toute la Touraine, demeurée exactement semblable, après quatre siècles d'histoire, avec son grand fleuve, seulement plus ensablé, ses coteaux où rit le pampre d'or, et ses ruisselets rayant la chaleur.

Tous les rythmes ultérieurs ^sortiront de Ronsard, en qui résonne l'écho de Virgile; et de Mantoue à Vendôme et à Pray (ou Pré) d'où sortit Cassandre, c'est un envol continu de bourdonnantes abeilles. Le dernier essaim, non le moins beau, se posa sur la petite maison de Maillane.

Toute la vallée de la Loire, de Blois à Tours, et les environs, appartiennent à Ronsard, du droit souverain de sa lyre d'or. C'est ici son domaine, où vibrent en la saison brûlante ses avetjes immortelles, où chante, dans la plainte du vent, le chœur de ses amoureuses, Cassandre, Marie, Hélène, dont les noms sont liés aux pampres fameux. Les plis mêmes du terrain ont la pente et le relèvement de ses poèmes. Cette nature si souple, si pleine et si riche se retrouve tout entière dans ses harmonieuses strophes, comme l'Ile- de-France, sans nulle description de paysage, est dans le tournant de phrase d'un conte de Perrault.

Le poète est une autre personne que le prosateur, éclairé par l'harmonie intime d'un rayon plus proche du divin. Faites ce que j'ai fait bien souvent : Dans un beau paysage de votre préférence, à l'heure déclinante d'une belle journée, qui est celle de la compréhension majeure — laquelle ne va pas sans une forte mélancolie — prenez un Montaigne et un Ronsard. Lisez une ode, puis une page des Essais, un sonnet, puis une page

des Essais; ainsi de suite. Vous verrez alors s'avancer vers vous, appartenant au même temps, à la même culture passionnée, deux êtres de lumière, deux annonciateurs, deux « anges » littéraires d'espèce fort différente, et que saint Thomas eût catégorisés : le Prosateur, usant d'un langage tissé et lié de la causerie et de la méditation, et qui mêle son monde intime au monde extérieur, sans autre dosage que celui de sincérité et de justesse. Le Poète, usant d'une inspiration et d'une cadence infiniment plus lointaines et plus voilées et venant d'un autre versant du mystère qui enveloppe l'homme. C'est ainsi, du moins, que je me représente les choses; et plus je vais, plus je me les représente ainsi.

Le siècle de Ronsard, c'est celui de la concentration intellectuelle et verbale, quel que soit le camp où rêve et besogne l'écrivain, en cette époque de luttes et de controverses religieuses et philosophiques également ardentes. Concentration ne veut pas dire aridité ni sécheresse. Ronsard est richissime, Montaigne aussi. Mais l'un comme l'autre suit son inspiration, son analyse, son élan, sa discussion, avec un enchaînement rigoureux et un besoin de précision aussi fort que la faim et la soif. Ces pères glorieux étaient, en tout, des hommes appliqués, désireux de comprendre, puis d'égaler, l'un Homère et Horace, l'autre Sénèque et Lucrèce, et que menait une ému-

lation tournée vers l'antique, plus que vers les contemporains.

Adieu, belle Cassandre, et vous, douce Marie, Par qui je fus trois ans en servage à Bourgueil...

Oui, Ronsard, c'est toute la Renaissance, et aussi toute la Touraine, et, en fin de compte, tout notre pays, par le joint de la grâce, de la finesse et de la force que symbolisent Cas- sandre, Hélène, Marie et Genèvre; deux dames de la Cour, une fille des champs et une naïade du port Saint-Nicolas, sur les bords de la Seine, à Paris. Nolhac a tracé de ces quatre enchanteresses du glorieux Vendômois quatre portraits d'aussi franche allure que des Nat- tier ou des Renoir et baignés comme eux dans une lumière blonde.

Il faut être soi-même un poète délicat pour parler ainsi des roses et des lys au bosquet de la Loire du xvr siècle. Le mélange, tout latin, de l'exquis et du sagace fut le talent de Pierre de Nolhac. C'était aussi la grande nouveauté de la pléiade Ronsard, du Bellay et de Baïf. Ici et là, même érudition, même don enflammé, mêmes souples beautés, même esprit railleur et, sur l'éphémère de la vie humaine comme sur les baisers mêlés aux rires, même étincellement du verbe et du rythme. J'ajouterai même familiarité, même libre allure, ce je ne sais quoi de hardi, de galant, de gaillard, voire de débridé, mais de souverain, qui apparaît dans les propos de François I", dans les lettres de Henri IV, dans

certaines pages de Brantôme. La Renaissance ignore la pruderie. Mais elle ignore aussi la bassesse.

La pédanterie est d'invention récente, relativement récente, tout au moins sous la forme où elle ne fait plus rire, comme dans les farces et « moralités » d'autrefois. Nourris de latin et de grec jusqu'au point où non seulement la pensée mais le sentiment rejoignent les racines verbales de nos deux langues mères à travers notre « oïl » ou notre « oc », Ronsard et ses amis connaissaient par cœur Homère, Virgile, Horace et Catulle, et même les « poe- tœe minores », et les mêlaient à leur vie courante. La connaissance était pour eux un jeu et un adjuvant de l'amour, chanté sur une corde moins grave et moins rêveuse qu'au temps des troubadours, mais encore très chevaleresque. Ils savaient rire et pleurer en latin, faisant ainsi, sur des pensers éternels, des vers à la fois nouveaux et antiques. Quand la pourpre de l'astre du jour — « nommé cardinal avant la nuit », disait Jules Lemaître — envahit, pour l'éteindre, ce chaud azur, c'est un frémissement général du fleuve ensablé, des oiseaux, des arbres géants, de toute la nature. Mélancolie et splendeur se disputent la scène et les cœurs. Laissez alors chanter Ronsard...

Donc, cependant que notre vie Et le temps d'aimer nous convie,

Aimons, moissonnons nos désirs;

Passons l'amour de veine en veine, Incontinent la mort prochaine,

Viendra dérober nos désirs.

Ce « passons l'amour de veine en veine » vaut les « lampada » de Lucrèce. Quelle transfusion! Quel débordement de vitalité! Mais aussi quelle préoccupation de l'heure dernière, où Cassandre, Hélène, Marie et Genèvre s'effaceront devant une silhouette voilée et qui pleure au pied de la Croix. Car ce poète du duvet des choses, des velours, des sons et des reflets, du vent parfumé caressant les chevelures, ce poète est aussi celui des profondeurs ou, plutôt, des hantises de l'âme, et il les exprime indirectement, mais de façon inoubliable. Voici qu'il célèbre comme une maîtresse chérie « son pays vendômois ».

Là je veux que la Parque Tranche mon fatal fil Et m'envoie en la barque De perdurable exil.

Là te faudra répandre Mille larmes parmi La vaine et froide cendre De Ronsard ton ami.

Retrouver la grandeur dans les petites choses, charmer ainsi notre bref passage, tel est le lot de l'écrivain digne de ce nom. Ronsard a chanté tout ce qui, ici-bas, mérite d'être chanté. Aussi eut-il de nombreux disciples, qui ne furent pas des imitateurs et qui brillent

de leur lumière propre. Ce trait encore est commun entre la pléiade et le félibrige.

Mais la plus grande ressemblance est dans ce que je vais dire : Ronsard et ses « pléia- dons » étaient toujours par vaux et par chemins. Ils riaient et chantaient devant les nobles paysages; ils savouraient les plaisirs de l'auberge après ceux de la Cour, où j'imagine que le Roi souvent les enviait; ils prenaient, comme on dit, le bon de l'air.

Je ne me promène jamais dans un paysage tourangeau sans m'attendre à voir déboucher la troupe amoureuse, joyeuse ou rêvassière, de Ronsard et des siens. Le ciel, l'eau, l'arbre, la fleur, l'oiseau — j'ajouterai le tournant de la route — sont aussi indispensables au poète véritable que la beauté féminine et la saveur du vin.

Père de notre langue, Montaigne l'est aussi, à côté de Rabelais, d'Erasme et de Ronsard. N'oublions pas celui que le roi Henri IV utilisa pour la pacification des grandes querelles religieuses de son époque, de la même façon que Rabelais avait été utilisé à des desseins politiques et d'indépendance quant aux gens de Sorbonne, par François I". La force incomparable de Montaigne consiste à ramener les disputes à la controverse et à dissoudre, par le discernement, les erreurs de l'esprit. Il a extrait cette forme de sagesse de la connaissance et de la méditation des grands auteurs de l'antiquité. Il a étudié l'homme et les

hommes, non par la fréquentation, mais par les bouquins. En quoi il est la fleur de la Renaissance, bien que venant un peu après elle ou, tout au moins, à sa sortie. Il a ajusté les ailes de Pascal — voir « dialogue avec M. de Sacy » — et il a eu l'honneur d'inspirer Shakespeare dans la Tempête, avec le chapitre des « Cannibales ».

Les grands écrivains exigent en général de la part de leurs lecteurs une application, une certaine tension de l'esprit. Avec le maître des Essais, on se promène, par des paysages souriants ou graves, sur des coteaux modérés ou sur des cimes; et son ton, railleur et relevé, demeure celui de la causerie, de la confiance amicale, à peine interrompue de temps à autre par l'interjection, le « ouille, aïe > de la douleur physique. Ainsi il s'insinue en nous par un enchaînement de remarques cursives, bienveillantes, sans fla-fla. Il voit, comme on dit, le bout des affaires, des sentiments extrêmes, des paroles imprudentes, des entreprises hasardeuses, des entêtements dogmatiques. L'insignifiance de l'irritation et de la colère est exprimée par lui à maintes reprises. Le ridicule des vices, notamment de l'orgueil, le piège des excès et des outrances sont dépistés sinueusement par lui. Ses vues sur l'amour sont pénétrantes, quelquefois d'une merveilleuse vivacité.

C'est l'amitié que, grâce à son cher La Boé- tie, il a le plus et le mieux approfondie. Le

« parce que c'était moi, parce que e'était lui », donné comme intime raison d'une intimité si parfaite, a traversé quatre siècles d'âge en conservant tout son parfum. Dans une page fameuse, — et qui est un sommet de l'émotion littéraire — Montaigne nous a relaté le suicide de Sénèque, théoricien de l'amitié, et le suicide manqué de sa jeune femme POln- peia Paulina, où l'on voit l'intimité conjugale des esprits jointe à celle des corps. Tout ce qui unit et rejoint les êtres humains l'intéresse. Tout ce qui les disjoint et les met en opposition acharnée lui répugne. C'est, avec l'indépendance absolue, mais sans fracas, du jugement, le trait essentiel de sa nature. Il a pris ses modèles dans l'antiquité — comme devait le faire, plus tard, Racine en ses tragédies, qui suent la Cour de Versailles, — afin de n'avoir pas d'embêtements avec ses contemporains. Parfois, une figure romaine ou grecque l'attache par elle-même et, pendant un an, il appartiendra à Jules César, à ses expéditions, à ses desseins, aux obstacles que ceux-ci ont rencontrés et surmontés. César commentait les événements qu'il déchaînait, et Montaigne a commenté César.

Il était, cela va sans dire, un fonctionnaire assez négligent. Elu maire de Bordeaux pendant son voyage en Italie, il reçoit une lettre des jurats, qui, le sachant paresseux ou, mieux, nonchalant, lui intiment l'ordre de revenir. On le caponne au roi Henri- III, qui lui écrit :

« Monsieur de Montaigne, pour ce que j'ai en estime grande votre fidélité et haute dévotion à mon service, ce m'a été plaisir d'entendre que vous avez été élu major de ma ville de Bordeaux, ayant eu très agréable de confirmer ladite élection, d'autant plus volontiers qu'elle a été faite sans presse et de votre lointaine absence : à l'occasion de quoi mon intention est de vous ordonner de joindre, sans délai ni excuse et (le roi le connaît) revenir au plus tôt que la présente vous sera transmise, vers la charge où vous avez été si légitimement appelé. Et vous ferez là chose qui me sera très agréable. Le contraire me déplairait grandement. » Montaigne comprend que c'est sérieux et vient, dare-dare, prendre ses fonctions de maire : « A mon arrivée, — dit ce délicieux bonhomme — je me déchiffrai, fidèlement, consciencieusement, tout ce que je me sens être : sans mémoire, sans vigilance, sans expérience et sans vigueur, sans haine aussi, sans ambition, sans avarice et sans violence, à ce que les jurats fussent informés de ce qu'ils avaient à attendre de mon service. » Au moins, il prévenait son monde!

Il est l'auteur, qui, en quatre siècles, n'a pas vieilli. Pas une page des Essais n'a les cheveux blancs. Les utopies et vues d'avenir sont absentes de ces chapitreis, ici gaillards, en dépit du doute, là résignés, où « Michel » — comme il dit — ne se mâche jamais à lui- même la vérité sur sa condition physique

ni morale : « Mon bonhomme, c'est fait!... » La vanité de toutes choses terrestres, des hautes prétentions de la science, les limites extensibles, mais inévitables, de l'esprit humain, dont la recherche des causes qui nous enserrent, sont exprimées par lui ne varie- tur dans cette « Apologie pour Raymond de Sebonde » qui est un petit tout, gravitant à l'intérieur de la constellation des Essais. Au nom de ce philosophe catalan, grâce à lui devenu immortel, il a attaché sa sagesse qui fait, quoi qu'on en ait dit, sa part au divin. La persécution sous toutes ses formes n'a jamais eu d'adversaire plus efficace que lui, et le « Paris vaut bien une messe » d'Henri IV semble être écrit en marge de son livre.

L'esprit d'observation intuitive, qui brille en Michel de Montaigne, lui a permis d'écrire, sur l'hérédité, le célèbre et substantiel chapitre De la ressemblance des enfants aux pères. Son père, en effet, était mort de la pierre, qui commença à le tourmenter, lui Michel, vers sa quarante-cinquième année. Bien avant le charlatan de la psychanalyse, il a connu et décrit le refoulement : « On incorpore la colère en la cachant... J'aimerais mieux produire mes passions que de les couver à mes dépens. Elles s'alanguissent en s'éventant et en exprimant; il vaut mieux que leur pointe agisse au dehors que de la plier contre nous. »

J 'ai essayé naguère, dans le troisième volume de mon Courrier des Pays-Bas, de tracer

le chiffre, ou schéma, de la pensée de Montaigne, qui part d'un livre, ou d'une remarque donnée; puis, à partir de là, se met à décrire des cercles successifs et subintrants, auxquels sont tangents d'autres livres et d'autres réflexions; puis se retourne et réinvolue brusquement et, après un certain nombre d'autres cercles, se concentre sur la personnalité elle- même et l'idée de la mort. Dans cette promenade ou exploration spiroïdale, il n'est presque aucun thème psychologique, physiologique, biologique, que n'ait touché le grand explorateur et circumnavigateur de l'être humain.

Le chemin par lequel il a rejoint l'esprit de certitude peut, à mon avis, se résumer ainsi : il a douté de toutes choses et même du doute. Son « que sçais-je » ne l'a nullement soulagé, et l'on connaît, par le récit de Pas- quier, la fin édifiante qu'il a faite, — pasca- lienne, dirai-je, — comme conclusion à tous ses méandres. Nous devons à un sagace éru- dit, M. Pierre Villey, une excellente chrono- graphie, année par année, de cet étonnant regardeur de soi, à travers la loupe des anciens. De son vivant, Montaigne connut la renommée en profondeur et fut également apprécié à sa tâche par Turnèbe, notre Tour- nebut, et par le Belge universel Juste Lipse. La communication des esprits doués de la curiosité universelle — au premier rang desquels Montaigne — n'a jamais été aussi vaste

qu'au temps de la Renaissance, où le latin et le grec étaient langues de controverse courante. Au xvir siècle, le cartésianisme et, dans une certaine mesure, le spinozisme, bénéficièrent encore de ces appareils de transmission que sont les correspondances savantes et littéraires. Mais au xvnr' siècle ce haut avantage intellectuel s'effaça et au xix? il n'en demeura plus trace. Des cloisons étanches apparaissent entre les élites des diverses nationalités.

Après Montaigne, la langue française a trouvé sa forme quasi définitive. Pantagruel, on le sait de reste, paraît en 1532. Les Essais paraissent en 1580. Dans ces cinquante années, la langue a changé de fond en comble, si bien que Rabelais est incompréhensible à un lecteur même moyennement cultivé de notre époque, alors que le même comprend le texte de Montaigne, à l'exclusion, bien entendu, des interpolations latines. De 1636 (Le Cid, Le Discours de la méthode) à nos jours, pendant ces trois siècles, la langue n'a, pour ainsi dire, pas bougé. Elle ne s'est ni enrichie, ni appauvrie. Les tours syntaxiques de Descartes sont encore employés tels quels par nos écrivains. Alors que cinquante années du XVIe siècle avaient transformé, sinon transmuté, le verbe . et la phrase, émondé le vocabulaire, supprimé une foule de tours, dont quelques-uns fort pittoresques, trois cents ans n'ont changé que fort peu de chose.

La langue française est donc bien fille de l'humanisme, puisque les quelques grands esprits qui ont présidé à sa naissance en étaient imprégnés. Il n'est et il ne sera donc de chef- d'œuvre français que nourri aux seins féconds qui ont engendré notre langue.

Trois siècles plus tard, n'est-ce pas encore de la latinité, c'est-à-dire des formes et coutumes de la civilisation méditerranéenne, que se recommandait le mouvement créé en Provence par Mistral, nouvelle pléiade qui groupait autour de lui Aubanel, Roumanille, Arène et mon père, tous compagnons du gai savoir.

Le 25 mai 1878, sur la place du Peyrou, à Montpellier, Mistral s'écriait : « Réveille-toi, race latine, dessous la chape du soleil!... Aubourote, raço latino, souto la capo dou soulou!... »

Mistral considéré de son vivant ccmme un grand poète local, une sorte de Jasmin ou de Reboul de la vallée du Rhône (nous étions peu nombreux, il y a quarante ans, à discerner sa hauteur et son universalité), est aujourd'hui regardé, par les gens qui comptent, comme un docteur de la latinité et, par là, comme un des maîtres de l'équilibre civilisé. C'était déjà l'opinion de Meredith et de plusieurs Anglais cultivés de l'époque. Au lieu que les professeurs allemands espéraient trouver en lui un diviseur de l'esprit français. Chose absurde de la part de savants qui attachent une grande importance — et à bon

droit — aux racines linguistiques, et qui n'ignorent pas que l'oc et l'oïl ont les mêmes racines. Voir, à ce sujet, le Trésor du Féli- brige, de Mistral, sorte de glossaire de la latinité.

Le docteur Bûcher, de Strasbourg, mainte- neur de l'influence française en Alsace sous la domination allemande, envisageait dans Mistral, comme Barrès, un gardien des mœurs, coutumes et du langage autochtone, celui qui écarte et éparpille la cendre de l'oubli. Je leur faisais remarquer que Mistral était aussi un maître de réviviscences et qui ne croyait pas du tout à l'effacement définitif, puis à la disparition des essences ethniques. 11 était, ce grand génie universel, pour le

Multa renascentur quae jam cecidere...

Toute sa vie, il chercha à refaire, par les sommets de la beauté esthétique et morale, le « lien des peuples bruns », à les faire communier dans un même idéal, à réveiller les dormeurs, à stimuler les jeunes, les vaillants et les forts de sa race.

Constructeur né, esprit synthétique par excellence et âme d'amour, il avait horreur de ce qui détruit, de ce qui dévaste; de ce qui fait souffrir, de ce qui menace, de ce qui asservit, et il était lui-même, dans son village, auprès de son admirable compagne, une grandiose leçon d'indépendance dans la lumière.

Les grands poètes, les poètes guides, comme Virgile, Dante et Mistral sont, suivant une parole célèbre, chargés du passé, gros de l'avenir. Ils sont des messagers comparables à ces remèdes subtils que les Incas, dit-on, incorporaient aux plantes, aux cactus notamment, pour soulager, à travers les âges, par la transmission végétale héréditaire, les maux humains. Mistral, à vingt-neuf ans, a publié Mireille (1859), au moment où apparaissait la grande industrie, aux portes de cet âge industriel qui allait, en dépeuplant les campagnes au profit des villes et des usines, modifier si profondément les conditions de la vie économique, politique et familiale. Mireille est un poème d'amour, certes, et de cet ardent amour provençal qui consume quelquefois les jeunes amants par l'abus de leurs transports physiques, mais c'est aussi, comme les Géorgiques, un poème de la terre et de la vie patriarcale.

On voit aussi l'importance de Mireille, chef- d'œuvre et leçon bienfaisante, où se remarque cet équilibre, qui est la marque du génie mistralien.

Deux ans après Mireille, Mistral a trouvé sa grande voie et qu'il suivra jusqu'à sa mort. C'est l'Ode aux Catalans (août 1861) qui sonne le rassemblement de la pléiade espagnole. Puis tout en écrivant Calendal, les lies d'Or et autres, le maillanais fondateur du félibrige s'attelle à ce grand travail du Trésor

du Félibrige, dictionnaire des termes. provençaux et languedociens, qui est aussi celui des étymologies méditerranéennes et, comme tel, un impérissable monument de linguistique. Contrairement aux romantiques, qui tirent leurs principaux effets du clair-obscur, de la confusion des genres et des contrastes métaphoriques, Mistral s'applique au discernement et à la définition. Où Hugo emploie couramment le mot « chose »... choses vues.,. cette chose sombre... chose étrange, Mistral emploie, sertit le terme de métier, le terme latin qui garde encore un reflet du soleil de jadis. Sa précision technique et étymologique, quand il décrit la charrue et ses trente et une pièces, n'a d'égale que son envolée soudaine comparable à celle de l'aigle qui change de site. Les noms, les lieux, si difficiles à décortiquer, les noms propres passent au crible de son observation intuitive.

Du même désir et besoin de conserver, de transmettre, de discerner et de situer, naquit, chez Mistral, la pensée, qu'il réalisa, du Musée Artésien, où il reconstitua et étiqueta de sa main pendant plusieurs années, des scènes et des objets provençaux, la veillée de Noël, le réveillon maigre provençal, la naissance, le baptême, les noces, les filets ou madragues, des pêcheurs de Martigues. J'avais écrit, dans un article en 1912, qu'il luttait contre le temps, ses déformations, son oubli. Il répondit à ma femme, sur un billet que j'ai précieusement

conservé, que cela résumait « l'œuvre de toute sa vie »; et c'est là une des caractéristiques de l'esprit latin que de combattre l'effacement et la mort par toutes les formes de la survivance, ou de la résurrection ou de la résurgence. Virgile a exprimé cet effort, ce noble vouloir, dans des vers d'une suavité, d'une tendresse pour les défunts — surtout prématurés — d'une mélancolie incomparable, j'allais dire précisément immortelle.

Mistral est le pont large et magnifique entre les tronçons de la latinité, les disjecta niembra. Mais souvent en écoutant Mistral, dans son petit bureau, j'ai eu l'impression du Gœthe des Entretiens et de la Correspondance, sans compter les Mémoires, avec lequel, quand on le fréquente assidûment, il semble bien que l'on ait vécu. On ne connaît bien un auteur que lorsque, par l'accent de son œuvre et la tonalité de son existence, on a reconstitué le son de sa voix.

La voix de Mistral était chantante, modulée, en un mot provençale, avec la raillerie sous-jacente, mais pleine et assurée. Je ne l'ai jamais vu irrité. Il chantait ccmme Alphonse Daudet, avec une justesse admirable et en détachant tous les mots, car il avait aussi le discernement sonore. Les poètes de la pléiade du Rhône chantaient volontiers leurs poèmes comme, dit-on, ceux de la pléiade de la Loire, au temps de Ronsard. Mais la musique symphonique n'avait pas pour lui

le même attrait que pour mon père, qui voyait en elle un apaisement à ses maux. La statuaire avait pour Mistral, comme pour Gœthe, plus d'attraits que la peinture el il préférait, comme fils de la lumière, la ligne à la couleur. Il suffit de le lire pour voir combien il était sensible à la beauté féminine, dans une contrée où celle-ci abonde, dans les mas et sur les routes, comme un éparpillement de fleurs embaumées. Il souhaitait que les svel- tes Provençales aux jambes longues, cependant à la taille pleine (comme les Vénus gallo- romaines) conservassent leurs costumes et leurs coiffures. C'était beaucoup demander à ces merveilleuses « Mireilles », chez qui le type sarrazin et nerveux s'allie si curieusement au potelé de la Française du xviir siècle, telle que l'ont peinte Fragonard, Wat- teau, Nattier et les autres, telle que l'ont sculptée Clodion et Falconet; mon père disait d'elles : « Elles ont la brûlure et le rythme. » C'est bien vrai. Mais, lisez là-dessus Mistral et Aubanel.

Tout le monde sait que Mistral vécut en solitaire — une solitude troublée, vers la fin, par des visiteurs importuns — auprès de son admirable compagne, qu'il avait remarquée toute jeune fille, au cours d'un séjour en Bourgogne. Il vécut sur ce terroir lumineux et grave, non point turbulent, comme on le croit à tort, qui va d'Avignon à la mer, par les Baux, le mont de la Victoire, la Camargue

et d'Aix à Nîmes et à Montpellier, par Arles, Saint-Rémy et Barbentane; sol ancien et même antique, capable de transformations soudaines comme dans les prophéties de Nostradamus — lequel arpente ses routes couleur de chair — où la mort dans les combats de Marius et des Cimbres plane au-delà de tant de morts paisibles, « dans l'enclos », comme disait l'auteur du Poème du Rhône. J'ai encore connu la petite maison qu'il habitait avec sa maman, en face de la maison actuelle, la salle à manger sur la cheminée de laquelle il y avait une taras- que, branlant la tête, qui intriguait mes yeux d'enfant. C'est là qu'il lut à Alphonse Daudet enthousiasmé (et qui l'a raconté de manière inoubliable) l'invocation à Calendal, aussi souveraine, en son genre, que le début du poème de Lucrèce et marquée des mêmes traits de feu :

Ame de mon pays, toi qui rayonnes, manifeste... Je t'appelle. Incarne-toi dans mes vers provençaux!...

Elle s'y est incarnée si bien qu'elle en est devenue inséparable.

— Mais pourquoi n'a-t-il pas écrit en français?... ont répété, comme autant d'ânes tournant leurs oreilles et braiements dans une même direction, les critiques, académiciens auteurs de manuels, échelonnés, par rang d'âge, de 1860 à nos jours. Je fis un jour, à Frédéric Masson, à Champrosay, cette répon-

se peu aimable : « Et vous?... » Car, en effet, ledit Masson a célébré Bonaparte en pata- gon... Jean Aicard, représentant de la Provence (!) à l'Académie Française, n'a jamais écrit de français. En outre, la langue d'oc est le second rameau du français, dont le premier est la langue d'oïl ou d'oui, et il a les mêmes racines que le français, étant une sorte d'intermédiaire entre le français et le latin. Rabelais, difficile à lire pour qui ne connaît pas la langue de la Renaissance, est farci de termes d'oc. A la fin de son exemplaire de Pantagruel, mon père en avait noté un grand nombre. Enfin, il ne faut pas oublier qu'un grand nombre de départements, situés au- dessous de la Loire, parlent et entendent la langue d'oc, ou ses dérivés. Aux environs de Pâques 1930, revenu d'exil, j'ai donné, à Marseille, une conférence sur Mistral, où j'ai récité, et même chanté des poèmes du Virgile maillanais. L'auditoire, très nombreux, me comprenait à merveille et reprenait les refrains avec moi. A l'évocation de la mort sereine du poète, beaucoup de gens pleuraient. C'est dire que, pour nombre de Français, il est un auteur vivant dans leur mémoire, connu jusque dans les recoins, admiré et aimé.

La gloire de l'auteur de Mireille est à la fois de l'élite, pour tous les civilisés possédant une culture générale, et populaire pour les fils de la mère Provence, comme il disait.

Elle est fort supérieure, en qualité et en portée, à celle de Victor Hugo, magnifique assembleur de rythmes et d'images, mais alourdi par son fatras et ses vaticinations à l'envers. Le plus grand romancier anglais de la génération victorienne, Georg Meredith, avait sur sa table, en permanence, Mireille et les Iles d'Or. Il me demandait de lui en lire dans le texte provençal pour « tenir l'accent latin », précisait-il de sa forte voix galloise. Je connais un diplomate anglais et un journaliste américain qui ont appris le provençal pour lire Mistral! Dans toutes les chaires de langue romane, il est interprété et commenté. Les choses se dessinent pour lui à peu près de la même façon que pour Dante. Il est un second « altissime » pour la ferveur de ceux qui l'admirent et il a exprimé, comme aucun, la grandeur des choses simples, des spectacles familiers, de l'amour fidèle, des travaux des champs. Comme celui de Mantoue, il pouvait dire et faire dire à son tombeau, amoureusement préparé par lui à l'avance :

Cecini poacva, rllra, duces.

J'ai chanté les pâturages, les campagnes, les héros.

Le nom de Mistral, c'est le grand ralliement latin, et il avait raison d'affirmer en parlant de son œuvre et du félibrige :

Maintenant peuvent souffler les vents contraires, Au front de la Tour Magne, le Saint Signal est fait.

Ce n'est point abuser que de placer mon père, Alphonse Daudet, dans la pléiade mis- tralienne. Ecrivain et romancier de langue d'oïl, il était tout imprégné de latin, par ses origines de langue d'oc. C'est la grande originalité qu'il partage d'ailleurs avec Montaigne, dont on se rappelle la phrase fameuse concernant le style : « et que le gascon y aille, si le français n'y peut aller ».

Les racines verbales sont les mêmes, en oïl et en oc. Mais les terminaisons et inflexions phonétiques du provençal le rendent plus apte à exprimer les passions amoureuses et l'ambiance de la mort, à lancer l'apostrophe et l'invocation, alors que le français proprement dit est plus apte aux abstractions et considérations philosophiques, ou logiques. J'exprime ceci d'ordinaire en disant que la source d'oïl est le robinet froid de notre syntaxe, alors que la source d'oc en est le robinet chaud. Chez Alphonse Daudet le robinet chaud l'emporte sur le robinet froid. Il est très faux de dire qu'il ne s'intéressait pas aux idées générales, aux « grands machins », comme disait Flaubert, mais il savait qu'une sensation pénétrante, qu'un sentiment vrai et puissant (amour, amitié, dévouement, sacrifice, résignation) enferment souvent plus de philosophie qu'une de ces thèses magistrales, dont la durée ne dépasse guère un demi-siècle, sauf exception pour un Descartes, ou un

Spinoza, plus loin de nous, pour un Aristote ou un Platon.

Les impressions d'amour et de mort sont placées, chez Alphonse Daudet, dans le même éclairage et selon le même rythme, ardent. puis voilé, que chez Virgile et que chez Mistral, que chez les grands latins en général. Prenons, par exemple, sa plus grande œuvre du début, l' Arlésienne (chef-d'œuvre aujourd'hui reconnu et classé) — et ce conte, de même qualité, le Trésor d'Arlatan, qu'il écrivit vers la fin de sa vie, et nous y trouverons le même frisson (en provençal trefouli) sensuel et dramatique mêlé du désir ardent et de l'ambiance de la mort. Dans Sapho, poème charnel en prose, la jalousie du passé et le poids croissant de la vie irrégulière jouent le rôle de l'ombre, alors que la lumière porte sur la beauté persistante du corps sculptural de Sapho (Fanny Legrand) et sur le trouble qu'il apporte au jeune provençal Jean Gaussin. Quiconque connaît les populations provençales sait le rôle dévorant qu'y joue la passion amoureuse, et dont Mireille est l'exemple le plus fameux. Mais il est un autre poète de l'amour en langue d'oc : Théodore Aubanel (voir le poème intitulé La Grenade entr'ouver- te), où le feu du désir, la douleur du départ, et l'amertume désolée du souvenir chantent de la même manière que dans l'œuvre d'Alphonse Daudet. C'est qu'ils étaient l'un et l'autre de sang latin et que les mêmes racines ver-

baies, harmonieuses et chaudes, les hantaient.

L'oscillation entre le rire et les larmes, entre l'ironie et la mélancolie, le « je ris en pleurs », est aussi une grande caractéristique de l'esprit proprement méditerranéen.

Mon père remarquait que, des deux variantes d'une même chanson de terroir, celle du nord pleurait, alors que celle du midi riait. Le mari et la femme se trouvent après une longue séparation; dans la chanson du nord : « Pourquoi pleurez-vous, belle Florence? — Je pleure parce que vous êtes mon mari. » Dans celle du midi : « Pourquoi riez-vous, belle Florence? — Je ris parce que vous êtes mon mari. » C'est ici le lieu d'observer que la faculté d'exciter l'émotion vive à l'aide des mots justes d'une éclipse ou d'un silence syntaxique, est chez mon père, comme chez aucun autre écrivain, de langue française. Cela tient à cette entre-lueur du rire aux pleurs, comparable pour l'âme à ce qu'est le crépuscule pour le paysage, ce crépuscule qui n'est plus le jour et qui n'est pas encore la nuit, et où les poètes latins voyaient l'image des limbes. Il n'est pas une œuvre d'Alphonse Daudet où ne se trouve une centaine de fois cette indécision émotive, qui a fait son succès réel auprès de gens de toutes conditions, mais surtout auprès de ceux que l'on appelie « les petites gens », sans doute parce que leur cœur est souvent plus grand que celui des autres. Il donne une voix claire et dis-

tincte à ces sentiments nobles que tant de personnes, qui les ressentent vivement, ne savent pas exprimer, ou ont la pudeur d'exprimer.

D'autres écrivains, d'autres poètes, qui n'étaient pas latins, ont eu ce même don, bien qu'à un moindre degré, d'oscillation sentimentale. En prose, Dickens; en poésie, Henri Heine. Mais Dickens est un mélange de sensibilités latines et anglo-saxonnes (on a découvert récemment la connexité cachée de la langue anglaise et du latin). Mais il y a chez Heine un certain grincement cruel, une grimace, qui ne se trouve pas chez Alphonse Daudet. La douleur avait aigri Heine. Elle avait grandi mon père, ouvrant chez lui, plus largement encore, les portes de la pitié, de la compassion, de l'indulgence, sans fadeur; ces portes qui découvrent, chez lui, un horizon mistralien et virgilien, une èolline dorée, une route blanche, bordée de cyprès, un tombeau à la pierre rayée, entre les pins. Cette perspective, que borde parfois la mer bleue des calanques et de Cassis, est celle des Lettres de mon Moulin, de la route des Baux, de Fontvieille. Le passant ignorant, l'enfant, les amants épris, la voient joyeuse, portant à la gaieté et aux estrambords. Mais celui qui a vécu et connu la souffrance la regarde avec d'autres yeux, songeant à cette triste condition humaine, à laquelle le paganisme ne voyait nul autre remède que la beauté et que

l'amour : « Je crève de pitié », disait mon père, en écendrant sa pipe; et c'était bien vrai. Il allait naturellement à ceux qui souffrent, qui sont dans l'affliction, ou le besoin. Mais ici — (et bien qu'il n'eût pas la foi, à proprement parler) — l'esprit des Evangiles prolongeait chez lui l'esprit latin, comme les routes de Palestine prolongeaient dans sa pensée imaginative les routes de Provence. Il était le fils d'une mère très pieuse et qui vivait aux pieds de la Croix, d'où l'accent catholique de son œuvre.

On l'a défini le romancier — ou le poète — de la famille. Rien de plus juste. La sauvegarde de la mère, la tendresse attentive de l'épouse, les joies et les soucis que donnent les enfants, la misère des enfances abandonnées (Jack), la douceur exposée du toit familial, le danger de la grande ville quant à la famille, tout cela constitue le fond, socialement latin et traditionnel de son œuvre comme de sa personnalité. Mais chez quel auteur trouve-t-on une connexion plus étroite de l'œuvre à la personne? Soucieux de la cohésion et de la grandeur de son peuple, un souverain eût poussé, prôné, glorifié Alphonse Daudet, chantre de la famille, cornue Henri IV prôna et glorifia Montaigne, ennemi des guerres religieuses et civiles, comme Louis XIV prôna et glorifia Molière, envers et Contre tous, Molière, chantre et apôtre de

la santé morale et familiale, ennemi du vice et de l'hypocrisie.

L'axiome latin disant que « le plus grand respect est dû à l'enfance » était sien. A sa table, où il reçut tout ce qui comptait en Europe, aucun propos malséant n'eût été toléré, nt il ne me laissa lire Brantôme — que j'avais d'ailleurs parcouru en cachette — qu'à dix-huit ans. Il disait souvent, au sujet de la prétendue éducation sexuelle, insanité aujourd'hui à la mode : « Rien ne vaut la divine ignorance. » Ce trait se retrouve dans la famille provençale, princièrement paysanne et à la table d'un mas de grande allure, comme on en voit tant dans la région de Saint-Rémy et de Barbentane, et où la tenue morale et la retenue du langage n'ont jamais cessé d'être en honneur. Le respect de la mère et des anciens brille dans l' Arlésienne, comme dans Mireille.

Sapho est une œuvre hautement morale, qui montre, dans le collage, un dissolvant de la famille et un danger social. Rappelez-vous la scène où Jean Gaussin a le sentiment soudain de sa déchéance, entre le père de Fanny et les Hettéma. Dans l'Evangéliste (ouvrage des plus curieux si on l'examine en ses profondeurs et qui est l'histoire masquée d'une attraction vicieuse) — l'arrachement d'une fille à l'amour de sa mère est un des morceaux les plus déchirants de la littérature universelle. « La femme — disait mon père

— peut être un poison pour la femme. » L'irrespect des enfants pour les parents est, chez les peuples latins, une monstruosité. Dans r Immortel, Paul Astier plaisante bassement avec sa mère, le vieux et solennel académicien Astier-Réhu, son père. C'est un trait de son immoralisme darwinien.

Quant à l'amour de la Patrie, auquel tout véritable latin sacrifie les autres amours terrestres et se sacrifie lui-même, il s'exprime avec une magnificence incomparable, dans les Contes du Lundi et dans Robert Helmont. Ce sentiment si normal, sur le même plan que l'amour filial, est aussi naturel à l'homme sain que le boire et que le manger. Il est parce qu'il est, comme la vie et l'honneur, et ne se discute pas, il est en dehors de toute controverse. Alphonse Daudet le traduit sans jactance, sans prosopopée, mais avec une inébranlable certitude et ses deux ouvrages sont une école civique. Je recommande aussi dans Soutien de Famille — (la dernière œuvre de mon père) — une peinture du parlementarisme, par où s'en vont le sang et la substance du pays, d'une juste et perspicace sévérité. Mais toute son œuvre, dans toutes ses parties, est un hymne à la France et à la Provence, avec elles à la latinité, comme l'œuvre de Mistral.

Elle est aussi un hymne au bon sens, elle est sous la garde du bon sens et c'est ce qui fait son classicisme. Quand mon père peint

une aberration, il ne la présente pas comme louable, ni comme sans conséquences funestes. Quand il montre un vice, ou un vicieux, il les donne comme tels, non comme ayant raison contre la vertu. Aucun homme, normalement constitué, s'il n'est religieux ou un saint, n'échappe aux entraînements de la passion. Alphonse Daudet les montre, et leurs suites, et il plaint celui ou celle qui la subit (voir la Duchesse Padovani dans l' Immortel, Frédéri dans l' Arlésienne, Fanny dans Sapho). Mais il ne dore pas la pilule ni ne verse dans le chromo. Il laisse couler la sueur et les larmes, et il a présent le vers de Lucrèce :

Alors Vénus, dans les forêts, joignait le corps des [amants et l'invocation du même Lucrèce à Vénus :

Engendreuse des fils d'Enée, volupté des [hommes et des dieux!

Il me reste à parler de la langue d'Alphonse Daudet, très originale, bien que classique de forme par l'alliance de l'écrit et du parler. Elle est surveillée, certes, mais non contrainte ni affectée, ni drapée. Elle est merveilleusement improvisée, dans un temps où la manie cliateaubriande et flaubertienne imposait une reprise, point par point, indéfiniment répétée, du premier jet, le seul bon. Elle est un chant entre le temps, et au-dessus du temps, prenant ses notes graves au-dessus du vil, et ses notes hautes dans les mouvements généreux de l'âme et du cœur, qui échappent à

toutes les contingences de la vie. Physiquement, la phrase d'Alphonse Daudet dérive de Tite-Live par Amyot, qu'il aimait autant qu'il aimait Racine, et de Tacite, qu'il lisait constamment. De Tite-Live et d'Amyot il a la flexibilité et l'art de nuancer les positions de l'esprit et du sensible par rapport au réel. De Tacite, il a la nervosité brûlante et l'in- taille.

Il est de ceux qui, armés du meilleur instrument, ont, chez nous, le mieux dit le vrai, sans cependant verser trop au noir. Le latin, même satirique, n'enténèbre pas (exemple Juvenal) et il estime, comme l'a exprimé mon père dans ses notes pour la Doulou, qu'il est certaines remarques qu'un esprit sage et humain fait mieux de garder pour soi. Cela le distingue du slave, qui éprouve le besoin de tout dire et de confesser les bas-fonds de l'homme, les « parties honteuses de l'ombre » (butlocks of the shadow), comme dit Shakespeare. Mon père aimait la personnalité humaine au point de ne pas la confesser tout entière. Cela aussi est un trait virgilien et nlistralien. Il garda pour lui et jusqu'au bout (il mourut à 57 ans) les parties sombres de son expérience.

Qu'on le veuille ou non, le nom de mon père est indissolublement lié à celui de Mistral et à ceux de tous les écrivains du féli- brige. Un même souffle d'inspiration et une même lumière animent leurs œuvres. Tout

latin estime qu'une certaine répartition de la lumière est indispensable à l'œuvre d'art et c'est une banalité de dire que la disposition lumineuse des aspects et paysages provençaux, comme des visages et silhouettes de femmes dans ces paysages, est unique. Mireille est née de la contemplation émue, par ce poète, de ces statues animées que l'on voit, sur les routes, au puits, à la cueillette des olives, dans les cours des mas, qui ravissent l'œil et séduisent l'esprit. Plusieurs œuvres félibréennes sont nées de l'attitude féminine, dans une occupation familière, ou d'une démarche de femme sortant de l'église, le tout dans la lumière d'une certaine heure de la journée. Mireille, dans l'olivier; la jolie fille de la Communion des Saints, descendant les marches de Saint-Trophime; Vivette, mélancoliquement assise, dans l'Arlésienne. Cette genèse esthétique est particulièrement féconde en Provence, où la femme est sculpturale, le soleil vif et l'ombre nette.

Les œuvres de Mistral, d'Aubanel et de mon père forment un ensemble de telles statues animées, et par des gestes et une démarche qui défient toute désharlnonie. Le pas de la Provençale est allongé, en raison de ses jambes élancées; et son allure, quelquefois rieuse, est généralement fière et brave. Ce qui fait qu'elle incline son poète ou prosateur au drame issu de l'amour — car sa seule vue inspire l'amour ou le désir — et lente-

ment amené. Comme la Française en général, mais de façon encore plus surprenante, vu Fétincellement du jour, la Provençale est furtive; elle apparaît, puis disparaît, par une porte, un tournant de route, derrière un arbre, et quelquefois par simple coquetterie. Telle Galatée fuyant vers les saules, cette faculté de disparition mêle à l'image de l'amour celle de la carence, de l'absence, de la disparition. Voir la course de Mireille à travers la Crau, sous le soleil cette fois homicide; le départ de Zani la brune, dans la Grenade entr'ou- verte d'Aubanel, l'absence de l'Arlésienne fatale dans le drame de mon père. Cette belle fille, qui commande tout et qui n'est pas là, c'est une image de la fatalité, comme l'infidèle enfuie dans le Pain du Péché.

D'une jeune fille méditant au jour tombant, au seuil d'une humble demeure, d'une cabane, en Camargue, est sorti ce chef-d'œuvre Le Trésor d'Arlatan, Alphonse Daudet me l'a conté vingt fois. De même que l'Arlésienne était sortie de deux silhouettes de femmes au crépuscule, en cette même Camargue. Cette région de la Provence, avec ses « clairs », la dorure soudaine, puis retirée, de ses étangs, son entre-lueur prolongée, est particulièrement favorable à l'éclosion littéraire ou philosophique. J'en ai fait la remarque bien souvent, l'ayant parcourue dans tous les sens, en toute saison et à toutes les heures. La palpitation de la fièvre des marais est, dans le

Trésor d'Arlatan, mêlée au tremblement vibratoire de l'air, au-dessus du Vacarèse calé- fié. Une onde d'enthousiasme, puis une onde de malaise, puis une onde de nostalgie court, avec le mistral, sur ces incomparables paysages. Toutes les possibilités de l'art sont dans l'air, comme plus loin, là-bas, vers les Saintes- Maries les mugissements de la « vache de Faraman » et les feux des phares diversement colorés.

L'atmosphère morale et émotive de cette terre privilégiée est suspendue entre le rire et les larmes puis, avec l'âge, encline, chez les femmes de bonne race, à une singulière sérénité. Qu'on se rappelle le dialogue du berger Balthazar et de la Renaude, dans YArtésienne. C'est tout à fait cela. Exubérants en de rares circonstances, le plus souvent contenus et méditatifs, tels apparaissent ces paysans provençaux, demeurés « gallo- romains et gentilshommes », selon le mot de l'auteur de Calendal. Ces trois couleurs ou aspects du tempérament provençal sont peints dans les œuvres maîtresses de la pléiade provençale et félibréenne à laquelle, bien qu'ayant écrit en français, mon père appartient sans conteste. Les pages joyeuses de Roumanille, les pages douloureuses et désolées d'Aubanel, les pages pathétiques ou souriantes de Mistral ou de Daudet sont les filles de cette alternative sensible qui se retrouve chez eux tous.

Successeur de Mistral dans le rôle important de représentant de la latinité, c'est aujourd'hui Maurras qui porte le flambeau, celui-là même de la culture générale, des Humanités, de la compréhension et, par elle, de la bonne entente. L'auteur de l' Etang de Berre et de la Musique Intérieure — qui joint, à la vision du poète, celle du philosophe et de l'homme d'Etat — a usé ici d'une prose harmonieuse et mâle qui lui appartient en propre. A Barrès on peut assigner comme maîtres Pascal, Chateaubriand et Michelet. Il se dégagea d'eux vers la quarantième année de son âge, quand il écrivit, d'une plume désormais sans fluctuations, les Bastions de l'Est. A Charles Maurras je ne vois, je ne connais que deux inspirateurs, Lucrèce et le Dante, auquel l'arrachèrent de fort bonne heure ses conceptions civiques et politiques. J'ai noté, dans le petit et insuffisant ouvrage que je lui ai consacré, Charles Maurras et son temps, que jamais il n'a proposé à ses innombrables disciples ni une métaphysique, ni, à plus forte raison, une mystique. Le problème auquel il s'est attaché avec tous ses dons, et qu'il a résolu, est celui de l'Etat français. Mais là-dessous est demeuré en lui cet essor, cet élan lyrique vers la hiérarchie, l'ordre, l'harmonie des sphères et des choses qui distinguèrent et le Florentin altissime et Mistral.

Un journaliste allemand a écrit de Maurras

qu'il était d'abord un Latin, mais un Latin qui avait su comprendre un Germain tel que Fichte, le grand-père de l'Allemagne actuelle.

C'est qu'en effet, et si différent que soit le pangermanisme, l'allemanité de Fichte, du nationalisme équilibré et accueillant qu'est le maurrassislne, il y a, chez Maurras comme chez Fichte, le don de remonter aux causes profondes, Gœthe dirait aux « Mères », poétiques et linguistiques, qui assurent aux peuples et aux langages leur durée. Prendre des mots dans leur sens plein, essentiel, pour en faire des actes puissants, tel est le privilège de certains hommes. Mais Fichte comme Nietzsche demande seulement à ces actes, issus du verbe, d'être puissants et dominateurs, Maurras, fils de la latinité leur demande en outre d'être bienfaisants. Là est le secret et la différence.

L'homme de génie est comparable à un bel arbre, solidement enraciné là oit il est né, dont le tronc s'élève droit et fier, projetant par ses branches un feuillage immense où s'abrite un peuple d'oiseaux. Maurras est profondément enraciné dans sa Provence et, par elle, dans la latinité. Mais rien de ce qui est humain ne lui est étranger qt tout ce qui est inhumain — il emploie ce terme volontiers — le rebute. Ceux qui l'ont traité de « païen », parce qu'il aime le beau et connaît ses Humanités comme un érudit de la Renaissance, ignorent les frémissements d'une

sensibilité et les scrupules d'une conscience où se reconnaissent toutes les nuances Ipora- les de l'ancestralité catholique provençale.

Maurras, continuateur, a écrit, sur ses amis et partisans morts à la guerre, ce mémorial Tombeaux, où l'on voit les rayons de la reconnaissance et de l'impérissable souvenir traverser la pierre froide et les eaux, plus froides encore du Léthé. Tel est le cri jeté par le poète sur le promontoire de l'immense navrement de ne plus trouver jamais, ici-bas, ceux que l'on aime. La poésie est une réaction naturelle de l'âme contre les bassesses et les trivialités de la vie. Elle est l'oxygène supérieur, qui permet de respirer librement dans les caves et soupiraux d'ici-bas. Cela est précisément remarquable chez Lucrèce et chez Dante, qui sentirent et exprimèrent si profondément les noirceurs, ténèbres et cruautés consubstantielles au don de la vie. Au sein des luttes les plus âpres, de la politique, de devoirs redoutables rigoureusement assumés, de deuils d'illusions, de reniements, d'abandons, de difficultés sans cesse renaissantes, Maurras a gardé l'issue de la poésie avec ces paysans de Martigues et de Roque- vaire d'où il s'élevait à la sublimité nocturne. Ceux qui sauront lire son œuvre immense l'y retrouveront, ou l'y découvriront tout entier. Pendant que pleuvaient les Gothas en 1918, son plaisir était de parcourir le Paris enté- nébré d'alors, en y composant ces poèmes

trempés d'espérance et de douleur, où chante, à chaque strophe, son âme généreuse.

J'ai connu près de lui, et dans sa maison même de Martigues, ces soirées provençales, où les canaux et les étangs mirent et reflètent les astres en fleurs, si distincts qu'on penserait les cueillir avec la main. Après un repas où sont assemblées toutes les délices de la mer, du pressoir d'huile et de la vigne, sans compter les perdreaux, les bécasses et autres, nous demeurions assis dans des fauteuils sur la terrasse dominant la ville en trois îlots. Entre le ciel et l'eau aucun bruit; un silence parfait, assimilé avec raison par Shakespeare, à la plus délicieuse des musiques. Mais, de temps en temps, une réflexion, ou une cita- tation de l'un de nous donnaient, à notre hôte indistinct, l'occasion d'une de ces remarques fulgurantes qui s'apparentaient aux météores de là-haut. Ainsi nous ramenait-il à cet « essentiel » qu'il a toujours, et d'abord, demandé à la vie.

Nous connaissons mal nos contemporains. Supposez Virgile ou Dante, habitant une rue de notre quartier, rencontré le matin ou l '-.tprès-midi, plongé dans ses réflexions, arpentant le pavé d'un pas rapide. L'habitude ferait qu 'aii bout de quelque temps on dirait seulement : « Ah! tiens, le voilà! » L'influence de Maurras est immense, et depuis de longues années, non seulement dans le domaine

politique et national, mais dans le domaine littéraire, on peut la dire prépondérante. Si les anniversaires du romantisme sont tombés à plat, n'excitant « ni l'émotion, ni le rire, ni la rêverie », c'est à Maurras qu'on le doit, à son génie de discernement qui a fait à Chateaubriand, à Lamartine, à Hugo leur belle part (notamment à Lamartine poète), mais qui a freiné fortement quant à leur tenue et à leur propagande politique, au nom des droits de la raison. Le même principe qui le mettait en garde contre le romantisme français l'amenait à se méfier des outrances du romantisme philosophique allemand. Lui aussi, comme les Princes de notre sol, « voulut toujours raison garder ».

Le style de Maurras m'apparaît comme un résumé de toutes les lignes de force de notre langage. Je ne parle ici que de son style en prose, car sa poésie nécessiterait une longue étude à part. Le style de Maurras est naturel et improvisé, mais d'après une constante méditation intérieure, où le mouvement prend sa chaleur, et la syntaxe — mêlée de latin et de grec — sa précision. Vous trouverez dans Allthinea, les Vergers sur la mer, les Quatre Nuits de Provence, les sommets de cet art unique, qui a toute la ductibilité, toutes les circonvallations des inflexions de la pensée athénienne de la grande époque, et toutes les fermetés de Rome. Le « pont romain », comme on dit maintenant, vint à Maurras de

notre belle langue provençale, qu'il parle et écrit comme, le français de Bossuet, de Proudhon et de Racine. Sa phrase est une fulgurite, un foudroiement de la pensée dans les mots. La cassure en est brillante et vive. On n'y remarque nulle hésitation. Mais le plus extraordinaire et le plus significatif est sa retenue, et on ne le voit jamais s'abandonner à une frénésie, à aucune pente, même lorsque l'indignation le tient. Il pourrait écrire lui aussi : « Je suis maître de moi comme de l'univers », si l'on entend par « univers » l'arche de quelques pensées claires, justes, droites, entraînantes, qui sont le suprême legs de la civilisation méditerranéenne à l'avenir.

La culture générale et une connaissance approfondie des humanités sont indispensables, même à l'écrivain de génie. On ne saurait trop y insister. Avant de clore notre démonstration sur ce point — que nous jugeons essentiel — notons chez deux vrais poètes contemporains, Jehan Rictus et Fagus, l'amour du beau langage.

L'un et l'autre sous des formules différen- .tes, semi-argotiques quant à Rictus, tirant plus vers le XVIe siècle, quant à Fagus, renouvelaient, sur des « pensers nouveaux », les rythmes et cadences d'autrefois, et frottaient d'anciens mots pour les faire reluire comme des pots d'étain. Grands lettrés l'un et l'autre, ils regardaient sans envie monter aux

honneurs et récompenses officielles des confrères qui ne leur venaient pas à la cheville. L'amour, sans plus, du vert laurier leur agréait. Alors que Valéry additionne fonctions, prix et décorations, Rictus a eu le prix Peau-de-Balle, et Fagus le prix Balai-de-Crin. Ils n'en sont pas moins chers à la mémoire de ceux qui ont l'amour des lettres françaises. Demain, leurs bouquins, pauvrement édités, se vendront à prix d'or, alors qu'on aura, pour quelques sous-papier, un exemplaire sur hollande d'Eupalinos ou du Cimetière marin.

Jehan Rictus est un grand poète dont le magnifique esprit de force et de pitié descend directement de Villon. Lorsque parurent pour la première fois les Soliloques du Pauvre, il y a de cela bien des années, Maurras fut le seul de la presse parisienne à célébrer ce chant ancien, amer et nouveau. On m'avait dit : « Mais il y avait eu aussi un éloge de Léon Bloy. » Informations prises, cet éloge est postérieur à celui de Maurras.

Ces deux magnifiques écrivains, le poète Rictus et le prosateur Bloy, grands connaisseurs de la misère, également dédaignés de leur temps imbécile et ignorant, sont entrés ensemble dans la renommée, sous notre ciel noir d'aujourd'hui. Leur correspondance est pleine d'éclairs, et nous avons ainsi, en la lisant, après tant d'années, l'impression d'un orage en deux actes.

Les Soliloques du Pauvre, comme d'ailleurs

les Cantilènes de la misère, sont écrits en parler de Paris, où l'on trouve des métaphores argotiques, mais qui ne correspond pas précisément à l'argot. Rictus l'a élevé au grand art, aussi bien par la vivacité de la syntaxe, nourrie d'interjections et d'apartés, et d'une charpente vigoureuse à la Molière, que par le choix des mots, visages moqueurs, candides, douloureux, parfois désolés, dont l'expression ne grimace pas. Rien de plus franc, ni de plus sain, que ces échappées de l'âme à travers le froid, la faim, la soif; que ces jaillissements soudains du ruisseau en geyser, sous la lune acérée de Montmartre. Ces poèmes, où abondent les mots rudes, ont la chasteté du haillon. Après les Chants des rues et des bois, voici ceux des Impasses et des bancs. Toute différente de celle de Baudelaire, l'évocation de Paris est ici non inoins puissante, dépouillée de tout ce qui suggère le plaisir ou la débauche. C'est le plain-chant de la mouise et de l'abandon.

L'abandon... aucun autre poète ne l'a si terriblement exprimé, rejoignant ainsi les hauteurs mystiques où le pauvre Bloy, précisément, attendait en pestant ses lettres chargées. Les gens trop pauvres sont vraiment seuls, comme les gens trop riches, d'autre manière; ils traversent, isolés, redoutés comme l'image de ce que chacun fuit, ces rues peuplées d'indifférents. La foule est bien plus vide qu'un cloître, où flottent encore des

chants et des prières, qu'un donjon en ruines, qu'un cimetière, qu'une masure abandonnée. Son écoulement, bavard ou muet, est fermé à l'ombre furtive et crasseuse qui n'a, comme on dit, ni feu ni lieu, à laquelle nul n'accordera un mot bienveillant, ni même un regard. C'est le mot du squelette de Goya : Nada, rien.

Il a paru, en 1909, une nouvelle édition, aujourd'hui épuisée, des Soliloques du Pauvre, — car Rictus était insouciant de sa mémoire comme un de ces pâtres, dont parle Mistral, qui ne signent pas leurs chansons — avec des dessins extraordinaires de Stein- lein. La loque humaine, en chapeau tromblon défoncé, serrée dans un décrochez-moi-ça, sans paletot, que balade Steinlein, sous les rincées de la pluie, le long des trottoirs et des amas d'eau, ce mouisard à longue barbe, frère urbain du « Bâtisse » de Marc Stéphane, est une évocation grandiose. Par une contagion, bien connue, le génie du poète a fait celui du dessinateur. J'engage tous les bibliophiles à rechercher ce bouquin-là.

De Rictus, comme de Villon, il est très difficile de dire en quoi réside précisément la magie. Est-ce le rythme savant et sagace sans en avoir l'air et qui a le bercement de la complainte, avec des réapparitions inattendues de la fierté ironique? Est-ce l'expressivité de ces termes faussement triviaux, chargés d'angoisse, de larmes et d'attente?

Est-ce l'ambiance, le temps, l'enchevêtrement des styles de Paris? On ne sait pas; mais il plane là-dessus une miséricorde générale,, une douceur venue de l'astre cardiaque, comme il en apparaît souvent à l'hôpital, sur le lit, miraculeusement éclairé d'un mourant. J'ai retrouvé là, mieux que chez Verlaine, qui est plus apprêté, mes souvenirs de l'Hôtel- Dieu et de la Charité, entre un agonisant — après une vie pauvre et soliloquée de quarante et cinquante ans — de la compassion sublime du papa Tillaux et de M. Potain. Après tout, c'est peut-être ce genre d'indicible qui étincelle dans les poèmes de Rictus et leur donne tant de prix.

Quand on me dit : « Montmartre », comme cela, sans insister, aussitôt j'entends : Heine, Baudelaire, Rictus. C'est la postérité qui parle.

Toute mon enfance, toute ma jeunesse, j'ai entendu mon père regretter le mépris que les corps constitués affichaient pour les bohèmes et leurs écrits, comiques ou tragiques, ou leurs merveilleux dessins. Il citait Vallès et André Gill. Il eût aimé les poèmes de Rictus et de Fagus.

— Mais il y a l'alcool, l'absinthe, la traî- nasserie de cafés, le tapage, le pâle tripot, et au bout la déchéance.

— C'est entendu, et les scènes de la vie de bohème ne sont pas, ne sont plus telles que les a peintes Murger. Mais certaines cordes,

certains accents manqueraient à la lyre universelle et contemporaine, — je citerai Verlaine, Paul Arène et Toulet en premier — si ces traîneurs de cafés en cafés, dresseurs de pyramides de soucoupes, ne s'étaient pas brûlé à la flamme de bohème, gâché le foie et l'estomac au café de Madrid, au café de Suède, à la brasserie de la rue Blondel.

D'ailleurs, la bohème n'est jamais morte. Elle est de tous les temps. Elle ne peut pas périr. Elle est une fumure d'où peuvent sortir des plantes toxiques et d'autres saines et merveilleuses. Bourgeois de nature, aimant la méthode et les heures régulières, détestant les parlotes de brasserie et les vaines palabres, je n'en reconnais pas moins l'importance des brûlantes imaginations se heurtant dans la fumée des pipes, et des appels au garçon endormi, des explications de caractère, prolongées à voix confidentielle et le doigt vertical devant le nez : « Pardon, mon cher, écoutez-moi... »

C'est que la poésie, celle de la bohème comme les autres, est un besoin inhérent à la nature humaine, comme la faim, la soif ou le désir, qui existe chez les personnalités les plus humbles, comme chez celles du rang social le plus élevé et qui apparaît, non pas seulement dans la lecture et la mémoire, mais dans les actes ordinaires et les circonstances quotidiennes de la vie.

Pour tous ceux qui cherchent à se détour-

ner ou divertir des laideurs et tristesses d'ici- bas, il y a un premier échelon — je veux dire le plus rapproché — qui est la littérature romanesque, le théâtre, la peinture, la musique, la sculpture, la gravure. Puis vient l'échelon au-delà et au-dessus, qui est la poésie sous toutes ses formes, et principalement la lyrique. On n'imagine pas l'infiltration du lyrisme dans des esprits qu'on croirait fort éloignés de lui. Il y a de longues années, parcourant la Provence à bicyclette, nous nous amusions à prononcer au hasard, un peu partout, le nom de Mistral. Presque toujours, vieux et jeunes, nous répondaient, soit par un vers de lui, soit par une exclamation admirative, alors qu'une foule d'imbéciles de salons et d'académie le déclaraient ignoré de ses concitoyens. L'amour et la vénération de Virgile ont traversé le moyen âge, flamboyé sur ses cimes spirituelles et dans ses vallonnelUellts. Ovide, son Art d'aimer, ses Tristesses et ses Métamorphoses ont inspiré, quelques-uns disent suscité, les troubadours. Si le besoin lyrique est souvent joyeux et comme en partance pour le soleil, il existe aussi un lyrisme amer, volontiers douloureux et tragique dont Baudelaire, Rictus, Henri Heine sont des exemples et qui rejoint le lyrisme amoureux, parfois désespéré, du grand Au- banel, dans la Grenade entr'ouverte. D'ailleurs, les passions de l'amour, leurs transports et leurs tourments sont comme les débouchés

sentimentaux ou sensuels, du lyrisme à haute tension.

Mais, amer ou joyeux, douloureux, tragique ou amoureux, le lyrisme a besoin, pour nous frapper, nous rejoindre et nous émouvoir d'une langue nourrie d'humanisme. C'est par elle qu'il ouvre les ailes repliées en chacun de nous; nous arrache aux images funèbres; célèbre le beau sous toutes ses formes et l'amour que le beau suscite, et fait de nous des spectateurs, ce qui nous repose d'être des acteurs.

CHAPITRE III

LES ÉLÉMENTS DU BEAU LITTÉRAIRE (suite) LE RYTHME, L'AMOUR, LA FANTAISIE

En poésie comme en prose, le rythme joue un grand rôle. Sans lui, il n'est pas de chef- d'œuvre, pas de beauté. Le rythme de la poésie française classique est un rythme quantitatif. Il n'est nullement artificiel, comme quelques-uns l'ont prétendu bien à tort. 11 représente l'extériorisation de ce nombre qui imprègne fortement toutes les opérations intellectuelles, investigatrices et imaginatives, et qui scande aussi le rythme, les opérations, infiniment délicates de la mémoire héréditaire, baptisées, par l'ignorance des psychologues : l'Inconscient (avec un grand I). Mais dans la prose française aussi, il y a plusieurs formes de rythmes qui, pour n'être pas aussi apparents que dans notre poésie classique, n'en sont pas moins des moteurs et n'en suggèrent pas moins des images colorées. On peut même distinguer nos prosateurs en deux

groupes : ceux qui utilisent surtout le rythme quantitatif, le nombre cadencé de la syntaxe et de la phrase, et dont les deux types modernes les plus représentatifs sont Chateaubriand et Flaubert. Ceux., plus savants et plus nuancés, qui font intervenir soit seul, soit superposé au quantitatif, le rythme qualitatif, par exemple Montaigne et Alphonse Daudet. L'extrême affinité que mon père manifesta tout au long de sa courte vie — courte par rapport à ce qui lui restait à dire — avec Montaigne, tient précisément aux analogies cachées, ou apparentes, de leurs styles.

Le rythme qualitatif de la prose française — plus originale, et de beaucoup, à mon avis, que notre poésie, si l'on excepte Villon, Ronsard, Racine, La Fontaine, Chénier, Baudelaire et Mistral, — repose non plus sur la césure syntaxique et la sonorité des vocables, mais sur l'intensité des sensations, ou des aperçus signifiés par le style, considéré lui- même comme maître d'évocations successives. Pour que ce rythme apparaisse comme l'autre à l'esprit, il faut lire le morceau pris pour sujet d'étude à haute voix. La magie du style de Montaigne, de Michelet, d'Alphonse Daudet (trois grands rythmeurs qualitatifs) se montre alors en pleine lumière.

Les circonstances ont fait que j'eus à lire en public quelques pages de ces écrivains. J'en étais, comme dit Mme de Sévigné, autre reine du qualitatif, c frappé au-delà de la raisons.

Prenons, par exemple, le récit de la journée du 9 Thermidor par Michelet. Aucune explication du secret central et animateur de cette subversion totale du sentiment public quant à Robespierre et à ses amis. Cette ambiance de mystère, qui aurait pu noyer un autre écrivain dans l'imprécis, le vague et l'arbitraire, le pousse, au contraire, à mieux définir ce qui peut être défini : le milieu, lés figures et le risque. A l'aide de ces trois éléments, il évoque alors, dans un mouvement à la fois réaliste et lyrique, rythmé dans la profondeur, les apparences de ces heures mémorables, telles qu'elles durent être vues, vécues, et non comprises par les contemporains.

Sa peinture du 9 Thermidor est certainement le sommet de son Histoire, enflammée ici, et là fuligineuse qui m'apparaît comme un exemple saisissant et de la pénétration de l'action et de l'image, et de l'évocation des fantômes intérieurs, présidant à la conception littéraire, donnant un élan, et son rythme au style. Il n'y a rien de plus tragique, de plus désespéré, dans aucune littérature, que cette chute et agonie d'ailleurs inexpliquée, de Robespierre, mis au pinacle, et coupant des têtes avec un couperet qui revient sur lui comme le boomerang australien. Mais ce caractère de précision, ces joints du rêve et du réel, tout indique chez Michelet, au moment où il composait ces pages extraordinaires, un

état de transes, un état d'aura et de réapparition ancestrale.

Ces couleurs, ces cris, ces ruées, ces silences lui étaient transmis et légués par les spectateurs ou contemporains immédiats de ces scènes, que Joseph de Maistre a dites justement sataniques.

D'ailleurs, il clôt ce tableau hurlant par un mot qu'il entendit tout enfant et qui lui prouva le grand changement introduit par l'événement thermidorien.

Il transpose son ignorance des causes en beauté, un peu comme Rembrandt complète sa splendeur avec l'ombre. De sorte que l'on peut dire de Michelet que ses ténèbres — qui sont les ténèbres même du bouillonnement révolutionnaire, — sont plus tragiques que ses coups de lumière; et tout de suite vous dégagez ce rythme de prose éminemment qualitatif; ombre et lumière, ou, comme il est affiché dans les arènes espagnoles: «So/ y um- bra. » On comprend assez que, conformément à la sottise des hommes de son temps, auxquels le divin était devenu inconcevable, Michelet ait eu le dessein masqué de retracer une « passion » de Robespierre; mais l'homme à la mâchoire fracassée, à la tête de chat, aux longues et sèches harangues, se prêtait mal à un aussi absurde sacrilège. Ce qui reste de cette intention de Michelet imprègne cependant le récit d'une espèce de magnificence, d'inspiration chrétienne. Autre rythme com-

posé d'un liseré, entre la compassion et l'effroi et, qui oscille (je parle quant au style) de l'un à l'autre. Je suis bien convaincu, notez-le, que Michelet a écrit ces pages d'un seul jet, car elles ont le battement et la chaleur de la fièvre improvisatrice. Mais il n'en est que plus intéressant d'y surprendre sa cadence émotive et, sous elle, son ignorance des causes.

Un auteur qui tient son sujet de bout en bout — ou qui croit le tenir, ce qui revient au même — incline au rythme quantitatif. Tel Flaubert le long de Salammbo. On peut reprocher à ce livre sa trop grande netteté, dans un sujet environné de tant d'incertitudes historiques. La musique, ou si vous préférez, la poétique du langage y est une diversion à l'inconnu. Tant il est vrai que c'est ce qui lui manque qui donne parfois sa couleur à une œuvre. Imaginez Madame Bovary traitée avec les procédés de Marcel Proust, ou de Mere- dith, ou de tout autre écrivain d'analyse poussée. Tout le charme du livre en serait éteint. Mais Flaubert ne s'est pas embarrassé de définir son héroïne autrement que par sa propension au rêve et à l'illusion, et des perspectives s'ouvrent dans l'esprit de son lecteur, en raison de ce qu'on ne lui a pas dit, de ce qu'on lui laisse deviner.

Les Contes du Lundi, d'Alphonse Daudet, sont l'exemple le plus remarquable de rythme qualitatif que je connaisse. Chacun de ses

contes est — comme dit le vrai Cyrano de Bergerac — « un petit univers se balançant par son propre centre». On dit: merveille de l'architecture intérieure. C'est mieux que cela. L'architecture comporte une idée d'immobilité. Les Contes d'Alphonse Daudet sont à la fois vivants et qualitativement rythmés. La gradation de l'Enfant Espion est significative en ce sens. Le lecteur est conduit, du familier au drame, par la pitié, la nuit, le sentiment paternel, filial, patriotique, comme le poisson est conduit, de chambre en chambre de la madrague, dans la réserve du pêcheur. Il y a cette différence que le poisson est mal à l'aise, au lieu que le lecteur d'Alphonse Daudet est heureux. Un des plus vifs attraits de la lecture est quand ce qu'on lit est superposable à ce qu'on éprouverait soi-même, dans la circonstance rapportée. Le livre alors nous révèle à nous-mêmes, dans le même temps où il se révèle à nous. Mais prenez n'importe quel conte d'Alphonse Daudet et vous y trouverez cet équilibre tout latin, qui maintient synthé- tiquement l'esprit dans un même ordre de réflexions, à travers une graduation émotive.

Quant à Montaigne, ses Essais, à qui les fréquente, apparaissent aussi réglés quant à leur fantaisie apparente, que des menuets, ou que des pavanes du xvr siècle. Le thème central court à travers une multitude de figures et de motifs qui le rappellent et le renforcent, à intervalles rythmés, au milieu d'une sorte

d'allégresse verbale. Montaigne est un souple nageur qui ne perd jamais de vue sa rive. Croyant — sa fin exemplaire l'a prouvé — il joue les incrédules et les sceptiques, avec une merveilleuse ironie, qu'il applique aussi à lui- même. Moraliste plutôt stoïcien, et de la façon la plus élégante, il se donne des airs d'épicurien, pour le secondaire du déduit, de la table et de l'humeur. Nul intellectuel n'a été plus préoccupé, sans verser dans le matérialisme, des fonds organiques de l'être humain et de la santé. De sorte que cette verve incomparable est aussi incomparablement cohésive et synthétique, allant chercher dans tous les domaines et sur tous les plans, des cristallisations de même type que le thème central.

La langue française (je veux dire la belle, prose) avec son temps exprimant divers degrés de vitesse, ses conjonctions souplement articulées, et ses termes mêlés de concret et d'abstrait, se prête à merveille aux rythmes qualitatifs de la pensée synthétique, qui est celle des dramaturges et des romanciers. L'unité triple de la tragédie classique a, comme origine, ce besoin de concentration et de synthèse, que Shakespeare manifeste d'autre façon, en plaçant, chez ses personnages secondaires, des miroirs de ses protagonistes. Alors que l'analyse aiguë aboutit à un épar- pillement et à la disparition des caractères et des types, que l'attention minutieuse d'un Proust ou d'un Meredith pulvérise, le rythme

synthétique tend à créer, indéfiniment, des personnages typifiés et distincts. Une critique littéraire, cherchant à se présenter comme une science, au moins approximative, ne saurait négliger ce point de vue.

En possession des quelques notions qui précèdent, mon lecteur, que je suppose ami et familier de la littérature ou prose de chez nous — laquelle renferme de grandes richesses — prendra en main les auteurs maîtres, les auteurs chefs, en un mot les princes. Il les lira d'abord avec les yeux, puis à haute voix, avec les oreilles, puis à l'épreuve de la mémoire qui révèle ce que j'appelle les liaisons cachées.

Alors lui apparaîtront ces fameux rythmes qualitatifs, dont l'originalité, la force, la douceur font qu'on est, ou non, un grand écrivain. Pour ma part, j'ai procédé ainsi et j'ai étayé, de raisonnements critiques solides, mes impressions et appréciations de lecteur. La rythmique qualitative de Mme de Sévigné, ou de Saint-Simon par exemple, est infiniment plus riche et diverse que la rythmique quantitative de Corneille. Attention! Corneille est grand. Mais il est grand surtout par les sujets qu'il traite et qui lui fournissent des médailles de bronze, frappées par son don de versificateur. Ces sujets, on l'a dit cent fois, résultent d'un conflit de devoirs entre le héros et la cité. Mais les plus beaux vers de Corneille ne valent pas une page de la sublime

épistolière, ou du bilieux aristocrate aux préséances. Quant à Racine et à La Fontaine, je les définirais volontiers de musiciens du qualitatif. Ils se sont placés dans le fil courant de l'âme humaine, entre sa source divine et son embouchure passionnée, et ils se sont laissés porter par ses méandres et courants, où flotte toujours une cadence mystérieuse. Là aussi, comme pour Michelet dans son Thermidor, c'est ce que l'on ne connaît pas, c'est la partie d'ombre qui agit. Imaginez Phèdre se scrutant et se connaissant. Ce serait une pièce d'anatomie des Liaisons Dangereuses, ou du marquis de Sade. Ce ne serait plus la belle passionnée, indistincte à tous et surtout à elle- même.

Au point de vue de la puissance synthétique, Molière vaut Shakespeare, bien que la concentration qualitative des caractères, ou gravitation psychique, s'opère chez lui d'une autre façon que Shakespeare. Shakespeare est animé de l'esprit de féerie, qui est un besoin de refaire le monde au gré de sa fantaisie lyrique. Molière est animé de l'esprit de raillerie, qui conduit à juger le monde d'après ses réactions comiques. Mais l'un et l'autre conçoivent synthétiquement ce qui leur permet de dresser Macbeth, Falstaff, Hamlet, Alceste, Pourceaugnac, Tartuffe, créatures idéales avec lesquelles nous vivons aussi souvent qu'avec nos contemporains, amis et connais-

sances et qui nous accompagnent dans nos déplacements et villégiatures.

Il est infiniment rare qu'un comédien ou un tragédien fasse sentir et comprendre la rythmique qualitative d'un maître du théâtre. Dans ma génération, j'ai étudié à ce point de vue deux comédiens célèbres, Mounet-Sully et Coquelin aîné; deux grandes comédiennes, M"' Bartet et Sarah Bernhardt.

Mounet-Sully, tragédien évocateur du génie, était l'ami du général Marchand. J'ai eu le plaisir d'approcher ces deux hommes, avant la guerre. L'un et l'autre se comprenaient et s'aimaient. C'est que Mounet-Sully, le plus simple et le meilleur des hommes, avait le sens de la grandeur. L'Institut qui a cueilli tant de gens gagne-petit, sournois et médiocres, a été sot de lui fermer sa porte, ce dont Mounet conçut un vrai chagrin. Mon père disait de lui : « Ce n'est pas le premier. C'est le seul. » Le fait est qu'il l'emportait sur tous ses compagnons par je ne sais quoi de hardi dans le modeste et de risqué dans le naturel, dont on n'aperçoit pas d'autre exemple. Il avait chassé de son esprit, comme de son existence, la trivialité et la bassesse. Il riait finement. Il contait rapidement. Il ne se mettait jamais en avant, chose si rare en ce métier qui est de vedette et de paraître. Il avait le dégoût du vulgaire. Il recherchait naturellement les sommets. Il était, au moral comme au physique, une sorte de prince.

Quelle flamme, quel dégagement corporel dans cet homme souple, aux yeux brillants, dont l'un toujours un peu exorbité, dans ses gestes pompeux, sans manière, harmonieux jusque dans l'excès! Car Mounet avait cette grande force de ne pas craindre le ridicule et de pousser sa pointe jusqu'au bout. Il ne s'arrêtait jamais en route. Il se sauvait du tour de force par l'achèvement. Noctambule et grand travailleur, il plongeait dans ses rôles avec une sincérité, une bonne foi admirable, sans jamais pour cela être dupe. Il considérait son texte comme un prétexte à métampsychose et il cherchait celle-ci jusqu'à ce qu'il l'eût complètement atteinte. C'était un étonnant sculpteur de lui-même, à la fois inspiré et méthodique. Il m'est apparu qu'il avait un mépris extraordinaire pour les m'as-tu-vu les plus en renom qu'il les éliminait d'un dédaigneux silence ou d'un sourire qui en disait long. Il y avait autour de lui, dans les coulisses, un halo de crainte et d'admiration. On ne le blaguait qu'à distance et l'on savait qu'à l'occasion il remisait sec les outrecuidants : la patte du lion. Il adorait son cadet Paul Mou- net.

Il était ardent patriote, pour Marchand il se détournait de ses habitudes. Il me dit un soir, en confidence : « D'ordinaire, je soupe à la Brasserie Universelle, à cause de la variété des hors-d'œuvre, mais, du moment que ce chef préfère un autre endroit, je m'incline. »

Je devinai qu'il faisait un gros sacrifice, d'autant mieux que, dans le restaurant somptueux ou Scipion l'Africain nous entraîna, il n'y avait pas du tout de hors-d'œuvre. Mais Mou- net fut étourdissant. Jusqu'à cinq heures du matin, dans l'aube verte de l'été, il nous récita du bon Hugo — Légende des Siècles — du Musset, du Lamartine et du Baudelaire, sans compter les Sermons de Bossuet. Quel accent! Quel timbale d'argent sous un marteau d'or, quelle détente dans les pectoraux et quel miel soudain sur les lèvres arquées! Nous ne pouvions plus nous quitter, et chez notre Marié- ton, logés à l'étroit dans sa « richepensière », nous terminions cet entretien par la déclamation de vers de Mistral. Le soleil brillait quand Mounet-Sully, fier comme un dieu de l'Olympe, en habit, remonta vers sa rue Gay-Lussac. Se retournant dans sa voiture découverte, il nous désignait Apollon, en riant, au-dessus des toits du vieux Paris.

Mounet-Sully faisait sentir le rythme quantitatif, qu 'il s'agit de prose ou de vers. Il lisait merveilleusement la Chèvre de M. Seguin et l Enfant espion. Même remarque pour M"" Sa- rah Bernahardt, qui fut une Phèdre de toute beauté dévastée et dévastatrice. Mais Coque- lin aîné faisait sentir le rythme qualitatif de Molière et traduisait ainsi en reviviscence l'auteur des Précieuses Ridicules et des Fourberies de Scapin. Mme Bartet était Bérénice elle- même, une palpitation d'ailes blanches, et tiè-

des, dans les longues mains soyeuses de la mélancolie racinienne. Ma mémoire auditive fait, qu'en écrivant ceci, je les entends encore et je me reproche de ne pas les avoir écoutés. L'art du comédien et de la comédienne est un art de révélation, de résurrection et de discernement, c'est un auxiliaire incomparable de la critique générale, ou ce n'est rien.

Un écrivain fort méconnu, en raison même de ses humeurs, mais tout à fait intéressant au point de vue du rythme quantitatif et qualitatif, a été Léon Bloy. Sa phrase a souvent l'ampleur et le nombre de celle de Flaubert, bien que plus aisée et plus libre. Flaubert, c'est l'école du renfermé. Bloy, c'est l'embarquement, au petit jour, dans la barque du pêcheur breton, qui fleure la sueur refroidie et le sel. Mais c'est le point de vue du rythme quantitatif qui saisit le plus en Léon Bloy, quand d'une poussée mystique où il peut s'égaler aux plus grands, à sainte Thérèse, à la sœur EUlerich, il passe brutalement au terre à terre, de la dispute.

J'ai défini ailleurs l'auteur de la Femme Pauvre : le théologien de la misère. Il vécut, en effet, solitaire et décrié, dans un temps qui ; ne le comprenait pas, contre lequel il invectivait copieusement, mais de façon toute spéciale, je veux dire les yeux fixés sur la croix, à la façon des grands visionnaires. On pourrait l'appeler Frère Léon de la Croix, parallèlement à Jean de la Croix, le théologien de la

Nuit obscure. Quel pèlerinage ici-bas fut le sien, parmi les ronces, le deuil, les larmes, la méconnaissance, la gêne continuelle, ceux-là qui ont lu son journal en une dizaine de volumes peuvent seuls s'en rendre compte! Il aurait succombé sur la route s'il n'avait rencontré une femme admirable, sa femme, mystique comme lui et qui lui donna, avec un fils mort prématurément, — je n'ose écrire de demi-privations — deux filles charmantes dont la jeunesse éclaira la pauvre maison. Le pain quotidien tenait à la lettre chargée d'un ami compatissant, d'un admirateur inconnu. Car la gent littéraire, irritable, vindicative, ne pardonne pas aisément les coups de lanière, ni le mépris dont notre pamphlétaire au cœur tendre et même débordant n'était pas avare. Mais la polémique n'était manifestement chez lui qu'une sorte d'entraînement, de gymnastique de chambre, tel Victor Hugo, à six heures du matin, été comme hiver, dans son « look-out » guernesiais, préludait à un labeur quotidien par une coulée de vers ardents, que lui inspiraient la beauté de Juliette Drouet. D'ailleurs, si Bloy n'avait pas un gri- maud de lettres, ou un imbécile ou un pédant à pulvériser, il engueulait, dans une langue magnifique, un propriétaire, sa concierge, sa femme de ménage — voir les Années de Captivité à Cochon-sur-Marne, — même son curé afin de purger ses humeurs. En outre, il « vomissait les tièdes », ce qui lui faisait une au-

tre série d'exercices rythmiques abondamment pourvue.

La colère était chez lui fonction de l'amour, ainsi qu'il apparaît dans son apologie pour Christophe Colomb, Marie-Antoinette, Méla- nie de la Salette, Napoléon et quelques autres abandonnés, chus, détrônés, déshérités ou vaincus. Son cœur, véhément et généreux, allait naturellement à ceux et à celles auxquels le sort terrestre avait été contraire... Cela par une sorte de fraternité. Il ressentait le malheur, la détresse, l'abandon, comme providentiels, ce qui est d'un véritable croyant et conforme à l'enseignement des Evangiles. Mais il mettait toutes ces splendeurs dans un langage à la fois sublime et populaire, gémi, parlé, crié, hurlé, qui épouvantait les gens d'Académie, d'Université et de salon.

Je le considère, pour le style, comme supérieur à Chateaubriand et à Flaubert, comme égal au moins à Barbey d'Aurevilly, et, pour la pensée, comme au-dessus même du grand Hello, comme plus déployé, plus ravisseur. Bloy a écrit, avec la Femme Pauvre, un des beaux livres des dernières années, et il a la prévision du tragique. Je pense que c'est la fréquentation de Notre-Dame de la Salette (baptisée par lui Celle qui pleure) qui lui avait donné ces ouvertures sur la terrible ambiance de 1913.

En effet, un écrivain, comme un savant, n'est pas seulement parcouru par des ondes ryth-

miques, quantitatives ou qualitatives normales et classées, et glissant dans le sens uni- linéaire du temps ou polylinéaire de l'espace. Il est le point de rencontre et la jonction de ces rythmes, accourus de l'avenir, que l'on ne pourrait pas plus nier que le mirage, ou le pressentiment. Tout orateur, ayant l'habitude de la parole en public, sait qu'il est commandé par trois séries d'ondes intellectuelles : celles venues du passé, c'est-à-dire du thème qu'il s'est donné; celles venues du public, celles venues, plus subrepticement et plus mystérieusement, d'un résultat moral ou actif, à obtenir qu'il n'entrevoit pas mais qui, à son insu, le guide. J'en ai fait personnellement l'expérience vingt fois; et ce qui est vrai de l'orateur est vrai de l'écrivain et" aussi du savant. Il n'y a pas deux formes de pensées. Il y a la pensée, qui elle-même est non pas une « secrétion du cerveau », comme le disaient les sombres crétins du matérialisme médical, mais bien un rythme de rythmes. Un de nos prosateurs les plus significatifs au point de vue du rythme qualitatif est Pascal. En effet, ce mathématicien semble, quand il philosophe ou discute, entièrement dégagé du quantitatif, qui poursuivait Descartes dans tous les méandres de sa géniale investigation. Elliptique en diable, Pascal exprimait la différence des deux rythmes en deux mots, «géométrie, finesses... et il allait de l'avant. Si membra disjecta que soient ses

pensées, on y perçoit un mouvement, une cadence d'ensemble, quand on approche d'elles son attention, comme on perçoit le tic tac d'une pendule ou d'une montre, en en approchant son oreille. Après bien des tâtonnenlents, Pascal avait adopté, comme le meilleur, un système de méditation qui commençait toujours par scinder le monde en deux parts : celle qui se mesure, celle qui ne se mesure pas. Pour la première il inventait la brouette, et la machine à calculer. Pour la seconde, il découvrait, dans une transe, qu'il n'y avait rien de meilleur que la prière. Lucrèce avait fait une remarque analogue par son De Natura Rerum, bréviaire du matérialisme antique. Mais Lucrèce invoquait Vénus la blonde, « Aeneadum genitrix », au lieu que Pascal invoquait le Vrai Dieu, qui est Notre- Seigneur Jésus-Christ.

A bien y regarder, la syntaxe n'est pas autre chose qu'un rythme qualitatif. Or, notre syntaxe française est faite de deux syntaxes fort différentes, la latine et la grecque. La latine est «à sens unique», comme on dit aujourd'hui de la direction des voitures dans nos villes encombrées. La grecque est ramifiée, et comparable à un système de mots composés, qui fuseraient dans toutes les directions de leurs composants. Le latin est le langage de l'acte. Le grec celui de la controverse. De la combinaison — (et non pas seulement du mélange) — est sorti notre francais actuel, divisé

lui-même en deux branches : l'oïl et l'oc. Nous avons eu, au xix' siècle, — je l'ai écrit au chapitre précédent, — deux très grands poètes d'oc : Mistral et Aubanel. On peut même dire du premier qu'il est le flambeau de la poésie française au XIXe siècle. Nous attendons un très grand prosateur d'oc, qui arrivera certainement; car on peut conjecturer, à leur absence en certains points d'entrecroisement, la nécessité de tels grands hommes de demain, ou d'après-demain. C'est ainsi que la dispersion progressive des sciences et des arts, la spécialisation et la lassitude qu'elle engendre, appelleront forcément, à une heure X, un grand écrivain, ou un grand artiste de la synthèse, une sorte de re-Gœthe, ou de re-Léo- nard de Vinci. Il sera nié, honni, blagué, puis finalement accepté et admiré de presque tous, et de confiance, ce qui lui permettra d'entrer à son tour dans l'oubli, avec toutes les tendances qu'il représentait; et ainsi de suite...

Ce que je viens d'écrire indique assez le cas que je fais du genre de critique nègre chère à la Sorbonne germanisante d'hier et d'aujourd'hui — qui consiste à dénombrer les adjectifs, épithètes et adverbes d'un auteur, et à tirer, de cette espèce de votation statistique, des conclusions philosophiques. Rien de plus enfantin, ni de plus barbare. Car ce qui assied le jugement littéraire, esthétique et autre, c'est le goût, qui ne se pèse, ni ne se définit plus que le parfum d'une fleur, ou l'enchantement

d'une soirée d'été, ou l'échange de deux regards semblablement enivrés d'amour. Le goût, c'est la forme supérieure de la compréhension; il peut d'ailleurs se communiquer et s'enseigner et, nous en avons la preuve tous les jours par ces vieux professeurs d'Université, qui ont formé tant d'écoliers à la connaissance des belles et bonnes lettres françaises. J'ai fréquenté, et quelquefois intimement, les plus célèbres écrivains de mon époque. Ils n'en savaient pas plus sur l'art subtil et vigoureux de la prose française que mes maîtres de Louis-le-Grand : un Hatzfeld, un Merlet, un Boudhors, un Chabrier, un Jacob. Quelques-uns en savaient beaucoup moins. Ma conviction est qu'il suffit de quelques bons professeurs de rhétorique pour ensemencer une génération de romanciers et de critiques.

Il ne suffit pas que l'écrivain connaisse toutes les ressources que peut lui fournir sa langue, ni qu'il en manie les rythmes avec bonheur pour atteindre au chef-d'œuvre. Ces sciences indispensables ne lui serviraient de rien s'il n'avait l'esprit ouvert et attentif aux grands problèmes qui se posent à l'esprit humain. Il faut même qu'il apporte à cette étude un élan tout proche de la grande passion. La connaissance elle aussi est voisine de l'amour. Elle résulte de la fusion de deux ambiances : celle de celui qui veut connaître, du sujet; et celle de l'objet à quoi il applique ce désir de connaître. Cela est très bien expliqué au grand

chapitre XII des Essais de Montaigne, qui est intitulé Apologie de Raymond de Sebonde. De la personnalité rayonnante de Montaigne émanait une atmosphère méditative, de conciliation, de points de vue et de sérénité; mais cette dernière tempérée par une certaine inquiétude investigatrice. Telle était l'ambiance intellectuelle, charnelle et morale, de ce grand homme. Il semble bien qu'il ait eu deux amours soudaines, deux grands coups de foudre analogues, quant à l'esprit, à celui de l'amoureux pour l'amoureuse, quant à la personnalité tout entière, cutanée et spirituelle : Epictète et César. A l'un comme à l'autre, il consacra toute une année de réflexions, s'imaginant qu'il allait tenir enfin une solution du problème concernant l'essence de l'homme, le quid divinius de cet animal unique et hanté. Il posséda, ou crut posséder, Epictète et César, le pôle de la pensée et le pôle de l'action, les revivre, les réanimer en lui. Il s'aperçut qu'il n'en était rien, d'où le : « Que sçaije?... » Sous entendu : « Sinon que je ne sçais rien. »

L'esprit qui a trouvé un autre esprit entièrement apparenté au sien est aussi heureux que l'amoureux qui tient et serre une amou-I reuse. Il a l'illusion euphorique qu'il va comprendre presque tout. Mais c'est entre Montai-, gne et Pascal, entre Montaigne mort et Pascal vivant, que s'est joué le plus complètement ce drame de l'apparentement mental et

du point de départ pour une autre étape. Car le thème de conception s'applique aussi bien aux couples d'amants qu'au penseur rencontrant, à travers le temps, un autre penseur de sa même atmosphère. La connaissance, elle aussi, est un feu, et la création littéraire, ou artistique, en est un autre, se combinant avec la connaissance, pour ces flammes, de hauteurs diverses, où se reflète notre univers intérieur et qui dansent sur les parois de notre conscience. Avez-vous passé une nuit amoureuse, dans une chambre carrelée des grands vieux hôtels d'autrefois, chauffée par un feu de bois clair, tandis que le vent ébranle la fenêtre et siffle sous les portes aux bourrelets usés? Avez-vous passé une même soirée, dans une pièce analogue et dans les mêmes conditions, avec un auteur brillant, profond, un peu difficile, demi-enjoué, demi-dramatique, bref avec un écrivain assez à la ressemblance de la vie, et dont vous cherchez le secret. Alors vous sentirez les analogies. Alors vous éprouverez que la volupté du corps féminin et celle de la compréhension d'une intelligence séparée du corps, fixée dans un texte imprimé, ne sont pas tellement éloignées.

C'est ce qui vous explique que, derrière les vers de Racine, et, encore plus, derrière ceux de Virgile, passe et repasse la suavité de tant de visages apparentés à des corps de femmes d'une semblable beauté. C'est ce qui fait l'infini et l'exquis de maintes perspectives virgi-

liennes et raciniennes, placées comme entre l'amour et la musique, et qui s'enfuient, quand on croit les saisir. Mais qu'appelons-nous posséder et connaître, si ce n'est courir après une ombre, dans un dédale d'adorables follets? La séparation de l'art et de la science, légitime quant à l'écorce et apparence des choses, est erronée quant à leur racine, qui est la stipe de connaissance, et issue d'un même jaillissement. A quoi tend l'art tout entier, je vous le demande, depuis la peinture et la sculpture jusqu'à l'idéologie philosophique, si ce n'est à l'exhaussement de notre destinée et de notre désir, par l'approche et l'approfondissement de l'être d'en face : de la femme si vous êtes un homme; de l'homme si vous êtes une femme; par la conjonction de nos ambiances de vue, d'ouïe, de toucher et contact, d'odorat et de goût, en somme de désir. Et autour de quoi tourne, gravite la science tout entière, avec ses spires quantitatives interpolées aux spires qualitatives de Fart, si ce n'est autour du problème de la destinée.

Depuis la vogue des laboratoires, et la juxtaposition des sexes dans la poursuite des illusions de laboratoire, les plus enchantées et les plus décevantes qui soient, bien des romanciers, des poètes, des auteurs dramatiques ont tourné autour de ce grand sujet : la conjonction des deux ambiances, celle du désir amoureux et celle du désir de connaître. Mais aucune œuvre viable n'est encore sortie de ce

labyrinthe, comparable, par exemple, à Ham- let ou à Y Artésienne pour l'obsession d'une image ardente. François de Curel, qui fut la personnalité la plus intéressante de l'art dramatique français contemporain, avait été tenté par ce genre de sujet.

Nous nous trouvions, Mariéton et moi, à la répétition générale de la Nouvelle Idole, c'était la science médicale placée alors dans l'ambiance de l'absolu (époque pastorienne), où l'on s'imaginait découvrir, une fois pour toutes, un remède décisif à une maladie déterminée. De Curel avait construit, autour de cette illusion, un drame remarquable, dont une certaine scène, admirablement jouée, frôlait le sublime. Mariéton, se penchant vers moi, me dit : « Pourvu que la corde ne casse pas... » En effet, de Curel cherchait les tours de force, ou, comme il disait, « le coup d'aile », et le plus souvent, le ratait. Ainsi, pour le Repas du lion, ainsi pour l'Envers d'une Sainte, ainsi pour la Fille Sauvage, œuvres visant incontestablement la grandeur, mais interrompue brusquement au moment de l'essor décisif, de la grande synthèse, réussie à tous coups par les maîtres éternels, de cet art faussement dispersé et que domine, en somme, l'esprit de groupement et de concentration.

Gentilhomme campagnard, François de Curel — que découvrit Antoine au milieu d'un fatras de manuscrits — vivait en Robinson, et, semblait-il, en mélancolique, ce qui est une

mauvaise condition pour peindre la vie des autres, si mystérieuse et fermée déjà à ceux qui la partagent. L'amour véritable, j'entends l'amour partagé, joue un très petit rôle dans son œuvre, où circulent des personnes inquiètes, secrètes, renfermées, énigmatiques et crépusculaires.

Il s'intéresse aux sacrifices dissimulés, aux générosités mal comprises, aux désillusions amères, aux « trop tard », aux « jamais plus ». Cela dans une forme elliptique, coupée de beaux raccourcis et de « caniveaux » qui heurtent et déconcertent les spectateurs. Aussi n'a- t-il jamais connu le grand succès, mais seulement le succès de très haute estime littéraire, — comme disait Zola, — qui fait hocher la tête à des académiciens, à des gens du monde, à des comédiennes. — « Oh! ma chère, moi, je l'adore, cet homme-là! » — à des comédiens, à des secrétaires de revues, etc... D'ailleurs, sa misanthropie, au dire de ses amis, n'y tenait guère, et il avait un très grand mérite, qui est celui de Robinson; il fuyait la publicité. Je ne le trouve pas sans analogies morales, ni intellectuelles, à distance avec, précisément, Thomas Hardy. Même imagination pathétique, contractée, même labyrinthe de pensées sombres.

Ce genre demi-abscons se démode plus vite au théâtre que dans le roman. Je ne vois pas bien une reprise d'une pièce de Curel, avant une vingtaine d'années d'ici, quand elle aura

pris la patine du temps et les caractères de l'estampe cocasse, intéressante en raison de sa cocasserie. On a dit qu'il avait peint des milieux aristocratiques, provinciaux, avec une grande exactitude. Je pense surtout qu'il s'était peint (comme il arrive aux grands subjectifs) mêlés à ces milieux de province, qui ne paraissent pas si complexes, ni si tourmentés. Enfin, François de Curel use trop volontiers de la pénombre et ses personnages — même s'il les veut passionnés pour leurs idées d'ailleurs peu distinctes — ont l'air de se mouvoir, à tâtons, dans ce qu'on appelle « l'entre chien et loup ».

Ceci dit, il a eu le très grand mérite de réagir, par le sujet même de ses drames, contre cette « primarisation » de l'art dramatique qui s'annonçait il y a vingt ans et que symbolise le nom de Brieux. La scène française était menacée d'un déferlement de pièces, dites « moralisantes », sur les nourrissons et les biberons, les mauvaises maladies, les égarements de la puberté, les sanatoria, les maisons de fous, le service du Dépôt, les pénitenciers, la pharmacologie générale, les femmes médecins, les femmes chirurgiens, les femmes vétérinaires, etc... Sans compter les comédies hygiéniques et la tragédie des sports. Ces tendances avaient même un musicien tout prêt, le brave Charpentier, auteur de Louise, et l'on extrayait une métaphysique de la réhabilitation des filles-mères, dans le même temps

que prenait son essor politique Aristide Briand, souteneur repenti. Ah! ces courants, ces vogues, ces bobards!...

Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles!... L'intérêt suscité par François de Curel — en dehors de son très réel talent — tient en grande partie à l'effet de recul produit par ce néo-naturalisme vraiment affreux.

Pour en revenir à notre sujet et nous résumer, disons que les amours de la connaissance sont plus éphémères que les amours de la chair, mais que l'on y revient plus volontiers qu'aux amours de chair. C'est que la curiosité s'émousse moins. Tout le long de mon existence, je suis revenu, après de longues séparations, à Rabelais, à Montaigne, à Pascal, à certaines pages de Diderot — celles qui ont trait à la vie sensuelle — à Molière et à Saint-Simon, à Baudelaire et à Shakespeare, surtout à Shakespeare, ce dieu pan de la nature intérieure qui promène sa torche, et souvent sa lampe, sur la paroi de la caverne mystérieuse. Chaque fois j'ai trouvé chez l'un de ceux-là un nouveau filon d'argent, d'or, de radium, de mercure, de cuivre, de diamant.

Qu'on ne déduise pas de ceci que je néglige ce que l'amour charnel apporte de beau à la littérature et aux arts. Le désir et l'amour sont deux grands moteurs de la transmutation, et non pas seulement de la transformation intérieure. Ils font du vrai, — je veux dire du vrai organique et intellectuel — avec

le beau. L'esprit qui nous anime procède incessamment à quantités de métamorphoses qui sont bien autre chose que des associations d'idées, — comme le dirait la psychologie classique — ou que des impulsions sexuelles — comme l'assure Kraft Ebing, Haveloch-EI- lis, Freud et les autres adeptes de la libido de la psychopathia. Il faut voir ce que devient la contemplation, avec ou sans la possession, d'un beau corps de femme, dans l'esprit d'un artiste tant soit peu ouvert à la philosophie et aux sciences. Il tient alors une des clefs de la vie; il défie la satiété et l'obscurcissement; et il ne s'avance plus sans guide, vers le miroitement, parfois aveuglant et éblouissant des idées-mères.

Le désir est incomplet sans l'amour. L'amour est incomplet sans le désir. Au désir suffit le décor physique, la courbe du corps, la couleur du regard et son intensité, le son de la voix, la couleur de la peau, et ce que nous avons appelé l'ambiance. Une fille, une passante, nous peut inspirer un désir violent et comme telle, transmuer en une multitude de puissances inconnues, de sonorités et d'images.

A l'amour il faut un décor moral, composé de toutes les essences sentimentales, plus rares et plus diverses que celles des arbres de la forêt tropicale, et qui vont de l'exaltation à la pitié, en passant par les multiples représentations de l'absence, de la disparition, de la

mort, de la jalousie, par tous les liserés de la joie et de la tristesse. L'amour veut à la fois le pur et l'impur. Il veut toutes les gammes de la joie, de la simple euphorie au ravissement et à l'extase. Mais il accepte aussi, comme motifs de transmutation, la joie en douleur, l'espérance en angoisse, l'attente en frénésie, la fièvre en fraîcheur ou inversement. Tout cela, encore une fois, est dans une fière et douce beauté, étendue nue sur un drap ou des coussins, dans la pénombre dorée du crépuscule (Titien) ou le ruissellement doré de midi (Manet, Goya), offrant, présentant et faisant tourner, devant nos yeux ravis, les formes de sa perfection émouvante, ses micas, roseurs et fossettes, telle la pierrerie sertie dans une rose, rose ou ambrée, et que manie le joaillier-fleuriste. Mais la pierrerie ne s'étreint, ni la rose, au lieu que celle dont je parle s'étreint.

Il est à la transmutation amoureuse (Shakespeare et Dante l'ont déjà remarqué — le premier dans ses Sonnets, malheureusement équivoques et ambigus, — le second dans la Vita Nuova) — plusieurs phases ou périodes. Ici encore nous retrouvons la gravitation, le signe émouvant et délicat de l'harmonie cosmique.

Dans la première phase, le désir, ou l'amour, appelle le désir et l'amour de la belle étendue. De bien autres ondes que celles de la T. S. F. émanent de l'amant, ou de l'admira-

teur tendu vers l'amante étendue, même et surtout à travers le silence. Car si la parole humaine peut ajouter aux passions de l'amour surtout par ses modulations, elle peut aussi leur retirer. Un simple mot maladroit peut obscurcir, ou dissoudre, l'orbe de feu. Le silence résulte aussi du fait que l'on en aurait trop à se dire, et à la fois, et qu'il est préférable de se fier à l'immense et fourmillante conjecture qui résulte de l'échange des regards. Ceux-ci prennent toutes les inflexions du parler intérieur, que ponctue un léger clignement de paupières. Mais est-il rien de plus délicieux que l'éclair d'un railleur sourire de femme couchée filtrant à travers des cils recourbés?

Aussitôt commence la seconde phase, par laquelle vient à notre rencontre le désir, ou l'amour, de la convoitée, de l'admirée. Tout autre préocupation est bannie; la mémoire s'éteint, l'être entier est rassemblé et comme cintré, pour recevoir à son tour ces émissions d'une suavité indicible, ces essences au-delà de la distillation des sucs les plus savoureux de l'âme, auditifs, visuels, chromatiques, cutanés surtout, ou pénétrants par tous les pores. Aucun bain tiède ni de soleil n'équivaut à ce bain de milliers de fléchettes invisibles, qui nous traversent sans nous blesser comme enduites du miel le plus rare. C'est un fourmillement de délices, et tel qu'on s'étonne de les recevoir sur une terre, en somme

lourde et grossière, où courent les bandes et films de vulgaires appétits.

Ainsi arrive-t-on à la troisième phase, qui est de fusion et de contact; car, dans l'intervalle, l'artiste s'est rapproché d'Elle, ou Elle s'est rapprochée de l'artiste, qu'il soit peintre, sculpteur, prosateur, poète, musicien, ou simple ardent, et connaisseur en femmes, médecin, savant, chercheur, inventeur, mais augmenté, magnifié, illuminé, roboré par le corps féminin et ses mystérieuses et muettes émanations. Si tu pouvais rester, demeurer ainsi, haleine contre haleine, épiderme contre épi- derme, membres contre membres, et, détournant soudain ta pensée, la porter en ce moment même vers d'autres joies que celles d'amour, il n'est problème si difficile que la vue et le touché de la douce peau blanche, ou dorée, ou rose, ou argentée, ou ambrée de la femme, ne délieraient en toi, par le prodige de la transmutation. C'est là bien autre chose, en vérité, que les variations sexuelles de Darwin, que le transformisme de Lamarck, ou même l'intuitivisme de Bergson. Il semble que toutes nos constellations héréditaires se rallument en nous, à la fois, autour du soleil amoureux de notre Soi, spontané, intime et sublimé.

Alors les rapports des choses apparaissent, dans une lumière dont on ne saurait dire si elle est de métaphores ou de sciences. Alors s'effacent ces limites arbitraires, établies dans

la connaissance même, et entre ses catégories, par des logiciens analytiques, qui ne remarquent pas que, dans Byron, Shelley, Gœthe, Keats, Baudelaire et Wilde, il y a autant de savants en puissance — (en n'attendant que le signal de la transnlutation) — qu'il y a de poètes en puissance dans un Cuvier, un La- Inarck, un Darwin, ou un Huxley.

La vie amoureuse des grands artistes est généralement mise en pleine lumière et souvent par eux-mêmes, alors que celle des grands savants demeure cachée ou du moins sournoise. Il ne faudrait pas croire cependant que le savant soit chaste, ni qu'il puise, dans l'étude des relations et métamorphoses organiques, biologiques ou chimiques, le moyen de résister à la tentation amoureuse. Bien au contraire! J'ai su, par des confidences nombreuses, et remarqué de mon côté que la pratique et contemplation, accompagnée de palpations, du coi\*ps féminin sensibilisait le bon docteur, bien loin de l'éteindre; de même que l'auteur dramatique était sensibilisé par la fréquentation des jolies ou fantaisistes comédiennes, se présentant à lui sous tous leurs séduisants aspects. De même que le peintre subit sensuellement son délicat ou hardi modèle. Les Muses ne sont décentes que dans l'hypocrisie des poètes. Les Muses charnelles s'asseoient au chevet des savants austères qui abandonnent aussitôt, à leur contact, toute austérité. Le savant claustré,

vierge, le savant « monacal », est une invention comique du xixe siècle, qui avait besoin, dans sa stupidité, de faire, même artificiellement, une concurrence intellectuelle et morale aux véritables clercs.

La vie m'a fait connaître l'envers amoureux des grands savants, leurs scrupules, leurs tourments, leur- ardeurs, leurs désespoirs et aussi leurs désoidres. Chez combien de médecins, de physiologistes, de naturalistes, a-t-on vu un beau départ s'arrêter brusquement, l'intelligence s'obscurcir et s'académiser, l'imagination se dissoudre, à la suite de déceptions sentimentales ou sensuelles. Car s'il est bien vrai que la curiosité scientifique n'est le plus souvent qu'une curiosité du corps féminin, professionnellement dévoyée et transmutée, il est bien vrai aussi que cette mue devient fragile, comme d'autres aux tournants de l'âge, à la quarantaine, à la cinquantaine, à la soixantaine, et que le retour de l'appétit sensuel peut s'accompagner de véritables régressions, même de l'abolition de son remplaçant : l'esprit de recherche, comme on dit dans les discours officiels, « désintéressée ».

Balzac a écrit des pages célèbres sur la transmutation de l'ardeur sensuelle en ardeur littéraire et romanesque, et inversement. Plus hypocrite et plus vraiment sensuel aussi que Balzac, Hugo racontait à ses intimes qu'il lui arrivait de s'entraîner à ses poésies les plus éthérées par quelques dessins et poésies

obscènes, où se dépensait le trop-plein de son influx vital intérieur. On sait que la correspondance d'Alfred de Vigny, si compassé dans son œuvre, était extrêmement libre. C'est chez Balzac que le phénomène de transmutation intellectuelle est le plus saisissant, et c'est là aussi que se manifeste le meilleur de son génie. Il passe de l'histoire à l'archéologie, à la médecine, à la poésie, à la politique, à la philosophie swedenborgienne avec une incroyable aisance. C'était un de ces hommes chez qui l'absence et la carence de l'amoureuse sont plus fécondes que sa présence et que l'assouvissement. Son aventure avec M"" Hanska le prouve, qu'un irrévérencieux avait baptisée, à l'aide d'un jeu de mots affreux : « le cliopin de la Polonaise ».

Je tiens de mon ami Georges Hugo qu'un jour, dans son petit cabinet de toilette de l'avenue d'Eylau, son grand-père lui avait dit solennellement (Georges avait alors une quinzaine d'années) : « Tu te rappelleras, quand je n'y serai plus, que ce qui compte dans la vie, c'est l'amour de la femme. Si je ne suis pas un vieux marmiteux (sic) et accablé, c'est parce que jusqu'au bout j'ai aimé une femme et la femme. »

Georges s'était rappelé le conseil et, quand il avait une désillusion, sentimentale ou autre, — ce qui lui arrivait souvent, — il disait avec un regard railleur : « Et pourtant, papa m'avait assuré que... » Byron,

lui, menait de front la plus grande dépense amoureuse et la grande production poétiquè; mais il n'était pas ancilliaire comme Hugo, et, avec Caroline Lalub, « la bonne en furie », — et qui tenait le milieu entre George Sand et Louise Collet, — cela ne marcha pas longtemps. En revanche, la Giuccoli fut pour lui la maîtresse parfaite et l'inspiratrice, et ce que l'on sait d'elle la représente comme exquise à tous points de vue, au physique, au galant, au moral.

S'il serait exagéré d'attribuer tout effort mental, ou d'action suivie et importante, à un débordement de l'amour ou à une tranSlnutation sensitivo-intellectuelle, il n'en est pas moins certain que cette passion où s'incarne le beau, nous aide, savants ou poètes, à marcher de l'avant et à surmonter des obstacles, dans la direction de ce que nous croyons le vrai.

Tout ce que l'on écrit avec sincérité et naturel sur les passions de l'amour, dans quelque sens que ce soit, apparaît vrai au moment où on le lit. Cela tient de ce que la force du désir est intimement liée à la force de vie qui est en nous et qui renferme tous nos possibles. Aussi, à travers les âges, les poèmes et romans, ou épisbdes, qui ont le plus duré, sont-ils ceux ayant trait à l'amour. Toute passion, sensuelle ou non, peut entraîner à des folies et même à des bêtises. Mais il peut arriver aussi que, comme les peuples heureux,

les couples ardents n'aient pas d'histoire, s'ils sont, comme dans le livre de Romains, le Dieu des corps, unis par des liens conjugaux, ou s'ils savent, amants, demeurer secrets. En outre, comme beaucoup de cliniciens et aussi de théologiens de l'amour, ceux qui parlent des suites fatales ne tiennent pas compte deâ délices antérieures. Une minute de frénésie ou de tendresse amoureuse partagée vaut bien quelques ennuis ultérieurs par le poison, le couteau, la fuite, la noyade, tels que ceux que nous présentent Euripide, Shakespeare, Ford, Racine. Je dis Ford, à cause d'Annabella et Giovanni, qui est le cas le plus pathétique et le drame le plus brûlant d'amour défendu que je connaisse. Quant à Racine, il a usé du vocabulaire le plus harmonieux, le plus suavement sentimental, interrompu de quelques cris déchirants, pour exprimer la sensualité la plus aiguë. Cela est sensible à la fois dans Phèdre, où l'amour est défendu et dans Bérénice, où l'amour est empêché. Sans compter la bacchante Hermione, Racine est le peintre immortel et très chrétien des filles de Dionysos.

La Renaissance, c'est l'essor de la galanterie après trois siècles de chevalerie. La Dame des Pensées est descendue dans la chair; la caresse, le baiser, les compliments osés à la personne physique de l'aimée, remplacent les cours d'amour, les allégories, les blancheurs. Le grand interprète de la passion

vénusiaque, l'aède de la splendeur et suavité féminine, de l'attachement physique, du nom si cher gravé dans l'écorce des arbres, c'est Ronsard. Il l'est demeuré, où, plutôt, il l'est redevenu pour nous, après l'obscurcissement imbécile dû à Malherbe et à Boileau. Malherbe est superbement civique et, plus il est tendu et rude, plus il est content. Boileau est pédagogue. Il croit aux douanes linguistiques, aux mots nobles et pas nobles, aux métaphores permises ou interdites. Tout cela, c'est de la blague. Boileau a vingt beaux vers, Ronsard en a dix mille, plus qu'Hugo, plus que Baudelaire, plus que quiconque. Il est le fleuve diamanté où s'ébattent les nymphes : Cas- sandre, Marie de Bourgueil, Hélène, Sinope, dont il est, par le verbe et le rythme, le Rubens enivré. L'amour du xvie siècle, c'est Ronsard. Pour l'anecdote et l'amusement, le trou de la serrure et la surprise, voir Brantôme et ses Dames galantes.

Au xvir siècle, à la Cour de Versailles, les mœurs demeurent assez vives, et l'on s'en rend compte en lisant Saint-Simon et Mme de Sévi- gné. Mais les prédicateurs et les cabales de dévots terrorisent les libertins, dans les deux sens du mot. Notre plus grand réaliste, après Rabelais, et qui avait l'audace de son tempérament, Molière, accorde peu, du moins sur la scène, à la passion amoureuse, que nul ne présente nue et crue et qu'estompe Racine. En prose, règnent l'Astrée, les bergeries et les

fadaises. Les gens chauds se rattrapent dans le privé.

Le xvin\* nous offre deux maîtres livres pour le problème qui nous intéresse : Les Liaisons dangereuses et Manon Lescaut. Emile Bau- mann s'est occupé du second et a négligé le premier. En quoi, à mon avis, il a eu tort. Car, dans le chef-d'œuvre de Laclos, et peut- être du roman français, on voit fonctionner le plaisir sans l'amour. Le héros sinistre des Liaisons, Valmont, c'est Don Juan — un Don Juan mathématicien et stratège de la possession — et aussi Casanova-Seingalt, mais plus pénétrant, plus pervers. La chose est exprimée, d'ailleurs, dans la célèbre phrase : « L'amour donné comme la source de nos plaisirs et qui n'en est, tout au plus, que le prétexte. » Edmond et Jules de Goncourt, dans un très grand livre, peut-être leur plus grand : La Femme au xvir siècle, nous ont montré ces femmes athées de la haute société parisienne et provinciale qui mouraient sans la moindre préoccupation de l'Au-delà, ces matérialistes consommées. Ce sont ces femmes-là, contemporaines de d'Holbach, d'Helvétius et de La Mottrie, qui engendrèrent les révolutionnaires athées, contre lesquels voulut, à son dam, réagir Robespierre. La redoutable marquise de Merteuil, des Liaisons dangereuses, était certainement un type fréquent à son époque.

Au XIxe siècle apparaît, avec Gœthe, l'amour

élégiaque, ou suicidaire (Werther), Gœthe menant de front plusieurs recherches, comme il menait plusieurs amours.

Il y a en lui un parallélisme constant entre le désir et l'esprit de recherche et d'investigation. Il veut aimer et posséder. Il veut distinguer, discerner et connaître.

Toute belle ou jolie femme lui est objet de convoitise. Tout voyage — en Italie ou en Suisse — lui est un excitant, ou un adjuvant mental. Toute déconvenue ou désillusion sensuelle lui est une école : pathemata, mathe- mata. Son esprit est toujours libre et accessible à toutes les harmonies naturelles, fermé aux extravagances et à la confusion mentale, dont découlent les maux qui affligent l'huma- nité. Toute sa longue existence a été la paraphrase de son mot de moribond : « Mehr Licht... Plus de lumière. » De ra, je le répète, l'unique épanouissement de sa renommée, même de son vivant, alors que les chants révolutionnaires de la Terreur à Paris — déjà capitale de l'Univers — et le bruit des armes consécutif auraient dû logiquement détourner l'attention d'un poète et romancier allemand de petite ville.

Gœthe, tel le javelot antique, gagne des forces en avançant dans la vie « vires acqui- rit eundo >. Les deux grandes caractéristiques, à mon avis, de la personnalité de Gœthe sont le don d'entrecroisement d'une part; de l'autre l'illumination intérieure par la beauté fémi-

nine et le désir effréné de celle-ci. Ce sont là les deux traits de son captivant visage, et qui ressortent le plus vivement, quand on s'est imprégné de son œuvre, de sa correspondance, des témoignages des contemporains.

J'appelle don d'entrecroisement la faculté rarissime qui permet à un écrivain et savant de faire coopérer à la connaissance des principes ethniques aussi divers ét même opposés que la latinité et le germanisme, des principes religieux aussi opposés que le paganisme et la chrétienté, des principes philosophiques aussi divers que ceux d'Aristote, de Platon et de Kant, que l'analyse et que la synthèse, que la nature crue et l'humanisme, que la possession et que l'absence, que le nationalisme pro-allemand et que l'universalité. Tandis que Hegel prêchait l'identité des contradictoires, Gœthe pratiquait naturellement la conciliation.

Quant à l'illumination par la beauté féminine, elle apparaît, non seulement dans toute sa poésie, mais encore dans sa prose, si singulièrement grave et passionnée — il ne plaisante guère — et dans tous ses travaux. L'invocation de Lucrèce à Vénus plane sur tout ce qui émane de lui : Aeneadum génétrix, hominum divumque voluptas. Sa vie morale et passionnée est une suite de relais amoureux, bien plus sensuels que sentimentaux, dont les étapes s'appellent : Charlotte Kaet- chel, Frédérique, Lily, Mm. de Sein, Christiane

qui fut sa maîtresse pendant de longues années, puis sa femme Mariane de Willemer, Bettina, Ulrique, etc., etc...

Il appert, clair comme le jour, qu'il appartient à cette catégorie de grands vivants qui ont besoin, pour comprendre et discerner, de désirer et d'aimer. Il a écrit, d'ailleurs, à diverses reprises, que toutes ses pensées, tous ses élans, lui venaient de la femme, à travers elle. Ce radieux cerveau vérifie cette exclamation de Maurras que le génie est le comble du normal... axiome exactement contraire à celui qui régnait, il y a quarante ans, du temps de Lombroso et de Nordau.

Sauf Christiane, qui jouit d'un privilège unique, les amours de Gœthe ne duraient pas très longtemps. Une fois qu'elles lui avaient donné cet élan lyrique et philosophique qui était sa vrai nature, qu'elles avaient remonté le sublime mécanisme, il passait à la suivante, avec une preste désinvolture. Tout ce qui a trait à Christiane avant comme après le mariage du lendemain d'Iéna, où elle l'avait arraché à des soldats ivres, a un accent particulier et qui se reconnaît immédiatement. Voir à ce sujet les Elégies romaines, qui sont un des sommets de la poésie humaine.

Christiane, ainsi chantée immortellement, était entrée dans sa familiarité la plus intime et quotidienne, sans perdre auprès de lui les attraits puissants d'Aphrodite. Il est fâcheux que nous n'ayons pas plus d'images de cet

être charmant calomnié par ses rivales bien entendu, et qui a joué un rôle si important dans la sensibilité gœtheéenne, et à travers elle dans le lyrisme au XIr siècle. Car aucun feu d'artifice tiré sur l'eau dans le plus admirable paysage nocturne printanier, ou sur un promontoire marin, après le coucher du soleil, n'égale en magnificence, en éclats, en jaillissements de feu et d'étincelles, les poèmes des diverses jeunesses successives de Gœthe imbriquées les unes dans les autres, animées par incandescence pathétique de son désir. Toutes les formes de la passion humaine, approche, extase, mélancolie, départ et retour, renoncement et reprises, rires et sanglots, mains jointes, cheveux dénoués, robes dans la brise, mouchoir agité entre les doigts fins, en signe d'adieu à la fenêtre, clignement de regard dans le salon ou autour de la table de l'auberge, confidences mêlées à des jeux d'enfants, apparitions bohémiennes au tournant du chemin, toutes ces voluptueuses apparences et figures sont encloses dans ces strophes et cadences légères qui voltigent, papillons enivrés de la petite maison de Weimar, aussi fraîches aujourd'hui qu'il y a un siècle et davantage. Puis, ce don lyrique une fois apaisé, et dans l'intervalle de deux étreintes, de deux baisers, voici des pages érudites et savantes, des sentences incomparables, des romans qui résument leur époque, et, au-delà d'eux, l'époque humaine.

De pareils artistes — et comme ils sont rares! — font oublier les maux, les laideurs, les hontes d'ici-bas.

Le X!X" siècle, c'est aussi le siècle de Baudelaire, dont la gloire est au zénith. Ses feux embrasent l'esprit contemporain, en poésie, en esthétique, en critique, tous ses jugements ont triomphé. Ses Fleurs du mal (fleurs du malaise et non parterre de Satan) demeurent le poème de cette vie intérieure, que négligèrent Lamartine et Hugo, que pressentit seulement Musset. Il est à l'expression écrite ce que Manet est à l'expression colorée, un innovateur, et nous a révélé deux génies : l'Américain Edgard Poë, l'Anglais Quincey. Depuis Eugène Crépet, éditeur et commentateur de Mon coeur mis à nu, de nombreux auteurs ont publié sur ce maître des maîtres des ouvrages excellents, je citerai cette biographie : La Vie douloureuse de Baudelaire, par François Por- ché, la plus forte, la plus sagace, la plus juste des existences romancées, avec le Balzac de René Benjamin.

Baudelaire était profondément respectueux du dogme chrétien, et son esprit curieux et ses sens aiguisés — il n'avait pas prononcé de vœux — lui faisaient explorer ces régions mêmes dont nous nous occupons ici. J'ai toujours exprimé la même opinion là-dessus. Ce serait folie ou gâtisme que de vouloir interdire au poète et à l'homme de lettres, en général, la peinture de n'importe quel do-

maine de la passion. A celle-ci, nous le savons par les Vies des Saints, les meilleurs d'entre nous n'échappent que par d'immenses efforts, dont peu d'entre nous sont capables. Ces combats, ces chutes, ces relèvements, ces absences, ces déchirements, ces regrets et ces remords, ces reprises, ont été à toutes les époques les thèmes des tragédies, drames, quelquefois comédies tragiques, des poèmes et des romans. Le sujet étant la vie même, je le répète, est impérissable et ne sera jamais épuisé. Les prédicateurs tonnent, et ils auront sans doute raison de tonner. Mais le couple passera sans entendre autre chose que le murmure de ses serments, que le battement vas- culaire de sa fièvre.

L'œil jouait chez Baudelaire un rôle important. Nous aurons d'ailleurs à revenir sur l'importance de sa vision, quand nous parlerons plus loin des arts proprement dits. Mais ce rôle est très sensible chez le révélateur de Manet, de Goya et de Daumier. Cette sensibilité, à la fois morale et chronique du regard, qui fut à l'origine du coup de foudre pour la mulâtresse luisante et souple, Jeanne Duval, est à la source du génie baudelairien, et lui a inspiré ses accents qui ne se retrouvent chez aucun autre poète. La surintensité du réel ainsi obtenue prend chez lui les formes du songe. Inutile de faire des citations à l'appui; il faudrait tout citer. C'est ce qui m'a fait employer, au sujet de cet hallucinant hal-

luciné, le terme d'aura. L'aura, c'est le trouble profond, le frisson ressenti au moment des intoxications graves et au début de l'accès épileptique. C'est le summum de l'anxiété physique et morale, accompagnée d'une exaspération des sens. Chez les grands nerveux, tels que les décrit le docteur Cauvet, l'aura prend des thèmes oculaires, auditifs, olfactifs, magnétiques et d'ambiance; ces thèmes abondent chez le maître des Fleurs du mal : une girouette qui grince à l'aube, dans le vent; un tambour lointain accomplissant les battements du cœur; une odeur de musc sortant d'un flanc vide; le jeu du soleil ou de la lampe sur une peau ambrée ou noire; le reflet du feu sur la même; une éclaircie, après la pluie, dans un quartier pauvre; une sonnerie de clairon au petit jour. Partout la décomposition spectrale, pareille à un déploiement de soieries, de velours, de satins, sur la splendeur des formes nues. Car ce « poète vierge », selon son ami Nadar, ce presque impuissant, ce non- réalisateur, qui le mit dans une situation si comique avec la belle Sabatier, a parlé du corps féminin, de ses perfections lourdes ou graciles, de ses chatoiements, de ses phosphorescences dans les demi-ténèbres, de ses attitudes surprises ou entrevues comme personne, et mieux même que Ronsard, que Hugo, dans les Chansons des Rues et des Bois, et qu'Ovide, dans l'Art d'aimer.

Il en a parlé, avec sa plume, comme Titien,

Fragonard, Manet (l' Olympia) , avec leurs pinceaux souverains, comme l'immense et voluptueux Rubens.

Je suis bien sûr, connaissant les magistrats, que cet abruti d'avocat général qui requérait contre les Fleurs du mal — de son nom Pinard, président Dupaty, assisté du trop fameux Delesvaux — en avait, comme ses collègues, l'eau à la bouche. Mais au fond de ces hymnes, à la splendeur insaisissable, inatteignable — en dépit de l'étreinte — du corps féminin, il y a un accent tragique, qui n'est pas seulement l'appel ronsardien, à la fuite rapide des années. Il y a une désolation plus personnelle, plus intime, quasi suicidaire, le néant de l'effort amoureux, le « jamais plus » du corbeau d'Edgar Poe : nevermore traduit par « hiver mort ».

Manquant de ce stimulant naturel qu'Aphrodite dispense à ses privilégiés, ou trop prompt à réaliser son désir, Baudelaire usa de ces poisons, dénommés par lui : paradis artificiels, et qui mènent à l'esclavage infernal. Il usa de l'alcool, du « monstre vert », de l'opium et du haschich, surtout des trois premiers, pour se consoler. Il se vantait d'être syphilitique. La syphilis rôdait vraisemblablement aussi chez ses ascendants. Bref, son organisme possédait les venins, hérités ou acquis, par lesquels la Camarde attire un homme, par ailleurs assez solide, entre la quarantaine et la cinquantaine. Tout son anxieux génie est fait

de la lutte de sa claire conscience contre ces obscurcissements de son soi immédiat, souverain, intransmissible, contre son moi, hérité et périssable. Son trajet ici-bas fut un dur combat (agôn) contre l'éclosion parfois irrésistible de ces fleurs mauvaises. Alors qu'Hugo avait une conscience blanche, ouverte, naïve, Baudelaire avait une conscience bourrelée, qu'il charriait comme le mendiant sa besace, la déposant puis la reprenant, dans un café ou sur une borne, et dans une chambre d'hôtel meublé, et jusqu'au bout.

Un cauchemar qu'une telle existence! Elle apparaît dans Mon coeur mis à nu. Chaque matin, de vingt à trente-cinq ans, l'infortuné au verbe admirable, aux nerfs bouleversés, à la sensualité cuisante, enfermée et vaine, se réveille avec un grand projet littéraire et un plan pécuniaire de sa vie gâchée : c A maman, deux cents francs; à Jeanne, deux cents francs; à moi, deux cents francs. » Il se met à la table de son taudis, ou de son garni, ou d'un copain, Asselineau, Babou, Poulet, Malassis, Nadar, etc... L'inspiration est là, et la mémoire, et la palette; mais une certaine impuissance est là aussi, et des zones mortes se présentent en même temps que les métaphores hardies aux yeux de femme, aux silhouettes de navires, de serpents, de canaux, aux éclats de bijou. Le poète immense et navré hésite, et ses hésitations se traduisent en variantes, qui font aujourd'hui le bonheur et le chagrin des

bibliophiles et des bibliographes. Un verre d'absinthe, un doigt de laudanum, une pipe « d'un auteur » à mine « d'abyssinienne ou de cafrine », un souvenir cuisant de mala- braise couchée et offerte, et le chef-d'œuvre naîtra.

Comme dans Faust, « la cloche vibre et tinte, et Homoculus apparaît dans la lampe ». Mais Homoculus n'apparaît pas. En route donc pour la rue Frochot et Mme Sabatier, pour le. logis de Marie Daubrun, ou pour celui de la « Vénus Noire » et de sa souple et blonde servante. Où que ce soit, c'est la désillusion, l'impossibilité, la fascination dans le vide. Puis après bien des essais, infructueux et rageurs, la reprise de soi-même, une lecture heureuse, une visite de la maman bienfaisante, mais frivole, et qui ne comprend pas l'abîme moral de son garçon, la reprise de l'espoir charnel, et tout à coup — ô pleurs de joie! — l'irruption des rythmes nobles et des termes exacts, le sentiment de la plénitude, l'autre création!

Ainsi vécut Ariel, surmontant Caliban, puis surmonté par lui pendant cette tempétueuse journée d'ici-bas. Comme disait mon père, parlant de cette longue transe à Nadar, bon comme le pain et qui, tant de fois, avait abrité le vagabond sublime de soi-même : « Il y a de quoi crever de pitié. »

Je te lègue ces vers, afin que si mon nom Aborde heureusement les époques lointaines,

Et fait rêver un soir les cervelles humaines, Vaisseau favorisé par un grand aquilon.

Ça y est, pauvre grand Baudelaire! C'est la gloire pour vous, aujourd'hui, la vraie, la durable. Mais vous n'êtes plus là pour la savourer.

Plus encore que dans le roman ou la poésie, les passions de l'amour animent et illuminent les chefs-d'œuvre de la littérature théâtrale. Le théâtre de l'ambition est de tous les genres le moins accessible, la farce ou l'atellane l'est davantage.

Aucun domaine n'est moins exploré que celui de l'ambition forcenée, et, seuls, Eschyle et Shakespeare l'ont abordé, y ont débarqué, en ont extrait des essences décisives, des huiles parfumées, des aromates toxiques. Mais, en général, le théâtre d'ambition et de politique entraîne moins que le théâtre d'intrigue amoureuse, et Bérénice sera toujours préféré à Bajazet. Le théâtre cornélien, théâtre d'ailleurs sublime, devient rapidement fatigant par la tension même qu'il exerce sur la conscience noble. En outre, à tous les degrés de la société, tout le monde peut aimer, trembler, rire, pleurer et suer d'amour; mais peu d'hommes ressentent, en somme, les gouffres, affres, abîmes et déceptions creuses de l'ambition. Macbeth nous entraîne beaucoup plus par la frénésie sensuelle de l'anarchiste couronné, quant à sa femme, que par les sorcières

de la lande. Ce qui plaît dans Antoine et Cléo- pâtre, ce sont les cris d'amour du Romain tendu et effréné et de la belle reine archi- lavée et parfumée. Quand elle s'écrie : « Heureux cheval qui vas porter le corps d'Antoine », toutes les amoureuses de la salle se lèvent et saluent.

Le théâtre de l'amour, et ce qui, à la scène, relève de l'amour, est, en somme, une espèce de « voyeur ». Les effets physiques de la passion partagée y sont exposés aux regards de l'assistance, sous une forme plus désuète que dans la Grèce antique, mais de même essence, ou, comme jadis, de même élémentaire. L'amour normal, le seul qui compte et aussi le plus complexe, est l'inépuisable réservoir où puise et puisera la subtilité et, alternativement, la puissance avec, sur la triple cadence de la sentimentalité, de la sensibilité et de sensualité. Ce sujet est aussi inépuisable que la profondeur d'une nuit étoilée. La possession amoureuse est, à la fois, la seule réalité tangible à laquelle l'homme puisse atteindre ici-bas — et dans des conditions telles que la réussite le prolonge en une personnalité doublée — et le plus décevant des mirages. Elle est à la fois tout ou rien. Dans cette marge immense et délicieuse, jouent les poètes, les tragiques, les comiques, les moralistes, les sceptiques, les cyniques. C'est la grande ronde des âmes inquiètes et des corps libres et nus. C'est le sport des sports.

En dehors ou au-delà de l'amour, il n'y a, pour enfanter des chefs-d'œuvre, en littérature, que le pessimisme ou la féerie.

Le premier en est plus avare que la seconde. Mais bien rares sont ceux qui possèdent l 'étin- celante fantaisie sans laquelle ne peut naître la féerie.

Le pessimiste, en art, est généralement celui qui n'a pas compris les femmes, ou qui en a eu, de leur côté, des désillusions et des ennuis. Il faut plaindre sincèrement Schopenhauer, Ibsen et Hardy qui, ayant boudé la femme, ont renoncé du même coup à tout un chapitre — le plus intéressant — de la connaissance. C'est par la femme et non autrement que nous atteignons à la pointe la plus rare de l'esprit, ainsi que l'avaient vu Dante et Pétrarque. La femme nous enseigne de plus d'une façon, par l'amour partagé, par le désir, par l'abandon, par la jalousie, par le regret, et aucun artiste véritable ne saurait se passer d'elle. Il y a bien une exception qui est Rabelais — et c'est peut-être la partie la plus extraordinaire de ce cas extraordinaire — mais je pense que chez Rabelais, comme chez beaucoup de Tourangeaux, la bouteille avait fait passer au second plan la délicatesse féminine, merveilleusement définie par Villon. Je le déplore. Notre plus grand écrivain en prose, au contact de l'esprit et de la suavité de la femme, eût acquis des chatoiements, des irisations,

comme dit Maurras, des « moires », dont nous n'avons aucune idée.

Sans doute Thomas Hardy a-t-il célébré la passion amoureuse comme la seule chose tolé- rable ici-bas; mais il ne l'a pas montrée en action ni en mouvement, et c'est pourquoi il n'a pas marqué son époque aussi fortement que l'abbé Prévost avec Manon, qu'Alphonse Daudet avec Sapho, que Meredith avec les Comédies tragiques. L'auteur de Jude l'obscur et de Tess d'Uberville, avec sa tache rouge au plafond, méconnaissait l'intérêt de l'existence. Il faisait partie, bien que cultivant son jardin de Dorset, de cette pléiade victorienne dont le suprême fleuron fut, avec Stevenson, Meredith. Certes, il n'arrive pas à la taille du sage amer de Box Hill, du maître de l'Egoïste et des Comédies tragiques, mais il a écrit un chef-d'œuvre, précisément ce Jude, qui est l'épopée du primaire tourmenté, et où trois pages, la mort d'un enfant (le petit père « Le Temps »), atteignent au summum de l'angoisse. Il y aurait un rapprochement intéressant à faire de Jude l'obscur et du Marc Fane de notre ami Rosny aîné, un de ces livres initiateurs, entièrement originaux, qui imprègnent sournoisement une époque. Mais alors que Jude reflète un « loedium vilae » complet, — c'est le poids de l'ignorance, joint au poids des jours et de la misère, — il y a dans Marc Fane la lumière de la joie familiale et de la gentillesse émouvante des enfants pauvres.

Autre pessimiste, Maupassant, qui, lui aussi, n'avait pas compris les femmes.

J'ai peu connu Guy de Maupassant. Il faisait chez mon père des apparitions rapides, silencieuses et sombres; car, homme de lettres et même enfant de lettres jusqu'à la racine des cheveux, il faisait profession de mépriser ses confrères. En revanche, j'ai fréquenté, écouté, questionné tous ceux qui l'ont approché; il fut un des exemples les plus saisissants de la destruction -de l'écrivain par les faux conseils et les préjugés, de la destruction de l'homme par le milieu, en un lDOt, de la culture des tares. Il absorba méthodiquement tous les poisons de la capitale. Il demeure une carte d'échantillons de toutes les erreurs qui foisonnèrent de 1875 à 1892. On pourrait écrire sur lui, d'après lui, un manuel dete choses à ne pas faire, un manuel des gens et des choses à fuir. Ah, le pauvre diable! Je revois encore, en écrivant ceci, son grand front, ses grands yeux enfoncés et inquiets. J'entends les perruches dire de lui avec une sympathie familière : « Ce brave Guy! » Je me rappelle les hochements de tête des innombrables docteurs qu'il consultait du matin au soir et qui lui conseillaient les traitements les plus variés.

Pathologiquement, son cas est simple. Dès 1882, me disait un oculiste célèbre, il offrait les signes du mal terrible qui devait l'emporter onze ans plus tard. Mais la formation, l'en-

tourage, les habitudes hâtèrent les choses, les compliquèrent et recouvrirent ce drame intérieur — qui est la marche d'une lésion — d'une multitude de comédies tragiques. Il n'arriva à la maison de santé qu'après un calvaire de mondanités, dont les plus redoutables furent juives.

Il était puérilement vaniteux. Cela ressort, une fois de plus, des souvenirs de François. Je ne connais guère qu'Arthur Meyer, le père Yeuzonvu, qui ait attaché une telle importance aux dehors, au qu'en-dira-t-on et à ce faux chic que partagent et propagent en commun les lavés du ghetto et les salonnards à leur solde. Maupassant connut et pratiqua toutes les poses : celle à l'homme de sport, au gars normand, au canotier, biceps dehors, grand dépêcheur de bouteilles, qui ne craint ni le soleil ni la pluie et conte ses exploits aux demoiselles... celle — plus dangereuse — au satanique, au libertin sans frein ni loi, au Don Juan insatiable et foulant les scrupules... celle au voyageur, à l'errant, à l'amant des vagues, de la grande bleue, de la grande verte, du désert, de l'immensité... celle au boulevar- dier avec rez-de-chaussée, pied-à-terre mo- dern-style et bouquets dans les vases.

Littérairement, le malheureux était disciple de Flaubert. C'est tout dire. Il n'y eut pas de meilleur cœur que Gustave Flaubert. Il n'y eut pas, devant la vie et le bon sens, de plus effroyable nigaud... nigaud de six pieds, avec

une mine de northmann, une forte moustache et une voix tonnante. Les conseils de Flaubert à Maupassant auraient rendu enragé un bonnetier bien portant. Ils commencèrent à désorganiser cet élève docile mais au foyer duquel somnolait déjà un mauvais hôte. Ils contribuèrent à éveiller ce mauvais hôte : « Mon petit — c'était le jargon de Croisset — ta machine n'est pas mal. Mais tu ne sais pas ce que c'est que l'art, ce tyran. Tu n'as pas de style. Pioche le style, n. d. D... Assieds-toi là et refais-moi cette page. Je ne veux pas que tu y mettes moins de six heures d'horloge. Je ferme la porte du pavillon. Voilà une boîte de cigarettes turques. La bonne t'apportera ton dîner. »

Docile, Maupassant piochait sa forme, suivant le rite de l' Education sentimentale, essayant lui aussi sa phrase au « gueuloir », l'infortuné, balançant le verbe et l'épithète, raturant, corrigeant, recommençant, souffrant, pestant, mais voyant en haut de la côte roide, sous un soleil implacable, la Perfection, habillée en petite normande carthaginoise et qui le remerciait d'un sourire. Terrible et paternel, Flaubert, sa courte pipe à la bouche, trouvait que ce n'était pas encore ça : « Il en reste, ma gosse, il en reste. Je ne veux pas de que, je ne veux presque pas de qui. Qu'est- ce que cet adverbe, sacré tonnerre, que tu me colles là au milieu de la phrase, comme

M. Nisard ou Népomucène Lemercier! Va m'effacer ça tout de suite. »

Ainsi, en 1875, aux bords de la Seine, formait-on un écrivain conscient. Personne, certes, ne se serait permis de critiquer la méthode de Flaubert, ni même de compter pour quelque chose cette spontanéité — surveillée certes — sans laquelle le style, même parfait, surtout parfait, devient une mosaïque exécutée par un nègre en sueur. Les gens qui acceptent les poncifs s'accordent à considérer Boule-de-suif comme un chef-d'œuvre. C'est un pastiche laborieux du procédé Flaubert, qu'anime toutes les vingt lignes, et malgré tout, la verve d'un sanguin qui se retient.

Plus tard, au milieu des images tragiques qui l'assaillent — le Horla, le Champ d'oliviers, la Petite Roque, — Maupassant continuera à voir dans l'air la férule absurde, et qu'il croit sublime, du vieux maître. Il recommencera maniaquement, non pour faire mieux, mais parce qu'il faut recommencer, parce que telle est la loi, parce que l'auteur qui se respecte doit abominer son premier jet. Maupassant s'appliquera ainsi à faire des momies avec des cauchemars.

Ce n'est pas ici la place de vous raconter les mésaventures et les avatars de ce « brave Guy », devenu mondain suivant la formule du Gaulois et recevant devant des tables à thé compliquées — on n'avait pas encore inventé les poéteries — de grandes dames, de très

grandes dames, tantôt israélites, tantôt franco- israélites, mais régulièrement enjuivées. Une Française simple et charmante et qui aurait pu, sinon le sauver, tout au moins faire sa fin moins triste, traversa sa vie. Il ne sut pas la reconnaître.

Il était de ces demi-frénétiques, demi-comé- diens, qui cherchent leur propre ruine avec application, à travers le réel et le mensonge. Le besoin d'étonner était chez lui un vice. Une fois, au milieu de toutes ses fabrications, chimères et absurdités, il eut un éclair de sincérité âpre, poignante, et il écrivit Sur l'eau, dont la conception pessimiste demeure médiocre, mais où la corde de la douleur résonne vraiment loin du monde, tendue entre le Ciel et l'Enfer.

J'ajoute que les salonnards, que la fausse société où il évoluait furent cruels au malheureux et s'amusèrent à ses dépens. On mettait son snobisme en paris. On lui fabriquait de fausses bonnes fortunes. C'est au milieu de cette ronde à la Hogarth qu'il commença de perdre la tête. Tandis qu'on alimentait en lui l'esprit de persécution et de revanche, il poussait, de son côté, sa vanité au paroxysme et chaque semaine on se racontait, souvent à demi-voix, « la dernière » de Maupassant. C'était tout à fait lamentable.

Par là-dessus, les consultations. Dans la période dont je vous parle, il était entendu — c'était la formule consacrée — que le méde-

cin remplaçait le prêtre. Guy de Maupassant usa jusqu'au bout du plaisir et même de la fureur de se confesser au premier docteur, agrégé ou professeur de Faculté venu. Je faisais mes études de médecine à ce moment-là et je pouvais suivre les confessions de l'illustre malade, en quelque sorte à la piste, car on les colportait, on les modifiait, on les embellissait, on s'en ébahissait à plaisir. Le secret professionnel existe pour le commun des mortels. Mais comment voulez-vous rester muet sur les tortures rares d'un écrivain à la mode qui, d'ailleurs, change de confesseur laïque comme de chemise et explique son caractère sans arrêt? Il appliquait sa vanité morbide à ses maux et à leur traitement comme au reste. Il prenait les gens dans les coins pour leur raconter qu'il supportait une certaine douche à laquelle personne ne pouvait résister : « de vingt minutes, vous m'entendez bien, sur la nuque, et glacée! »...

Je m'arrête... Il faudrait un volume pour exposer le cas exemplaire et terrible de Guy de Maupassant, véritable répertoire des pièges de la vie parisienne. On aurait pu graver sur sa tombe : le métier d'écrire n'éduque pas.

La féerie est — nous le disions plus haut — le dernier terme de l'art et l'extrême pointe de la compréhension. Elle peuple la solitude, elle peut être le refuge de la nostalgie et de la douleur. Elle s'exhale aussi bien de l'âme enfantine, qui a besoin d'elle comme d'une

défense contre la dure réalité, que de l'âme tragique et railleuse de Shakespeare las à la fois des larmes et du rire et cherchant à s'évader des passions peintes aussi bien que des passions vécues. Rares sont les poètes de véritable lignée qui n'ont pas eu leur crise féerique, qui n'ont pas fait une fugue, éphémère ou durable, vers ce domaine brillant du songe d'or, rempli d'une espérance tiède, sur laquelle neigent tout à coup les désillusions, ces frimas du cœur. Pour le temps contemporain, trois noms se présentent aussitôt à l'esprit : Nerval, Banville et Maeterlinck.

Gérard de Nerval, poète incomparable, n'a pas de second dans sa manière. Il se meut dans un appareil rêvassier, de rondes, de chansons et de légendes. Tout ce qui touche à Nerval est féerique, suave et sous le signe du mystérieux. Moi qui ai connu chez mon père tant de bohèmes, je suis désolé de n'avoir pas connu — et pour cause 1 — celui-là.

Nerval a laissé tomber sa plume au pied du réverbère de la rue Vieille-Lapterne, et personne ne l'a retrouvée.

Ici je vais céder à une innocente manie. Chaque fois que je pense à Nerval, j'entends dans ma mémoire et je me récite les vers du sonnet intitulé El Desdichado. Ce sonnet, tracé comme une estampe d'Albert Durer, et où flotte le mystère nervalien, annonce et dépasse Mallarmé, comme d'autres, du même Nerval, annoncent et dépassent les Trophées

du mécaniste Hérédia. Vous le connaissez sans doute. Le voici cependant :

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé Le prince d'Aquitaine à la tour abolie.

Ma seule étoile est morte et mon luth constellé Porte le soleil noir de la mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'a consolé, Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,

La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,

Et la treille où le pampre à la .rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus? Lusignan ou Biron? Mon front est rouge encore du baiser de la reine; J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène?...

Et j'ai, deux fois vainqueur, traversé l'Achéron Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Dans le quatrième vers du premier quatrain on voit la Melancholia de Dürer, la femme assise, lourde, méditative, dont ce « ténébreux » a l'air d'être le veuf. Le quatrième vers du second quatrain a fait fortune, avec le caoutchouc de la citation, comme un financier américain. Le troisième vers du premier tercet est purement virgilien, et vous donne soif de cette sirène. Mais le dernier vers dépasse tout. C'est un rubis de notre littérature, un flamboiement de coucher de soleil.

Il est arrivé à Gérard de Nerval une chose singulière. Dans une exquise nouvelle des

Filles du feu, il est question d'une confession d'Angélique de Longueval. On s'imagina longtemps qu'elle n'avait pas existé et que les extraits de sa confession avaient été inventés par Gérard de Nerval. On se disait : « Une de plus, une de moins, il a vu son Angélique dans la flamme. Il y en aura peut-être une comme cela un jour, car les poètes fixent souvent des types féminins auxquels l'avenir se réfère et se conforme. Mais sa poursuite du manuscrit est une blague. » Or ce n'était nullement une blague. L'histoire de la trouvaille, puis de la perte du manuscrit, écrite il y a une dizaine d'années, par Auguste et Henri Longnon, est elle-même un récit dans le récit, comme la comédie jouée à Elseneur — « Soyez les bienvenus, messieurs les comédiens » — est un petit Hamlet dans Hamlet.

Si vous êtes curieux de l'âme féminine où la générosité et la férocité se côtoient dans une alternative exquise, — au sens latin du terme, exquisita supliçia, — lisez ces pages abandonnées, déliées, mêlées de soupirs et de larmes, comparables à une estampe de Frago- nard, retouchée ici et là par Hogarth! Une fois, dans une chambre d'hôtel, en Provence, par une belle matinée, j'ai entendu une plainte de femme, d'une femme que je ne voyais pas, à un homme silencieux et raidi, mais dont l'égoïsme sinistre apparaissait dans la désolation de la malheureuse. J'ai retrouvé ces accents dans le récit de cette pauvre chère

petite Angélique, traînée de pays en pays, de ville en ville, d'auberge en auberge, par sa passion de se donner, de se dévouer, de se sacrifier à un vague bonhomme, à une tête, ovale et blanche, de rebus. Il s'appelait La Corbinière, et c'est très bien.

Document inestimable, dis-je, parce que sans apprêt. Angélique parle comme au confessionnal. Elle dit tout, elle livre son secret, elle ne se flatte, ni ne se déforme. Elle est devant un miroir fidèle, trempé de larmes, mais exact. Je ne vous cache pas qu'elle est ravissante et que nul n'aurait le courage ou la tartuferie de la blâmer. Comme Racine l'eût aimée, s'il l'eût connue, car elle est de la pâte tendre et brûlante dont on fait les Phèdre et, dans une autre attitude, les Bérénice, et, victime, elle pourrait aisément être bourreau, le jour où elle serait aimée de quelqu'un qu'elle n'aimerait pas.

Sans l'extrême et savante curiosité d'Auguste et Henri Longnon, Angélique de Longue- val risquait fort de passer pour n'avoir eu d'existence que dans l'esprit rêveur de l'auteur des Filles du feu, prince de la fantaisie ailée, chez qui l'appétence d'une splendeur et d'un imprévu dépassant la vie, de paysages et de circonstances supraterrestres, est aussi naturelle que chez Monticelli ou chez Banville.

La nature qui se plaît aux combinaisons les plus imprévues, la nature qui a le goût de l'invraisemblable, au milieu d'une immense

fabrication de médiocrités, avait mis dans Oscar Wilde, à côté d'un vice repoussant et imbécile, le sens de la légende et de la féerie. Il s'en est fallu de fort peu — j'en parle sciemment, l'ayant connu et écouté, — qu'il n'atteignît aux sommets de Byron, autre féerique qui écrivit Manfred, étincelant comme une flaque de sang sur la neige. Comme elle est l'antidote de la douleur, la féerie est l'antidote de la souillure, à condition de ne pas retomber, ce qui fut, hélas! le cas de Wilde. Je cite ce nom, qui fut décrié et ne soulève plus maintenant qu'une pitié immense, parce que, jusque dans la lumière féerique où tout est candeur et arrangement heureux, où les sylphes n'ont qu'une occupation, danser, et les elfes tisser le clair diaphane de la lune, il y a place pour une anxiété, pour une aura, pour un souvenir des lourdeurs et bassesses terrestres. C'est aussi un fait que Nerval, à la poursuite de ses filles du feu, a rencontré le réverbère de la ruelle sinistre, et le corbeau de son frère en lyrisme Edgar Poë.

Dans le domaine synthétique de la peinture, et toujours en nous limitant aux contemporains, deux noms s'imposent pour l'évocation féerique : Turner et Monticelli. Mais je vous avoue que je mets le second fort au- dessus du premier, comme le don et la spontanéité dominent l'effet et la recherche de l'effet.

Maeterlinck, l'auteur de La Princesse Ma-

leine. de Mélisande, de Selysette, de Monna Vanna et de La Princesse Isabelle, est de la même lignée d'esprits. Chaque œuvre nouvelle de lui est une ouverture sur le mystère, une clarté sur les problèmes qui nous enveloppent et que quelques centaines de chercheurs seulement, répandus sur toute la surface de la terre, scrutent à la fois et de façon diverse. Le privilège de cet homme extraordinaire et délicieux c'est d'avoir conquis un immense public par l'exposé des thèmes les plus COlllplexes et les moins forains qui soient. Il a ainsi, à lui tout seul, créé une élite, et c'est la marque des plus grands. C'est qu'il joint, à la pénétration du savant, l'envolée du poète, dans une formule rappelant celle de Gœthe, moins l'impassibilité. Enfin la fantaisie divine, l'esprit de féerie est en lui; et, sur les cruautés et les étrangetés de ce monde, il projette les feux chatoyants d'une intelligence universelle. Dans la génération qui nous suit, je ne vois, en France, que M. Sageret pour évoquer les mêmes paysages des nombres, de la destinée, du hasard, d'une autre vie palpitante, derrière la vie que nous connaissons.

Cette curiosité — ou universalité — de l'esprit qui brillait dans Gœthe se retrouve chez Maurice Maeterlinck, et sous le même angle que chez Gœthe, dramatique, discursif et biologique. Il a dépassé la notoriété; il a justifié la prédiction de Mirbeau et de Schwob en 1892; il est arrivé à la gloire; cela naturelle-

ment, sans publicité, même sans effort, par le rayonnement de son intelligence, de sa finesse et de son savoir. Ceux qui jugent du tout par la partie — et qui, en somme, ne sont pas si bêtes — auraient pu conjecturer, par l'amplitude d'un tel homme, et si fier, et si complet, de celle de la petite nation qui lui avait donné, avec le jour, la rare substance de l'imagination et de la méditation. Toujours, de quelque façon, l'héroïsme latent et virtuel est à la base du génie littéraire. Quand ce dernier apparaît, prenez en considération, ô hommes d'Etat et commandants d'armée, la nation qui l'a enfanté; redoutez de l'opprimer et de l'envahir! Cela s'était vu dans l'antiquité avec Démosthène; et les termites macédoniens en surent quelque chose. Cela s'est vu récemment avec Maeterlinck, l'incendie de Louvain, les massacres de Tamines, de Visé et autres lieux, désormais sacrés. Prenant sa plume d'or et de feu, Maeterlinck a écrit Le Bourgeois de Stillmunde, qui est aussi beau dans son genre que Le Comte d'Egmont. Il n'y manque que la musique de Beethoven; et le grand Debussy est mort.

En Belgique, dès que j'ai franchi la frontière, je suis avec Maeterlinck, esprit fier et délicieux, qui a peint les enfants effrayés et les mystiques, les manoirs isolés dans les plaines, les forêts dans leur enchantement bleuâtre, et qui cherche et poursuit, chez les insectes, une partie du mystère de la vie iné-

puisable. J'ai dit et je répète que, du pays qui produit un tel homme et fait passer en lui ses sucs spirituels les plus puissants, on devait pressentir et attendre ce qui s'est passé en août 1914.

Il est malaisé d'expliquer comment la peinture d'un paysage et d'une ville, d'une contrée, d'une race, apparaît le plus intensément dans une œuvre non descriptive. Les véritables artistes ont toujours, derrière la pensée qu'ils expriment, ou les personnages qu'ils décrivent, des souvenirs de site et d'heure et, plus profondément encore, des aspects de lieux fréquentés ou habités par leurs ascendants et comme un vaste champ visuel associé au champ moral et métaphysique. C'est ce qui explique ces interpolations d'un décor méticuleux dans des considérations où il n'est aucunement question de ce décor, dans des récits et des dialogues qui n'ont aucun rapport avec lui. Les poètes visionnaires comme Maeterlinck, et racés comme lui, transportent avec eux tous leurs horizons et transposent en événements tous leurs paysages intimes et familiers. L'auteur de Mélisande, de Monna Vanna et de tant de délicieuses figures entre ciel et terre a trouvé l'interprète complète de sa pensée et de son rêve, celle qui anime son œuvre immense, et qui n'est autre que sa propre femme. Il était digne d'un pareil bonheur.

Mm. Renée Maeterlinck exprime tout avec

une chasteté, une finesse, une passion contenue, par lesquelles, comme dit Villon, le cœur se fend. Elle est une image de missel qui se meut harmonieusement, et aussi une semi- égarée, une belle innocente de ferme brumeuse, parcimonieusement ensoleillée, penchée sur la lessive et le fourneau. J'ai vu, certes, bien des comédiennes dans ma vie, et des plus célèbres. Aucune, si ce n'est M°" Bar- tet, dans Bérénice, ne m'a frappé à ce point- là. Elle est une apparition, une « déléguée » ici-bas, dans une suave et menue enveloppe charnelle. Elle est à la fois la sœur d'Ophélie et des dentellières gracieuses de Bruges, petites-filles des béguines de Rodenbach. Le visage est délicatement modelé, la ligne frêle et classique, la voix douce et grave (sweet and low), celle même de Cordélia. On comprend la passion apaisante ou excitante, selon l'heure, qu'elle inspire à tous ces délirants, sortis des leçons cliniques de Bleler, prince de la schizophrénie, ou perte de l'ambiance et de la réalité.

Cette fille du feu — car il y aussi en elle de la Sylvie de Nerval — parle et articule distinctement, sans trop moduler. Maeterlinck a réussi, pour son langage, les simplicités diaprées, les magies de son style, qui n'est comparable à aucun autre. Chacune de ses sobres répliques est un azur, mais un orage à l'horizon. Car l'auteur d'Intérieur et de Tintagiles est descendu, par ce prodige de métempsy-

chose, habituel aux grands poètes, au lyrique numéro un, dans les régions troubles de l'être humain, de la dureté et férocité humaine.

En voyant se mouvoir, en écoutant parler et chanter cette merveilleuse petite fée qu'est Mm. Renée Maeterlinck, je me retrouvais, en 1892, J!,ant à Guernesey, sous le toit d'un autre grana ^yrique, la Princesse Maleine et Serres chaudes. C'était jour de gros temps. De la terrasse d'Hauteville House, je voyais la mer bouillonner de l'encre et de l'écume. Des mouettes passaient en criant, et je pensais à l'âme de ce nouvel écrivain belge, que venait de célébrer Mirbeau, à la fois sage et tumultueuse. Mais où avait-il trouvé, imaginé, conçu sa princesse Maleine, dont j'avais le cœur remué? Maintenant, je comprends. Elle venait à lui sur ses fins pieds nus, dans sa robe de laine brillante; elle venait de son lointain avenir, après tant de travaux superbes et délicats, et aussi de peines, j'imagine.

La grande vertu de la plume de diamant de Maeterlinck c'est d'évoquer toutes les harmonies du son intellectuel qu'elle rend. Compatriote des ascendants flamands, de Beethoven et bien certainement de, Beethoven lui- même, ce très grand artiste, qui est aussi un très grand esprit, est symphonique et il appelle magiquement « tous les hôtes de la forêt > à son aide. Il n'est pas de jour que ma pen-

sée n'aille affectueusement visiter la sienne et lui dire un petit bonjour.

Avec la divine fantaisie s'achève notre étude des divers éléments du beau littéraire? S'il est nourri des grands esprits du monde antique et de tous les temps, s'il possède sa langue, s'il sait user de rythmes en harmonie avec son sujet, s'il a l'esprit ouvert aux idées générales, l'écrivain, doué, pourra atteindre au beau et parfois donner naissance au chef- d'œuvre. Les passions — spirituelles ou charnelles — qui doivent l'animer l'aideront dans sa création, même si elles lui procurent l'illusion très brève — et je dis illusion comme je dirais le mirage — de la grande découverte, de la clarté définitive jetée sur les problèmes de la destinée. Plus que l'esprit d'analyse, plus que le « diviser la difficulté en autant de parcelles qu'il se pourra, pour la mieux résoudre » du Discours de la méthode, l'esprit de synthèse, qui groupe autour d'un problème déterminé toutes les correspondances de l'esprit, le conduira vers la lumière et le beau.

Le succès n'est pas toujours au bout de la route. Si ce qui est beau est souvent rClnarqué, ce qui est très beau passe la plupart du temps inaperçu, ou met les gens en colère. Le très beau est un choc perçu, par les demi- ignorants, comme désagréable, comme hostile. Mais, si la science passe, parce que le vrai fuit, le beau demeure, parce que l'homme, qui étreint la femme, peut aussi étreindre le beau.

CHAPITRE IV

LES ARTS ET LA BEAUTÉ

Ce livre n'est pas un traité d'esthétique. Il rassemble simplement mes idées de toujours sur le beau et son contraire dans la littérature et dans les arts. Ce quatrième et dernier chapitre traite de ces derniers. Qu'on ne cherche pas ici des thèses et doctrines philosophiques, ni des dissertations sur les modes artistiques. Je ne trancherai même pas la question toujours controversée de l'art école ou divertissement. Le mot divertissement étant entendu ici dans son sens complet, qui signifie arrachements aux misères et petitesses de la vie courante.

J'ai exposé dans l'Hérédo et le Monde des images comment et pourquoi l'imagination littéraire et artistique m'apparaissait comme une reviviscence, en nous, de personnalités héréditaires, reliées et dominées — chez les véritables artistes — par le substratum pro-

fond de leur personnalité propre. C'e)st la thèse de Fart-divertissement.

Pour la musique, la chose me paraît ne faire aucun doute : elle est, quant aux méditatifs — et non pas seulement quant aux auditifs, comme on le répète généralement — le grand divertissement terrestre, après celui de l'amour partagé. L'école y est réduite à néant, ainsi que dans les bruits harmonieux de la nature, celui de la mer, ou du vent dans les arbres. Chacun peut citer son expérience personnelle. Dans la musique contemporaine, je ne me lasse pas do deux compositions, fort différentes, mais qui ont sur mon esprit une influence de même intensité : Pelléas et Mélisande de Claude Debussy, d'après le chef- d'œuvre de Maeterlinck, et le Bal de Béatrice d'Este de cet artiste délicieux et profond, sous les fausses apparences de la facilité, qu'est Reynaldo Hahn. Or, dès que résonnent à mes oreilles les premières notes descriptives du château triste et sombre de Pelléas, ou celles de l'entrée, soyeuse et brillante, de Ludovic Le More dans la merveille de Reynaldo Hahn, crac, je suis arraché à tous soucis, à toutes préoccupations, j'entre dans une sorte de Léthé compréhensif, comme par le « suave, subtil et puissant opium » dont parle Quin- cey. Mais il n'y a là aucune école : ce simple épanouissement de la faculté lyrique, que nous appelons communément la joie.

Pour les autres arts, on peut envisager dif-

féremment les choses. Mais, encore une fois, je ne considère pas ce problème comme étant notre objet, aujourd'hui. La seule question qui m'importe, c'est le talent. La seule chose que je reproche à un artiste, c'est d'être solennel, académique, fade, impersonnel, ou guindé, ou d'une fausse, étique et grelottante fantaisie. Hors cela, tout ce qui distrait, emporte, entraîne n'importe où, hors du monde, modulé, harmonisé, peint ou sculpté, est précieux et excite la gratitude. En revanche, — en ce qui me concerne, — quand un artiste quelconque, même qualifié de puissant ou d'habile, m'ennuie ou me rebute, je le confesse avec humi" lité.

En peinture et en sculpture, la grande chose, c'est la vision. Nos connaissances sur le procédé, ou processus, de la vision et de l'ouïe sont demeurées rudimentaires, au point de vue psychologique. Il faut en chercher la raison dans l'abus cartésien de l'analyse, qui nous fait envisager les phénomènes intellectuels et organiques par le petit bout de la lorgnette, et croire que la synthèse ne doit venir qu'en second, par le remembrement et recensement des parcelles analytiques. Or, la vision est le sens synthétique immédiat par excellence, et nous pensons qu'elle débute par un acte intellectuel, une sorte de prise de possession, mentale et morale, accompagné d'un état d'ambiance. Il en est de même pour la vision intérieure, qui porte, par larges en-

sembles, sur les perspectives enregistrées par nos ascendants et sur les raisons verbales qu'ils nous ont transmises, ainsi que sur les états émotionnels correspondants.

La première vue que nous ayons des sites, des lieux, des paysages, est très caractéristique à ce point de vue. 10 Elle est unique en son genre. Nous ne la retrouverons plus dans les visions postérieures, qui ne serviront qu'à la brouiller dans notre mémoire. 2° Elle s'accompagne, selon le mot d'Amiel, d'un c état d'âme », d'une disposition morale et mal définie, qui tient de la surprise (quelquefois du choc) et de l'ambiance. Il en résulte une création verbale, qui va de la simple interjection, admirative ou vitupérante (« Dieu que c'est beau!... « Dieu que c'est laid! », à la création ou conception picturale, suivant que celui qui voit est, ou non, un artiste petit ou grand.

Il en est de même, de façon plus complexe, quand nous rencontrons, pour la première fois, une personne dont on nous a vanté le caractère, ou contre laquelle on nous a mis en garde, ou à laquelle nous prêtons quelque importance, et qui attire notre attention d'une façon quelconque. Nous nous faisons d'elle une impression d'ensemble, qui se traduit par maintes remarques purement physiques, que résume une sympathie, ou une antipathie. Ce n'est qu'ensuite qu'apparaissent, au souvenir, ou lors d'une deuxième rencontre, les éléments d'un portrait. Je citerai ici un cas par-

ticulier. Je ne prête jamais la moindre attention au physique des hommes ou des jeunes gens que je vois pour la première fois, ni, je dois le dire, à celui des personnes du sexe féminin, de visage neutre ou âgé. A tel point que j'en perds la mémoire instantanément. Au contraire, un joli visage, une jolie silhouette de femme demeurent, devant mon esprit, pendant des mois et des années, environnés des circonstances où je les ai aperçus, de leur ambiance. Je suis né, comme mon père, avec une sorte d'avidité oculaire pour la beauté féminine.

Du temps qu'il y avait une rue de la Paix et que l'on s'arrêtait devant les boutiques luxueuses de cette espèce de couloir-salon à ciel ouvert, — j'étais alors un jeune homme, — je m'enchantais à admirer les gestes et les mouvements d'une jolie vendeuse, en regrettant seulement qu'elle ne fût pas entièrement nue, ainsi que la maîtresse de Goya. Je n'ai bien entendu jamais dit au peintre Degas a quel point sa misogynie picturale me faisait horreur, et le fait qu'il prenait son pauvre plaisir à montrer des prétendues femmes, — en réalité des poux, des blattes et des cancrelats, — « se séchant et s'essorant après le tub ». Comme s'il n'y avait pas assez de laideur par le monde! Les ascètes en circulation, tel que Degas, sont terribles. Notez que Degas est un peintre admirable, quand il peint ses marchands de cotonnades, ou ses charmantes

petites danseuses en entrechats. Mais chercher le sublime dans le laid, c'est le comble du paradoxe et de la nigauderie. Chère moule admirable de Degas!

Donc, je considère la vision comme procédant d'emblée par un acte de synthèse morale et mentale, qui précède les sensations de trait, de relief et de couleur, dites purement matérielles et physiques.

En résumé, c'est l'esprit tout entier, personnel et hérité, qui commande, au début, la vision et l'ouïe, l'esprit organisateur, assembleur, créateur. Il assure sa préhension globale sur telle minime partie du vaste univers, comme un chef lance son armée dans une aventure. D'où la prise inoubliable, et commandant toute notre destinée, de certains spectacles, de certaines harmonies, sur nos yeux et nos oreilles d'enfant.

Plus l'œil d'un peintre est exercé, plus forte et assurée et pénétrante est la synthèse initiale de son regard. Que de fois ne m'est-il pas arrivé à Paris, au soir tombant, dans un de ces embarras de voitures fortement éclairées, si fréquents au centre de la grande ville, d'apercevoir brusquement un visage d'homme ou de femme connu de moi, d'une expression toute différente et plus vraie; de discerner une préoccupation profonde dans cette apercep- tion plus qu'éphémère. C'est cette observation qui m'a amené à conclure que la vision est : primo, une synthèse mentale et morale:

secundo, une analyse de couleurs et de contours. Les mystiques, eux, ont l'admirable privilège de saisir d'emblée le divin dans les aspects les plus ordinaires, dans une fleur des champs, dans un envol d'oiseaux, dans une lande au crépuscule, dans un visage accablé par la douleur. Sur un plan autre et inférieur, le grand savant, lui aussi, saisit tous les rapports secrets d'un spectacle avec ses causes et ses effets, et il en tire les éléments d'une découverte. C'est l'investigation oculaire.

Parmi les très grands artistes de tous les temps, Léonard de Vinci se distingue par le génie de sa vision. Il y a quatre cent vingt ans que Léonard de Vinci est mort dans cette délicieuse petite ville d'Amboise, où l'avait attiré la munificence du roi François I". Cependant, de ses vastes découvertes et de la perpétuelle enquête de sa curiosité étendue à l'univers, les plus importantes réalisations commencent seulement. C'est ainsi que le vol de l'homme est sorti des planches ingénieuses où le moteur est figuré par un système de poulies, pour foudroyer les villes et les gens. Nous ne savons pas encore marcher sur l'eau, mais ça viendra. La science des rapports entre les mouvements et les dessins des mouvements, la cinématique comparée n'est qu'à l'état embryonnaire, alors que l'anticipation de Léonard l'avait porté à son plus haut point, pour les chevelures, les flammes et l'eau. La mathématique de la résistance des corps, et les lois acoustiques ou calo-

riques qui en découlent, font encore pâlir les mathématiciens, cependant que les fameuses planches de l'écriture « en miroir » les animent et les spécifient. Léonard de Vinci est mort depuis un peu plus de quatre siècles, mais nos plus savants contemporains sont bien en retard sur ses connaissances de deux cents ans et, sur ses visions, de trois cents. Ce qui fait que l'Aigle du Temps, aux yeux de qui rien n'était caché, plane sur quelque chose comme six ou sept siècles!

Il y avait, en cet homme singulier, beaucoup de personnages animateurs et beaucoup de figures animées. On distingue, à première vue, un calculateur, un mécanicien, ou, plus exactement, un machiniste, un zoologiste, un sculpteur, un dessinateur, un botaniste, un géologue, un architecte, un ingénieur, un peintre, au résumé un visionnaire de tout le monde extérieur. Chacun de ses personnages, évidemment héréditaires, s'exprime par le trait, l'ombre et la lumière, le relief, avec une intensité fantastique, et traduit concrètement sa fièvre d'idées générales. Tous ces personnages sont reliés entre eux et unifiés, à travers leur diversité, par une harmonie souveraine, par une sorte de gravitation intellectuelle. Une joie, résultant de l'absence d'effort et de la perpétuelle fraîcheur et spontanéité de la conception, les soulève et les corrobore les uns par les autres. Les manuscrits de Léonard de Vinci sont comme baignés de la douce splen-

deur florentine, de la magie tantôt de l'aube, tantôt du crépuscule, selon qu'ils donnent l'essor à une invention à venir, ou qu'ils ferment sur elle les possibilités de la Renaissance, qu'ils le contient à un autre Léonard, s'il devait jamais en renaître un. Car rien n'égale la mélancolie des œuvres inachevées du génie, qu'aucun génie ne saura plus relever ni recoudre, dans la même trame, ni du même point brillant... Pendent opera interrupta.

Que de fois, suivant les bords enchantés de la Loire, soit par un matin d'été azur et or, quand sonnent dans l'air les trompettes des -\*nges, mêlées aux sonnets de Ronsard, soit à /heure mordorée et courte qui précède immédiatement l'avant-nuit, que de fois j'ai songé au vieux magicien recueilli, pensif dans son petit domaine, à l'ombre du château royal! Cette incomparable Touraine conserve l'histoire, non dans la poussière blanche et bleue,

à la façon de la Provence, mais dans les replis , et détours aériens du paysage de pierre et d'eau. Il y a une route d'en haut pour Amboise, parallèle à la coulée du fleuve, une route d'en bas qui accompagne le fleuve, et, de l'une à l'autre, quantité de pentes arborescentes et de sentiers. Ces volutes, ces godrons et cette écriture de sable et de feuillage, ponctuée par les habitations, devaient plaire au grand déchif- freur des cryptogrammes de la nature, qui comprit les messages du vent, de l'ouragan, de l'arc-en-ciel, et les confidences apaisées des

étangs morts et de l'onde et de l'huile stagnantes dans les baquets. L'atmosphère de Florence est unique et, pourtant, le chemin de Mosnes à Montlouis, par Amboise, rappelle, à certains tournants, cette atmosphère. Cela tient peut-être à Famé de Vinci, qui voltige encore, ici et là, à la cime de ces paysages où se récréa son allégresse visuelle. Il semble impossible que les vivants de cette puissance et de cette pérennité ne laissent pas un peu et beaucoup d'eux-mêmes aux endroits qu'ils ont fréquentés. Car il se promenait sûrement, le Vinci, et le roi amoureux de la beauté, à l'œil pénétrant et railleur sur la joue légèrement enflée, l'accompagnait sans doute et l'interrogeait. Ce ne devait pas être une petite affaire que de retenir un artiste aussi gâté, célèbre et choyé, et qui s'intéressait en même temps au sourire des femmes, à leur coiffure, à la balistique, aux coquillages, aux insectes, aux feux d'artifice et aux jets d'eau!

Il est mélancolique de ne connaître que l'essentiel et le sublime d'un humain entre les humains, tel que Léonard. Je voudrais savoir comment il parlait, comment il riait, comment il mangeait et buvait devant le soleil et la chandelle, s'il occupait les autres de son rêve immense et changeant, ou s'il le gardait jalousement pour soi. Mais il n'y a guère que Plu- tarque et Saint-Simon qui aient su nous montrer les héros au déshabillé et naturel, et jusque dans leurs habitudes, frivoles, comme

des passants de l'histoire bien observés. Une des raisons de la caducité de la gloire, c'est qu'elle ne retient pas assez les détails, les petits traits des hautes figures. Elle se perd et se confond, pour les sommets de l'esprit humain, dans une espèce de pourpre générale, analogue aux sommets roses des géants alpins, qui finissent par se ressembler tous. Mais Léonard est distinct de Gœthe, qui ne ressemble guère à Pascal, et, entre ces trois immenses et avides curiosités toujours en éveil, ces deux sereines, cette troisième douloureuse, il y a des milliers de différences instructives, que nous livrerait le tran-tran de l'existence journalière, si nous pouvions le reconstituer.

Si l'on veut se représenter l'étendue et la pénétration du génie de Léonard de Vinci, il est indispensable, non seulement de feuilleter, mais d'étudier les manuscrits de la bibliothèque de l'Institut publiés par Charles Ravaisson. J'ai passé, pour ma part, bien des heures délicieuses devant ces plans et ces projets de constructions, d'aqueducs, d'instruments de siège et de balistique, de routes, de souterrains, où apparaît, presque toujours, dans un coin, une petite silhouette qui indique la manœuvre, le sens du mouvement. Car pour ce roi de la nature, même ce qui nous paraît immobile est le point mort ou, si l'on peut dire, la surface morte d'une suite d'objets en action et comme l'intersection de deux

dynamismes. Il indique avec volupté, avec fièvre, le sens de ces tourbillons producteurs d'énergie; soit que la main de son personnage-témoin brandisse un javelot, tourne une roue, donne son effort contre une pierre ou un arbre; soit que, pris lui-même dans le jet, le saut, la marche, la course, la rotation, il se présente simultanément dans ses attitudes successives ainsi que sur un film cinématographique.

Ainsi le maître décompose et diversifie ce qui nous apparaît simple et nu. Mais presque aussitôt, à la même page, ou à la page suivante, il le recompose avec un calme, une sérénité qui font un contraste absolu avec la vivacité de tout à l'heure. Sûr de son fait, des pièces essentielles, il reconstruit l'ensemble et il instaure l'harmonie. Maintenant, c'est une série de travailleurs qui tirent sur un système de cordes pour mettre l'édifice debout; c'est un groupe de marins, une troupe de soldats qui font converger leurs efforts, qui voient où et comment les appliquer. On sait à quel point l'aviation préoccupe ce précurseur. Ses cahiers sont remplis de machines volantes. Suivant la même méthode, il dissèque le vol de l'oiseau; il le saisit, avec la prodigieuse vitesse de son regard, dans chaque mouvement de ce vol; il dessine, comme les nervures d'une feuille, les inclinaisons du rémige. Puis, rassemblant toutes ces données, tel le moissonneur lie sa botte, le voilà qui montre son petit humain.

sa sublime petite marionnette d'épreuve qui s'essaye sur un appareil compliqué, muni d'ailes et de palettes.

Ce double procédé, déjà cartésien, est une des clés de son génie. Mais alors que chez Descartes, même dans les planches où sont les tourbillons, il sera une tournure d'esprit, une contemplation, chez Léonard il s'agit d'un tour musculaire, d'une volonté. Il réalise en même temps qu'il médite. Ce qu'il dit de lui- même, sur sa façon de composer un portrait, d'après tous les mouvements de physionomie de son modèle, est, à ce point de vue, une indication très nette. La Joconde est une somme, une intégration de milliers de Mona Lisa très diverses clichées par l'œil le plus prompt de l'humanité. De même dans l'An- nonciation, qui est aux offices de Florence, l'ange posé devant Marie, cet ange aux yeux de guerrière candide, est formé d'une multitude d'oiseaux pris dans l'instant où ils touchaient le sol. C'est ainsi que Vinci arrive à rendre l'élan et le rythme sensibles dans le repos, les multiples facettes de la vision sensibles dans la fixité du regard, et tous les traits de l'inquiétude sensibles dans le pli d'un sourire. Descartes entrera dans les idées par les idées, Vinci y pénètre par les formes.

Certains rapprochements de ses croquis en disent long sur cette conception qui ne lui venait pas de l'étude, qui était chez lui naturelle et spontanée, et qui, dès ses débuts, fit

l'émerveillement de ses maîtres et condisciples. A côté du mouvement triangulaire de l'eau déterminé par une baguette fichée au milieu d'un courant, il dessinera une forme de poisson, la lancéole d'une plante d'eau. A côté d'une vague, le godron d'une fleur, le repli d'une coquille. Tout ce qui est rond dans la nature lui apparaît sous l'aspect de la gravitation, tout ce qui est aplati sous celui du choc. Les angles sont, à ses yeux, des phases du relief. Les incurvations lui représentent quelque chose qui pousse par devant, par derrière, sur le côté. Il étudie, avec une passion jamais lasse, le torrent, le fleuve, les ressauts de la pluie, l'égouttement; et, par ailleurs, les caprices du feu, de la foudre, les explosions. Tour autour apparaissent des formes de rocher, des ondulations de terrain, des chaos symétriques, qui le montrent sur la voie des découvertes géologiques. Car, sur le plan génial, déductif et intuitif où il se mouvait, tout concorde, tout coïncide, tout est découverte; et toute découverte a pour corollaire immédiat l'invention correspondante. La nature fait ceci. Elle l'a fait de telle façon. Pourquoi moi, homme, ne ferais-je pas aussi bien qu'elle? On entend, comme un cri de joie, cette conviction retentir à chaque page des fameux cahiers. Cependant qu'une bizarre calligraphie, tantôt orientale d'aspect, d'un byzantinisme savant, puis cursive et hâtée, — on sait que souvent il écrivait de droite à

gauche, en « miroir », — projette dans les marges maint rapprochement curieux, les étincelles mêmes de l'observation et de la divination.

Vous pensez bien que je n'ai pas la prétention ridicule d'expliquer le caractère de Léonard de Vinci. Tout au plus peut-on noter quelques façons de faire habituelles à ce notateur universel, toujours en genèse, en allégresse et d'autant plus harmonieux qu'il superposait son énergie propre à l'énergie, visible pour lui, des quatre éléments. Il ne faut pas s'étonner si la Joçonde, à laquelle il se donna pendant de longs mois, est tantôt une énergie sensuelle et un chiffre, tantôt un délice émouvant pour celui qui la contemple ou qui pense à elle. Tout en croisant ses petites moins soignées de lingère minutieuse, Mona Lisa transmet aux humains la sagesse et le génie accumulés du grand sorcier qui la peignait avec un amour peut-être particulier, mais sûrement étendu à l'univers. Elle est chargée de rêves comme aucune vivante.

La bonté et la bienveillance que François j8r montra à Léonard de Vinci vieilli et malade donne la mesure de ce grand roi. Au témoignage des contemporains, il le traitait filialement. Il voulait que ces yeux formés à la douceur florentine, et qu'habitait le démon de la lumière, eussent, avant de se fermer pour jamais, la fête de la douceur tourangelle, des aubes et des couchants sur la noble Loire.

Proche la terrasse du vieux château, appartenant encore à la famille d'Orléans, le cœur bat à tout Français digne de ce nom, en songeant au magnanime Valois, guerrier généreux dans la guerre, artiste jusqu'au fond de l'âme, prince le plus cultivé de son temps, qui hébergeait là, qui tenait et choyait là contre son cœur le sublime vieillard.

Lisez ou — faites comme moi — relisez les reproductions de manuscrits du recueil Ravaisson-Mollien. Le secret de l'intelligence est là, exprimé dans ces planches à la fois claires par le détail et mystérieuses par l'intention, qu'on dirait issues d'une seule idée, ramifiée en une sorte de signes et d'images, où bruissent des milliers de chants familiers et sibyllins. Il est là, il palpite devant nous, il semble que nous allons le saisir, et, d'une page à l'autre, il nous échappe, il s'évade comme un feu follet dans un labyrinthe. A la vue de ces prodigieux albums, comme après la lecture d'une page d'Aristote, comme après l'audition d'une sonate de Beethoven, nous songeons que certains êtres privilégiés ont connu et décrit, sur un plan ou un autre, les lois éternelles des choses, mais que leur connaissance, bien qu'exprimée par la plume, le calame, le son, le crayon, le pinceau, nous demeure, dans son ensemble, intransmissible. Ils sont comme des nuits semées d'étoiles au- dessus des promeneurs errants, et leurs scintillements, qu'on peut saisir, ne forment point

Un dessin général qui soit accessible à la raison. Les génies sont des astres lointains, dont la splendeur ne nous parvient que par fragments et par périodes, avec retard, et encore quand nous sommes en état de grâce! Il faudrait un autre Léonard, pour comprendre parfaitement Léonard.

Les grands artistes de la Renaissance italienne avaient étudié bien des problèmes, notamment celui de la lumière, en partie celui des couleurs. Il existe en Italie plusieurs lumières du jour différentes et qui expliquent cette profusion de génies picturaux : celle de Gênes, métallique et éblouissante vers midi, et qui baigne la baie d'un azur léger; celle de Rome, aux arêtes nettes, altière comme l'Histoire et froide comme ses constatations; celle de Venise, trempée des buées de la lagune, dont joue victorieusement Tiepolo; celle de Florence, d'une limpidité toujours nouvelle, d'une fraîcheur divine, comme si la cité magique avait pris un bain pendant la nuit; celle de Naples, entre l'orange et l'or, où il y a, derrière la joie immédiate, tout le mystère du monde antique.

Dans sa Suzanne au bain, le Tintoret a su éclairer la chair polie de Suzanne d'une lumière qui participe de toutes ces lumières italiennes. J'ignore par quel procédé Tintoret a donné, au corps gras et ferme de Suzanne, cette irradiation de nacre et d'argent, qui se projette sur le jardin enchanté, les bijoux, le

linge et le crâne poli d'un vieillard. Elle est, à ma connaissance, unique dans la peinture.

Chacun se rappelle cette toile splendide qui, sortie de la galerie impériale de Vienne, figurait, il y a quelques années, au Petit-Palais, parmi les chefs-d'œuvre de l'art italien.

La beauté féminine n'est pas gracile. On le sait par la Vénus de Cyrène, par la bacchante dansant de la Villa des Mystères à Pompéï, et par les toiles voluptueuses de Rubens et du Titien. Elle est, cette beauté, le beau absolu, et toute œuvre d'art, directement ou indirectement, s'y réfère. Un beau paysage a toujours l'air d'attendre une belle femme, vêtue seulement des feux du jour, ou de la pâle clarté de Diane. Il n'y a pas de paysage chez Racine, et l'effet, unique en littérature, de beauté tragique, y est produit par des mouvements et des figures de femmes drapées à l'antique, qu'agitent, que ploient les éternelles passions de l'amour : une Phèdre, une Bérénice. Si elles étaient sorties de la scène et du livre pour rentrer dans la vie charnelle, Tintoret aurait su les peindre.

La tête de Suzanne est petite et frivole, d'une conformation ravissante. Sa chevelure, lourde et bien coiffée, est contenue par des peignes brillants. A ses oreilles, à ses poignets fins, à ses pieds des bijoux, des perles luttent d'étincellement avec cette peau hallucinante qui fait songer au vers d'Hugo :

Chair de la femme, argile idéale, ô merveille!

Une jambe est encore à demi plongée dans l'eau, son écrin liquide. Suzanne essuie l'autre avec un linge blanc, qui paraît terne à côté d'elle. Elle se contemple dans un miroir, et sa petite bouche et son clair regard semblent dire : « l'fa foi, tout ça n'est pas trop mal. » Quand on sort du rêve béat où nous plonge cette toile sublime, évocatrice comme un sonnet de Ronsard, on trouve assez comique la pensée de Pascal : « Quelle vanité que la peinture, qui attire notre admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire pas les originaux! » Ce cher Pascal, évidemment, n'entendait rien à la peinture, qui n'est certes pas un art janséniste.

La Suzanne au bain et quelques autres toiles de cette incomparable époque illustrent cette pensée qui m'est chère, à savoir que la coloration de la peau et des regards de la femme est un des grands stimulants de l'amour physique et aussi de l'activité intellectuelle. Ce fut là une des fortes idées, aujourd'hui oubliées, de la Renaissance et que les peintres de cette époque ont exprimée avec leurs pinceaux, tant qu'ils ont pu. La peau féminine n'est pas seulement un centre d'émission d'ondes diverses, qui vont du violet à l'argent et à l'or, en passant par toutes les nuances du spectre. Elle est aussi un reflet et comme un miroir chromatique du ciel, des eaux et des bois, ce dont on s'aperçoit assez, en se promenant, par une nuit lunaire, avec une jolie personne décolle-

tée, dans un parc à la Watteau ou à la Corot, ou dans une allée de tulipes de Monet ou de narcisses de Van Gogh. La fleur la plus délicate elle-même n'a pas les harmonies et variations de la peau féminine blanche, ou légèrement quarteronne, que Baudelaire a chantée, conime Ronsard, sur une autre corde, avec un goût et une ardeur inégalés. Mais tout le long des Fleurs du mal, avec un peu d'attention, vous verrez courir cette idée que la connaissance, le discernement, la justesse d'appréciation sont augmentés et exaltés par le revêtement le plus somptueux — et le plus naturel — qui est celui de notre compagne. Le reflet rouge de la lampe ou du feu, sur le corps de Mme Sabatier — qu'admirait passionnément et que sculpta Clésinger — ou sur celui de Jeanne Duval, est souvent invoqué par Baudelaire, comme passage de Chromos à Gnôsis. Ronsard, lui, pour comprendre Ovide, Anacréon et Théocrite, a besoin du soleil de la Loire sur le cou, le front et les épaules de Marie de Bourgueil, « servante aux seins menus, dont il était jaloux ».

Le rouge, qui est la couleur du sang et de la violence, et, en avant, du blanc, .du pathétique, a été dispensé par Rubens, avec une audace et une habileté merveilleuse, autour de ce torse charnu, plein, dense, blond, splen- dide d'Hélène Fourment, sa principale inspiratrice. Nul n'a joué du bleu comme Léonard, du bleu transcendant, du bleu fermé et volup-

tueux, très distinct du bleu mystique de l'An- gelico et des primitifs flamands. Mais la coloration bleu-argent de la peau de certaines femmes donne l'impression de quelque onde fuyante, de ce qui ne pourra qu'être poursuivi, sans être jamais atteint dans sa source. Le rouge, qui appelle la bataille, le chaud désir et l'étreinte, est ainsi aux antipodes du bleu, la couleur de la fuite par excellence et qui, si le temps avait une couleur, lui conviendrait. Il n'est aucune pensée d'évasion qui ne s'accompagne d'une coulée d'azur. Enfin les peaux bleutées sont toujours glacées avec, aux aisselles et aux hanches, les plis du satin de Lyon.

C'est l'épiderme transparent féminin, sous lequel apparaît le lacis veineux (Cléopâtre le dit à Antoine, par la voix de Shakespeare), qui démontre la distinction essentielle du rose et du rouge. Le rose, couleur de la pudeur, est le lever de rideau de l'amour, et comme tel assez solennel, sur les soies et sur le brocart, comme sur la pulpe du cou et des joues. Il est rare que cette adorable couleur se transmette aux bras et au torse, ainsi que l'a bien marqué Fragonard sur ses jolies filles surprises au saut du lit, au tournant de la porte, ou dans l'envol de leurs chemisettes. L'amour au XVIIIe siècle a pris toutes les teintes dégradées du rose, telles qu'on les remarque au parterre ou espalier de cette fleur, unique entre

toutes, parce qu'elle a le parfum, grisant et suave, de sa couleur.

Il appartenait à Manet de mettre en valeur avec l'Olympia — et en contraste avec la né- grure — ce derme crayeux et attrayant de la Parisienne des faubourgs, amoureuse, allongée et qui a eu faim. Un conservateur artiste eût placé, à côté de cette œuvre si attachante — où se dérive, dans une dérivation de Goya, le chromatisme pâle de la plante des rues et des sous-sols — une dondon à la chair rose de Renoir, véritable tulipe canotière, entre la campagne et la banlieue. Renoir n'eût-il réalisé que ce rose si vivant qu'il eût conquis la palme immortelle, sur le même plan épider- mique que Manet, dans un autre compartiment de la palette.

Un soir de bal à Londres, il y a longtemps de cela, j'ai compris l'extrême diversité des glacis bleus de la jolie Anglaise, qui transparaissent à travers les drames de Shakespeare et les romans de Meredith. Ici nous revenons à la naïde, à la sirène, à la fille de l'eau et de l'embrun; mais aucun peintre anglais à ma connaissance, et même pas le Romney de lady Hamilton, n'a rendu cette carnation suave, répandue sur des membres longs, des seins polaires, des épaules de gel et de givre et des échines souples, où la sueur de la danse fait elle-même un ruisselet bleu.

Mais avant de dire quelques mots des peintres du xvur siècle et de développer nos idées

sur la peinture du siècle dernier, nous devons marquer la puissante vision des artistes complets que furent les peintres de l'école hollandaise.

Trois maîtres dominent la peinture hollandaise classique, feu d'artifices inouï de couleur et de composition : Rembrandt, Vermeer de Delft et Franz Hals. L'œuvre du premier est dispersée entre le musée d'Amsterdam et celui de La Haye. Nous en avons aussi quelques beaux spécimens au Louvre, mais les deux chefs-d'œuvre, la Ronde de la Nuit et les Syndics des Drapiers, sont à Amsterdam. L'oeuvre du troisième est concentrée à Harlem. Ce sont trois génies très différemment évocateurs. Dans sa collection des musées d'Europe, qu'a publiée la librairie Nilsson, mon collègue à l'Académie Goncourt, Gustave Geffroy, leur a consacré des pages puissantes. En revanche, je n'aime pas beaucoup le livre, cependant fameux, de Fromentin, les Maîtres d'autrefois. Le jugement y est étriqué et plus appliqué que profond.

Rembrandt, on l'a maintes fois remarqué, a la richesse, l'abondance, l'invention et aussi la lumière, du Shakespeare tragique; car chacun de ses personnages apporte sur la toile — où il semble, bien qu'immobile, se mouvoir, ses ascendants, son milieu, ses passions, ses vertus, ses vices et le jeu complet de sa destinée. Ce qui semble mystérieux dans ce génie, en dehors de l'opposition de la

flambée et de la pénombre, tient aux différentes couches psychologiques qui composent les types éclairés par lui, comme les couches géologiques composent un terrain. Simple dans l'expression immédiate, dans les plans et les perspectives, il devient d'une complexité infinie, si l'on essaie de définir les sentiments qu'il prête à ses héros et héroïnes, et qui sont évidemment, comme dans Shakespeare, les siens propres. La fameuse Ronde, qu'elle soit de nuit ou de jour, est une des projections les plus saisissantes qui soient, d'une personnalité hantée par les mouvements et les ors, chatoiements, reculs, avancés ou reliefs, de corps et d'esprits placés à l'intersection de l'éblouissement et des ténèbres. Ainsi que tous les grands créateurs. Rembrandt n'a certainement pas fait ce qu'il avait sous les yeux, et qui n'avait rien d'extraordinaire. Il a fait ce qu'il avait dans la tête, et qui était une conception particulière et splendide de l'univers : un éblouissement à côté d'un gouffre; une fête, en songeant à la mort, et en prenant son parti.

Rembrandt a le sens de la méditation — devant des balances, ou dans un bureau, ou sous le pas de vis d'un escalier — et il a aussi celui du miracle. Voir les Pèlerins d'Emmaiis, la prodigieuse résurrection de Lazare, où le bras levé de Notre-Seigneur évoque, appelle, suscite, reforme un composé humain respirant, animé avec des débris de cadavre; et

cent planches et croquis, sublimes et dispersés. Autour de tout ce qu'il dessine, il y a une atmosphère de surprise, d'imprévu et cependant d'éternellement voulu qui exprime le sentiment du Divin. Ce n'est pas un peintre de la nature naturée, des aspects extérieurs de la légende, ou du réel. C'est un peintre de la nature naturante, comme dit son voisin juif Spinoza. Seul, dans une chambre close, avec sa toile et ses pinceaux, il eût recréé ce monde-Rembrandt qui est, comme le monde-Shakespeare, une vue de l'esprit et qui nous aide à comprendre l'esprit. Rembrandt est né, sorti du peuple de ses images et des images de ses ascendants, le tout soumis à l'empire d'une rigoureuse et puissante raison.

L'œil d'un grand peintre décompose le mouvement comme peut le faire le cinéma. Il s'agit donc, pour lui, de faire une moyenne entre les « temps » les plus significatifs d'un geste grandiose ou familier et d'exprimer cette moyenne par la ligne et par la couleur. Car, picturalement, un mouvement n'est souvent qu'un reflet.

Il ne me paraît pas douteux que Rembrandt, qui cherchait sans cesse et qui était intellectuellement un aigle d'immense envergure, couvrant, d'une seule envolée, cinq ou six lois bien cachées de la vie et de la lumière, que Rembrandt, dis-je, ait cherché à donner à la peinture la morsure et l'éclat de la gravure,

sans la priver du chatoiement des tons et de la dégradation des nuances. C'est ce qui l'a amené à inventer cet éclairage magique, qui tient de l'incandescence et de l'éclipsé, et n'est en somme ni le jour, ni la nuit illuminée; mais qui procure au regardant et, mieux encore, au contemplant — il faut rester deux heures devant un Rembrandt, comme devant un Léonard de Vinci, pour d'autres motifs — une amplification de l'intellect. Comme Shakespeare, comme Beethoven, comme Baudelaire, Rembrandt est une clé pour beaucoup de phénomènes de conjonction entre le monde extérieur et le monde intérieur. Que de fois n'ar- rive-t-il pas de se dire devant une toile de Rembrandt, comme devant un beau crépuscule : « Ah! saperlotte, je n'avais pas encore pensé à ça. »

Rembrandt étonne, puis tout aussitôt grise, puis soulève en nous toutes sortes de questions, auxquelles il apporte une réponse provisoire, qu'il s'agit ensuite d'approfondir. Tel est d'ordinaire le processus de la beauté, artistique, scientifique ou féminine. Mon ami le docteur Vivier disait de la beauté : elle vous foudroie, vous relève et vous assied. C'est tout à fait cela.

La comparaison des peintres-« phares », selon le terme baudelairien, et du milieu où ils vécurent et peignirent, est une école très fructueuse. Non qu'il faille verser dans le « tainisme » — Taine était aussi peu artiste

que possible — et croire à l'influence du milieu. Mais la contemplation des maîtres hollandais aide à comprendre la Hollande, de la même manière que Quincey, Dickens et Stevenson aident à comprendre les rues et la batellerie des villes anglaises.

Il ne faut pas croire que ce maître des maîtres soit le seul sommet pictural de la Hollande. Sans compter les trésors cachés des musées d'Amsterdam et de La Haye, nous avons à parler de Hals et de Verineer de Delft. Il y a un secret, je veux dire un message dans Vermeer, comme il y en a un dans Rembrandt, comme il y en a un dans tous les artistes-rois. Chacun d'eux, avec ses moyens, a confié, à l'avenir, un ar- cane qu'il importe de déchiffrer, un arcane ou un conseil technique, ou les deux à la fois. Mais même si on ne trouve pas ce secret ni ce conseil chez Rembrandt — ce qui est mon cas — on découvre, en le cherchant, devant les tableaux du « monstre lui-même », une foule de joyaux. C'est toujours l'histoire de celui qui, en recherchant une perle tombée d'un collier, trouva non la perle, mais un rubis dissimulé dans la fente du parquet.

Vermeer de Delft est, à l'inverse, un peintre court, borné à trois ou quatre grands motifs, qui atteint à la profondeur et à la grandeur par un coloris unique et la patiente observation de la réalité. La rue de Delft, c'est la vieille rue hollandaise en soi, détachée du

reste du monde, et transposée sur et par une rétine qu'on sent n'y avoir rien modifié. Il peint des femmes, en douillettes bleues ou blanches, devant des miroirs, auprès d'un clavecin, et il se distingue de tous les maîtres, même excellents — Terburg, Pierre de Hoog, etc., etc. — qui ont peint les mêmes sujets que lui. Il s'en distingue par un au-delà de l'exactitude, à force d'exactitude, qui donne l'impression d'un mirage superposé à sa réalité. L'œuvre ne commence ni ne finit, comme Les situations recluses et tranquilles qu'elle représente. Elle est suspendue entre l'espace et le temps. On peut la regarder, la contempler, s'abstraire devant elle, sans jamais épuiser le plaisir de compréhension intime qu'elle procure. C'est l'art de la confidence et du secret. Beaucoup aiment Vermeer parce qu'ils s'imaginent être seuls à le comprendre jusqu'au fond, jusqu'à l'ultime pointe de sa leçon de sérénité, à peine émue par un départ, une sonorité, un souvenir ou un reflet. Il rend sensible un tournant de l'âme, suspendue entre l'attention et le doute, que je crois fréquent chez les rêveurs, mélancoliques, lesquels sont légion.

Avec Hals, autre histoire : c'est le débordement de la vie, de la confiance — le portrait où il rit avec sa femme — de la camaraderie; puis vient le temps du conseil, du groupement, de la sympathie déjà surveillée, de la réunion de gens du même métier, qui ne sont

pas toujours des gens d'armes. Vient enfin la vieillesse, avec ses marques impitoyables — gérants ou gérantes d'hospices, de confréries, etc. — mais aussi ses physionomies pénétrantes, où les yeux ont gardé la vivacité et l'entrain de la jeunesse, dans les masques ridés et flétris. Franz Hals a le génie du développement, de la succession en série des années et des circonstances, admise avec bonne humeur, comme quelque chose qu'il s'agit de comprendre et à qui l'on ne peut échapper. Il est la fougue, comme Rembrandt est l'imagination et comme Vermeer est l'attention. Des hommes du métier vous diraient si ces quelques remarques morales correspondent à l'allure du pinceau.

Et la Hollande est un pays incomparable parce qu'elle est, maintenant et toujours, telle que ses grands artistes l'ont peinte. Vous rencontrez à chaque instant, dans les rues d'Amsterdam, par exemple, des personnages — sans turbans, évidemment, ni cascades de bijoux — de Rembrandt. Dans chaque intérieur hollandais, il y a la substance d'un Vermeer. Les jours de fête, dans les rues, vous croisez des cortèges de Hals. Au lieu qu'il arrive très rarement, chez nous, que nous rencontrions un Watteau ou un Poussin. En Hollande, je vous l'assure, les chefs- d'œuvre s'échappent des musées et courent les rues. C'est Arthur Rimbaud qui racontait, qui a même écrit, je ne sais plus où — est-ce dans

une Saison en Enfer? — qu'un soir d'été, dans une kermesse flamande, il avait rencontré toutes les femmes des anciens peintres. Eh! bien, moi qui vous parle, un de ces mêmes soirs, dans une petite rue de Kalverstraat, j'ai vu Saskia, penchée et les bras nus, qui faisait reluire un bouton de porte. J'ai même songé : « Si ce pauvre Rembrandt voyait ça, il aurait certainement du chagrin! »

« Devant les chefs-d'œuvre de la peinture, faites comme devant les Princes — dit à peu près Schopenhauer — enlevez votre chapeau et attendez qu'ils vous parlent. » Autrement dit, laissez se développer le second goût. Il est certain que les toiles de Rembrandt — de ce Rembrandt dont Fromentin ne tient presque aucun compte dans son morne bouquin, Les Maîtres d'autrefois — étonnent, plus qu'elles ne ravissent, à la première prise de contact. Leur lumière n'est pas de ce monde, et leurs ténèbres sont de ce monde. Aurait-il inventé un soleil? Mon Dieu, presque. Tout au moins a-t-il apporté à l'entendement l'appui d'une sorte de clarté et dorure intérieure. « A celui qui le regarde de près — assurait Whistler — il donne l'impression qu'il va faire une découverte importante, comprendre ce qui n'avait pas été compris avant lui. » C'est tout à fait exact; aussi est-il, par excellence, le peintre, l'aqua-fortiste du miracle. Il voit et exprime le monde spiritua- lisé, et la comédie dramatique de Molière

apparaît au-dessus de ses « Syndics des Drapiers », comme Bichat au-dessus de sa « Leçon d'anatomie ».

Les pensées que font naître les maîtres de la peinture au xviii\* siècle sont évidemment d'un ordre différent. Ici, la grâce remplace la force et la délicatesse, la fougue. Leurs œuvres charmantes entraînent pourtant l'esprit vers de graves conclusions.

Ce qui frappe, devant les toiles de Wat- teau, et aussi, bien qu'à un moindre degré, devant celles de Fragonard, c'est le second goût, de gravité, qui vient après la constatation joyeuse, ou très agréable, de leurs frivoles délices. L'illusion du monde et de ses brillantes et voluptueuses apparences me saisit beaucoup plus devant l'Embarquement pour Cythère, par exemple, que devant le prélat, dévoré par les mouches et les acares, de Val- des Léal : « Impression d'écrivain, imagination pure... », direz-vous. Mais non, je vous assure. La leçon ou, si vous préférez, le deuxième goût était dans le pinceau de Wat- teau et, pendant qu'il peignait, dans l'esprit de Watteau, et la suggestion me vient de ses couleurs autant que de sa fantaisie. Le? maîtres de la peinture et du dessin excitent plus vivement l'esprit que les objets eux-mêmes qu'ils ont peints, et je ne comprends pas du tout pourquoi Pascal voit là une preuve de la vanité de la peinture. Elle est une nature

au second degré, humanisée, interprétée à ravir, une leçon colorée, voilà tout.

Avec Goya, les choses changent d'aspect. Nous entrons dans la haute mer, sous des cieux chargés d'éclairs et de nuages. De Goya, on pourrait dire ce que Gœthe disait de Shakespeare : « Goya à n'en plus finir. » Il a hanté trois générations : la sienne, celle de Baudelaire, la mienne. Georges Hugo, ayant entendu vanter les fameux Capricios par son grand-père, dont certains dessins sont dans la manière de Goya (notamment un pendu dans les demi-ténèbres), m'emmena avec lui à la Bibliothèque nationale, où nous passâmes des matinées merveilleuses, en compagnie du foudroyant génie. Plus tard, j'approfondis sa connaissance au Prado de Madrid et au musée de Lille, car le Louvre n'est pas riche en Goya. J'ai mis sous son invocation le second volume du Courrier des Pays-Bas. De tous les biographes de ce météore, qui a traversé d'un trait de feu le ciel sombre de la destinée humaine et le ciel clair de la beauté féminine, le plus saisissant, et de très haut, est Eugenio d'Ors; son immortel témoignage va aux racines mêmes du tempérament pictural de ce maître des maîtres. Inoubliable, le chapitre sur le vent, furieux et âpre, des nuits de Saragosse, cet ouragan qui rebrousse tous les personnages pathétiques, entre le garrot et la fusillade, et tous les effrayants fantômes des planches du grandiose vision-

naire. Non moins exemplaire, le chapitre sur l'immense malaise (vraisemblablement l'aci- dose) qui, à certaines heures, faisait de Goya un écorché vif, et chez qui tout spectacle entrait alors par effraction. « Le sommeil de la raison — a-t-il écrit — enfante des monstres. » Il voulait dire l'hyperacuité sensorielle, qui accompagne les grands troubles chimiques de l'organisme et donne à la vision les perspectives hallucinatoires d'un Gréco, d'un Hogarth et d'un Goya.

Chez certains peintres, comme notre La Tour, c'est le mystère de la face humaine qui s'impose, entre la sérénité et la grimace, entre le pli professionnel et la détente amicale, amoureuse ou joyeuse. Goya est hanté par les regards — comme l'a montré Eugenio d'Ors, qui a fait photographier à part les yeux des principaux portraits d'hommes et de femmes — et par les attitudes. Son étonnante promptitude de vision — égale à la promptitude à la couleur de Manet — lui permettait de saisir les êtres dans l'instantané de la marche, du saut, de la danse, de l'épouvante, de l'élan, de la fuite, du désespoir. Tous et toutes sont sous le signe de l'hallucination. Ce qui l'attira vers le taureau, l'animal sacré de Mithra, construit tout en réflexes, c'est sans doute la soudaineté de ses réactions, analogues, sur le plan bestial, à celles, sur le plan raisonnable, de la valeur et de la panique humaines. Quant à l'atmosphère ou ambiance de ces planches

généralement sublimes, elle est tantôt du désir, tantôt celle de l'appréhension. Elles reflètent l'état moral de l'artiste, au moment où il les gravait.

Goya est le peintre et le dessinateur de l'élégance, de la violence et de la férocité. Il est le maître des cauchemars, qui enfièvrent l'esprit comme un poison. Il a eu le sentiment que l'amour est, physiquement, une embuscade, puis un corps à corps, puis une victoire en commun. Il a ployé et tordu dans toutes les attitudes ses concitoyennes ambrées et souples, victimes d'une soldatesque sauvage. Il n'est pas jusqu'à sa lumière, soit naturelle et resplendissante, par le blanc et le noir de l'eau forte, soit issant d'une terrible lanterne de fusillade, qui ne crie la lutte et l'effroi. La logomachie genevoise, qui excelle à brouiller le sens des mots, aurait du mal à déterminer si ses monstres sont offensifs ou défensifs, coupables d'agression ou baignés par l'innocence des représailles et la vertu de la contre-attaque. Mais les mouvements abrégés et prompts, comme des marionnettes cassées, qu'il leur prête, sont clairs, décisifs, exemplaires. Ils engendrent une épouvante géométrique et une panique à angle droit.

Les cauchemars qu'expriment Goya sont extraits de la terreur immédiate, tracés dans la suie et le soufre du sabbat, la gibbosité des vieillardes impures, la silhouette des

gibets et des cadavres empalés. Au lieu que le cauchemar de Hogarth — Charles Bernard l'a montré dans une page merveilleuse — est sournois, latent, dans les aspects, reposés en apparence, du luxe, de la haine, du vice, du jeu et de la fainéantise, le cauchemar de Goya est un hérissement, une surprise, et souvent morbide. Celui d'Hogarth est la résultante d'un pessimisme moral et foncier, qui rejoint la fatalité antique, celle des tragiques grecs, par des voies contournées.

Goya a la jeunesse éternelle de ceux qui se sont toujours battus avec le pinceau, la plume ou l'épée et qui n'ont « rompu » ou reculé que dans la mesure où cette feinte leur permettait de revenir plus hardiment à la charge contre un adversaire désemparé. A-t-il cru qu'il pourrait se reposer, dans les bras de sa belle maîtresse, « vestita » ou « desnu- da », et savourer tranquillement son génie en buvant l'or de ses yeux moqueurs? C'eût été de la présomption de sa part que de se forger de telles délices quand les œgrisommia barbares et baroques ne cessaient d'assaillir et de stimuler sa verve incomparable. Comme tous les maîtres espagnols, de Cervantès à Murillo et de Rojas à Vélasquez, la soif le hante, la fameuse soif qui dessèche et ennoblit toute la péninsule, d'Algésiras à Burgos et de Valence à Salamanque, la soif qui corrode et découpe le rivage enchanté d'Alman- zor. C'est elle, la soif, sœur de la fièvre qui

donne l'unité à tant de chefs-d'œuvre mystiques, philosophiques, colorés et sensuels, qui relie sainte Thérèse à la Dévotion à la Croix, Rincouete et Cortadillo à Pablo de Ségovie et au Peuple gris de Rusinol le Catalan. C'est parce que notre Baudelaire était un assoiffé, qu'il a si bien compris et loué Goya. Mais quiconque se bat est un assoiffé et la langue lui colle douloureusement au palais, jusqu'à ce qu'il reçoive la volupté bénie d'un verre d'eau de la fontaine de Grenade.

Du triple thème du mouvement belliqueux, de la seo et de la lumière est sortie la magnificence de Goya.

C'était l'été. Nous revenions sous le flamboiement d'août des ruines émouvantes d'Ita- lica, aux portes de la ville arrachée aux Maures. Nous revenions, ma jeune femme et moi, par la route empoussiérée et pâle à la façon d'un bras de femme harmonieusement courbé. Soudain le crépuscule s'établit dans une sorte de triomphe mordoré, qui aurait rempli Goya d'enthousiasme, ainsi que son commentateur des Fleurs du Mal. La pierre étincela, enchâssant les silhouettes brunes et quasi démoniaques des humains. Le bourdon ancien d'une église se mit à sonner, rythmant cette ardeur d'éclipsé empourprée. Nous avions soif, bien entendu, et c'est vers lui que nos pensées altérées se tournèrent simultanément; car il est inclus dans la mouillure et dans la pluie, comme Rabelais est inscrit dans

la bourrasque et Shakespeare dans l'attente d'un prodige par une nuit stellaire.

L'oeuvre de Goya, que tous s'efforcent de comprendre par l'intelligence, le désir ou la circonstance, est remplie d'énigmes irrésolues. Elle peuple les musées, elle peuplait autrefois le Prado surtout, de sphinx du laid, du beau, de l'atroce, de l'adorable et du fantastique qui vivent dans des milliers de cervelles d'Européens et aussi d'Américains. Car sa gloire a traversé la mare aux harengs et il est falsifié jusqu'à Chicago et à Sydney. Beaucoup par ses chefs-d'œuvre, un peu par ses faux, un peu par ses imitateurs, telle est la formule de la survivance pour un artiste de son rang. Mais il n'a laissé aucun disciple et la foudre ne se plagie pas. Pour peindre, comme lui, des voleurs garrottés, des soldats embrochés à des cactus et des proxénètes parant de belles petites, en vue de leurs fructueux sabbats, il faut un Salero inimitable, le feu permanent et alternatif de la colère et de la splendeur. Toutefois il a inspiré Manet.

Il lui est échu la même fortune qu'à Baudelaire. Arbitre de l'essence la plus rare et la plus constamment renouvelée, il est devenu populaire, il a descendu la spire, éveillant chez les plus obtus et les plus larvaires le sens inattendu de la beauté chatoyante et une, des combats et des drames qu'elle inspire, d'Hélène au boulevard de la Villette et au faubourg de Triana. Enrichi dans le commerce

des filles, le négrier a commandé à son marchand de tableaux un Goya, et il le fait admirer à ses copains. Il n'était mendiant de Tolède ou de Salamanque qui ne rêvait de découvrir, pour quelques pesetas, une de ses œuvres et de la vendre plusieurs millions. Ainsi excite-t-il la convoitise, ayant découragé la critique et même l'envie. N'a-t-il pas échappé aussi à l'embus, désespoir pour le coup, qui s'est acharné à Franz Hals, à Poussin et à tant d'autres, ce qui laisse à croire aux bonnes gens d'académie que sa palette était un peu fée. Enfin, j'ai entendu son éloge dans la bouche de très mauvais peintres, de Bon- nat par exemple et de Clairsin. Cela, c'est le comble de la gloire.

Les œuvres de Goya sont autant de cris, jetés à travers les erreurs et sauvageries d'ici- bas, par un homme chez qui l'habitude du mal, du laid et de l'injuste n'exista jamais. Esprit indomptable, pitoyable, amer, non- conformiste, qui ne plia oncques devant rien, ni devant quiconque — bien qu'il ait été accusé d'avoir accepté la domination napo- léoniennne, à un moment donné — hors de toute école, de toute routine, de toute influence.

Sa vie fut exceptionnellement agitée et, par endroits, dramatique, mêlée à de grands événements, à la guerre pour l'indépendance de l'Espagne; et, comme il arrive, des circonstances tragiques vinrent au-devant de son

âme tragique et passionnée. Il eut de nombreux enfants, dont un seul survécut. Il mena une existence tantôt familiale, tantôt picaresque, tantôt fastueuse. Il fréquenta les rois et les bohémiens, avec une ferveur remarquable dans l'amitié comme dans l'amour. Il vécut fort vieux, avec de graves crises de santé qu'Eugenio d'Ors rapproche, avec raison, des planches les plus fameuses et les plus désordonnées des Caprices. Vers la fin de sa longue existence, il avait pris comme devise cette belle formule : « J'apprends toujours... » Aun aprendo. Par là encore, il se rapproche d'Hokousaï qui déclarait, à quatre-vingts ans, commencer seulement à comprendre les formes des oiseaux et des poissons.

Goya, c'est le cyclone. Le temps de l'impressionnisme n'est qu'orageux. Entre 1875 et 1880, il y avait alors, au Figaro, un critique d'art du nom d'Albert Wolff, pas méchant, certes, mais de physique hideux, qui tenait exactement les mêmes propos que tiennent aujourd'hui ceux qui tonnent contre les peintres expressifs, les « fauves », disait-on alors. Albert Wolff affirmait que Manet et Renoir conduisaient la France aux abîmes. A la table de mes parents, c'étaient des discussions épiques auxquelles se mêlait un marchand de tableaux fort éloquent du nom de Bague, et dans lesquelles intervenait naturellement Zola.

Toutes ces controverses me reviennent à l'esprit en songeant aux beaux Manet, aux

intéressants Cézanne, aux coruscants Monti- celli, aux ensembles de Vlaminck, de Constantin Gays, de Degas, de Toulouse-Lautrec, de Bonnard, de Matisse, de Vuillard, aux lumineux Monet qu'il m'a été donné de voir et d'admirer en France et même en Belgique, au moment où j'y étais exilé. Il n'y a pas de doute, ce fut un grand moment de la peinture française, une apothéose de la couleur et de la lumière, dans le même temps que le papa Bonnat alignait ses effrayants bitumes, ses marchands de marrons, qualifiés de « Hugo », de « Renan » ou autres; que le pauvre Clairin imaginait des actrices pareilles à des vâcherins à la crème, des fleurs en zinc et une sarabande de chromos; que De- taille alignait ses soldats de plomb, et Gérôme ses « Tanagra » en saindoux. Puis, tout de suite après, arriva un très grand artiste des sentiments naturels et de la pénombre colorée : Eugène Carrière.

Charles Bernard, le grand critique belge, a écrit, il y a quelques années, une très belle page sur la naissance de l'impressionnisme :

« L'académie commence à exercer sa tyrannie. Il se développe une espèce d'art moyen, aussi éloigné que possible des sommets, et qui avait pris pour guide l'art antique arraché par pièces et morceaux à la vie des ruines pour être mis au tombeau des musées et des collections. Cet art, vers 1850, était devenu la négation de la nature. Choix de sujets dits

nobles et de sites pittoresques, oppositions constantes de l'ombre et de la lumière, emploi arbitraire des couleurs, enjolivement des formes. Partout le mensonge, le faux et le conventionnel.

« C'est alors que Manet fit le geste de libération...

« Ainsi l'artiste se retrouva placé devant le spectacle de l'univers, chargé de traduire ce spectacle non plus par le truchement des formules et des recettes d'école, mais au travers de son propre tempérament. Ce qui n'empêche point tous les artistes qui se réclament de l'idéal nouveau de se faire reconnaître par un air de famille, de former une école à leur tour, l'école impressionniste. »

Je pense aussi que c'est Manet qui fut la plaque, ou plutôt la palette tournante. Il descend de Goya pour le mouvement et une certaine expression de la vie, qu'a introduite le maître espagnol; mais il a inventé une couleur comme à plat et des oppositions chromiques, au travers desquelles circule une lumière effarée, qui lui appartiennent en propre. Soixante ans ont donné à ces toiles, qui firent tant crier, la patine, morale et intelligible, des incontestables chefs-d'œuvre. J'ai dit ailleurs comment, entrant récemment à la Galerie Nationale à Londres, je fus ébloui par deux Manet et deux Whistler. Manet est mort d'une maladie nerveuse qui affecte aussi le système oculaire. Est-ce à elle, commençant

en sourdine, qu'il dut cette hyperesthésie chromique? C'est probable. Le rôle de la couleur est considérable dans l'organisme, sain ou malade, et primordial dans l'esprit humain. C'est une autre forme, dirai-je, de la compréhension, et une source de joies toujours nouvelles. C'est une revanche intime, hallucinante, de la douleur.

Albert Flament a publié, il y a quelques années, une Vie de Manet qui raconte les phases de cette existence tourmentée, qui montre les aspects divers d'un grand artiste hanté par les formes et les couleurs. Car si Goya a d'abord inspiré Manet, autant par sa composition, d'un caractère synthétique et hardi, que par la disposition crue et comme « à plat » d'un coloris intense et pathétique, l'artiste français s'est ensuite dégagé de cette emprise un peu accentuée; et ses toiles ultérieures, ses rues pavoisées, ses repas champêtres, son chef-d'œuvre l'Olympia enfin, témoignent d'une personnalité géniale et qui permet de l'égaler aux plus grands. On sent, d'ailleurs, que Flament aime et admire sans réserve son illustre modèle, et qu'il l'a scruté autant que peut le faire un auteur séparé par deux générations de celui qu'il analyse et qu'il raconte. Dans cette marge, se meut la conjecture.

Manet est maintenant dans la gloire. Mort en 1883, il était apprécié d'une élite, après avoir été furieusement combattu. Mais nul ne

pouvait prévoir qu'il apparaîtrait, cinquante ans plus tard — ou à peu près — comme le plus grand peintre et le plus expressif du xix\* siècle français et du XIX" siècle tout court. Baudelaire, avec son génie critique, littéraire, pictural et musical, avait compris et célébré Manet comme il avait célébré Wagner et Daumier, comme il avait compris Quincey et Edgar Poe. L'auteur des Fleurs du Mal et celui de l'Olympia avaient entre eux plus d'une analogie, très sensible quand on voit au Louvre les salles de la collection Caille- botte. Dès l'entrée, les toiles célèbres de Manet, le Balcon et l'Olympia, retiennent le regard, s'imposent à lui et à l'esprit, comme s'imposent à l'oreille et à l'entendement les sonnets fameux de Baudelaire sur la Mala- baraise, le Serpent jaune, l' Auberge et autres. L'identité de l'ambiance est surprenante. Aucun connaisseur de ces deux immenses artistes ne me contredira.

Manet est à la peinture ce que Baudelaire est à la poésie, le révélateur d'un domaine nouveau qui a ses catégories, ses correspondances, ses interférences, ses exaltations, comme l'intelligence a les siennes. Il a un vert, un bleu, un jaune, un orange qui n'appartiennent qu'à lui, alors que ses lignes sont issues de Goya, ainsi que quelques-unes de ses compositions (Espagne... Fusillade de Que- retaro, etc.). Les aspects moraux de Baudelaire, dans ses poèmes les plus caractérisés.

ont aussi ce caractère étincelant et désolé qui nous poinct à la lecture, comme les toiles de Manet nous poignent à la vision. A mesure que Manet, visiblement né pour la joie oculaire, la plus violente de toutes, marchait vers la maladie (le tabès) et la mort, il avançait aussi vers le soleil, par les éclabousse- ments lumineux de ses dernières toiles. Il me fait penser à Henri Heine, atteint du même mal, paralysé brûlant de passion pour Ma- thilde et la clarté du jour, soulevant, afin de voir l'une et l'autre, ses paupières retombantes de ses doigts amaigris.

Car la couleur joue un rôle important dans notre organisme. Les altérations de celui-ci se décèlent — nous dit Léon Vannier — par les altérations correspondantes du chromisme de l'iris. J'ai souvent parlé des remarquables travaux de Joseph Roy sur les changements de coloration du sérum sanguin chez les prédestinés au cancer et à la tuberculose. Dans la maladie d'Addison, le patient prend la teinte bronzée. Les corpuscules chromogènes du noyau de la cellule décident en partie de l'hérédité. Il y a un curieux ouvrage de M. Jean Rostand là-dessus. Les condamnés à mort sont verts, comme nous l'avons constaté à la Santé, mon compagnon de geôle, Joseph Delest et moi. Un trouble moral provoque la jaunisse. Le rose de la pudeur est un des ornements de la femme. J'ai toujours pensé que l'exaltation chromique de Manet

était une conséquence de sa maladie, déjà latente en lui, bien avant qu'elle se manifestât.

Par ailleurs, la sensibilité à la couleur est un don, comme raffinement de la conscience, ou le sens de la direction. Des enfants peuvent le posséder. J'ai vu à Bruxelles, au collège Saint-Michel, une exposition de toiles de jeunes élèves de six à quatorze ans. Quelques- unes témoignaient d'un sens chromique remarquable.

Les académiques ont reproché et reprochent encore à Manet de n' « avoir pas de sujet ». Mais tout est sujet au peintre ivre de couleur, comme au musicien ivre de son, comme au poète ivre de rythme. Un enfant qui court, une femme assise sous une ombrelle, une assiette de fruits, un arbre, un coup de bourrasque sur l'eau deviennent aisément des chefs-d'œuvre, fixés par un artiste doué. Les sujets composés, historiques ou autres, sont généralement factices et sans intérêt. Sans douté, la Ronde de Nuit est un chef- d'œuvre. Mais les Syndics des Drapiers, gens tranquillement assis à faire des comptes, en sont un autre. Les Lances, tableau historique dé -Vélasquez, ne dépassent pas les Fileuses, du même, qui sont des filles ayant chaud et travaillant à des tapisseries que de belles dames au fond estiment et choisissent. Un simple défilé de « mannequins », dans une maison de couture de Paris, pourrait faire

une toile sans prix. Toulouse-Lautrec a tiré des merveilles de couleur et d'attitude de personnes évidemment peu recommandables. Au lieu que le meilleur moyen de faire un navet, c'est de peindre l'Assemblée des Muses, le départ de Léonidas pour les Thermopyles ou la tribune présidentielle aux courses de Longchamp.

Vermeer de Delft n'a pas de sujet : une dame en douillette qui lit une lettre devant une carte, une autre qui joue du clavecin, une rue au bord du canal, voilà ses thèmes habituels d'où ressortent des tableaux inoubliables, suggérant une volupté infinie. C'est du « sujet » ressassé qu'est issu le pompiérisme, comme c'est du « chaud ton brun », cher au bon Balzac, que sont sortis les effrayants jus de pipe des Bonnat, Henner et Compagnie.

Tout a été dit sur l' Olympia, depuis les protestations imbéciles et forcenées à l'apparition de cet éblouissant chef-d'œuvre, auprès duquel les meilleurs Degas semblent mornes, jusqu'aux éloges de Baudelaire, Zola et autres. J'entends encore Zola renchérissant sur Goncourt pour l'éloge de cette jolie fille à la chair de craie, à laquelle la servante mala- braise, qui n'est pas Jeanne Duval, offre un bouquet éclatant. C'est devant cette peinture, neuve et classique à la fois, qu'on songe au vers de Keats sur « la chose de beauté » qui est une joie pour « toujours ». Oui, ce grand homme, ce cher Manet, nous a laissé là un

motif de joie indéfinie, qui passe la Maya du grand Goya. Comme Baudelaire, l'Olympia, c'est Paris et c'est l'exotisme, c'est le courant, l'ordinaire hissé jusqu'à la féerie, et, pour ce sens esthétique général qui commande au frisson du beau, c'est un enchantement. On ne pense pas sans un rire intérieur qu'en 1907 encore la décision de Clemenceau parut hardie d'introduire cette splendeur au Louvre! Mais, dès les temps lointains de la Justice, Clemenceau, Geoffroy et Durranc s'enthousiasmaient pour cette petite dame à la ligne longue, à la main fine et aux grands yeux pas mal étonnés. Jadis elle avait suscité tant de fureurs que les organisateurs de je ne sais plus quel Salon l'avaient reléguée au plafond. On avait craint l'encrier de la Danse de Carpeaux.

Mon père avait joliment raison, qui comparait les époques à des bateaux dont les contemporains sont les passagers. Le Manet de la seconde époque, des ombres bleues et roses, du drapeau à la fenêtre, c'est un moment entre 1875 et 1878 (Albert Flament l'a bien noté dans sa Vie de Manet) pour la mode des femmes, les « tubes » des hommes, l'allure générale, une renaissance à la vie tranquille après la guerre et la Commune. Hugo vit encore, témoin fossile du romantisme. Mallarmé est déclaré incompréhensible par Blémont et célébré par Mendès. Gambetta dit à Alphonse Daudet : « Ah ! tu vas dîner

chez le vieux (Hugo), je te plains. Ce qu'on s'y embête! » Le salon des Charpentier, celui de Mme Adam accueillent les notoriétés parisiennes. Renoir fait le portrait de Mme Charpentier et de ses enfants, et, aussi, celui de sa mère. Les gens s'esclaffent parce qu'il « met du rose partout ». Pour la foule aveugle, en effet, tout est gris, terne et même marron : l'histoire, la mer, la rue et le ciel!

Il n'est pas encore question de s'indigner contre Rodin. Ça ne viendra que dix ans plus tard. Mon père va publier le Nabab, Zola Nana, et Goncourt prépare les Frères Zemm- gano, allusion à sa fraternité avec son cher Jules. Claude Bernard vient de .mourir (1878) en pleine contradiction avec Pasteur sur la question des ferments. Sully Prudhomme, aujourd'hui ignoré, naît à une célébrité mi- politique, mi-philosophique. Coppée, Leconte de Lisle et Valade se réunissent chez l'éditeur Lemerre, passage Choiseul, à l'enseigne de « l'Homme qui bêche », pour bêcher les truculentes paysanneries de Cladel aux cheveux habités. Or, la couleur est tellement évoca- trice que ces souvenirs de mon enfance me reviennent immédiatement à la mémoire, avec une parfaite netteté, en songeant aux jeunes dames au balcon de Manet. Comme elles sont bien habillées, gentilles et Nitouches à côté du godelureau à pantalon « pied d'éléphant > ! Elles ne pensent certes plus à Feuillet. Elles ne pensent pas encore à Maupassant, ni à Loti,

Elles pensent à leurs robes de taffetas clair, devenues, par Manet, immortelles.

L'Olympia, huée, econspuée, traitée d'ordure innommable, d'offense à la pudeur, d'obscénité sans nom, a pris place tranquillement parmi les plus beaux tableaux du monde, aux côtés de la Desnuda de Goya. Cette enfant de Paris, avec son petit visage fermé, buté, entêté, mais belle d'allongement et de proportions, a provoqué autant d'articleis d'éreintement que la Danse de Carpeaux, ou les Baigneuses de Renoir, ou le Balzac de Rodin, ou la Carmen de Bizet, ou le Tannhau- ser de Wagner, ou les Fleurs du Mal, ou Pelléas et Mélisande de Debussy. Mais de tous les Beaux, le plus choquant, le plus irritant pour la foule ignorante et les académiques vernis de poncifs, c'est, je pense, celui de la couleur. Le vert et le bleu de Manet rendaient fous certaines personnes de ma jeunesse, comme le rouge exaspère le taureau. J'ai vu des gens sortir de table à propos du Déjeuner sur l'herbe, qui leur semblait, peuchère! « de la dernière inconvenance » !...

Demain on viendra voir l'Olympia au Louvre, comme on allait voir les Fileuses à Madrid et la Ronde de Nuit à Amsterdam...

Tous ses amis vantaient le charme personnel de Manet, l'agrément la finesse de ses propos et l'atmosphère de cordialité et de confiance heureuse qui émanait de lui. Je ne l'ai pas connu personnellement, et il était déjà

gravement malade, frappé à mort, quand un Renoir, un Monet, un Sisley fréquentaient l'accueillante maison d'Alphonse Daudet. Mon père était pour l'impressionnisme, car il aimait tout ce qui est lumière; et les peintres dits « impressionnistes » ont ramené sur la toile, et bien au-delà de Delacroix, de Millet et de Théodore Rousseau — artistes au demeurant admirables — la notion de l'écla- boussement solaire, de la décomposition prismatique, des ombres elles-mêmes diversement colorées. Ah! les ombres bleues de Manet; et les femmes aux épaules roses de Renoir, que de rires niais, que d'exclamations irritées devant elles! J'entends encore Clairin, le brave « Jojotte », demandant à ma mère comment elle avait pu « laisser Renoir » faire son portrait! Lequel portrait est d'ailleurs une splendeur et pourrait prendre immédiatement sa place dans n'importe quel grand musée européen.

Une incompréhension totale et souvent irritée, non seulement du grand public, mais de la demi-élite et de la critique, accueille en général tout ce qui est neuf, hardi et beau, en musique, comme au théâtre, comme en peinture, et en proportion même de cette nouveauté, de cette hardiesse, de cette beauté. Il y a là, je pense, un phénomène de choc. Les yeux, les oreilles, les esprits accoutumés à certains aspects, groupements, coloris, ensembles de sons, reflets de style, à certains effets mé-

lodiques, symphoniques, chromiques, syntaxiques, dramatiques, sculpturaux, sont heurtés, blessés et quelquefois bouleversés par des innovations, des changements, de simples transformations. Mais le véritable critique doit tenir compte de cette erreur de surprise, et la surmonter, en reconnaissant et signalant le beau, sous toutes ses formes, là où il est. Car c'est à lui à faire l'éducation du public ignorant, de l'Académie routinière et butée; et non à suivre le public et l'Académie.

Courbet apparaît maintenant comme égal à Titien, et Manet s'apparente pour une part aux maîtres espagnols, alors que pour les paysages de la Seine, les canotiers et canotières, les balcons pavoisés, toute la fête mélancolique du ciel, des eaux et des figures, il est absolument lui-même. Ces deux-là, si contestés jadis par tous les aveugles de la critique, dominent tous les autres, et même des princes comme Monet, Renoir et Cézanne. Ce sont des rois.

Courbet est l'autre moitié du duumvirat esthétique dans la seconde moitié du XIXe siècle. Il commande aux formes, notamment à la féminine, avec une maîtrise égale à celles du Titien et des fresques antiques. Il est le beau morphologique et transcendant. Il est à la peinture ce que Rodin est à la sculpture.

Après Manet et Courbet, c'est Vlaminck qui ressort peut-être avec le plus d'intensité. Sa couleur est mordante et dramatique, et elle

va toucher des parties secrètes de l'entendement, que les autres n'atteignent pas. En revanche, Constantin Guys — pardonne, ô Baudelaire! — a vieilli, s'est étriqué, estompé, engrisaillé. Toulouse-Lautrec, qui fut tant contesté lui aussi, prête toujours la même splendeur pathétique, rutilante et jaune, au hideux. Quant aux femmes, « se séchant et s'essorant après le tub », de Degas — objet d'horreur pour les « Mauclair » de 1890 — elles sont d'une abréviation magnifique et classique, dans l'acceptation élevée du mot. Mais Degas n'a pas le sens voluptueux du corps féminin. On voit qu'il était, hélas! lnisogyne : « Excusez-moi, madame... mes pauvres yeux! »

J'ai connu trois grands peintres, qui parlaient de leur art avec éloquence : Whistler, Monet et Carrière. Whistler avec cette extraordinaire ironie, dont Meredith disait qu'elle attirait et détachait à la fois. Carrière, avec une sorte de blague philosophique, dont le bredouillement, pénétrant et cocasse, n'appartenait qu'à lui. Monet, en ébloui du Bon Dieu, en « ravi » de la crèche provençale.

Claude Monet était simple et grand. Comme il était venu s'asseoir à notre table du déjeuner Goncourt, par une claire matinée de Paris, on compara les plaisirs de la création artistique et littéraire : « Rien, dit Monet, en accompagnant ces paroles d'un regard noir et doré, rien ne vaut la volupté du peintre pay-

sagiste, quand il a bien calé sa toile et quand il rectifie sa palette. » Comme je lui disais que Whistler lui reprochait, ainsi qu'à Renoir et à Sisley, de « n'avoir jamais délimité, alors que la nature délimite souvent », il répliqua non sans vivacité : « La nature, oui, sans doute... mais jamais la lumière. » L'exemple si froid de Turner — honni, d'ailleurs, en tant que coloriste, par Whistler — était là pour lui donner raison. Ensuite on parla d'un certain blond, soutenu de rose, qui appartient en propre à Renoir, et dont Geffroy disait qu'il n'existe que de très rares exemples — s'il y en a — dans la nature. A quoi Monnet : « Mais le peintre aussi fait partie de la nature. »

Un grain de spiritualité en plus — il était le fils d'un temps matérialiste en diable — et son effusion, vers la lumière, vers toute la lumière, serait allée rejoindre celle de Rembrandt. Car il ne peignait pas tant de meules, de cathédrales et de nymphéas, uniquement - pour le chatoyant plaisir de leurs reflets et éblouissements, dans le soleil, ou la brume ensoleillée. Il cherchait quelque chose au-delà, bien qu'il en disconvînt en riant. L'artiste véritable cherche toujours quelque chose au- delà de son art, avec angoisse, ou avec joie. Carrière, avec angoisse et comme à tâtons; Monet, avec joie.

Quand un peintre a ce délire heureux de la couleur et de la lumière, comparable au plaisir -les mots et de la syntaxe pour l'écri-

vain, les « peursonnes » s'imaginent : 1° qu'il se fiche d'elles; 2° qu'il ne sait pas dessiner. Or il faut bien qu'on sache que Monet et Renoir savaient merveilleusement dessiner. Mais à Rembrandt aussi ses contemporains reprochaient de ne pas savoir dessiner et de cribler de hachures ses eaux-fortes, hachures qui sont le témoignage de l'inscription, sur le cuivre, de la connaissance du mouvement. Toute eau- forte de Rembrandt est en mouvement par cette esquisse des diverses possibilités motrices de ses personnages. Alors que Goya, par exemple, décompose le mouvement et n'en représente qu'un instant, tel qu'au ralenti (voir courses de taureaux, cambrures brusques de toréadors et de banderillos, gracieux mouvements « cassés » de jeunes femmes faisant sauter un mannequin, etc.). Au résumé, une nouveauté littéraire est accueillie plus favorablement — bien qu'encore avec une certaine méfiance hostile — qu'une initiative hardie en peinture ou en musique. Puis, au bout d'une dizaine d'années, l'œuvre de valeur s'impose et devient, à son tour, un obstacle pour les artistes qui, ultérieurement, s'écarteront de sa formule. Maintenant c'est devant Picasso et autres que les « peursonnes » poussent des rugissements.

Claude Monet savait tout cela, et encore bien d'autres choses. Ayant beaucoup vécu, et avec un esprit d'observation remarquable, il avait beaucoup retenu. Il n'avait pas l'esprit

de moquerie aussi tendu que Whistler, ni le don de formule instantanée aussi développé que Carrière, mais ses réflexions allaient loin. Une très solide amitié le liait à Geffroy, à notre bien cher et regretté Geffroy, qui a été le plus perspicace et le plus éloquent de tous nos critiques d'art, depuis quarante ans, et aussi à Clemenceau, dont on connaît le sens esthétique. Les encouragements et les arguments, subtils et forts, de Geffroy sont venus à la rescousse de Monet, de Renoir, de Sisley, de Degas et des autres, à une époque où l'im- bécilité féroce et l'incompréhension taurine s'acharnaient à ces grands artistes, honneur de leur métier et de notre pays.

Je me hâte d'ajouter que Claude Monet se fichait remarquablement des jugements baroques portés sur ses toiles et sur son amour effrené de la lumière. Dans sa fameuse propriété de Giverny, tout occupé aux jeux de l'eau, du soleil et d'une brume légère, d'où émergent les féeries vernissées des plantes aquatiques, il négligeait les agitations et querelles d'ici-bas, ne prêtant même qu'une oreille distraite aux racontars et potins dramatiques de notre bon Mirbeau, faux féroce, plein de naïveté et de tendresse. Par exemple, quand il riait, sa figure débonnaire et telle que d'un jardinier sublime — en admettant qu'il en existe! — se creusait de mille petits plis poilus, dont chacun semblait rigolard à souhait, et délesté de tout souci mortel. En

voilà un qui, comme on dit dans le Midi, prenait le bon de l'air... et aussi du soleil! Contrairement à l'avis de La Rochefoucauld, Monet regardait ce bel astre et la Camarde sans cligner. On était fort loin, avec lui, des enfantillages et attitudes plaintives devant la mort, qui alourdissent, par exemple, les travaux littéraires d'un Loti. Cette acceptation générale des conditions précaires, et éphémères, du présent divin de la vie se fait sentir jusque dans ses toiles, exemples, même s'il peint l'automne, de toute nostalgie. Sa palette va de l'avant, comme son imagination créatrice, sans jamais regarder eu arrière. Il a cherché et trouvé jusqu'au bout.

Son nom et son génie demeurent attachés, selon moi, à l'éclatement soudain de la lumière, quand se sauvent, au matin, les franges du brouillard. Vision qui rejoint immédiatement, sur le plan intellectuel, la fuite du doute devant la certitude. Aussi la contemplation de ses œuvres est-elle moins une jouissance qu'une école, qu'on pourrait appeler celle du soleil; de ce soleil qui, selon Virgile, n'a jamais menti.

Mais attendez donc : je revois, il y a pas mal d'années, Monet parlant, avec Mirbeau, de Vincent van Gogh, lui aussi un fameux peintre, à propos d'une allée d'iris, que faisait miroiter Mirbeau, dans ses mains nerveuses aux poils blonds :

— Comment, ah! comment, disait Monet,

un homme qui a aimé à ce point les fleurs et la lumière, et qui les a si bien rendues, comment donc a-t-il fait son compte pour être si malheureux?...

Il est encore trop tôt pour porter un jugement sur les écoles qui ont pris la suite de l'impressionnisme. La représentation des volumes tend, en peinture, à remplacer celle des surfaces, par des transpositions de la perspective. C'est une des raisons, et je pense la principale, des tentatives cubistes et para- cubistes. En même temps, une polychromie beaucoup plus intense, et tendant cependant à une synchromie générale, se manifeste chez les nouveaux peintres français et flamands, surtout chez ces derniers. Certains d'entre eux atteignent à des effets saisissants par des juxtapositions ou des empâtements dont on aurait pu pressentir le principe dans les toiles tant contestées, mais admirables, de Cezanne, de Vincent van Gogh et de Monticelli. La gravure en couleur tend aussi à une luminosité aussi intense que celle des anciens manuscrits en enluminure.

La Belgique a un grand nombre de peintres excellents et de graveurs de mérite. Elle a un peintre de génie, et vraisemblablement le prelnier, pour les pays d'Occident, du moins parmi ceux dont les toiles nous sont connues : James Ensor. Par une heureuse coïncidence, elle possède aussi un critique d'art, ou, plus exactement, un essayiste de la grande lignée,

Charles Bernard, qui a immédiatement conlpris l'importance d'Ensor quant à son pays et l'a mis, en exposant ses raisons, à la place qui convenait : la première.

Il y a, en James Ensor, au moins deux lllanières : l'une de réel, l'autre de rêve. Par là, mais par là seulement, il s'apparente à Goya, et quant à sa seconde manière — celle des hallucinations et des masques — relève du baroquisme de Goya. Sa peinture des marins d'Ostende et de la mer du Nord, des pauvres gens, des coups de vent sur les digues et en mer, sa peinture « en sabots » — comme disait Ducis — exhale une forte impression de marée, de houle, de dureté dans l'effort. Elle est reliée, par la coloration générale, à sa peinture d'intérieurs, d'enfants à la toilette, de pianistes, de gens dans les coins, toute différente, et où abondent les intentions ironiques et même sarcastiques, mais à demi exprimées et dans une sorte de retrait amer. Au contraire, tout ce qui relève chez lui de l'intoxication imaginative, de l'hallucination, du caprice, est débridé, et crie et hurle. Enfin, il y a en lui une aspiration semi-réaliste, semi- mystique — commune à l'art mystérieux des Flandres — qui lui fait peindre, avec une égale maîtrise, une raie, expressive et hallucinante comme une pieuvre d'Hokousaï, et une prédication de Notre-Seigneur dans une barque inondée d'une brume de sang... le sang

par anticipation de la Croix. Cette dernière toile est admirable!

Mais l'analyse, ici, est balbutiante, comme devant toutes les œuvres d'importance. Ensor est un grand synthétique, chez qui tout se rejoint sous le signe de la couleur. Cette couleur est comme située dans un triangle cllfomatique, dont un angle serait le vert de l'eau et de l'ombre — distinct de celui de la verdure arborescente! Le second le jaune éclatant, et le troisième l'orange strident. Ses dé-'tracteurs disent que ses toiles font grincer l'œil. Mais on a dit la même chose de Manet, pour ses oppositions de blanc crayeux et de bleu cru, et de Renoir, pour ses roses ardents, posés à plat. Aujourd'hui nul ne conteste que Manet et Renoir soient des maîtres incomparables. Il en sera de même des jaunes éclatants, des orangés acides et des verts vénéneux de James Ensor, avant dix ans. Déjà les amateurs s'arrachent ses tableaux.

J'ai eu l'honneur et le plaisir d'approcher, pendant quelques instants, M. James Ensor. Par l'acuité, la finesse du regard, et tout le rare de sa personne, il m'a rappelé à la fois Burne Jones et Mallarnlé. C'est un artiste de grande race. Son pays peut être fier de lui.

Né à l'autre bout de la France, sous le ciel méditerranéen de la Catalogne, chaud, aéré, ordonné, coiffé de bleu, parfumé de citronniers et de roses, et qui grise par son scintillement, Santiago Rusinol, que j'ai beaucoup

connu, était un grand artiste. Peintre des jardins d'Aranjuz et de Grenade, pour qui n'avait point de secrets l'âme des ifs taillés et des cyprès dodécaédriques sur lesquels glisse le clair de lune. Ses œuvres sont une exaltation dans la précision, une sorte d'architecture nocturne, végétale, inspirée. Cela, jusqu'à l'hallucination. Il joignait Lenôtre — des jardins — à Pinarèse. Sa couleur ne s'inspirait que de son regard, un des plus pénétrants qui soient et des plus neufs. Son œuvre picturale compte quelques centaines de toiles de plein air, de jardins aux arbres taillés, de vasques, de marbres, de statues, d'architectures, de berceaux, de bosquets, de maisons délabrées et augustes, de sites brûlants au milieu du jour, et où la mélancolie, au crépuscule empourpré, peut s'asseoir. Les environs de Barcelone, les vallons de Valdemossa, les parcs majestueux de Grenade et d'Aran- juez, toute cette splendeur de -végétal et de pierre, sous le tournoiement enflammé d'Apollon, se retrouve dans les toiles de Rusinol.

Quant à sa prodigieuse personnalité, elle aura, que dis-je! elle a déjà sa légende. Santiago s'est beaucoup donné et dépensé ici-bas, et les clartés qui irradiaient de lui, de son rire, de sa fantaisie souveraine, ont dissipé autour de lui bien des angoisses, bien des amertumes et bien des doutes : « Cet animal- là vous donne bien du courage », disait ce grand artiste qu'est Lobre. Cet autre grand artiste qu'est Sert m'a écrit qu'il pleurait avec

moi Santiago Rusinol. Santiago, esprit immense, lumière de la latinité, cœur d'une délicatesse féminine, et qui apportait avec lui, où qu'il se trouvât, la gaieté, l'enthousiasme, l'ensoleillement de la vie. De la grande bohême, géniale et fantaisiste, de la route, du café, des îles réelles et langoureuses, et aussi des inaccessibles Thulé, il faisait partie avec un Manet, un Courbet, un Renoir, un Nerval, un Gautier, un Baudelaire, un Rimbaud, un Jarry, errants de cette vie qu'ils ont magnifiée par la plume et par le pinceau. Possesseur d'une belle fortune, marié à une femme charmante, elle-même marquée du don de poésie, père d'une ravissante jeune fille, devenue femme et mère de famille, Santiago n'en demeura pas moins 'le compagnon joyeux du Moulin de la Galette, des Zuloaga, des Utrillo, des Dethomas, des Albeniz, séparés des conventions, des salons, des vaines académies par une originalité, une ironie, un je m'enfichisme essentiel et la générosité des vrais artistes. Admiré, adulé, adoré, comblé de tous les dons, y compris celui du rhumatisme précoce et de la souffrance physique, il parcourut notre petit chemin de l'existence, chantant, fumant, regardant, écrivant et peignant, posant son chevalet devant le beau, se détournant devant le laid, dosant, en un mélange exquis, son paysage intérieur et les aspects sublimes de son pays.

En lui coulait ce sang paysan et seigneu-

rial dont parlait Mistral, ce sang qui donne et colore le goût, le discernement, l'expan... sion et la force. Je le vois toujours embrassant Debussy — qu'il appelait « Dévussy » — à la « générale » de Pelléas et Mélisande: « Tu as du génie, mon petit, et ceux qui te sifflent sont des crétins. » Les gens ainsi qualifiés regardaient ces longs cheveux, cette barbe, ces yeux de langueur et de rire, dans ce beau visage allonge

— Qui est-ce? qui est-ce?

— Un Catalan qui peint des jardins. Jamais tempérament plus naturel, franc et libre ne traversa ce monde à grands pas.

Que de fois, sortant de chez Weber, rue Royale, — où était avant la guerre notre quartier général, — n'avons-nous pas remonté les Champs-Elysées, Toulet, Curnonsky, Detho- mas, Monpezat, Debussy, Leclerc, Louis de La Salle (tué à la guerre), moi et quelques autres, tandis que Santiago, à pleine voix, les mains derrière le dos, entonnait le chant catalan, dont le refrain est : « Bon coup de faulx, défenseurs de la terre, bon coup de faulxi \* Tous, nous reprenions ce refrain, alors séditieux et interdit à Barcelone, mais indifférent aux gardiens de la paix de Paris, endormis debout parmi les massifs. Et Santiago, installé dans un fauteuil dit « bain de cuir », environné de la vapeur odorante de son cigare, nous disait, vers deux heures du matin : « Escoute, Léon, c'est étonnant comme à Paris

vous vous couchez tous de bonne heure! » Il ajoutait, sur un refrain d'Albeniz : « ... Et nous dormirons... quand nous mourrons... »

J'étais très lié aussi avec Fix Masseau, récemment disparu, peintre et sculpteur, il n'ignorait aucune des ressources de la lumière et de la couleur, et, au cours de longues années d'amitié, j'ai appris à son contact bien des secrets de métier dont je ne me doutais pas. Son admirable femme et lui donnaient, chez eux, rue de Bruxelles, des dîners et des soirées intimes dont le charme était profond et inoubliable, car ils étaient de la quintessence de Paris et ne réunissaient que des gens ayant le culte du beau et l'horreur de la convention. J'ai traversé bien des milieux. Les seuls vraiment intéressants sont ceux des artistes et des hommes de lettres, parce qu'on y parle avec esprit, liberté, franchise et sans calcul. La plupart des hommes politiques sont ennuyeux et apprêtés. Les savants en général ont des marottes ou, célèbres, sont trop solennels. Ils tiennent à ce qu'on soit de leur avis. Les salonnards, que j'ai toujours fuis, ne se nourrissent que de vanité et de bas potins. Quant aux gens d'Institut et d'honneurs, n'en parlons pas. Ils croient, comme on dit, que c'est arrivé. Or, on n'arrive jamais qu'au tombeau. Je passe également sous silence les financiers, économistes et autres, dont les avis, tuyaux et considérations vous gèlent les pieds et paralysent la langue.

Amoureux des formes et des couleurs, cherchant toujours l'expression la plus vive dans l'harmonie la plus voluptueuse, Fix Masseau était un artiste de la Renaissance, un homme résolument fermé à la laideur contemporaine et moderne, et que celle-ci n'avait point touché. L'art véritable extrait de la nature l'exquis et le rare, c'est-à-dire le durable — sinon l'essentiel — et laisse tomber la vulgarité et la sottise. Il est ainsi le contraire de la polémique, qui pousse, à travers le rebutant, le difforme, l'absurde, un stylet vengeur; il est un continuel verseur de sérénité.

Fils de Lyon, il appartient, pour la peinture, à la série de ceux qui ont illustré cette ville admirable et mystérieuse de Fantin- Latour et de Chenavard à Caran; pour la sculpture, aux maîtres de la forme au dix- huitième siècle, aux Houdon, aux Clodion et aux Falconnet. Vers la fin de sa courte vie, il s'était donné aux fleurs et s'enivrait d'elles et de leurs couleurs humides, à Erqueville, aux bords de l'eau. Qu'il était heureux dans son art, auprès de sa délicieuse femme, dont il a laissé une image saisissante de vérité idéale, et que ce paisible bonheur apparaissait dans cette salle où, il y a quelques semaines, cent chefs d'oeuvre étaient harmonieusement disposés et faisaient la synthèse de toute une vie.

Il avait sculpté, aussitôt après la guerre, un Beethoven saisissant, inoubliable, chargé de

toutes les misères de la vie et de toutes les joies de l'idéal, le Beethoven à la lointaine aimée, qui est aussi celui de l'Apaisement et de la Pathétique. Mais ce ne fut qu'un moment, déjà lointain, de la course rapide et fournie du grand artiste à travers ce stade peuplé de statues, de groupes, de figures, d'une grâce, d'un élan inégalés. Car dans le style qu'il avait choisi, qui est bien le sien, et qu'il tient des plus grands, il n'avait ni rival, ni émule. La matière dure, mais polie et pa- tinée, et la pensée qui l'anime ont, semble-t-il, chassé le tourment, par cette acceptation de tous les rythmes, y compris celui de la mort, où Platon plaçait avec raison la suprême sa-- gesse. Une visite à l'atelier de ce maître, si simple et modeste qu'il avait gardé l'allure d'un débutant, c'était une promenade à une époque enchantée.

J'ai vu là un monument à César Franck où les Muses, de chagrin, laissaient pencher leur laurier, mais qui portaient l'espérance dans leur mol enlassement, une Parabole du Faune, une Rieuse, et bien d'autres morceaux palpitants d'amour et de jeunesse. Toutes ces créations, précédant la guerre, étaient heureuses, ensoleillées, alors que le peintre se plaisait aux quais herbus et humides et aux bois dépouillés par octobre « émondeur des vieux arbres ». Le Lyonnais entraînait le paysagiste.

Il peignit souvent des fleurs qui, par le pro-

dige du coloris, participent de l'ornement et de la nature.

Car la fleur, qui épuise le possible dans une symétrie si tendrement nuancée, la fleur est le véritable ornement. Fix Masseau la saisit au moment où elle passe ainsi du végétal au significatif, à la façon dont un sourire entre dans la durée de la pierre. Il la saisit et il la fixe, atteignant ici et là — sa béatitude solaire une fois apaisée — ces gris, ces roses, ces étains, auxquels se reporte la mémoire visuelle, quand elle veut se rafraîchir et se délasser. Ceux qui songent parfois — aux heures ennuyeuses de l'existence — à tel vert de Ve- lasquez ou à telle douillette jaune de Wermeer à Amsterdam, ou à certain bleu fugitif de Watteau, me comprendront. Le grand remède au tœdium vitœ, au brusque sentiment de l'insignifiance de presque tout, ce n'est pas la musique, qui noie et qui brise, ce n'est pas la poésie, qui exalte et met tout à la puissance seconde, c'est la peinture qui précise en adoucissant. Alors que la véritable sculpture est toujours, plus ou moins, un drame, ou un instant de comédie lyrique figé.

Dans la récente exposition posthume, à la Galerie Charpentier, nous avons revu Colette, resplendissante de jeunesse et de charme, avec son chignon, ses délicates épaules au vent et son air grave d'observatrice; Georgette Leblanc et son pénétrant regard; Jane Hatto, telle que devant le mur d'Orange. Nous autres

les écrivains, avons du mal à décrire une femme, corps et visage, à rendre la féerie qu'elle est souvent par l'attitude, la ligne, l'éclat de la peau, la nonchalance sensuelle ou sensible. Directement, c'est souvent impossible et nous devons recourir à l'indirect. Le peintre et le sculpteur peuvent ranimer l'être exquis par lequel l'univers prend un sens et une âme. D'étonnants aspects de Paris, clairs et colorés, s'intercalaient entre ces figures de chair, un coin de pont, une berge printanière, le tout vu comme dans un miroir, avec des luisants rapides que l'œil n'oubliera plus. Puis des roses et des lys épanouis dans des vases de porcelaine tendre et d'une suavité égale à la leur. Puis un visagê mutin de toute jeune fille, avec le rire au bord des dents. Puis Gabriel Fauré, avec son faciès enfantin et distrait, cependant chargé de désir. On allait d'un morceau à l'autre, d'un nu à un autre, d'une danseuse à une femme retenant l'amour qui fuit, et l'on passait d'un délice de chair à un délice de nuance et de patine, sans cesser d'admirer cet univers sans laideur, sans fadeur, où tout semblait inaltérable.

Fix Masseau est un des sculpteurs que j'ai le mieux connus, avec Rodin et Maxime Real del Sarte. Mais ce dernier est vivant et, fort heureusement, ne nous a pas encore donné tous ses chefs-d'œuvre. Il est donc trop tôt pour parler justement de lui.

Rodin fut un des plus grands génies plas-

tiques de tous les temps et le digne héritier, sur notre sol, des Phidias et des Michel Ange, des imagiers anonymes du moyen âge. Rodin fut, à mon avis, un de ces artistes supérieurs qui se transmettent, d'époque en époque, le double flambeau du réel et de l'interprétation du réel. Il y a ainsi deux partis dans son oeuvre : l'une, d'observation et de justesse, où il n'a, dans les temps modernes et chez nous, que quelques émules, dont Carpeaux. L'autre, de synthèse et de combinaison des formes et des mouvements de la vie humaine, où il est tout à fait incomparable. Le peuple de pierre et de marbre qu'il nous a légué vivra autant que la civilisation et engendrera d'autres chefs-d'œuvre. C'est une éternelle école de beauté.

On a maintes fois montré Rodin conversant avec ses amis et ses élèves, de sa voix basse et nuancée qui se perdait parfois dans sa barbe. L'œil était vaste et malicieux, le front solide et le maintien massif, avec quelque chose de paysan. Pour le bien connaître, il faut se reporter à la centaine d'articles qu'a écrits sur lui, dans la Vie artistique et ailleurs, son principal critique et révélateur, Gustave Geffroy, qui fut aussi celui de Carrière et de Monet. Rodin pouvait être silencieux ou très éloquent. Je veux dire qu'en quelques phrases il montrait sa clairvoyance artistique, son dessein majeur et sa volonté de réaliser ce dessein.

Il répétait volontiers que les formes corporelles et les surfaces qui les limitent sont les résultantes d'une sorte de dynamisme intérieur, les apparences harmonieuses ou heurtées, derrière lesquelles il y a le grand moteur, ou, si vous préférez, le grand modeleur, qui est la continuité de l'espèce. Il ne voyait pas les êtres en immobilité, ni leurs muscles, ni leurs efforts, ni leurs physionomies; il les voyait en mouvement et au travail, plus souvent dans la peine que dans la joie, mais toujours dans le signe de l'énergie. C'était un notateur, un puissant notateur — à la façon d'Hokousaï, sans sa série de la Mangua — mais aussi, et par-dessus tout, un visionnaire. Aussi, exprimait-il jusqu'à l'ambiance, et à la lumière et aux demi-ténèbres, autour de ses personnages. Ses Bourgeois de Calais, si poignants, marchent tristement dans le crépuscule, et ses amants, dans toute son œuvre, boivent la lumière. Ses groupes ne sont pas toujours achevés — dans le sens que le vulgaire donne à ce mot — mais ils sont toujours situés, ils emportent leur atmosphère avec eux. Le Penseur emplit la place du Panthéon. On croirait qu'elle est faite pour lui. Rodin est à la taille de l'éternité, mais il ne déborde que très rarement les circonstances. Tel est le privilège de la maîtrise.

Rodin a le métier, il a l'inspiration — qui tient à la dispersion héréditaire — et il a aussi cette unité, cette reprise des membra

disjecti poetœ, sans lesquelles il n'est point de véritable créateur...

Quant au métier, je pense qu'aucun contemporain ne pouvait lui disputer la palme et il dut souvent, comme Shakespeare, se reposer du terrible par le gracieux. Certains bustes de femmes en témoignent. Son imagination débordante est à la fois lyrique, tragique et sensuelle, dépourvue de toute sentimentalité. Pour en saisir les dimensions et les méandres, il faut connattre cette Porte de l'Enfer, dont il poursuivait la réalisation depuis 1890 — c'est, du moins, alors que je l'en entendis parler pour la première fois — et qui ne fut jamais terminée. Cette Porte de l'Enfer c'était, n'en doutez pas, sa conception profonde des passions humaines, ce qu'il voyait quand il fermait les yeux. La féerie dantesque, dépouillée de sa mystique, revivait derrière ce vaste front. Ce poète puissant se réfugiait là, quand on le jugeait distrait ou absent.. Il avouait souvent à ses amis — confession d'ailleurs superflue — que la ligne féminine l'obsédait. Il la cherchait et la recherchait sans trêve, non seulement avec les instruments du sculpteur, mais encore avec le crayon. Elle était pour lui une clé de la nature et le principe même du désir,

Le moment le plus singulier d'une personnalité aussi pathétique, et dans laquelle revivent, par l'hérédité, une vingtaine de personnes à la fois, c'est celui où elle se res-

saisit tout d'un coup, par un acte de sagesse intérieure, où elle coordonne ses mirages. De tels moments sont fréquents chez Rodin. La composition le préoccupe, ainsi qu'il apparaît dans chacune de ses ligures et dans ses groupes. Il faisait de nombreuses ébauches, dont il réunissait ensuite l'essentiel, à la façon du romancier qui esquisse et modifie ses personnages, puis les assemble pour l'action. Il s'amusait lui-même à faire varier, par la position d'un membre ou d'un geste, la silhouette et l'intention musculaire de son modèle et à entrer ainsi dans une conception différente. Ses familiers suivaient les étapes de sa pensée à travers ces esquisses successives et s'émerveillaient de le voir simplifier, rejoindre, synthétiser à mesure. De ces mots, au début sibyllins, de plâtre ou de glaise, il faisait une phrase parfaitement claire.

Nul n'a oublié les objections et les colères que soulevèrent à leur apparition la plupart de ses œuvres, et notamment son Balzac. Le labeur âpre et douloureux, la tension de l'effort vers la lumière, le désenganguement — si l'on peut dire — des faits et événements par une volonté ivre d'harmonie et malhabile, voilà ce que voulait exprimer Rodin. J'estime qu'il l'a exprimé magnifiquement. Ce Balzac est à la fois celui de l'abandon, de la maladie de cœur et de la Comédie humaine. Il rejoint celui des Choses vues, de Hugo. Il a les artères lourdes, la tête dressée, les yeux

cherchant le soleil et déjà envahis par l'ombre. Il sort de sa captivité littéraire et des déboires sentimentaux et conjugaux, pour entrer défi- nitivement dans son rêve. C'est un halluciné presque agonisant, qui regarde l'immortalité face à face. Mais il est bien évident que la compréhension de ce chef-d'œuvre présuppose la connaissance de l'œuvre et de la vie de Balzac. Rodin fréquentait des passionnés de Balzac, notamment mon père et Geffroy. 11 s'était imprégné de ces conversations sur Balzac, qui revenaient dans nos milieux, comme un refrain d'admiration et d'amour. C'est pourquoi il a réalisé, après bien des tâtonnenlents, ce fantôme exact et inouï, alors que la réplique du bon Falguière, au bout de la rue de Balzac, n'est qu'un vague bonhomme engraissé.

Je n'ai pas la prétention d'avoir donné, en quelques lignes, la mesure dei cet élément ordonné que fut Rodin. Il appartient, le grand sculpteur, au seul sculpteur qui le dépasse, au père Le Temps, qui, de sa faux infatigable, ainsi que d'un gigantesque ébauchoir, le rendra encore plus glorieux en le simplifiant davantage.

Mort en 1929, Antoine Bourdelle était lui aussi un maître. Son œuvre m'avait été révélée, alors que j'étais en exil à Bruxelles. Fils d'artisans montalbanais et albigeois, ce sculpteur est un des plus grands. Il prend naturellement place auprès de Rude, de Carpeaux,

de Constantin Meunier et de Rodin. On distingue en lui, dans ses conceptions à la fois colossales et creuses, une certaine démesure et la volonté de la combattre par l'intensité de l'expression. C'était un génial artiste, un inventeur, un dompteur de la pierre, partagé entre le « trop » et le « plus avant ». Moins hanté que Rodin par la chair, aussi hanté que lui par l'esprit, il joint à Phéritage gallo- romain une influence assyrienne de haut relief et aussi une influence « à plat » que j'apparenterai à une « eau-forte » de la pierre, au décalque d'un arrachement. Son labeur formidable est un monde, comme Franchard ou Apremont, un « Fontainebleau ». Il s'est battu avec la substance, comme la chèvre de M. Seguin avec le loup. Mais à l'aube, il a eu le dessus.

Avant tout, et comme tous les grands dramaturges figés de la sculpture, il se fait comprendre et aimer... parce qu'il comprend et parce qu'il aime. Les Grecs de la grande époque, celle de Phidias, avaient fait de l'art sculptural l'animation de l'architecture, et leurs figures et métopes s'harmonisaient au temple, au Parthénon, à l'habitat'des dieux. Ni Rude, ni Carpeaux, ni Rodin ne cherchent à s'évader du monument, si ce n'est à l'occasion d'effigies et de statues personnifiant un élan guerrier, les parties du monde, une porte infernale. Déjà, chez Constantin Meunier, une libération violente apparaît, quant aux plans,

quant à l'éclairage, et comme une révolte de la figure pétrée, de l'âpre métier, Bourdelle, lui, quitte la demeure, le plan et le temple, pour rejoindre un héroïsme, élémentaire et humain à la fois, qui évoque le roc, le promontoire et le mont, les formes grandioses que le vent, la mer et le temps creusent dans le flanc de la falaise. Son œuvre prend la courbe de l'orage et du vent. Ainsi les personnages géants, dit-on, de l'île de Pâques.

Nietzsche aurait dit de lui qu'il était un artiste plus dionysien qu'apollinien. Son ébau- choir allait, selon Bacchus, discernant les suf- fusions de l'instinct et les appels profonds de la nature, dans le sang, les nerfs et les muscles de cet être humain qui la combat, en se soumettant à elle, puis en se révoltant. Bourdelle aussi se colletait avec la nature, et les appuis de son couteau magnifique rappellent ceux du pinceau de Rubens, d'Hals, de Goya, des athlètes de la forme et de la couleur. Son Anatole France poché, laminé, étiré, avec sa bouche de traviole, et humide, semble une illustration des ouvrages de Brous- son. Son Rodin, perdu dans sa barbe de fleuve, le cou engangué entre les épaules, est d'une vérité criante et révélatrice. Rodin tenait du faune et du bison; la vie coulait en lui par tourbillons cutanés et intellectuels, alors qu'on l'eût attendue au débouché de l'œil, simplement malicieux, ou du mouvement, gauche et comme timide. Il vivait à la façon d'un corail,

en état de ravissement immobile et empourpré, parmi la complexité arborescente de ses réflexions. C'est ce qu'a parfaitement rendu Paul Gsell, dans ses entretiens incomparables avec ce maître de maîtres.

Le Carpeaux ultrapileux, envahi par la ronce et la broussaille des cheveux et de la barbe godronnée, tordu de douleur, creusé par ses affres comme la noix par un gamin, est une merveille. Et que dire de l'Ingres, poncé, oblique, posé de champ, avec son œil romain et son nez ouvert à la volupté du pressentiment esthétique! Car l'odorat est le sens des approches, encore plus que celui des odeurs. Mais il n'est aucune finesse psychologique que cet immense et sagace Bourdelle n'ait pu rendre à l'échelle surhumaine, comme s'il transcrivait pour des titans les délicates nervures de la feuille et les grêles articulations de la sauterelle.

Je cherche à me représenter le travail de sa conception, participant de l'instinct et de l'in"telligence, et je ne trouve que ceci : une sensibilité extraordinaire aux approches, aussi bien physiques que morales, un état de transe permanent où il n'a toutefois ni défaillance, ni trou. C'était un Don Juan de la nature, un hanté par les formes de la vie et qui avait du mal à se concentrer, à se contenir.

Achevons ce périple autour du beau littéraire et artistique par la musique. La musique

est le langage commun aux passions humaines. Il est donc naturel que le plus grand et le plus pathétique des musiciens soit aussi le plus universellement célébré des artistes et des poètes du monde entier. Le plus ou moins d'universalité des grands artistes, écrivains et savants tient à la réponse qu'ils ont apportée, par leur œuvre, au problème de la douleur, relié à celui de la mort et de la survie. La musique elle-même, mélodique ou sym- phonique, surtout symphonique, est non seulement chère, mais indispensable à tous ceux et à toutes celles qui, las de regarder leur douleur en face, et de la subir de plein fouet, cherchent un dérivatif, un baume, une consolation, dans le Léthé des rythmes et des sons, surtout des rythmes, dont le son n'est que la couleur. Gœthe n'était pas très auditif. C'était un intellectuel majeur, observateur et synthétique, et un visuel de premier ordre. Il se défendait contre la douleur par un moyen qui n'est pas à la portée de tous, et qui est la sérénité préalable. La sérénité n'est pas l'anesthésie. Gœthe sentait, pouvait souffrir (puisqu'il pouvait aimer), mais transposait aussitôt sa souffrance en œuvre d'art, même inexprimée, en méditation philosophique, ou esthétique. Ceci fait que sa gloire n'a guère touché jamais que les cimes, d'où elle est à peine, ici et là, descendue dans quelques vallées, mais parmi les brumes de la demi-culture, et de l'admiration de confiance.

Beethoven — car c'est lui le plus grand — est rempli d'orages, s'il vise à la sérénité par l'apaisement. Il est constitué, moralement, pour tenir tête à vingt catastrophes, dont aucune ne l'aurait abattu, qui toutes eussent exalté son génie, mais dont il eût épuisé le pathétisme, la tragique morsure, avant de les ployer, éparpiller et dissoudre dans cette sorte de jugement au tribunal de la conscience universelle, qui est la rythme large, puissant, assuré de ses finales. Son infirmité — mais chacun n'a-t-il pas la sienne? — ses déboires amoureux et professionnels, son impécunio- sité n'atteignaient pas à la catastrophe et se traduisaient surtout en mauvaises humeurs, en ronchonnements, en versatilité acrimonieuse, suivie de retours affectueux. Il devait être, comme l'affirme Ga;the, fatigant pour son entourage, et même pour ses « lointaines aimées ». La disproportion entre sa possibilité de résistance et de transformation — nous dirions aujourd'hui « d'encaissement » — et l'âpreté réelle de sa vie vécue mesure ainsi l'amplitude de son imagination musicale et passionnelle.

Symphonies ou sonates, ou mélodies sym- phoniques, dans la manière de l' Apaisement, son œuvre — qui a la portée d'un élément organisé et humanisé — commence par porter au summum, par réactiver, par exaspérer l'anxiété latente, ou la douleur, précise et figurée, de l'auditeur ou du réminiscent.

Mais, en même temps, elle le subjugue, telle la mer, la montagne ou l'amour naissant par le premier entrecroisement des regards. Puis, peu à peu, cette musique, impersonnelle, mais s'adaptant à toutes les tortures et à tous les tourments, comme un vêtement qui va à tous, extrait, du paroxysme de la douleur, la fine essence de beauté et d'espoir, ne fût-ce que d'une rémission, ou d'une sensation, qui s'y trouve toujours, pareille à une promesse divine. De ces quelques gouttes, le releveur de l'âme humaine accablée — c'est Beethoven que je veux dire — fait un dictame, un népen- thès, une quintessence de calmant et de bienfait balsamique, qu'il ose porter, par stades éblouissants, jusqu'aux confins de la joie mystique, et d'une manière d'embrasement purificateur. Les êtres les plus simples, et même les plus raffinés — ceux-ci en général fermés à la musique, par amour de la précision et du verbe — ressentent ce que je viens d'exprimer gauchement. Les rythmes forgés par Beethoven sont, sans doute, en harmonieux accord avec celui des rythmes profonds et secrets de l'homme qui lui permet de se soustraire à une douleur morale insupportable autrement que par la mort. Il est, à mes yeux, un guérisseur de désespérés et, à un degré moindre, un consolateur de désolés. C'est sa fonction immortelle ici-bas.

Là est, sans doute, le secret de cette universalité qui, même en cherchant bien, n'ap-

partient qu'à lui. Chez d'autres artistes sublimes on trouve aussi cette volonté de se faire alchimistes de la douleur, par une haute dérivation du sentiment, de la mémoire, de la pensée, allant jusqu'à l'enthousiasme, puis atteignant à la sérénité. Shakespeare nous offre le finale d'Hamlet, celui de Roméo et Juliette, la Tempête. Rembrandt a cherché par la lumière, par sa lumière, par une splendeur nouvelle pour l'œil humain, quelque chose d'analogue à ce que Beethoven obtient par le rythme auditif et le son. Ils n'ont pas eu le même succès, la même extraordinaire réussite, quant à la guérison, mentale et morale de la souffrance, quant à l'apaisement.

Il y a dans l'unanimité et dans la persistance des hommages intimes et publics, rendus à l'auteur de la Symphonie en ut mineur depuis cent ans, c'est-à-dire à travers quatre générations, un problème des plus intéressants.

Quant à l'homme, nous avons la fameuse lettre de Gœthe à Zelter en date du 2 septembre 1812, Beethoven et lui venaient de passer quelques jours ensemble. De leur collaboration est sorti ce chef-d'œuvre dramatique et musical : Le Comte d'Egmont. Gœthe écrivait : « A Teplitz (petite ville de Bohême), « j'ai fait la connaissance de Beethoven; son « talent m'a prodigieusement étonné; malheu- « reusement, c'est un être indomptable. Il « trouve que le monde est une détestable in-

« vention. Le point de vue peut être juste, « mais il n'est pas fait pour rendre la vie « plus tolérable à lui-même et à ceux qu'il « fréquente. »

Les deux hommes ne s'étaient pas accrochés. Pourquoi? Dans ses copieux Mémoires, Gœthe ne fait aucune allusion à Beethoven. C'est comme si celui-ci n'existait pas.

Nous avons aussi le touchant récit, très caractéristique, que la baronne d'Ertmann fait à Mendelssohn. Cette charmante femme, pianiste de grand style, — Beethoven l'appelait sa « sainte Cécile » — venait de perdre un enfant qu'elle adorait. Beethoven vint lui rendre ¡visite, mais l'émotion lui coupa la parole; il ne put prononcer un mot. Que dire, en effet, dans de telles circonstances! D'un pas lent et appuyé (il était plutôt petit mais massif de corps et de tête), il se dirigea vers le piano, l'ouvrit, s'assit et improvisa un adagio d'un caractère sublime, disait Mme d'Ertmann. On le croit sans peine. Puis il se leva, ferma l'instrument, se dirigea vers la malheureuse mère, l'embrassa, et sortit sans ajouter une parole. Victor Wilder raconte le fait dans l'ouvrage qu'il a consacré à Beethoven, et qui est plus documentaire que l'émouvant travail de Romain Rolland, devenu, à la vérité, assez désuet.

L'appréciation de Gœthe et le récit de M"" d'Ertmann corroborent ce que je pense du pouvoir et de l'action de Beethoven sur

tous les humains qui ont le sens de la musique, que la musique émeut, et aussi — et j'y insiste — sur beaucoup de ceux qui ne se soucient pas de la musique ou qui lui reprochent de noyer dans la rêverie nos pensées déjà suffisamment vacillantes. Car c'est un fait que ce que la littérature tend à fixer, à l'aide de mots, ainsi que la philosophie, la musique tend à l'éparpiller, à le dissoudre dans la magie des sons. La littérature est évocatrice. La musique est incantatoire.

N'importe, il faut plaindre celui à la mémoire de qui le seul nom de Beethoven n'apporte pas aussitôt une cinquantaine de thèmes illustres, où tout le clavier de la douleur humaine, et surtout de l'aspiration, de l'évasion humaine, est compris. Instrument continûment sublime de la libération intérieure, — qu'elle soit amoureuse, sensuelle, nostalgique, sentimentale ou spirituelle, — l'œuvre de ce bon géant, au masque concentré et débonnaire, n'a pas une défaillance. Risler, le plus grand interprète de Beethoven, interrogé par moi sur ce point, lors d'une inoubliable soirée chez Camille Bellaigue, m'a répondu qu'il n'en connaissait pas. En outre, Beethoven n'est jamais mécanique. Sa sève créatrice est ininterrompue.

Depuis un siècle, la compréhension et l'enthousiasme l'une poussant l'autre, n'ont fait que grandir autour de Beethoven. Sa vie concentrée et assez pathétique a été soigneu-

sement étudiée. Mais on peut dire que, quelles qu'eussent été les catastrophes qui se fussent abattues sur Beethoven, son imagination et son instance symphoniques, presque égales à celles de la mer et du vent, eussent été de taille à leur répondre par un déluge incomparable d'andantes, d'allégro et de sherzo. Les règles de son art, bien loin de le gêner ou de le contraindre, semblent avoir, au contraire, multiplié son élan et le froissement de ces idéogrammes sonores, dont se repaît incessamment notre mémoire auditive, à l'occasion des vicissitudes de la vie. A quel familier de Beethoven n'est-il pas arrivé sans raison, devant un noble paysage, ou un propos clair, ou le passage d'une jolie femme, ou le mouvement d'une âme généreuse, de laisser chanter en lui le maître des maîtres. De lui je dis volontiers, comme de Baudelaire : « Ce n'est pas mon dessert, c'est mon pain. » Il offre sur le rossignol cet avantage que son chant peut être fidèlement reproduit et évoqué. Qui, dans les pires tortures d'un deuil, ne serait apaisé par l' Apaisement ou le déchirant appel à « la lointaine aimée ».

Chose curieuse, ce monde de la musique est le nôtre et il apparaît comme un monde nouveau. Comme le rossignol, toujours, il est l'interprète de la nature et cependant il fait partie d'elle. Il s'insère en elle, il y ajoute. Il l'humanise. Les autres grands musiciens, et même Wagner — étonnant simplificateur

de cataclysmes — pourraient disparaître sans que l'ordre général de la circulation esthétique entre l'homme et la nature fût transformé. Il n'en est pas de même de Beethoven. Il nous apparaît comme inscrit désormais, avec son nom, dans l'harmonie universelle.

Pour commémorer Beethoven, il convient de jouer le Comte d'Egmont. La marche funèbre pour la mort de « Clarchen » est déchirante et il n'est rien de plus allègre que la marche militaire : « Le tambour résonne et l'airain frémit... » Enfin rien, dans Fidelio même, ne va au-delà de la délicieuse complainte brisée : « Etre joyeuse et triste tour à tour. » La conjonction des deux natures sem- blablement « universelles », de Gœthe et de Beethoven est réalisée dans le Comte d'Egmont de la même façon que la conjonction des deux sensibilités suraiguës de Daudet et de Bizet est réalisée dans FArlésienne. Je ne connais pas une troisième réussite de même qualité.

Beethoven est accessible aux natures les plus simples, et ses grandes symphonies ont ce caractère de certitude qui s'impose aux auditoires dits populaires. Je fais la part de l'entraînement, et je sais, parbleu, bien que la Symphonie bien connue de Mendelssohn, par exemple, avec sa célèbre rafale de violons, aurait autant de prise sur une foule d'auditeurs ignorants que .la Symphonie avec chœurs. Mais pensant, de longue date, que

les plus belles œuvres d'art, en raison de leur violence ou de leur complexité même, sont ouvertes aux élites, — dont l'élite laborieuse, — je crois à la pénétration beethovienne dans les ultimes profondeurs de la société. La contre-partie vérificatrice de mon pronostic réside en ceci que les académiciens de son temps l'ont méconnu et, bien entendu, raillé. Il n'y avait pas cinquante auditeurs à la première audition de la sublime Symphonie en la... et ils partirent avant la fin!

Tout autre est Wagner — sur lequel j'ai beaucoup écrit dans mes Souvenirs et ailleurs — mais dont l'immense personnalité doit être évoquée ici. Ma génération — celle qui avait vingt ans aux alentours de 1890 — a été, à la Faculté de Médecine comme à la Faculté des Lettres, réellement envoûtée par Wagner. Nous admirions non seulement sa musique, mais ses thèmes, ses livrets, ses géants, ses nains, ses ondines, bref ce que j'appellerai aujourd'hui, irrespectueusement, sa ferblanterie. Ses « leit-motiv » motifs d'accompagnement — répétés par lui à satiété et qui, aujourd'hui, fatiguent — nous enchantaient. Il ajoutait à nos plaisirs sensoriels celui d'une science spéciale, d'une « niedelun- gologie ». Aucune difficulté ne nous arrêtait, et le « fou pur », le « par pitié sachant », les symboles du Rhin, de son or, du Walhalla, des Filles Fleurs, des Enigmes psychologiques de Brunehilde, de Sieglinde, de Koundry, nous

semblaient avoir la clarté de l'eau de roche. Nous classions intellectuellement nos camarades en admirateurs de Wagner — c'est-à- dire intelligents — et contempteurs de Wagner — c'est-à-dire idiots. Certaines salles de garde retentissaient des airs les plus célèbres de notre héros. C'est un fait que la wagnéroma- nie déclinante fut presque aussitôt remplacée par la nietzschomanie et que Zarathoustra supplanta Parsifal, mais avec un moindre rayonnement.

La véritable intronisation de la gloire wagnérienne à Paris fut, une dizaine d'années après la mort de l'auteur de la Tétralogie, en 1892, à moins que ce ne soit en 1893, la première représentation, à l'Opéra, de la Walky- rie, avec Mlle Lucienne Bréval, dans le rôle de Brünehilde. La beauté plastique de la jeune interprète, le cristal doré de sa voix, la justesse de ses mouvements, rendirent humaine et accessible à la sensibilité française cette légende un peu bien nordique. Telle est la puissance de l'interprète. Assis à côté l'un de l'autre, nous échangions nos impressions, Maurice Barrès et moi : « Quel dommage que Wagner n'ait pas vu cela! » car Barrès admirait le drame wagnérien.

A l'entr'acte, je rencontrai Pol Neveux, qui m'emmena dans la loge de la triomphante cantatrice, à laquelle il me présenta. Ainsi commença une amitié qui, malgré les vicis-

situdes de l'existence, est demeurée jusqu'au bout intacte.

Elle était la musique même, aussi grande cantatrice que grande pianiste. Elle ne se faisait jamais prier, et, après les dîners joyeux qui réunissaient à sa table ses admirateurs, Debussy, Lalo, Philippe Crozier, Neveux, Bataille, moi et bien d'autres, elle chantait pour nous, jusqu'à une heure avancée, du Schubert, du Schumann, du Bizet, du Glück, avec cette maîtrise et cette flamme inégalées, dont les plus insensibles étaient bouleversés. Grande laborieuse, dès le matin elle répétait ses rôles avec son accompagnateur Barthélemy, le rythme fait homme, qui lui faisait recommencer un bout de rôle chanté, dix, douze, quinze fois de suite, sans qu'elle manifestât jamais la moindre impatience. Les adulations dont elle était entourée ne la troublaient pas, et elle sentait le comique des choses et des gens avec une étonnante vivacité. La tragédienne, en elle, égalait la cantatrice. Comme M'me Caron, qu'elle dépassait par le volume de sa voix et la plastique, elle avait le don des attitudes.

Dans les Maîtres Chanteurs, où elle tenait le rôle difficile d'Eva, elle déployait une espièglerie inattendue et qui enchantait son directeur Gailhard. Il faisait rouler les « r » comme jamais, en la déclarant « merrrveilleuse ». Elle prenait aussi des leçons de Mme Artot de Padilla, et, le dimanche soir, nous réunissait

dans le petit hôtel de la rue de Prony, où les deux ravissantes jeunes filles de la maison, M"'» Carmen et Lola, chantaient les flamen- gos et des malaguenas qui nous plongeaient dans l'extase. Lucienne Breval animait ces réunions de sa verve et de son rire qui avait les perspectives de sa voix, de son chant égal à celui du rossignol, et partant, comme lui, vers les étoiles. Pour les hommes de mon âge, — comme on dit dans le Midi, — le souvenir du génie wagnérien est intimement lié à celui de cette grande artiste, en qui le premier critique musical de notre temps et du Temps, Pierre Lalo, saluait aussi la dépositaire de cette « mélancolie héroïque » qui court sous la Tétralogie, comme sous Tristan.

Wagner, c'est comme son Wotan, le voyageur (der Wanderer), le vagabond. Il l'est en amour, il l'est en séjours et en résidences, il l'est en pensée. Mais, comme tout ce qu'Ovide tentait d'écrire était poésie, tout ce que Wagner ressent est musique et aboutit à la symphonie...

Modulant tour à tour, sur la lyre d'Orphée, Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

L'amour de la femme, le plus violent, le plus ardent, le plus sensuel, a fait vibrer, comme chez Gœthe — M. de Pourtalès le note bien — son âme en perpétuels tressaillements sonores. Cela du début de son existence à la fin. Nous avons sa confession complète à ce

sujet dans son œuvre la plus parfaite, la plus bouleversante et dont on peut être assuré dès maintenant qu'elle ne vieillira jamais, Tristan et Yseult. A l'expansion totale de sa passion amoureuse, une des plus frénétiques que Dionysos ait connues, submergeante comme la mer aux bruits sans nombre, à laquelle elle est associée, il fallait l'obstacle et l'absence. Mathilde Wesendenk, mariée jeune à un brave commerçant en étoffe, lui apportait ces deux thèmes essentiels, vers le milieu de son âge, comme Frèdérique Brion les avait apportés à Gœthe dans sa jeunesse.

M. de Pourtalès — qui a écrit de très beaux livres sur lui — nous a montré les femmes de Wagner, tout au moins les principales : Minna, Mathilde, Cosima, Judith. Il a passé légèrement sur Kessie, et il a eu raison, car elle n'est qu'un épisode sans importance. Il n'a pas dissimulé les tares de ce génie, son manque de scrupules et de sens de l'honneur en matière amoureuse, comme en matière d'argent (Wagner empruntait au brave We- sendonk, tout en courtisant vigoureusement madame son épouse), ses bizarreries et ses foucades, ses enfantillages. Il a marqué, d'un trait peut-être un peu flou, le tournant de 1870, le moment où l'ethnicité germanique s'éveille chez Wagner sous le choc de la victoire allemande, il vise au rôle de prophète en son pays, de rassembleur d'annales, la phase de « Bayreuth, colline sacrée ». Il a dépeint de

main de maître l'amitié de Liszt, celle, instable, avec Hans de Bülow et de Nietzsche, celle avec Louis II de Bavière, mécène et maboule. Mais la grande influence sur le malléable auteur de la Tétralogie et de Tristan fut exercée par Schopenhauer, je veux dire par son grand ouvrage, Le Monde comme volonté et représentation. C'est là que Wagner a puisé ce que nous appelions sa philosophie, c'est-à-dire son idéologie. Je pense que son admiration entêtée pour Schopenhauer, dont la morbidité intime correspondait à la sienne, fut cause de sa rupture avec Nietzsche, tyran- né de la pensée d'autrui et qui n'admettait point de n'être pas suivi dans ses confessions nébuleuses. C'était un crime aux yeux de Zarathoustra, que de concevoir autrement que lui la naissance de la tragédie ou d'émettre des doutes sur le retour éternel. Ce prétendu destructeur d'idoles faisait des idoles de ses aphorismes. En outre, Nietzsche était misogyne, — on ne cite de lui qu'une assez pitoyable aventure intellectuelle avec la petite Lou Salomé — au lieu que le mari de Minna, puis de Cosima, était toujours sur le gril d'Eros, toujours ouvert aux fugues des sens et aux caprices des sentiments. Entre deux hommes de complexion si différente, l'antagonisme était commandé par la rencontre, et l'antipathie était fatale, sous le masque trompeur de la sympathie désordonnée.

Puisque j'ai parlé de morbidité, il faut bien

reconnaître que ce deuxième milieu romantique allemand, fondé sur la musique et les correspondances entre les sentiments et les sons, comme le premier l'avait été sur la poésie et les correspondances entre les sentiments et les mots, que cette seconde nuit de Walpur- gis, dis-je, n'est pas plus saine que la première. Elles se rejoignent par haines, Schopenhauer et Schumann, c'est-à-dire mêlées à l'originalité géniale par l'amertume, l'apétit du néant et la neurasthénie aiguë. Tout l'épisode des relations esthético-sentimentales de Louis Il de Bavière — Hamlet-Roi, comme dit dans un livre remarquable lui aussi M. de Pourta- lès, — et de Wagner criblé de dettes, désemparé, à la recherche d'un commanditaire, appartient à un genre baroque, que pour ma part j'estime repoussant. Car il est trop clair que le grand musicien-dramaturge, en quête d'un théâtre et d'une subvention, ne se prête à ces exhaltations et à ce jargon de la psycho- pathia sexualis, que pour ses commodités personnelles et celles de son art. Ce mécénat de sanatorium est hideux, et quand je pense à Wagner et à son incontestable puissance créatrice, je préfère l'oublier. Dans ma jeunesse, il en était autrement, et mon premier essai littéraire fut un dialogue imaginaire entre le roi et son médecin, quelques minutes avant la noyade de celui-ci. Quelques années plus tard, Bainville débutait tout jeune dans les lettres par un Louis de Bavière étincelant.

Hanllet-Roi, pendant dix années, avait frappé les imaginations des jeunes Français.

Le changement de place, l'exil, la fugue morale et physique, intellectuelle aussi, animaient la nature instable de Wagner. La Suisse, Paris, Venise, Naples, l'attirèrent, le second à plusieurs reprises et dans des circonstances trop connues pour qu'il soit nécessaire d'y insister. Il a fait à Paris de longs séjours, dans une gêne frisant parfois la misère; il y a eu de réels succès, puis un four illustre entre les fours et parfaitement immérité, celui de Tannhauser, qui lui valut, néanmoins, un splendide article de Baudelaire, que l'on ne savait pas alors être notre plus grand critique d'art pour la musique comme pour la peinture.

En tout cas, il est fort heureux que, depuis la grande guerre, les jeunes générations françaises ne se soient pas reprises de passion pour les thèmes wagnériens et qu'elles ne s'imprègnent plus, comme nous, les oreilles et l'esprit des histoires saugrenues, effarantes, du papa Wotan, de Frika, d'Albérick, de Brüne- hilde et des autres. Quand on pense que nous discutions gravement sur les liens métaphysiques des « leit-motiv » entre eux, sur le poison « d'amour et de mort » de Tristan, sur le caractère de Brangaine et de Kurwenal, sur le thème de l'épée comparé au thème de Par- cifaI, le « fou pur », sur les intentions de Koundry, la sorcière. Fafner lui-même, le

monstre burlesque de Siegfried, nous paraissait digne d'intérêt et de méditation, et le symbolique de l'oiseau, — joyeux dans la douleur, je chante sur l'amour, — nous plongeait dans le ravissement.

J'étais à la fameuse première de Lohengrin, à l'Eden, rue Boudreau, Lamoureux conduisant l'orchestre. Nous occupions, nous les véritables amateurs, les sixièmes galeries, prêts au sublime et pleins d'horreurs pour les ignorants qui niaient la magnificence du lourd secret... « Il est au monde un temple inaccessible, un lieu- divin qu'un Monsalvat... » Mais combien je me sentais petit et misérable à côté de tel de mes copains qui avait entendu toute la tétralogie dans l'ordre, à Munich, et Parsifal à Bayreuth, ce qui ne l'empêchait nullement d'être un des plus brillants élèves du laboratoire de Kolliker, à Wurtzbourg! L'embriologie s'associait pour nous à la généalogie des Niebelungen. Nous dévorions les innombrables brochures allemandes et françaises, où le culte de Wagner se ramifiait en considérations techniques, psychologiques et physiologiques et finissait par embrasser l'univers. Un axiome courant était celui-ci : « Quiconque ne connaît pas à fond le Crépuscule des dieux ne saurait entendre un mot à la neurologie. » Nous harcelions à ce sujet notre maître vénéré, le professeur Potain, lequel, avec une douce obstination, en tenait pour Beethoven. Mettre la Sonate à la lune au-des-

sus du troisième acte de Tristan, on n'avait pas idée de ça!...

Aujourd'hui, l'enthousiasme s'est décanté et les choses ont repris leur place et leur rang. Nul ne songe à nier la puissance musicale de Richard Wagner, mais ses conceptions et théories lyrico-dramatiques ont complètement perdu leur prestige.

Pour ma part, c'est affreux à dire, je bâille, à ces histoires de gnomes et de géants; Albé- rich, Fafner et Mime me donnent l'impression du carton pâte, et, pour tout l'or du Rhin, je n'entendrais plus quatre soirs de suite la Tétralogie. C'est tout de même Edouard Dru- mont qui avait raison une fois de plus, quand il nous déclarait tranquillement, après une soirée passée à Champrosay, autour du piano où retentissait le « o io to ho » des vierges guerrières : « ...Tout ce que vous voudrez, mes amis, j'aime mieux une vieille chanson du pays de France. » Je songeais alors : « Cet homme est plein de génie, mais il a un trou quant à la musique. » Aujourd'hui, je suis exactement de son avis. Je donnerais quatre douzaines de Wotan et Kurwenal pour un de nos anciens airs à odeur de pain et de sang, elliptiques et passionnés. Cela est fin, cela est fier, cela est bref, cela est ardent. On a volé l'or du Rhin, c'est entendu, mais ce n'est pas une raison pour se lancer dans des récits qui durent quatre heures d'horloge, et la fameuse marche funèbre de Siegfried est une faible

compensation du mortel ennui des aventures inutiles qui aboutissent à la traîtrise de IIagen. Je le dis avec fermeté : je ne veux plus entendre jamais un seul mot de la biographie de ce Hagen. Les malheurs sentimentaux de Richard Wagner tiennent évidemment à ceci qu'il racontait aux objets de sa flamme comment tout cela était arrivé à Hagen. Combien je préfère à cet insupportable Teuton notre jovial et pressé Sire de Framboisy!

Il y avait dans Wagner un pédant terrible. L'Allemagne lui sait gré d'avoir traité en épopée sonore les interminables légendes où elle veut reconnaître ses ennuyeuses origines. Mais nous n'avons pas les mêmes raisons pour nous incliner devant cette ferblanterie, devant ce bric-à-brac fluvial et dramatique, ces dragons de fabrications bavaroises, et ces ondines à la mode de Berlin. La vérité est que, comme ceux de sa race, le Wagner dramaturge manquait éperdument de goût et de mesure. Il mania, lui aussi, l'épée de Brandebourg, mais à la façon d'un rasoir, et nos joues en sont encore bleues. Qu'il ait été l'expression de l'Allemagne moderne, je n'ai aucune envie de le contester, et c'est avec plaisir que je constate la baisse de ses conceptions idéologiques devant mes compatriotes. Si les événements nous conduisent un jour ou l'autre à un nouveau coup de torchon avec l'Allemagne, la nouvelle génération française au moins n'emportera pas dans son équipement

l'admiration pour le génie représentatif allemand de Wagner. Ne souriez pas. Il est d'une importance capitale pour un peuple civilisé qui va se battre de ne pas croire que la pensée de celui contre lequel il va se battre est en quelques points supérieure à la sienne. Cet élément moral est pesé dans les balances de la victoire.

Combien est différent le ;éniè de Bizet. Camille Bellaigue, au jugement de qui on peut se fier, définissait par la fatal âté dans la passion ce génie musical, tranché à son début, et dont les ondes sonores nous ravissent de plits en plus. Il en soulignait la souplesse dans la force, la continuité du dessin psychologique, la chaude polyphonie. On peut avoir entendu Carmen trente ou quarante fois et aussi l'Arlésienne, on y découvre sans cesse de nouvelles intentions et de nouvelles réalisations, ce qui est le propre du génie : une infinité de perspectives qui relient le fil conducteur d'un amour sauvage et déchaîné, la joie brève et fulgurante sans cesse environnée de douleur, l'ardente sensualité, à liserés noirs, des peuples méditerranéens, Bizet a exprimé tout cela avec une netteté, une force, disons une splendeur, qui n'exclut jamais la nuance. Cette dernière circule à travers l'ouvrage, comme une émanation de la couleur. Ainsi le crépuscule d'été à Séville, puis entre Séville et Italica, prolonge d'écharpes roses et d'un gris de lih son brasier rouge, oit les passants

ont l'air de damnés joyeux. Carmen, c'est une condensation de l'Espagne ardente et pathétique, comme l'Arlésienne est une condensation de la Provence amoureuse. Bizet qui a réalisé le plus grand prodige de son art : la conversion de la lumière en sonorités, la fluidification harmonieuse du feu, du double feu : celui des veines humaines, celui du ciel.

Je vois encore cette route de la Vega de Grenade, par une nuit de Cristal, où les étoiles semblaient toutes proches, ce pâle ruban contourné : un homme marchait chantant une malaguena, pour lui tout seul, pour l'exhalaison de son plaisir momentané, mêlé à de vieux chagrin. Eh bien, ce rythme, cette plainte, ce paysan, cette circonstance avaient pour nous le nom de Bizet. C'était à lui, au magicien disparu, qu'il fallait penser devant ce sortilège rapporté à son art.

J'ai eu autrefois une conversation avec Claude Debussy, précisément sur Bizet et ce que j'appelais déjà la musique du soleil, faute de mieux. Le talent magnifique, chatoyant par instants, et par instants embrumé de Claude Debussy était aussi éloigné qu'il est possible de celui de Bizet. L'auteur de Pelléas, cependant, reconnaissait la puissance incantatoire de l'auteur de Carmen, et, comme Nietzsche seconde manière, le préférait au Wagner de la Tétralogie. Il lui reprochait quelques brutalités sombres et je m'efforçais de lui démontrer que le sujet de Carmen voulait cela : « Je

désirerais, disait Debussy, écrire un jour une partition sur la lumière, à la gloire de la lumière méditerranéenne, mais sans donner cette impression, d'ailleurs juste, d'une plaque de métal chauffée au rouge cerise. J'y mettrais des intermittences. » Il aurait fait sûrement, sur la Provence ou sur l'Espagne, quelque chose de très beau, mais sans cet excès, cette frénésie, — sous la sauvegarde du rythme de la progression, — qui singularise le chef-d'œuvre de Bizet, et qu'exprime ce mot : le Midi. Prendre la nature, humaine et naturée, en fusion, et la couler dans un chant vif et frais, aussi plein, spontané, que celui du rossignol, sans qu'éclate ce chant, ni que fende ce bloc, voilà le tour de force réalisé. Albeniz et Granados, pour ne citer que ces deux là, sont aussi les transmutateurs sonores d'un poudroiement d'étincelles de leur race, au creux d'une brisure mélancolique; mais Carmen est un drame complet. Cela, Debussy, qui aspirait au plein et à l'achevé, le comprenait fort bien.

Il y a une époque de la vie, entre vingt et trente ans, où ce qui plaît, en art, et notamment en musique, c'est la surprise, le disjoint, l'éparpillé. Il est très bien qu'il en soit ainsi. A ce moment, on se détache de Carmen comme d'une œuvre trop construite, carrée, bouchée, où il n'y a plus d'étonnement pour l'oreille son, ni pour l'oreille rythme, et qu'on accuse d'exprimer une Espagne convention-

nelle de castagnettes, de belles filles brunes et de taureaux. Oui mais, les années gagnant sur l'homme et cette expérience intérieure aidant, qui correspond pour les hautes voûtes de l'esprit à l'expérience de la vie tout court, on s'aperçoit que l'achevé est supérieur à l'inachevé, que le clair vaut mieux que l'obscur, et que la composition est, en somme, presque tout, dans tous les arts; c'est une composition qui laisse son jeu, bien entendu, à toutes les déflagrations de la fantaisie, du lyrisme et même du complexe. Ne vous y trompez point, debussysistes, albeniciens, ericksatistes, qui avez raison d'aimer et d'admirer ces grands artistes : Carmen est une œuvre infiniment complexe, ramenée au simple par la condensation suprême du génie. Il n'y a rien de plus beau, dans la musique des hommes, que l'orchestre de la mer se brisant sur la côte bretonne, contre certains rochers à réson- nance écumeuse. Rythmes, finesses, nuances, tout y est. Mais la force de l'eau lancée par l'attraction sidérale reprend et unifie tout ce peuple bruissant. Ainsi fait la conception géniale.

Ainsi faisait l'imagination flamboyante de Bizet, en qui toute émotion, jointe à la lumière, devenait aussitôt mélodie ou symphonie. Je suis du même avis que Bellaigue; il est grand parmi les plus grands, et sans doute ce que nous pensons de lui et ce qu'en pensaient Nietzsche et Alphonse Daudet apparaî-

tra-t-il à nos descendants comme encore au- dessous de la réalité. Certains morts lumineux font éclater leurs tombes; la gloire n'a jamais dit son dernier mot.

L'art dramatique musical — beaucoup plus riche que l'art dramatique tout court — a produit depuis environ un demi-siècle quelques chefs-d'œuvre authentiques et aujourd'hui indiscutés : Carmen, Le Roi d'Ys, Pelléas et Mélisctnde. Ces chefs-d'œuvre feront vivre dans la mémoire des hommes qui aiment et sentent la musique les noms de Bizet, de Lalo et de Debussy. On ferait un joli recueil d'insanités avec les articles de journaux qui les ont accueillis à leur apparition. La raison en est simple : ces merveilles apportaient une nouveauté et une nouveauté symphonique, c'est-à-dire complexe. En musique, comme dans le drame, comme dans le roman, ce qui est « symphonique », — au sens élargi de ce mot — ce qui fait appel à des compartiments divers de l'intelligence raisonnante, auditive ou visuelle, est, pour commencer, incompris. Plus tard, plus tard, les choses se tassent, les esprits, les yeux, les oreilles s'éduquent et s'accoutument à recevoir, à leur plan, les beautés d'ordre divers, mais coïncidentes engrenées les unes aux autres, à la façon d'un organisme vivant. Sur le moment même, critique et public reculent épouvantés et parfois haineux, devant ce qui n'est pas unilinéaire ou en équilibre sur un seul plan. C'est pour-

quoi il convient de se méfier des œuvres dramatiques ou dramatico-musicales qui remportent, dès le début, un succès unanime et étourdissant, au milieu de l'émotion, — comme on dit, — des corridors et des coulisses.. De tels succès ne peuvent être obtenus que par l'absence totale d'originalité, de style et, je le répète, de « symphonie ». Je n'en citerai que deux exemples, mais typiques : Le Maître de Forges et Cyrano de Bergerac. La critique courante — je veux dire ignare ou bornée — et le public moutonnier (servum pécus) vont naturellement au faux chef-d'œuvre. Je me rappellerai toujours le mot d'une ravissante jeune dame au musée d'Amsterdam, devant la Ronde nuit, qui est, elle aussi, « synlpho- nique » : « C'est ça Rembrandt? ...Mais on n'y voit rien!... » Et, en effet, que viennent faire ces petites filles et ce coq au milieu de ces hallebardiers en buffleteries?...

« Avouez, eût dit le bonhomme Sarcey, agglomérant ces tristes boulettes, avouez qu'ce meuli-meulo ne r'bondit pas. » Sarcey était niais, mais d'autres qui ne sont pas niais, et très nombreux, rechignent en art, et surtout en art dramatique et musical, à ce qui, tout en respectant l'ordonnance de la hiérarchie, aborde un thème central de plusieurs côtés à la fois. Le public et la critique aiment bien que la maison ait deux fenêtres, une porte, un toit, deux cheminées et un arbre de chaque côté, comme à la Comédie-Française ou dans

un dessin d'enfant. De toutes les conventions, la plus chère au spectateur moyen ou chiffrant, c'est celle qui respecte la nudité, ou, mieux, la misère, des comparses autour des protagonistes, des situations secondes autour de la situation centrale, des thèmes adventiels autour du thème essentiel. Cela s'appelle « demeurer clair ».

Il est bien connu qu'au théâtre comme dans le roman, ce qui plaît c'est ce qui est édul- coré, fade, ébranché et conçu selon un poncif déjà éprouvé. Mais avant tout, ce qui déplaît, c'est ce qui comporte — quant à l'ouïe — plusieurs perspectives et plusieurs plans. La réti- vité du grand public à Balzac, il y a soixante ans, et à Marcel Proust, de nos jours, ne s'explique pas autrement. Balzac intercale plusieurs personnages dans la giration d'un ensemble de circonstances polycentriques (voir Ménage de garçons, Le Curé de village), ce qui apparaît comme déroutant, déconcertant et un peu « fumiste », dirait notre bon Clément Vautel. Proust plante là ces personnages les plus divertissants pour une flanerie analytique, ou lyrico-analytique, de dix pages. On n'a pas idée d'un pareil sans-gêne. Voulez- vous bien rentrer dans votre récit, vilain garçon !

Ce qui est singulier en cette affaire, c'est que le même public, qui avait finalement admis et applaudi Carmen et l'Arlésienne, faisait grise mine à Pelléas et Mélisande, prouvant

ainsi que son éducation artistique, à peu près faite quant à une œuvre symphonique, ne le serait jamais quant à la symphonie, complexité du chef-d'œuvre en soi. Certains critiques, férus de Carmen, tombèrent lourdement dans l'erreur de Saint-Victor quant à Pelléas et Mélisande et à Debussy. Ils déclarèrent cette œuvre admirable et délicieuse à la fois, « obscure » et « incompréhensible ». D'autres voulaient faire de Debussy un nordique, une sorte de harfang des neiges et des pins dénudés, un type boréal. Ce qui enrageait Debussy : « Ecoute, Debussy, — lui disait Santiago Rusinol, — écrrris un opéra sur Aranjuez et tu feras la pige à Albeniz. » C'était, en effet, l'idée fixe de Debussy, de mettre la pleine lumière, l'incandescence solaire en musique, pour échapper à ceux qui voulaient à tout prix le septentrioniser. Comme on le comprend!

Il est malheureux que Claude Debussy n'ait pas eu le temps de composer ce drame musical provençal dont il nous entretenait si souvent. Car il aurait rendu des latences sonores, des sous-jacences, irrisées et nuancées, qui lui appartenaient en propre, et incomparables, dans l'ordre du son ou de la symphonie, aux colloïdaux, dans l'ordre polychrome.

Or, le sous-entendu et l'allusion — sans insister davantage — sont fréquents, accompagnés d'un certain clin d'œil chez l'homme, et d'un certain brillant du regard chez la

femme, dans la conversation provençale. Mais la conversation, le dialogue, c'est le garde- manger, ou, mieux, le « garde-parler » de la littérature écrite.

Lucienne Bréval, dont je rappelais plus haut l'âme spontanément lyrique, avait décelé, dès la première heure le génie de Claude Debussy, qu'elle proclamait en toute occasion. A la répétition générale de Pelléas et Méli- sande, elle et Santiago Rusinol faisaient scandale par leurs clameurs et les injures qu'ils adressaient aux récalcitrants devant le chef- d'œuvre. Santiago et Lucienne, dans les coulisses, embrassaient Debussy à tour de bras. « Tu es un magnifique cochon, Debussy », criait Santiago, pour qui ce terme exprimait, comme pour Flaubert, le comble de l'admiration. « Tas d'abrutis! » criait Lucienne. Lalo, épéiste de premier ordre, cherchait « quelqu'un à tuer ». Finalement, cette soirée mémorable se termina, entre bons copains debussysistes, par des rognons cocotte au jus, dont le maître de Pelléas était friand. Puis, comme il y avait ce soir-là, à la Maison Dorée, des tziganes, Debussy prit le violon de l'un d'eux et accompagna des czardas du tympa- non. Avec son front de guépard, son regard enflammé, ses mains nerveuses, était vraiment admirable. Nous étions tous hors de nous- mêmes. Non seulement Apollon, mais Dionysos avaient passé...

Debussy aura été un des premiers, avec

Ravel, Granados, Albeniz, etc., à substituer en musique la polyphonie à la symphonie.

En même temps que la polyphonie est apparue une dérythmie fluide, une sorte de dérivation sonore, qui est pour l'ouïe ce que la transparence glauque et irisée est pour la vue. Cela se sent plus que cela ne s'exprime. Le fait est que la musique est beaucoup plus près du silence que du bruit, et que ces nouveaux musiciens font sortir une sorte de suavité musicale interne, que l'on ne connaissait guère avant eux, si ce n'est dans certains passages de Tristan et Yseult, et qui existent aussi dans les « malaguenas » populaires et les « fados » portugais. Quelles œuvres vraiment nouvelles et fortes naîtront de cette tendance nouvelle? Je ne sais. Ce que je crois, par contre, c'est que de nouveaux chefs-d'œuvre polyphoniques verront le jour et se heurteront d'abord à l'indifférence ou l'hostilité des foules. Tard, plus tard, la renommée durable, la gloire viendra. La gloire, c'est-à-dire la transmission successorale intellectuelle de gens renseignés, d'une petite cohorte d'amateurs des deux sexes et de connaisseurs. Si l'œuvre nouvelle est typique et hardie, hors des conventions et expressive, elle aura des chances de subsister. Ce que je dis ici de la musique s'applique aussi bien à la peinture qu'à la sculpture et aux œuvres littéraires.

Seul le beau subsiste et la permanence du beau véritable n'est pas un moindre problème

que l'écoulement des successives vérités scien-

Htiques.

FIN

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES DE E. RAMLOT ET C" 52, AVENUE DU MAINE POUR LA

LIBRAIRIE FAYARD 18, RUE DU ST-GOTHARD PARIS

LES GRANDES ÉTUDES HISTORIQUES

Louis BERTRAND

de l'Académie Française

Louis XIV (l25e édition). Histoire d'Espagne (48e éd.).

Jacques BAINVILLE

de l'Académie Française

Histoire de France (298\* éd.). Napo léon (202" édition). Histoire de deux peuples

( 100e édition). Histoire de trois générations ( 60e édition ). La Troisième République

(lO{)6 édition).

Charles BONNEFON

Histoired'Allemagne (46e éd.).

André MAUROIS

de l'Académie Française Histoire d'Angleterre

( 185,9 édition ).

Frantz FUNCK-BRENTANO' de l'Institut

L'Ancien Régime (58e éd.). La Renaissance (40e édition).

Pierre CAXOTTE

La Révolution Française

(118e édition). Le siècle de Louis XV

(9e édition). Frédéric \_ . 11 (63e édition) Pierre de VAISSIERE

Henri IV (40e édition).

N. BRIAN-CHAMINOV

Histoire de Russie (26e éd.).

Firmin ROZ, de l'Institut. 1- Histoire des Etats-Unis

(28e édition).

Min de ROUX

La Restauration (28e éd.).

MERMEIX

Histoire Romaine (34e éd.).

Louis REYNAUD Français et Allemands

(18" édition).

Jean JACOBY

Le Tsar Nicolas II et la Révolution ( 140 édition).

Auguste BAILLY

Jules César (26e édition). Richelieu (42e édition). Mazarin (40" édition). Louis XI (60e édition). Byzance (36e édition).

Octave AUBRY

Le Roi de Rome (170e édition). Le Second Empire (46e éd.).

Pierre DAYE

Léopold Il (27e édition).

Robert COHEN

Athènes, une Démocratie

" (25e édition).

Jules BERTAUT

1848 et la Seconde République (226 édition).

J. LUCAS-DUBRETON

Louis-Philippe (22e édition).

Les Grandes Études Politiques et Sociales

Charles MAURRAS,

de l'Académie Française

Mes Idées Politiques (38e éd.).

Adolf HITLER

Ma Doctrine (44o éditionJ.

NAPOLEON f Vues Politiques (12e édition).

L'HOMME ET SON ŒUVRE

Auguste BAILLY

La Fontaine (22e édition).

Alfred FABRE-LUCE

Benjamin Constant (14e édition).

Robert BRASILLACH Corneille (l6c édition). Bertrand de LA SALLE Alfred de Vigny ( 16o édition).